

SWINGIN' HIS HANDS FASTER THAN KARATE KID. DER GEHÖRLOSE RAPPER SIGNMARK UND GEBÄRDENSPRACHEN IM HIPHOP

Nadja Thoma und Annamaria Lehto

2006 eroberte der finnische Rapper Signmark alias Marko Vuoriheimo mit seinem ersten Album »Signmark« die Charts seines Heimatlandes. Das Album enthält eine CD und eine DVD, auf der weltweit zum ersten Mal in Gebärdensprachen gerappt wurde.

Der 32-jährige gehörlose Rapper wuchs mit gehörlosen Eltern und hörenden Großeltern auf. Aus dieser Konstellation ergab sich, dass die finnische Gebärdensprache seine Erstsprache ist, er sich aber mit Hilfe von Lippenlesen auch in der finnischen Lautsprache unterhalten kann. Daneben beherrscht er fünf weitere Gebärdensprachen, unter anderen die American Sign Language (ASL), in der er ebenfalls rappt, und drei weitere Sprachen im schriftlichen Bereich (Stenros 2008: 87).

Aus seiner früheren Freizeitbeschäftigung, Pop-Musik für Gehörlose zu übersetzen, entstand die Idee, Texte in Gebärdensprache zu schreiben, um die Geschichte der Gehörlosen aus der Innenperspektive zu erzählen.

Wie kann aber Rap in einer Sprache funktionieren, die nicht gesprochen, sondern gebärdet wird? Ein Blick auf die Entstehungskordinaten der Hip-Hop-Kultur in den New Yorker suburbs der 1970er Jahre zeigt, dass HipHop als soziale Praxis von Beginn an eng mit Sprache/n verwoben war und dass nicht zuletzt durch die Verwendung bestimmter Sprachen kulturelle, gesellschaftspolitische und künstlerische Fragen immer wieder neu konstruiert und verhandelt wurden.

Die HipHop-Kultur setzt sich aus vier konstituierenden Elementen zusammen: Rap/MCing¹ als rhythmisch akzentuierter Sprechgesang, DJing als instrumentale Kunst, Writing (das Sprühen von Graffiti) und B-Boying/B-Girling, ein Begriff, unter dem verschiedene Tanzstile, unter anderem das Breakdancing, subsumiert werden.² Wesentlich am traditionellen Verständnis der Kultur ist es, Kunst nicht nur zu konsumieren, sondern in mindestens einem der vier Elemente aktiv tätig zu sein. Dabei wird immer wieder betont, dass HipHop über das Konzept einer künstlerischen Freizeitbeschäftigung hinausgeht und »einen Sozialkomplex [bildet], in dem man sich mit Persönlichkeiten/Identitäten verortet, die sich nicht einfach wieder ›ausziehen‹ lassen« (Menrath 2001: 67). Dabei unterscheidet sich HipHop von anderen popkulturellen, »auf statische Authentizität und Star-Aura setzenden Stilen« (Bielefeldt 2006: 146) dadurch, dass Erfolg immer wieder performativ erkämpft und ausgehandelt werden muss.

Das Element, das bisher sowohl in der Öffentlichkeit als auch im wissenschaftlichen Diskurs am meisten Beachtung gefunden hat, ist der Rap. In der Diktion des Rappers Chuck D sollte der Rap als »Black America's CNN« (vgl. Dimitriadis 2009: 33) rassistische und diskriminierende Strukturen in der Gesellschaft aufzeigen und eine alternative Erzählart anbieten, um über die Realität im Ghetto zu informieren.

In den Cultural Studies wurde HipHop in diesem Sinn überwiegend als Widerstandsstrategie afroamerikanischer Jugendlicher gegen autoritäre Machtverhältnisse gelesen (vgl. Alim 2006; Rose 1994; Winter 2003). Legitimation beziehungsweise Authentizität als Maßstäbe für eine/n gute/n Rapper/in werden zum Teil immer noch in Zusammenhang mit der Zugehörigkeit zu einer marginalisierten ethnischen Minderheit gestellt. Nachdem im US-amerikanischen HipHop Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen als »Original« galten und Rap im Sinne von Chuck D zum Sprachrohr dieser marginalisierten Community stilisiert wurde, waren und sind es im globalen Kontext Rapper und Rapperinnen mit Migrationshintergrund, denen aufgrund ähnlicher Erfahrungen des sozialen Ausschlusses die Fähigkeit zugeschrieben wurde beziehungsweise wird, ›echten‹ Rap zum machen (vgl. Baier 2008: 14), was sich in einer Fülle an Publikationen zu HipHop von Migranten und

1 MC ist die Abkürzung für »Master/Mistress of Ceremony« oder »Microphone Checker«.

2 Hörner (2009) reiht Beatboxing (das Erzeugen rhythmischer Klangmuster mit der Stimme) als fünftes Element ein. Auch das HipHop-Video wird als eigenes Element verstanden, da HipHop-Clips eigene Stile und Konventionen hervorgebracht haben, durch die sie sich von Clips anderer populärmusikalischer Stilrichtungen unterscheiden (Rose 1994: 9).

Migrantinnen und autochthonen sprachlichen und ethnischen Minderheiten niederschlägt (Urla 2001; Kimminich 2007; Stemmler 2007).

Neben der Verwendung lokaler Instrumente und musikalischer Strukturen führte der Transfer des Rap in beinahe jede Gegend der Welt auch dazu, dass Englisch seine Stellung als einzige Rap-Sprache aufgeben musste. So rappen Migranten und Migrantinnen der zweiten und dritten Generation in Europa in der Regel in der dominanten Sprache der sie umgebenden Gesellschaft (Androutsopoulos/Scholz 2002: 21³). Daneben kommt es zur Verwendung von Minderheitensprachen, die, vor allem in Ländern mit restriktiven Sprachpolitiken, auf diese Weise hörbar gemacht werden und eine Statusaufwertung erfahren (vgl. Low et al. 2009).

Durch die Verwendung marginalisierter Sprachen und durch das Wechseln zwischen Sprachen heben Rapper und Rapperinnen traditionelle Wertigkeiten von Sprachcodes auf und weisen auf das kreative Potential des Rap als Grenzen und Regeln überschreitende, laufend in Änderung begriffene und kritisch reflektierende Kunstform hin.⁴

An die Frage nach der/den legitimen Sprache/n für Rap reiht sich die nach der geeigneten Stimme. Simon Frith (1996: 196) begreift Stimme als Ausdruck von Körperlichkeit: »We certainly do hear voices as physically produced: we assign them to bodies, we imagine their physical production«. In diesem Sinne bezeichnen Best/Kellner (1999: o.S.) HipHop beziehungsweise Rap als »intense body culture« und – spezifischer – als »highly vocal culture«. Die Bedeutung des körperlichen Stimmklangs für Individualität, Authentizität und Diversität wird von Middleton (2003: 167) als »prime marker of identity [...] in song« begriffen.

Die suggestive Wirkkraft verschiedener Stimmlagen ist vor dem Hintergrund kultureller und ideologischer Prägungen darüber hinaus mit Vorstellungen bestimmter charakterlicher Eigenschaften, etwa Autorität, verbunden und wird von MCs bewusst als Werkzeug und Waffe für bessere Ausgangsvoraussetzungen in der *battle* trainiert sowie audiotecnologisch verstärkt beziehungsweise verändert, um erwünschte Eigenschaften stärker hervortreten zu lassen und andere auszublenden (vgl. Forman 2009; Zeise 2006).

Vor diesem Hintergrund scheint eine Realisierung und Rezeption von Rap in einer gebärdeten und nicht gesprochenen Sprache zunächst schwer vorstellbar. Die scheinbar paradoxe Verbindung von Musik und Gehörlosigkeit leitet sich von einer auf die auditive Komponente beschränkten Definition

3 Die Studie umfasst Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien und Griechenland.

4 Zur Verwendung von Dialekten im Rap siehe Androutsopoulos/Scholz 2002: 21, und Nicolay/Waibel 2006, zur Übernahme englischer Termini in verschiedene Sprachen siehe Mitchell 2001: 202-209.

von Musik und von der damit zusammenhängenden Vorstellung ab, dass die Hörorgane zur Wahrnehmung musikalischer Strukturen intakt sein müssen und Gehörlose somit keine Vorstellung von Tönen haben können (vgl. Piel 2001: 15-17). Formen des Umgangs mit Musik, die über das Fühlen von Vibrationen hinausgehen, wie etwa Liedsingen und -gebärden, visuelle Darstellung von Musik, Spielen von Instrumenten, Musiktheorie, Komponieren etc. werden in diesem Zusammenhang oft weitgehend vernachlässigt, spielen aber in der Kultur der Gehörlosen eine große Rolle.

Linguistische Analysen, die inzwischen schon etwa zwanzig Jahre alt sind, belegen, dass Gebärdensprachen, die lange Zeit zu »ungrammatische[n] Nichtsprache[n]« (Wisch 1990: 233) degradiert wurden, vollwertige Sprachsysteme sind. Allerdings werden sie nach wie vor nicht flächendeckend als solche wahrgenommen, was unter anderem mit einer problemzentrierten Wahrnehmung von Gehörlosigkeit beziehungsweise einer Markierung von Gehörlosigkeit als Behinderung zusammenhängt.

Um Gehörlosen den Zugang zur akustischen Welt (und damit zur Musik) zu erleichtern, wurde in den 1970er Jahren eine elektronische Innenohrprothese entwickelt, die operativ installiert wird. Das *Cochlea-Implantat (CI)*, auch Cochlearimplantat, übernimmt bei intaktem Hörnerv und zentralem Hörsystem ausgefallene Funktionen des Innenohrs und macht es für schwerhörige, gehörlose oder ertaubte Menschen (wieder) möglich, an verbaler Kommunikation teilzunehmen, zerstört die Cochlea allerdings unwiederbringlich. Bei Kleinkindern kann eine frühzeitige Implantation die Wahrnehmung der eigenen Stimme erleichtern und somit zu einer guten stimmlichen Entwicklung beitragen (Senf 2004: 13f.). Vor dem Hintergrund, dass die meisten gehörlosen Kinder hörende Eltern haben, erleichtert eine Verwendung der Lautsprache die Kommunikation für die hörenden Familienmitglieder (Stenros 2008: 81).

In weiten Teilen der Gehörlosen-Community und in manchen wissenschaftlichen Zweigen, die sich mit dem Cochlea-Implantat beschäftigen, ist dieses allerdings umstritten. Zum einen wird die ethische Rechtfertigung einer Implantation bei unmündigen Kindern in Frage gestellt, zum anderen wird Kritik daran geübt, dass Gehörlosigkeit beziehungsweise Schwerhörigkeit vor allem medizinisch und defizit-orientiert verstanden werden, dass die eigene Sprache und Kultur, die seit Jahrhunderten von Gehörlosengemeinschaften gepflegt wird, weitgehend vernachlässigt oder negiert wird (Krausneker/Schalber 2007). In diesem Zusammenhang werden Vertreter und Vertreterinnen der Gehörlosenpädagogik kritisiert, die – in der Hoffnung und im Glauben, dass neue technische Hilfsmittel wie das Cochlea-Implantat gehörlose Kinder »aussterben« lassen – einen vermeintlich natür-

lichen, ungesteuerten Lautspracherwerb zugunsten einer Zurückdrängung der Gebärdensprachen forcieren. Unabhängig von den technischen Fortschritten wird es, so die Argumentation, immer Menschen geben, »für die eine solche Technik nicht anwendbar ist, bei denen sie nicht funktioniert oder die sie für sich nicht anwenden wollen« (ebd.: 18). Da Gebärdensprachen – im Gegensatz zu Lautsprachen – die einzigen Sprachen sind, die von gehörlosen und hörbehinderten Menschen »barrierefrei wahrgenommen, erworben, erlernt und verwendet werden können« (ebd.), wird es von Vertretern und Vertreterinnen dieses Forschungszweigs als zentral angesehen, die wichtige Funktion von Gebärdensprachen für das Leben Gehörloser anzuerkennen und ihnen die Sprachwahl und die Definitionshoheit darüber, welche Sprache (Gebärdensprache oder Lautsprache) die Erst- und welche die Zweitsprache ist, in jedem einzelnen Fall selbst zu überlassen (vgl. ebd.: 17-21).

Zu den Menschen, die Gebärdensprachen gegenüber Lautsprachen den Vorzug geben, gehört Signmark. Er rappt simultan mit hörenden Musikern⁵, die lautsprachlich rappen, um weder Gehörlose, noch Menschen, die keine Gebärdensprache/n verstehen, auszuschließen. Den Beat fühlt Signmark mit seinen Füßen und Händen. Wenn auf der Bühne keine oder schlechte Monitore vorhanden sind, erkennt er den Rhythmus an den Bewegungen seiner Partner oder an denen des Publikums (www.signmark.biz/site/videoblogi; Zugriff: 6.12.2010).

Die Anerkennung Gehörloser impliziert für Signmark die Anerkennung der Gebärdensprache und die Ablehnung operativer Veränderungen im Innenohr. CI-Implantate empfindet er als Eingriff in die körperliche Integrität von Menschen und kritisiert diese:

»Doctors drilling holes in our head tryin' to be heroes
But if you look into their eyes you can see the sign of euros
But really they don't care
They just trying to make a profit, out of makin' the deaf hear
(Yeah) Implants and wires, let em know we tired
How the hell that gon' change us and make us admired?«

(Signmark feat. Brandon: »Our Life«, 2006)

Da die Nutzung von Gebärdensprachen der nationalstaatlichen Idee der Ein-sprachigkeit widersprach – in ihnen wurde das Potenzial beziehungsweise die Gefahr gesehen, Hörende von Information auszuschließen bzw. Parallel-

5 Bisher arbeitete Signmark mit Brandon, Osmo Ikonen und Kalle Lindroth zusammen.

gesellschaften zu gründen – waren Gehörlose vor der Entwicklung medizinisch-technischer Mittel zur »Normalisierung« des Gehörapparats (Krausneker/Schalber 2007: 184) in der Vergangenheit immer wieder mit Verboten kultureller Aktivitäten konfrontiert (Lane 1990: 418; Berghaus et al. 2009: 160f.), worauf im gebärdeten Rap mehrfach hingewiesen wird:

»He [my father] used to tell me if he got caught using he's [sic] hands
The teacher would take those hands and, give them a good ›wham«

(Signmark feat. Brandon: »Our Life«, 2006)

Signmark kritisiert die langjährige Praxis einer falschen Terminologie, die Gehörlose pauschalisierend als »taubstumm« bezeichnete, und weist immer wieder darauf hin, dass er Gehörlosigkeit nicht als Behinderung versteht (Stenros 2008: 83-90). Er kritisiert unter anderem die in der Vergangenheit gängige Praxis der Zwangssterilisation Gehörloser, damit in Zusammenhang stehende Eheverbote beziehungsweise die immer noch gängige Praxis, Gehörlose zu lautlichen Äußerungen zu zwingen, auch wenn die physische Konstitution ihres Sprechapparats nicht geeignet dafür ist:

»Es ist das Jahr '06
Wir sind nicht mehr taubstumm
Eine neue Ära ist angebrochen
Die Zeit anderen in den Arsch zu kriechen ist vorbei
Zu viele Wörter wurden in die Luft hinausgepresst
Zu viele Verliebte wurden in der Vergangenheit getrennt
Jetzt haben sich die Gehörlosen versammelt
Lasst uns jetzt unsere Fähigkeiten zeigen«⁶

(Signmark: »Maahan Lämpimään«, 2006)

In seinen Texten verweist er, in Analogie zur Stimme im gesprochenen Rap, mehrfach auf seine Hände als Produktionsort des Rap und Ausdrucksmöglichkeit seiner Fähigkeiten hin:

»Ich starte eine neue HipHop-Ära
Die **Gebärdensprache** unterstützt
Mit meinen eigenen zwei **Händen**
[...]
Schau auf meine **Hände** und du wirst **sehen**
Dass ich, auch wenn mein **Wort leise** ist
Dasselbe Leben lebe«

6 Alle auf Deutsch übersetzten Stellen sind im Original Finnisch (Übersetzungen von Annamaria Lehto); englische Stellen wurden im Original belassen.

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

»Just let your soul be your speakerbox
You got the keys right in your **hand**
Open the locks and do your thing«

(Signmark: »Speakerbox«, 2010)

Die Funktion des Hörapparats bei einem hörenden Publikum entspricht der des visuellen Apparats bei einem gehörlosen: das Publikum muss *schauen* und *sehen*, um den Rap zu verstehen. Die Bedeutung des Wortes bleibt bei Signmark bestehen, allerdings mit dem Unterschied, dass sein Wort leise ist, weil es durch Gebärden realisiert wird.

Auch das Kunstverständnis Signmarks ist vergleichbar mit dem von Rappern und Rapperinnen, die Lautsprachen verwenden. Zentrifugal und Torch etwa legen großen Wert auf Rap als künstlerische Tätigkeit:

»Ich hab richtige Gedichte im Rap-Repertoire
Sowie pulsierende Poesie für sie
Und zwar kurzweilige Zweizeiler, zeitweilig ziemliche Vierzeiler
[...]

Ich tendiere Richtung Dichtung und fülle damit Säle
Meine Seele trägt ein Wortgewand und ich empfehle
Die Lektüre meiner Lyrik darum
Wirf ein' Blick in mein Poesiealbum«

(Zentrifugal: »Poesiealbum«, 1996)

»Können und Talent waren die erste Disziplin
Als ich, Torchmann, bei HipHop zur Schule ging
[...]

Mein Lieblingsfach das war schnell entdeckt
Poesie bei Last Poets, weckt den Intellekt...«

(Torch: »Als ich zur Schule ging«, 2000)

Auch bei Signmark werden Texte als Poesie definiert:

»A deaf man **paints lyrics** in the air by waving his hands«

(Signmark: »Speakerbox«, 2010)

Der Flow, der als ein »zentraler Maßstab zur Bemessung der sogenannten Skills« im Rap gilt und die Fähigkeit meint, »gereimte Sprache rhythmisch gekonnt zu gestalten« (Hörner/Kautny 2009: 11), nimmt auch in seiner Lyrik eine zentrale Stellung ein. Seine größte Herausforderung liegt in einer Übersetzung der Texte, durch die weder das hörende noch das gehörlose Publi-

kum vernachlässigt oder ausgeschlossen wird. Die primären Probleme der Übersetzung von der finnischen bzw. amerikanischen Gebärdensprache in die finnische bzw. englische Lautsprache, in die auch seine Partner eingebunden sind, die in Lautsprachen rappen, ortet Signmark vor allem im Bereich der formal-ästhetischen Äquivalenz (etwa in der Übertragung von Reimen, Sprachspielen, Metaphern etc.) (vgl. Stenros 2008: 107f.).⁷

Auch die performative Wirkung der Musik wird mit ähnlichen Metaphern beschrieben wie bei Rappern und Rapperinnen, die sich lautsprachlich ausdrücken:

»Aber Worte sind wie losgelassenes Freon
Sie verursachen ein Phänomen
Das dich wärmt«⁸

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

»Meine Reime bringen alle in Bewegung
Die Füße und einen Arsch haben, den man bewegen kann«

(Signmark: »Maahan Lämpimään«, 2006)

»Dieser Scheiß⁹ trifft [dich] härter als Schnaps
Durch Schwerstarbeit mit meinen Händen erzeugt«

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

Die Schwerstarbeit bezieht sich bei Signmark immer auch auf den Kampf um Anerkennung seiner Kultur.

Der Topos von HipHop als Kunstform, die Kämpfe zwischen rivalisierenden Gruppen in Ghettos von der Straße in den künstlerischen Bereich verlagert, wurde in der wissenschaftlichen Literatur vielfach aufgegriffen. Kimminich (2007: 69) etwa spricht von einem »globalen mentalen Kampf mit lokalen (Wort)Schlachtfeldern«. Dabei wird an zwei Fronten gekämpft: Zum einen gilt es, gegen soziale und politische Missstände anzukämpfen. Für den senegalesischen Rapper Awadi etwa

»ist der Rap ein Mittel zum Kampf gegen gewisse Ungerechtigkeiten. Wir kämpfen für Afrika und gegen die Korruption. Es geht um die Arbeitslosigkeit

7 Zum Äquivalenzbegriff vgl.: Koller 1992: 216.

8 Freon ist ein Gas, das unter hohem Druck flüssig wird und so als Kühlmittel eingesetzt werden kann. Bei verringertem Druck wird es wieder gasförmig und erwärmt sich dabei.

9 »Scheiß« bedeutet hier »Musik« und ist positiv konnotiert.

keit der Jugendlichen oder um das negative Bild, das der Westen von uns hat« (Awadi, zit. n. Heinrich 2007: 124).

Zum anderen wird innerhalb der Rap-Community gekämpft. Einen »lyrische[n] Krieg mit Metaphern, Strophen, Flow und Reimen«, bei dem Worte, Silben und Verse gleichsam als Waffen eingesetzt werden, beschreibt Würtemberger (2009: 134f.) unter anderem am Beispiel von Advanced Chemistry:

»Ich brech dir das Reimbein, dein Satz wird hinken!

[...]

Jetzt ist Schluss, ich drehe bei und nehme dich unter Silbenbeschuss!«

(Advanced Chemistry: »Nr. 6«)

Auch Signmark kämpft einen lyrischen Kampf, bei dem der gegnerische Part allerdings nicht zur HipHop-Community gehört:

»Mit meinen eigenen zwei Händen

Kämpf ich meinen Weg durch alle Hindernisse«

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

»But he speaks with he's hands. Get it? Silent partner
Swingin' 'em faster than **Karate Kid** did, could and can
Wanna talk to my man, you better show me your hands«¹⁰

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

»We're grooving reporting live from the **front-line**«

(Signmark: »Speakerbox«, 2010)

Die Front, von der Signmark – analog zum Black CNN in den USA – berichtet, ist ebenfalls eine Front zwischen gesellschaftlichen Gruppen, allerdings nicht zwischen ethnischen, sondern zwischen Angehörigen verschiedener Sprachen beziehungsweise Kulturen, und die Hindernisse, die ihm begegnen, sind vielfältige Diskriminierungen gegen Gehörlose und ihre Sprache und Kultur.

Signmark begegnet diesen Einschränkungen mit dem Verweis auf die Stärken der eigenen Community und das Sichtbarmachen der eigenen Minderheit:

»Damn right we can't hear, but I don't care

We ain't disabled here, I use sign language yeah

¹⁰ Der Song ist zweisprachig. Finnische Stellen wurden ins Deutsche übersetzt (Annamaria Lehto), englische im Original belassen.

We got our own language yeah, proud of that I am
We got our own culture yeah, I'm bi-cultured here
We got our own history yeah, I'm part of history
We got our own society, this is my community«

(Signmark feat. Brandon: »Our Life«, 2006)

Durch die Anapher wird hier die Aufmerksamkeit auf ein kollektives Subjekt gelenkt, das alle Gehörlosen mit einschließt. Die Verbundenheit zwischen den einzelnen Individuen bewegt sich von der ›Sprache‹ und ›Kultur‹ über die ›Geschichte‹ zur ›Gesellschaft‹.

Dass die Integration Gehörloser nur funktioniert, wenn auch der hörende Teil der Gesellschaft sich der Community gegenüber öffnet, liegt auf der Hand. Dieser Forderung kommt Signmark nach, indem er rappt:

»Fang besser an, Pluralität zu akzeptieren
Und nicht Leuten aus dem Weg zu gehen, die anders sind als du
Es ist Zeit, Vorurteile aus dem Weg zu räumen
Ich verstehe nicht, was diese nährt.
Schau meine Hände an und du wirst sehen
Dass, auch wenn mein Wort leise ist
Ich dasselbe Leben lebe...«

(Signmark feat. Brandon: »Sanaliitto«, 2006)

Abschließend lässt sich feststellen, dass Signmark in vielen Bereichen eng mit der Tradition der Rap-Kultur verwoben ist.

Auch wenn HipHop nicht ausschließlich von Angehörigen marginalisierter Minderheiten praktiziert wird, so ist die HipHop-Geschichte doch maßgeblich von Künstlern und Künstlerinnen mitgeprägt, die vor allem ethnischen oder sprachlichen Minderheiten angehören.¹¹ HipHop wird durch die Verwendung von Sprachen, die in diversen gesellschaftlichen Bereichen nicht vorgesehen sind oder aus verschiedenen Gründen keine gesellschaftliche Anerkennung erfahren, zu einem Ort, an dem Sprachideologien, sprachpolitische Maßnahmen und in Zusammenhang damit stehende Unterdrückungsmechanismen in Frage gestellt und neu verhandelt werden.

Signmark macht eine Sprache, die vor ihm im HipHop keine Verwendung fand, sichtbar, und weist dadurch auf gesellschaftliche Missstände in Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Gehörlosigkeit hin. Indem er über Geschichte, Kultur und Marginalisierung seiner Gesellschaft berichtet, er-

11 Verschiedene Richtungen des HipHop machen zudem auf die marginalisierte Stellung von Frauen beziehungsweise von homosexuellen Menschen, unter anderem auch innerhalb der HipHop-Kultur, aufmerksam (vgl. Leibnitz 2007; Strube 2007).

weist sich seine Musik als Sprachrohr für die Community der Gehörlosen und als Informationspool für am Rap interessierte Menschen, die bislang keinen Zugang zu und keine Informationen über Gehörlosigkeit und Gebärdensprachen hatten.

Gleichzeitig versetzt Signmarks Rap hörende Menschen, die der Gebärdensprache nicht mächtig sind, bei seinen Auftritten in die Lage einer Minderheit. Durch die bilinguale Darbietung der Texte – Signmark rappt in Gebärdensprache/n und seine Partner in Lautsprache/n – bezieht er alle Anwesenden in die Performance ein. Somit werden die Inhalte sowohl für ein gehörloses als auch für ein hörendes Publikum verständlich.

In den Worten Signmarks:

»Wir sind noch sehr distanziert voneinander
Aber nicht mehr für lange Zeit
Und dafür singe ich
[...]
Alle dürfen genießen«

(Signmark: »Maahan Lämpimään«, 2006)

Literatur

- Alim, H. Samy (2002). »Street-Conscious Copula Variation in the Hip Hop Nation.« In: *American Speech* 77, H. 3, S. 288-304.
- Alim, H. Samy (2006). *Roc the Mic Right. The Language of Hip Hop*. New York u. London: Routledge.
- Alim, H. Samy (2009). *Global linguistic flows. Hip hop cultures, youth identities, and the poetics of language*. New York u.a.: Routledge.
- Alim, H. Samy / Pennycook, Alastair (2007). »Introduction to the Special Issue (Glocal Linguistic Flows: HipHop Culture(s), Identities and the Politics of Language Education).« In: *Journal of Language, Identity and Education* 6, H. 2, S. 89-100.
- Androutsopoulos, Jannis / Scholz, Arno (2002). »On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics.« In: *Philologie im Netz* 19, S. 1-42, <http://web.fu-berlin.de/phin/phin19/p19t1.htm> (Zugriff: 6.9.2011).
- Baier, Angelika (2008). »Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben« – *Performative Strategien der Subjektsetzung in deutschsprachigen Rap-Texten am Beispiel von vier ausgewählten KünstlerInnen*. Unveröffentl. Dissertation. Universität Wien, Institut für Germanistik.
- Berghaus, Helmut C. / Bermond, Heike / Milz, Heike (Hg.) (2009). *Behinderung und Alter – Gesellschaftliche Teilhabe 2030*. Vorträge und Arbeitskreise der 17. Fachtagung »Behinderung und Alter« 2008 an der humanwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln: Kuratorium Dt. Altershilfe Wilhelmine-Lübke-Stift.

- Best, Steven / Kellner, Douglas (1999). »Rap, Black Rage, and Racial Difference.« In: *Enculturation* 1999, H. 2, o.S., http://enculturation.gmu.edu/2_2/best-kellner.html (Zugriff: 6.9.2010).
- Bielefeldt, Christian (2006). »Hip Hop im Candy Shop. Überlegungen zur populären Stimme.« In: *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart*. Hg. v. Thomas Phleps u. Dietrich Helms (= Beiträge zur Populärmusikforschung 34). Bielefeld: Transcript, S. 201-219.
- Bielefeldt, Christian (2009). »Black Dandy und Bad Nigga. Zur Geschichte zweier vokaler Narrative im Rap.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny. Bielefeld: Transcript, S. 51-72.
- Birken-Silverman, Gabriele (2003). »›Isch bin New School und West Coast ... du bisch doch ebe bei de Southside Rockern‹. Identität und Sprechstil in einer Breakdance-Gruppe von Mannheimer Italienern.« In: *HipHop. Globale Kultur – Lokale Praktiken*. Hg. v. Jannis Androutsopoulos. Bielefeld: Transcript, S. 273-296.
- Dimitriadis, Greg (2009). *Performing Identity/Performing Culture. Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice* (= Intersections in Communications and Culture. Global Approaches and Transdisciplinary Perspectives 1). New York: Peter Lang.
- Forman, Murray (2009). »Machtvolle Konstruktionen. Stimme und Autorität im Hip-Hop.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny. Bielefeld: Transcript, S. 23-50.
- Heinrich, Hans-Jörg (2007). »Rapper im Senegal: Die Botschaft der Straße.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. v. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süss (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: Transcript, S. 117-136.
- Hörner, Fernand (2009). »›Je suis authentique‹. Die Rolle der Stimme für die Behauptung von Authentizität.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny. Bielefeld: Transcript, S. 89-120.
- Hörner, Fernand / Kautny, Oliver (2009). »Mostly tha voice! Zur Einleitung.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. dens. Bielefeld: Transcript, S. 7-21.
- Ismaiel-Wendt, Johannes / Stemmler, Susanne (2009). »Barfussästhetik einer afrikanischen Diaspora. Das Körnige der Stimme K'Naans.« In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Hg. v. Fernand Hörner und Oliver Kautny. Bielefeld: Transcript, S. 73-87.
- Kimminich, Eva (2007). »Rassismus und RAPublikanismus – Islamismus oder Weltbürger-tum? Geschichte, Wahrnehmung und Funktionsmechanismus des französischen Rap.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. v. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süss (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: Transcript, S. 59-74.
- Klein, Gabriele / Friedrich, Malte (2003). *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Koller, Werner (1992). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg u. Wiesbaden: Quelle und Meyer.
- Krausneker, Verena / Schalber, Katharina (2007). »Sprache Macht Wissen. Zur Situation gehörloser und hörbehinderter SchülerInnen, Studierender & ihrer LehrerInnen, sowie zur Österreichischen Gebärdensprache in Schule und Universität Wien.« Abschlussbericht des Forschungsprojekts 2006/2007, <http://www.univie.ac.at/oegsprojekt> (Zugriff: 6.9.2011).

- Lane, Harlan (1990). *Mit der Seele hören. Die Lebensgeschichte des Taubstummten Laurent Clerc und sein Kampf um die Anerkennung der Gebärdensprache*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Leibnitz, Kimiko (2007). »Die Bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im Hip Hop.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. v. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süss (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: Transcript, S.157-169.
- Low, Bronwen / Sarkar, Mela / Winer, Lise (2009). »Ch'us mon propre Besche-relle: Challenges from the Hip-Hop nation to the Quebec nation.« In: *Journal of Sociolinguistics* 13, H. 1, S. 59-82.
- Menrath, Stefanie (2001). *Represent what... Performativität von Identitäten im HipHop*. Hamburg: Argument-Verlag.
- Middleton, Richard (2003). »Singing.« In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Vol. 2: Performance and Production. Hg. v. John Shepherd. London: Continuum, S. 164-168.
- Mitchell, Tony (2001). »Fightin' da Faida. The Italian Posses and Hip-Hop in Italy.« In: Mitchell, Tony (Hg.). *Global noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown CT: Wesleyan University Press, S. 194-221.
- Nicolay, Mirta / Waibel, Saskia (2006). »Hützutags we real wosch sie... Hip-Hop in der Schweiz.« In: *Zwischentöne. Zur Sprache der Jugend in der Deutschschweiz*. Hg. v. Christa Dürscheid und Jürgen Spitzmüller. Zürich: NZZ-Verlag, S. 115-144.
- Pennycook, Alastair (2007). »Language, Localization, and the Real. Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity.« In: *Journal of Language, Identity and Education* 6, H. 2, S. 101-115.
- Piel, Walter (Hg.) (2001). *Musik und Gehörlosigkeit. Therapeutische und pädagogische Aspekte der Verwendung von Musik bei gehörlosen Menschen unter besonderer Berücksichtigung des anglo-amerikanischen Forschungsgebietes*. Köln-Rheinkassel: Dohr.
- Rose, Tricia (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover u. London: Wesleyan University Press.
- Sarkar, Mela / Dawn, Allen (2007). »Hybrid Identities in Quebec Hip-Hop: Language, Territory, and Ethnicity in the Mix.« In: *Journal of Language, Identity and Education* 6, H. 2, S. 89-100.
- Senf, Dorothea (2004). *Cochlea-Implantat – mit dem CI leben, hören und sprechen. Ein Ratgeber für Eltern*. Idstein: Schulz-Kirchner.
- Signmark. Offizielle Website: www.signmark.biz/site/videoblogi (Zugriff: 6.12.2010).
- Smitherman, Geneva (1986). *Talkin and Testifyin. The Language of Black America*. Detroit: Wayne State University Press.
- Smitherman, Geneva (1997). »The Chain Remain the Same«. Communicative Practices in the Hip Hop Natio.« In: *Journal of Black Studies* 28, H. 1, S. 3-25.
- Stemmler, Susanne (2007). »Bienvenu dans la Zonarisk. Soundtrack des Aufstands in Frankreichs Vorstädten.« In: *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 35). Bielefeld: Transcript, S. 97-112.
- Stenros, Nuppu (2008). *Signmark*. Helsinki: Otava.
- Strube, Miriam (2007). »Flippin da script. Supa Sistas und Rap Musik.« In: *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Hg. v. Karin Bock, Stefan Meier und Gunter Süss (= Studien zur Populärmusik). Bielefeld: Transcript, S.139-155.

- Urla, Jacqueline (2001). »We Are All Malcolm X!«. *Negu Gorriak, Hip-Hop, and the Basque Political Imaginary.* In: *Global noise. Rap and hip-hop outside the USA.* Hg. v. Tony Mitchell. Middletown CT: Wesleyan University Press, S. 171-193.
- Winter, Rainer (2003). »Vorbemerkung des Reihenherausgebers.« In: *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken.* Hg. v. Jannis Androutsopoulos (= Cultural Studies 3, Hg. v. Rainer Winter). Bielefeld: Transcript, S. 7-8.
- Wisch, Fritz-Helmut (1990). *Lautsprache und Gebärdensprache. Die Wende zur Zweisprachigkeit in Erziehung und Bildung Gehörloser.* Hamburg: Signum.
- Württemberg, Sonja (2009). »Im Text-Turnier wurde keiner meiner Gegner alt«. *Sängerstreit in Sangspruch und Sprechgesang.* Dissertation. Universität Stuttgart; http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2009/4665/pdf/Diss_Sonja_Wuertemberger_10_2009.pdf (Zugriff: 5.10.2011).
- Zeise, Tina (2006). *Worte und Vinyl. Kommunikative Aspekte der Rapmusik in Deutschland.* Dissertation. Ludwig-Maximilians-Universität München; http://edoc.ub.uni-muenchen.de/5625/1/Zeise_Tina.pdf (Zugriff: 5.10.2011).

Diskographie

- Signmark (2006). »Maahan Lämpimään.« Auf: *Signmark.* Signmark, A50675.
- Signmark (2006). »Our Life.« Auf: *Signmark.* Signmark, A50675.
- Signmark feat. Brandon (2006). »Sanaliitto« Auf: *Signmark.* Signmark, A50675.
- Signmark (2010). »Speakerbox feat. Osmo Ikonen.« Auf: *Breaking the Rules.* Warner Music Finland, 5051865565420.
- Torch (2000). »Als Ich Zur Schule Ging.« Auf: *Blauer Samt.* V2 Records Germany, VVR101313270783122.
- Zentrifugal (1996). »Poesiealbum.« Auf: *Poesiealbum.* Operation 23, 47542.

Abstract

In 2006, the deaf rapper Signmark captured the charts of his home country Finland with an album that consists of a CD and a DVD with the first raps in Sign Language worldwide.

The aim of the album is to gain visibility to the history and society of deaf people and to position Sign Languages as legitimate languages on stage.

On the one hand, the hip-hop culture is often described as a culture of marginalized groups. Rap lyrics are a site where languages and identities are refashioned and where speakers of marginalized communities and languages increase visibility of their languages and call language ideologies, politics and hierarchies into question. On the other hand, (spoken) language and voice are seen as constitutive elements of rap.

This article addresses the relationship between the call for authenticity in rap which is strictly bound to the materiality of voice, and the use of Sign Language, which can be interpreted as the authentic use of the cultural and linguistic traditions of deaf people.