

Aus:

MARC DIETRICH, MARTIN SEELIGER (HG.)

Deutscher Gangsta-Rap

Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge
zu einem Pop-Phänomen

Juni 2012, 400 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1990-4

Der Medienhype um Aggro Berlin, Sidos Beteiligung an der Casting-Show »Popstars« oder der Kinofilm »Zeiten ändern dich« des Bambi-Preisträgers Bushido zeigen: Gangsta-Rap ist auch in Deutschland zu einem zentralen Genre der Popkultur avanciert.

Die Bildwelten der Gangsta-Rap-Kultur sind dabei nicht nur das Resultat von medienbasierten Globalisierungsprozessen, sondern auch Bezugspunkte in einem Krisendiskurs um ethnisierte Jugendkriminalität oder deviante Männlichkeitsentwürfe.

An der Schnittstelle von Soziologie und Kulturwissenschaft bieten die Beiträge in diesem Band einen Überblick über Bedeutung und Funktionsweise der Gangsta-Rap-Kultur.

Marc Dietrich, Stipendiat der Andrea von Braun Stiftung, ist Promotionsstudent und Lehrbeauftragter an der Ruhr-Universität Bochum.

Martin Seeliger ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Ruhr-Universität Bochum. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Arbeits-, Kultur- und politische Soziologie sowie Geschlechterforschung.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1990/ts1990.php

Inhalt

South Bronx, Berlin und Adornos Wien:

Gangsta-Rap als Popmusik

Eine Notiz aus sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive

Vorwort von Jürgen Straub | 7

G-Rap auf Deutsch

Eine Einleitung

Martin Seeliger und Marc Dietrich | 21

UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland

Ein popkulturell-historischer Abriss

Stephan Szillus | 41

»Ich bin doch kein Gangster!«

Implikationen und Paradoxien szeneorientierter (Selbst-)Inszenierung

Sebastian Schröder | 65

»Witz schlägt Gewalt«?

Männlichkeit in Rap-Texten von *Bushido* und *K.I.Z.*

Malte Goßmann | 85

Nothin' but a B-Thang?

Von Gangsta-Rappern, Orthopäden und anderen Provokateuren

Anne Lenz und Laura Paetau | 109

Kulturelle Repräsentation sozialer Ungleichheiten

Eine vergleichende Betrachtung von Polit- und Gangsta-Rap

Martin Seeliger | 165

Von Miami zum Ruhrpott

Analyse von Gangsta-Rap-Performances
in den USA und Deutschland

Marc Dietrich | 187

Y'al babour, y'a mon amour

Raï-Rap und undokumentierte Mobilität

Heidrun Friese | 231

Sozialraumkonzeptionen im Berliner Gangsta-Rap

Eine stadtsoziologische Perspektive

Lena Janitzki | 285

»The world is yours«

Schlaglichter auf das Gangstermotiv
in der amerikanischen Populärkultur

Kimiko Leibnitz und Marc Dietrich | 309

Gangsta-Rap im zeitgenössischen Kinofilm

Ein Vergleich von »Get Rich or Die Tryin'«
und »Zeiten ändern dich«

Martin Seeliger und Marc Dietrich | 345

Kunst und Gangsta-Rap im Lichte der Rechtsprechung

Thomas Hecken | 363

Danksagung | 393

Autorinnen und Autoren | 395

South Bronx, Berlin und Adornos Wien: Gangsta-Rap als Popmusik

Eine Notiz aus sozial- und kulturwissenschaftlicher
Perspektive

VORWORT VON JÜRGEN STRAUB

»Pop ist schrill und schräg, expressiv und Medium eines sich anheftenden, neuformenden Eigenen, emotionale Feier und performativer sozialer Akt. Pop dient zur Ichwahrnehmung und Selbstdefinition. Er vermag Gefühlen Form und Stimme zu geben. Es sind heute wesentlich populäre Verarbeitungsformen, in denen Menschen auf vielen Ebenen ihre selbstgeschaffenen und -erlittenen Kulturbedingungen spiegeln und reflektieren.«¹

Die beiden Herausgeber der vorliegenden Anthologie zum Gangsta-Rap in Deutschland haben für die Publikation eines Buches gesorgt, das zu lesen sich auch für Leute lohnt, denen das behandelte musikalische Genre sowie die damit verwobenen kulturellen Praxen eher fremd sind. Marc Dietrich

1 Volker Steenblock (2004): Pop – Unsere Alltagskultur zwischen Ausdrucksform und Kulturindustrie, S. 103. In: Ders., Kultur oder Die Abenteuer der Vernunft im Zeitalter des Pop. Leipzig: Reclam, S. 86-107.

und Martin Seeliger sowie manche der anderen Autorinnen und Autoren hören HipHop und speziell Gangsta-Rap auch selbst. Sie tun das nicht nur aus wissenschaftlichem Interesse, sondern obendrein mit Vergnügen. Manche fühlen sich bestens unterhalten, genießen jedenfalls einen Teil der Musik, der zugehörigen Texte, Bilder und Videos. Sie lassen sich affizieren und animieren, zugleich aber begegnen sie den unterhaltsamen Darbietungen mit einer analytischen Distanz, welche die eigenen musikalischen Präferenzen weit hinter sich lässt.

Gangsta-Rap wird im vorliegenden Band als Phänomen betrachtet, das die Aufmerksamkeit der Sozial- und Kulturwissenschaften verdient. In ihm manifestieren sich gesellschaftliche Verhältnisse, die das Leben von bestimmten Kollektiven und Individuen zutiefst und in je spezifischer Weise prägen. Gangsta-Rap ist ohne soziale Ungleichheiten und prekäre Existenzen, ohne ›Ghettos‹, ›problematische Stadtteile‹ oder ›soziale Brennpunkte‹, wie sie in lokalen Varianten in vielen Regionen der Welt vorhanden sind (bzw. identifiziert und diskursiviert werden), weder in seiner geschichtlichen Entwicklung noch in seinen zeitgenössischen Bedeutungen verständlich. Soziale Hierarchien und die ungleiche Verteilung von materiellem, sozialem und symbolischem Kapital (sensu Pierre Bourdieu) sind zweifellos ein ›Nährboden‹ auch von Gangsta-Rap, einer hybriden künstlerischen Form, in der sich konjunktive Erfahrungen und Erwartungen, Schicksale und Orientierungen, Wünsche und Begehren bestimmter Menschen in oftmals Aufsehen erregenden kulturellen Praktiken artikulieren. Das klingt so gut wie immer *cool*, bisweilen brachial und martialisch, drohend, aggressiv und verletzend, Gewalt verherrlichend und selbst schon gewaltsam, manchmal dagegen subtil und spielerisch, sensibel und sentimental, motivierend und mobilisierend, vielleicht sozialromantisch und verklärend – und was es sonst noch an Nuancen in dieser Texte und Bilder einschließenden Musik geben mag.

Gangsta-Rap steht, in welcher Spielart auch immer, für ein gemeinsames und verbindendes Lebensgefühl, nicht zuletzt für einen Kampf um Anerkennung, Selbstbehauptung und Selbstbestimmung von zumeist jüngeren Generationen, die im Ringen um einigermaßen attraktive Handlungs- und Lebensorientierungen sowie zukunftssträchtige Perspektiven eine vielschichtige und längst ›erfolgreiche‹ Identitätspolitik betreiben. Auf die vieltönige und mutierende, rappende Stimme der Protagonisten hört nicht nur eine weltweite Anhängerschaft und Fangemeinde. Diese die bürgerlichen Gefilde etablierter

Schichten provozierende Stimme, die von den ›Rändern‹ der Gesellschaft her erschallt und in den Rhythmen jener subkulturellen Milieus erklingt, in welchen soziale Härten, existenzielle Gefährdungen und auch Gewalt (bis hin zur organisierten Kriminalität) zum ›Alltag der Straße‹ gehören, ist seit gut drei Jahrzehnten eine feste Institution. Sie breitete sich von der ›black neighbourhood‹ der South Bronx in New York auch nach Europa aus, nach London und Marseille, nicht zuletzt nach Frankfurt und Berlin, Hamburg, Köln und Stuttgart etwa (wo seit Ende der 1980er Jahre auch in deutscher Sprache gerappt wurde). Die irritierte, mitunter schockierte Öffentlichkeit der etablierten Bürger beäugte den Gangsta-Rap schon bald aufmerksam und kritisch. Eltern- und Bürgerinitiativen schlugen Alarm. Die zuständigen Behörden (von den Indizierungsstellen über die Gerichte bis hin zum Verfassungsschutz) übernahmen Überwachungs- und Kontrollfunktionen. Die Massenmedien begleiteten den oft spektakulären Ausdruck eines kollektiven Lebensgefühls mit voyeuristischer Angstlust und zugleich mit dem erhobenen Zeigefinger moralischer und politischer Autorität. Wohlmeinendes Interesse und vergnügte Neugier, skandalisierende Vermarktung, staatliche Observationen und pädagogische Interventionen gingen auch hierzulande oftmals Hand in Hand. Daran hat sich bis heute im Prinzip kaum etwas geändert. Die Sozial- und Kulturwissenschaften schauten im Übrigen eher selten genauer hin – obwohl sie sich auch für diese Form populärer Musik sowie ihre soziokulturelle Pragmasemantik wahrlich zu interessieren hätten. Der vorliegende Band bringt frischen Wind in diese Angelegenheit – in einer Zeit freilich, in der der beachtliche (nicht zuletzt kommerzielle) Erfolg des Gangsta-Rap seinen Zenit bereits überschritten hat. Das wissenschaftliche Studium des Gangsta-Rap bleibt jedoch wichtig und lehrreich. Es führt, wie die vorliegende Anthologie eindrucksvoll beweist, in mancherlei Hinsicht ziemlich zügig ins Zentrum moderner Gesellschaften.

Während die im vorliegenden Buch versammelten Autorinnen und Autoren ihrem wissenschaftlichen Interesse nachgehen, wecken sie, so vermute ich nach meiner eigenen Lektüre, Neugierde selbst bei Leserinnen und Lesern, die vom Rödelheim Hartreim Projekt, von Charnell (4 4 Da Mess bzw. Da Fource), von Azad und seinen Asiatic Warriors, von Protagonisten wie Frauenarzt, King Orgasmus One, Die Sekte, MC Basstard, Bass Sultan Hengzt (zu diesen Formationen und den folgenden Rappern vgl. u.a. den Beitrag von Stephan Szillus in diesem Band), von Kool Savas oder Sido, Eko Fresh, Bushido, B-Tight und Fler, K.I.Z., G-Hot, Massiv, Bözemann,

La Honda oder Xatar, von Kollegah, Haftbefehl und Nate57 noch kaum etwas gehört haben (und auch nicht von Schoolly D, Ice-T, KRS-One, von Eazy-E oder Ice Cube, von Jay-Z, N.W.A., 50 Cent, Kool G Rap, Mobb Deep, The Clipse, Raekwon, T.I. oder Rick Ross, Dr. Dre, Tupac Shakur, Nas oder Snoop Dogg, The Notorious B.I.G., Eminem und wie sie alle heißen). Die in verschiedenen Berufsfeldern und wissenschaftlichen Disziplinen tätigen Autorinnen und Autoren nehmen eine Perspektive ein, in der *Unvoreingenommenheit* als eine Art erstes Prinzip fungiert. Wer diesen Band liest, begegnet Seite für Seite einer wissenschaftlichen Haltung, die mit auffälliger Aufgeschlossenheit für das Leben von ›Anderen‹ und vielleicht ›Fremden‹ einhergeht. Von der naserümpfenden Diskreditierung und Diskriminierung eines musikalischen Genres, das gerade auch hierzulande von der ›Mehrheitsgesellschaft‹ gerne als »ideologisches Feld für Misanthropie, Soziopathie und Gewaltverherrlichung« abgestempelt wurde und wird (so Seeliger und Dietrich in ihrer Einleitung), ist jedenfalls ebenso wenig zu spüren wie von der abwertenden Stigmatisierung der Protagonisten und ihrer Anhänger (junger Leute ›mit Migrationshintergrund‹, wie die Statistiken, oft aber einfach nur eingeschliffene Stereotype und Vorurteile sowie Diskriminierungs- und Stigmatisierungsstrategien zu ergänzen nahe legen). Alle in der vorliegenden Anthologie zu Wort kommenden Beiträger sehen in den Rappern weder ›Schmuddelkinder‹ noch ›Sündenböcke‹ (die kurzerhand für die Gewalt verantwortlich gemacht werden könnten, die sie häufig tatsächlich in großen Gesten hegemonialer Männlichkeit propagieren, nicht selten erlitten haben, manchmal auch selbst ausüben und als ›Profis‹ in die eigene Werbestrategie und Selbstvermarktung integrieren). Die Beachtung und Achtung von Anderen finden im vorliegenden Band auf eindrucksvolle Weise zusammen. Das hindert im Übrigen niemanden daran, auch kritische Überlegungen zu einem Phänomen der globalen Popkultur anzustellen, das viele Zeitgenossen nach wie vor einfach nur als exzentrischen Exzess einiger zwielichtiger Angehöriger der ›Unterschicht‹ abtun, denen die Kulturindustrie ein paar spektakuläre Erfolge beschert hat.

Eine verschrobene Liebschaft marginaler Minderheiten ist der Gangsta-Rap seit Langem nicht mehr (wenngleich es leiser um ihn geworden ist). Wie andere Formen populärer Kultur, die einst an den ›Rändern‹ der Gesellschaft entstanden und von Außenseitern gegen Etablierte sowie den dominierenden *mainstream* in Stellung gebracht worden waren, ist selbst der Gangsta-Rap ein bestens integrierter Teil eines gefräßigen Marktes und

seiner normalisierenden Macht im toleranten Kapitalismus. Das gilt nicht nur für seine genuin ästhetischen Dimensionen (die sich nicht zuletzt einem Amalgam aus musikalischen Stilen wie dem früheren Breakbeat-DJing und dem späteren Rap, den zwischen Zeichnung und Malerei oszillierenden Graffitis sowie der Tanzform des Breakdance verdanken; der Rap ist dabei natürlich zentral, namentlich etwa Charakteristika wie das »playing the dozens«, »bragging and boasting« und »signifying«, die teils avancierten Sampling-Techniken, usw.). HipHop und speziell Gangsta-Rap sind kulturelle und soziale Phänomene, so wirklich und wirkungsvoll, so normal und normiert wie andere Erscheinungen des von der populären Kultur und globalen Unterhaltungsindustrie bestimmten Alltagslebens in modernen Gesellschaften auch. Zur Alltäglichkeit dieser Phänomene gehören all die medialen Selbstinszenierungen mehr oder weniger prominenter Musiker, die mit der extrem polyvalenten Figur des »Gangsters« spielen. Und dazu gehören die exaltierten Feiern begeisterter Fans, die Skepsis eines distanzier-ten Publikums, die ökonomisch lukrative Skandalisierung durch einschlägige Akteure, die ungebrems-ete Kommerzialisierung und schließlich die nase-rümpfende Verachtung durch eine selbsternannte bildungsbürgerliche Elite aus überkommener Zeit, die sich in der Regel pikiert mokiert oder sogar angewidert abwendet (etwa wegen der sexistischen und homophoben Töne, die vielfach in frauen- und schwulenfeindliche Attacken münden, wegen antisemitischer Texte oder nationalistischer und neonationalsozialistischer Phrasen, die es mitunter auch gibt).

Über den schon seinem Namen nach auf einschüchternde Distanzierung des Bürgerlichen und Braven, des »Zivilisierten« und Korrekten zielenden Gangsta-Rap vermag heutzutage gleichwohl keine normative Haltung im Zeichen einer avancierten Ästhetik oder kultur- und gesellschaftskritischen Attitüde so schnell den Stab zu brechen. Das leisten sich wohl nur noch all-zu bornierte Geister und vollends unbelehrbare Gemüter. Eine pauschale Negation und Abwertung widerspräche aufklärerischen Absichten, wie sie den Sozial- und Kulturwissenschaften gut zu Gesicht stehen, im Übrigen schon deswegen, weil der Gangsta-Rap eine ziemlich heterogene Erscheinung ist. Zumal in ästhetischer und politischer Hinsicht findet sich da vielerlei Verschiedenes, ja Widersprüchliches im weiten Spektrum »zwischen Weltkultur und Nazirap« (wie Hannes Loh und Murat Güngör titeln; vgl. dazu die Einleitung von Seeliger und Dietrich). Entsprechend variieren die Urteile von Beobachtern. Während die einen den HipHop und Rap als äs-

thetisch anspruchsvolle Avantgarde zu nobilitieren bemüht sind (wie etwa Glenn O'Brien, der dabei, etwas überanstrengt, die nicht-lineare Struktur des Rap hervorhebt; vgl. dazu Hecken 2009, S. 410 f.), sehen die anderen in dieser Musik reichlich banale Massenware. Während manche gerade auch den rebellischen Gangsta-Rap als »kritisches« und »emanzipatorisches« Projekt und radikaldemokratische Praxis des *empowerment* affirmieren, bleiben andere skeptisch und halten solche wohlmeinenden, optimistischen Auslegungen bestenfalls für naive Ideologien (wie etwa Roger Behrens; vgl. dazu die Einleitung der Herausgeber, die selbst eine offene, differenzierte Haltung einnehmen, die jedes eindeutige Urteil und jede pauschal resümierende zeitdiagnostische Bilanz vermeidet).

Im vorliegenden Band erfährt man vieles, sogar sehr vieles, das Einsichten in eine musikalische Kultur ermöglicht, die aufs engste mit Ungleichheitsverhältnissen in modernen Gesellschaften verwoben ist und Einblicke in die *vertrackten Paradoxien* einer Auflehnung gegen die herrschenden Verhältnisse gewährt, die sich in diese Verhältnisse doch auch einfügt, von ihnen profitiert und neben Widerstand in einer häufig irritierenden Melange Affirmation predigt und praktiziert. Der Gangsta-Rap präsentiert sich bekanntlich häufig in Gestalt eines überbordenden *Machismo* und einer Zelebration von pekuniärem *Erfolg*. Er paart die glitzernde Prominenz der Protagonisten oftmals mit ihrem hemmungslos zur Schau gestellten *Reichtum*. Status- und Luxussymbole sind in den meisten Videoclips wahrlich keine Mangelware. Exzessive Selbstdarstellungen gehören zum Metier wie die imaginierte Grandiosität von Protagonisten, die rund um die mythische Figur des »Gangsters« Authentizitätskulte bedienen, Phantasmen fördern und sich als Idole feiern und bewundern lassen. Es gibt dabei wohl nur wenige Bereiche in der Musik (oder in der Kunst im Allgemeinen, aber auch in der Mode- oder Werbebranche), in denen männliche Macht und Dominanz, Sex und Geld eine so enge Liaison eingehen wie in Videoclips des HipHop und speziell des Gangsta-Rap (wobei die Grenzen gegenüber dem Hardcore-Rap oder Porno-Rap unscharf sind). Nicht alle folgen freilich diesem Muster. Aber viele präsentieren und inszenieren eine Lebensform, die mit den Bildern, Gesten und Sprachspielen einer von Männerphantasien durchtränkten Welt verwoben ist, in der es vor Statussymbolen, Herrschaftsgelüsten und Machtgebärden aller Art unablässig blinkt und blitzt. Auch die symbolische, psychische und physische Gewalt besitzt ihren festen Platz in dieser zugleich grellen und dunklen Welt.

Was die vorliegende Anthologie angeht, ist festzuhalten: Die Leserschaft trifft auf den folgenden Seiten auf eine in ihrer wissenschaftlichen Kühle eindrucksvolle Haltung, die Musik, einschließlich ihrer sozialen und kulturellen Wurzeln, Verwicklungen und Ambitionen, *ernst nimmt* – ohne diese vielfältige Praxis einem voreingenommenen Urteil zu unterwerfen, das HipHop und Gangsta-Rap einfach nur als besonders bedenkliche Variante der verderbten Produkte der Kulturindustrie verdammt. Dieser Eindruck gehört aus meiner Sicht zu den besonders faszinierenden Effekten der Lektüre dieses Buches. Gewiss ist das nicht ganz neu. Insbesondere in der Tradition der *Cultural Studies* ist diese Haltung gegenüber der Popkultur ja schon ein alter Hut: Wenn man die Grenzen zwischen E-Kultur und U-Kultur, zwischen ernsthafter Kunst und bloßem Unterhaltungsmarkt erst einmal eingerissen hat, lassen sich Verbindungen ziehen und Gemeinsamkeiten ausmachen, die viele etablierte, konventionalisierte Unterscheidungen diffus und dubios erscheinen lassen (nämlich als Macht und Herrschaft erhaltende Strategien privilegierter Gruppen).

Wer es mit der vindizierten Überlegenheit des Aufklärers nicht ganz so ernst nimmt und bereit ist, sich womöglich von den Anderen belehren und verändern zu lassen, entdeckt auch im Gangsta-Rap Interessantes, Achtens- und Beachtenswertes, das *alle* angeht und betrifft. Wer diese Haltung der Unvoreingenommenheit teilt und zu pflegen bemüht ist, braucht sich von wissenschaftlich relevanten, normativ gehaltvollen und politisch bedeutsamen Differenzierungen freilich keineswegs gleich zu verabschieden. Nur sind solche Differenzierungen, wie die Anthologie über »G-Rap auf Deutsch« eindrücklich zeigt, komplizierter geworden. Mit polarisierenden Unterscheidungen zwischen schwarz und weiß, niedrig und hoch, primitiv und fortgeschritten, einfach und komplex, inkorrekt und akzeptabel, böse und gut ist es in modernen Gesellschaften fast nirgends mehr getan. An dieser Einsicht kann man festhalten, selbst wenn man vermeintlichen Auswegen in eine pluralistische Welt bloßer Differenzen, in der alles einfach nur noch als »eigen« oder eben als »anders« registriert und inspiziert werden kann (wie in den Lifestyle-Magazinen, in denen sogar das nackte Elend im Hochglanz erscheint), ebenso misstraut wie zwielichtigen Wegweisern in ein imaginäres Reich »jenseits von Gut und Böse«.

Man muss sich den auch in diesem Band dokumentierten Wandel vielleicht immer wieder vor Augen führen, um zu begreifen, welche wissenschaftliche Revolution die sog. *Cultural Studies* (sowie ihre Wegbereiter

und Begleiter, Verwandten, Vorläufer und Ahnen) tatsächlich zustande gebracht haben. Von allen anderen Punkten und Details abgesehen besteht die Innovationskraft dieser ›wissenschaftlichen Bewegung‹ in einer deutlichen *Intensivierung des Bemühens um Unvoreingenommenheit*. Sie verhalf einer wissenschaftlichen Haltung zur Geltung, die das massenhaft Verbreitete und Genossene, das Gewöhnliche und Populäre, nicht zuletzt in Gestalt des *Pop*, aufwertete, ja nobilitierte und jedenfalls zu einem eminent wichtigen Gegenstand sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung machte (vgl. dazu die Arbeiten eines auch in der vorliegenden Anthologie vertretenen Autors²). Wenn jemand heute lapidar formuliert: »es gehört nicht zu den Aufgaben der Wissenschaften, anderen etwas vorzuschreiben« (Hecken 2009, S. 15), dann ist diese Feststellung *auch* ein Ausdruck der besagten Entwicklung – und keineswegs so banal und selbstverständlich, wie sie vielleicht klingt. Die Zeiten, in denen elitäre Intellektuelle und ambitionierte Denker der (angeblichen und vermeintlich einzig wahren) künstlerischen Avantgarde just solche Vorschriften erteilten – vollmundig, klagend und fordernd oder subtil, melancholisch und ein wenig resigniert –, sind noch nicht so lange her und wohl auch noch nicht ganz vorbei.

In diesen Zeiten jedenfalls wäre es nur wenigen in den Sinn gekommen, die Popkultur und speziell die Popmusik zu affirmieren, ja: sie sogar selbst als eine subversive Kraft zu begreifen oder wenigstens in ihrem subversiven *Potential* zu untersuchen (und nicht einfach als Ausdruck blinder Anpasstheit an die herrschenden Verhältnisse, als törichte und feige Bekräftigung des falschen Lebens, als reaktionären Eskapismus aus der politischen Realität, als suchtförmige Verfallenheit an Kommerz und Konsumexzesse oder als fremdbestimmte Abhängigkeit von anderen Surrogaten und Prothesen im Kapitalismus anzuklagen). Mods, Punks, Rapper und viele andere Typen aus der Welt der Popmusik: sie alle geraten in den vom Geist des *Cultural Studies*-Ansatzes bewegten Sozial- und Kulturwissenschaften unserer Tage in ihrer höchst vielschichtigen Semantik und Pragmatik ins Blickfeld. Sie gelten in der etwas unübersichtlich gewordenen Spät- oder Postmoderne ausnahmslos als polyvalent und multifunktional, ohne dass vermeintlich allgemeine (z.B. wissenschaftliche, ästhetische, mo-

2 Thomas Hecken (2009): *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009*. Bielefeld: transcript; ders. (2007): *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: transcript.

ralische, politische) Kriterien der einen oder anderen Art diesen Tatbestand niemals wieder beseitigen könnten. Umgekehrt wittert man hegemoniale Begehren und Bestrebungen (gerade) auch dort, wo das von den ›alternativen‹ (bildungsbürgerlichen) Protagonisten selbst aufgeklebte Etikett »Kritik« und »Widerstand« gegen das »uniformierende Gesetz« und den »subjektivierenden Identitätszwang« lautet.

Das war einmal anders. Es ist vielleicht hilfreich, an einen zu erinnern, der mit einer Anthologie über (deutschen) Gangsta-Rap wohl seine redliche Mühe gehabt hätte – und der diese Mühe, freilich auf andere ›Fälle‹ bezogen, wie kein zweiter artikuliert, theoretisiert und ›rationalisiert‹ hat. Theodor W. Adorno würde sich wohl im Grabe umdrehen (und immer noch seine erbitterte Gegnerschaft erklären), wenn ihm Gangsta-Rap und auch nur die geringste Freude an dieser Musik, affirmative und apologetische Töne zumal, zu Ohren gekommen wären. Er verachtete populäre Musik (selbst wenn er sich dieser ›leichten‹, allzu leichtfüßigen kulturellen Praxis vom Standpunkt des Überlegenen in herablassender Aufmerksamkeit hie und da widmete). Bloß Unterhaltsames galt ihm nichts. Er schätzte überhaupt jede Form des *unmittelbar genießbaren* musikalischen Ausdrucks gering, misstraute einem Vergnügen, das (scheinbar, angeblich) ohne jede Ernsthaftigkeit, ohne Aufwand und Anstrengung alles Mögliche zu goutieren imstande war. Zu diesem ›peinlichen Genuss‹, den die bereits verdorbenen, um alle Nachdenklichkeit gebrachten, hedonistischen Konsumenten seines Erachtens schon seinerzeit zelebrierten, steuerte natürlich auch jene ›Musik‹ bei, welche sich in kompositionstheoretischer (und in einem angesichts von Adornos sonstigem Faible für die Komplexität des Denkens seltsamen Kurzschluss: *uno actu* in gesellschaftstheoretischer) Hinsicht leider nicht auf der Höhe der Zeit bewegte. Unterhaltungsmusik jedweder Provenienz und Spielart betrachtete Adorno, die bildungsbürgerliche Persönlichkeit mit unüberbietbar strengen Maßstäben, schlicht als Müll, jedenfalls theoretisch. Mit vielen Erzeugnissen der Musikindustrie ergehe es einem, schrieb der offenkundig etwas bornierte Kritiker, nicht anders als im Fall eines Kinobesuchs. Auch der Film mache diejenigen, die sich dem Kino auslieferten, ja einfach nur »schlechter und dümmer«, ohne jede Ausnahme.³

3 Es ist überliefert, dass sich der Kritiker privat dann schon auch mal eine Nachlässigkeit, ein eigentliches sträfliches Vergehen also, durchgehen ließ.

Adornos theoretisch begründete und ebenso systematisch gehegte und gepflegte Intoleranz gegenüber der Massenware der Kulturindustrie ist ebenso bekannt wie die abgrundtiefe Verachtung, die er ihren Produzenten und Promotoren entgegenbringen konnte. Wohlgemerkt, da ging es keineswegs nur um populäre Musik, wie sie der gemeine Mensch schätzt und der etwas besser gestellte bereits naserümpfend missbilligt, um aus den markierten ›feinen Unterschieden‹ seinen Distinktionsgewinn zu ziehen (ein wenig Stolz auf den guten und vermeintlich überlegenen, eigenen Geschmack zumindest). Adorno brach über Giacomo Puccini ebenso den Stab wie über Herbert von Karajan, die Verkörperung eines neuen Typus eines technokratischen Stars, der vor allem von massenmedialen Selbstinszenierungen und der darin verwurzelten Prominenz und Publicity zehrt.⁴ Die Musik Igor Strawinskys war in den Augen des Kritikers so gut wie nichts wert, ja brandgefährlich (obwohl sie zur gehobenen Klasse des grassierenden Abfalls gezählt werden durfte). Adornos wahrlich bizarre Urteile über den Jazz *in toto* sind berüchtigt. Der Meisterdenker paarte Ignoranz und Arroganz in hanebüchener Weise, als er Jazz zum ersten Paradebeispiel einer gefräßigen – natürlich ›amerikanisch‹ geprägten, stets auf den Markt schießenden – Kulturindustrie erklärte und darin eine Musikform zu erkennen meinte, die »zum faschistischen Gebrauch gut sich schicken will«.⁵ John Coltrane, Ornette Coleman oder Miles Davis und wie sie alle hießen und heißen: ihre Musik bewegt sich, hält man sich an Adorno (der an seinem Verdikt gegen den faschistoiden Jazz bis in die 1960er Jahre festhielt), fernab von jeder »Wahrheit«. Diese Wahrheit hatten das kategorische Urteil und der theoretische Rigorismus eines Denkers ganz allein für sich gepachtet. Adorno sah allein in der avancierten Kunst der ästhetischen Avantgarde sowie in der kritischen Gesellschaftstheorie Orte, an denen es wenigstens

-
- 4 Dass Adorno schon lange selbst zu diesem Starsystem gehörte und davon (narzisstisch) profitierte, sei erwähnt. Auch in der Szene öffentlicher Intellektueller mit professoralem Habitus gedieh dieses System bereits seinerzeit. Unsere Gegenwart ist dabei, es auch in universitären Gefilden zu vervollkommen, so dass ehemalige Unterschiede zunehmend verblassen und auch aus ehemaligen intellektuellen Eliten ganz normale Bestandteile der Popkultur geworden sind.
- 5 Vgl. hierzu z.B. Heinz Steinert (1993): Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

noch ein bisschen (Spiel-)Raum gab für eine in exklusiver Weise *legitime*, lohnens- und achtenswerte Beschäftigung. Zwar konnte es auch dort kein rundum richtiges Leben geben. Das restliche, gerade auch das dem Kommerz und Konsum geopfert Leben in der Kulturindustrie aber war durch und durch ›falsch‹ und ›fatal‹, arbeitete im Grunde sogar dem Faschismus unmittelbar oder indirekt in die Hände.

Der Takt der Zeit, einer einigermaßen würdigen, der Vergangenheit gedenkenden, die Gegenwart begreifenden und Zukunft versprechenden Zeit jedenfalls, wurde, wie es Adorno damals sah, in Wien geschlagen. (Adorno hielt sich dort seit 1925 vorübergehend auf, als Schüler beim Meister Alban Berg; mit Arnold Schönberg hatte der Jünger so seine Probleme, persönliche wie sachliche, wobei letztere mit der Verfestigung der Reihentechnik zum starren Dogma zu tun hatten!). Mit dem, was einige Jahrzehnte später aus der South Bronx New Yorks kam und sich später in Berlin und anderen Städten ausbreitete, hätte der Meisterdenker wahrlich nichts anfangen mögen: HipHop und speziell Gangsta-Rap wären ihm ein bloßer Gräuel gewesen. Den HipHoppern und Rappern erginge es mit Adorno und dem an diesem Namen haftenden Geist jedoch nicht minder so. Das ist in gewisser Weise beruhigend und befreiend. Eine derartige Distanzierung einer lange Zeit hegemonialen Kritik öffnet den sozial- und kulturwissenschaftlichen Blick für Phänomene, die zu beachten und zu achten es starke, gute Gründe geben kann. Sie fördert jedenfalls jene Unvoreingenommenheit, welche heute in aller Gelassenheit als unabdingbare Voraussetzung wissenschaftlicher Analysen der Popmusik, auch in Gestalt des Gangsta-Rap, gelten darf. Dafür liefern die Beiträge der vorliegenden Anthologie zahlreiche und eindrucksvolle, neue Erkenntnisse schaffende Beispiele.

Mit ihrer um eine gewisse Neutralität bemühten Haltung gegenüber dem Pop stehen die Autorinnen und Autoren der Anthologie, wie gesagt, längst nicht mehr allein da. Selbstverständlich und üblich ist diese Haltung jedoch bis heute keineswegs, wenngleich sie in allen Disziplinen und – das ist keineswegs nebensächlich – in allen Generationen ihre Fürsprecher findet. Ich lasse abschließend einen in diesem Punkt differenziert argumentierenden Philosophen zu Wort kommen, der ebenfalls an der Ruhr-Universität Bochum lehrt – dem Ort, an dem der Plan für die Anthologie ausgeheckt wurde. Auch Volker Steenblock (2004) nimmt die populäre Kultur ernst, schätzt so manches und enthält sich jedenfalls eines pauschalen Urteils, das den Pop in eine schäbige Ecke schiebt, in der sich nur die ›Anderen‹ aufhal-

ten, Verblendete und Verdorbene, oberflächliche Gemüter und flache Geister zumal. Allerdings lässt es sich dieser Autor nicht ganz nehmen, das »Zeitalter des Pop« in den Rahmen einer von weit her kommenden Geschichte zu stellen, in der die »Abenteuer der Vernunft« ihre sichtbaren Spuren hinterlassen haben. Popkultur in allen ihren Varianten und Verästelungen muss sich demnach auch heute noch Anfragen einer vielgliedrigen kritischen Vernunft gefallen lassen. Dass diese Anfragen bescheidener und bedächtiger, vor allem *selbstkritischer* und sogar ein wenig unsicherer klingen als dereinst (zu Adornos Zeiten), ist nur recht und billig. Sie haben indes nichts an Berechtigung und Bedeutung eingebüßt. Sie beziehen ihre ungebrochene Virulenz vor allem daraus, dass sie ein weit verzweigtes Gespräch in Gang halten, in dem Menschen einander ernst nehmen, beachten und achten, ohne es sich mit der von allen ersehnten Anerkennung allzu einfach machen.

Wo alles und jedes in einem unendlichen Haufen von Differenzen aufgeht, die man in völliger Indifferenz einfach nur noch dokumentieren kann und soll (so gut das eben geht), ist es mit wirklicher Anerkennung meistens nicht weit her. Man kann auch den Gangsta-Rap mit herablassender Generosität dulden, ohne sich mit seinen (expliziten oder impliziten) ästhetischen und theoretischen, normativen und weltanschaulichen, moralischen und politischen Gehalten wirklich *auseinandersetzen* zu müssen. Das hat mit wissenschaftlicher Akribie dann vielleicht ebenso wenig zu tun wie mit einer noblen Ethik und Politik der Anerkennung.

Steenblocks Analyse der Popkultur mündet am Ende in eine Empfehlung unter mehreren möglichen. Sie ist meilenweit entfernt von Adornos vernichtendem Verdikt gegen alles Populäre und bloß Unterhaltsame – dem kritischen Impetus seiner Theoretisierung der kulturindustriellen Praxis aber trotzdem noch verwandt, in gewisser Weise sogar verpflichtet. So warnt der Philosoph etwa davor, im gehetzten Betrieb der Kulturindustrie den perfiden (natürlich von niemandem gewollten und zu verantwortenden) *Versuch* einer popkulturellen Verwandlung von reflexionsfähigen Individuen in reflexhaft reagierende Konsumenten einfach zu akzeptieren – *falls es einen solchen anonymen Versuch denn tatsächlich gibt*. Nun, bis heute finden sich durchaus noch andere Menschen als die in der theoretischen Kritik der praktischen Kulturindustrie perhorreszierten Wunschmaschinen, die gedankenlos und endlos nach marktförmigen, käuflichen Erlebnissen hecheln (und anderen bedenklichen Gütern). Es ist meines Erachtens evi-

dent, dass es nicht zuletzt im Gangsta-Rap *vielfach auch* um gedankenreiche Artikulationen und keineswegs bloß oberflächliche Reflexionen von Lebenserfahrungen bestimmter Menschen in modernen Gesellschaften geht. Das sollte man zur Kenntnis nehmen und im Detail analysieren. Nicht das Populäre an sich »ist niveaulos, sondern seine Fremdbestimmung. Von der Etablierung des Populären ist gegenüber einem nicht selten exerzierten Kulturdünkel sogar etwas zu lernen: dass die Kultur ihren (Vernunft-) Begriff nämlich nur dann erfüllt, wenn möglichst viele an ihr Anteil haben« (ebd., 88).

HipHop und Gangsta-Rap sind wichtige Bestandteile der globalisierten Popkultur in der Kulturindustrie. Bereits im Gangsta-Rap selbst, jedoch auch in den vielfältigen (auch wissenschaftlichen) Diskursen und Praktiken, die sich auf ihn beziehen und die an ihn anschließen – bejahend oder ablehnend, angetan oder angewidert, ironisch, sarkastisch oder bitterernst –, formiert sich eine Vorstellung oder Idee, ein *Begriff* dieser Kultur. Auch diese Kultur kann vernünftigerweise nur als *Einheit ihrer Differenzen*, als eine Art unentwegte und nie ans Ziel gelangende *Synthesis des Heterogenen* aufgefasst werden. Wie in der Musik des Gangsta-Rap so gibt es in der (Pop-)Kultur, zu der sie gehört, viele Stimmen und Bilder: sich widersprechende und sich widerstreitende, auch solche, die nicht aufhebbare Spannungen erzeugen und Konflikte in einem Macht- und Herrschaftsgeschehen am Laufen halten. Gerade der Gangsta-Rap bleibt trotz seiner Kommerzialisierung und seiner partiellen Transformation in den *Mainstream* der Medien bis auf Weiteres eine Provokation, deren sich die öffentliche Moral, die Politik und das Recht, das Erziehungs- und Bildungssystem, die Philosophie und die Wissenschaften usw. annehmen sollten, manchmal müssen.⁶

Zur sukzessiven Eingliederung des für viele noch immer ein wenig ungeheuerlichen und ziemlich bedrohlichen Gangsta-Rap in den *Mainstream* tragen übrigens auch wissenschaftliche Analysen wie die im vorliegenden Band versammelten unweigerlich bei. Sie tun das *volens*, ob sie es wollen oder nicht. Sie assimilieren das, was aus dem Rahmen des Geläufigen und Gewohnten und des Ziemlichen ausschert, indem sie es studieren

6 Die Verwandlung von Sonder-, Sub- und Gegenkulturen (der Jugend oder anderer Kollektive) »erlitten« in kapitalistischen Gesellschaften bislang noch immer das Schicksal einer zähmenden Verwandlung im Zuge ihrer gewinnträchtigen Vermarktung und massenmedialen Repräsentation.

und klassifizieren, in verfügbare Begriffe und neu gebildete Schemata einordnen und so zu ›verstehen‹ trachten. Insofern tatsächlich *neue* Begriffe und Schemata entwickelt werden, verwandelt sich der Versuch der Assimilation in eine Akkommodation, die unsere wissenschaftlichen Erkenntnisse vermehrt, unser begriffliches Denken sowie die damit verwobenen Einstellungen verändert. Auch ganz in diesem Sinne wird man sagen können: Gangsta-Rap geht alle an, auch jene, welche noch keine Ahnung davon haben. Marc Dietrich und Martin Seeliger haben mit den sie unterstützenden Autorinnen und Autoren der neuen Anthologie wohl alles Erdenkliche dazu getan, dass sich die eine oder der andere (noch weiter) aus Adornos Wien herausbewegen und in Gefilden umsehen kann, in denen sich wahrlich nicht alles um billige Unterhaltung und andere gemeine Interessen und niedere Instinkte dreht. Wer im oben skizzierten Sinne aufgeschlossen und willens ist und sich speziell für (deutschen) Gangsta-Rap interessiert, dürfte derzeit wohl zu keinem besseren Leitfaden und Wegbegleiter greifen können als zu der vorliegenden Anthologie.

Bochum/Pisa, im Dezember 2011

G-Rap auf Deutsch

Eine Einleitung

MARTIN SEELIGER UND MARC DIETRICH

WARUM EIN BUCH ZU DEUTSCHEM GANGSTA-RAP?

Bushido dreht einen autobiografischen Film mit Bernd Eichinger und wird von Karell Gott gefeaturet, Massiv tritt mit Unterstützung des Goethe-Instituts als Kulturbotschafter im Gaza-Streifen auf (Itzek 2008) und mit Manny Marc und Frauenarzt dringen zwei (ehemalige) Gangsta-Rapper in die Gefilde des deutschen Partyschlagers ein: Ein Umstand, auf den bereits der Untertitel des Standardwerkes von Hannes Loh und Murat Güngör (2002) (*Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap*) verweist, liegt in der Vielfalt von Ausprägungen und Symbiosen, die Hip-Hop-Kultur in den letzten Jahrzehnten angenommen hat und eingegangen ist. Auf einer politischen Skala sind hierbei z.B. Rapper und Sprayer, die (mal mehr und mal weniger orthodoxe) Wertauffassungen linksradikaler Subkultur zu transportieren trachten, genauso vertreten wie ein Horst Seehofer, der mit Bushido (mehr oder weniger scherzhaft) über einen Wahlkampfesung für die Christlich-Soziale Union verhandelt (Gross 2010). Ein weiteres Indiz für die gar nicht mehr so randständige Position von Gangsta-Rap im kulturindustriellen Spektrum liegt auch darin, dass der Sohn des bayrischen Innenministers vor Kurzem als Gangsta-Rapper in Erscheinung trat (Auer 2010).

Das vielleicht spektakulärste Beispiel der letzten Zeit findet sich hier im vormals stalinistisch (sic!) orientierten Rapper Makss Damage aus Gütersloh,

der Anfang 2011 auf medienwirksame Weise seinen Übertritt ins nationalistische Lager bekannt gab. Eine ähnliche Verschränkung HipHop-kultureller Formen mit spezifischen soziokulturellen Referenzsystemen findet sich in der Selbstdarstellung von Rappern als erfolgreichen Unternehmern, wie im Falle von 50 Cent. Die Inszenierung wirtschaftlichen Erfolgs wird hierbei zum Kernbestandteil der eigenen (dargestellten) Identität, welche wiederum als Teil des an Konsumenten vermittelten Identifikationsangebotes in Erscheinung tritt. Dieser hier nur skizzierten Vielfalt und potenziellen Hybridisierung entsprechend bezeichnet Murray Forman (2007: 18) HipHop als »gelebte Kultur, die aktiv und prozesshaft hervorgebracht wird und sich selbst an historischen Scheidepunkten neu erfindet«. Indem HipHop-kulturelle Elemente auch in Verbindung mit gesellschaftlichen Teilsystemen auftreten (z.B. wie in den vorgestellten Fällen von Politik und Wirtschaft), gewinnt sie den hybriden Charakter, welchen Klein und Friedrich (2003: 9) in einer räumlichen Dimension auch als »Spannungsfeld zwischen afro-amerikanischer Ghetto-kultur und lokaler Kulturtradition« identifiziert haben.

Die akademische Auseinandersetzung mit dem Thema Gangsta-Rap ist in Deutschland nicht besonders ausgeprägt. Komplementär zum Aufstieg des Genres ist allerdings auch eine wachsende Zahl publizistischer Schlaglichter und Diskussionsbeiträge zu verzeichnen. So lassen sich v.a. in der Zeit von 2007 bis 2009 regelmäßig Beiträge in größeren deutschen Zeitungen (hier v.a. *Süddeutsche* und *tageszeitung*) und Magazinen (v.a. *Der Spiegel*) finden. Positiv hervorzuheben ist außerdem ein von Peter Schran gedrehter Dokumentarfilm mit dem Titel »Westside Kanaken«, der die Lebenswirklichkeit des Umfeldes einiger Kölner Gangsta-Rapper abbildet. Die besondere Qualität dieses Films speist sich v.a. daraus, dass der Regisseur mit der Darstellung des Alltagslebens einen Gegenstand aufgreift, der im Gangsta-Rap selbst auch regelmäßig zum Thema gemacht wird. Das Leben »auf der Straße« (Kool Savas), »am Block« (Sido), »im Ghetto« (Eko Fresh/Bushido), in »der Hood« (N.W.A.) oder »im Kiez« (Nate57) ist nicht nur regelmäßig Objekt der von Rappern getroffenen Ausführungen, sondern gleichzeitig auch symbolischer Rahmen und Referenzsystem der von ihnen entwickelten Narrative:

»Der Reiz von Gangsta-Rap liegt dabei darin, dass das Genre die Ghettoexistenz zu spiegeln scheint, zugleich aber auch das Gefühl vermittelt, Musik sei ein möglicher Ausweg aus diesem Leben« (Menden 2008).

Aber warum sollten sich nun die Sozial- und Kulturwissenschaften mit dem Thema überhaupt auseinandersetzen? Ohne Anspruch auf Vollständigkeit lassen sich hierfür wenigstens drei aus unserer Sicht triftige Gründe finden:

1. stellt Gangsta-Rap (und ein dazugehöriger Krisendiskurs) einen Ort der symbolischen Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen dar (Scharenberg 2001)
2. fungieren die Bildwelten des Gangsta-Rap als kultureller Pool von Identifikationsangeboten, der v.a. für Jugendliche eine sinn- und identitätsstiftende Funktion übernimmt (Thiermann 2009)
3. lassen sich über die Analyse von Gangsta-Rap-Images schließlich auch Rückschlüsse über allgemeine zeitgenössische Kultur ableiten (z.B. hinsichtlich von Mustern hegemonialer Männlichkeit; siehe Seeliger/Knüttel 2010)

Indem die Beiträge des vorliegenden Buches aus unterschiedlichen Perspektiven Schlaglichter auf einzelne Aspekte des Themas werfen und die Ergebnisse in einen breiteren wissenschaftlichen und gesellschafts-politischen Kontext einordnen, werden diese Desiderate nicht nur unterstrichen, sondern auch ein Stück weit eingelöst.

Als zentraler Bezugspunkt, an dem die spezifischen Praktiken der Gangsta-Rap-Subkultur ausgerichtet werden, lässt sich die Notwendigkeit zur Selbstbehauptung gegenüber einer feindlichen Umwelt identifizieren (Klein/Friedrich 2003): »Szenegänger beschreiben die HipHop-Szene oft als eine ›harte‹ Szene, in der es nicht leicht ist, sich zu behaupten und zu etablieren.« Das Narrativ, das hier für HipHop im Allgemeinen beschrieben wird, gilt für Gangsta-Rap als Unterform insofern im Besonderen, als die Darstellung von Härte (Liell 2007) als Bestandteil der systematischen Inszenierung »schematischer Versionen von Hypermaskulinität« (Bereswill 2007: 108) dient.

Die darstellungsorientierte Gewaltfixierung von Gangsta-Rap-Images resümierend beweist Hannes Loh als deutscher Szenekenner einiges an Prognosefähigkeit:

»Die verlockende Aussicht, aus einer ›realen‹ Körperverletzung vermarktbare symbolisches Kapital zu schlagen, wird im nächsten Jahr sicher nicht zur Abrüstungsbereitschaft der Männerbünde und Ich-Armeen beitragen« (Loh 2005: 126).

So ist als Meilenstein (inszenierter) Gewalteskalation die Schussverletzung des Rappers Massiv zu verzeichnen, der etwa zur gleichen Zeit von Seiten des Stuttgarter Rappers ›Bözemann‹ – einem nach eigener Aussage ehemaligen UCK-Kämpfer, der in seinen Videos auch gern mal mit dem Maschinengewehr (sic!) posiert – bedroht worden war. Solche Fälle, die in Deutschland die Ausnahme bilden und auch in den USA nur sehr selten zu beobachten sind, dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch Gangsta-Rap zunächst nur ein musikalisches Genre darstellt, in dem sich die »Umwelt«, d.h. in diesem Fall sozialer und kultureller Missstand sowie der Effekt politischer Entscheidungen, abbildet. Rap existiert keineswegs im luftleeren Raum. Vielmehr handelt es sich um eine Musikrichtung oder kulturelle Praxis, die besonders stark an marginalisierte Gruppen oder Menschen mit Bezug zum »Mann auf der Straße« angelehnt ist.

Der ausschlaggebende Gedanke für das diesem Band zugrunde liegende Konzept war es zum einen, dem Phänomen Gangsta-Rap in Form einer Anthologie gerecht zu werden, die sich diesem schillernden Gegenstand angemessen – und das heißt aus ganz verschiedenen Blickwinkeln und mit unterschiedlichen Beobachtungsschwerpunkten – widmet. Der zweite und mindestens ebenso wichtige Ausgangspunkt war der Eindruck, dass Gangsta-Rap in der Bundesrepublik häufig in die »Schmuddelecke« abgeschoben wurde und kontextignorant als ideologisches Feld für Misanthropie, Soziopathie und Gewaltverherrlichung erhalten musste: Gangsta-Rapper sind aus einer verbreiteten Perspektive heraus junge Erwachsene mit Migrationshintergrund, aber ohne Bildung und Integrationswillen, die stolz auf ihr Deviantsein sind und ihre Seele dem schnellen und dreckig verdienten Geld auf der Straße geopfert haben.

So berechtigt die Vorbehalte im Einzelnen gegen Gangsta-Rap auch sein mögen, so wenig konnten wir uns dem Eindruck widersetzen, dass die hitzig geführte Debatte auch ein Stück weit eine »Sündenbock-Diskussion« war und ist. Damit verbunden ist dann häufig eine pauschale moralische Debatte, in der sich zum Teil Kritiker wiederfinden, die auch Horrorfilmen und Videospielen als Ursache allen Übels den Garaus machen wollen: Ihnen zu Folge produziert kaum die Gesellschaft die gewaltvollen Themen, die Rapper in ihren Lyrics verarbeiten, sondern die Rapper schaffen Lyrics, die die Gewalt sozial befördern, ja »salonfähig« machen.

Von dieser offenkundig problematischen Perspektive mal abgesehen ist Rap auch aufgrund seiner Fähigkeit, die verschiedensten Themen und Ideo-

logien aufnehmen zu können, einer verschärften Beobachtung ausgesetzt. Rapmusik ist eine musikalische Praxis, die zum einen ökonomisch wenig voraussetzungsreich ist (was genügt, ist zunächst ein entsprechendes Computerprogramm und ein Mikrofon) und insofern schnell zugänglich ist. Zum Anderen kann Rap aufgrund seiner typischen Sampletechnik noch die entferntesten Genres zu einem neuartigen musikalischen Erzeugnis verquicken und etwa über Vocalcuts Semantiken integrieren, die vom Martin-Luther-King-Zitat über das »Sendung mit der Maus«-Sample bis zum Dschihad-Aufruf reichen. Das kreative Potential der Musik ruft eben nicht nur politisch korrekte Akteure auf den Plan, ohne dass dafür die HipHop-Kultur direkt als Medium für verfassungsrechtlich bedenkliche Sprechakte stigmatisiert werden müsste.

Im Gegenteil: Immer wieder auftauchende Fragen und Thesen auch in Bezug auf Extremisten im Rap werden nach genauerer Recherche häufig als gegenstandslos entkräftet. So ging das Team der ZDF-Sendung *Neo* der Frage nach, ob es in Deutschland islamistisch-extremistische Rapper gibt.¹ Nach Interviews mit Alpa Gun, Manuellsen und dem vom Verfassungsschutz beobachteten Ex-Rapper Deso Dogg gelangte man zu dem Fazit, dass islamisch-fundamentalistischer HipHop aktuell nicht auszumachen ist: Rap in Deutschland ist kein Tummelbecken für Hassprediger.

Neben der bereits skizzierten Sündenbock-Debatte scheint Rap im Diskurs allerdings auch ein Medium zu sein, das aufgrund gängiger, soziokulturell fundierter Rahmen der Rezipienten extreme Reaktionen hervorzurufen vermag. Dies legt zumindest eine Studie nahe, die die amerikanische Sozialpsychologin Carrie B. Fried durchgeführt hat: Probanden, die einen Country-Song mit einem Text über einen Polizistenmord vorgespielt bekamen, reagierten weniger extrem auf den Inhalt, als Probanden, die denselben Text in einen Raptrack verpackt vorgespielt bekamen. Fried schließt daraus, dass die Wahrnehmung von Rap mit sozial existenten Stereotypen bezüglich »des Afroamerikaners« zusammenhängen könnte (vgl. Rose 2008: 36f).

Ob solche Phänomene und Schlussfolgerungen auch auf deutschen Rap und seine Hörer zutreffen, ist nach unserem Wissen nicht erforscht worden. Feststehen mag (1), dass der Diskurs um Gangsta-Rap gut daran tut, soziale

1 Vgl. <http://www.zdf.de/ZDFmediathek/#!/beitrag/video/1285846/Wild-Germany---Islamischer-Rap>

und kulturelle Kontextfaktoren in die Interpretation und Bewertung zu integrieren. Ebenso wichtig scheint es (2), sich mit subkulturellen Eigenheiten (Sprachspielen wie dem Braggin & Boastin, Signifying) und zugrunde liegenden Traditionen (den Figuren des Stagger Lee, Badman) auseinanderzusetzen, wenn es darum gehen soll zu beleuchten, was Texte, Bilder und bewegte Bilder im Gangsta-Rap darstellen, kritisieren oder dokumentieren. Ob Gangsta-Rap dabei gut oder schlecht, kritisch oder neutral, ›real‹ oder ›fake‹ ist, kann aus unserer Sicht nicht beantwortet werden. Am besten wäre es vermutlich, diese Frage so gar nicht erst zu stellen, unterstellt sie doch, dass es sich bei diesem so vielfältigen wie komplexen kulturellen Feld um eine (wenigstens relativ) homogene Einheit handele, die sich ohne weiteres auf einen zeitdiagnostischen Begriff bringen ließe. Mit der Sammlung von Fallstudien verfolgen wir im vorliegenden Band vielmehr das Anliegen, Schlaglichter auf die Breite und Tiefe dieser Kultur zu werfen, die – so unsere Ansicht – vielmehr vom Blick auf das Spezielle als von der umfassenden Diagnose her verstanden werden kann. Die Anthologie versteht sich in diesem Sinne also als Diskussionsangebot für Wissenschaftler, Medienvertreter und Interessierte sowie als Versuch, Defizite und mögliche Unzulänglichkeiten im Sprechen über Gangsta-Rap zu korrigieren.

EINE HISTORISCHE SKIZZE DES GANGSTA-RAP

Die Geschichte des Gangsta-Raps ist wenig überraschend mit der Entstehung der HipHop-Kultur verbunden. Eine umfassende Ausbreitung der historischen Genese findet sich noch immer am besten in David Toops Klassiker *Rap Attack* und kann an dieser Stelle nicht in vollem Umfang präsentiert werden. Insofern möchten wir lediglich einige Grundgedanken und zentrale Inhalte der Kultur (wie sie für Gangsta-Rap bedeutsam sind) vorstellen. Daran anschließend machen wir auf die Hauptentwicklungslinien in der amerikanischen Szene aufmerksam.

Stellt man sich die Aufgabe, einige elementare Orientierungen der HipHop-Kultur zu benennen, so ist sicherlich die Idee des »Battles«, des leistungsorientierten, auf »skills« basierenden Wettstreits, zu unterstreichen. Unabhängig von der jeweiligen Disziplin (Rappen, DJing, Graffiti, Breakdance) zieht sich das Konzept der Selbststilisierung und Abgrenzung gegenüber »Kontrahenten« wie ein roter Faden durch die Kultur: »Maler«

(Graffitiartists) konkurrieren um das innovativste, eigenständigste und möglichst waghalsig platzierte »Piece« (Bild), DJs messen sich im Turntablism und profilieren sich als trickreiche, stilsichere (Plattenteller-)Musiker und B-Boys (Breakdancer) zeigen ihre neuesten, individuellen und spektakulären »Moves« (Tanzschritte), um die rivalisierende Crew zu beeindrucken.

Die Idee des »sportlichen« Vergleichs findet sich jedoch am augenscheinlichsten im Rap. Unter dem Etikett »Battle-Rap«, das nicht immer trennscharf von Gangsta-Rap unterscheidbar ist, firmiert ein ganzes Subgenre, das sich einzig der Selbstprofilierung auf Kosten des Gegners widmet. Die Leistung am Mikrofon (eben die skills) steht zwar mindestens so stark im Vordergrund wie die verbale Attacke auf den präsenten oder imaginierten »Gegner«, festzuhalten bleibt jedoch, dass die »Kreativität des Dissens« (von »to disrespect«) eine zentrale Rolle einnimmt.

Was für Nichteingeweihte wie pure Beleidigung klingt, wird erst mit einem Blick in die afroamerikanische Straßenkultur näher verständlich: Das so genannte »Playing the dozens«, eine Sprach-Spiel-Praxis mit Wurzeln im afroamerikanischen Straßen- und Gefängnis-Milieu der 50er Jahre, kann als Vorläufer des Battle-Rap betrachtet werden. Das Ziel des offensiv geführten, letztendlich aber nicht ernst gemeinten Streitgesprächs vor zufälligem Publikum (meistens auf der Straße) ist es, den Kontrahenten zu verhöhnern, seine Fähigkeiten infrage zu stellen und die moralische Integrität der Familie anzuzweifeln. »Beim playing the dozens handelt es sich um ein Sprachspiel, das vor allem von Männern proletarischer Herkunft auf den Straßen gespielt wurde und dessen Sieger derjenige ist, der den Gegner verbal »auseinander nimmt« (Kage 2004: 42). Zum Zeitvertreib nehmen sich die Interaktionspartner »hoch«, überbieten sich in Kreativleistungen verbaler Beleidigung und simulieren so über Sprache einen Konflikt, der nur der Form halber einer ist. Insbesondere in US-Gefängnissen, die traditionellerweise einen hohen Anteil schwarzer Insassen verzeichnen, wurden diese Techniken entwickelt und ritualisiert (vgl. Toop 2000: 29) – heute sind sie Teil der weltweiten (Battle-)Rapkultur.

Eng verwandt mit den Dozens ist das »Signifying«. Beim Signifying geht es darum, den hegemonialen, weißen Sprachduktus zu unterlaufen und durch »Toasts« (epische Gedichte) Geschichten zu erzählen, die eben das Prinzip des »kreativen« Beleidigens wiederaufnehmen: »These kind of narrative Poems are called toasts. They are rhyming stories, often lengthy,

which are told mostly amongst men. Violent, scatological, obscene, misogynist, they have been used for decades to while away time in situations of enforced boredom, whether prison, armed service or streetcorner life« (Toop 2000: 29).

Zu besonderer Bekanntheit hat es das toast-poem vom »Signifying Monkey« gebracht:

There hadn't been no shift for quite a bit
so the Monkey thought he'd start some of
His signifying shit.
It was one bright summer day
the Monkey told the Lion, »There's a big
bad burly motherfucker livin down
your way.
He said, You know your mother that you love so dear?
Said anybody can have her for a ten-cent
Glass a beer.» (zitiert nach Toop 2000: 29)

Bei derartigen Toasts handelt es sich offensichtlich weniger um elaborierte Lyrik als um schlichte, humoristisch orientierte Kurzgeschichten in Reimform. Wie David Toop betont, tritt der Affe in der Rolle des »tricksters« auf, der – wenngleich physisch unterlegen – die Sprache zu seinem Vorteil (Manipulation) nutzen kann. Im Fortlauf des Poems geht der Löwe zum Elefanten, dem der Affe die beleidigende Aussage unterstellt hat. Es kommt zum Konflikt und der Löwe hat das (körperlich schmerzliche) Nachsehen. Man kann sich leicht vorstellen, wie der Erzähler bei der Narration mit dem Affen sympathisiert und so die Begeisterung des Rezipienten in dessen Richtung zu lenken vermag. Die Toasts funktionieren schlussendlich nach einem simplen Prinzip: Auf der Sprachebene (Slang) wird mit dem hegemonialen Sprachduktus gebrochen. Zudem wird der Hegemon selbst (Löwe) attackiert, indem er durch die Sprachlist des vermeintlichen Underdogs (Affe) manipuliert wird. »Es ist hierbei uninteressant, ob der Elefant tatsächlich das gesagt hat, was der Affe dem Löwen berichtet. Der entscheidende Punkt ist, dass es ein Fehler war, sich ohne weiteres auf die Äußerungen des Affen einzulassen, denn dieser kann nur deshalb sein Spiel mit dem Löwen treiben, weil der nicht verstanden hat, dass der Affe im Modus der Andeutung spricht, um ihn indirekt zu beleidigen« (Kage 2004: 43).

Man kann sagen, dass durch diese Kodierung unterdrückte Minderheiten ihrem Unmut Ausdruck verschaffen und sich gleichermaßen »entertainen« können.

Zweifelsohne sind derartige Toast-Formen längst in die Unterhaltungsindustrie eingesickert (etwa bei Rufus Thomas' Song »Walking the dog«, vgl. Toop 2001: 30) oder in modifizierter Art als Bestandteile eines musikalischen Narrativs integriert worden (etwa in der bluestypischen Figur des »Stackolee« oder auch »Badman«, vgl. Toop 2001: 30).

Überzeugend ist der Ansatz David Toops, der den Battlerap nicht nur an das Playing the dozens sowie die Figur des Badman bzw. Stackolee rückbindet, sondern dafür plädiert, die Ursprungserzählung bei den Griots beginnen zu lassen. Jene in Westafrika situierte Kaste ist dafür bekannt, Sänger hervorzubringen, die historisches Wissen, Lobgesang, politisch subversive Satire, Gerüchte und Tagesgeschehen in ihrer Performance verschmelzen lassen (vgl. Toop 2001: 32). Somit lässt sich vermuten, dass die Griots mit den toastenden Afroamerikanern den Hang zur Subversion, Provokation und Unterhaltung in Form prägnanter Lyrics teilen und diese Narrationsästhetik sich bis in die South Bronx Bahn geschlagen zu haben scheint. Gerade für Gangsta-Rap sind das Playing the dozens sowie das Signifying bedeutende ästhetische Merkmale. Schon bei den Vätern dieses Genres (Ice-T, KRS-1 mit Boogie Down Productions oder Schoolly D) sind die bis heute typischen Stilfiguren der Selbstüberhöhung und der Abqualifizierung anderer zu erkennen. Anders als beim »klassischen« Battlerap setzt die Selbststilisierung im Gangsta-Rap jedoch weniger auf die Preisung des eigenen Rap-Styles oder die Fähigkeit, jeden Rapper lyrisch zu »burnen«, sondern stärker auf das Vermögen, sich erfolgreich in einem sozialen Brennpunkt, dessen Emblem die »Hood« (von neighbourhood) ist, zu behaupten (vgl. dazu den Beitrag von Seeliger/Dietrich in diesem Band).

Wenn heutiger Gangsta-Rap einen Hang zum Mafiatum und der Inszenierung zum zwielichtigen Geschäftsmann im Nadelstreifenanzug aufweist, wie man sie in einigen Videos von Jay-Z bis 50 Cent beobachten kann, dann ist diese Entwicklung wohl mit einem Namen verbunden: Kool G Rap (wobei »G« für »Genius« und nicht »Gangsta« steht). Der New Yorker Rapper integrierte als erster Ende der 1980er Jahre Mafiareferenzen und andere Vergleiche aus dem Bereich der organisierten Kriminalität – eine Inszenierungsfigur, die auch spätere Vertreter wie Mobb Deep, The Clipse, Raekwon oder Rick Ross prägen sollte (vgl. dazu den Beitrag von Leib-

nitz/Dietrich in diesem Band). Während Ende der 1980er und Anfang der 1990er an der amerikanischen Westküste mit N.W.A. eine mitunter funkige, betont straßenlastige »Ghettoperformance« zur Blaupause für spätere Acts wie Snoop Dogg oder die Westside Connection wurde, setzte der New Yorker Rapper Figuren wie John Gotti, Tony Montana (aus Brian De Palmas »Scarface«) oder die Gambino-Familie auf die popkulturelle Agenda. Wenngleich Gangsta-Rap aus dieser Sicht einen New Yorker Ursprung hat, so etablierten sich in den 1990er Jahren vornehmlich Westküsten-Vertreter im Popbetrieb (man denke z.B. an das Death-Row-Universum mit Dr. Dre, Tupac, Snoop und Tha Dogg Pound). Zeitweise war Gangsta-Rap zu dieser Zeit gleichbedeutend mit »G-Funk« – einer musikalischen Richtung, die Dre mit N.W.A. vorbereitet und auf seinem 1992er Debütalbum »The Chronic« perfektioniert hatte. Die Dominanz Kaliforniens wurde erst gebrochen, als mit Notorious B.I.G. ein Rapper die Szene betrat, der sowohl hinsichtlich der »skillz« als auch der Inhalte gemäß etwas entgegenzusetzen hatte (bzw. diese sogar noch übertraf). Biggies Sound war nach emischen Kategorien eher vom »hardcore« geprägt und konkurrierte mit den oft ebenfalls harten Lyrics von der Westside, ohne deren positiven, tanzbaren Stil zu bemühen. Mit dem Ableben der prominentesten Genrevertreter Biggie und Tupac, deren Schicksal medial reichlich ausgeschlachtet wurde und dessen Verlauf hinlänglich bekannt sein dürfte, erodierte die Konzentration von Gangsta-Rap an den beiden Küsten sukzessive. Zwar hatten schon im Vorfeld auch im Süden der USA Künstler erfolgreich Gangsta-Rap produziert (die Ghetto Boys etwa), aber durch die Beilegung des vermeintlichen Küstenkonflikts erhielten nun auch andere Landstriche gesteigerte Aufmerksamkeit.

Veteranen wie Ice Cube oder eben Kool G Rap blieben zwar konsequent präsent, aber auch andere Crews und Artists wussten sich zu etablieren (man denke an Three 6 Mafia, das No-Limit-Imperium um Master P, Ja Rule oder DMX). Auch aktuell lassen sich Gangsta-Rap-Vertreter aus allen Teilen der USA finden, wenngleich der Westen und der Süden vielleicht am präsentesten sind. Zu den kommerziell erfolgreichsten Vertretern des Genres in den letzten Jahren zählen sicherlich 50 Cent, T.I., Young Jeezy, Rick Ross und (mit etwas Abstand) The Clipse.