

Erfahrungsseelenkunde hinausweise, indem es Elementarerfahrungen wie Angst und Schrecken erschließe. Drittens zeichne der Traum auch eine Geschichte von Individualität und deren Überschreitung nach.

Die Beiträge der Tagung erscheinen unter dem Titel *Traumdiskurse der Romantik* 2005 in der Reihe »spectrum Literaturwissenschaft« des Walter de Gruyter-Verlags.

Florentine Biere, Eva Issing, Kalliopi Koukou

Boomerang-Effekte: Hip-Hop als urbane Kultur zwischen Regionalität und Globalität.

Kongress im *museum kunst palast* in Düsseldorf am 30. April 2004

Der Kongress *urban culture hip hop. regional + global*¹ beschrieb Hip-Hop als eine globale kulturelle Praxis und fragte, in welchen Verhältnissen seine lokalen Aneignungen in städtischen Kontexten dazu stehen. Mittlerweile ist Hip-Hop nicht mehr nur Ausdruck einer afroamerikanischen Kultur in den USA, durch deren transkulturellen und sozialen Prozess er Ende der 70er Jahre geprägt wurde,² sondern regionaler Kulturen auf der ganzen Welt (vgl. Mitchell 2001, 2). Sie hat in Europa, Afrika und Asien in den letzten zehn bis zwanzig Jahren spezifische Ausprägungen angenommen, denen eines gemeinsam ist: Hip-Hop wird oft verstanden als Artikulationsmedium für regionale Themen und Konflikte. Er entsteht in Migrationsprozessen, im Austausch verschiedener Kulturen und ist eine »interstitial culture« (Smith 1997, 346 mit Verweis auf Bhabha 1994). Hip-Hop »aus« Frankreich, Spanien, Senegal, Südafrika oder Mexiko wirkt wiederum rückwirkend innovativ auf die USA. Daher werden außeramerikanische Varianten des Rap z.B. als »excitingly distinctive syncretic manifestations of African-American influences and local indigenous elements« (Mitchell 2001, 3) bezeichnet.

Die Praktiken des Hip-Hop sind an ein jungendliches Umfeld gebunden und lassen sich in vier Aspekte unterteilen. Da ist zunächst der Rap: Text und Rhythmus gehen eine untrennbare Verbindung ein und knüpfen an afroamerikanische Traditionen, besonders an das Sprachspiel des *signifying* (vgl. Gates jr. 1988) an. Die Techniken des *DJing* (*Sampling*, *Scratching* usw.) geben dem Sprechgesang Rhythmen und *beats*. Dazu tritt der Körper: neben Stimme und Gestik sind hier vor allem die fließenden Bewegungen des Hip-Hop-Tanzes (*Breakdance*, *Smurf* u. a.) charakteristisch. Und schließlich ist der Bereich des Graphischen zu nen-

1 Der Kongress fand am 30. April 2004 im *museum kunst palast* in Düsseldorf statt. Er wurde unter der Schirmherrschaft des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport NRW vom Studiengang Medien- und Kulturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität gemeinsam mit der Heinrich Böll Stiftung NRW veranstaltet. Der wissenschaftliche Teil des Kongresses wurde durch Tanz, Rap- und Graffiti-Workshops um die kulturelle Praxis erweitert.

2 Die »Ursprünge« des Hip-Hop werden in der New Yorker Bronx angesiedelt und mit der Einführung des jamaikanischen Sound Systems von DJ Kool Herc Mitte der 70er Jahre in Verbindung gebracht (vgl. Mitchell 2001, 4; Rose 1994, 51 f.). Flores verweist auf die Puerto-ricanischen und karibischen musikalischen Traditionen (vgl. Flores 2000, 3).

nen: Graffitis und Tags lassen mit ihren unterschiedlichen *styles* Schrift und Bild ineinander übergehen und nutzen die z. T. auch selbst beweglichen Flächen einer Stadt. Geprägt wird diese Kultur durch eine starke Präsenz in den Medien (MTV, Videoclips, Radio, Werbung, Internet); die Medialisierung des Hip-Hop selbst ist ein wesentlicher Motor seiner ständigen Veränderung: »One cannot say what hip hop culture is; one can only explain the process by which it changes« (Pihel 1996, 252).

Ob Dakar, Paris, Mexico City, Kapstadt oder Berlin – das Phänomen Hip-Hop ist gebunden an ein urbanes Milieu der Gegenwart: die Städte stehen in einem Spannungsverhältnis von regionaler und globaler Kultur, von Zentrum und Peripherie. Ohne die Vororte der Großstädte dieser Welt gäbe es keinen Hip-Hop, aber wohl auch nicht ohne die Geschwindigkeit, mit der sie entstehen und sich ändern. In der senegalesischen Hauptstadt Dakar gibt es mittlerweile über 3000 Rap-Formationen; darunter auch *Daara J*, die im Rahmen des Kongresses auftraten. Sie rappen ihre Texte auf Wolof, Französisch, Spanisch und Englisch: Wie ein *Boomerang*, so der Titel ihrer letzten CD, kehrt der Rap so als afroamerikanische Ausdrucksform aus den USA an die westafrikanische Küste, den Ausgangspunkt des Sklavenhandels, verändert »zurück«. Diese »modern Griots« (Haessner 2004) dekontextualisieren und rekontextualisieren textuelle und musikalische Codes (vgl. Flores 2000, 26).

Das erste Kongress-Panel thematisierte den Zusammenhang von Urbanität und Hip-Hop. Gabriele Klein (Hamburg) und Malte Friedrich (Berlin) beschrieben die Inszenierungen der Stadt als Authentifizierungsstrategien, mit denen über global zirkulierende Symbole des Urbanen im Lokalen ein städtisches Lebensgefühl hergestellt wird (vgl. auch Klein/Friedrich 2003, 100). Am Beispiel von Musikvideos zeigten sie, dass nicht mehr das Urbane als gelebte städtische Kultur in Erscheinung tritt, sondern vielmehr die postindustrielle Stadt als Bühne für diese theatrale Kulturpraxis fungiert. Diese Bildinszenierungen des Urbanen bilden weniger ab, sondern generieren eine »real world«. Die erfundene »Ursprungserzählung« der Entstehung des Hip-Hop in einem großstädtischen Kontext könne, so Hannes Loh (Köln), für den deutschen Kontext nicht aufrechterhalten werden. Die Entwicklung vollziehe sich vielmehr als translokales Netzwerk; erst gegen Ende der 90er Jahre habe sich die Entwicklung auf die großen Städte konzentriert.³ Dass die Stadt auch als »Bildfactory« à la Warhol fungiert, zeigte Winfried Adams (Aachen) am Beispiel der Arbeiten von Harald Naegeli, Jean-Michel Basquiat und Hartmut Ritzerfeld: Ritzen, Kritzeln und Schmierern als elementare Kulturtechniken der Aneignung eines Raumes schaffen durch Überschreibungen vorhandener Oberflächen und Kommentare von existenten Schriftbildern neue Bedeutungen. Als Signaturen, deren Lesbarkeit sich zugunsten des Bildhaft-Grafischen auflöst und die etwas Abwesendes an einen Ort zu bringen ohne es zu re-präsentieren, so Reinhold Göring (Düsseldorf) in seiner Moderation des Panels, stellen sie Provokationen des gewohnten Sehens dar. Man liest die Stadt anders, »geht« durch sie und schafft dadurch »andere Räume«.

3 Seit der Wiedervereinigung, so Loh, seien in Deutschland Tendenzen einer Re-Nationalisierung des Rap zu spüren.

Oft sind es übergängliche, so genannte Nicht-Orte (Augé 1992), die mit ihren Flächen den Sprayer einladen, sie immer wieder neu zu benutzen – »mapping anybody's urban subconscious« (Tate 2001, 38).

In einem zweiten Panel standen regionale Ausprägungen des Hip-Hop in Schwarzafrika im Vordergrund. Anhand von Videoclips des Rappers *Devious the 1st* verdeutlichte Mustafa Maluka aus Kapstadt die Aktualisierung der globalen Hip-Hop-Kultur innerhalb der als traumatisch zu bezeichnenden Geschichte Südafrikas. Als »marker of locality« imitiert das gerappte Wort z. B. den Akzent einer älteren Generation, um eine melancholische Bezugnahme auf die Vergangenheit vor der Apartheid herzustellen. Rap entwickelt sich im urbanen Kontext in Südafrika im Kontakt mit *Techno* gegenwärtig weiter zum *Kwaito*. Am Beispiel Musikvideos und Zeitschriften stellte Thomas Gesthuizen aus Amsterdam die Hip-Hop-Kultur Tansanias vor: Rapper drehen hier ihre Videos in einer ländlichen Umgebung und inszenieren die Massai z. B. als städtischen Prototyp des *Gangsta*-Rappers. So entsteht ein »Spiegel«, der die Begriffe ›Tradition‹ und ›Moderne‹, stets mit einem urbanistischen Diskurs verbunden, ironisch verschmilzt.

Susanne Stemmler

Bibliographie

- Augé, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992. [Augé 1992]
- Bhabha, Homi K.: *The Location of culture*, London 1994. [Bhabha 1994]
- Flores, Juan: *From bomba to hip-hop: Puerto-Rican culture and Latino identity*, New York 2000. [Flores 2000]
- Gates jr., Henry Louis: *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford 1988. [Gates jr. 1988]
- Haessner, Sandy: *Modern Griots. Rapper in Dakar*, Katalog der Fotoausstellung anlässlich des Kongresses *urban culture hip hop. regional + global*, 29.4-19.5.2004 im zakk, Düsseldorf 2004. [Haessner 2004]
- Klein, Gabriele u. Malte Friedrich: *Is his real? Die Kultur des Hip-Hop*, Frankfurt/Main 2003. [Klein/Friedrich 2003]
- Mitchell, Tony: *Introduction. Another Roor - Hip-Hop Outside the USA*, in: *Global noise, Rap and Hip-Hop Outside the USA*, hg. von Tony Mitchell, Middletown/Connecticut 2001, 1-38. [Mitchell 2001]
- Pihel, Erik: *A Furified Freestyle: Homer and Hip-Hop*, in: *Oral Tradition* 11/2 (1996), 249-269. [Pihel 1996]
- Rose, Tricia: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, London 1994. [Rose 1994]
- Smith, Christopher Holmes: *Method in the Madness: Exploring the Boundaries of Identity in Hip-Hop Performativity*, in: *Social Identities* 3 (1997), 343-374. [Smith 1997]

Tate, Greg: Graf Rulers/Graf UnTrained, in: *One Planet under a Groove: Hip-hop and Contemporary Art*, hg. von The Bronx Museum of the Arts (2001), 35-40. [Tate 2001]

Kafka und die Weltliteratur

Internationales Symposium an der Universität des Saarlandes,
Saarbrücken, vom 20. bis 23. September 2004

Zum Konzept der Tagung: Kafka und ein komparatistischer Neuansatz

Franz Kafkas Rang als Autor der Weltliteratur steht heute, 80 Jahre nach seinem Tod, außer Frage. Seine anhaltende Wirkung wird nicht allein durch die Vielzahl der Übersetzungen, sondern auch durch die Breite und Internationalität der wissenschaftlichen Forschung zu seinem Leben und Werk eindeutig belegt. Die Deutungsoffenheit seiner Texte und die paradigmatische Modernität seiner Formensprache, Figurenkonzeption und Weltsicht haben nicht nur äußerst intensive, sondern auch methodisch besonders vielfältige Interpretationsversuche provoziert – die Zerstrittenheit der Kafka-Forschung ist so schon fast sprichwörtlich geworden.

Die Veranstalter des Saarbrücker Symposions *Kafka und die Weltliteratur*, Manfred Engel (Saarbrücken) und Dieter Lamping (Mainz), wußten, daß sie mit ihrer Tagung die vielfältigen Differenzen innerhalb der Kafka-Forschung nicht würden ausräumen können. Wohl aber hofften sie, die schmale Konsensbasis der Kafka-Forschung durch einen neuen Zugangsweg zu vergrößern: Statt den Autor, wie schon so oft, als (bewunderten) Einzelgänger innerhalb der klassischen literarischen Moderne zu betrachten und alle Anstrengungen auf eine Deutung der Einzeltexte zu konzentrieren, ging es in Saarbrücken erstmals darum, Kafkas Dichtungen in dreifach-komparatistischer Hinsicht zu kontextualisieren:

Kafkas literarisches Werk sollte erstens, ausgehend von der Vielzahl expliziter Rezeptionszeugnisse Kafkas, in seinen Verflechtungen innerhalb der Traditionen der Weltliteratur erhellt werden. Es ist bekannt, daß Kafka immer wieder eminente Schriftsteller der europäischen Literatur von der Antike bis in seine Zeit begeistert gelesen hat. Seine Werke hingegen weisen fast nie jene markierten intertextuellen Bezugnahmen auf, die Art und Grad der produktiven Rezeption eines Fremdtexes sofort erkennbar werden lassen. Einzelstudien zur Verarbeitung eines spezifischen Werks bei Kafka, wie sie in der Forschung schon mehrfach unternommen wurden, erweisen sich daher als nur bedingt hilfreich, um Kafkas Umgang mit ihm vorgängiger Literatur und seine Stellung in der literarischen Moderne zu bestimmen. Ziel der ersten Sektion der Tagung mit dem Titel *Kafkas Lektüren* war es daher, durch die Nebeneinanderstellung und den (vor allem in Diskussionen geleisteten) systematischen Vergleich mehrerer Einzelrezeptionen zur Beschreibung eines Rezeptionsdispositivs zu gelangen, das Kafkas produktives Verhältnis zur Weltliteratur präziser zu bestimmen erlaubt.¹

Auch die zweite Sektion der Tagung, *Kafka und die moderne Literatur*, ging vom Problem der geringen Markierung literarischer Rezeptionsprozesse in den