

Markus Spöhrer

Film als epistemisches Ding

Zur Produktion von Hip-Hop-Kultur
und Till Hastreiters STATUS YO!

SCHÜREN

Inhalt

1 Einleitung	9
1.1 Problemstellung	9
1.2 Forschungsfragen, Ziele und theoretisch-methodisches Vorgehen	17
2 Forschungsstand	21
2.1 Einleitung und Darstellung der Forschungslücke	21
2.2 Überblick: Forschungsstand Hip-Hop-Kultur	26
2.2.1 Kulturwissenschaftlich geprägte Ansätze zur Hip-Hop-Kultur	26
2.2.2 Soziologisch geprägte Ansätze zur Hip-Hop-Kultur	34
2.2.3 Hip Hop-Kultur und Film: Filmwissenschaftliche Ansätze	42
3 Fallbeispiel: Die Produktion von STATUS YO!	51
3.1 Theoretisch-methodische Vorüberlegungen zum Fallbeispiel: Eine indeterministische Heuristik	51
3.2 Film als Liste#	65
3.3 «Meine große Jugendikone war WILD STYLE»: Der Ursprung von STATUS YO!	71
3.4 Die Produktion von WILD STYLE und STATUS YO! aus der Perspektive der Production Studies	77
3.4.1 Theorien und Modelle der Produktionsforschung und Filmökonomie	77
3.4.2 Theorien und Modelle der Filmökonomie	78

3.4.3 Theorien und Modelle der Produktionsforschung (Production Studies)	84
3.4.4 «WILD STYLE Helped the Party Started»: Production (of) Histories	94
3.4.5 STATUS YO!: Ein Film in der Tradition von WILD STYLE	104
3.4.6 «Making the Movie»: Framing Actual Shooting	109
3.5 Theorien und Modelle der Filmwissenschaft	126
3.5.1 Theorien und Modelle der Filmwissenschaft als Determinanten im Experimentalsystem	126
3.5.2 Film als (relativ) geschlossenes Objekt: Narratologischer Ansatz, Produktanalyse, strukturalistische Genre-Theorie	128
3.5.3 Die filmische Realität von STATUS YO! und WILD STYLE: Produktion durch filmanalytische Determinanten	141
3.5.4 Exkurs: Filmkritik – Filmrezension – Filmbeschreibung	157
3.6 Film als offenes Diskursfeld: Film und Paratext	161
3.6.1 «So echt wie möglich»: Zur paratextuellen Produktion von Authentizität	168
4 Fazit: Film als epistemisches Ding	187
4.1 Einleitung: Film und Hip-Hop-Kultur als epistemisches Ding	187
4.2 Schreiben als Experimentalsystem und Wissens- produktionsmodell geisteswissenschaftlicher Forschung	190
4.3 Epistemische Dinge und technische Dinge	199
5 Revision des Produktionsbegriffs: Filmproduktion als Wissensproduktion	207
6 Abschluss	213
7 Till Hastreiter im Interview	217
8 Literatur- und Filmverzeichnis	227
8.1 Filmverzeichnis	227
8.2 Literaturverzeichnis	228

1 Einleitung

1.1 Problemstellung

«WILD STYLE ist für mich kein Hip-Hop-Film».¹

«WILD STYLE – das ist kein Film, sondern echter HipHop».²

«Hip-Hop ist alles und nichts.
Das kann niemand einfassen und definieren».³

«Gesellschaftsanalysen zehren meist davon, dass sie Geschichten über die Entwicklung einer Gruppe, einer Nation oder gar einer ganzen Gesellschaft erzählen».⁴ Folgt man dem kultur- und sozialwissenschaftlichen und ebenso dem populären Diskurs, so ist auch das Wissen über die Hip-Hop-Kultur narrativ strukturiert: Vom Ursprungsmythos der vormalig rassistisch und sozialökonomisch marginalisierten Subkultur in der South Bronx der 1970er-Jahre, über Erfolgsgeschichten von Rap-Musik-Labels und *self-made men* bis zur *success story* der Hip-Hop-Kultur selbst, als

- 1 Till Hastreiter in einem Interview, das ich im Oktober 2013 mit ihm geführt habe (siehe Anhang). Im Folgenden wird zur Zitation des Interviews folgende Kurzform benutzt: Hastreiter, Spöhrer 2013.
- 2 Gabriele Klein, Malte Friedrich: *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a. M. 2003a, S. 22.
- 3 Hastreiter, Spöhrer 2013.
- 4 Urs Stäheli: Das Soziale als Liste. Zur Epistemologie der ANT. In: Friedrich Balke, Maria Muhle, Antonia Schöning (Hg.): *Die Wiederkehr der Dinge*. Berlin 2011, S. 83–102, hier: S. 83.

«aktuell größte jugendkulturelle Strömung der Neuzeit».⁵ In seiner «etwa dreißigjährigen Geschichte hat HipHop in seinen unterschiedlichen kulturellen Spielarten viele Normen herausgefordert und verändert»,⁶ er hat «soziale, politische, ökonomische, mediale, lokale und globale Reichweite(n)».⁷ Und für die Hip-Hop-Kultur scheint zudem zu gelten: «Geschichten des Aufstiegs oder des Niedergangs treten miteinander in Widerstreit: Soziale Einheiten mögen sich steigern und entfalten (z. B. durch Differenzierung oder Komplexitätssteigerung) oder mögen an ihren Widersprüchen zugrunde gehen».⁸ Diese Differenzierungstendenz und Komplexitätssteigerung, dieses «komplexe Zusammenspiel der diese Kultur ebenso hervorbringenden wie verändernden Faktoren»,⁹ ist maßgeblich durch die vielzähligen – und oft benannten – Widersprüche und Wettstreite bedingt, die durch und von der Hip-Hop-Kultur produziert werden.¹⁰ Auch das ist Teil der von der Wissenschaft und den *heads*¹¹ erzählten Geschichte des Hip-Hop und ebenso, dass jene «inneren Widersprüche» keinesfalls den Niedergang von Hip-Hop prognostizieren lassen, sondern vielmehr *produktiven* Charakter haben. Nicht nur spielt der Wettstreit, der Widerspruch und die Kontroverse in der von den Wissenschaften konstruierten «Lebenspraxis» des Hip-Hop eine entscheidende Rolle, sondern prägt auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem «kulturellen Phänomen».¹² Zudem wird auch im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Erforschung der Hip-Hop-Kultur, im Rahmen von wissenschaftsgeschichtlichen Positionen, die Erfolgsgeschichte des Hip-Hop *in der Wissenschaft* erzählt – «Hip-Hop has also «made it» in the world of academia»: ¹³

Das bestätigt auch der Output wissenschaftlicher Produktion. Seit fast drei Jahrzehnten haben nicht nur unzählige Journalistinnen und Journalisten, (ehemals) aktive Vertreter der Szene, sondern auch Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler reichlich Tinte vergossen, um Entstehungsgeschichte des HipHop, seine Stars, Mythen, Skandale, seine musikkompositorischen Innovationen, seine gesellschafts-

5 André Peschke: *HipHop in Deutschland: Analyse einer Jugendkultur aus pädagogischer Perspektive*. Hamburg 2010, S. 7.

6 Vgl. z. B. Murray Forman: HipHop Meets Academia. Fallstricke und Möglichkeiten der Hip Hop Studies. In: Karin Bock, Stefan Meier, Gunter Süß (Hg.): *HipHop Meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Bielefeld 2007, S. 17–38, hier: S. 17.

7 Eva Kimminich: Rap. More than Words – Eine Zwischenbilanz. 3 Jahrzehnte Hip Hop – 3 Jahrzehnte Hip Hop-Forschung. In: Dies. (Hg.): *Rap. More than Words*. Frankfurt a. M., 2004, S. VII–XXVI, hier: S. VII.

8 Stäheli, 2011, S. 83.

9 Kimminich, 2004, S. XII.

10 Siehe z. B. Tricia Rose: *The Hip Hop Wars. What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why it Matters*. New York 2008.

11 Als *heads* werden Anhänger oder Fans der Hip-Hop-Kultur bezeichnet.

12 Rachel Rivera: *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. New York 2003, S. 15.

13 Kimberly Monteyne: *Hip Hop on Film. Performance Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s*. Mississippi 2013, S. 3.

politische Dimension, seine Kommunikations- und Diskursstrategien und seine ständigen Verwandlungen zu beschreiben, zu kritisieren, zu ideologisieren oder auch zu idealisieren, zu analysieren und zu theoretisieren.¹⁴

Ebenso – und das wird in neueren kulturwissenschaftlichen Arbeiten evident¹⁵ – scheinen, mit der gesteigerten Aufmerksamkeit für den Hip-Hop in der Wissenschaft, zwischen der wissenschaftlichen Praxis und dieser so bezeichneten «gelebten Praxis» der Hip-Hop-Kultur, Kontroversen und Widersprüche zu entstehen: Von Verzerrung und «Festschreibung» durch den Objektivitätsanspruch der Wissenschaft ist hier ebenso die Rede, wie von der Forderung nach Systematisierung und Analyse.¹⁶

Bleibt man bei der Metaphorik des Hip-Hop als Geschichte, so zeichnet sich gleichermaßen eine «Misserfolgsgeschichte» der «filmischen Hip-Hop-Kultur» im deutschsprachigen Diskurs um die Erforschung von Hip-Hop ab. Der amerikanische Hip-Hop-Film *WILD STYLE* (USA 1983) – ein semidokumentarischer Film des Independent-Filmers Charlie Ahearn – hat seinen festen Platz in der «Geschichtsschreibung der Hip-Hop-Kultur»: als «medium of first contact»¹⁷ und als Initiationsfilm und «Quelle der Inspiration» für die Weltanschauung der HipHop-Szene.¹⁸ US-amerikanische Hip-Hop-Filme sind bis in die Gegenwart kommerziell erfolgreich und noch immer – oder gerade gegenwärtig – Gegenstand film- und kulturwissenschaftlicher Forschung.¹⁹ Relativ unbeforscht dagegen sind jene deutschen Filmproduktionen, die als «Hip-Hop-Filme» Eingang in den populären Diskurs gefunden haben. Dies ist insofern verwunderlich, als «Hip-Hop im Film» nicht nur in den USA «zum Modethema der Filmindustrie geworden»²⁰ ist, sondern auch in Deutschland, wovon deutsche, kommerziell erfolgreiche Kinofilmproduktionen wie *ZEITEN ÄNDERN DICH* (Uli Edel, D 2010)²¹ oder *BLUTZBRÜDAZ* (Ozgür Yildi-

14 Kimminich 2004, S. IX–X.

15 z. B. ebd. Murray Forman: Introduction. In: Mark A. Neal, Murray Forman (Hg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York u. a. 2004, S. 1–8; Forman 2007.

16 Vgl. Forman, 2007.

17 Zoe Antonia Kusmierz: Areas of Uncertainty. Observations on the German Reception of Spike Lee and HipHop Culture. In: Heike Paul, Katja Kanzler (Hg.): *Amerikanische Populärkultur in Deutschland. Case Studies in Cultural Transfer Past and Present*. Leipzig 2002, S. 167–180, hier: S. 171.

18 Klein, Friedrich 2003a, S. 20.

19 Z. B. Melvin Donalson: *HipHop in American Cinema*. New York 2007; Monteyne 2013.

20 Sascha Verlan: French Connection. *HipHop-Dialoge zwischen Frankreich und Deutschland*. Höfen 2003a, S. 123.

21 *ZEITEN ÄNDERN DICH*, eine biographisch inspirierte Geschichte über den Rapper Bushido, ist laut FFA auf dem 14. Platz der kommerziell erfolgreichsten deutschen Kinofilme des Jahres 2010. Vgl. dazu die «Filmhitliste des Jahres 2010» der Filmförderungsanstalt (FFA). Online verfügbar unter: <http://bit.ly/1SIId1fq> (letzter Aufruf: 04.08.2015).

rim, D 2012)²² zeugen. Gerade jener Film, der, ähnlich wie *WILD STYLE*, 2004 als «erster deutscher Hip-Hop-Film» produziert, vermarktet und diskursiviert wurde – Till Hastreiters *STATUS YO!* –, hat bislang kaum akademische Aufmerksamkeit erhalten. Wie noch zu zeigen sein wird, ist mit der Analyse und Beschreibung von Filmen, die mit dem Label «Hip-Hop-Film» versehen sind, verbunden, dass sich ein solches Label über ein Netzwerk von verschiedensten Elementen herstellt: Dies können formalästhetische Elemente des Films sein, Inszenierungs- und Vermarktungsstrategien sowie Produktionsmodi und Rezeptionshaltungen. Die zur Verfügung stehenden Arbeiten zur deutschen Hip-Hop-Kultur, die von kultur- und sozialwissenschaftlichen Ansätzen geprägt sind, betonen hauptsächlich Aspekte der Aneignung, Transformation und Neukontextualisierung von globalen und medial verbreiteten Zeichensystemen der Hip-Hop-Kultur. Hip-Hop wird in derartigen Publikationen als gelebte Praxis jugendlicher Akteure in Deutschland im Zusammenhang mit Glokalisierung sowie der Aushandlung von Identitätskonstruktionen²³ verstanden, womit sich eine Produktion des Labels «Hip-Hop-Film» – oder besser gesagt: Die Relation von Film und Hip-Hop-Kultur – nicht umfassend beschreiben lässt. Dieser Forschungslücke soll die vorliegende Arbeit Rechnung tragen und mit einem aus der Fallanalyse zur Produktion des «Hip-Hop-Films» *STATUS YO!* entwickelten theoretisch-methodischen Ansatz eine Beschreibung zur Produktion von Hip-Hop-Kultur und Film leisten. Unter Berücksichtigung von kultur- und filmwissenschaftlichen Forschungsergebnissen zur Hip-Hop-Kultur sowie nicht-wissenschaftlichen Wissensprodukten wie Filmkritiken, Produktionsnotizen, Making-ofs, Interviews mit dem Regisseur und user-generierten Wissensprodukten (Beiträge in Online-Foren etc.) soll der Film *STATUS YO!* als «epistemisches Ding»²⁴ verstanden werden, das sich über jene Wissensprodukte produzieren lässt.

Im US-amerikanischen kulturwissenschaftlichen Forschungskontext²⁵ wurde die Beziehung von Hip-Hop-Kultur und Film vielfach im Hinblick auf die Repräsentation von kulturellen Konstruktionen von Authentizität, Ethnizität, Klasse, Geschlecht und Sexualität und die rückwirkende Produktion von kulturellen Diskursen erforscht

22 BLUTZBRÜDAZ, eine Geschichte über den Aufstieg und die Anerkennung eines Rapper-Duos, in der der deutsche Rapper Sido die Hauptrolle spielt, ist laut der FFA auf dem 18. Platz der kommerziell erfolgreichsten deutschen Kinofilme des Jahres 2012. Vgl. dazu die «Filmhitliste des Jahres 2012» der Filmförderungsanstalt (FFA). Online verfügbar unter: <http://bit.ly/1IVPpiP> (letzter Aufruf: 04.08.2015).

23 Z. B. Friedrich Klein 2003a; Karin Bock, Stefan Meier, Gunter Süß: HipHop Meets Academia. Positionen und Perspektiven auf die HipHop Forschung. In: Dies. (Hg.): HipHop Meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld 2007a, S. 11–16. Siehe zudem den Forschungsstand (Kapitel 2).

24 Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Frankfurt a. M. 2006.

25 Z. B. Donalson 2007; Monteyne 2013; siehe Forschungsstand (Kapitel 2.2.3).

und deren real-soziale Auswirkungen. Ebenso arbeiteten von den Cultural Studies geprägte Ansätze die Aneignung und Neukontextualisierung jener Diskurse als gelebte Praxis jugendlicher Akteure heraus – mit allen Bedenken von Seiten (sozial) pädagogischer Perspektiven. Zudem wurde der Einfluss von filmökonomischen und ideologischen Implikationen auf die Produktion von Hip-Hop-Kultur und Film berücksichtigt und kritisiert: Als spezifisches produktionsökonomisches Dispositiv, das eben jene filmischen Repräsentationen solcher Diskurse entscheidend determiniert und gleichermaßen die Vereinnahmung und Kommerzialisierung der vormals subkulturellen Jugendbewegung durch den kulturindustriellen Mainstream ermöglicht. Neben solchen kulturkritischen Einwänden, die Kulturindustrie verzerre und zerstöre die ursprünglichen Ideen und Stile der Subkultur,²⁶ wurden auch Stimmen laut, die das transformatorische (oder negativer: «verzerrende»²⁷) Potenzial der geisteswissenschaftlichen Praxis mit dem Untersuchungsgegenstand Hip-Hop-Kultur zu bedenken gaben oder sogar als möglichen «Fallstrick»²⁸ betrachteten: Der Hip-Hop-Forscher Murray Forman (2007) beispielsweise weist

auf die weit verbreitete Tendenz hin, die Beschäftigung mit HipHop-Kultur auf die musikalischen und stilistischen Ausformungen oder auf spektakuläre, stilistische Facetten zu beschränken. Oftmals wird der Fokus diesbezüglicher Analysen ausschließlich auf Raptexte und Mode gelegt; werden die detaillierten und vielfältigen politischen Charakteristika des HipHop ausgeblendet. Dies ist nicht nur eine reduktionistische Art und Weise, Wissenschaft zu betreiben, sondern im speziellen Kontext der HipHop-Kultur verursacht ein solches Vorgehen generell eine unangemessene Verzerrung des Gegenstandes.²⁹

Zwar gesteht Forman solchen wissenschaftlichen Praxen zu, wie ein «Mikroskop» zu funktionieren, «mit dessen Hilfe man andere Aspekte genauer sehen kann»,³⁰ dennoch gebe es ohne den Austausch mit den «praxisaffinen Wissensautoritäten»³¹ – und dies sind bei Forman jene Akteure, die den Hip-Hop «leben»³² – für die Wissenschaft keine Sicherheit, «dass HipHop «richtig» kontextualisiert oder in «angemessenen» theoretischen Zusammenhängen diskutiert wird – natürlich ohne außer Acht zu lassen, wie subjektiv und normativ die Begriffe «richtig» und «angemessen» sind».³³ In solchen Vorstellungen reproduzieren sich jedoch eben genau jene Kri-

26 Vgl. z. B. Sascha Verlan, Hannes Loh: *20 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen 2000a, S. 276–277; Emmet George Price: *Hip Hop Culture*. Santa Barbara 2006, S. 71–73.

27 Vgl. z. B. Forman 2007, S. 19–20.

28 Vgl. ebd.

29 Ebd., S. 19.

30 Ebd., S. 18.

31 Ebd., S. 20.

32 Ebd.

33 Ebd.

tiken an spezifischen Machtkonstellationen, wie sie bereits für das Verhältnis zwischen kulturindustriellem Mainstream und der Subkultur Hip-Hop beschrieben wurden. In Formans Aussagen lässt sich die implizite Befürchtung erkennen, dass aus einer ‚falschen Darstellung‘ der Hip-Hop-Kultur, durch deren Beschreibung über wissenschaftliche Modelle, genau solch eine Verzerrung resultiert: Anstatt die Dynamik, Heterogenität und Lebendigkeit dieser Kultur zu fassen, würde die Hip-Hop-Kultur zum statischen, fixierten und leblosen Ergebnis von wissenschaftlicher Forschung. Was Forman hiermit expliziert, (re)produziert gleichzeitig eine Form von Wissen: Während den Wissenschaften von Seiten der Hip-Hop-Akteure unterstellt wird, womöglich nicht die ‚wahre‘ oder ‚echte‘ Hip-Hop-Kultur zu repräsentieren, wird damit gleichzeitig die Annahme gemacht, dass diese außerhalb der wissenschaftlichen Praxis durchaus existiere – als soziale Realität, als ‚lebendige und aktive Kultur‘.³⁴ Die Forschungsliteratur weist zwar deutlich darauf hin, dass das «was diese Kultur alles sein kann»³⁵ extrem heterogen ist und als «komplexe[s] Zusammenspiel der diese ebenso hervorbringenden wie verändernden Faktoren beobachtet und analysiert»³⁶ wird. Allerdings wurde bislang der Faktor der wissenschaftlichen Beobachtung und Analyse und deren Rolle bei der Hervorbringung dessen, was ‚Hip-Hop-Kultur ist‘, ausgeblendet. Und dies, womöglich ähnlich wie bei Forman, aufgrund der Annahme, dass wissenschaftliche Produktion der sozialen und kulturellen Realität äußerlich sei. Wenngleich diese Annahme an dieser Stelle aus wissenschaftstheoretischer und erkenntnisphilosophischer Perspektive als problematisch bezeichnet werden muss, so deutet sie doch gleichzeitig auf eine zentrale These dieser Dissertation hin: Jede Form von Wissen über Hip-Hop-Kultur ist *immer produziert* Wissen, *das maßgeblich von der gewählten Perspektive (im Sinne einer erkenntnistheoretisch gesetzten Prämisse) determiniert wird*³⁷ – unabhängig davon ob dieses Wissen aus kulturwissenschaftlicher, filmwissenschaftlicher oder kulturkritischer Perspektive oder aus der der subkulturellen Akteure produziert wird oder von den von Forman beschworenen Hybriden aus gelebter und wissenschaftlicher Praxis.³⁸ Und daraus resultiert konsequenterweise: Die Frage nach dem, ‚was Hip-Hop-Kultur ist‘, lässt sich nur über den Verweis auf die Wissens-

34 Ebd., S. 21. Forman gibt allerdings auch ein Beispiel für die Verzerrung der Hip-Hop-Kultur durch «Reduktionismus» von Seiten der Hip-Hop-Akteure (Vgl. ebd., S. 22). Er betont in dieser Hinsicht die Relevanz des Kontakts und Austauschs zwischen Wissenschaft und «Szene» und propagiert daher eine «lebendige Forschung» (Vgl. Bock, Meier, Süß 2007a, S. 12–13).

35 Kimminich 2004, S. XII.

36 Ebd. (Hinzufügung MS).

37 Damit wird ebenso von der Prämisse einer ‚großen Erzählung‘ der Hip-Hop-Kultur als übergeordnetes Narrativ abgesehen. Vgl. Jean-Francois Lyotard: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris 1979. Diese Form der Vermittlung von Wissen wird jedoch als eine mögliche Form der Wissensproduktion akzeptiert, zumal sie besonders kulturgeschichtliche Arbeiten zur Hip-Hop-Kultur strukturiert.

38 Vgl. Forman 2007, S. 21.

produkte und Wissensproduktionsprozesse beantworten, die diese Kultur hervorbringen und hervorgebracht haben³⁹ – so facettenreich und widersprüchlich sie auch sein mögen. Und damit werden Machtkonstellationen, im Hinblick auf Formans gestellte Frage wem ›Hip-Hop gehört‹ oder wer die Autorität besitzt über jene zu sprechen,⁴⁰ allein dadurch produziert, wer diese Wissensprodukte hinsichtlich deren Wahrheitsanspruch als solche für sich beansprucht. Forman (2007) z. B. referiert hier maßgeblich auf nicht-wissenschaftlich produzierte Diskurse und indem er ihnen ›Wahrheit‹ zuschreibt, verschleiert er gleichzeitig, dass auch derartiges Wissen abhängig von bestimmten epistemologischen Prämissen produziert wird. Das von Forman problematisierte Machtgefälle zwischen subkultureller und wissenschaftlicher Praxis, das durchaus auch in anderen Forschungskontexten ähnlich problematisiert wird, soll und kann in dieser Arbeit zwar mitnichten ausgegletet oder nivelliert werden, zumindest sollen jedoch wissenschaftliche und nicht-wissenschaftliche Wissensprodukte jedoch horizontalisiert werden. Weder wissenschaftlicher noch nicht-wissenschaftlicher Produktion von Wissen soll hier der Wahrheits- oder Wirklichkeitsanspruch abgesprochen werden, wobei aber gleichzeitig betont werden soll, dass keine der Positionen im Hinblick auf ihren Wahrheits- oder Wirklichkeitsanspruch favorisiert werden soll. Unterschiedliche Positionen sollen hier im wörtlichen Sinne *produktiv* als gleichwertig an der Produktion von Film und Hip-Hop-Kultur symmetrisiert werden.

Inwiefern spielt diese These nun eine Rolle bei der Beschäftigung mit der Produktion von Hip-Hop-Kultur und Film? Zum einen ist mit der These die erkenntnistheoretische Prämisse gesetzt, dass sich weder *der Film* noch *die Hip-Hop-Kultur* außerhalb von Wissensprodukten und damit verbundenen Wissensproduktionsprozessen realiter finden ließe. Damit ergibt sich gleichzeitig auch das Problem, dass bei der Beschreibung der Produktion von Hip-Hop-Kultur und Film eine Definition der solchen nicht vorangestellt werden kann, ohne den Verweis auf deren Produziertheit zu leisten. Zudem zirkulieren sowohl wissenschaftlich und nicht-wissenschaftlich produzierte Definitionen der Hip-Hop-Kultur und z. B. dem ›Wesen des Films‹, die unvereinbar und bisweilen paradox sind. Dies ist mitnichten nur ein theoretischen Problem, das sich nicht umgehen lässt, sondern stellt

39 Leon Jesse Wansleben (2008) unterstellt den Geisteswissenschaften allgemein eine Vernachlässigung der Reflexion über die Herstellungsprozesse geisteswissenschaftlichen Wissens hinsichtlich der soziomateriellen Praktiken, in welche jenes Wissen eingebunden ist: «Es mag Wissen darüber geben, was die Geisteswissenschaften im Hinblick auf ihre Gründungstexte, Traditionen und Zukunftsversprechen ausmacht, aber dadurch ist nicht die Frage beantwortet, wie Geisteswissenschaftler kulturelles Wissen erzeugen, wie sie denken, schreiben, zusammenarbeiten». Leon Jesse Wansleben: Geisteswissenschaften als epistemische Praktiken. Was kann die Wissenschaftssoziologie zur Zukunft der Geisteswissenschaften beitragen? In: Konstantin Goschler (Hg.): *Arts and Figures. GeisteswissenschaftlerInnen im Beruf*. Göttingen 2008, S. 53–68, hier: S. 54.

40 Vgl. Forman 2007, S. 21–23.

die epistemische Praxis dieser Arbeit vielmehr vor die Aufgabe zu fragen, welche erkenntnistheoretischen Prämissen solchen Wissensproduktionen zugrunde liegen und *wie* jene den jeweiligen Gegenstand auf ihre spezifische Art und Weise determinieren und produzieren. Dabei kann somit auch keinesfalls von ‹falschen› oder ‹verzerrten› Ergebnissen gesprochen werden, da hiermit explizit der unabhängig existierende Film oder *die* Hip-Hop-Kultur ein Phantasma bleibt, das solchen Zuschreibungen jedoch als Referenzgrundlage dient. Ebenso mit erkenntnistheoretischen Aspekten verbunden ist die Auswahl der Wissensprodukte sowie deren spezifische Anordnung, also das methodisch geleitete Arrangement von Wissensprodukten, das die ‹Produktion von Hip-Hop-Kultur› und Film als spezifischen Untersuchungsgegenstand bzw. als ‹epistemisches Ding›⁴¹ bedingt. Damit versteht sich die Arbeit als dezidiert dekonstruktivistische Arbeit, die die Produktion von Hip-Hop-Kultur und Film auf der Seite der Wissensprodukte nach deren epistemologischen und methodischen Grundlagen befragt und gleichzeitig die sich damit vollziehende Produktion von Hip-Hop-Kultur und Film am Fallbeispiel STATUS YO! selbstreflexiv beschreibt – über ein spezifisch angeordnetes Wissensproduktionssystem, das den Gegenstand entsprechend der epistemologischen Prämissen hervorbringt. Der Erkenntnisgewinn der vorliegenden Arbeit ist damit folgendermaßen formuliert: Während kultur- und sozialwissenschaftliche Forschungsergebnisse die Hip-Hop-Kultur als Kultur der Aushandlung von Bedeutungsproduktion im real-sozialen bzw. -kulturellen Raum verorten und filmwissenschaftliche Arbeiten jene Aushandlungen auf der diegetischen Ebene belegen können, betont diese Dissertation die Aushandlung von Bedeutungsproduktion auf der selbstreflexiv-dekonstruktivistischen Ebene der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Relation Hip-Hop-Kultur und Film. Es ist also nicht Anliegen der Arbeit, ausschließlich narrative und formalästhetische Aspekte von sogenannten ‹Hip-Hop-Filmen› herauszuarbeiten. Ebenso wird das ‹Phänomen› Hip-Hop nicht als bloßer kultureller oder sozialer Prozess beschrieben, welcher sich in Filmen ‹abbilden› und auffinden ließe. Die Arbeit steht allerdings nicht diametral zu film-, sozial-, oder kulturwissenschaftlichen Forschungsergebnissen, sondern ist von einem anderen Erkenntnisinteresse und einer anderen Forschungsperspektive geleitet: Filme, gesellschaftliche und kulturelle Prozesse sowie wissenschaftliche Erkenntnisse sind gleichermaßen als verschränkte Teile einer Wissens- und Diskursproduktion zu begreifen. Da bislang keine kultur-, film- oder medienwissenschaftlichen Zugänge vorliegen, die eine solche Verschränkung und deren Beschreibung zulassen, ist das Ziel dieser Arbeit, am Fallbeispiel STATUS YO! ein Beschreibungsmodell für diese, auf heterogenen Wissensbereichen basierenden Wissensproduktionen zu entwickeln. Ebenso soll ein derartiges Modell die den jeweiligen Wissensbereichen zugrundeliegenden epistemologischen Prämissen berücksichtigen.

41 Rheinberger 2006.