

AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE

Rap

Marc Dietrich

RAP ALS
FORSCHUNGSGEGENSTAND

Jeffrey O. G. Ogbar

RAPKULTUR UND POLITIK.
EINE US-AMERIKANISCHE
GESCHICHTE

Martin Seeliger

RAP UND GEGEN-
IDENTITÄTEN IN DER
MIGRATIONSGESELLSCHAFT

Heidi Süß

SEX(ISMUS) OHNE GRUND?
ZUM ZUSAMMENHANG VON
RAP UND GESCHLECHT

Fabian Wolbring

ZUM VERHÄLTNIS VON
GANGSTA-RAP UND
KRIMINALITÄT

Marcus Staiger

ANTISEMITISMUS
IM DEUTSCHEN RAP

APuZ

ZEITSCHRIFT DER BUNDESZENTRALE
FÜR POLITISCHE BILDUNG

Beilage zur Wochenzeitung Das **Parlament**

Rap

APuZ 9/2018

MARC DIETRICH

RAP ALS FORSCHUNGSGEGENSTAND

HipHop ist seit Jahren die größte Jugendkultur. Nach anfänglicher Verzögerung hat sich in den Sozial- und Kulturwissenschaften eine thematisch und perspektivisch breit aufgestellte HipHop-Forschung etabliert, deren wesentliche Linien in dem Beitrag dargestellt werden.

Seite 04–10

JEFFREY O. G. OGBAR

RAPKULTUR UND POLITIK.

EINE US-AMERIKANISCHE GESCHICHTE

Seit seiner Entstehung in der New Yorker South Bronx in den 1970er Jahren war Rap als „schwarze Kunstform“ von Natur aus stark politisch aufgeladen. Die Willensbekundung und Mobilisierung mithilfe von Rap hat im Laufe der Zeit verschiedene Formen angenommen.

Seite 12–20

MARTIN SEELIGER

RAP UND GEGENIDENTITÄTEN

IN DER MIGRATIONSGESELLSCHAFT

Fremdheit und Migration sind zentrale Bezugspunkte deutscher Rapmusik. Woher kommt das? Aufschlussreich sind neben den historischen Zusammenhängen die Wechselwirkungen zwischen dem Integrationskrisendiskurs und den Inszenierungspraktiken im Gangsta-Rap.

Seite 21–26

HEIDI SÜß

SEX(ISMUS) OHNE GRUND?

ZUM ZUSAMMENHANG VON RAP UND GESCHLECHT

Zu den häufigsten Vorwürfen gegenüber Rap zählen Sexismus, Misogynie und Homophobie. Den Zusammenhang von Rap und Geschlecht auf diese teils zutreffenden Schilderungen zu reduzieren, wird der Komplexität und Diversität der Szene mit Blick auf Geschlecht jedoch nicht gerecht.

Seite 27–33

FABIAN WOLBRING

ZUM VERHÄLTNIS VON GANGSTA-RAP UND KRIMINALITÄT

Der Artikel verhandelt an den Beispielen Bushido und Kollegah das ambivalente Verhältnis von Authentizität und Fiktion im deutschen Gangsta-Rap, indem er den genrespezifischen Authentizitätsanspruch skizziert und aktuelle Tendenzen im digitalen Medienzeitalter aufzeigt.

Seite 34–39

MARCUS STAIGER

ANTISEMITISMUS IM DEUTSCHEN RAP

Die Diskussion über Rap und Antisemitismus ist verworren. Denn stets wird der Nahost-Konflikt mitverhandelt, an dem sich harte ideologische Grenzen auftun, die meist nichts mehr mit dem Nahost-Konflikt, sondern nur noch etwas mit dem eigenen Standpunkt zu tun haben.

Seite 40–45

EDITORIAL

Rap ist allgegenwärtig: sei es als Filmmusik, Werbemelodie, beim Einkaufen oder als Unterhaltungseinlage bei Sport- und anderen Großveranstaltungen; Rapalben werden in Feuilletons diskutiert, Rapper treten in Talkshows auf und sind Identifikationsfiguren für Kinder und Jugendliche, Bekleidungsketten machen mit Fanartikeln reißenden Absatz. Als Teildisziplin des HipHop, zu dem unter anderem auch Breakdancing und Graffiti-Writing zählen, gehört Rapmusik zur dominanten Kultur der Gegenwart. Von ihren Anfängen in den New Yorker Armutsvierteln der 1970er Jahre bis in den globalen Mainstream war es jedoch ein weiter Weg.

Seit jeher hat die Kunstform polarisiert. Im Sinne des geflügelten Wortes von Rap als „black CNN“ sehen manche darin eine niedrighschwellige künstlerische Ausdrucksmöglichkeit für marginalisierte Gesellschaftsgruppen und begrüßen das Genre als politisches Sprachrohr der Unterdrückten mit erheblicher subversiver Kraft. Für andere sind die oft explizite Sprache, mit der Themen wie Sexualität, Kriminalität und sozialer Status in Raptexten verhandelt werden, sowie der unter Rappern verbreitete prahlerische Habitus Alarmsignale für einen kulturellen Verfall. Frauenfeindlichkeit, Homophobie, Antisemitismus und Gewaltverherrlichung sind insbesondere mit Blick auf das Subgenre des Gangsta-Rap häufige Vorwürfe.

Ungeachtet dieser Kontroversen hat sich Rap zu einem äußerst vielfältigen Genre mit einer großen Bandbreite an lyrischem, musikalischem und technischem Anspruch entwickelt, das weltweit Anknüpfungspunkte für sehr unterschiedliche Hörerschaften bietet – mittlerweile auch zunehmend jenseits der traditionell heteronormativen und industriezentrierten Ausrichtung der Szene. So spiegeln sich in der Musikrichtung, ihren Erfolgsmustern und dem dazugehörigen Lifestyle stets auch gesellschaftliche Entwicklungen und Konfliktlinien wider. Es ist das darin liegende zeitdiagnostische Potenzial, das eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Rap so vielversprechend für die politische Bildung macht.

Anne-Sophie Friedel

RAP ALS FORSCHUNGSGEGENSTAND

Marc Dietrich

Es ist keine Übertreibung zu behaupten, dass HipHop in den vergangenen Jahrzehnten fast jeden Teil von Popkultur „irgendwie“ berührt hat:⁰¹ Rap ist der Soundtrack zu populären Serien ebenso wie zu Blockbustern und Videospielen, läuft während der Superbowl-Pause, in Boutiquen und Supermarktketten, und manchmal wird ein Track sogar zur politischen Hymne in Konflikten. Die Relevanz von HipHop im makrosoziologischen Maßstab ist jedenfalls kaum bezweifelbar – nicht nur, weil sogar der Suchmaschinenanbieter Google glaubte, den 11. August 2017 zum „44. HipHop Anniversary“ erklären zu müssen, sondern auch, weil er längst in der Forschung angekommen ist. HipHop sei „weltweit die mit Abstand größte Jugendkultur“, schrieb der Jugendforscher Klaus Farin bereits vor Jahren.⁰²

Angesichts der Tatsache, dass in Deutschland mittlerweile nicht nur Wu-Tang-T-Shirts bei H&M verkauft werden, sondern auch eine HipHop-Partei gegründet wurde und Rapalben im Feuilleton neben Filmen von Jim Jarmusch und Dramen von Elfriede Jelinek besprochen werden, können Journalisten und Akademikerinnen sogar zusätzlich darüber nachdenken, ob HipHop nicht ein ganz wesentlicher Teil einer alters- und generationsübergreifenden Mainstreamkultur geworden ist. Denn „35 Jahre Rap in Deutschland“⁰³ haben ihre Spuren hinterlassen – in der HipHop-Szene verkehren mittlerweile Akteure aus den Anfangstagen mit Teenagern, die erst neu dazustoßen. Diese starke generationale Heterogenität zeigt, dass HipHop jenseits des biologischen Jugendalters gelebt wird, es also neben dem generellen kulturellen „Impact“ auch um einen altersunabhängigen Lebensstil der „Juvenilität“ geht.⁰⁴

Die Etablierung von HipHop in Medien- und Bildungsinstitutionen hat insofern auch mit den älteren HipHop-Fans zu tun, die ihre Kultur in die Redaktionen und Universitäten getragen haben. Letzteres führte in den Sozial- und Kulturwissenschaften zu einer thematisch und perspektivisch

breit aufgestellten HipHop-Forschung, deren wesentliche Linien im Folgenden dargestellt werden sollen.

VERZÖGERTE FORSCHUNGAUFNAHME

Die rein journalistische Beschäftigung mit und Dokumentation von HipHop ist fast so alt wie ihr Gegenstand selbst und setzte in den späten 1970er Jahren ein. Die wissenschaftliche Erforschung florierte in den Vereinigten Staaten bis auf wenige Ausnahmen jedoch erst ab den 1990er Jahren.⁰⁵ Gründe für diese Verzögerung mögen zum Teil öffentliche Wahrnehmungsweisen und Mediendebatten gewesen sein, die die steigende Relevanz und den zunehmenden Einfluss der *black culture* auf ein weißes Publikum mit Sorge betrachteten und in einigen Fällen eindeutig rassistische Untertöne aufwiesen.⁰⁶

Es dauerte, bis sich Rap, der lange Zeit überhaupt nicht im Radio stattfand, medial durchsetzen konnte. Den kulturellen Nährboden für die Akzeptanz afroamerikanisch dominierter Popkultur bei einem breiteren weißen Publikum sehen die Journalisten Dan Charnas und Bakari Kitwana durch eine Reihe von Akteuren und Formaten bereitet,⁰⁷ die zum Teil auch in Deutschland einflussreich waren: Eddie Murphy mit dem Film „Beverly Hills Cop“, Oprah Winfrey mit ihrer gleichnamigen Fernsehshow oder Spike Lee, der als Autorenfilmer das sogenannte New Black Cinema mitkreierte, aber selbstverständlich auch die frühen HipHop-Filme „Wild Style!“ und „Beat Street“. In den 1980er und frühen 1990er Jahren wurden also vornehmlich kulturelle Kämpfe um eine Etablierung und wenigstens partielle öffentliche Anerkennung ausgetragen, bevor HipHop als akademischer Gegenstand in den USA Fuß fassen konnte.

Noch etwas mehr Verzögerung gab es diesbezüglich in Deutschland, wo sich die amerikanischstämmige Kultur zunächst verfestigen

musste, um dann sukzessive zu einer eigenen kulturellen Identität zu gelangen. Die zeitversetzte Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand HipHop hängt hier allerdings auch mit zwei weiteren Faktoren zusammen.

Zum einen musste in den Wissenschaften erst eine normative Perspektive überwunden werden, der ein elitäres Kultur- und Kunstverständnis zugrunde lag. Schließlich galt Popkultur lange als nicht untersuchenswert oder -würdig: Der Blick auf Popkultur war über weite Strecken durch kulturpessimistische Einschätzungen geprägt, die sich ideologisch nicht zuletzt bei Theodor W. Adornos und Max Horkheimers einflussreicher Arbeit zur Kulturindustrie und weiteren Beiträgen zu pop(ulär)kulturellen Themen wie Jazz und Film bedienten.⁰⁸ Eine Perspektive, die Popkultur und damit auch HipHop aufwertete und den vermeintlich oberflächlichen, „gleichschalterisch“ wirkenden Produkten auch subversiven Gehalt zuerkannte, boten die britischen Cultural Studies.⁰⁹ Diese machtkritische und auf Pop(ulär)kultur fokussierte Disziplin wurde in den vergangenen 20 Jahren besonders über die Arbeiten der Me-

dienwissenschaftler Rainer Winter, Lothar Mikos und Udo Göttlich in den deutschsprachigen Raum vermittelt, und Popkulturforschung wurde „salonfähiger“.¹⁰

Zum anderen musste HipHop zunächst einer gehaltvollen theoretischen Gegenstandserschließung zugeführt werden. Wenn sozial- und kulturwissenschaftliche Disziplinen den Forscherinnen und Forschern ohnehin zur Untersuchung eines Gegenstands „Legitimationsstrategien“ abverlangen, dann musste auch im Falle von HipHop eine kultur- und gesellschaftstheoretische Einbettungsleistung erfolgen. Diese wurde im Wesentlichen erst 2003 durch eine soziologische Publikation zur Authentizität beziehungsweise *realness* im HipHop auf den Weg gebracht. Gabriele Kleins und Malte Friedrichs Ausführungen in „Is this real? Die Kultur des HipHop“ wurden in der Folge vielfach Ausgangspunkt weiterführender Überlegungen,¹¹ weil sie halfen, zwei basale kulturelle Etablierungs- und Transformationsdynamiken zu modellieren.

Erstens zeigten sie in Anlehnung an die Arbeiten zu Habitus, Feld und Kapitalsorten des

01 Im üblichen Sprachgebrauch wird selten unterschieden zwischen „Rap“ beziehungsweise „HipHop“ im Sinne einer musikalischen Teildisziplin und „HipHop“ im Sinne einer mehrere Teildisziplinen umfassenden Kulturform. Der synonyme Gebrauch ist vor allem durch die mediale Dauerpräsenz von Rap beziehungsweise HipHop-Musik begründet, die andere HipHop-Disziplinen wie Graffiti oder Breakdance marginalisiert, die eher als autonom empfunden werden. „Rap“ ist daher in der öffentlichen Wahrnehmung mittlerweile gleichbedeutend mit „HipHop“. In diesem Beitrag werden die Begriffe synonym als Bezeichnung für die Musik verwendet, wobei mit ihr ein gewisser „Lifestyle“ (Mode, Sprache etc.) untrennbar verbunden ist, wie er etwa durch Musikvideos vermittelt wird.

02 Klaus Farin, Jugendkulturen heute – Ein Essay, in: Psychologie und Gesellschaftskritik 2/2011, S. 9–26, hier S. 16.

03 Vgl. Hannes Loh/Sascha Verlan, 35 Jahre HipHop in Deutschland, Höfen 2015.

04 Vgl. Ronald Hitzler/Arne Niederbacher, Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute, Wiesbaden 2010.

05 Vgl. David Toop, Rap Attack. African Jive to New York HipHop, London 1984.

06 Vgl. Dan Charnas, The Big Payback. The History of the Business of HipHop, New York 2010; Bakari Kitwana, Why White Kids Love HipHop. Wankstas, Wiggers, Wannabes and the New Reality of Race in America, New York 2005.

07 Vgl. ebd.

08 Vgl. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1988. Die über weite Strecken popkulturskeptische Perspektive der Kritischen Theorie hat sich lange auch im Feuilleton gehalten. Erst seit einigen Jahren ist HipHop regelmäßig Thema in den

„gesellschaftlichen Geschmacksinstanzen“. Vgl. Benjamin Burkhart, Deutscher Gangsta-Rap im Feuilleton, in: Martin Seeliger/Marc Dietrich (Hrsg.), Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration, Bielefeld 2017, S. 173–191; Marc Dietrich, The Rap Up: Haftbefehls Einbruch in den Feuilleton-Olymp, 15.12.2014, <http://allgood.de/meinung/kommentare/haftbefehls-einbruch-in-den-feuilleton-olymp>; Johann Voigt, Wer HipHop mag, der sollte Feuilletons lesen, 14.11.2017, <http://allgood.de/meinung/kommentare/wer-hiphop-mag-der-sollte-feuilletons-lesen>.

09 Vgl. Jürgen Straub, Gangsta-Rap als Popmusik, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hrsg.), Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen, Bielefeld 2012, S. 7–21.

10 Vgl. Rainer Winter/Lothar Mikos/Udo Göttlich (Hrsg.), Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen, Bielefeld 2001; Rainer Winter/Eve Schiefer, Die Politik der HipHop-Bewegung in Mali, in: Marc Dietrich (Hrsg.), Rap im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2016, S. 135–152; Lothar Mikos, Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop, in: Janis Androutopoulos (Hrsg.), Globale Kultur – lokale Praktiken, Bielefeld 2003, S. 64–85; Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hrsg.), Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999.

11 Vgl. Sebastian Schröer, Implikationen und Paradoxien szeneorientierter (Selbst-)Inszenierung, in: Dietrich/Seeliger (Anm. 9), S. 65–84; Marc Dietrich, Represent What? Zur Inszenierung von Authentizität, Ethnizität und sozialer Differenz im amerikanischen Rapvideo, Bochum–Berlin 2015; Jannis Androutopoulos, Lyrics und Lesarten, in: Dietrich (Anm. 10), S. 171–200.

Soziologen Pierre Bourdieu, wie *realness* im HipHop hervorgebracht und reproduziert wird: Wenn *realness* für HipHop-Akteure bedeutet, glaubwürdig an gängige, häufig implizite Konzepte des Authentisch- und HipHop-Seins anzuschließen, was vor allem über die Integration des modischen Stils, die Verwendung spezifischer Codes und Körpersprache erfolgt, der Körper also eine wichtige Rolle spielt, kann dieser Zusammenhang soziologisch gefasst werden. *Realness* ist dann das Ergebnis einer körperlichen Leistung der Verinnerlichung von HipHop-Orientierungen und -Werten, wie sie durch eine HipHop-Sozialisierung erfolgt. HipHopper haben eine Habitualisierung durchlaufen, bei der kursierende Werte und Codes dermaßen inkorporiert wurden, dass sie in HipHop-Kontexten ohne größere Reflexionsleistungen „authentisch“ agieren können und dieser „praktische Sinn“ dafür sorgt, dass auch die Bewertung anderer als authentisch erfolgen kann.

Zweitens identifizierten die Autoren eine weltweite Verbreitungs- und Etablierungslogik der HipHop-Kultur in kritischer Abgrenzung zum Konzept der McDonaldisierung des Soziologen George Ritzer zugunsten des Globalisierungskonzepts seines Kollegen Roland Robertson.¹² Demnach funktioniert Rap in den USA als zunächst lokale Kultur, die sich über mediale Produkte wie Tracks und Musikvideos inszeniert und dabei beispielsweise durch das Musikfernsehen global Menschen erreicht. Jenseits des Ursprungslandes werden die HipHop-Mediendarstellungen rezipiert und adaptiert. In einem weiteren Prozess formt sich eine landesspezifische musikalische Identität aus, insofern die US-stämmigen Muster des Rappens und Performens vor dem Hintergrund lokaler Gegebenheiten neu kontextualisiert werden – so kombinierten Mitte der 1990er Jahre die Stieber Twins aus Heidelberg die New Yorker Beatästhetik mit kurpfälzischen Raps.

HIPHOP-FORSCHUNG

Innerhalb der Forschung zu HipHop wird bisweilen unterschieden zwischen einer deutsch-

sprachigen Jugendkultur- oder Szeneforschung, die unter anderem zu HipHop arbeitet, und einem interdisziplinären, stärker auf die Integration US-amerikanischer Publikationen bedachten Diskursfeld, den sogenannten HipHop-Studies.¹³ Dabei sind die kategoriel- len Zuordnungen vor allem von den theoretischen Bezugspunkten der Beiträge abhängig.¹⁴ Tendenziell lässt sich sagen, dass HipHop in der Jugendkultur- und Szeneforschung in einschlägigen Sammelbänden, Monografien oder Schwerpunktausgaben von Fachzeitschriften natürlich eine wichtige Rolle spielt,¹⁵ dabei aber eher eine breitere HipHop-Betrachtung mit Blick auf Kulturgeschichte, Mode, Geschlecht, wirtschaftliche Relevanz, politische Ausrichtung sowie Event- und Tanzpraxis erkennbar ist als in den auf Einzelphänomene konzentrierten HipHop-Studies mit stärker kulturwissenschaftlichem Einschlag.

Ungeachtet der skizzierten Unterschiede und der Tatsache, dass HipHop in den Vereinigten Staaten bereits seit den 1990er Jahren vermehrt untersucht wird und dies in Deutschland erst seit etwa der Jahrtausendwende der Fall ist,¹⁶ soll im Folgenden die HipHop-Forschung übergreifend im deutsch-amerikanischen Vergleich dargestellt werden.

Die Herausgeber des bislang einzigen „HipHop-Studies Reader“ lehnen für die US-For-

¹³ Vgl. Martin Seeliger/Marc Dietrich, Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse, in: dies. (Anm. 8), S. 7–36.

¹⁴ Die sozialwissenschaftliche Jugendkultur- und Szeneforschung wird in den vergangenen Jahren vor allem durch die „modernisierungstheoretische Jugendkulturanalyse“ bestimmt. Vgl. Heinz-Hermann Krüger, Ein Überblick über die Entwicklung und aktuelle Kartographie jugendkultureller Stile, in: ders./Birgit Richard (Hrsg.), Inter-Cool 3.0. Ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturfor- schung, München 2010, S. 14. Neben einem Fokus auf ethnogra- fische Zugänge liegen hier typischerweise hermeneutische und wissenssoziologische Bezüge vor. Vgl. etwa Paul Eisewicht/Micha- ela Pfadenhauer, Subkulturen, Teilkulturen und Szenen, in: Renate Freericks/Dieter Brinkmann (Hrsg.), Drittes Handbuch Freizeitsozio- logie, Wiesbaden 2015, S. 489–512.

¹⁵ Siehe etwa Krüger/Richard (Anm. 14); Diana Weis (Hrsg.), Cool aussehen: Mode und Jugendkulturen, Berlin 2012; Wilfried Ferchhoff, Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert, Wies- baden 2011; Hitzler/Niederbacher (Anm. 4); Günter Mey (Hrsg.), Jugend/kulturen, Psychologie und Gesellschaftskritik 2/2011; ders./Nicolle Pfaff (Hrsg.), Perspektiven der Jugendkulturfor- schung, Diskurs. Zeitschrift für Kindheits- und Jugendforschung 3/2015.

¹⁶ Vgl. Bell Hooks, Outlaw Culture: Resisting Representations, Middletown 1994; Tricia Rose, Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America, Middletown 1994.

¹² Vgl. George Ritzer, The McDonaldisation of Society, Newbury Park 1993; Roland Robertson, Globalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit, in: Ulrich Beck (Hrsg.), Perspekti- ven der Weltgesellschaft, Frankfurt/M. 1998, S. 198–220.

schung eine disziplinspezifische Verortung ab. Als Gemeinsamkeit gegenwärtiger Positionen erkennen sie jedoch einen intersektionalen Ansatz, also eine Perspektive, die Sozialphänomene nicht länger eindimensional, sondern an der Schnittstelle mehrerer Kategorien wie Geschlecht und Klasse fokussiert.¹⁷ Davon inspiriert zeichnen sich in den vergangenen Jahren auch viele deutsche Beiträge durch diese Zugangsweise aus.¹⁸ Typisch für beide Länder ist, dass die HipHop-Forschung nicht allein von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern betrieben wird, sondern auch journalistische Beiträge sowie Kulturakteure sehr präsent sind.

Ein Vergleich der US-amerikanischen und deutschen Forschungslandschaft zeigt aber auch perspektiv- und zugangsbezogene Differenzen: In den Vereinigten Staaten ist die Rapdiskussion stärker politisiert, sie wird an die US-Sozialgeschichte und vor allem die Bürgerrechtsbewegung rückgebunden.¹⁹ Es dominieren demnach Beiträge an der Schnittstelle von Journalismus und Wissenschaft mit zum Teil normativer Ausrichtung, die mitunter auch in Handlungsaufforderungen münden.²⁰ Die Gründe dafür liegen in der Publikumsorientierung der Autorinnen und Autoren, die ihre Beiträge oft vor dem Hintergrund eigener Marginalisierungserfahrungen interventionistisch auslegen.²¹ In Deutschland dominieren hingegen theoretische Abhandlungen und empirische Studien, die Bezüge zur hiesigen Migrationsgeschichte herstellen.²²

Insgesamt lassen sich in US-amerikanischen wie deutschen HipHop-Forschungsbeiträ-

gen trotz unterschiedlicher Akzente thematische Überschneidungen ausmachen, die aufzeigen, unter welchen inhaltlichen Vorzeichen Forschung zu Rap vornehmlich erfolgt: *race* beziehungsweise Ethnizität,²³ Klasse sowie Authentizität und Gender.

Race/Ethnizität

In den Vereinigten Staaten werden Rap-Performances traditionell mit Blick auf Ermächtigungspotenziale für die afroamerikanische Community untersucht. Unter diesem Vorzeichen wird Rap in der US-Forschung nicht nur als Ergebnis und Ausdruck sozialer Missstände verhandelt, sondern auch mit Blick auf seine Kommerzialisierung kritisch reflektiert.²⁴ Teilweise wird auch die Dominanz einer „weißen Kulturindustrie“ sowie die kulturelle Erschließung für weiße Akteure kritisiert.²⁵ Überwiegend jedoch betrachten US-Beiträge Rap als Produkt eines gesellschaftlichen Zusammenhangs von unterer Klassenzugehörigkeit, sozialer Benachteiligung und eben *race*, der sich trotz der Musikvermarktung artikuliere.

Deutscher HipHop wird in historisch orientierten Arbeiten als ethnisch diverses bis multikulturelles Projekt dargestellt, das sich vor allem durch Medienaufmerksamkeit und selektive Berichterstattung nationalisiert. Während frühere Forschungen die politischen Vereinnahmungsversuche der deutschen Szene und die Polarisierungen der 1990er Jahre reflektierten,²⁶ wird die deutsche HipHop-Geschichte heute als Aushandlungsprozess kultureller Identität beschrieben, der maßgeblich mit der westdeutschen Migrationsgeschichte und Abarbeitungen an rassistischen Gesellschaftsdiskursen verbunden ist.²⁷

¹⁷ Vgl. Murray Forman/Mark Anthony Neal, General Introduction, in: dies. (Hrsg.), *That's the Joint! The HipHop Studies Reader*, New York 2012², S. 1–8.

¹⁸ Vgl. Malte Gossmann, Männlichkeit in Raptexten von Bushido und K.I.Z., in: Dietrich/Seeliger (Anm. 9), S. 85–108; ders., Der Israel-Palästina-Konflikt im deutschsprachigen Gangsta-Rap aus intersektionaler Perspektive, in: Dietrich (Anm. 10), S. 111–135.

¹⁹ Siehe auch den Beitrag von Jeffrey O.G. Ogbar in dieser Ausgabe (Anm. d. Red.).

²⁰ Vgl. M.K. Asante Jr., *It's Bigger than HipHop. The Rise of the Post-HipHop Generation*, New York 2008; Todd Boyd/Yusuf Nuruddin, *Civil Rights vs. HipHop*, in: Forman/Neal (Anm. 17), S. 438–450.

²¹ Vgl. Bakari Kitwana, *The HipHop Generation. Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*, New York 2002; Tricia Rose, *The Wars of HipHop. What We Talk About When We Talk about HipHop – and Why It Matters*, New York 2008.

²² Vgl. Hannes Loh/Murat Güngör, *Fear of a Kanak Planet – HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap*, Höfen 2002; Loh/Verlan (Anm. 3).

²³ Die migrationshistorischen Unterschiede zwischen Deutschland und den USA haben verschiedene Sprachkonventionen in den Wissenschaften hervorgebracht: *Race* als analytischer Begriff bezieht sich auf eine andere historische Konstellation und ist anders besetzt als „Rasse“ in Deutschland, weswegen die deutschsprachige Intersektionalitätsforschung den Begriff durch „Ethnizität“ ersetzt. Siehe dazu Matthias Bös, *Rasse und Ethnizität. Zur Problemgeschichte zweier Begriffe in der amerikanischen Soziologie*, Wiesbaden 2005.

²⁴ Vgl. Kitwana (Anm. 6, 21); Rose (Anm. 16, 21), S. Craig Watkins, *Black Youth and the Ironies of Capitalism*, in: Forman/Neal (Anm. 17), S. 690–714.

²⁵ Vgl. Kitwana (Anm. 6); Gilbert Rodman, *Race ... and Other Four-Letter Words: Eminem and the Cultural Politics of Authenticity*, in: ebd., S. 95–121.

²⁶ Vgl. etwa Loh/Güngör (Anm. 22).

²⁷ Vgl. Loh/Verlan (Anm. 3).

Innerhalb dieser Perspektive wird Ethnizität bei der Analyse von Rapinszenierungen als Ressource interpretiert, die türkisch- und arabischstämmige Akteure zur Selbstermächtigung einsetzen, ähnlich wie *race* im US-Diskurs. Besonders das Subgenre des Gangsta-Rap wird als „Chancenraum“ für marginalisierte Gruppen gesehen.²⁸

Weitere Arbeiten, die nicht auf Gangsta-Rap fokussiert sind und in denen es um Konstruktionen von Ethnizität oder assoziierten Aspekten geht, untersuchen lokale Szenen, die im Sinne von Klein und Friedrich als Resultat eines selektiven Aneignens globaler HipHop-Kulturmuster verstanden werden.²⁹ Daraus ergebe sich eine Heterogenität der Selbstinszenierungen der HipHop-Akteure, die sich auch in der sprachlichen Selbstdarstellung äußere, die eben auf unterschiedliche ethnische Bezüge verweise.³⁰ Zudem wird herausgearbeitet, wie Sprecherpositionen oder Identitäten im Rap durch (pop)kulturelle, soziale und politische Bezugnahmen konstituiert sind.³¹

Klasse

In der deutschen Forschung wird speziell migrantischer Rap als Ausdrucksform sozialer Ungleichheit betrachtet – teilweise im Sinne eines Klassenkampfs.³² Diesbezüglich aufschlussreich ist wiederum das Genre des Gangsta-Rap, nicht nur weil die Lyrics häufig Beobachtungen

oder Erfahrungen „auf der Straße“, „am Block“ oder „in der Hood“, also in ethnisch segregierten und marginalisierten urbanen Quartieren inszenieren, sondern auch weil bereits der Diskurs um die Inhalte und Performances ein klassenbezogenes Deutungsmuster dokumentiert, das sozialwissenschaftlich reflexionsbedürftig erscheint.

So wurde erst in den Vereinigten Staaten Ende der 1980er Jahre und kurz nach der Jahrtausendwende auch in Deutschland die Etablierung von Gangsta- und Straßen-Rap von einem öffentlichen Skandalisierungsdiskurs begleitet, dem sich in den USA auch sozialwissenschaftliche Arbeiten und journalistische Beiträge widmeten.³³ Insbesondere von 2007 bis 2009 kritisierten deutsche Medien, dass das zumeist von Migrantinnen und Migranten praktizierte Genre Gewalt- und kriminelle Milieupraktiken glorifiziere.³⁴

Dieser (Stigmatisierungs-)Diskurs, der Gangsta-Rap als bedenkliches Produkt migrantisch-männlicher Parallelgesellschaften in Deutschland und deren devianter Praktiken betrachtete, wurde forschungsseitig ebenfalls kritisch untersucht. Vor diesem Hintergrund wurden spätere Medienberichte zum angeblichen Nexus von HipHop und Islamismus als Stellvertreterdiskurs eingeordnet und in den Zusammenhang eines in der Bundesrepublik seit Langem etablierten Krisendiskurses um junge Männer mit Migrationshintergrund gerückt.³⁵

Authentizität

Gewissermaßen als Kulminationspunkt der dargestellten Themen *race*/Ethnizität und Klasse lassen sich praktisch alle amerikanischen und deutschen Arbeiten betrachten, die sich deziert Authentizitätskonzepten im Rap widmen.³⁶

28 Vgl. Marc Dietrich, Herkunft als subkulturelles Kapital im Gangsta-Rap, in: Aladin El-Mafaalani/Sebastian Kurtbach (Hrsg.), Auf die Adresse kommt es an ... Segregierte Stadtteile als Problem- und Möglichkeitsräume, Weinheim 2015, S. 227–253. Siehe auch Tim Böder/Aylin Karabulut, Gangsta-Rap als Intervention in Repräsentationsverhältnisse, in: Seeliger/Dietrich (Anm. 8), S. 267–286; Ayla Güler Saied, Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen, Bielefeld 2012.

29 Vgl. Murat Güngör/Hannes Loh, Ein Blick auf die Frankfurter Szene, in: Androutsopoulos (Anm. 10), S. 43–62; ders., HipHop und Sprache, in: ebd., S. 111–136; Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süß (Hrsg.), HipHop Meets Academia. Lokale Spuren eines globalen Kulturphänomens, Bielefeld 2007; Gabriele Klein/Malte Friedrich, Is This Real? Die Kultur des HipHop, Frankfurt/M. 2003; Saied (Anm. 28).

30 Vgl. Stefanie Menrath, Die Politik der Repräsentation im HipHop, in: Androutsopoulos (Anm. 10), S. 218–243.

31 Vgl. Dietrich (Anm. 11); Murat Güngör/Hannes Loh, HipHop, Migration und Empowerment, in: Seeliger/Dietrich (Anm. 8), S. 193–220.

32 Vgl. Albert Scharenberg, HipHop als Protest gegen materielle und symbolische Gewalt, in: Anja Weiß et al. (Hrsg.), Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit, Wiesbaden 2001, S. 243–269; Martin Seeliger, Kulturelle

Repräsentation sozialer Ungleichheit, in: Dietrich/Seeliger (Anm. 9), S. 165–186; ders., Deutscher Gangsta-Rap. Zwischen Affirmation und Empowerment, Berlin 2012.

33 Vgl. Charnas (Anm. 6). Siehe auch den Beitrag von Martin Seeliger in dieser Ausgabe (Anm. d. Red.).

34 Zum Verhältnis von Gangsta-Rap und Kriminalität siehe auch den Beitrag von Fabian Wolbring in dieser Ausgabe (Anm. d. Red.).

35 Vgl. Dietrich/Seeliger, Einleitung, in: dies. (Anm. 9), S. 21–41; dies., Sozial- und kulturwissenschaftliche Beobachtungen zum Diskurs um Integrationsverweigerung und Fundamentalismus, in: Klaus Spellen (Hrsg.), Gehört der Islam zu Deutschland? Fakten und Analysen zu einem Meinungsstreit, Düsseldorf 2013, S. 253–275.

36 Das Forschungsthema „Authentizität“ lässt sich fast schon als Topos beschreiben. Vgl. zur Diskussion ausführlich Forman/Neal (Anm. 17), S. 69–223.

Realness gilt im US-Rap als Ergebnis einer Wechselwirkung von *race*/Ethnizität und Klasse. Entsprechend wird *realness* als Konstrukt gefasst, das vor allem durch Raptexte und zugehörige Performances hervorgebracht sowie durch die Anzeige eines *being black* und unterer Klassenzugehörigkeit inszeniert wird. Dabei bildet auch die Beherrschung milieu- und szenespezifischer Sprachspiele sowie von (Dress-)Codes einen wichtigen Rahmen der Authentifizierung.

Im deutschen Rap entspricht dieser Konstitutionslogik eine Selbstinszenierung, die häufig einen arabischen oder türkischen Hintergrund markiert und Straßenmilieus und (Brennpunkt-) Räume referenziert, die als segregiert und/oder gefährlich gelten.³⁷

Gender

Durchaus häufig mit den beschriebenen *Realness*-Analysen verbunden sind Studien zu Männlichkeitskonstruktionen im HipHop und den damit verbundenen Weiblichkeitskonstruktionen,³⁸ insofern sie traditionell als Reaktivierungen hegemonialer, oft reaktionärer Männlichkeitskonzepte herausgearbeitet werden.³⁹ Erst seit einigen Jahren werden stärkere Distanzierungen von machistischen Männlichkeitsentwürfen diagnostiziert.⁴⁰

Aufbauend auf der These von Rap als männlich dominierter Praxis, die männliche Macht mithilfe von Sprachspielen stabilisiert, werden insbesondere auch Performances von Rapperinnen, ihre Sprache und visuelle Selbstpräsentation diskutiert. Die grundsätzliche Frage lautet, ob dabei die Aneignung männlicher Praktiken und Sprachspiele subversives oder gar emanzipatorisches Potenzial birgt.⁴¹

oder schlicht bestehende Geschlechterordnungen reproduziert werden.⁴²

FORSCHUNGSDESIDERATE UND -PERSPEKTIVEN

Entlang der skizzierten Kategorien untersucht die HipHop-Forschung in den USA und Deutschland HipHop-spezifische, soziokulturell bedeutsame Konstruktionen und Auseinandersetzungen und konzentriert sich dabei immer auch auf die kritische Kommentierung und Einordnung der Art und Weise, wie diese Themen in gesellschaftlichen (Medien-)Debatten verhandelt werden. Damit ist die Analyse von HipHop, wo dieser nicht allein auf ästhetische Qualitäten befragt und innerhalb literarischer Traditionen verortet wird, immer auch Gesellschafts- und Kulturanalyse. Trotz mittlerweile jahrzehntelanger Forschung sind aber noch immer Themen identifizierbar, die ungenügend erforscht sind.

Als ziemlich unterforscht kann beispielsweise nach wie vor die HipHop-Musikindustrie gelten. Eine HipHop-Kulturgeschichte unter ökonomischen Vorzeichen zu schreiben, wie dies der Journalist Dan Charnas für den amerikanischen Raum geleistet hat,⁴⁵ böte die Chance, das wirtschaftliche Setting, in dem die Kultur sich entwickelt (hat), besser zu verstehen. Ein umfassendes Verständnis der HipHop-kulturellen Etablierung in Deutschland kann nicht erfolgen, wenn ausschließlich soziale und kulturelle Faktoren behandelt werden. So ist der im HipHop stark verankerte Gedanke des *Do-it-yourself* auch wirtschaftlich konnotiert. Denn die Idee, aus den eigenen Ressourcen heraus Kunst, aber auch Geld zu machen, ist kein Spezifikum des US-amerikanischen HipHop, bei dem die Selbstinszenierung von Anfang an stark mit Entrepreneurship assoziiert war: Die gesamte HipHop-Geschichte ist geprägt von

³⁷ Vgl. insbes. Dietrich (Anm. 28); Loh/Güngör (Anm. 22).

³⁸ Vgl. Rose (Anm. 16); Judy R. A. T., On the Question of Nigga Authenticity, in: Forman/Neal (Anm. 17), S. 102–116.

³⁹ Vgl. Rose (Anm. 21); Anne Lenz/Laura Poetau, Von Gangsta-Rappern, Orthopäden und anderen Provokateuren, in: Dietrich/Seeliger (Anm. 9), S. 109–164.

⁴⁰ Vgl. Gossman 2012 (Anm. 18), in: ebd., S. 85–108; Stephan Szillus, Weirdo-Rap, seine Wurzeln im analogen Untergrund und seine digitale Diffusion in den Mainstream, in: Dietrich (Anm. 10), S. 81–91; Anthony Obst, Drake als Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap des Internetzeitalters, in: ebd., S. 55–80.

⁴¹ Vgl. Julia Reuter/Tina Bifulco, Schwesta Ewa. Eine Straßen-Rapperin und ehemalige Sexarbeiterin als Kämpferin für weibliche Unabhängigkeit und gegen soziale Diskriminierung?, in: Seeliger/Dietrich (Anm. 8), S. 61–88.

⁴² Vgl. dazu Klein/Friedrich (Anm. 29), S. 186ff.; Angelika Baier, Positionen von Frauen im deutschsprachigen Rap, in: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 16/2016, www.inst.at/trans/16Nr/05_8/baier16.htm. Zu dieser Frage siehe auch den Beitrag von Heidi Süß in dieser Ausgabe (Anm. d. Red.).

⁴³ Vgl. Marc Dietrich, Rap im 21. Jahrhundert: Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien, in: ders. (Anm. 10), S. 7–26.

⁴⁴ Vgl. Kai Uwe Hugger (Hrsg.), Digitale Jugendkulturen, Wiesbaden 2010.

⁴⁵ Vgl. Charnas (Anm. 6).

der Figur des selbstständigen Unternehmers, die sich auch symbolisch in den Texten mittels Figuren wie dem Hustler, dem Geschäftsmann oder auch dem Ticker beziehungsweise Dealer artikuliert.

Vor dem Hintergrund dieses Selbstverständnisses der Rapperinnen und Rapper als autonom und erfolgsorientiert hat in den vergangenen Jahren auch die Etablierung von Social Media als Instrument der Online-Selbstvermarktung großen Einfluss entfaltet.⁴³ So wird in vielen Fällen die „Promophase“, aber gerade auch die Zeit zwischen den Veröffentlichungen, zur Selbstinszenierung oder Verbreitung von Content genutzt. Rapper verwenden dabei cross-mediale Strategien, indem sie zum Beispiel ein Musikvideo zur ersten Single nicht nur in einem einschlägigen Portal hochladen, sondern es häufig auch mit einer Kommentierung versehen, bei der unter anderem auf weitere Kanäle verwiesen wird, auf denen der Musiker repräsentiert ist und die ihrerseits aufeinander verweisen.

Eng verknüpft mit der sehr früh erfolgten Adaption von Social Media im HipHop ist das ebenfalls bislang unterforschte Themenfeld der digitalen Kultur. Bereits 2010 verwies der Band „Digitale Jugendkulturen“ auf die Notwendigkeit, das Internet als Ort der Vergemeinschaftung und Aushandlung von Jugendkulturen zu untersuchen,⁴⁴ HipHop-Forschung findet hier aber kaum statt. Bis heute dominieren in der Forschung vor allem ethnografische und/oder interviewbasierte Studien sowie Textinterpretationen. Damit werden besonders Daten zu Bereichen relevant gemacht, die auch schon vor der Etablierung von Internet und Social Media bestanden. Sowohl für die deutsche als auch für die US-amerikanische Forschung gilt, dass zwar Bereiche erforscht werden, die noch immer und zweifellos wichtig für die Formierung und den Wandel von HipHop-Phänomenen sind. Dies impliziert aber auch, dass wichtige Forschungen zu Szene(-Meta-)Diskursen im Internet, die insbesondere über Social Media erfolgen und zu denen etwa auch szeneseitige Kommentierungen von Musikvideos gehören, gänzlich fehlen.

Diese Themen werden seit einigen Jahren immer häufiger in Arbeiten von Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftlern verhandelt, die häufig selbst in der Szene ver-

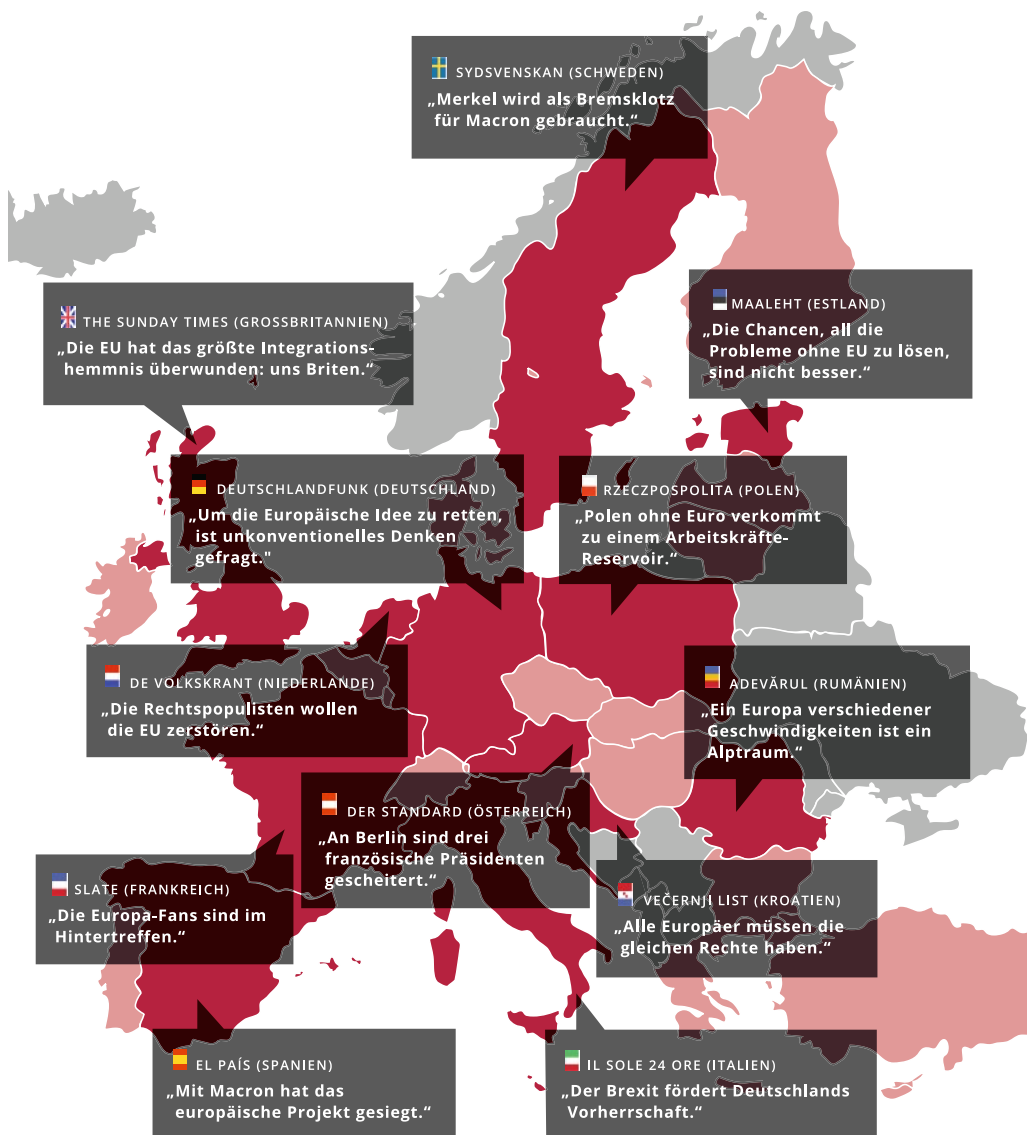
wurzelt sind. Haus-, Bachelor- oder Masterarbeiten analysieren bereits HipHop-Diskurse im Internet, haben bislang jedoch zu wenig Eingang in wissenschaftliche Publikationen und damit breitere Diskussionszusammenhänge gefunden. Dass sich dies bald ändert, ist zu hoffen. Denn andernfalls droht die Forschung zusehends hinter die HipHop-Entwicklung zurückzufallen und allein der journalistischen Kommentierung das Feld zu überlassen.

MARC DIETRICH

ist promovierter Soziologe und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Popkultur, Szene- und Rassismusforschung, Medienanalyse und qualitative Methoden. marc.dietrich@aau.at

euro|topics

Europas Presse kommentiert



RAPKULTUR UND POLITIK

Eine US-amerikanische Geschichte

Jeffrey O. G. Ogbar

HipHop setzt sich laut traditioneller Definition aus vier Elementen zusammen, die von vier Rollen verkörpert werden: dem DJ (oder Turntablist), dem Rapper (oder Master of Ceremony, im Folgenden MC), dem B-Boy/B-Girl (oder Breakdancer) und dem Graffiti-Writer. Historisch gehen diese vier Elemente auf die sozialen, wirtschaftlichen und politischen Wirren der frühen 1970er Jahre und die South Bronx in New York City zurück. Offiziell erfasst wurden sie im November 1973 von der ersten HipHop-Organisation, der Universal Zulu Nation. Der Name dieser Organisation – in erster Linie eine Art Kulturverein junger Leute – spiegelt den fundamentalen politischen Einfluss und die kulturelle Wirkung der Black-Power-Bewegung wider, die ihren Höhepunkt erlebte, als sich HipHop noch im Anfangsstadium befand.

BLACK POWER UND HIPHOP

Wie alle kulturellen Phänomene geht HipHop auf eine Reihe komplexer und vielschichtiger Entwicklungen zurück, zu denen über die Musik hinaus der kühne, respektlose Stil, das Selbstbewusstsein und die Prahlerei gehörten, die den zu jener Zeit berühmtesten Schwarzen der Welt auszeichneten: den Schwergewichtschampion Muhammad Ali.

Ali, sichtbarstes Mitglied der größten schwarzen nationalistischen Organisation in den Vereinigten Staaten, der Nation of Islam, trat als Schüler von deren Sprecher Malcolm X in Erscheinung. Hellsichtig merkte dieser an, dass Ali dadurch, dass er Champion geworden war, die weit verbreiteten Darstellungen von Schwarzen als Menschen ohne Selbstvertrauen, Selbstbewusstsein und Kampfgeist ad absurdum führe. Denn der Boxkämpfer sei „das genaue Gegenteil von allem, was charakteristisch für das Neger-Image war. Er behauptete, er sei der Größte.“ Ali bereitete den Urhebern von popkulturellen Karikaturen des unterwürfigen Schwarzen Kopfzerbrechen, weil „es

nun Schwarze gab, die die Straße entlang gingen und behaupteten ‚Ich bin der Größte‘“.⁰¹

Dem HipHop-Forscher Imani Perry zufolge verkörperte Ali „eine der Grundvoraussetzungen für das explosionsartige Vordringen des HipHop, einer künstlerischen Variante traditioneller schwarzer Kulturformen, in die amerikanische Popkultur“.⁰² Der Zeitgeist, der unter jungen Schwarzen in den Vereinigten Staaten der frühen 1970er Jahre herrschte, war derart, dass sie nicht nur explizit das Schwarzsein feierten, sondern auch von Ali inspiriertes Selbstvertrauen, großspuriges Auftreten sowie Respektlosigkeit gegenüber kulturellen Konventionen an den Tag legten. Im Verbund mit der breiter gefassten Ästhetik der Black Arts, einer Bewegung, zu der verschiedene Musikgenres zählten, war Ali das Erfolgsrezept für die kulturelle Grundlage des HipHop, auch wenn die neue Kunstform nicht explizit politisch engagiert war.

Tatsächlich wurde HipHop auch von afroamerikanischen Musikgenres mit langer Tradition beeinflusst, von Jazz über Rock und Disco bis hin zu Funk. Doch was hier von einer Generation zur nächsten weitergegeben wurde, war mehr als Musik. Wie der Kulturwissenschaftler Reiland Rabaka schreibt, „haben HipHopper, wenngleich unbewusst, sowohl die kulturelle Ästhetik als auch die konservative, liberale und radikale Politik früherer afroamerikanischer Kulturästhetik sowie anderer gesellschaftspolitischer Bewegungen geerbt“. Tatsächlich ging es bei dieser neuesten Erscheinungsform schwarzer Kulturproduktion um mehr als Gesang und Tanz. Unter Anspielung auf Amiri Barakas klassische Studie über afroamerikanische Musik, „Blues People“ von 1963, merkt Rabaka an, dass „schwarze Musik schon immer mehr als nur Musik gewesen ist. Sie ist die Musik der Ausgegrenzten und Verstoßenen, die (...) dunklen Rhythmen des Hervortretens aus den Schattenseiten von und den Verbannungen in Amerika.“⁰³

Diese Vorstellung, dass schwarze Musik die Erfahrungen Schwarzer anspricht – sich durch

unwirtlichen Raum zu bewegen, gegen Ignoranz und Hass anzukämpfen und sich zugleich Freiräume für Freude und Schönheit zu erkämpfen –, macht HipHop gewissermaßen von Natur aus politisch. Das Zelebrieren von schwarzer Freude, Kreativität, Erneuerung und schwarzem Menschsein in einer darauf fokussierten Kunstform ist ein subversiver, gegenhegemonialer politischer Akt. Aus diesem Grund ist HipHop seit seinen Anfängen mit der Black Community verbunden.

Afroamerikaner teilen mehr als jede andere Bevölkerungsgruppe in den Vereinigten Staaten eine politische Prägung. Während Weiße politische Verhaltensmuster zeigen, die sich traditionell je nach Wohnort, Bildungsniveau, Alter und Geschlecht deutlich voneinander unterscheiden, wählen Afroamerikaner in ihrer überwältigenden Mehrheit links von der Mitte.⁰¹ Politikwissenschaftler bezeichnen dieses Phänomen als „verknüpftes Schicksal“: Demzufolge ist für Afroamerikaner die ökonomische, kulturelle und soziale Landschaft der Nation so stark von Rassenzugehörigkeit beeinflusst, dass die Black Community nicht entlang unterschiedlicher Interessen in Klassen-, regionale oder geschlechtsspezifische Gruppierungen zerfällt.

Mögen schwarze Milliardäre wie die TV-Moderatorin Oprah Winfrey und der Unternehmer Robert Johnson von Steuerentlastungen für Reiche profitieren, so sind sie doch davon überzeugt, dass Sozialleistungen für die Schwächsten der Gesellschaft dem Allgemeinwohl dienen, wie bessere Bildungschancen, ein umfangreicherer Zugang zur Gesundheitsversorgung, ein höherer Mindestlohn und ein Ende der Masseninhaftierung. Andere links von der Mitte angesiedelte politische Ziele wie Umweltschutz, das Recht

auf Abtreibung und die gleichgeschlechtliche Ehe mögen keine Kernanliegen der Black Community sein. Sie lehnt sie aber auch nicht in einer Intensität ab, die ihre Unterstützung progressiver Politik allgemein gefährden könnte.⁰⁵

Vor diesem Hintergrund kann es kaum überraschen, dass sich politische Äußerungen in einer populären schwarzen Kunstform grundsätzlich an einer Politik links der Mitte ausrichten und zuweilen sogar über den typischen Liberalismus hinausgehen, wie er vom Gros der schwarzen politischen Klasse befürwortet wird. Dennoch war Rap anfangs zum großen Teil apolitische Partymusik mit prahlerischem Duktus und eher spärlich geäußelter Gesellschaftskritik, obwohl er in kommerziellen Bereichen ausschließlich von schwarzen Rappern und DJs verkörpert wurde.

„WAR ON DRUGS“ UND POLITISIERUNG DES RAP

Als sich hingegen ab Mitte der 1980er Jahre die Geißel Crack in den Städten ausbreitete, waren die schwarzen Communities Ausgangspunkt für traumatisierende Gewalttaten, den Ausbau des Polizeistaats und Massenverhaftungen. Rap war das erste Genre, das diese Entwicklungen direkt und umfangreich thematisierte, sodass sich die Kunstform in der Folge politisierte.

Seitdem hat der illegale Drogenhandel mit all seinen Verwicklungen unauslöschliche Spuren in der Kernästhetik, dem Stil, der Ikonografie und den Botschaften des HipHop hinterlassen. Tatsächlich war für die lyrische Landschaft des Rap keine Kraft von so herausragender Bedeutung wie der Drogenhandel. Ob Rapper sich nun als MC, Revolutionär, Gangster oder Underground bezeichneten, bei ihren Auftritten bezogen sie sich auf das Thema und verwendeten dabei Tropen, die in der Folge untrennbarer Bestandteil ihrer künstlerischen Identität wurden. Der Drogenhandel im Allgemeinen und der Handel mit Crack im Besonderen wurde ein zentraler, symbolträchtiger Bezugspunkt der HipHop-Authentizität.

01 Malcolm X Talks About Muhammad Ali, 12.2.2012, www.youtube.com/watch?v=46IT7oihtY.

02 Imani Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in HipHop*, Durham 2004, S. 58.

03 Reiland Rabaka, *Hip Hop's Inheritance: From the Harlem Renaissance to the HipHop Feminist Movement*, New York 2011, S. 4f.

04 Vgl. David A. Bositis, *Blacks and the 2004 Democratic National Convention*, Joint Center for Political and Economic Studies, Washington, D.C. 2004, S. 9; ders., *The Black Vote in 2004*, Joint Center for Political and Economic Studies, Washington, D.C. 2005; R.W. Apple Jr., *G.O.P. Tries Hard to Win Black Votes, But Recent History Works Against It*, 19.9.1996, www.nytimes.com/1996/09/19/us/gop-tries-hard-to-win-black-votes-but-recent-history-works-against-it.html; Frank Newport, *Race, Ethnicity Split Democratic Vote Patterns*, 31.1.2008, <http://news.gallup.com/poll/104062/Gallup-Analysis-Race-Ethnicity-Split-Democratic-Vote-Patterns.aspx>.

05 Vgl. Michael C. Dawson, *African American Political Opinion: Volatility in the Reagan-Bush Era*, in: Hanes Walton, Jr. (Hrsg.), *African American Power and Politics*, New York 1997, S. 135–153; Claudine Gay/Katherine Tate, *Doubly Bound: The Impact of Gender and Race on the Politics of Black Women*, in: *Political Psychology* 1/1998, S. 169–184; Paula S. Rothenberg, *Race, Class, and Gender in the United States: An Integrated Study*, New York 1995.



Abbildung 1: Public Enemy 1988

Quelle: Getty Images, Kevin Cummins

Songs wie „8 Million Stories“ (1983) von Kurtis Blow und Run-DMC, oder „The Message“ (1982) von Grandmaster Flash and the Furious Five thematisierten Drogenhandel, Verbrechen und Verwahrlosung und lieferten abschreckende Beispiele dafür, welche zerstörerischen Folgen Sucht, Kriminalität und Armut haben können. Der HipHop trat in eine neue Ausdrucksphase, die einen besonderen Blick auf die soziale und politische Landschaft jener Communities bot, die die Rap kultivierten. Dieses Maß an politischer Willensbekundung war in der Popmusik der 1980er Jahre einzigartig. Denn obwohl afroamerikanische Communities durch hohe Arbeitslosenquoten, Armut, Kriminalität und eine neuerliche Drogenplage belastet wurden, schwiegen schwarze Musiker außerhalb der Rapszene zu diesen Themen.

Gegen Ende des Jahrzehnts war die Politisierung des Genres so weit fortgeschritten, dass Rapkünstler sich über das Thema des Drogenhandels hinaus in ihren Songs zunehmend auch mit Bildungspolitik, dem Gesundheitssystem, Polizeigewalt, Apartheid sowie Masseninhaftierung kritisch auseinandersetzten.

FREIHEITSKAMPF VERSUS NIHILISMUS

Unauslöschlich geprägt wurde das Genre von einer politischen Wende, die 1988 ihren Anfang nahm, als zwei bahnbrechende LPs veröffentlicht wurden: „It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back“ von der New Yorker Gruppe Public Enemy und „Straight Outta Compton“ von N.W.A (Niggaz Wit Attitudes) aus Los Angeles. Zwar waren beide gegenhegemoniale, subversive Stimmen und thematisierten soziale Missstände, ideologisch standen sie jedoch einander gegenüber.

Public Enemy verankerten ihren Stil und ihre Ästhetik explizit in der radikalen schwarzen Tradition. Sie bezogen sich auf schwarze Freiheitskämpfer wie Nelson Mandela, Assata Shakur oder den berühmtesten Anführer von Sklavenaufständen in den Vereinigten Staaten, Nat Turner, und ihr Sicherheitsteam trug Kleidung, die von den Anhängern der Black Panther Party inspiriert war (*Abbildung 1*).

Demgegenüber zelebrierten N.W.A Prügeleien, Frauenfeindlichkeit sowie nihilistisches Gangster-Draufgängertum, während sie sich wie Mitglieder



Abbildung 2: N.W.A 1989

Quelle: Getty Images, Raymond Boyd

von Straßengangs in Los Angeles kleideten (Abbildung 2). Zwar scheuten sich N.W.A vor schwarzenfreundlichen Narrativen, mit denen White Supremacy, also die Ideologie weißer Überlegenheit, explizit angeprangert wurde. Doch mindestens zwei Songs der Band – „Fuck tha Police“ und „Express Yourself“ – strahlten den zunehmend politisch aufgeladenen Geist im Rap aus, der sich nun von prahlerisch daherkommenden Party-Erzählungen löste.

Es waren vor allem die politisch aufgeladenen Songs von Public Enemy, die in der Rap-szene auf enormen Widerhall stießen. Die Gruppe veröffentlichte ein ganzes Stück, in dem sie die Schrecken von Crack thematisierten: In dem Song „Night of the Living Baseheads“ (1988) spricht Lead-Rapper Chuck D von „shame on a brother“, weil er Crack verkauft, und prangert den Blutzoll an, den dieser Handel fordert.

Im Verlauf der beiden folgenden Jahre taten es ihnen Dutzende anderer Rapper gleich. Die Gruppe Brand Nubian blickt in ihrem Track „Slow Down“ (1990) ähnlich kritisch auf eine Crack-süchtige und veranschaulicht in ihren Versen, wie fratzenhaft und unattraktiv eine Frau im Laufe ih-

rer Sucht wird. Diese Songs beschreiben Crack-süchtige unmissverständlich als im schlimmsten Fall ekelhaft und erbärmlich sowie als im besten Fall tragische, schwache und verlorene Seelen. Nirgends wird die Einnahme von Crack romantisiert oder als cool betrachtet, die Droge gilt als zerstörerische Kraft und Plage für die Community.

Anfang der 1990er Jahre entbrannte ein regelrechter ideologischer Wettstreit darüber, wessen subversive Stimme am überzeugendsten war. Dabei setzten sich die musikalischen Nachfahren von N.W.A gegenüber denen von Public Enemy durch. Das Genre, das unter der Bezeichnung „Gangsta-Rap“ Bekanntheit erlangte, gewann in den Reihen der weißen Basis von Rapkonsumenten an Attraktivität, während letzteres als „Conscious Rap“ bezeichnet wurde, „sozial verantwortungsbewusster Rap, der sich gezielt an historischen Vorbildern politischen Protests und an fortschrittlichen, gesellschaftskritischen Kräften orientiert“.⁰⁶ Da er sich enger an der Politik des verknüpften Schicksals in der Black Community orientierte,

⁰⁶ Michael Eric Dyson, *Know What I Mean: Reflections on HipHop*, New York 2010, S. 64.

übte Conscious Rap auf weiße Fans weniger Anziehungskraft aus als Gangsta-Rap.

Die Drogennarrative verbanden sich zunehmend mit einer allgemeinen Verurteilung korrupter Institutionen, zu denen die Polizei, das Sozialsystem sowie die Regierung im Allgemeinen zählten. In seinem Song „When Will They Shoot“ (1994) konstruiert Ice Cube den Drogenhandel als Erweiterung eines breit angelegten Plans zum Völkermord an Schwarzen und bezichtigt die US-Regierung: „Uncle Sam is Hitler without an oven/Burning our black skin, bomb the neighborhood, then push the crack in.“

Gleichzeitig fand eine bemerkenswerte Veränderung in der kommerziellen Rapmusik statt: Apolitische, ohne Flüche auskommende, nicht gesellschaftsfeindliche, nicht sexistische, lebensfrohe Partymusik war wirtschaftlich nicht mehr lebensfähig. Zwei 1990 veröffentlichte LPs, nämlich „To the Extreme“ von Vanilla Ice und „Please Hammer Don't Hurt 'Em“ von MC Hammer läuteten diese Entwicklung ein. Ihr beispielloser kommerzieller Erfolg – beide LPs verkauften sich besser als sämtliche Rapalben zuvor – kam dank einer überwiegend weißen Fanbasis zustande. Dies sowie der apolitische Stil, bei dem auf die Krisen im schwarzen Amerika weder mit radikalen Bekenntnissen wie von Public Enemy noch mit nihilistischer Souveränität, wie sie N.W.A zu eigen war, eingegangen wurde, veranlasste die vor allem aus jungen Schwarzen bestehende eingefleischte HipHop-Community zu ätzender Kritik. Verhöhnt und verspottet, wurden Vanilla Ice und MC Hammer zu Symbolen des „Bubblegum-Rap“, wie er hämisch bezeichnet wurde.

In der Folge wurde es zunehmend schwierig, als Rapper glaubwürdig zu bleiben, wenn man der Situation von Afroamerikanern keine oder zu wenig Aufmerksamkeit widmete. Dabei war wiederum der Drogenhandel vorrangiger Trophäus. Dennoch begann in dieser kritischen Phase der Geschichte des kommerziellen HipHop eine Diskrepanz zwischen den zentralen politischen Anliegen der Black Community und dem, was kommerzielle Rapkünstler artikulierten, hervorzutreten.

MARGINALISIERUNG DES POLITISCHEN

Mitte der 1990er Jahre hatte sich die Art der politischen Willensbekundung im Rap weiterentwi-

ckelt, während das Genre selbst immer beliebter wurde und ein größer werdendes Segment weißer Konsumenten für sich gewinnen konnte. The Notorious B.I.G., Lil' Kim, Jay-Z, Too Short, Three 6 Mafia, Snoop Dogg, Dr. Dre sowie zahlreiche andere veröffentlichten vielerlei Songs, in denen es darum ging, wie der Drogenhandel Menschen zu Reichtum verhalf, vermischt mit frauenfeindlich geprägten Tropen, Erzählungen von der Ermordung von „Niggas“ und einem allgemeinen Schweigen in Bezug auf White Supremacy.

In den Texten von The Notorious B.I.G. kamen radikale nationalistische Positionen, wie sie etwa bei Ice Cube, Brand Nubian oder X-Clan zu hören waren, ebenso wenig vor wie revolutionäre Standpunkte à la The Coup, Paris oder Public Enemy. Stattdessen verkündeten sie, verpackt in effektvoller lyrischer Gewandtheit, zutiefst frauenfeindlichen Versen und hervorragender musikalischer Produktion, schlichtweg die Kapitulation vor den Verhältnissen in den Ghettos.

Und während sich „Biggies“ Tendenz, das Dealen mit Crack zu verherrlichen, von den Rändern in das Zentrum der HipHop-Drogenthemen schob, rückten Motive an den Rand, die den Drogenhandel als zerstörerische Kraft für Schwarze behandelten.⁰⁷ Diese Marginalisierung politisch subversiver Texte war in gewissem Maße Folge eines beispiellosen Drucks seitens verschiedener Fangemeinden, die sich gegen Rap wandten, in dem explizit die Polizei als rassistisch oder Politiker als korrupt attackiert wurden.

Dem HipHop-Forscher Murray Forman zufolge „sträubten sich große Plattenfirmen häufig dagegen, Musiker mit explizit politisierter Haltung unter Vertrag zu nehmen, und gaben entweder zu verstehen, die Thematik sei zu eng auf kulturelle Belange von Schwarzen ausgelegt und drohe den weit größeren weißen Verbrauchermarkt abzuschrecken, oder sie äußerten dahingehend Bedenken, dass die aufrührerischen Texte des politischen Conscious Rap den Zorn konservativer Kulturhüter oder Politiker auf sich ziehen könnten und dadurch die Reputation des Labels aufs Spiel gesetzt würde“. Rapper wie Paris, die revolutionäre Politik befürworteten, sowie Pu-

⁰⁷ Künstler wie X-Clan, The Coup, Paris oder Talib Kweli, die Kokainhandel unmissverständlich als von Natur aus gegen Schwarze wirkend verurteilten, veröffentlichten zwar weiter, erreichten aber nie eine Platin-Schallplatte.

blic Enemy wurden entweder von ihren Labels fallen gelassen, oder man rangierte ihre LPs aus beziehungsweise verbannte ihre Videos aus dem Musikfernsehen.⁰⁸

REPOLITISIERUNG IM NEUEN JAHRTAUSEND

Im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts nahm die politisierte Haltung im HipHop wieder Fahrt auf. Die Präsidentschaft von George W. Bush von 2001 bis 2009 ließ bei vielen Menschen neuerliche Frustrationen aufkommen, da seine Amtszeit von Krieg, Völkerrechtsverstößen, wachsender Arbeitslosigkeit und Armut, einer Staatsverschuldung in Rekordhöhe, finanziellen Zusammenbrüchen, Kriminalität und Obdachlosigkeit geprägt war. Darüber hinaus wurde der Zugang zu Bildung und Gesundheitsversorgung eingeschränkt, während die reichsten Amerikaner zugleich von Steuererleichterungen profitierten. Nach dem erschreckend inkompetenten Umgang mit den verheerenden Verwüstungen an der Golfküste nach Hurrikan Katrina 2005 fiel Bushs Beliebtheitswert auf unter 40 Prozent und erlitt mit zwei Prozent unter schwarzen Amerikanern völlig Schiffbruch.⁰⁹

Als 2003 zwischen 12 und 15 Millionen Menschen weltweit auf die Straße gingen, um gegen den Einmarsch der USA im Irak zu protestieren, waren Rapper die ersten Mainstream-Musiker, deren explizite Antikriegssongs im Radio und Fernsehen in die Rotation übernommen wurden. Zu den bekanntesten gehören „Beware of the Boys“ (2003) von Panjabi MC und Jay-Z sowie „Mosh“ (2004) von Eminem.

Ein weiterer Protestsong war der Remix „Why“ (2004), in dem der Rapper Jadakiss vor dem Hintergrund der Terroranschläge des 11. September 2001 fragte „Why did Bush knock down the towers?“ und der Chicagoer MC Common, der als erster bedeutender MC Barack Obama unterstützte, den jungen, ebenfalls aus Chicago stammenden Politiker nach dessen programmatischer Rede auf

der Versammlung der Demokratischen Partei im Juli 2004 als Alternative zu Bush vorschlug: „Why not impeach [Bush] and elect Obama?“

Was nach außen hin eine überzogene, für die Vermessenheit des HipHop charakteristische Frage zu sein schien, war in Wirklichkeit Ausdruck des kühnen und kompromisslosen politischen Stils, mit dem die Unterstützung für Obama bereits sehr früh deutlich artikuliert wurde – Monate bevor dieser zum Senator gewählt und landesweit bekannt wurde.

Während die Weichen für eine klare Abkehr vom bisherigen politischen Kurs gestellt waren, formierte sich landesweit die dazugehörige zivilgesellschaftliche Bewegung. Gruppen wie die „League of Pissed off Voters“ und andere Basisorganisationen registrierten Wählerinnen und Wähler und riefen sie dazu auf, den Wahlvorgang und die für ihre jeweilige Community wichtigsten Themen aufmerksam zu verfolgen. Einige davon nutzten HipHop als Kommunikationsmittel, um junge Menschen anzusprechen.

HIPHOP, OBAMA UND DIE MOBILISIERUNG DER MILLENNIALS

2003 gründete eine Gruppe von Aktivisten die National HipHop Political Convention (NHPPC). Ihr Ziel war es, über verschiedene Medienkanäle für progressive Agenden zu begeistern, die Rassismus, Sexismus, Armut, Masseninhaftierung und Krieg thematisierten. Die Gruppe war eine von mehreren, für die HipHop unverkennbar Dreh- und Angelpunkt ihrer Organisationsbemühungen war. Bei ihrem ersten Treffen kamen mehr als 3000 Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus dem ganzen Land zusammen, um eine nationale politische Agenda für die sogenannte HipHop-Generation aufzustellen.¹⁰

In den Reihen der Mitbegründer stach die Journalistin Rosa Clemente als freimütige und leidenschaftliche Figur hervor. Besonders bemerkenswert war ihre Berichterstattung über die verheerenden Folgen des Hurrikans Katrina und die nachlässige Reaktion der US-Regierung. Tatsächlich hallte das Debakel besonders in der HipHop-Community nach: Fat Joe, Lil Wayne, Mos Def und zahlreiche andere Rapper sprachen das The-

⁰⁸ Vgl. Murray Forman, *Conscious HipHop, Change, and the Obama Era*, in: *American Studies Journal* 54/2010, S. 1–19.

⁰⁹ Vgl. Jeffrey M. Jones, *Despite Recent Lows, Bush Approval Average Is Midrange*, 5. 1. 2009, www.gallup.com/poll/113641/Despite-Recent-Lows-Bush-Approval-Average-Midrange.aspx; Dan Fromkin, *A Polling Free-Fall Among Blacks*, 13. 10. 2005, www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/blog/2005/10/13/BL2005101300885.html.

¹⁰ Vgl. Bakari Kitwana, *National HipHop Political Convention in Newark*, 15. 6. 2004, <http://bakarikitwana.com/press/national-hip-hop-political-convention-newark>.



Abbildung 3: HipHop-Größen P. Diddy, Mary J. Blige, Jay-Z und Beyoncé Knowles auf einer „Promote the Vote“-Party 2008
Quelle: Getty Images, Jeff Fusco

ma in Songs sowie im Rahmen von Spendenaktionen an, und der in Mississippi beheimatete Rapper David Banner sponserte am 17. September 2005 in Atlanta zur Unterstützung der Opfer das größte jemals in einer Stadt abgehaltene Benefizkonzert.

Als Obama 2008 Präsidentschaftskandidat der Demokraten und Liebling der HipHop-Millennials sowie der HipHop-Generation insgesamt wurde, lud die NHHPC zu einer landesweiten Versammlung in Las Vegas neben Journalisten, Wissenschaftlern und Aktivisten eine beeindruckende Vielfalt an HipHop-Künstlern ein. Obgleich Obamas aufsteigender Stern sich als unglaublich inspirierend für eine Generation von Menschen erwies, die sich einen schwarzen Präsidenten im Leben nicht erträumt hatten, wurde er dort offen und die „Obamania“ verhalten kritisiert. Trotz seiner Wurzeln als aktives Mitglied seiner Community, seiner Antikriegsreden und seiner allgemein als liberal geltenden Linie betonten einige Teilnehmer der Versammlung, Obama sei kein Allheilmittel für die Probleme unterdrückter Menschen.

Das HipHop Summit Action Network (HSAN) veranstaltete in dieser Zeit ebenfalls zahlreiche landesweite Treffen. Das Netzwerk bot eine wichtige Plattform für den Dialog zwischen Pop-

kultur und Politik, wie es sie zuvor nicht gegeben hatte. Die Organisation beschränkte sich ideologisch nicht auf eine explizit „schwarze“ Agenda, sondern bildete eine breite Plattform für junge Leute und die HipHop-Generation im weiteren Sinne. Obwohl Rassenzugehörigkeit kein ideologischer Eckstein für die Agenda des Netzwerks war, wurde sie von den Sorgen und Anliegen in afroamerikanischen Communities beeinflusst. „Ich halte es nicht für effektiv, sich rund um das Thema Schwarzsein zu organisieren. Ich halte es für effektiv, sich rund um die Themen Klassenzugehörigkeit, Bildung und Strafrecht zu organisieren – Dinge, die im Übermaß auf uns einwirken, weil wir schwarz sind“, brachte es der Politikwissenschaftler und HSAN-Unterstützer Alexis McGill auf den Punkt.¹¹

Das erwies sich in der Tat als wirkungsvoll: Gegen Ende der 2000er Jahre trotzten junge Afroamerikaner dem Klischee, wenig mehr als politisch teilnahmslose, staatsbürgerlich unbeteiligte Zyniker zu sein. Das Center for Information and Research on Civic Learning and Engagement mel-

¹¹ Zit. nach Keli Goff, *Party Crashing: How the HipHop Generation Declared Political Independence*, New York 2009, S. 30.



Abbildung 4: Rapper Vince Staples und Jay Electronica mit den Eltern von Michael Brown, Michael Brown Sr. und Lesley McSpadden, sowie Rapper Common bei der Verleihung der BET HipHop Awards 2014

Quelle: Getty Images, Prince Williams

dete, afroamerikanische Jugendliche seien „die am stärksten politisch engagierte Rassen- beziehungsweise ethnische Gruppe. Im Vergleich zu anderen Gruppen gehen Afroamerikaner am ehesten regelmäßig zur Wahlurne, gehören Gruppierungen an, die sich mit Politik befassen, spenden Kandidaten und Parteien Geld, tragen Buttons oder Abzeichen und informieren sich in den Medien.“¹²

Die Mobilisierung von HipHop-Millennials durch Basisorganisationen wie HSN oder auch The League, die von P. Diddy ins Leben gerufene Initiative Citizen Change sowie Conquering Human Rights Action Needed Global Empowering (CHANGE) oder durch Campusorganisationen wie dem HipHop Congress spielte eine wesentliche Rolle für die Registrierung von Millionen junger Leute als Wählerinnen und Wähler. Im Gegensatz zu jedem zuvor geführten Wahlkampf sprach Obamas Kampagne die HipHop-Generation an, und diese reagierte begeistert.

BLACK LIVES MATTER

Doch erst nachdem Obama zum US-Präsidenten gewählt worden war, kam es zum deutlichsten Ausdruck der Überschneidung von Graswurzelaktivismus und HipHop, als sich nach dem Frei-

spruch des Wachmanns George Zimmerman nach der Tötung des unbewaffneten 17-jährigen Afroamerikaners Trayvon Martin 2013 die Bewegung Black Lives Matter formierte. Landesweit und international bekannt wurde sie, nachdem 2014 in der Kleinstadt Ferguson im Bundesstaat Missouri ein weißer Polizeibeamter den ebenfalls unbewaffneten 18-jährigen Schwarzen Michael Brown erschoss, kein Verfahren gegen ihn eingeleitet wurde und es zu monatelangen Unruhen und Demonstrationen gegen rassistisch motivierte Polizeigewalt kam.

Zahlreiche Rapper haben sich seitdem mit Black Lives Matter auseinandergesetzt. MCs wie Jeezy, Nelly, Talib Kweli und The Game besuchten Orte wie Ferguson. J. Coles Song „Be Free“ thematisierte den gewaltsamen Tod von Michael Brown. The Game veröffentlichte den Song „Don’t Shoot“ (2014) mit einer All-Star-Besetzung aus diversen Rappern, darunter Yo Gotti, 2 Chainz, Rick Ross, Fabolous. In diesem Song werden die Namen von unbewaffneten Schwarzen aufgeführt, die durch Polizeigewalt zu Tode kamen, ohne dass die Verantwortlichen für schuldig befunden wurden – etwa Sean Bell, auf den an seinem Hochzeitstag im Jahr 2006 Polizisten 50 Kugeln abfeuerten, oder Ezell Ford, dem 2014 ein Beamter in den Rücken schoss. Er kommt sogar auf den 14-jährigen Emmett Till zu sprechen, dessen Ermordung 1955 ein Auslöser für die moderne Bürgerrechtsbewegung war.

¹² Center for Information and Research on Civic Learning and Engagement, Youth Turnout Rate Rises to at Least 52 Percent, 7.11.2008, www.civicyouth.org/?p=323.

2015 feierte der Rapper Kendrick Lamar mit seinem sozialkritischen Album „To Pimp a Butterfly“, in dem er sich unter anderem mit schwarzer Identität und Rassismus auseinandersetzt, einen herausragenden Erfolg. Auf Protestmärschen und Veranstaltungen von Black Lives Matter singen die Teilnehmer den Song „Alright“ oder skandieren die Zeile „We gon’ be alright“.

Das Powerduo der Musikbranche, Jay-Z und Beyoncé, gilt als wichtiger Sponsor von Black Lives Matter. Die beiden stellen nicht nur umfangreiche Mittel zur Verfügung, sondern zahlen auch die Kaution, um Leute aus dem Gefängnis zu holen, die nach den Protesten in Ferguson und Baltimore inhaftiert wurden. Jay-Z hatte bereits 2008 einen Ausbildungsfonds für die Kinder von Sean Bell eingerichtet. Von der Verleihung der HipHop Awards des Fernsehsenders BET (Black Entertainment Television) 2014 über die Verleihung der Grammys 2015 bis hin zur Oscarverleihung 2015 traten Rapper in der Pose „Hands up, don’t shoot“ auf (Abbildung 4).

Eine ambivalente Rolle spielt hingegen der Rapper Kanye West: Einerseits hat er jüngst mehrere Songs veröffentlicht, die sich wie der Track „New Slaves“ auf die Bürgerrechtsbewegung beziehen, andererseits hat er sich vor der Wahl mehrfach positiv über Obamas Nachfolger im Weißen Haus, Donald Trump, geäußert und diesen im Trump Tower besucht.¹³

Dabei ruft dieser bei sehr vielen Rappern von Snoop Dogg bis hin zu T.I. überwiegend beißende Kritik hervor. Beispielhaft ist in diesem Zusammenhang der Song „Fuck Donald Trump“ von YG und Nipsey Hussle, der noch während des Vorwahlkampfes der Republikaner 2016 veröffentlicht wurde. Nach Trumps Wahl zum US-Präsidenten wurden mehrere Radiosender gehackt, um den Track in Dauerschleife zu spielen.¹⁴

Der weiße Rapper Eminem legte während der Verleihung der BET HipHop Awards 2017 einen Freestyle-Act vor, in dem er rappte: „Racism is the only thing that [Trump] is fantastic for.“ Eminem, der erfolgreichste Rapper aller Zeiten, verlangte in dem Video von seinen Fans, eine Wahl zu treffen:

*And any fan of mine who’s a supporter of his
I’m drawing in the sand a line: you’re either for
or against
And if you can’t decide who you like more and
you’re split
On who you should stand beside, I’ll do it for
you with this:
Fuck you!*

In einem Land, in dem 58 Prozent der Weißen für Trump stimmten, während mehr als 93 Prozent der Schwarzen ihn nicht wählten, wiegen Eminems Bemerkungen angesichts der Tatsache, dass er seinen Erfolg einer größtenteils weißen Fangemeinde verdankt, schwer. Zugleich geht Eminems politische Einstellung gut mit jener der HipHop-Community einher.

FAZIT

Ob nun mittelbar oder unmittelbar mit der Black Community oder liberaler Politik verbunden oder nicht – HipHop hat sich immer wieder intensiv mit aktivistischer Politik auseinandergesetzt. Rap war als Kunstform stets wichtiges Werkzeug für politische Willensbekundung und Mobilisierung, das im Laufe der Zeit verschiedene Formen angenommen und politische Perspektiven eröffnet hat. Die meisten dieser Bemühungen unterstützen Anliegen und Agenden, die sich mit Mitte-Links-Politik decken. Andere Male gelten sie überparteilichen Anliegen wie dem Ende der Masseninhaftierung, einer Bildungsreform, der Erhöhung der Wahlbeteiligung oder auch Umweltgerechtigkeit, wie bei der Reaktion auf die Wasserkrise in Flint im US-Bundesstaat Michigan von 2015/16 seitens Künstlern wie Timbaland, Big Sean, Common, Meek Mill, Jay-Z, als Songs wie „Fresh Water for Flint“ von Keke Palmers und Jon Conner entstanden. Allerdings spiegelt kommerzielle Musik nur selten die politischen Strömungen außerhalb des Studios wider.

Übersetzung aus dem Amerikanischen: Peter Beyer, Bonn.

JEFFREY O. G. OGBAR

ist Professor für Geschichte mit Schwerpunkt auf (afro)amerikanische Geschichte an der University of Connecticut in Storrs/USA und leitet das dortige Center for the Studies of Popular Music.
jeffrey.ogbar@uconn.edu

¹³ Vgl. Katie Rogers, Kanye West Visits Donald Trump, 13.12.2016, www.nytimes.com/2016/12/13/us/politics/kanye-trump-tower-visit.html.

¹⁴ Vgl. Christopher Hooton, US Radio Stations Hacked to Play YG’s „Fuck Donald Trump“, 3.2.2017, www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/-a7561156.html.

RAP UND GEGENIDENTITÄTEN IN DER MIGRATIONSGESELLSCHAFT

Martin Seeliger

Bereits an den Titeln wichtiger Alben wird deutlich: Ob Advanced Chemistry's „Fremd im eigenen Land“ (1992), B-Tight's „Der Neger“ (2002) oder Celo und Abdis „Diaspora“ (2017) – Fremdheit und Migration sind ein zentraler Bezugspunkt deutscher Rapmusik. Der vorliegende Text nähert sich diesem Themenkomplex in drei Schritten: Zunächst wird die deutsche Einwanderungsgeschichte im Zusammenhang mit der Adaption von Rap als Kulturform aus den Vereinigten Staaten ab Anfang der 1980er Jahre rekonstruiert und herausgearbeitet, warum im Rap migrantische Identitäten eher sichtbar werden als in anderen Bereichen. Daraufhin wird der Krisendiskurs über gesellschaftliche Integration und dessen Wechselwirkungen mit den im Subgenre des Gangsta-Rap vorherrschenden Images diskutiert, bevor abschließend nach dem Potenzial von Rap für den Zusammenhalt der (Post-)Migrationsgesellschaft gefragt wird.⁰¹

HISTORISCHE ZUSAMMENHÄNGE VON RAP UND MIGRATION

Um die Ursprünge von Rap in Deutschland zu verstehen, ist die Geschichte bis zu den Tagen des sogenannten Wirtschaftswunders zurückzuverfolgen. Die Restauration der westdeutschen Ökonomie nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte unter maßgeblicher Beteiligung ausländischer Arbeiter, die im Rahmen einer Reihe von Anwerbeabkommen mit Italien, Spanien, Griechenland, der Türkei, Portugal und Jugoslawien ins Land eingeladen wurden.

Das vor allem für die Periode der wohlstandsgesättigten Nachkriegsprosperität vorherrschende Bild einer egalitären Bundesrepublik überlagert in der Rückschau die Kultur- und Verteilungskonflikte, die die Einwanderung ausländischer Arbeitskräfte bereits in dieser Zeit auslöste. Die randständige soziale Position der sogenannten Gastarbeiter spiegelte sich nicht nur in ihrer

Unterbringung abseits der bei Deutschen beliebten Wohngebiete wider. Gesellschaftliche Ausgrenzung brach sich immer wieder auch im Rahmen manifester Konflikte Bahn. Beispielsweise folgten auf eine Ausgabe der „Bild“-Zeitung 1966 mit dem Titel „Gastarbeiter fleißiger als deutsche Arbeiter?“ Warnstreiks in zahlreichen Betrieben. Integration in den Arbeitsmarkt erfolgte – dies zeigte anschaulich Günter Wallraff in seiner bekannten Reportage, für die er in die Undercover-Rolle des türkischen Arbeiters „Ali“ schlüpfte⁰² – in Form prekärer und häufig gefährlicher Beschäftigung. Und auch in den bildungspolitischen Debatten der Zeit spielten Migranten wenn überhaupt eine untergeordnete Rolle. Daran, wie fragwürdig diese Entwicklung unter humanitären Aspekten erscheint, erinnerte der Schriftsteller Max Frisch mit den Worten „Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen“.⁰³

Anfang der 1970er Jahre spitzte sich die Situation weiter zu: Im Kontext wirtschaftlicher Stagnation wurden „Gastarbeiter“ in der öffentlichen Wahrnehmung zu „Ausländern“, die weiterhin – teils kommunalpolitisch gesteuert, teils bedingt durch ein geringes Mietniveau – in speziellen Quartieren unterkamen und damit relativ isoliert vom Rest der Gesellschaft lebten. Den Beginn der 1980er Jahre markiert der Soziologe Rainer Geißler als Beginn einer „Abwehrphase“ der deutschen Integrationspolitik.⁰⁴ Der öffentliche Diskurs drehte sich zunehmend um „Ausländerfluten“ und „volle Boote“ und wurde angeheizt durch rechtspopulistische Beiträge wie das sogenannte Heidelberger Manifest von 1981, in dem eine Reihe deutscher Hochschullehrer vor einer „Unterwanderung des deutschen Volkes durch Zuzug von Millionen von Ausländern und ihren Familien“ und einer „Überfremdung unserer Sprache, unserer Kultur und unseres Volkstums“ warnte.

Der Zeitpunkt, zu dem Rap seinen Weg aus den USA in die Bundesrepublik fand, fiel nicht zufällig in diese Phase der deutschen Einwande-

rungsgeschichte. Eine wichtige Erklärung liefern in diesem Zusammenhang die Soziologen Malte Friedrich und Gabriele Klein mit ihrer Untersuchung zu Rap als „globaler Kulturform“, in der sie die Verbreitung des Genres aus den Vereinigten Staaten in praktisch alle Teile der Welt rekonstruieren: Indem Jugendliche Rap hören oder sich selbst am Schreiben und Intonieren entsprechen der Texte versuchen, beziehen sie sich auf einen Ursprungsmythos, der seinen Anfang in der New Yorker Bronx der 1970er Jahre findet.⁰⁵

Ein grundlegender Ausgangspunkt ergibt sich hier aus der gesellschaftlichen Randständigkeit schwarzer Jugendlicher, die aufgrund ihres sozialen Status nicht nur von vielen Aktivitäten ausgeschlossen waren, sondern auch über geringe wirtschaftliche Mittel verfügten. Unter diesen Bedingungen war die Beteiligung an der HipHop-Kultur nicht nur unter materiellen Aspekten wenig voraussetzungsreich – zum Rappen benötigt man schließlich weder Instrumente noch einen eigenen Probenraum. Sie stellte gleichzeitig einen Ort dar, an dem die Jugendlichen ihre Randständigkeitserfahrungen sowohl untereinander als auch gegenüber der Mehrheitsgesellschaft thematisieren konnten. Vor diesem Hintergrund bot die in den US-amerikanischen Rapsongs dargestellte soziale Wirklichkeit auch für jugendliche Migrantinnen und Migranten in Deutschland eine attraktive Identifikationsfläche. Es scheint bemerkenswert, dass die ersten deutschen Rapsongs keineswegs in deutscher, sondern gemäß der elterlichen Herkunft etwa in türkischer, jugoslawischer oder auch italienischer Sprache geschrieben wurden.⁰⁶

Eine weitere Wendung nahm die Geschichte des Genres in Deutschland Anfang der 1990er Jahre. Nachdem die „Ausländerpolitik“⁰⁷ im Anschluss an die deutsche Wiedervereinigung und unter Bedingungen der rassistischen Ausschrei-

tungen von Rostock, Mölln, Solingen und Hoyerswerda erneut in den Mittelpunkt der politischen Auseinandersetzung geraten war, spiegelten sich diese Entwicklungen in einer offensiven Selbstbehauptung migrantischer Protagonisten im Bereich der HipHop-Kultur wider. Beispielhaft ist hier die bereits eingangs erwähnte Gruppe Advanced Chemistry mit ihrem Album „Fremd im eigenen Land“ zu nennen, aus dem der folgende Textauszug aus dem gleichnamigen Song stammt:

*Ich habe einen grünen Pass mit 'nem goldenen
Adler drauf
Dies bedingt, dass ich mir oft die Haare rauf
Jetzt mal ohne Spaß: Ärger hab' ich zuhauf
Obwohl ich langsam Auto fahre und niemals sauf
(All das Gerede von europäischem Zusammen-
schluss)
Fahr' ich zur Grenze mit dem Zug oder einem Bus
Frag' ich mich, warum ich der Einzige bin, der
sich ausweisen muss
Identität beweisen muss!
Ist es so ungewöhnlich, wenn ein Afro-Deutscher
seine Sprache spricht
Und nicht so blass ist im Gesicht?
Das Problem sind die Ideen im System
(Ein echter Deutscher muss auch richtig deutsch
aussehen)
Blaue Augen, blondes Haar, keine Gefahr
Gab's da nicht 'ne Zeit wo's schon mal so war?
„Gehst du mal später zurück in deine Heimat?“
Wohin? nach Heidelberg? Wo ich ein Heim hab?
„Nein du weißt, was ich mein ...“
Komm lass es sein, ich kenn diese Fragen, seitdem
ich klein
Bin, in diesem Land vor zwei Jahrzehnten gebor'n
Doch frag' ich mich manchmal: Was hab ich hier
verlor'n?*

⁰¹ Die Darstellungen beruhen auf meinen früheren Arbeiten zum Thema. Vgl. Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, Bielefeld 2012; dies. (Hrsg.), *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*, Bielefeld 2017.

⁰² Vgl. Günter Wallraff, *Ganz unten*, Köln 1985.

⁰³ Max Frisch, *Überfremdung 1*, in: ders., *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt/M. 1967, S. 100–104, hier S. 100.

⁰⁴ Rainer Geißler, *Die Sozialstruktur Deutschlands*, Wiesbaden 2006, S. 235.

⁰⁵ Vgl. Malte Friedrich/Gabriele Klein, *Is This Real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt/M. 2003. Siehe auch den Beitrag von Jeffrey O.G. Ogbar in dieser Ausgabe (Anm. d. Red.).

⁰⁶ Vgl. Hannes Loh, *Deutschrapp zwischen Ghetto-Talk und rechter Vereinnahmung*, in: Klaus Neumann-Braun/Birgit Richard (Hrsg.), *Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt*, Frankfurt/M. 2005, S. 111–126. Aufgrund der relativ geringen Aufmerksamkeit, die der HipHop-Kultur in ihren Anfängen in deutschen Medien zuteilwurde, kann in der gängigen Literatur kaum auf Originalquellen zurückgegriffen werden. Da weder Tonträger produziert wurden noch HipHop-Medien existierten, die die Entwicklungen hätten dokumentieren können, bleiben wir bei der historischen Auseinandersetzung heute fast ausschließlich auf Überlieferungen der *oral history* angewiesen. Vgl. ders./Sascha Verlan, *25 Jahre HipHop in Deutschland*, Höfen 2006, S. 161.

⁰⁷ Dietrich Thränhardt, *Deutsche – Ausländer*, in: Stephan Lessenich/Frank Nullmeier (Hrsg.), *Deutschland. Eine gesplante Gesellschaft*, Bonn 2006, S. 273–294, hier S. 276.

Doch während die Bundesregierung 1992 das Asylrecht verschärfte und die öffentliche Diskussion schließlich im Totem eines „Scheiterns der multikulturellen Gesellschaft“ mündete,⁰⁸ verschob sich auch der inhaltliche Schwerpunkt deutscher Rapmusik: Mit dem Durchbruch der Fantastischen Vier erlebte der Rap in Deutschland eine wesentliche Abweichung von der US-amerikanischen Ursprungserzählung. Das „Mainstreaming“, das Rap in der Folge ins Zentrum der deutschen Populärkultur rückte, kam zum Preis einer Vernachlässigung seiner originären Herkunft: den migrantischen Milieus.⁰⁹ „Dass Gastarbeiterkinder die ersten waren, die ihre Reime auf Türkisch klickten, dass die Szene in Deutschland von Jugendlichen türkischer, kurdischer, jugoslawischer oder afrodeutscher Abstammung aufgebaut wurde, all das passt nicht so gut zu der Erzählung von den deutschen Kindern in den Reihenhäusern, die in die Fußstapfen der großen Dichter und Denker treten.“¹⁰ Neben den klassischen Rap migrantischer Prägung trat eine stärker an der „Mitte der Gesellschaft“ orientierte Ausdrucksform, wie sie etwa Künstler wie Blumentopf oder EinsZwo verfolgen.¹¹

Dennoch ist die Auseinandersetzung mit der deutschen Einwanderungsgeschichte seitdem weiterhin ein zentraler Bestandteil deutscher Rapmusik. Einen neuen Höhepunkt erreichte die migrantische Präsenz in den Bildwelten des Rap mit dem Aufstieg von Gangsta-Rap als Subgenre deutscher HipHop-Kultur. Nachdem Künstler wie Moses Pelham oder Kool Savas dieser Entwicklung durch explizite (wenn auch stilistisch übertriebene) Texte bereits seit einigen Jahren Vorschub geleistet hatten, setzten nach der Jahrtausendwende Rapper wie der Frankfurter Azad oder der Durchbruch des Labels Aggro Berlin eine Entwicklung in Gang, im Zuge derer Gangsta-Rap heute als das wohl populärste Genre moderner deutscher Popmusik gelten kann.

Integrationsgeschichtlich verlief der Aufstieg des Gangsta-Rap erneut parallel zu einer Zuspitzung des öffentlichen Diskurses um Migration im Anschluss an die Terroranschläge des 11. September 2001. In der Diskussion über Ursachen

und Konsequenzen des Anschlags sowie über ähnliche Ereignisse, wie den 2008 verhinderten Mordanschlag auf den dänischen Zeichner Kurt Vestergaard im Zuge des Streits um die Veröffentlichung von Mohammed-Karikaturen, kam es zu einer Verquickung von Einwanderungskritik und Islamophobie. Nach dieser Lesart nehmen vor allem arabische Migranten und deren Nachkommen nicht mehr nur Arbeitsplätze weg, sondern stellen darüber hinaus auch ein Risiko für die öffentliche Sicherheit dar. Vor diesem Hintergrund mehrte sich in der bereits zuvor vom damaligen Fraktionsvorsitzenden der CDU im Bundestag Friedrich Merz unter dem Begriff der „Leitkultur“ initiierten Diskussion auch die Kritik an islamischen Kulturpraktiken wie dem Tragen eines Kopftuchs oder der Vollverschleierung.¹²

Einen weiteren Höhepunkt erreichte diese Auseinandersetzung mit dem Beitrag Thilo Sarrazins, der 2010 in seinem Buch „Deutschland schafft sich ab“ die Rolle muslimischer Einwanderer für Zusammenleben und Standortpolitik in Deutschland problematisierte. In einem Interview fasste Sarrazin seine integrationspolitische Linie zusammen und erklärte, er müsse niemanden „anerkennen, der vom Staat lebt, diesen Staat ablehnt, für die Ausbildung seiner Kinder nicht vernünftig sorgt und ständig neue kleine Kopftuchmädchen produziert“.¹³ Als Sachbuch-Bestseller des Jahres wurde „Deutschland schafft sich ab“ zur zentralen Referenzgröße eines „populistisch vorgebrachten Sozialdarwinismus“,¹⁴ der sich politisch seitdem in den Rufen nach einer neuen Hardliner-Politik manifestiert.

POPKULTUR ALS KONFLIKTKULTUR

Der Zusammenhang dieser Entwicklungen lässt sich aus sozialwissenschaftlicher Sicht beson-

⁰⁸ Der Spiegel 16/1997, Titel.

⁰⁹ Vgl. Loh (Anm. 6), S. 113.

¹⁰ Ders./Murat Güngör, *Fear of a Kanak Planet – HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*, Höfen 2002, S. 122.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Die Verbindung feministischer und xenophober Argumente erscheint hier nicht zuletzt deswegen bemerkenswert, weil sie – der Sache gegenüber eher untypisch – in aller Regel nicht von einem feministischen, sondern (rechts-)konservativen Standpunkt aus erfolgt.

¹³ Frank Berberich/Thilo Sarrazin, *Klasse statt Masse. Von der Hauptstadt der Transferleistung zur Metropole der Eliten*, in: *Lettre International* 86/2009, S. 197–201, hier S. 200 f.

¹⁴ Wolfgang Benz, *Anmerkungen zur Entstehung und Tradition des Feindbildes Islam*, in: Thorsten Gerald Schneiders (Hrsg.), *Verhärtete Fronten. Der schwere Weg zu einer vernünftigen Islamkritik*, Wiesbaden 2012, S. 15–23, hier S. 15.

ders gut aus dem Blickwinkel der Cultural Studies aufzeigen.¹⁵ Grundannahme dieses Forschungszweiges ist, dass sich Inszenierungen im popkulturellen Bereich häufig entlang der großen Linien gesellschaftlicher Auseinandersetzungen abspielen: „Popular Culture is always a culture of conflict, it always involves the struggle to make social meanings that are in the interest of the subordinate and that are not those preferred by the dominant ideology. The victories, however fleeting or limited, in this struggle produce popular pleasure, for popular pleasure is always social and political.“¹⁶

Dass popkulturelle Genres Auseinandersetzungen um die Darstellung sozialer Gegebenheiten darstellen, zeigt sich am Beispiel Rap besonders anschaulich im Subgenre des Gangsta-Rap. Ein wesentliches, wenn nicht sogar das wesentliche Bestimmungsmerkmal von Gangsta-Rap ergibt sich aus der mal kontemplativen, mal verherrlichenden, jedoch immer offenen Thematisierung von Gewalthandeln und Kriminalität.¹⁷ Der stereotype Sprecher tritt im Gangsta-Rap keineswegs als Biodeutscher in Erscheinung, sondern wird in der Regel durch einen jungen Mann mit Migrations- und ohne Bildungshintergrund mit Hang zu Misogynie und Homophobie verkörpert.¹⁸ Es ist diese Sozialfigur, die die öffentliche Diskussion um die gesellschaftlichen Folgen von Einwanderung aus dem Bereich des Rapgenres heraus am meisten prägt. Demnach lässt sich die popkulturelle Konstruktion von Gangsta-Rap-Images als Bezugspunkte in der Auseinandersetzung um Integration in der (Post-)Einwanderungsgesellschaft auf das Zusammenwirken von zwei Dynamiken zurückführen: einem Krisendiskurs um migrantische Männlichkeiten und der Inszenierung von Gangsta-Rappern unter Bezug auf diesen Diskurs.

KRISENDISKURS UM MIGRANTISCHE MÄNNLICHKEITEN

Die besondere Rolle der Medien im Verhältnis von Migration und Gesellschaft wurde bereits

in einer Vielzahl von Studien herausgearbeitet.¹⁹ Diese Rolle erfüllen sie keineswegs im Rahmen leidenschaftsloser Berichterstattung. Eine genuin politische Tendenz medialer Berichterstattung folgt stattdessen aus der Tatsache, „dass die Massenmedien nicht nur Selbstbeschreibungen der Gesellschaft anfertigen, Wissen archivieren, eine gesellschaftsweit gleichförmige Realität vermitteln und als ent-/bezaubernde Unterhaltungsindustrie dienen, sondern auch mittels moralischer Kriterien und Beobachtungsweisen die Gesellschaft (über sich selbst) alarmieren“.²⁰

Vor allem seit der Jahrtausendwende intensiviert sich in deutschen Medien ein Krisendiskurs um die Delinquenz junger Männer mit oft türkischem oder arabischem Migrationshintergrund. Getrieben von mehrheitsdeutschem „Überfremdungsempfinden“²¹ verweisen hier stilisierte Fallbeispiele auf ein insgesamt oft nicht näher benanntes Scheitern der Integration.²²

Einen Meilenstein dieser Entwicklung stellt die Anfang 2008 erschienene Ausgabe des „Spiegels“ mit dem Titel „Migration der Gewalt. Junge Männer – Die gefährlichste Spezies der Welt“ dar. Anlässlich eines brutalen Überfalls zweier jugendlicher migrantischer Herkunft auf einen pensionierten Münchner Hauptschuldirektor wird in der Titelgeschichte adoleszente Gewalttätigkeit bei migrantischen Männern zum „Naturgesetz“ stilisiert. „Wenn nicht schnell Rezepte gefunden werden“, so heißt es dort weiter, „die Infektion der Zuwanderer und ihrer Familien mit der Gewaltseuche zu stoppen“, drohe „eine Explosion“.²³

Ein wesentlicher Bestandteil dieses Krisendiskurses ist weiterhin die Schilderung des Alltags in bestimmten Stadtteilen. „An anderen Orten“, berichtet „Der Spiegel“ 2010, „gibt es Gewinner und Verlierer – in Neukölln gibt es Leute, die Respekt verdienen, und es gibt Opfer.“²⁴ Und auch der ehemalige Neuköllner Bezirksbürgermeis-

¹⁵ Vgl. etwa Oliver Marchart, *Cultural Studies*, Konstanz 2008.

¹⁶ John Fiske, *Reading the Popular*, London 1993, S. 3.

¹⁷ Siehe auch den Beitrag von Fabian Wolbring in dieser Ausgabe (Anm. d. Red.).

¹⁸ Vgl. Martin Seeliger, *Deutscher Gangsta-Rap. Zwischen Affirmation und Empowerment*, Berlin 2013.

¹⁹ Vgl. etwa Rainer Geißler/Horst Pöttker (Hrsg.), *Massenmedien und die Integration ethnischer Minderheiten in Deutschland. Problemaufriss, Forschungsstand, Bibliographie*, Bielefeld 2005.

²⁰ Andreas Ziemann, *Soziologie der Medien*, Bielefeld 2006, S. 72.

²¹ Anette Treibel, *Integriert Euch!*, Frankfurt/M.–New York 2015, S. 22.

²² Vgl. exemplarisch Kirsten Heisig, *Das Ende der Geduld. Konsequent gegen jugendliche Gewalttäter*, Freiburg/Br. 2010.

²³ Matthias Bartsch, *Exempel des Bösen*, in: *Der Spiegel* 2/2008, S. 22, www.spiegel.de/spiegel/print/d-55294620.html.

²⁴ Thomas Huetlin, *Moks Revier*, in: *Der Spiegel* 6/2010, S. 51, www.spiegel.de/spiegel/print/d-69003634.html.

ter Heinz Buschkowsky steuert im Interview mit der „Süddeutschen Zeitung“ einen Bericht aus seinem Verantwortungsbereich bei: „Studenten, die der billigen Mieten wegen im Bezirk wohnen, berichten, es sei absolut unangemessen, Gruppen von türkischen oder arabischen Jugendlichen nach Einbruch der Dunkelheit mit offenem Blick zu begegnen, man habe den Blick unbedingt zu senken.“²⁵ Indem der Autor des zugehörigen Artikels gleichzeitig auf das vermeintliche Problem verweist, dass man an manchen Berliner Schulen „besser kein Salamibrot isst. Weil Schweinefleisch drin ist“,²⁶ markiert er weiterhin die Fremdheit der betreffenden Gruppe.

Die Stigmatisierung männlicher Jugendlicher mit arabischem Migrationshintergrund ergibt sich demnach aus dem Zusammenwirken einer Fremdheits- und einer Risikozuschreibung. Demgegenüber erkennen einwanderungskritische Kommentatoren wie zuletzt auch Alice Schwarzer ein „Problem der falschen Toleranz“, also eine „Haltung, die im Namen dieser falschen Toleranz die Probleme lieber vertuscht oder verharmlost, statt sie zu benennen und zu bekämpfen“.²⁷

Diese tendenziöse Form der Berichterstattung ist nicht unreflektiert geblieben. „Der ‚Migrant‘“, bemerkt der Soziologe Erol Yildiz, „taucht fast nur in Problemsituationen auf, wird mit bildungsfernen Milieus in Verbindung gebracht und zumeist als nicht anpassungsfähiges und therapiebedürftiges Objekt wahrgenommen.“²⁸ Eine grundsätzliche Schwachstelle in der öffentlichen Debatte identifiziert der Migrationsforscher Mark Terkessidis, demzufolge der Begriff der Integration ohnehin „stets eine negative Diagnose“ impliziert: „Es gibt Probleme und die werden verursacht durch die Defizite von bestimmten Personen, die wiederum bestimmten Gruppen angehören.“²⁹ Ein Defizit der öffentlichen Auseinandersetzung ergibt sich auch aus der Tatsache,

dass Migrantenjugendliche „als Normalbürger kein interessanter Gegenstand“ sind.³⁰

INSZENIERUNG VON GEGENIDENTITÄTEN IM GANGSTA-RAP

Ganz im Sinne des dargestellten Verständnisses von Popkultur als Konfliktkultur lässt sich im Bereich des Gangsta-Rap allerdings eine kreative Dynamik erkennen: Indem Gangsta-Rapper sich der Elemente dieses Krisendiskurses bedienen, gelingt es ihnen nicht nur, aufmerksamkeitsökonomische Erfolge zu erzielen. Sie gewinnen teilweise auch diejenige Deutungsmacht zurück, die die Bilder dieses Diskurses zumindest anfangs geprägt hat.

Dem Medienwissenschaftler Marcus Kleiner und dem Politologen Jörg-Uwe Nieland zufolge erzählen Gangsta-Rapper eine „Geschichte von Grenzerfahrungen und Grenzziehungen, der es nicht um Versöhnung und Dialog mit der Gesellschaft geht, von der sie marginalisiert und ausgeschlossen werden“.³¹ Dass Kinder aus Einwandererfamilien über Generationen nicht nur vom gleichberechtigten Zugang zu Bildung und Arbeit, sondern so auch vom gesellschaftlichen Reichtum ausgeschlossen sind, spiegelt sich in der Darstellung der Sprecher auch in einem beständig erlebten Anerkennungsdefizit.

Besonders anschaulich bringt das Biopic des Berliner Rappers Bushido dieses Lebensgefühl auf den Punkt.³² Darin führt die Szene bei den Eltern seiner Jugendliebe Celina dem Zuschauer die soziale Kluft vor Augen, die Bushido von der Familie seiner Partnerin (und damit letztlich auch von ihr selbst) trennt. „Ich bin nicht so ein Scheiß-Kanacke, den man das Klo runterspülen kann!“, ruft Bushido Celina später im Streit zu. Die Symbolkraft des Satzes ist im-

²⁵ Zit. nach Birk Meinhardt, *Mensch ärgere Dich*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21./22. 11. 2009, S. 3.

²⁶ Ebd.

²⁷ Alice Schwarzer, *Silvester 2015, Tahrir-Platz in Köln*, in: dies. (Hrsg.), *Der Schock – die Silvesternacht in Köln*, Köln 2016, S. 7–35, hier S. 35.

²⁸ Erol Yildiz, *Migration bewegt die Gesellschaft*, in: Bartholomäus Figatowski et al. (Hrsg.), *The Making of Migration. Repräsentationen – Erfahrungen – Analysen*, Münster 2007, S. 33–45, hier S. 37.

²⁹ Mark Terkessidis, *Interkultur*, Berlin 2010, S. 9.

³⁰ Rainer Leenen/Harald Grosch, *Migrantenjugendliche in deutschsprachigen Medien*, in: Markus Ottersbach/Thomas Zitzmann (Hrsg.), *Jugendliche im Abseits. Zur Situation in französischen und deutschen marginalisierten Stadtquartieren*, Wiesbaden 2009, S. 215–241, hier S. 216f.

³¹ Marcus S. Kleiner/Jörg-Uwe Nieland, *HipHop und Gewalt: Mythen, Vermarktungsstrategien und Haltungen des deutschen Gangsta-Raps am Beispiel von Shok-Muzik*, in: Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süss (Hrsg.), *HipHop Meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*, Bielefeld 2007, S. 215–244, hier S. 239.

³² Vgl. Marc Dietrich/Martin Seeliger, *Gangsta-Rap im zeitgenössischen Kinofilm*, in: dies. 2012 (Anm. 1), S. 345–363.

mens. Denn auch wenn Bushido von Celinas Eltern, die für eine bourgeois-arrivierte Mehrheitsgesellschaft stehen, nicht akzeptiert wird, bringt er hier klar zum Ausdruck, dass er die Gering-schätzung nicht auf sich sitzen lassen wird. Verherrlichung von Kriminalität, das offensive Thematisieren männlicher Privilegien oder aggressiv inszeniertes Gewalthandeln dienen damit einer Etablierung von „Gegenidentitäten als Reaktion auf mangelnde Integrationsleistungen moderner Gesellschaften“.³³

Dass Genrevertreter wie Bushido bei der Inszenierung solcher Gegenidentitäten symbolisch aus dem Vollen schöpfen können, ist zu wesentlichen Teilen dem skizzierten Krisendiskurs geschuldet. Die reißerischen Darstellungen migrantischer Delinquenz bieten daher den symbolischen Rohstoff für die kulturindustrielle Inszenierung von Gangsta-Rap-Images. Es ist zu vermuten, dass die heroisierte Darstellung von (vor allem migrantischen) Dominanz- und Delinquenzmotiven hierbei eine besondere Attraktivität auf das Publikum ausübt, weil sich darin latente eigene Fantasien verwirklichen lassen. Die Figur des migrantischen Fremden wirkt bedrohlich und verlockend zugleich und bietet durch die Distanz zum Selbst des Betrachters eine geeignete Projektionsfläche für verdeckte Wünsche und Sehnsüchte.³⁴

Ähnliche Konstruktionsmodi finden sich seit einigen Jahren auch in anderen kulturindustriellen Bereichen, etwa in Form von Buchveröffentlichungen mit Titeln wie „Türken Sam“ oder „Der große Bruder von Neukölln“, in denen Kriminellenbiografien von (Post-)Migranten in einseitiger und voreingenommener Weise wiedergegeben werden, oder der Serie „4 Blocks“, die ebenfalls kriminelle Aktivitäten im Berliner Migrantenmilieu thematisiert.

ZUM POTENZIAL VON RAP IM UMGANG MIT (POST-)MIGRATION

Wie die Rekonstruktion des Skandaldiskurses um migrantische Männlichkeiten gezeigt hat,

gelingt es den Gestaltern der deutschsprachigen Medienöffentlichkeit bislang nicht, einen insgesamt sachlichen Zugang zum Problemfeld der Integrationspolitik zu finden. Für die wissenschaftliche ebenso wie für die journalistische Beschäftigung mit dem Thema gilt es, das Postulat einer kritischen Migrationsforschung zu beachten, die der Sichtweise der zentralen Akteure auch eine entsprechend zentrale Stellung einräumt: „Der dominanten und von anderen Leuten ausgeheckten Erzählung haben sie alle ihre eigene Sicht der Dinge entgegenzusetzen.“³⁵

Für eine vernünftige öffentliche Auseinandersetzung mit dem Thema stellt die offene Proklamation der eigenen Weltansicht durch die Betroffenen, wie sie etwa im Gangsta-Rap erfolgt, einen ersten Schritt dar. Solange dieser Sichtweise allerdings vor allem im Rahmen kulturindustrieller Inszenierungen öffentliche Aufmerksamkeit zuteilwird, die in erster Linie darauf ausgelegt sind, sich am Markt zu bewähren, erscheint eine seriöse Darbietung nur schwer oder gar nicht zu gewährleisten.

MARTIN SEELIGER

ist promovierter Soziologe und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Soziologie der Europa-Universität Flensburg. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Organisations- und Ungleichheitsforschung sowie in der Politischen Soziologie.

martin.seeliger@uni-flensburg.de

³³ Naika Foroutan, *Hybride Identitäten*, in: Heinz Ulrich Brinkmann/Hacı-Halil Uslucan (Hrsg.), *Dabeisein und Dazugehören. Integration in Deutschland*, Wiesbaden 2013, S. 85–99, hier S. 97.

³⁴ Es erscheint vielversprechend, diesem Umstand unter psychoanalytischen Aspekten nachzugehen.

³⁵ Bartholomäus Figatowski et al., Vorwort: *The Making of Migration*, in: dies. (Anm. 27), S. 14–23, hier S. 18.

SEX(ISMUS) OHNE GRUND?

Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht

Heidi Süß

Zu den häufigsten Vorwürfen gegenüber Hip-Hop beziehungsweise seiner populärsten Ausdrucksform, dem Rap, zählen jene des Sexismus, der Misogynie und der Homophobie.⁰¹ Rapper_innen, so eine verbreitete Meinung, seien frauenverachtend, schwulenfeindlich und im Allgemeinen „asozial“. Mehr oder weniger grundlos beleidigen und erniedrigen sie andere, vornehmlich weibliche Personen und reduzieren diese dabei zumeist auf ihren Körper und ihre Sexualität.

Diese Schilderungen treffen tatsächlich auf einen Teil von Rap zu. Den Zusammenhang von Rap und Geschlecht auf Sexismus, Misogynie oder Homophobie zu reduzieren, ist jedoch verkürzt und wird der Komplexität und Diversität der Rapszene im Hinblick auf Geschlecht nicht gerecht. Denn Ausschluss und Zugehörigkeit werden im Rap auch entlang weiterer sozialer Differenzlinien wie zum Beispiel Herkunft verhandelt, und zugleich überschneiden sich diese Kategorien. Bei einer Analyse von Geschlechterkonstruktionen im Rap ist dies zu berücksichtigen.

Eine solche intersektionale Perspektive ist jedoch nicht die einzige Verstehensdimension, die helfen kann, diskriminierende Diskurse im Bereich Rap umfassender nachzuvollziehen.⁰² Hintergrundwissen zum Genre, der Textsorte, dem historischen Entstehungskontext des HipHop beziehungsweise Rap sowie zu dessen Geschlechterstruktur und -modellen ist ebenfalls notwendig, um dem Zusammenhang von Rap und Geschlecht vorurteilsbewusst begegnen zu können. Dieses soll der vorliegende Beitrag in der gebotenen Knappheit vermitteln, bevor die Frage diskutiert wird, ob angesichts jüngerer Entwicklungen von einer Neuverhandlung von Geschlecht und Männlichkeit im Rap gesprochen werden kann. Sind tradierte Annahmen zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht möglicherweise zu revidieren?

RAP ALS TEXTSORTE

Die Begriffe „HipHop“ und „Rap“ werden oft synonym verwendet, meinen aber unterschiedliche Dinge. Während „HipHop“ im Allgemeinen die Gesamtheit der Kultur fasst, die sich Anfang der 1970er Jahre nach und nach in der New Yorker South Bronx entwickelt hat, bezeichnet „Rap“ lediglich eine ihrer Erscheinungsformen.⁰³ Aufgrund der anhaltenden Kommerzialisierung von Rapmusik, dem großen Erfolg des Subgenres Gangsta-Rap und der überproportionalen medialen Berichterstattung über dessen auffälligste Vertreter, wie in Deutschland zum Beispiel Bushido, kam es im Laufe der Zeit zu begrifflichen Unschärfen und einer Homogenisierung, die nicht imstande ist, die Gesamtheit des Rap abzubilden. Die hypermaskulin konnotierten Text- und Bildwelten des Gangsta-Rap sind also „nur ein Teil der Kultur“.⁰⁴ Zugleich sind sie höchst voraussetzungsreich. Zu ihrer Entschlüsselung bedarf es unter anderem einer Einordnung im Rahmen der Textsorte.

Als Ausdrucksform steht Rap in der Tradition afroamerikanischer Kultur- und Sprachpraktiken wie dem *playing the dozens* oder *signifying*. Diese bis auf die Zeiten der Sklaverei zurückreichenden Beleidigungs- und Schlagfertigungsrituale zeichnen sich durch ihr kompetitives Element (*verbal duelling*) aus, aber auch durch ihre Performativität und Fiktionalität. Raptypische Sprechhandlungen wie die eigene Selbstüberhöhung (*boasting*) oder die Beleidigung Dritter (*dissing*) müssen demnach entsprechend historisch kontextualisiert werden. Hier geht es weniger um Informationsaustausch als vielmehr darum, ein fiktives Gegenüber möglichst kreativ und gewitzt, dabei jedoch stets spielerisch auszustechen.

Sexismus ist zweifellos ein bedeutsamer Exklusionsmechanismus, dessen sich vorwiegend, aber nicht ausschließlich männliche Rapper be-

dienen, um andere Personen zu diskreditieren. So befremdlich das Aufrufen der Frau als „Bitch“ oder „Nutte“ oder die Herabsetzung von Müttern in Raptexten auf Außenstehende wirken mag, so sehr handelt es sich dabei auch um Spezifika der Textsorte. Ebenso zählen das subversive Moment des Brechens von Sprachnormen sowie die Rückeroberung diffamierender Bezeichnungen zu diesen Besonderheiten. Rap bietet damit als Textsorte selbstverständlich auch ein probates Mittel, um reale Vorbehalte gegenüber Frauen oder Homosexuellen auszudrücken und im Rahmen der Kunstfreiheit zu legitimieren.⁰⁵

Um die im Genre weit verbreitete und besonders effektive Diffamierungsstrategie der Beleidigung der gegnerischen Mutter oder Freundin sowie die diskursive Konstruktion untergeordneter Männlichkeiten als Exklusionsmechanismen zu erhellen, lohnt ein geschlechtertheoretisch informierter Blick auf den Komplex Rap und Männlichkeit.

BEDEUTUNG VON MÄNNLICHKEIT IM RAP

Mit welcher „Geschlechterbrille“ man auf Rap blickt, hängt von der jeweiligen analytischen Haltung ab, die wiederum auf verschiedenen Theorietraditionen fußt. Für Theoretiker_innen, die sich im Poststrukturalismus verorten und sich dabei häufig auf die Philosophin Judith Butler berufen, sind geschlechtliche und sexuelle Identitäten performativ und damit auch veränder-

bar.⁰⁶ Durch Mittel der Ironie, Parodie und Verfremdung könnten Frauen im HipHop demnach den männlichen Normenkodex unterwandern und somit gleichsam verändern. Indem sie etwa auf übersteigerte Art und Weise jene Frauenbilder verkörpern, die Rap für sie bereithält, thematisieren sie dieses einseitige Rollenverständnis und nehmen ihm dadurch seine diskreditierende Wirkung. Selbiges wird für die Rückeroberung von sexistischen Sprachcodes angenommen.

Vertreter_innen einer patriarchatstheoretischen Perspektive argumentieren hier anders. Unter Berufung auf den Soziologen Pierre Bourdieu gehen sie von einer „männlichen Herrschaft“ im Rap aus.⁰⁷ Das Genre sei nicht nur männlich dominiert, Männlichkeit sei auch das primäre Organisationsprinzip des Rap. Weiblichkeitsbilder entsprechen demnach lediglich der männlichen Fantasie und oszillieren weitestgehend zwischen den Polen der Heiligen und der Hure. Die Rechnung, im Rahmen einer Rückeroberungsstrategie ganz bewusst die Hure zu mimen, geht diesen Annahmen zufolge nicht auf. Denn die Rolle der Hure ist selbst ein Produkt männlicher Herrschaft, und eine Frau verfügt im Rap nicht über ausreichend Glaubwürdigkeit beziehungsweise über eine „legitime Sprecherposition“, um diese Rollentransformation als solche sozusagen gleichberechtigt durchzusetzen.

Theoretiker_innen der Cultural Studies nehmen schließlich vor allem Aneignungsprozesse des Rap in den Blick. Ob einer männlichen Bilderwelt, deren Zeichen und Symbole als polysem, also als mehrdeutig angenommen werden, subversiv oder affirmativ begegnet wird, hängt aus

01 „Sex ohne Grund“ ist ein Track von Ali Bumaye und Shindy aus dem Jahr 2015. Der Titel ist eine Anspielung auf den Song „Stress ohne Grund“ aus dem Jahr 2013, der den Rappern Bushido und Shindy mehrere Strafanzeigen unter anderem wegen Volksverhetzung und Beleidigung einbrachte.

02 Unter das Paradigma der Intersektionalität lassen sich Analyseperspektiven zusammenfassen, die die Wechselwirkungen zwischen Ungleichheitskategorien wie race, Klasse und Gender untersuchen.

03 Als klassische Ausdrucksformen des HipHop gelten gemeinhin die vier Elemente DJing, MCing (rapping), Breakdancing und Graffiti-Writing. Darüber hinaus werden auch das Element Wissen (knowledge) sowie Beatboxing, Producing, Skateboarding oder auch Mode zur Gesamtheit der HipHop-Kultur gezählt.

04 „Nur ein Teil der Kultur“ ist ein Track von Marius No. 1 und Cora E. aus dem Jahr 1994.

05 Zur Textsorte Rap vgl. z.B. David Toop, *Rap Attack 3. African Rap to Global HipHop*, London 2000; Arnulf Deppermann/Andrea Riecke, *Krieg der Worte: Boasten und Dissen im HipHop-Battle*, in: Birgit Richard/Klaus Neumann-Braun (Hrsg.), *ICH-Armeen. Täuschen, Tarnen, Drill*, Paderborn 2006, S. 157–165.

06 Der Poststrukturalismus entwickelte sich aus der Revision und Neudefinition des Strukturalismus im Frankreich der 1960er Jahre. Seinen transdisziplinär verortbaren Denker_innen ist eine gemeinsame Bezugnahme auf die Bedeutung der Sprache beziehungsweise auf deren wirklichkeitskonstituierende Macht gemeinsam. Unter Rückgriff auf die Zeichentheorie des Linguisten Ferdinand de Saussure wird das Subjekt als „in der Sprache gefangen“ verstanden, weil durch diese erst hervorgebracht. Da sich dadurch auch die Möglichkeit von Neudefinition und Umdeutung ergibt, wurden poststrukturalistische Perspektiven auch innerhalb feministischer Arbeiten fruchtbar gemacht, so zum Beispiel durch Luce Irigaray, Julia Kristeva oder Judith Butler.

07 „Die männliche Herrschaft“ ist Titel eines Aufsatzes (1997) sowie einer Monografie (2005) Bourdieus. In dem Phänomen der männlichen Herrschaft sieht der Soziologe eine besondere Zuspitzung „symbolischer Gewalt“ (ein weiteres Konzept Bourdieus) und wendet seine soziologischen Erkenntnisse damit erstmals umfassend auf das Ordnungsprinzip Geschlecht beziehungsweise Männlichkeit an.

dieser Perspektive von der lebensweltlichen Relevanz der Symbole für die geschlechtliche Identitätsarbeit der jeweiligen Rezipient_innen ab.⁰⁸

Unabhängig von der geschlechtertheoretischen Perspektive scheint festzustehen, dass Rap eine zahlenmäßig männlich dominierte Kulturpraxis ist. Mit Bushido, Sido, Casper, Cro, Haftbefehl oder Marteria lassen sich die kommerziell erfolgreichsten Rapkünstler_innen der vergangenen Jahre durchweg als männlich klassifizieren. Weiterhin können viele diskursmächtige Positionen der deutschsprachigen Rapszene als von Männern besetzt gelten, so etwa die Geschäftsführungen der einflussreichsten Labels oder die Chefredaktionen der wichtigsten Szenemedien.

Geht man von einer geschlechtsspezifischen, entlang des Gegensatzpaars Mann/Frau „vergesellschafteten“ Sozialisation aus, im Zuge derer ein „weiblicher“ oder „männlicher“ Geschlechtshabitus erworben wird, so lässt sich argumentieren, dass dieser sich aufgrund der Überrepräsentation von Männern im Rap immer wieder (re)produziert. Selbst wenn man Männlichkeit als das allgemeine Ordnungsmuster des Rap annimmt und einen Großteil seiner Diskurse und Praktiken als männlich konnotiert begreift, so ist der Zusammenhang von Rap und Geschlecht damit jedoch noch nicht abschließend ausgeleuchtet. Denn zum einen gibt es die eine Männlichkeit oder Weiblichkeit nicht,⁰⁹ und zum anderen wird Geschlecht gemeinhin als relationale Kategorie begriffen: „Ohne den Kontrastbegriff ‚Weiblichkeit‘ existiert ‚Männlichkeit‘ nicht.“¹⁰

GESCHLECHTERMODELLE IM RAP

Ob nun Casper, Haftbefehl, Samy Deluxe oder Max Herre, Sabrina Setlur, Melbeatz, Sookee oder SXTN – diese Künstler_innen bedienen nicht nur unterschiedliche Genres, sondern verkörpern auch völlig verschiedene Geschlechtermodelle.

Als geschlechtlich binär und heteronormativ strukturiertes Feld findet die Ausbildung der Geschlechtsidentität im Rap in erster Linie entlang

des Dualismus Mann/Frau statt.¹¹ Wie bereits erwähnt, ist hierbei jedoch nicht von homogenen Geschlechtsklassen auszugehen. Im Gegenteil gibt es seit Anbeginn unterschiedliche Männlichkeits- und Weiblichkeitsmodelle im Rap. Vor dem Hintergrund des HipHop-Entstehungskontextes und der Bedeutung des Rap als Ausdrucksmittel marginalisierter Schwarzer und lateinamerikanischer Jugendlicher in den USA gilt es, diese *rap role models* stets postkolonial sensibilisiert zu denken.¹²

So wirken restriktive Identitätsskripte, wie sie durch die Verweigerung oder Überdeterminierung Schwarzer Sexualität im Kontext der Sklaverei entstanden sind, bis heute nach. Viele hypersexualisierte Geschlechtermodelle US-amerikanischer Rapper_innen wie jenes der „Bitch“, das etwa Lil’ Kim verkörpert, oder des „Gangsters“ à la 50 Cent können deshalb auch als empowernde Reaktion gegenüber einer *weißen* Dominanzkultur interpretiert werden, da es dabei unter anderem um die Wiederaneignung Schwarzer Körper und Sexualitäten geht.¹³ Das Modell der „Bitch“, ein Begriff, den sich nicht wenige US-Rapperinnen selbst zuschreiben, ist dabei weiterhin als Rückeroberung von Deutungsmacht über den eigenen weiblichen Schwarzen Körper im Kontext patriarchaler Kategorisierungsmacht lesbar.¹⁴

Um Geschlechtermodelle der hiesigen Szene zu verstehen, ist vorzuschicken, dass Rap nicht nur als „Schwarze“, sondern auch als „glokale“ Kultur begriffen wird. Dabei wird davon ausgegangen, dass die Diskurse, Bilder und Narrative des Rap zwar global zirkulieren, im jeweiligen lokalen Kontext jedoch spezifisch angeeignet und dabei neu interpretiert werden. In Ermangelung einer vergleichbaren Kolonialgeschichte und Gesellschaftsstruktur funktio-

⁰⁸ Vgl. Gabriele Klein/Malte Friedrich, *Is This Real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt/M. 2003.

⁰⁹ In der Männlichkeitsforschung spricht man daher meist auch von Männlichkeiten im Plural.

¹⁰ Raewyn Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Wiesbaden 2015, S. 120.

¹¹ Heteronormativität ist ein zentraler Begriff der Queer Theory und meint, dass Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität als gesellschaftliche Normen gelten.

¹² Um den Konstruktionscharakter dieser analytischen und politischen Kategorien zu markieren, wird „Schwarz“ groß und „weiß“ klein und kursiv geschrieben.

¹³ Vgl. z.B. Gwendolyn D. Pough, *HipHop Soul Divas and Rap Music: Critiquing the Love That Hate Produced*, in: Eileen M. Hayes/Linda F. Williams (Hrsg.), *Black Women and Music. More Than the Blues*, Urbana 2007, S. 23–50; Michael P. Jeffries, *Thug Life. Race, Gender and the Meaning of HipHop*, Chicago 2011.

¹⁴ Vgl. Kimiko Leibnitz, *Die bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop*, in: Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süß (Hrsg.), *HipHop Meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*, Bielefeld 2007, S. 157–169.

niert die Figur des „Schwarzen männlichen Rappers“ in Deutschland daher unter veränderten Vorzeichen. Als Verständnishintergrund für die deutschsprachige Gangster-Männlichkeit kann so etwa der lokale Kontext der Migration gelten. Die Hypermaskulinität, wie sie seitens Bushido, Haftbefehl oder Massiv inszeniert wird, ist dann auch als empowernde Reaktion gegenüber restriktiven migrantisch-männlichen Identitätskripten interpretierbar, wie sie von einer autochthonen Mehrheitsgesellschaft hervorgebracht werden.

Auch der Mechanismus der Rückeroberung stigmatisierender Zuschreibungen wird von deutschsprachigen Rapper_innen rekontextualisiert. In migrantisch dominierten Subgenres hat sich so die Selbstbezeichnung „Kanake“ etabliert, und auch Begrifflichkeiten, die Weiblichkeit diffamieren, werden durch diese Strategien in ihrer diskreditierenden Wirkung zu schwächen versucht, etwa im Fall von „Bitch“ bei Lady Bitch Ray oder „Fotze“ bei SXTN.

Wie eingangs erwähnt, stellt Geschlecht also nicht die einzige machtvollste Kategorie dar, die über die soziale Positionierung in der Rapszene entscheidet. Vor allem ein Blick in die Text- und Bildwelten des Gangsta-Rap offenbart die Relevanz von Herkunft als einer weiteren sozialen Kategorie.

GANGSTA-RAP: MÄNNLICHKEIT, HERKUNFT, IDENTITÄT

Durch die soziale Randständigkeit seines Entstehungsortes in der New Yorker South Bronx beziehungsweise seiner jungen Pionier_innen hat sich im HipHop eine Art „Ursprungsmythos“ entwickelt, dessen Kern in der Berufung auf eine gemeinsam geteilte Erfahrung von Marginalisierung besteht. Wenn sich Rapper_innen weltweit also an diesem Topos abarbeiten – die Thematisierung des „Ghettos“ oder der „Hood“ zieht sich wie ein roter Faden durch deutschsprachige Raptexte, und kaum ein Musikvideo kommt ohne die Darstellung von Hochhäusern, Plattenbauten oder Skylines aus – so ist das auch als Konstruktion von Zugehörigkeit zu einer transnationalen HipHop-Gemeinschaft zu verstehen.

Das häufige Thematisieren der eigenen Herkunft hat auch mit der Bedeutung von Authentizität im HipHop beziehungsweise Rap zu tun.

Kaum ein Diskursstrang zieht sich so nachhaltig durch Rap wie die Verhandlung dessen, was *real*, also glaubwürdig ist und was nicht. Zwar hat man sich in der Forschung weitestgehend auf die Kontextabhängigkeit von Authentizität geeinigt, eine eindeutige Definition dieses Rap-Schlüsselbegriffs wurde bislang jedoch nicht vorgelegt. Der Kommunikationswissenschaftler Kembrew McLeod hat mit Blick auf die US-amerikanische Szene sechs semantische Dimensionen von Authentizität im HipHop herausgearbeitet:¹⁵ Als *real* gilt demnach, wer unter anderem „schwarz“ und „von der Straße“ ist. Obwohl die insgesamt sechs Dimensionen mittlerweile einiger Modifikationen bedürfen, sind sie auch auf die deutschsprachige Rapszene übertragbar. Vor allem die Glaubwürdigkeit der Gangster-Männlichkeit scheint dabei eng an die Kategorie der Herkunft geknüpft.

Gangsta-Rap, mehr Lebensgefühl als klar abgrenzbares Genre, wurde Anfang der 1980er Jahre an der US-amerikanischen Westküste populär und trat seinen Siegeszug in Deutschland etwa ab der Jahrtausendwende an. Dafür zeichneten vor allem Rapper aus dem Umfeld des Berliner Labels Aggro Berlin wie Bushido und Sido verantwortlich, jedoch sind auch Vertreter der darauffolgenden Generation wie Haftbefehl oder Farid Bang seither anhaltend wirtschaftlich erfolgreich.

Als Kernnarrativ des Subgenres kann erneut die Erzählung von Marginalisierung gelten. Um diese Rahmenhandlung gruppieren sich zahlreiche anschlussfähige Topoi, die von expliziter Kritik an sozialen Missständen über die detailgetreue Schilderung eines drogen- und partyaffinen Lebensstils bis hin zum alles überragenden Motiv vom sozialen Aufstieg reichen. Das Themenspektrum des Gangsta-Rap ist also breit gefächert; und doch ermöglicht die Aufrufung der Gangster-Narrative vor allem eines: die Konstruktion von Männlichkeit.

Kaum ein Bereich des Rap bietet so viele „vergeschlehtlichte“ Motive an und macht die Identitätsarbeit entlang der Kategorie Männlichkeit so notwendig wie die maskulin konnotierten Spielarten des Gangsta- und Straßen-Rap. Weder ein Überleben im kriminalitätsbelasteten „Viertel“,

¹⁵ Vgl. Kembrew McLeod, *Authenticity Within HipHop and Other Cultures Threatened With Assimilation*, in: *Journal of Communication* 4/1999, S. 134–150.

noch die Darstellung einer durchzechten Partynacht inklusive Drogenkonsum und Frauenbekanntschaften ist ohne die zumindest implizite Aufrufung männlich konnotierter Attribute wie Autorität, Härte oder Potenz möglich, geschweige denn glaubwürdig. Auch das Narrativ „from rags to riches“ kann als vergeschlechtlicht betrachtet werden, gilt (Erwerbs-)Arbeit doch als zentraler Baustein männlicher Identitätsarbeit.¹⁶ Die genrekonstitutive Marginalisierungserzählung wird schließlich durch den Verweis auf eine deprivilegierte Herkunft begründet und gleichsam legitimiert. Diese wird in erster Linie entlang der Dimensionen Ethnizität und Klasse verhandelt und damit letztlich in den Kontext sozialer Ungleichheit gestellt. Ein (medialer) Krisendiskurs, wie er um „deviante migrantische Männlichkeiten“ geführt wird, dient dabei als zusätzliche Referenzquelle für die Inszenierung des Gangsters.¹⁷

Die Gangster-Männlichkeit wird üblicherweise unter den Vorzeichen von Hypermaskulinität diskutiert. Weil sich diese auch über die Abgrenzung gegenüber Weiblichkeiten und anderen Männlichkeiten herausbildet und dies mitunter mittels expliziter Sprache und gezielter Tabubrüche erfolgt, wird die geschlechtliche Überszenierung des Gangsters nicht selten aus einer defizitorientierten Perspektive in den Blick genommen. Weiterführender erscheint es hingegen, die Gangster-Männlichkeit als eine Art multifaktorielles Destillat verschiedenster Anforderungen und Entwicklungen zu begreifen. Neben Textsortenspezifika wie etwa das besonders autoritäre Sprechverhalten und Genrezwängen wie zum Beispiel *street credibility* und vergeschlechtlichte Narrative lässt sich an dieser Stelle die bereits angedeutete Identitätsarbeit im Kontext von Migration,¹⁸ aber auch jene „innerhalb“ der Rapszene anführen. Denn die Aushandlung von Männlichkeit und männlicher Hegemonie wird insbesondere seit einigen Jahren auch im innerszenischen Zusammenhang vor neue Herausforderungen gestellt.

¹⁶ Vgl. z. B. Sylka Scholz, *Männlichkeitssoziologie*, Münster 2015.

¹⁷ Vgl. Martin Seeliger, *Deutscher Gangsta-Rap. Zwischen Affirmation und Empowerment*, Berlin 2013. Siehe auch den Beitrag dess. in dieser Ausgabe (Anm. d. Red.).

¹⁸ Tarek Badawia spricht hier von einer „biografischen Extraleistung“. Vgl. ders., *Zweiheimisch – eine innovative Integrationsformel*, in: Cornelia Spohn (Hrsg.), *Zweiheimisch: Bikulturell leben in Deutschland*, Hamburg 2006, S. 181–191.

GESCHLECHTLICHE MODERNISIERUNGSPROZESSE IM RAP

So eigenwillig vieles auf den ersten Blick erscheinen mag, was im Rap passiert: Die deutschsprachige Rapszene ist kein hermetisch abgeschlossener Mikrokosmos. Weder sind Diskriminierungsformen wie Sexismus, Homophobie oder Antisemitismus exklusiv im Bereich des Rap rekonstruierbar, noch ist die Szene immun gegenüber gesamtgesellschaftlichen Transformationsprozessen. Im Gegenteil: Gerade die gegenwärtige Verfassung des Rap zeigt anschaulich, wie durchlässig die Musikszene beispielsweise für Liberalisierungstendenzen hinsichtlich tradierter Geschlechternormen ist. Dabei bedingen sich viele verschiedene Entwicklungen wechselseitig, die den deutschsprachigen Rap in den vergangenen Jahren erfasst haben.

Im Zuge stetiger Ausdifferenzierung etwa haben sich Dutzende neue Spielarten, Subgenres oder „Bewegungen“ entwickelt, darunter Emo-Rap, Cloud-Rap, Trap-Rap oder jüngst der sogenannte Afro-Trap.¹⁹ Damit gehen unter anderem unterschiedliche thematische Schwerpunkte einher, die eine Relevanz von Geschlecht oder (Hyper-)Maskulinität nicht zwangsläufig notwendig machen. Anders ausgedrückt: Wenn für Cloud-Rap ein atmosphärischer Sound und weniger die Geschichte der „Straße“ im Mittelpunkt steht, braucht es keine Inszenierung maskuliner Attribute, um diesen Stil glaubwürdig zu „erzählen“.

Auch der technische Fortschritt und die damit verbundenen vereinfachten Produktionsbedingungen, wie sie im Zuge der Medialisierung durch Internet und Web 2.0 geschaffen wurden, erweitern die Möglichkeitsräume für Inszenierungen von Geschlecht. So müssen Rapszenegänger_innen im digitalen Raum zum Beispiel nicht zwangsläufig als Geschlechtswesen auftreten. Die Eintrittsschwelle zu einer Szene, deren soziale Exklusionsmechanismen entlang der Differenzlinien Geschlecht, Körper und Sexualität verlaufen, kann dadurch sinken. Schließlich öffnen sich durch soziale Medien und Online-Plattformen wie Youtube oder Soundcloud neue Chancen der Selbstvermarktung. Abseits der Verwertungslo-

¹⁹ Wie auch im Fall des Gangsta-Rap sind eindeutige Genre-Kategorisierungen hier praktisch unmöglich beziehungsweise werden seitens eines Großteils der Szene(protagonist_innen) abgelehnt.

gik marktbeherrschender Major-Labels können auf diese Weise auch alternative geschlechtliche Rollenbilder breite Aufmerksamkeit erlangen.

Es sind aber auch die zunehmende Professionalisierung von Rapperinnen sowie allgemein feststellbare Liberalisierungstendenzen im Hinblick auf Geschlecht, die allmählich bis in die wertkonservative Rapszene durchsickern. So hat sich abseits des US-amerikanischen Mainstreams bereits seit dem Jahr 2000 eine „Homohop“-Szene herausgebildet. Queere Künstler_innen wie Deadlee oder Johnny Dangerous konterkarieren dabei die vorherrschenden heteronormativen Geschlechterimages des Rap und setzen ihnen Bilder schwulen Begehrens entgegen.²⁰ Auch Rapper_innen wie Mykki Blanco, Angel Haze, Princess Nokia oder Young M. A. definieren sich jenseits von Heteronormativität und erreichen mit ihrem künstlerischen Schaffen inzwischen ein Millionenpublikum.²¹

Als „crack in the foundation of HipHop“ wird schließlich das Outing von Frank Ocean bezeichnet, einem Schwarzen US-amerikanischen HipHop- und R&B-Künstler, der sich 2012 zu seiner Bisexualität bekannte.²² Das Ereignis wurde von einer Welle von Solidaritätsbekundungen begleitet und führte zur landesweiten Propagierung der gleichgeschlechtlichen Ehe, die von vielen einflussreichen HipHop- beziehungsweise Rap- und R&B-Künstler_innen wie 50 Cent, Tyler the Creator, Ice Cube, Beyoncé oder Jay-Z mitgetragen wurde.

Im Zuge dieser Liberalisierung, aber auch vor dem Hintergrund der Ausdifferenzierung und Medialisierung, konnten sich alternative Geschlechtsmodelle sukzessive auch im Rapmainstream durchsetzen. Rapper wie Drake, Young Thug, Kendrick Lamar oder Lil B. propagieren nicht nur eine positive Lebensweise, sondern verhandeln auch Topoi, die die restriktiven Identitätsmodelle Schwarzer (Rap-)Männlichkeiten aufbrechen, zum Beispiel Depressionen, Einsamkeit, Schwäche, Mode oder

Liebe.²³ Mit diesen semantischen Verschiebungen tradierter Männlichkeitsmodelle feiern sie nicht nur überaus große wirtschaftliche Erfolge,²⁴ sondern bieten auch alternative männliche Orientierungsmodelle für junge deutschsprachige Rapper_innen an, für die die US-amerikanische Szene eine Inspirations- und Legitimationsquelle darstellt.

Auch in Rap-Deutschland ist im Laufe der vergangenen Jahre eine geschlechtliche Vielfalt sichtbar geworden, in der Rapper_innen verschiedener Generationen und mit jeweils unterschiedlichen „Geschlechterbrillen“ agieren, sich ausprobieren und immer häufiger auch kollaborieren. Die queere Rapperin Sookee – jahrelang für ihre Soziologievorlesungen ähnelnden Alben kritisiert – hat mittlerweile ihren festen Platz im Diskursuniversum des deutschsprachigen Rap inne, und auch das Label „Frauen-Rap“, ein vormals gern genutzter sprachlicher Differenzmarker, um weibliches Rapschaffen als solches auszuweisen, verliert angesichts von Quantität und Qualität weiblicher MCs wie SXTN, Haiyti oder Eunique an Wirkmächtigkeit. Im Gegenteil werden Letztere von einschlägigen Szenemedien zu den vielversprechendsten Newcomer_innen gerechnet. So zierte mit der Hamburgerin Haiyti Anfang 2018 die erste deutschsprachige Rapperin das Cover des symbolträchtigen Szenemagazins „Juice“.

Auch die Grenzen tradierter Männlichkeitsmodelle werden seitens einer neuen, geschlechtsliberal sozialisierten Rapgeneration neu ausgelotet. Etwa wenn Rapper Juicy Gay subversiv-unbedarft das Homosexualitätstabu des Rap parodiert, oder Rin und Young Hurn zugunsten von Mode, Liebe oder Kunst auf viele (wenngleich nicht auf alle) klassische Männlichkeitstopoi des Rap verzichten. Mit dem sogenannten Afro-Trap, einer aus Frankreich adaptierten tanzlastigen Rapspielart, zeigt sich aktuell sogar die letzte Bastion traditioneller Männlichkeit offen für geschlechtliche Modernisierungsprozesse: Selten konnte man so viele tanzende Gangsta- und Straßen-Rapper beobachten wie in den Rapmusikvideos der Jahre 2016/17.

²⁰ Vgl. Matze Jung/Christian Schmidt, „Nur ein Junge von der Straße“: Männlichkeiten in der HipHop-Kultur, in: Klaus Farin/Kurt Möller (Hrsg.), *Kerl sein. Kulturelle Szenen und Praktiken von Jungen*, Berlin 2014, S. 51–71.

²¹ Der Track „Wavvy“ von Mykki Blanco kann auf Youtube aktuell über zwei Millionen Klicks verzeichnen, während es Young M. A. mit „OOUUUU“ bereits auf über 250 Millionen Klicks bringt.

²² Erik Nielson/Travis L. Gosa, Introduction: The State of HipHop in the Age of Obama, in: dies. (Hrsg.), *The HipHop & Obama Reader*, New York 2015, S. 1–30, hier S. 16.

²³ Vgl. Anthony Obst, Drake als Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap des Internetzeitalters, in: Marc Dietrich (Hrsg.), *Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel*, Bielefeld 2016, S. 55–80.

²⁴ Mit einem Vermögen von 90 Millionen US-Dollar belegte Drake im Forbes-Ranking Platz 5 der bestverdienenden Rapper 2017.

EIN SCHRITT VOR UND ZWEI ZURÜCK?

Ist die deutschsprachige Rapszene nun also auch in puncto Geschlecht in der Postmoderne angekommen? Ist Sexismus im Rap ein Relikt vergangener Tage? Nicht ganz. Denn die nachgezeichneten Entwicklungen und Liberalisierungstendenzen haben auch ihre Schattenseiten. Die Anonymität und mangelnde Sanktionierbarkeit im Web 2.0 öffnet neuen alten Diskriminierungsformen Tür und Tor. So haben Body Shaming und sexistische Kommentare gegenüber weiblichen Rapmoderatorinnen 2017 eine neue Debatte über „Deutschraps Sexismusproblem“ ausgelöst.²⁵

Und auch andernorts ist eine Art Backlash im Gender-Modernisierungsprozess des Rap zu beobachten. So tauchen in maskulin konnotierten Subgenres verstärkt Formen von Mehrfachdiskriminierung auf, etwa wenn zur Visualisierung kriminalisierter Handlungen vornehmlich Women of Color eingesetzt oder zunehmend Frauen osteuropäischer Herkunft verobjektiviert werden. So sind beispielsweise in den Crack-Küchen deutschsprachiger Rapvideos überdurchschnittlich viele leicht bekleidete Women of Color zu sehen, und auch als Trägerinnen von Waffen und Sturmmasken werden in Rapvideos häufig Schwarze Frauen eingesetzt, wodurch sich eine doppelte Diskriminierung in der Verschränkung von *race* und Gender ergibt.

Textzeilen wie „Zwei, drei Mädchen vom Balkan“, „Ein, zwei ostdeutsche Groupies im Bett“ oder „ficke circa sechs Rumäninnen“ wecken nicht nur die Assoziation von osteuropäischen beziehungsweise ostdeutschen Frauen als promiskuitiv und sexuell verfügbar, sie aktivieren auch den Frame „Sexarbeit“.²⁶ So wird die Frau hier nicht nur auf ihren Körper und ihre Sexualität reduziert, sondern diese/r wird durch die ungenaue Zahlenangabe auch als preiswerte und gleichsam minderwertige Ware dargestellt. Letzteres wird schließlich an der Herkunft aus strukturschwachen Gegenden festgemacht, die

im Zuge der EU-Freizügigkeitsverordnung eine neue Debatte um Frauenhandel und Zwangsprostitution ausgelöst haben.

Auch die Überthematisierung und -visualisierung des männlichen Körpers, etwa durch Kampfsportelemente in Rapvideos, oder eine wiedererstarkte Bezugnahme auf die genuin männliche Crew sind als Formen von Re-Maskulinisierung im Sinne eines Backlash lesbar.

Zwar ließen sich diese Tendenzen auch mithilfe von Kontextwissen, Genre- und Textsortenspezifika dechiffrieren. Als gleichsam aufschlussreich erweist sich an dieser Stelle aber auch ein Blick in die Männlichkeitsforschung: Übermäßiger männlicher Körperkult oder der verstärkte Rückbezug auf die homosoziale Männergemeinschaft werden hier im Kontext fragil gewordener männlicher Hegemonie beziehungsweise als Ausdruck habitueller Verunsicherung interpretiert²⁷ – eine Analyseperspektive, wie sie angesichts der geschilderten Modernisierungsprozesse im Rap nicht allzu fernliegend erscheint.

HEIDI SÜSS

ist Doktorandin im interdisziplinären Graduiertenkolleg Gender und Bildung an der Universität Hildesheim. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich mit Transformationsprozessen innerhalb der gegenwärtigen deutschsprachigen Rapszene unter besonderer Berücksichtigung der Dimensionen Geschlecht und Männlichkeit.
suessh@uni-hildesheim.de

²⁵ Vgl. dazu „Ich möchte keine ‚geile Sau‘ sein“: Visa Vie über Sexismus im Deutschrap, 16.3.2016, <https://broadly.vice.com/de/article/xwqmq7/ich-moechte-gar-keine-geile-sau-sein-visa-vie-ueber-sexismus-im-deutschrap>.

²⁶ Die Zeilen entstammen Texten der Rapper Raf Camora, Bonez MC und Farid Bang aus den Jahren 2011 bis 2017.

²⁷ Vgl. z. B. Michael Meuser, *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Opladen 1998.

„ICH BIN MEHR GANGSTER ALS MEIN GANGSTER-IMAGE“

Zum Verhältnis von Gangsta-Rap und Kriminalität

Fabian Wolbring

„Gangster-Rapper auch im wahren Leben ein Gangster“ – mit dieser Schlagzeile betitelte die „Bild“-Zeitung am 17. Juni 2017 einen Bericht über den mehrfach vorbestraften Mohammed Ch., der bei einem Handgemenge zwischen zwei Männergruppen eine Pistole zog und auf sein Gegenüber schoss.⁰¹ Die Formulierung mag überraschen: Wieso lautet der Titel nicht etwa „Vier Verletzte bei Schießerei in Oer-Erkenschwick“? Offensichtlich verspricht die Bezugnahme auf den Gangsta-Rap und sein Verhältnis zu „echter“ Kriminalität den größeren Leseanreiz. Schließlich beschäftigt die Frage, ob und inwieweit Gangsta-Rapperinnen und Gangsta-Rapper, also solche, die sich in ihren Raps als Kriminelle inszenieren, tatsächlich auch kriminelle Handlungen vollziehen, nicht nur einen großen Teil der Raphörerschaft, sondern auch Eltern, Schulen, Bundesprüfstellen, Polizei, Justiz und viele mehr. Sie geht einher mit der grundsätzlichen Frage nach der Authentizität von Rapperinnen und Rappern, die auch in der akademischen Auseinandersetzung mit Rap zu den meist diskutierten zählt.⁰²

AUTHENTIZITÄTSANSPRUCH UND RAP-PERSONA

Mit der Gattung Rap verbindet sich für die Rezipienten offenbar grundsätzlich ein impliziter Authentizitätsanspruch, nach dem im Rap beziehungsweise durch Rap getätigten Äußerungen ein nicht gänzlich fiktiver Status unterstellt wird. Dabei wird zumeist wohl ein „weiter“ Authentizitätsanspruch angenommen, der nicht zwangsläufig verlangt, dass die ausgestellten Handlungen tatsächlich so stattgefunden haben, sondern „nur“, dass prinzipiell das ausgestellte einem lebensweltlichen Verhalten des Rappers oder der Rapperin nahekommt und

vertretene Positionen und geäußerte Meinungen seinen oder ihren tatsächlichen Ansichten entsprechen.⁰³ Ein ähnlicher Anspruch findet sich durchaus auch in anderen popkulturellen Zusammenhängen.⁰⁴ Da im Gangsta-Rap allerdings besonders bedrohliche, aggressive und nicht zuletzt kriminelle Haltungen ausgestellt werden, erscheint die Frage nach deren Glaubwürdigkeit ungleich relevanter.

Der Authentizitätsanspruch ist an ein spezifisches Autorschaftsmodell gekoppelt, das sich wesentlich von aktuellen Autorschaftsmodellen in Theater und Literatur unterscheidet. Rapperinnen und Rapper gelten hier nicht nur gleichzeitig als Verfasser ihrer Texte und als Performer des Sprechgesangs,⁰⁵ sondern darüber hinaus auch als die durch den Rap erzählenden und in ihm sprechhandelnden Akteure. Die durch den selbstgewählten Rapnamen bezeichnete Rolle erweist sich als konstante Persona, also eine ursprünglich textkonstituierte „Maske“⁰⁶ mit lebenswirklicher Relevanz. Konstant ist sie, weil sie normalerweise in allen Raps angenommen wird; lebenswirklich relevant ist sie, weil sie nicht auf die Textwelt beziehungsweise Aufführungssituation beschränkt bleibt, sondern auch in sozialen Kontexten zum Einsatz kommt.

Unter ihrem Pseudonym, also als Rap-Persona, treten Rapperinnen und Rapper auch in Talkshows und Unterhaltungssendungen auf und werden in Interviews entsprechend adressiert. Das gilt auch für Mohammed Ch., der in der Berichterstattung zumeist mit seinem Rapnamen Hamad 45 bezeichnet wird, obwohl er als Rapper zuvor kaum bekannt war, mit „Mundpropaganda“ aus dem Jahr 2014 nur ein einziges, independent veröffentlichtes Album vorweisen kann und vermutlich eher hobbymäßig rappt. Die Rap-Persona ist damit durchaus als soziale Rolle im Sinne des Soziologen Erving Goffman einzuschätzen,

das heißt als eine, die nur in bestimmten lebenswirklichen Bereichen bekleidet wird und grundsätzlich für bestimmte Personengruppen intendiert ist, die aber dennoch als „authentische“, also zu vertretende Rolle dem Menschen zugeordnet bleibt.⁰⁷

Der grundsätzliche Authentizitätsanspruch im Gangsta-Rap bedeutet nicht, dass die Mehrheit der Rezipienten alle Gangsta-Rapper für gleichermaßen authentisch hält. Vielmehr ermöglicht er erst, die Glaubwürdigkeit der getätigten Äußerungen und die Authentizität der Rolle sinnvoll zu hinterfragen. Schauspielern vorzuwerfen, sie seien ganz anders als die von ihnen verkörperten Rollen, oder Romanautorinnen, sie seien überhaupt nicht so, wie ihre Erzählinstanzen es vermuten ließen, erscheint offensichtlich wenig zielführend und lässt auf eine reichlich naive Rezeptionshaltung schließen. Im Umgang mit Gangsta-Rap ist das Hinterfragen der Authentizität indes gang und gäbe.

So gefallen sich auch die Mainstream-Medien darin, Gangsta-Rapper als „Maulhelden“ oder heimliche Spießer und damit als unauthentisch zu enttarnen und zu diskreditieren. Andererseits inszenieren sie die Gangsta-Rapper auch gerne als akute, lebenswirkliche Bedrohung. In der eingangs zitierten „Bild“-Schlagzeile klingt beides an, nämlich sowohl „Hier ist nun (endlich) einmal ein Gangsta-Rapper, der wirklich kriminell

ist“ als auch „Vorsicht, Gangsta-Rapper können tatsächlich gefährlich sein“.⁰⁸

VOYEURISMUS UND RAPGOSSIP IM DIGITALEN ZEITALTER

Offenbar gewinnt der Gangsta-Rap durch sein vermeintliches Authentizitätsversprechen für viele seiner Fans an Spannung, Brisanz und damit an Attraktivität.⁰⁹ Der Gangster ist als subversiver Outlaw gerade für pubertierende Jungen eine gefragte Identitätsfigur, weil er wie kaum eine andere Rolle Souveränität verkörpert. In ihm kulminieren die topisch etablierten und zumeist positiv besetzten Attribute von Hypermaskulinität, Authentizität, Wettbewerbsorientierung und Ghetto Bezug, wie auch aggressive, antisoziale, hedonistische und prahlerische Verhaltensweisen. Sein Gewalt- und Kriminalitätspotenzial eignet sich ideal, um eine durch Unangemessenheit gesteigerte Coolness zu inszenieren.¹⁰ Gangsta-Rapper können sich im Schonraum ihrer textgenerierten Welten sprachlich als bedrohlich wie auch akut bedroht inszenieren und gleichzeitig im raptypischen Vortragsstil eine große Gelassenheit zum Ausdruck bringen.

Durch den Authentizitätsanspruch im Rap kann eine „zu Unrecht“ ausgestellte Gangster-Attitude allerdings als „Ranganmaßung“ aufgefasst werden. Textexterne Authentizitätsbelege gewinnen daher gerade im digitalen Zeitalter an Relevanz. Ein von den Mainstream-Medien attestiertes Verbrechen kann dabei einer Karriere als Gangsta-Rapper einen großen Schub verleihen. So hatte Giwar H.s spektakulärer Goldraub 2009 sicher Einfluss auf seinen späteren Erfolg als nunmehr erwiesener authentischer Gangsta-Rapper Xatar.¹¹ Auch Mohammed Ch. erfährt erst durch die Schießerei in den einschlägigen Foren und sozialen Netzwerken größere Beachtung.

In den vergangenen Jahren haben Gossip-Formate wie die Website „Rapupdate“, das Blog-

01 Das Zitat im Titel des Beitrags stammt aus dem indizierten Song „Mitten in der Nacht“ von Bushido aus dem Jahr 2014.

02 Vgl. etwa Ayla Güler Saied, Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen, Bielefeld 2012; Gabriele Klein/Malte Friedrich, Is This Real? Die Kultur des HipHop, Frankfurt/M. 2003; Stefanie Menrath, Represent What ...: Performativität von Identitäten im HipHop, Hamburg 2001.

03 Vgl. Fabian Wolbring, Die Poetik des deutschsprachigen Rap, Göttingen 2015, S. 155 ff.; Angelika Baier, „Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben“: Narration und Selbstkonstitution im deutschsprachigen Rap, Tübingen 2012, S. 105 ff.

04 Der Poptheoretiker Simon Frith bezeichnet diese Rezeptionshaltung etwa als ein poptypisches „measuring [off] the performers' 'truth' to the experiences or feelings they are describing“. Vgl. ders., Towards an Aesthetic of Popular Music, in: Richard Leppert/Susan McClary (Hrsg.), Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception, Cambridge 1987, S. 133–150, hier S. 136.

05 Vgl. zum Fremdinterpretationstabus im Rap Wolbring (Anm. 3), S. 147 ff.

06 Rüdiger Zymner, Lyrik. Umriss und Begriff, Paderborn 2009, S. 19.

07 Vgl. Erving Goffman, Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 1959, S. 45 ff.

08 Vgl. zu einem entsprechenden Umgang mit Gangsta-Rapper Bero Bass in der Nachrichtensendung „Guten Abend RTL“ Fabian Wolbring, Authentizität im Rap, in: Corinna Schlicht (Hrsg.), Identität, Oberhausen 2010, S. 166–181, S. 272 f. (Literaturverzeichnis).

09 Vgl. etwa Hans-Georg Soeffner, Gewalt als Faszinosum, in: ders./Wilhelm Heitmeyer (Hrsg.), Gewalt: Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme, Frankfurt/M. 2004, S. 62–86.

10 Vgl. zu den spezifischen Formen von Coolness im Rap Wolbring (Anm. 3), S. 434 ff.

11 Vgl. Peter Schran, Heldenkult am Stadtrand – Wie Gangster zu Vorbildern werden, WDR-Fernsehfilm, 24.9.2010.

Magazin „Spit-TV“ oder die Youtube-Kanäle „Hiphopticker“ und „Rap Slap“ großen Anteil an der Verbreitung von Tratsch und Gerüchten zu deutschsprachigen Rapacts. Dabei generieren besonders die vielen *beefs* (Fehden) zwischen Gangsta-Rappern Aufmerksamkeit, wohl weil sie ein besonderes Eskalationspotenzial versprechen. Vielfach erscheinen die Rezipienten weniger als Fans der Akteure denn als Voyeure, die sich von Konflikten unterhalten fühlen. Durch neue und neueste Medientechnologien erfährt der Voyeurismus dabei eine neue Qualität. So konnte man etwa im Livestream verfolgen, wie Rapper Animus (bürgerlich Mousa A.) in Begleitung einiger Hells Angels nach Berlin fuhr, um dort seinen ehemaligen Mentor Fler (bürgerlich Patrick L.) zu verprügeln.¹²

Der soziale Druck auf Gangsta-Rapper, text-externe Belege für ihren Status als Gangster zu liefern, scheint zu wachsen. So veröffentlichen sie neben ihrer Musik zunehmend Internet-Content etwa in Form von langen Video-Interviews oder Blogs, durch den nicht zuletzt ihre Authentizität belegt werden soll. Aktuelle Durchstarter im deutschsprachigen Gangsta-Rap wie die 187 Strassenbande oder die KMN-Gang dokumentieren entsprechend ihre Haftaufenthalte oder Gerichtsprozesse. Zugleich erscheinen auch immer mehr Amateurvideos von Fans oder Passanten, die die Akteure auch ohne deren Genehmigung in lebenswirklichen Kontexten zeigen.¹³

Zur Schießerei in Oer-Erkenschwick ist ebenfalls ein Internetvideo im Umlauf, das Anwohner mit dem Handy gefilmt hatten und das im Netz vielfach geteilt und kommentiert wurde. Für die digitale Rapcommunity ist dabei vor allem spannend, dass der Beschossene, Ali M., ein Cousin von Arafat Abou-Chaker sein soll, dem prominentesten Vertreter des mafios agierenden Abou-

Chaker-Clans aus Berlin und engen Vertrauten von Gangsta-Rap-Ikone Bushido. Die „Bild“-Zeitung erklärte Ali M. daher kurzerhand zum „Bushido-Kumpel“ und den Vorfall zum Beginn eines „Rapper-Krieg[es]“.¹⁴

BUSHIDO: INBEGRIFF AUTHENTISCHEN GANGSTA-RAPS

Anis Mohamed Youssef Ferchichi schuf und besetzte mit Bushido den medialen Prototyp des authentischen Gangsta-Rappers in Deutschland. Während sich Gangsta-Rap in den USA spätestens mit dem großen Erfolg des N.W.A-Albums „Straight Outta Compton“ 1988 im Mainstream etablieren konnte und seither den amerikanischen Rap in Gänze dominiert, zeichnete sich der deutschsprachige Rap der 1990er Jahre insgesamt noch durch eine gewisse Seichtigkeit aus. Rapgruppen aus der bürgerlichen Mitte wie die Fantastischen Vier oder Fettes Brot bestimmten das Bild des Rap im Mainstream.¹⁵

Erst mit den großen Erfolgen des Labels Aggro Berlin Anfang der 2000er Jahre erhielt der amerikanische Gangsta-Rap ein populäres deutschsprachiges Äquivalent,¹⁶ und Ferchichi/Bushido wurde der kommerziell erfolgreichste Rapact dieser Ära. Als Deutsch-Libanese prägt er mit seiner Rap-Persona maßgeblich das stereotype Bild des Gangsta-Rappers in Deutschland als krimineller, arabischstämmiger Migrant, das der Sprachwis-

¹² Vgl. o.A., Animus über seinen Hausbesuch bei Fler: „Er hat angefangen mit Flaschen zu schmeißen!“, 28.4.2016, www.spit-tv.de/behind-the-scenes/animus-ueber-seinen-hausbesuch-bei-fler-hat-angefangen-mit-flaschen-zu-schmeissen. Siehe auch Martin Seeliger/Marc Dietrich, Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse, in: dies. (Hrsg.), Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration, Bielefeld 2017, S. 7–36.

¹³ Zu Kollegahs Angriff auf einen Fan, der ihm bei einem Konzert in Leipzig die Brille vom Gesicht nahm, existieren etwa mehrere entsprechende Amateurvideos. Vgl. etwa Hiphopticker, Kollegah schlägt Fan K.O. in Leipzig: Videos, Hintergrund & Reaktionen, 19.3.2017, www.youtube.com/watch?v=p32zG2pWVTs.

¹⁴ Michael Engelberg/Andreas Wegener, Nach Schuss auf Bushido-Kumpel. Gangsta-Rapper auf der Anklagebank, 20.12.2017, www.bild.de/-/54251648.bild.html.

¹⁵ Hannes Loh bezeichnet die große Präsenz der Mittelschicht sowohl aufseiten der Produzenten wie der Rezipienten in den 1990er Jahren abfällig als „deutsche[n] Sonderweg“, da sie so in anderen Sprach- und Kulturräumen nicht zu beobachten sei. Vgl. Hannes Loh, Deutschrap zwischen Ghetto-Talk und rechter Vereinnahmung, in: Klaus Neumann-Braun/Birgit Richard (Hrsg.), Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt, Frankfurt/M. 2005, S. 111–129, hier S. 113.

¹⁶ Vgl. hierzu die Einschätzung von Anja Kückenmeister, Warum so wenig Frauen rappen – Ursachen, Hintergründe, Antworten, Saarbrücken 2008, S. 45: „Doch als im Jahr 2002 plötzlich die Künstler des Labels Aggro Berlin durch extrem harte Texte auf sich aufmerksam machten und aus dem Untergrund in den Mainstream vorstießen, teilt sich die Nation aufgrund einer bis dahin nie dagewesenen Kontroversität in zwei Lager. Während die einen die veröffentlichten Tonträger als ersten richtigen deutschen HipHop lobten, da sich die Künstler mit realen Themen aus sozialen Brennpunkten auseinandersetzen, kritisieren die Gegner vor allem die sexistischen, Gewalt verherrlichenden Texte.“

senschaftler Arnulf Deppermann wie folgt charakterisiert: „Sein Habitus ist gekennzeichnet durch Gewaltbereitschaft, Kleinkriminalität, die Orientierung an machistischen Idealen von Ehre, Mut und physischer Stärke und durch das Streben nach Statussymbolen plakativer Männlichkeit (BMW, Pitbull, Handy, Goldketten). Er lebt bildungsfern und im Widerspruch zu pädagogischen und staatlichen Institutionen sowie durch formale Qualifikationen geregelten Bildungswegen. Stattdessen verlässt er sich auf die lokalen, ethnischen Netzwerke des Ghettos und auf die ‚Straßenschläue‘, die er im täglichen Überlebenskampf im Großstadtschunzel erworben hat.“¹⁷

Dieses migrantische Gangster-Ideal erscheint als deutsche Variante des afroamerikanischen „Badd Nigga“, einer sehr viel älteren idealisierten Vorstellung des „schwarzen Mannes“ als Outlaw, der die Wertvorstellungen der weißen Mehrheitsgesellschaft geflissentlich ignoriert beziehungsweise „sich im vollen Bewusstsein gegen alle Tabus und Gesetze des ‚weißen‘ Mannes auflehnt“.¹⁸

Auch 15 Jahre nach seinem modellbildenden Debüt-Album „Carlo Cokxxx Nutten“ (zusammen mit Fler) bleibt Ferchichi/Bushido einer der populärsten deutschsprachigen Rapacts und veröffentlichte mit „Black Friday“ das zweiterfolgreichste deutschsprachige Rapalbum 2017.¹⁹ Sein markantestes Alleinstellungsmerkmal ist dabei gerade die offensiv ausgestellte und medial belegte Nähe zum organisierten Verbrechen. Im Video zu „Mitten in der Nacht“ posieren etwa Unterweltgrößen wie Kadir Padir, der ehemalige Präsident der Berliner Hells Angels. Auch wird szenintern gemutmaßt, Ferchichi/Bushido habe Messerattacken gegen andere Rapper wie Fler und Kay One in Auftrag gegeben.²⁰

Wohl aufgrund dieser drastischen Bedrohlichkeit gelang es Ferchichi/Bushido bislang nicht, sein Image als Gangsta-Rapper abzulegen und sich als „gewöhnlicher“ Popstar zu resozialisieren. Hierzu unternahm er in den vergangenen Jahren durchaus zahlreiche Anläufe, wie 2011 das Peter-Maffay-Feature „Erwachsen sein“, seine dialogsuchende Dankesrede für den Integrations-Bambi²¹ oder seine jüngste Single-Veröffentlichung „Papa“, die offenbar seine Kinder adressiert und diesen erklärt, dass er lediglich in der Vergangenheit kriminell gehandelt habe und nur, weil ihn seine prekären Umstände dazu gezwungen hätten:

*Doch weil Papa in sein'n Liedern böse Sachen sagt
Denkt die ganze Nachbarschaft, dass er auch
böse Sachen macht
Aber Papa sagt die Sachen, die er sagt
Nur damit er nicht mehr tun muss, was Papa
früher tat
Papa hatte keine Wahl, nahm sich alles auf die
falsche Art
Ich war auf mich allein gestellt, als ich in eurem
Alter war*

Damit scheint Ferchichi/Bushido sich von den problematischen Inhalten seiner Texte distanzieren zu wollen, ohne sie als Unwahrheiten erscheinen zu lassen. 2013 veröffentlichte er mit Marcus Staiger gar das ambitionierte Integrationsbuch „Auch wir sind Deutschland. Ohne uns geht nicht. Ohne euch auch nicht“, in dem er in der Rolle des „Anti-Sarrazin“ auftritt,²² also als konstruktiver Vermittler zwischen der „bürgerlichen deutschen Mitte“ und der amorphen Gruppe der „Unterschichtsmigranten“, und sich dabei selbst explizit beiden Lagern zuordnet. Im Vergleich zu seiner Autobiografie von 2008 war das Buch allerdings ein kommerzieller Misserfolg.²³

In diesem Zusammenhang erscheint der Sachverhalt bemerkenswert, dass der Gesellschaftskommentar unter dem bürgerlichen Namen veröffentlicht wurde, die Biografie indes unter dem Rappernamen Bushido. Privatperson und Rap-Persona vermischen sich anscheinend untrenn-

¹⁷ Arnulf Deppermann, Was sprichst du?, in: Neumann-Braun/Richard (Anm. 15), S. 67–83, hier S. 72.

¹⁸ Michael Rappe, Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik, Bd. 1, Köln 2010, S. 64. Vgl. auch Kimiko Leibnitz/Marc Dietrich, Schlaglichter auf das Gangster-Motiv in der amerikanischen Populärkultur, in: Marc Dietrich/Martin Seeliger (Hrsg.), Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen, Bielefeld 2012, S. 309–345.

¹⁹ Gesellschaft für Konsumforschung (GfK), Offizielle Deutsche Charts, Top 100 Album-Jahrescharts, 3. 1. 2018, www.offizielle-charts.de/charts/album-jahr.

²⁰ Vgl. Jörn Hasselmann, Rapper Fler nach TV-Auftritt mit Messer angegriffen, 29. 11. 2007, www.tagesspiegel.de/1107574.html; Steffen Hallaschka/Kenneth Glöckler, Stern TV, RTL, 9. 10. 2013.

²¹ Siehe www.youtube.com/watch?v=59SddbQffgE.

²² Das Buch sollte ursprünglich in Anspielung auf Thilo Sarrazins Bestseller „Deutschland schafft sich ab“ den Titel „Deutschland schafft das“ tragen.

²³ Bushido/Lars Amend, Bushido, München 2008.

bar beziehungsweise unentrinnbar. So berichtet Ferchichi/Bushido in „Auch wir sind Deutschland“, er habe sogar schon ein offizielles Schreiben vom Gericht erhalten, das an Bushido adressiert gewesen sei.²⁴

KOLLEGAH: PROTOTYP EINES LIBERALEN AUTHENTIZITÄTSKONZEPTS

Der kommerziell erfolgreichste deutschsprachige Rapper der vergangenen Jahre ist unbestritten Kollegah (bürgerlich Felix Blume). Sein 2014 erschienenes Album „King“ brach diverse Streaming- und Downloadrekorde in Deutschland und verkaufte sich über 300 000 Mal.²⁵ Sein aktuelles Album „Jung Brutal Gutaussehend 3“, das er zusammen mit Farid Bang veröffentlicht hat, wurde nicht nur das kommerziell erfolgreichste deutschsprachige Rapalbum, sondern das viert erfolgreichste Album 2017 in Deutschland überhaupt (nach Helene Fischer, Ed Sheeran und den Toten Hosen)²⁶ – und das, obwohl es erst im Dezember erschien.

Auch Blume/Kollegah verwendet in seinen Texten typische Elemente des Gangsta-Rap. Anders als bei Bushido wird der Persona Kollegah bei Weitem nicht von allen Rezipienten ein lebenswirklich zu vertretender Anspruch zugeschrieben. Viele betrachten das Image des hypermaskulinen, omnipotenten Zuhälters und Drogendealers als offen artifizuell und beinahe parodistisch. Der liberalere Umgang mit der Persona Kollegah erklärt sich zum Teil wohl daraus, dass dessen wesentlicher Unterhaltungswert in seinen vielsilbig gereimten Punchlines gesehen wird, also in Rapzeilen, die wortspielerische Pointen generieren.

So rappt Kollegah etwa im Song „30“, er sei „der Boss mit Diamantenkette, der die Glock zieht und dir durch den Kopf schießt wie Gedankengänge“. Durch diesen wortspielerischen Umgang mit der exzessiven Gewaltbehauptung wird einerseits durch die Unangemessenheit die Coolness der Figur erhöht, andererseits lässt sie die Aussage auch als unernst erscheinen. Die Komik hält

die Position des Sprechers zu den behandelten Gegenständen offen. Das offensichtlich Unernste kann sowohl als ironische und damit gegenteilig intendierte Äußerung gedeutet werden, als auch als scherzhafte Übertreibung der tatsächlich vertretenen Position oder gar als völlig bedeutungsloser Spaß.

Kollegah wird dabei von vielen eher als Battle-Rapper denn als Gangsta-Rapper rubriziert, also als jemand, der in seinen Raps (fiktive) Gegner auf möglichst originelle und unterhaltsame Art beleidigt. In dieser Untergattung des Rap wird der Authentizitätsanspruch tendenziell liberaler gehandelt. Insbesondere in Online-Battle-Foren, in denen auch Blume/Kollegah seine Karriere begann, wie dem Video Battle Turnier oder dem Juliens Blog Battle, treten die Teilnehmer inzwischen in absurden Rollen auf, die schwerlich einem lebensweltlichen Authentizitätsanspruch genügen.²⁷

Die Offenheit der Rollenauslegung und Rezeptionshaltung erleichtert es Rezipienten aus dem bürgerlichen Milieu, ihren Kollegah-Konsum zu „rechtfertigen“, da sie die ausgestellte Haltung als unernst abtun können, selbst wenn sie die Figur des Gangsters heimlich fasziniert. Dies mag ein Grund dafür sein, dass Kollegah auch und gerade an Gymnasien populär ist. Blume spielt dabei offensichtlich bewusst mit der Ambivalenz seiner Rolle und variiert in unterschiedlichen Kontexten ihre Inszenierung. Tritt er in Mainstreamformaten auf, etwa beim Radio-Sender 1Live oder bis 2015 bei Stefan Raabs „TV-Total“, betont er die Manieriertheit und den fiktiven Status seiner Rolle, indem er zum Beispiel über sein Jurastudium spricht. Dass er offensichtlich kein arabischstämmiger Migrant ist, scheint seiner Mainstreamadaptierbarkeit durchaus dienlich zu sein. Gleichzeitig bemüht er sich in rapspezifischeren Kontexten explizit darum, die Angemessenheit und Authentizität seiner Rolle zu belegen.

So ließ er etwa bereits 2008 einen offiziellen Urteilsbeschluss des Amtsgerichts Simmern in der „Bravo HipHop“ abdrucken, durch den seine Verurteilung wegen Besitz und Handel mit Betäubungsmitteln belegt und somit seine Rap-Persona verifiziert werden sollte.²⁸ Auch von Blume/Kollegah ist ein Hausbesuch bei

²⁴ Anis Mohamed Youssef Ferchichi/Marcus Staiger, *Auch wir sind Deutschland*. Ohne uns geht nicht. Ohne euch auch nicht, München 2013, S. 80.

²⁵ Vgl. Selfmade Records, Pressemitteilung, 19.5.2014, www.facebook.com/SelfmadeRecords/posts/10152010254205059?fref=nf.

²⁶ Vgl. GfK (Anm. 19).

²⁷ So rappt etwa Spongebozz im Spongebob-Schwammkopf-Kostüm oder der Rapper Entertainment mit Entenmaske.

²⁸ Vgl. Bravo HipHop Special 21/2008, S. 26 f.

Fler durch einen inzwischen gelöschten Videoblog dokumentiert.²⁹

In diesen Kontexten verhilft ihm sein marokkanischstämmiger Rappartner Farid Bang (bürgerlich Hamed El Abdellaoui) zu mehr „Migranten-authentizität“. Beide sind zudem dafür bekannt, in Battle-Raps statt namenloser Gegner andere Rapacts zu dissen, also zu beleidigen, wodurch sich die Brisanz der Texte drastisch erhöht. Auf dem aktuellen Album wagen sie sich dabei sogar an Bushido ran, weshalb die Rapcommunity bereits auf dessen Reaktion gespannt ist und vielfach wohl auch auf eine gewalttätige Eskalation hofft. Auch Hamad 45 wird in einer Line erwähnt, allerdings nicht in einem Diss, sondern als Referenz für ein doppeldeutiges Wortspiel: „Ich bin Shootingstar so wie Hamad aus Essen.“ Die Erwähnung zeigt, dass die Persona Hamad 45 als authentische, migrantische Gangster-Figur endgültig im deutschsprachigen Rapdiskurs angekommen ist.

RESÜMEE

Offensichtlich sind Gangster und Gangsta-Rapper zweierlei. Wer wirklich kriminelle Handlungen vollführt, wird in der Regel um Diskretion bemüht sein und nicht öffentlich davon berichten. Von den Zigtausenden von Jugendlichen, die im Amateurbereich Gangsta-Raps verfassen, entsprechen wohl nur die allerwenigsten den Anforderungen an einen echten Gangster. Medienwirksame Vorfälle wie die Schießerei in Oer-Erkenschwick bleiben die Ausnahme. Erfahrungsgemäß kann in den wenigen Fällen, in denen kriminelles Verhalten und Gangsta-Rap korrelieren, zudem nicht davon ausgegangen werden, dass Letzterer ursächlich verantwortlich für Ersteres wäre.

Meine Erfahrungen mit Rapworkshops in sozialen Brennpunkten sprechen vielmehr dafür, dass das engagierte Rappen Jugendliche eher von antisozialem Verhalten abhält oder auch ablenkt,

schon allein weil es zeitintensiv ist. Für manche ist es sogar eine Möglichkeit, alternativ zu kriminellen Handlungen durch eine durchaus anspruchsvolle lyrische Sprachpraxis einen realen Statusgewinn im sozialen Brennpunkt zu erzielen. Häufig ist Gangsta-Rap zudem eine der wenigen Möglichkeiten, um mit auffälligen Jugendlichen ins Gespräch zu kommen.

Mir ist allerdings auch ein Fall bekannt, bei dem ein Jugendlicher aus wohl situierten Verhältnissen als etwa 13-Jähriger begann, Gangsta-Raps zu produzieren, in der Folge, wohl aus einem Erwartungsdruck heraus, den Kontakt zum (klein)kriminellen Milieu suchte und inzwischen eine Gefängnisstrafe verbüßt. Gerade der neue Voyeurismus im digitalen Zeitalter erhöht den Druck auf die Gangsta-Rapper massiv, ihren Behauptungen gerecht zu werden und den textgenerierten Images lebenswirklich zu entsprechen.

Auch die diskursive Idealisierung und Bagatellisierung von Gewalt, Kriminalität und Sexismus bleibt bedenklich, auch wenn die Akteure selbst dem ausgestellten Lebensstil nicht wirklich entsprechen. Besonders brisant erscheint mir dabei, dass das Stereotyp des kriminellen Migranten stark popularisiert und plausibilisiert wird. Es hat womöglich entscheidenden Anteil am gesellschaftlichen Rechtsruck und lässt zudem eine kriminelle Laufbahn für Migranten als legitime Karriereoption erscheinen.

Der empörte „Moralismus“, der sich seitens der Mainstream-Medien im Umgang mit Gangsta-Rap häufig beobachten lässt,³⁰ das Genre und damit zuweilen auch Rap schlechthin häufig ungeprüft und monokausal zur Ursache von Gewalttätigkeit und Verwahrlosung stilisiert, erscheint mir dennoch überzogen. Teilweise wird der Rapbezug hier geradezu konstruiert, etwa wenn die „Bild“-Zeitung in ihrem Porträt des Attentäters Anders Breivik betont, dieser sei als Jugendlicher „HipHop-Fan“ gewesen.³¹ Meines Erachtens sollte anstelle der Dämonisierung eher der Dialog zu den Protagonisten gesucht werden. Dieser muss dabei keineswegs unkritisch ausfallen.

FABIAN WOLBRING

ist promovierter Germanist und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft der Universität Bonn. Seine Forschungsschwerpunkte sind Lyriktheorie, Literaturdidaktik und deutschsprachiger Rap. f.wolbring@uni-bonn.de

²⁹ Vgl. Spit-TV, Farid Bang, Kollegah & Majoe besuchen Fler in Berlin, 27.1.2014, www.spit-tv.de/neu/farid-bang-kollegah-majoe-besuchen-fler-in-berlin.

³⁰ Vgl. etwa Tony Mitchell, HipHop und die Aborigines: Die moderne Corroboree, in: Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süss (Hrsg.), *HipHop Meets Academia*, Bielefeld 2007, S. 39–59, hier S. 43: „Diese Inszenierungen bieten Politikern und Experten Anlass, solche Musikformen für einen vermeintlich schlechten Moralzustand der Jugend verantwortlich zu machen.“

³¹ O. A., Anders Behring Breivik: Das kranke Hirn eines Mütterchens, 26.7.2011, www.bild.de/-19046534.bild.html.

ESSAY

ANTISEMITISMUS IM DEUTSCHEN RAP

Marcus Staiger

Die deutsche Presse ist sich sicher: Deutscher Rap hat ein Antisemitismusproblem, und die noch nicht restlos integrierten Immigranten aus den vorwiegend muslimischen Teilen dieser Welt gleich mit. In den vergangenen Jahren hat die Zahl der Veröffentlichungen zu diesem Thema deutlich zugenommen. Die meisten Beiträge wiederholen sich und bringen dabei einiges durcheinander.

So wird beispielsweise immer wieder betont, dass nicht nur Personen mit Migrationshintergrund latent anfällig für antisemitisches Gedankengut seien, aber dennoch im selben Atemzug nachgefragt, ob Deutschland ein importiertes Antisemitismusproblem habe. Anhand von zwei bis drei gebetsmühlenartig zitierten Textzeilen wird versucht zu belegen, dass ein ganzes Musikgenre tendenziell antisemitisch sei, und die immer gleichen Experten werden zu den immer gleichen Fragen befragt, wobei sich diejenigen nie äußern, die für die Textzeilen verantwortlich sind. Der Angriff auf einen Rabbiner in Berlin-Steglitz wird ebenso als Beweis für eine neue Qualität des Judenhasses in Deutschland herangezogen wie die Protestaktionen gegen die Entscheidung der USA, ihre Botschaft von Tel Aviv nach Jerusalem zu verlegen, als wären Schläge und Proteste dasselbe.

Wenn sich dann wiederum Rapper mit teilweise muslimischem Migrationshintergrund in ungelenktem Antiimperialismus und kritikloser Solidarität mit der palästinensischen Sache zu Wort melden, ist sofort klar: Hier wollen sich Leute dem staatlich auferlegten Kampf gegen Antisemitismus, zu dem in Deutschland Solidarität mit dem Staat Israel gehört, nicht anschließen, was ihnen dann neben einem Antisemitismusvorwurf auch den Tadel einbringt, dass sie sich nicht richtig in die deutsche Wertegemeinschaft integrieren würden. So entsteht eine Zirkelargumentation, die sich immer wieder selbst befeuert und nur der Versicherung des eigenen Standpunktes dient.

Dass auf der Seite der Beschuldigten die gleichen Fehler gemacht werden, macht es nicht besser. Da wird ein regionaler Konflikt, der die meis-

ten Menschen persönlich überhaupt nicht betrifft, zu einer Sache zwischen Muslimen und dem Rest der Welt stilisiert. Da wird der Einwand, mit der deutsch-jüdischen Geschichte nichts zu tun zu haben, mit einem Freifahrtsschein für Vorurteile und Ressentiments verwechselt, was dazu führt, dass jüdische Menschen weltweit zur Verantwortung für die Politik eines kleinen Landes im Nahen Osten gezogen werden. Da wird von dunklen Hintermännern des Zinsgeldsystems gesprochen, von Zionisten, die auch für die Bankenkrise, diverse Kriege und den Bau einer Sperranlage zwischen Israel und dem Westjordanland verantwortlich sind. Da wird Kritik an der israelischen Besatzungspolitik durch die Unterstellung torpediert, die Israelis würden aus purer Bosheit und reiner Lust am Töten handeln. Und schließlich wird die Kritik an dieser Art von Kritik als Beleg dafür genommen, dass man sowieso nicht offen über solche Sachen sprechen dürfe in diesem Land, weil die Macht der Zionisten beziehungsweise Juden so groß sei, woraufhin auch hier ein Zirkelschluss entsteht.

Diese verschiedenen Stränge zu entwirren und das eine vom anderen abzugrenzen, wäre die Aufgabe von Medien, Politik und Pädagogik, die allerdings in Deutschland aufgrund der speziellen deutsch-jüdischen Geschichte mit äußerster Vorsicht angegangen wird. Entsprechend verquer und verklemmt wird Antisemitismus diskutiert – Missverständnisse, Unterstellungen und Vorverurteilungen eingeschlossen. Es wäre dringend notwendig, das zu ändern.

Vorstellungen wie jene, dass „die Juden“ die Welt beherrschen und etwas ganz Eigenes an sich haben, tauchen immer wieder in deutschsprachigen Raptexten auf. Zugleich werden aufgrund der Vorstellung, dass jeder Jude für die Entscheidungen der israelischen Regierung verantwortlich sei, jüdische Kinder auf dem Schulhof zusammengeschlagen. Was das eine aber mit dem anderen zu tun hat und worin die Gründe für diesen Judenhass zu suchen sind, ist nicht ganz so klar und soll im Folgenden ausgeleuchtet werden.

DREI PERSPEKTIVEN UND EINE SACKGASSE

Das Dilemma der medialen Diskussion spiegelt sich in drei älteren Beiträgen wider: Auf der einen Seite tritt eine besorgte Öffentlichkeit auf, die irgendwie fühlt, dass sich eine Art von Antisemitismus neuer Qualität zusammenbraut und sich deshalb mit Inbrunst auf Textzeilen stürzt, die etwa das Wort „Jude“ mit „Kokain“ und „Börse“ in Zusammenhang bringen, und sich an „antiisraelischen“ Statements in Rapsongs stört. Auf der anderen Seite steht ein Kommentator, der diese Vorwürfe als verzweifelte Suche nach dem „Bigfoot“ abtut und ein Dritter, der das Ganze einzuordnen versucht.

Den Aufschlag macht am 16. April 2012 der Journalist Boris Peltonen in einem Beitrag auf „Welt Online“, in dem er anhand von Textzeilen der Rapper Haftbefehl, Celo und Abdi versucht, dem deutschen Rap ein Antisemitismusproblem nachzuweisen.⁰¹ Dabei legt er den Grundstein für das, was die Debatte in den kommenden Jahren so schwierig und verfahren machen wird: Er vermengt die muslimische Herkunft der Protagonisten mit dem Image von Gangsta-Rap und stellt beides in einen direkten Zusammenhang mit dem terroristischen Anschlag eines jungen Franko-Algeriers, der einen Monat zuvor in Toulouse mehrere jüdische Schüler erschossen hat und früher einmal Gangsta-Rapper gewesen sein soll. Er vermengt die persönliche Geschichte des jüdischen Berliners iranischer Herkunft Arye Sharuz Shalicar, der aufgrund seines Jüdisch-Seins von seinen oftmals muslimischen Mitschülern angegriffen und gedemütigt wurde, mit den palästinastolidarischen und antizionistischen Statements von Celo und Abdi. Er erklärt die plumphen Provokationen aus dem Hause Azzlack, die mit den Versatzstücken der gescheiterten deutschen Herrenrasse spielen, als neue Geisteshaltung einer Generation von Einwanderern und Gangsta-Rappern und ist sich sicher, dass Celo und Abdi ihr Album „Hinterhofjargon“ nur deshalb so genannt haben, weil man es mit „HJ“ abkürzen kann.

Der Journalist Stefan Zehentmeier reagiert einige Tage später auf der Plattform „Vice“ mit einer Replik, in der er Peltonen vorwirft, endlich

etwas gefunden haben zu wollen, das gar nicht existiere, nämlich „Nazirap von kahlgeschorenen Skinheads“.⁰² Dabei übersieht er, dass es Peltonen gar nicht um Rechtsrap von sogenannten Bio-deutschen geht, sondern explizit um Statements von migrantischen Jugendlichen, und führt diesen Umstand sogar als Beleg dafür an, dass Rap überhaupt nicht rassistisch und antisemitisch sein könne, weil er gerade von migrantischen Jugendlichen gemacht werde.

Wörtlich schreibt er: „Zugleich hat es die HipHop-Bewegung in den Folgejahren geschafft, sich von vielen gesellschaftlichen Mechanismen zu lösen – und zuletzt großflächig eben auch von rassistischen Motiven. Als Parallelkultur wird man nicht nach sozialer Herkunft beurteilt, sondern nach dem, was man kann und zu leisten bereit ist. Nicht nur musikalisch hat sich das Genre geöffnet, es zählen dicke Georgier wie Action Bronson (ebenfalls mit jüdischen Wurzeln) oder ein Kosha Dillz zum Gesamtbild Hip-Hop. Jude zu sein, ist beinahe hip geworden – das demonstriert nicht zuletzt niemand geringerer als Megastar Drake, der in seinem aktuellen Video ‚HYFR‘ mal eben zusammen mit Lil Wayne seine Bar Mitzwa nachfeiert.“⁰³

Dieser etwas naiven Sichtweise auf Rap als per se antirassistische und weltverbindende Hippiemusik entgegne ich mit dem Hinweis, dass es vielmehr um ein unterschwelliges Problem geht: „Bei den angesprochenen Symptomen [handelt es sich] eher um Begleiterscheinungen und Stimmungen innerhalb der Szene als um einzelne Rhymes und Textpassagen, was wiederum darauf hinweist, dass es sich um ein Gedankengutproblem außerhalb des radikal-künstlerischen Schaffens handelt. Ein Problem, das nicht besser wird, je länger es hinter vorgehaltener Hand und unterhalb der Wahrnehmungsgrenze vor sich hinköchelt. So let’s talk off.“⁰⁴

Mir fallen mehrere Beispiele ein, die durchaus als antisemitisch einzustufen sind: eine Situation während der Dreharbeiten zu der „Rap.de“-Reportage „Juden und Araber in Berlin“, in

⁰¹ Vgl. Boris Peltonen, „Kokain an die Juden von der Börse“, 16. 4. 2012, www.welt.de/kultur/musik/article106182968.

⁰² Stefan Zehentmeier, Die hoffnungslose Suche nach deutschem Nazi-Rap, 20. 4. 2012, www.vice.com/de/article/vdnnb84/musik-die-hoffnungslose-suche-nach-deutschem-nazi-rap-celo-abdi-fler-welt-online.

⁰³ Ebd.

⁰⁴ Marcus Staiger, Keiner will was gesagt haben. Antisemitismus im deutschen Rap, in: Spex 339/2012, S. 34, <https://archive.is/OHfVS>.

der einer der Interviewten auf die Frage, wie der Nahostkonflikt zu lösen sei, mit den Worten „ein neuer Adolf muss her“ antwortet; ein deutschsprachiger Rapper, der im Interview mit „Rap.de“ darüber sinniert, dass man Israel ja nicht kritisieren dürfe, weil ansonsten der Mossad möglicherweise eine U-Bahn entgleisen lassen könnte; der Rapper und spätere IS-Kämpfer Deso Dogg, wie er auf einer Bühne am 1. Mai in Berlin-Kreuzberg die Hisbollah-Fahne schwenkt, und die euphorischen Reaktionen des Publikums auf jedes antiisraelische Statement, die weit über die Beifallsbekundungen zu anderen politischen Äußerungen hinausgehen; und selbst im internationalen Rapvergleich ist es durchaus geläufig, sich abfällig über jüdische Menschen zu äußern, so zum Beispiel Ice Cube, der gegen den weißen, jüdischen Manager von Eazy-E hetzte.

All das sind Phänomene, an denen man zwar nicht und vor allem nicht in jedem Einzelfall ein geschlossenes antisemitisches Weltbild festmachen, aber doch durchaus die Tendenz ablesen kann, dass die alten stereotypen Zuschreibungen gegenüber jüdischen Menschen noch immer existieren und sich teilweise auch mit Kritik an der Politik Israels vermischen und in den Köpfen jeder Menge junger Leute herumschwirren. Der fromme Wunsch, offen darüber zu sprechen, um herauszufinden, wie tief sich diese alten Vorurteile bereits eingegraben haben oder wo es sich nur um bloße Provokation handelt, welche Rolle Vertreibung, Geschichte und Kolonialismus dabei spielen und wo man als Erbin und Erbe einer deutsch-jüdischen Geschichte auch eine andere Geschichte anerkennen muss, hat sich bis heute nicht erfüllt.

Was auf diesen Wortwechsel folgte, war jede Menge Kritik und Unmut aus allen möglichen Ecken. Auf der einen Seite beschwerten sich die angesprochenen Rapper, die sich gegen den Antisemitismusverdacht zur Wehr setzten und ihre Statements nur als Kritik an der Politik Israels verstanden wissen wollten. Auf der anderen Seite klagten all jene, die der palästinasolidarischen Position zu viel Verständnis entgegengebracht sahen.

Dabei wurde offensichtlich, dass ein offener Diskurs in Deutschland durch die besondere Ausgangslage eher schwierig werden würde und immer wieder in eine Sackgasse führt, weil er zwei Dinge unablässig miteinander verknüpft, die getrennt voneinander behandelt werden müssten: Antisemitismus an sich, also die Ausgrenzung,

Stigmatisierung und Anfeindung von jüdischen Menschen auf der einen Seite und die deutsche Solidarität mit dem Staat Israel auf der anderen Seite. Die Verquickung dieser beiden Themenfelder macht die Diskussion über Rap und Antisemitismus so verworren. Denn dadurch wird der Nahost-Konflikt immer gleich mitverhandelt, an dem sich ganz harte ideologische Grenzen auf-tun, die in den meisten Fällen – und das ist das Tragische daran – überhaupt nichts mit dem Nahost-Konflikt, sondern immer nur etwas mit dem eigenen Standpunkt zu tun haben.

BESTANDSAUFNAHME

Die Diskussion über Antisemitismus im deutschsprachigen Rap dreht sich überwiegend um gewisse Codes in Raptexten, bei denen allerdings nicht immer klar ist, ob sie seitens der Sprechenden das transportieren sollen, was die Kritisierenden verstehen wollen. Offen zur Schau getragener Juden-hass ist in Raptexten äußerst selten. Das einzige offen antijüdische Statement eines deutschsprachigen Top-Ten-Rappers stammt aus einem Song von Haftbefehl, den dieser als 16-jähriger aufgenommen hat. Darin heißt es:

*Ein Grund für die Bullen du bist Moslem du wirst observiert
Du nennst mich Terrorist ich nenne dich Huren-sohn
Gebe George Bush ein Kopfschuss und verfluche das Judentum
Habe euch durchschaut und sage das zu eurem Krieg
Ihr wollt nur Waffen verkaufen und die Taschen voll mit Kies*

Hierbei ist interessant, wie die eigene Rassis-mus- und Diskriminierungserfahrung als junger, männlicher, muslimischer Mensch mit der welt-politischen Lage in Zusammenhang gebracht wird, in der ein US-Präsident genauso als Unter-drücker wahrgenommen wird wie die Offen-bacher Polizei und das Judentum, das dafür in Haf-tung genommen wird, dass im Westjordanland und dem Gazastreifen ein jüdischer Nationalstaat als Besatzungsmacht gegenüber einer überwie-gend muslimischen Bevölkerung auftritt.

Jahre später distanzierte sich Haftbefehl in einem Interview von seinem Frühwerk und er-klärte: „Ich war dumm. Heute halte ich jede Re-

ligion für gleichwertig und gut. Hauptsache, der Mensch glaubt. An Gott. Ich bin unter Türken und Arabern aufgewachsen. Da werden Juden nicht gemocht. Es gibt ja auch keine dort. Ich will Ihnen verraten, wie ein 16-jähriger Offenbacher tickt: Für den ist alles, was mächtig ist und reich, aus seiner beschränkten Sicht jüdisch. Er hängt mit anderen 16-Jährigen herum. Sie hassen alles. Deutsche sind für sie Kartoffeln. Davon habe ich mich freigemacht.“⁰⁵

Dabei bleibt allerdings die Frage offen, warum gerade „den Juden“ diese besondere Macht zugeschrieben wird. Schließlich dürfte die reale Macht der hessischen Landesregierung in Offenbach durchaus greifbarer sein als die herbeifantasierten Machenschaften einer jüdischen Weltverschwörung.

Trotz allem haben gerade diese Bilder in deutschen Raptexten eine lange Halbwertszeit und kommen immer wieder vor. Das liegt zum einen an der besonderen Beschaffenheit von Rapmusik, in der es auch immer wieder darum geht, eine klare Trennlinie zwischen sich und einem imaginierten Gegner zu ziehen. Das Prinzip des Battle-Raps funktioniert eben auch außerhalb der reinen Battle-Rap-Arena und lebt davon, die Welt in schwarz und weiß darzustellen. Damit hat es sehr viel mit anderen popkulturellen Erzählungen wie „Star Wars“ gemein, in denen es auch eine klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse gibt. Allerdings eignet sich dieses Prinzip nicht unbedingt als Grundlage für einen differenzierten Diskurs über das Weltgeschehen.

Zugleich hat sich das Weltbild der Protagonisten vor dem Hintergrund der Moral einer bürgerlichen Gesellschaft geformt, die Krisen und Katastrophen auf individuelles Fehlverhalten zurückführt. Wenn es weltweit zu einer Bankenkrise kommt, wird selten und dann äußerst verhalten nach der Sinnhaftigkeit des ganzen Systems gefragt, sondern eher die exzessive Gier einzelner Banker an den Pranger gestellt. Wenn man dann auch noch seine weltpolitische Bildung aus Youtube-Veröffentlichungen wie „Zeitgeist“ oder „Die 13 satanischen Blutlinien“ bezieht, wird es nicht unbedingt fortschrittlicher. Und so tauchen auch in deutschsprachigen Raptexten die verschiedenen Formen des Antisemi-

tismus auf, von denen insbesondere drei im Hip-Hop-Kontext relevant sind.⁰⁶

Eine noch eher untergeordnete Rolle spielt der *sekundäre Antisemitismus* – eine Art Schuldabwehr, bei der mit Blick auf den Holocaust eine Täter-Opfer-Umkehr betrieben wird und Juden bezichtigt werden, zum Teil selbst schuld an ihrer Verfolgung gewesen zu sein oder diese inszeniert zu haben, um nun davon zu profitieren und die Deutschen am Gängelband zu führen. Die dazugehörige Vorstellung, dass es sich bei „den Juden“ um ein einheitliches Kollektiv handelt, das ein gemeinsames Interesse verfolgt und mit einer ihm zugeschriebenen Macht Einfluss auf den öffentlichen Diskurs nimmt, taucht zum Beispiel im Song „Contraband“ von Snaga und Fard auf, wenn Snaga zunächst „kontra Bilderberger, Volksverräter, Hintermänner“ sowie „kontra Zins, kontra Schuld, kontra Geduld“ wettet. Dass dann auch noch ein „und ja, pro Todesstrafe für Kinderschänder“ hinterhergereicht wird, passt in ein Argumentationsmuster, das an die NPD erinnert.

Weitaus prominenter sind im deutschsprachigen Rap *Verschwörungstheorien* mit antisemitischen Stereotypen. In einer Welt, die oft schwer durchschaubar erscheint, versprechen Verschwörungstheorien Halt und Sinnstiftung, wobei dies kein Privileg der Rapzunft ist: Krisenzeiten sind Verschwörungszeiten, und selbst in der Bundesrepublik ist das Bewusstsein dafür vorhanden, dass die globalen Erschütterungen näher kommen, und mit ihm die Angst. Dann kommen die einen auf die Idee, der „Zustrom“ von Millionen von Flüchtlingen sei von den USA organisiert und diene einer großen „Umvolkung“, während die anderen meinen, dass ohnehin alles von einer Handvoll Dunkelmänner gesteuert sei. Widersprüche werden konsequent zum Ergebnis eines Fehlverhaltens einiger weniger umgedeutet, sodass die Welt wieder in Gut und Böse organisiert ist.

So funktioniert Popkultur, so funktioniert Populismus und so funktioniert auch Rap stellungsweise. Daher ist auch nicht verwunderlich, dass es in politisch angehauchten Rapsongs vor Illuminaten, Rosenkreuzern und anderen Geheimgesellschaften nur so wimmelt. Der Topos der „New World Order“ taucht immer wieder auf, das Zinssystem wird als Grund dafür angesehen,

⁰⁵ „Ich bin genauso deutsch wie mein Nachbar Marius“, 24. 11. 2014, www.welt.de/kultur/pop/article134638230.

⁰⁶ Vgl. z.B. Armin Pfahl-Traugber, Ideologische Erscheinungsformen des Antisemitismus, in: APuZ 31/2007, S. 4–11, www.bpb.de/30327.

warum es mit dem eigentlich für gut befundenen Kapitalismus nicht so richtig läuft, und bis zur jüdischen Weltverschwörung ist es dann nicht mehr weit. Das macht der Rapper Favorite in seinem Song „Sanduhr“ in Zusammenarbeit mit Kollegah vor. Dort heißt es einmal: „Ich leih dir Geld, doch nie ohne 'nen jüdischen Zinssatz.“ Und an anderer Stelle: „Yeah, Freispruch, wie üblich, ich kann hier halt machen, was ich will dank meines jüdischen Anwalts.“

Teilweise reicht der Einfluss dieser angeblichen weltumspannenden jüdischen beziehungsweise zionistischen Lobby sogar bis ins lokale Kioskgewerbe, etwa bei Hassan K., wenn er in seinem Song „Juggernaut“ einen klassischen Gut-Böse-Gegensatz aufmacht:

*Der Zionist bietet mir Whisky an
Ich sage ich trinke nur Wasser
Er macht jährlich Urlaub in Thailand
Und ich geh in die Heimat.*

Das Wort „Zionist“ ist einer der angesprochenen Codes und in diesem Zusammenhang nur eine schlechte Tarnung für das, was eigentlich gemeint ist: „der“ Jude, der das Böse, den Teufel verkörpert und die Menschen zu unreinen Handlungen wie dem Trinken von Alkohol verführen möchte.

Der Begriff „Zionist“ wird immer häufiger als Chiffre für „den Juden“ genommen, auch weil damit vordergründig eine Kritik an Israel verbunden wird – und hier wird eine saubere Unterscheidung schwierig. Israelbezogene Kritik wird dann als antisemitisch bezeichnet, „wenn sie alle Jüdinnen und Juden weltweit für die israelische Politik verantwortlich macht, die israelische Politik an Maßstäben misst, die an kein anderes demokratisches Land gesetzt werden, oder wenn dem Staat Israel aufgrund seiner jüdischen Selbstdefinition das Existenzrecht abgesprochen wird“.⁰⁷

Dieser sogenannte *israelbezogene Antisemitismus* wird deutschsprachigen Rappern am häufigsten vorgeworfen. Das ist jedoch nicht unbedingt immer gerechtfertigt, auch wenn einigen deutschen Leitmedien der reine Verdacht und die Behauptung, dass es so sei, für ein Urteil vollkommen ausreichen. Dass Antizionismus, Palästinasolidarität und Kritik an der israelischen Poli-

tik sehr oft mit israelbezogenem Antisemitismus gleichgesetzt werden, ist für eine offene Diskussion äußerst hinderlich.

FETISCH NAHOST-KONFLIKT?

So sehen sich Rapper wie Massiv, dessen Großeltern aus Palästina vertrieben wurden, oder auch palästinensischstämmige Rapper wie Ali Bumaye Antisemitismusvorwürfen ausgesetzt, weil sie sich in Songs teilweise sehr sentimental mit der Heimat ihrer Eltern und Großeltern beschäftigen und die Missstände der israelischen Besatzungspolitik zur Sprache bringen – zweifellos einseitig, aus Sicht der Betroffenen und Unterlegenen, ohne ausgewogene und differenzierte Betrachtungsweise, aber warum auch nicht? Schließlich handelt es sich bei Rap um Kunst, die radikal und parteiisch sein darf. Dass Differenziertheit aber fehlt, wird den Künstlern in diesem Fall häufig zum Vorwurf gemacht, erst recht wenn sie keine direkten verwandtschaftlichen Verhältnisse in die Region unterhalten.

Allerdings begehen diejenigen, die Kritik an der israelischen Regierung als antisemitisch diffamieren, denselben Fehler im Umkehrschluss, indem sie jeglichen verbalen Angriff auf die Politik Israels als Angriff auf alles Jüdische umdeuten.

Nun kann sicherlich mit einiger Berechtigung gefragt werden, woher die zum Teil geradezu fetischhafte Beschäftigung mit dem Nahost-Konflikt im deutschsprachigen Rap herrührt. Dabei muss in Betracht gezogen werden, dass sich aus Sicht vieler junger Muslime in Deutschland ihre eigenen Erfahrungen und das Schicksal von Millionen von Muslimen im Nahen Osten wie unter einem Brennglas konzentrieren – etwa dass ein Großteil der muslimischen Welt seit über zwei Jahrhunderten immer wieder Erfahrungen mit westlichem Imperialismus machen musste oder dass Muslime in westlichen Ländern um Anerkennung ringen und häufig unter Generalverdacht stehen, alles Mögliche zu sein, nur keine guten Staatsbürger. Die verhaltene Kritik an der israelischen Siedlungs- und Besatzungspolitik vonseiten der Bundesregierung empfinden viele als heuchlerisch und doppelmoralisch, zumal diese sonst sehr schnell dabei ist, die Wahrung der Menschenrechte anzumahnen, wenn es ihr in den Kram passt. Diese Art empfundener Ungerechtigkeit sowie die damit einher gehende Provoka-

⁰⁷ Kreuzberger Initiative gegen Antisemitismus, Widerspruchstoleranz – ein Methodenhandbuch zu antisemitismuskritischer Bildungsarbeit, Berlin 2017, S. 56.

tion samt den hysterischen Reaktionen der Öffentlichkeit machen es wohl so interessant, das Thema immer wieder aufs Neue in Raptexten zu verarbeiten.

Es sei einmal dahingestellt, inwieweit es sich bei solchen Texten tatsächlich um selbst erfahrenes Unrecht, ein Gefühl oder sonstige künstlerische Aneignung handelt, ob und inwieweit eine eingehende Beschäftigung mit dem Thema erfolgt ist oder es sich schlicht um einen Trend handelt. Das Urteil der deutschen Öffentlichkeit fällt durchweg negativ aus: Den Protagonisten werden antisemitische Tendenzen unterstellt, und die mangelnde Israelolidarität wird als Mangel an Fähigkeit und Willen ausgelegt, sich in den deutschen Wertekonsens zu integrieren. Und an dieser Stelle geht es dann auch nicht mehr um den Nahost-Konflikt an sich, um eine sachliche Beurteilung dessen, was dort passiert und wie das in den Songtexten auftaucht, sondern nur noch darum, welche Position man dazu einzunehmen hat.

„Das zeigt, dass wir in Deutschland nie darüber sprechen, was hier im Nahen Osten wirklich stattfindet, sondern immer nur über uns“, sagt Tsafrir Cohen, der Leiter der Rosa-Luxemburg-Stiftung in Tel Aviv, dazu. „Das ist alles so selbstzentriert und hat überhaupt nichts mit der Zukunft des Landes Israel zu tun, sondern nur damit, wie wir selbst mit der Nazivergangenheit umgehen. Mit der Frage: Wer sind wir? Das Problem ist aber zu groß, um sich nur mit sich selbst zu beschäftigen, weil Deutschland ja auch Einfluss auf diese Region hat.“⁰⁸

WAS TUN?

An dieser Stelle müsste ein vollkommen neuer Denkansatz her, vor allem auch, wenn es tatsächlich darum geht, das Aufflackern eines neuen Antisemitismus im Keim zu ersticken und man es nicht nur bei staatstragenden Lippenbekenntnissen belassen will. Denn so sehr sich auch das offizielle Deutschland hinter den israelischen Staat und die jüdische Gemeinde stellt, so wenig sich auch die Lage der arabischen Welt im Allgemeinen und die Lage der Palästinenser im Speziellen unter den realen Machtbedingungen der Welt verändert, so bedrohlich ist auch die Situation für jüdische Menschen mitunter im Alltag.

Zwar spielen Homophobie und Sexismus im Rap immer noch eine bedeutend größere Rolle und sind dies auch gesamtgesellschaftlich die wohl dringlicheren Problemfelder, die es zu bearbeiten gilt. Aber nimmt man Rap als Spiegel von Debatten und Gedanken, die gesellschaftlich und besonders unter Jugendlichen verbreitet sind, so ist das Phänomen eben vorhanden.

Das Beharren darauf, dass es sich bei antisemitischen Äußerungen und Übergriffen um einen besonderen Tabubruch handelt, der sich in Deutschland einfach nicht gehört, ist wenig zielführend, geht es dabei doch um Diskriminierung und Rassismus. Solange der Eindruck vermittelt wird, dass es sich hier um eine exklusive Diskriminierung handelt, die aufgrund des exklusiven deutsch-jüdischen Verhältnisses auch exklusiv geahndet wird, und andere Rassismuserfahrungen in diesem Land nicht dieselbe Anerkennung erfahren (siehe NSU-Komplex), solange werden sich gewisse Bevölkerungsschichten nicht davon angesprochen fühlen. Den Horror des Holocaust als Menschheitskatastrophe zu vermitteln, aus dem die gesamte Menschheit ihre Lehren zu ziehen hat, wäre die adäquate Antwort einer Gesellschaft, die sich ernsthaft mit Rassismus, Ausgrenzung und Diskriminierung auseinandersetzt.

Denn betrachtet man Rap nicht nur als Spiegel der Gesellschaft, sondern auch als Möglichkeit, die eigene Lebenswelt und Erfahrung sichtbar zu machen, so bietet sich hier die Chance für eine umfassende und ehrliche Diskussion. Diese kann allerdings nur dann erfolgreich geführt werden, wenn man die andere Erzählung gelten lässt und weniger den Tabubruch verurteilt, sondern endlich einmal auch nach dem Warum fragt. Dass die Antworten auf die grundlegenden Fragen der Gegenwart von vielen Rappern falsch beantwortet werden, ist ohne Zweifel, führt aber nicht dazu, dass die Fragen falsch sind. Würde man sich allerdings ernsthaft mit diesen Fragen auseinandersetzen, müsste man sich eben auch die Mühe machen, nach den richtigen Antworten zu suchen.

MARCUS STAIGER

ist Journalist und ehemaliger Labelbetreiber.
staiger@royalbunker.de

⁰⁸ Tsafrir Cohen im Interview mit dem Autor, Frühjahr 2017.

Politisch, aktuell und digital

APuZ – auch im ePub-Format
für Ihren E-Reader. Kostenfrei auf
www.bpb.de/apuz



Herausgegeben von der
Bundeszentrale für politische Bildung
Adenauerallee 86, 53113 Bonn
Telefon: (0228) 9 95 15-0



Redaktionsschluss dieser Ausgabe: 16. Februar 2018

REDAKTION

Lorenz Abu Ayyash
Tanja Benker (Praktikantin)
Anne-Sophie Friedel (verantwortlich für diese Ausgabe)
Christina Lotter (Volontärin)
Johannes Piepenbrink
Anne Seibring
apuz@bpb.de
www.bpb.de/apuz
twitter.com/APuZ_bpb

Newsletter abonnieren: www.bpb.de/apuz-aktuell
Einzelausgaben bestellen: www.bpb.de/shop/apuz

GRAFISCHES KONZEPT

Charlotte Cassel/Meiré und Meiré, Köln

SATZ

le-tex publishing services GmbH, Leipzig

DRUCK

Frankfurter Societäts-Druckerei GmbH, Mörfelden-Walldorf

ABONNEMENT

Aus Politik und Zeitgeschichte wird mit der Wochenzeitung
Das **Parlament** ausgeliefert.
Jahresabonnement 25,80 Euro; ermäßigt 13,80 Euro.
Im Ausland zzgl. Versandkosten.
FAZIT Communication GmbH
c/o InTime Media Services GmbH
fazit-com@intime-media-services.de

Die Veröffentlichungen in Aus Politik und Zeitgeschichte
stellen keine Meinungsäußerung der Herausgeberin dar;
sie dienen der Unterrichtung und Urteilsbildung.

ISSN 0479-611 X



Die Texte dieser Ausgabe stehen unter
einer Creative Commons Lizenz vom Typ
Namensnennung-Nicht Kommerziell-Keine
Bearbeitung 3.0 Deutschland.

APuZ
Nächste Ausgabe
10–11/2018, 5. März 2018
POLEN



APuZ

AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE

www.bpb.de/apuz