

Leinwand-Graffiti

Das Ghetto als Ort der authentischen HipHop-Kultur in Charlie Ahearns *Wild Style*

Reel HipHop

Mehr als jedes andere Medium trugen amerikanische Hollywood-Filme zur Popularisierung der HipHop-Kultur im amerikanischen Mainstream bei und ermöglichten gleichzeitig eine internationale Verbreitung dieses vormals subkulturellen Phänomens. Bereits frühe Filmbeispiele konstruieren die HipHop-Kultur als Ghetto-Kultur afroamerikanischer und puerto-ricanischer Jugendlicher aus Randbereichen amerikanischer Großstädte wie der New Yorker Bronx oder den *barrios* von Los Angeles. Besonders Charlie Ahearns *Wild Style* (1983), der erste Film, der die HipHop-Kultur zu seinem narrativen Zentrum machte, prägte popkulturelle Diskurse um HipHop und Ghetto entscheidend. Ausgehend von diesem frühen Bilddokument hat sich das Ghetto zur wichtigsten und wirkungsmächtigsten Bildfigur der HipHop-Kultur entwickelt. Dem Film wird aufgrund seines improvisatorischen Charakters bis heute eine überzeugende Authentizität zugesprochen und er wird allgemein, so Gabriele Klein und Malte Friedrich, als »die zentrale Quelle der Inspiration für die Weltanschauung der HipHop-Szene« angesehen. *Wild Style* entwirft die South Bronx als mythischen Ursprungsort des authentischen HipHop, als Ghetto-Kultur afroamerikanischer und puerto-ricanischer Jugendlicher, die bedingt durch massive sozio-ökonomische Benachteiligung neuartige künstlerische Ausdrucksformen entwickelt haben. Der Begriff der Authentizität bzw. der *Realness* ist zentral für die HipHop-Kultur. Allerdings kann hier nicht von absolut gegebener Authentizität gesprochen werden. Authentischer HipHop ist verbunden mit einer Herstellungspraxis, die auf bestimmte Regeln und Codes rekurriert und diese fortlaufend aktualisiert. Auch Filmproduktionen der HipHop-Kultur sind solche Herstellungspraktiken, und oftmals wird übersehen, daß auch *Wild Style* Authentizität *herstellt*. In subkulturellen Kreisen scheint nach Klein und Friedrich jedoch Einigkeit darüber zu herrschen, was im akademischen Diskurs vielfach als äußerst problematisch betrachtet wird: »*Wild Style* – das ist kein Film, sondern echter HipHop«.

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, wie das Ghetto in Charlie Ahearns Film *Wild Style* raumsemantisch konfiguriert ist. Es wird erläutert werden, wie die Topographie der South Bronx als Raum der HipHop-Kultur, genauer der Graffiti-Kunst, semantisiert und als Komplementärraum zur professionellen Kunstwelt von Manhattan konstruiert ist. Über diese Raumkonstellationen soll gezeigt werden, wie in *Wild Style* über bestimmte Gegensatzpaare eine Auffassung von authentischer, dem Ghetto zugehöriger, Graffiti-Kunst konstruiert wird.

From Raps to Riches: Popkultureller Kontext

Im Jahre 1979 veröffentlichte *Sugar Hill Records* die Single *Rapper's Delight* der bis dato vollkommen unbekanntes Rapgruppe *The Sugar Hill Gang*. War Rapmusik^a vormals nur auf sogenannten

^a<http://parapluie.de/archiv/visuell/rap/>

Block-Partys in Hinterhöfen und verlassenen Lagerhallen der South Bronx zu hören, fand der neuartige Musikstil mit diesem Stück Eingang in den Mainstream der amerikanischen Popmusik. Im Folgejahr hatte sich die Single bereits millionenfach verkauft. *Rapper's Delight* markiert im kollektiven musikhistorischen Gedächtnis somit die Geburtsstunde der Rapmusik, obwohl es sich dabei keinesfalls um die erste Rapplatte handelte. Die Botschaft dieses Titels, dessen *Lyrics* über ein Sample eines Chic-Songs gerappt wurden, war gleichsam einfach und euphorisch: Party, Frauen, Vergnügen und Wohlstand – »*And guess what, America, we love you!*«. Im Gegensatz dazu funktionalisierte der 1982 erschienene Raptitel *The Message* von *Grandmaster Flash & the Furious Five* den Sprechgesang für eine sozialkritische Darstellung des Großstadtdschungels New York. Passend zu Textzeilen, die von zerbrochenem Glas, Uringerruch, Ratten und Kakerlaken, sowie Drogensüchtigen mit Baseballschlägern erzählen, werden die sechs Rapper im Musikclip vor dem Hintergrund des postindustriellen Ödlands der New Yorker Bronx gezeigt. *The Message* stellt die erste Rap-Platte im popkulturellen Mainstream dar, die Sprechgesang in Verbindung mit den Missständen des afroamerikanischen Ghettos bringt. Die implizierte *Message* dieses Stücks ist, im Gegensatz zur positiv-affirmativen Neigung von *Rappers Delight*, eine selbstbewußte pessimistische Ansage afroamerikanischer Ghettobewohner.

Das puerto-ricanische und afroamerikanische Ghetto in *Wild Style*

Rapper's Delight und *The Message* markierten den Beginn eines neuen Musikstils, der Rapmusik, und implizierten gleichsam bereits zwei zentrale Aspekte der frühen HipHop-Kultur: zum einen die ökonomisch-rassistisch konnotierte Benachteiligung von marginalisierten Ethnien und zum anderen die Suche nach Vergnügen und Partys als Möglichkeit der Verdrängung jener sozialen Zustände. Die kulturellen Zusammenhänge, in die Rap-Musik eingebettet war und aus denen sie sich während der 1970er Jahre entwickelt hatte, wurden der breiten Masse jedoch erst mit dem Film *Wild Style* deutlich gemacht¹: Die HipHop-Kultur als jugendkulturelle Gegenbewegung zur Disco-Kultur, eine Ghetto-Kultur, die sich aus vier künstlerischen Ausdrucksformen, den »*4 Elements*« zusammensetzt: *B-boying* (Breakdance), *MC-ing* (Sprechgesang/Rap), *DJ-ing* (künstlerisch-musikalischer Umgang mit Plattenspielern) und *Writing* (Graffiti-Kunst).

Im Mittelpunkt der Handlung von *Wild Style* steht der Puerto-Ricaner Raymond, kurz Ray, der nachts unter dem Pseudonym *Zoro* als New Yorks berühmtester Graffiti-Maler anonym ein Doppelleben führt. Bei seinen nächtlichen Streifzügen durch die Zugdepots der South Bronx malt er mit Aerosolfarbe aufwendige illegale Graffiti-Kunstwerke auf Mauern und Züge. Als die Reporterin Virginia aus dem East Village jedoch daran interessiert ist, Graffiti-Kunst zu popularisieren und Ray bei seinen nächtlichen Aktionen nachspürt, sieht dieser darin eine Bedrohung für die Graffiti-Subkultur: »*Yeah and when she does and she puts his picture in the paper that's gonna be the end of graffiti. The secret is over, exposed for everyone to see man, that's the whack*«. Gleichzeitig muß er jedoch feststellen, daß seine Freundin Rose sich dem kommerziellen Auftrags-Graffiti zugewendet und im Zuge dessen Ray gegen einen neuen Liebhaber ausgetauscht hat. Sichtlich des-

¹Dokumentiert ist, daß Ahearns Film, wenn auch zeitversetzt, ebenso in internationalen Kinos gespielt und rezipiert wurde. Als Folge wurden die dort dargestellten künstlerischen Ausdrucksformen nachgeahmt und weiterentwickelt. Der Film trug so einen nicht unerheblichen Teil zur globalen Ausbreitung der HipHopkultur bei. HipHop wurde zumindest in Japan, Deutschland, Italien und Afrika durch *Wild Style* initiiert – teilweise auch deswegen, weil die Darsteller auch im Ausland tourten.

illusioniert läßt sich Ray daraufhin von Virginia auf eine Party der Kunstsammlerin Neva in SoHo führen, wo der Graffiti-Sprüher auf wichtige Vertreter der Kunst- und Medienwelt trifft, die sich von der Andersartigkeit der Subkultur angezogen fühlen. Die Handlung des Films gipfelt in Nevas ›unmoralischem Angebot‹ an Ray, ein Auftragsgraffiti der Skyline Manhattans, die er noch kurz zuvor bestaunt hatte, auf Leinwand anzufertigen. Der mittellose Graffiti-Held *Zoro* sieht sich nun in einer Konfliktsituation, in der er sich entscheiden muß, ob er sich demaskiert und ein kommerziell erfolgreicher Künstler wird, oder ob er den Idealen einer authentischen Ghetto-Subkultur folgt und unerkannt bleibt. Nach einem erfolglosen Versuch, ein Leinwandgemälde zu sprühen, entscheidet sich Ray letztendlich für den Mittelweg: Für eine Blockparty auf der MCs, Breakdancer und DJs gemeinsam auftreten, gestaltet er als Bühnenhintergrund vor den Augen des Party-Publikums ein gigantisches Graffiti.

In *Wild Style* werden zwei grundsätzlich topologisch, topographisch und semantisch entgegengesetzte Räume konstruiert. Den einen Raum stellt die South Bronx dar, als Ort der Subkultur HipHop, die hier vor allem durch die künstlerische Ausdrucksform Graffiti repräsentiert wird. Den dazu kontrastierten Raum (den Komplementärraum) stellt die im amerikanischen Mainstream etablierte Kunstszene Manhattans dar, vor allem repräsentiert durch moderne und postmoderne Kunst. Während sich die Topographie des Ghettos in diesem Film hauptsächlich durch topologisch und topographisch *außen* liegende Räume erschließt, wird die Mainstream-Kunst hauptsächlich im Rahmen von *interiors*, von *innen* liegenden Räumen, von der Kamera erfaßt.

In einem breiteren gesellschaftlichen Kontext gesehen ist Graffiti nicht nur wegen der kriminell bedingten Anonymität ein sozio-kulturell marginales Phänomen. *Wild Style* zeigt, daß auch durchaus ethnische Aspekte eine Rolle für den Außenseiterstatus der Kultur spielen: »[...] *Wild Style evokes a contemporary space of racial difference that still incorporates aspects of the folk musical and demarcates a totally different culture from that of white middle-class America*« stellt Kimberley Bercov Monteyne fest. In Ahearns Film werden Sets größtenteils vermieden, stattdessen wurde hauptsächlich an Realschauplätzen der New Yorker South Bronx gedreht und mit Laiendarstellern aus der HipHop-Szene der frühen 1980er Jahre gearbeitet, wodurch der Film im wissenschaftlichen Diskurs vielfach als »semi-dokumentarisch« bezeichnet wird. Semi-dokumentarisch deswegen, weil der Film wie »ein reales Abbild der HipHop-Szene New Yorks daherkommt und seinen Charakter als fiktive Geschichte eher verschleiert«, so Klein und Friedrich. Anders ausgedrückt: Die narrativen und filmästhetischen Modi des Dokumentarfilms wurden mit denen des Filmmusicals vereint und die realen Schauplätze wurden als Räume der Subkultur puerto-ricanischer und afroamerikanischer Jugend semantisiert. Laut Bercov Monteyne greift die Hervorhebung bestimmter räumlicher Merkmale der South Bronx auf eine lange afroamerikanische Tradition in Film und Literatur zurück. Dadurch kann dieser Stadtteil als Metapher für die afroamerikanische Erfahrung genutzt werden, die sich auch in zahlreichen späteren Repräsentationen der HipHop-Kultur widerspiegeln, wie Paul Masoods *Black City Cinema* zu entnehmen ist. Einen umfassenden Überblick über diese Topographie erfaßt die Kamera durch die Augen der Reporterin Virginia, die sich bei ihrem ersten Besuch in der Bronx mißtrauisch umsieht: Heruntergekommene, verlassene Lagerhäuser, abgebrannte und eingestürzte Wohngebäude, große Flächen, die mit Schutt und Müll überhäuft sind, vollständig ausgebeutete Autowracks, nur ab und zu ein einsamer kahler Baum oder Strauch, Verkehrsschilder sind verbogen, alles wirkt chaotisch. Auf jedem der Bilder, die hier gezeigt werden, zeichnen sich die Armut und der Schmutz des Ghettos deutlich ab. In dichter bewohnten Gegenden reihen sich Ladengeschäfte nebeneinander, die ethnisch konnotiert sind. Die fremden Schriftzeichen und Sprachen zeugen von unterschiedlichsten kulturellen Einflüssen und Eigenheiten. Rasch wird Virginia bei ihrer Irrfahrt durch die sich gleichenden und trostlosen Straßen dieses urbanen Ödlands klar: Die

Bewohner dieser Gegenden sind überwiegend Afroamerikaner oder Hispanics. Solche Repräsentationen der South Bronx der 1970er und 1980er Jahre verweisen durchaus auf die historisch-soziale Realität, wie Kristina Milnor erläutert:

Das Verschwinden vieler Sozialleistungen und die stadtweite Krise im Bereich der Sozialwohnungen bedeutete, dass die Notlage der städtischen Armen beständig verzweifelter wurde und die materielle Substanz der Viertel in denen sie lebten Schritt für Schritt verfiel. Stadtgebiete mit einem hohen Bevölkerungsanteil von *African-Americans* und *Latinos*, wie die South Bronx, wurden von der Stadtverwaltung wechselweise ignoriert oder als heruntergekommene, von hohen Kriminalitätsraten geprägte Schande für die ökonomische und physische Erneuerung der Stadt beklagt.

Im semantischen Raum der HipHop-Kultur, der an diese Topographie gebunden ist, werden ethnische Minderheiten der South Bronx durch Armut, Schmutz und Verfall charakterisiert. Die Reporterin Virginia aus dem East Village hingegen wird in dieser ihr fremd und häßlich wirkenden Gegend durch die aus den Lautsprechern ihres Autos zu hörende Musik der New Wave-Band Blondie als »*pretty baby, you look so heavenly [...] your looks are larger than life*« besungen. Sie ist weiß, blond, fährt als Einzige im Film ein Auto (das sogar Lederausstattung hat) und trägt ein schickes Kleid – passend dazu Stöckelschuhe. Im Gegensatz zur Häßlichkeit der Bronx ist sie »*pretty*«, im Gegensatz zu den verarmten Bewohnern der Bronx mutet sie »*heavenly*«, glamourös und wohlhabend an, und verglichen mit den vom Verfall geprägten Gebäuden der South Bronx, die anders als die ›künstliche Traumwelt‹ Manhattans erschreckend real wirkt, erscheint Virginia beinahe übernatürlich: »*larger than life*«. Die Musik von Blondie repräsentiert in dieser Szene mithin die weiße mittelständische Mainstream-Kultur, da spätestens ab 1977 diese Musikrichtung laut Peter Wicke et.al. »von der Musikindustrie aufgegriffen wurde und [...] in den internationalen Vermarktungszusammenhang [...]« gebracht wurde. In den frühen 1980er Jahren war New Wave-Musik von Blondie, im Gegensatz zur Rap-Musik, bereits Teil der Populärkultur der USA. Auch hier werden topologische Konstruktionen von Rand und Zentrum sichtbar: Die Bronx gleichzeitig als das gesellschaftliche Außerhalb und HipHop als die marginale Subkultur. Äußerst treffend ist auch der Name der Reporterin gewählt: Dem Namen Virginia wohnt die Konnotation von Reinheit und Unberührtheit inne – das absolute Gegenteil zu dem schmutzigen und zerstört wirkenden Ghetto. Sie erfüllt ganz und gar den stereotypen Charakter der hippen, weißen *upper-middle-class*-Reporterin. Die der South Bronx semantisch diametral entgegengesetzte Kunstgalerie in SoHo weist dieselben semantischen Eigenheiten wie Virginia auf: Das Publikum auf Nevas Künstlerparty setzt sich ausschließlich aus weißen Gästen zusammen. Sie sind feierlich und vornehm in Smoking oder Abendkleid gekleidet – Symbole für den materiellen Wohlstand der weißen New Yorker Mittel- und Oberklasse. Die Wände von Nevas Haus sind weiß gestrichen, gut ausgeleuchtet und mit moderner und postmoderner Kunst von Gegenwartskünstlern behängt: Symmetrisch gestaltete Werke in leuchtenden Farbspektren, die sich auffallend mit der verfallenen, asymmetrisch-chaotischen und grauen Welt der South Bronx und den ›wilden Stilen‹ der Graffiti kontrastieren. Verglichen mit dem schmutzigen Ghetto wirkt in dieser Topographie alles steril, symmetrisch und ordentlich. Ebenso wie Virginia bei ihrem Besuch in der Bronx diese fremde Topographie erstaunt mustert, so sind auch die Sprüher Phade und Ray bei ihrer Reise nach SoHo sichtlich beeindruckt:

PHADE: »*Your place is incredible; you got like all this cool modern art*«.

RAY: »*You got a fantastic view over here. You know I only see this in comic books and now I'm standing here watching the whole world at my feet.* [Ray über die Skyline von Manhattan].«

Hier wird auch deutlich: In solchen Darstellungen der Opposition afroamerikanische/puertoricanische Unterschicht versus weiße Mittel- und Oberklasse, spiegelt sich ebenso die Dichoto-

mie *arm* versus *wohlhabend* wider. Der Puerto-Ricaner Ray kennt die Skyline von Manhattan nur aus Comics – eine Aussage, die den unwirklichen, unerreichbaren Charakter solch einer Welt für ihn beschreibt. Verglichen mit seiner spärlich eingerichteten und heruntergekommenen Wohnung, die bestenfalls einen Ausblick auf die eng aneinander gereihten Wohnsiedlungen der Bronx bietet, bekommt Ray »hier drüben« in SoHo einen weiten, »fantastischen Ausblick«. In der Aussage, daß Ray sich so fühlt, als ob ihm die Welt zu Füßen liegt, lassen sich ebenfalls topologische Konstruktionen erkennen. Die weiße Mittelschicht Manhattans ist topologisch *oben* liegend, während die armen Ghetto-Bewohner gesellschaftlich gesehen *unten* stehen. Topographisch und topologisch werden die beiden komplementären Räume also örtlich an vollkommen unterschiedliche Orte verlegt. Gewissermaßen wurde in den semantischen Raumkonstruktionen des Films *Wild Style* das filmisch reproduziert, was in den 1970er und 1980er Jahren, wie Kristina Milnor ausführt, tatsächlich rassistisch-konnotierter gesellschaftlicher Konsens war:

Insofern als Graffiti mit der *inner city* synonym war, wurde es als wild und gesetzlos verstanden – und als inkompatibel mit der verfeinerten Umgebung einer kommerziellen Galerie. Während der eine Raum schwarz, arm, wütend und primitiv war, war der andere weiß, reich, elegant und zivilisiert; mit anderen Worten, war der eine Raum rohe und amoralische Natur, stand der andere für reine und unbeschmutzte Kultur.

Der Film richtet sich mithin gegen stereotype popkulturelle Repräsentationen des US-amerikanischen Ghettos, wie sie während der 1970er Jahre produziert wurden. Vorherige South Bronx-Filme wie *The Warriors* (1979) oder *Fort Apache the Bronx* (1981) stellten die Bronx als Raum dar, in dem jeder Afroamerikaner als Zuhälter, Gauner oder Kleinkrimineller dargestellt wird. Gleichzeitig wurden analog dazu in den frühen 1980er Jahren kritische Stimmen aus der amerikanischen Öffentlichkeit laut – mitunter auch Kunstkritiker – die der Graffiti-Kunst und ihrem kulturellen Umfeld äußerst pessimistisch gegenüber traten. *Wild Style* hingegen funktionalisiert die South Bronx als Gegenkonstruktion zu vorherrschenden filmischen (und sozio-politischen) Diskursen des schwarz-amerikanischen Ghettos. Der Charakter der Virginia reproduziert in ihrem Verhalten bei ihrem ersten Eintritt in den semantischen Raum des Ghettos zunächst die pessimistische Haltung der Öffentlichkeit: Mit besorgtem und gleichzeitig verwirrtem Gesichtsausdruck versucht sie sich mit Hilfe eines Stadtplans zurechtzufinden, jedoch vergeblich. Als schließlich ihr Wagen nicht mehr anspringt und sie von neugierigen afroamerikanischen Kindern umringt wird, verliert sie die Nerven: »Allright you kids touch this car, I'm calling the cops. I'm not kidding«. Virginia mißinterpretiert diese Situation als Überfall und die Kinder, entsprechend stereotyper Repräsentationen, als jugendliche schwarz-amerikanische Kriminelle. Doch die nächste Einstellung zeigt: Zugehörig zu einem desolaten urbanen Raum, dessen durchgängiges Motiv die fahrende Bahn ist, fühlen sich die Kinder lediglich angezogen von dem offenbar seltenen Anblick der blonden, hilflosen, weißen Schönheit, die sogar ein Auto *besitzt*. Schließlich helfen sie ihr sichtlich vergnügt beim Anschieben und eskortieren sie zu ihrem Ziel. Zum einen werden hier die rassistisch-konnotierten filmischen Ghetto-Diskurse früherer Bronx-Filme ins Gegenteil gekehrt. Zum anderen wird in *Wild Style* aber auch die in der Öffentlichkeit als Gegenhaltung zum Graffiti wahrgenommene Einstellung der Kunstkritik aktualisiert: Die Kunstliebhaber aus SoHo sind keinesfalls skeptisch gegenüber der Graffiti-Kunst. Im Gegenteil: die Andersartigkeit (*cultural otherness*) der beiden exotisch wirkenden Jugendlichen Phade und Ray, mit ihren authentischen künstlerischen Ausdrucksformen, wirkt attraktiv auf die von (post)moderner Kunst übersättigten Galeristen. Damit rekurrierte der Film auf einen aufkommenden Trend in der New Yorker Kunstszene der 1970er und 1980er Jahre, die sich zunehmend subkulturellen Kunststilen – vor allem Graffiti – zuwandte.

Die Bronx wird in Ahearns Film jedoch mitnichten verherrlicht, spricht er doch auf subtile

Weise soziale Problemfelder wie Drogenhandel, illegalen Waffenbesitz, sowie Wohnungs- und Arbeitslosigkeit marginalisierter Ethnien in gettoisierten Bereichen amerikanischer Großstädte an. Der Schwerpunkt liegt allerdings im Gegensatz zu den obengenannten Ghetto-Filmen der 1970er Jahre deutlich auf anderen Aspekten des Ghetto-Lebens. Raquel Rivera faßt zusammen:

»[*Wild Style*] konzentriert sich eigentlich darauf, die Schönheit und Energie der Jugendkultur der South Bronx zu feiern. Der Film bezieht eine kritische Position mit Blick auf die sozial-ökonomischen Bedingungen, ohne die Gegend und ihre Bewohner zu dämonisieren oder zu romantisieren.«

»Graffiti ain't Canvases«: Ghetto-Kunst und Galerien

Daß das in *Wild Style* repräsentierte Ghetto der South Bronx keine Möglichkeiten des sozial-ökonomischen Aufstiegs gibt, wird an einer Szene deutlich: Rays Versuch, bei einem Zeitungsladen eine Arbeitsstelle zu bekommen, wird sofort durch die Putzhilfe vereitelt, die ihre Stelle als gefährdet sieht. Arbeit ist rar in der New Yorker South Bronx der 1980er Jahre, und Geld ist für ethnische Minderheiten auf legale Weise offenbar schwer zu verdienen. Dementsprechend hat Ray seine magere Behausung von seinem Bruder, der sich der Armee verpflichtet hat, zur Verfügung gestellt bekommen. Auch die Aerosolfarben, die durch seine Bilder in Massen verschlungen werden, sind gestohlen. Durch die Grenzüberschreitung in die Räume der professionalisierten Kunstszene, wird Ray in Versuchung geführt, seine subkulturellen Ideale, seine authentische Graffiti-Kunst, zugunsten von profitorientierter Kunst zu verwerfen. Nach der ersten Konfrontation mit der Reporterin hatte Ray seine Einstellung zur Verlagerung der Graffiti-Kunst in die Innenräume von Kunstgalerien deutlich postuliert: »*Graffiti has its own spots*« – »*Graffiti ain't canvases, Graffiti is on trains and on the walls*«. Graffiti ist für Ray nicht nur Kunst, sie ist verbunden mit politischen Zielsetzungen. Die Graffiti-Kunst kann nur dann ihre Authentizität bewahren, wenn sie an ihren Ursprungsort gebunden ist, und gleichzeitig verbunden bleibt mit einer bestimmten kulturellen Praxis: »*You gotta write, you gotta do the action man. You gotta go out there, rack up, gotta go out and paint and be called an outlaw at the same time*«. Graffiti kann hier verstanden werden als Aneignungsstrategie, als Möglichkeit der Ghattobewohner sich den öffentlichen Raum symbolisch zurückzuerobern, der ihnen zuvor von der Stadt genommen wurde. Ray sieht sich in der Rolle des *Zoro* als unerkannter Outlaw, als Rächer der Unterdrückten – seine Graffitis sind Mahnmale, die wie die Wunden, die der gleichnamige Filmheld mit seinem Degen verursacht, mit Aerosolfarbe auf öffentlichen Objekten hinterlassen werden. Der Film stellt jedoch nicht nur durch Rays Pseudonym eine Referenz zu *Zoro* her: Während einer Szene, die Ray bei seinen Streifzügen durch die Straßen der Bronx zeigt, werden schnell hintereinander alte Filmplakate seines literarischen Seelenverwandten zwischengeschnitten. Auch die Off-Musik von Grandmaster Caz stellt Ray in solch einen Kontext: »*I'm a warrior, my art is my sword*«.

Mit der Verlagerung des Graffiti auf Leinwände und in Kunstgalerien verliert diese Kunstform ihre gesamte politische Sprengkraft: Der Rächer wird demaskiert und entwaffnet. Ray muß sich letztendlich dennoch aufgrund seiner finanziellen Situation und aufgrund von sozialem Druck den Verlockungen der professionellen Kunstwelt hingeben. Der Film stellt die Aufgabe von subkulturellen Idealen und die Hinwendung zur Profitorientierung in den Kontext der Prostitution, wie Milnor verdeutlicht:

» [...] Neva's invitation to paint her a graffiti canvas is offered in sultry tones as she lounges on a satin covered bed: from Ray's evident discomfort, to Phade's raised eyebrows as he watches his friend disappear into the bedroom, to Neva's question after she hands Ray a check, ›how does it feel?‹ – this is certainly professionalization as seduction.«

Wild Style impliziert, daß die neuen Kunstformen und kulturellen Praktiken, die die HipHop-Kultur bietet, die Möglichkeit für die Ghetto-Bewohner einräumen, einen ökonomisch-sozialen Aufstieg zu schaffen. Die Grenzüberschreitung von den ärmlichen Gebieten des Ghettos in die Welt der profitorientierten Kunst, so will der Film suggerieren, geht einher mit einem Verlust der Authentizität. Die Bewegung in Richtung des popkulturellen Zentrums bewirkt letztendlich, daß die kulturellen Eigenheiten der subkulturellen Kunst verwischen und zum standardisierten Konsumgut werden. In *Wild Style* wird dieser Umstand so drastisch expliziert, daß Ray schlichtweg nicht in der Lage ist, auf einer Leinwand zu sprühen. Anstatt in höchst gefährlicher Nachtaktion einen Zug zu bemalen, soll er nun bei Tageslicht auf ein Leintuch sprühen: Nach wenigen Strichen läßt er die Schultern hängen und gibt auf. Das Motiv, das Ray zu realisieren versucht, ist die impressionistisch wirkende Skyline Manhattans – genau jene Topographie, die er lediglich aus Comic-Heften kannte, die ihm künstlich und unwirklich erschien. Rays Mimik und Gestik verraten, daß er sich bewußt ist, daß er mit diesem Werk lediglich die Stile und Motive moderner Kunst kopiert: sein Werk erscheint ihm weder originell noch authentisch.

Ausblick

Wild Style gehört zu einem der meistzitierten HipHop-Dokumente, auf das weltweit in unzähligen Rap-Texten, Graffiti oder anderen Darbietungsformen immer wieder verwiesen wird. Der Film wurde zu einem globalen Vorbild der HipHop-typischen Praktiken und hat die Ästhetik des HipHop maßgeblich beeinflusst: Die zentrale Szene des Films, nämlich die abschließende *block party*, die DJs, Rapper, Breakdancer und Graffiti-Sprüher vereint auf der Bühne zeigt, »ist«, bemerken Klein und Friedrich, »bis heute die Vorlage für die Gestaltung und Beurteilung aller weiteren Jams, Partys und Konzerte geblieben«. Auch das Ghetto hat für viele Aufführungspraktiken (Rap-Konzerte, Graffiti-Kunstwerke, Breakdance-Darbietungen) aufgrund der starken Betonung dieses Ortes in *Wild Style* eine zentrale Bedeutung. Die ästhetische Gestaltung des Ghettos, mit seinen zerfallenen und trostlosen Lagerhallen und Wohnsiedlungen, die vollkommen mit Graffiti übersät sind, wird in vielen Filmen die die HipHop-Kultur thematisieren als Authentizitätsgarant verwendet. Auch auf den Topos des *sell-outs*, der kommerzialisierten Vermarktung und der damit verbundene Verlust von Authentizität – sei es im Rap, im Breakdance oder im Graffiti – wurde immer wieder in narrativen HipHop-Filmen zurückgegriffen. Allerdings wurde der Diskurs HipHop-Kultur und Ghetto im Laufe der Filmgeschichte bis in die Gegenwart auf unterschiedlichste Weise funktionalisiert, mitnichten kann von einer homogenen Repräsentation gesprochen werden:

Während Charaktere, wie der des Ray, in frühen Filmen wie *Wild Style* hin- und hergerissen zwischen Ideal und *sell-out* zu sein scheinen, legen spätere Rap- und Breakdance-Filme wie etwa *Breakin'* (1983), *Get Rich or Die Trying* (2005) oder *Hustle and Flow* (2005) deutlich den Schwerpunkt auf die Kommerzialisierung der HipHop-Kunstformen. Das Ghetto wird in solchen Filmen als Ausgangsort für die amerikanische Erfolgsgeschichte funktionalisiert, in der die mittellosen Ghetto-Bewohner durch ihre Rap-Musik aus dem Ghetto entfliehen können und somit zur ökonomischen Unabhängigkeit gelangen. Die semantischen Grenzen des Ghettos werden in solchen Beispielen als durchlässig konstruiert. Gegenkonstruktionen zu solch offenen Grenzen des Ghettos stellen Bei-

spiele aus dem Filmzyklus des ›Hood-Films‹ wie etwa *Menace II Society* (1993) oder *Boyz n the Hood* (1991) dar. Die Ghettos sind in diesen Filmen hermetisch abgeriegelte panoptische Räume, aus denen es grundsätzlich keinen Ausweg gibt. Der Fokus liegt in diesen Fällen weniger auf den kreativ-inspirierenden Kunstformen des HipHop, als mehr auf dem alltäglichen Überlebenskampf im Ghetto, der durch Gewalt, Drogenkonsum und Kriminalität geprägt ist. Der einzige Weg aus dieser sozial-ökonomischen Determinierung ist, so wollen die Filme suggerieren, der Tod.

In Curtis Hansons Film *8 Mile* (2002) schließlich, wird das Ghetto nicht mehr ausschließlich als Metapher für die afroamerikanische Erfahrung und als Kunstform von marginalisierten Ethnien funktionalisiert. Dem filmischen HipHop-Ghetto-Diskurs wird mit *8 Mile* die Dimension des ›white-trailer-trash-Rappers‹ hinzugefügt: Der sozio-ökonomisch marginalisierte B-Rabbit (Eminem) lebt in einem Trailer-Park außerhalb von Detroit, ohne Schulbildung und Arbeit, zusammen mit seiner alkoholkranken Mutter. In der filmischen Handlung wird ihm aufgrund seiner weißen Hautfarbe zunächst die Authentizität als Rapper abgesprochen. Er wird ausgeschlossen aus der subkulturellen Rap-Szene Detroits und von seinen afroamerikanischen Kontrahenten verlacht. Letztendlich kann er im finalen *Rap-Battle* seine Gegner jedoch als ›Tiefstapler‹ entlarven, die sich, um authentisch zu wirken, eine fiktive Lebensgeschichte gedichtet haben: Sie geben sich wie kriminelle Ghetto-Bewohner, leben jedoch in Wirklichkeit in reichen Vierteln Detroits, in intakten *upper-class*-Familien und besuchen teure Privatschulen. Ebenso wie in den *Hood*-Filmen wird auch hier die amerikanische Erfolgsgeschichte dekonstruiert. Trotz seiner musikalischen Fähigkeiten gelingt es B-Rabbit nicht, sich als kommerziell erfolgreicher Rapper durchzusetzen: Soziale Mobilität gibt es im Trailer-Park nicht. Spätere filmische Ghetto-Diskurse greifen das *From-Rags-to-Riches*-Motiv jedoch wieder auf. Breakdance-Filme wie *You Got Served* (2004) und *Stomp the Yard* (2007) erzählen Geschichten von afroamerikanischen Ghetto-Kids, die sich, in der Tradition des Hollywood-Musicals, an die Spitze der amerikanischen Gesellschaft tanzen. Letztendlich besagt diese Tendenz nichts anderes, als dass authentische HipHop-Kultur weder in den filmischen Repräsentationen inhärent ist (und wohl auch sonst nirgends), noch außerzeitlich bestimmt werden kann. Grundsätzlich ändert sich auch die Auffassung davon, was HipHop-Kultur ist. Man bedenke, dass HipHop-Kultur ursprünglich über ihr Herkunftsland, die USA, definiert wurde; als subversive afroamerikanische und puerto-ricanische Jugendkultur, als postkoloniales Phänomen innerhalb der Vereinigten Staaten. Mit der Aneignung und Neukontextualisierung durch z.B. deutsch-türkische Migranten^a findet gleichzeitig eine Umfunktionalisierung statt: HipHop-Kultur nicht mehr als Ausdruck sozial-ökonomischer Benachteiligung und Determinierung, sondern als Möglichkeit, der Migrationserfahrung Ausdruck zu verleihen. HipHop als Subkultur ausgegrenzter Migranten wird gegenwärtig erfolgreich in der deutschen Popmusik als authentische Ghetto-Kultur vermarktet (wie z.B. mit dem deutsch-türkischen Rapper Bushido) und hat ebenso Eingang in deutsche Filmproduktionen gefunden (z.B. in *Blutzbrüdadz*). Es ist mithin das zu beobachten, was Silvia Schneider als »Vermarktung des Widerstands« bezeichnet. Was als authentischer HipHop aufgefasst werden kann oder nicht, ist historisch wandelbar und ist letztendlich mit der gelungenen oder gescheiterten Aufführungspraxis verbunden und wohl lediglich so lange gültig, bis die nächste Performance den Authentizitätsstatus aktualisiert.

^a<http://parapluie.de/archiv/generation/>

Literaturhinweise

- Appelgate, Celia (Hrsg.); Potter, Pamela Maxine (Hrsg.): *Music and German National Identity*. 1. Aufl. Chicago: Chicago UP 2002.
- Bercov Monteyne, Kimberley: The Sound of the Bronx: Youth Culture, Genre, and Performance in Charlie Ahearn's Wild Style. In: Shary, Timothy (Hrsg.); Seibel, Alexandra (Hrsg.): *Youth Culture in Global Cinema*. 1. Aufl. Texas: UP 2007, S. 87-105.
- Condry, Ian: *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. 1. Aufl. Standfort, CA: Duke UP 2006.
- Donalson, Melvin: *Hip Hop in American Cinema*. New York: Peter Lang 2007.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte: *Is This Real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur Literarischer Texte*. 4. Aufl. München: Fink 1993.
- Masood, Paula J.: *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film*. Philadelphia: Temple UP 2003.
- Milnor, Kristina: Gendering Ghetto and Gallery in the Graffiti Art Movement, 1977- 1986. In: Dowler, Lorraine (Hrsg.); Carubia, Josephine (Hrsg.); Szczygiel, Bonj (Hrsg.): *Gender and Landscape: Renegotiating Morality and Space*. 1. Aufl. New York: Routledge 2005, S.269-281.
- Price, Emmett George: *Hip Hop Culture*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO 2006.
- Renner, Karl N.: Grenze und Ereignis: Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J.M. Lotman. In: Frank, Gustav (Hrsg.); Lukas, Wolfgang (Hrsg.): *Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag.* 1. Aufl. Passau: Karl Stutz 2004, S.357-381.
- Rivera, Raquel Z.: *New York Ricans From the Hip Hop Zone*. 1. Aufl. New York: Palgrave Macmillan 2003.
- Rose, Tricia: *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Conn.: Wesleyan UP 1994.
- Schneider, Silvia: Gewalt rhetorik in der Selbstpräsentation jugendlicher HipHopper. In: Charlton, Michael (Hrsg.); Schneider, Silvia (Hrsg.): *Rezeptionsforschung: Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997. 268-286
- Tanz, Jason: *Other People's Property: A Shadow History of Hip-Hop in White America*. New York: Bloomsbury 2007
- Werner, Florian: *Rapocalypse: Der Anfang des Rap und das Ende der Welt*. Bielefeld: Transcript 2008.
- Whiteley, Sheila (Hrsg.); Bennett, Andy (Hrsg.); Hawkins, Stan (Hrsg.): *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. 1. Aufl. Burlington: Ashgate 2005.
- Wicke, Peter; Ziegenrucker, Wieland; Kai-Erik Ziegenrucker, Kai-Erik: *Handbuch der Populären Musik: Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*. 2. Aufl. Mainz: Schott Music 2007.