

Dieser Text ist erschienen in Anja Weiß/Cornelia Koppetsch/Albert Scharenberg/Oliver Schmidtke (Hrsg.): „Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit“. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2001, S. 243-269.

Bei vorliegender Version handelt es sich um eine Manuskriptfassung, die gegenüber der Druckfassung kleine Abweichungen enthalten kann.

Der diskursive Aufstand der schwarzen „Unterklassen“. Hip Hop als Protest gegen materielle und symbolische Gewalt.

Albert Scharenberg

Bei der Analyse massenkultureller Erscheinungen stehen sich in der sozialwissenschaftlichen Diskussion traditionell zwei gegenläufige Paradigmen gegenüber. Auf der einen Seite wird kommerzielle Kultur, in der Tradition der „Dialektik der Aufklärung“, vorrangig als Abbild des Kapitalismus wahrgenommen. Die kulturelle Warenproduktion erscheint primär als Teil eines Verdinglichungsprozesses. Das Hauptaugenmerk dieser Forschungsrichtung liegt daher auf den Mechanismen der kulturindustriellen Erzeugung eines gesellschaftlichen Konformismus.

Dieser berechtigte Verweis auf die kulturindustrielle Verwertungsdynamik hat viele „linke“ KritikerInnen, aber auch konservative AdeptInnen der so genannten Hochkultur, zu der Annahme verleitet, dass sich eine konkrete Untersuchung der vermeintlich „wertlosen“ massenkulturellen Phänomene erübrige. Als ob die Marktkonformität kulturelle Waren automatisch gegenüber jedweden gesellschaftlichen Einflüssen abgedichtet hätte, wird hier der konkrete Inhalt kultureller Erscheinungen auf den allgemeinen Mechanismus der normierenden Verwertung reduziert.

Diesem bereits in Benjamins „Kunstwerk-Aufsatz“ in Zweifel gezogenen „kulturpessimistischen“ Reduktionismus ist seit den 70er Jahren zunehmend kritisch begegnet worden. Beginnend mit den Arbeiten des „Center for Contemporary Cultural Studies“ in Birmingham hat sich um Forscher wie Stuart Hall, Paul Willis und Dick Hebdige eine „kulturoptimistische“ Forschungsrichtung etabliert. Ihr Fokus liegt weniger auf der kapitalfunktionalen Reproduktion kultureller Erscheinungen als auf den Nischen und Momenten der Dissidenz, die die Produktion und Aneignung massenkultureller Waren begleiten kann. Dementsprechend werden die Massen-, Jugend- und Subkulturen auf Momente „symbolischer Kreativität“ befragt, mit dem Ziel, „die Möglichkeiten kultureller Emanzipation, die zumindest in Teilen durch die gewöhnlichen und bislang suspekten ökonomischen Mechanismen hindurch funktioniert,“ (Willis 1991, S. 161) aufzuspüren. Populärkultur wird also als Ausdruck von Lebensstilen und Alltagspraktiken, sozialer Stellung und Weltbildern spezifischer Milieus verstanden; die moderne Popkultur gilt auch als politischer Kampf um Repräsentation, Zeichen und Symbole.

In Anknüpfung an diese Forschungsperspektive aus den Cultural Studies hat sich in letzter Zeit der so genannte „poplinke“ Ansatz herausgebildet, in dem die These subversiver Dissidenz wieder stärker an die kapitalfunktionale

Verwertungsdynamik rückgekoppelt wird. Hintergrund dieser neueren Arbeiten ist die Erkenntnis, dass die bloße Gegenüberstellung von Dissidenz und Affirmation im Zeitalter der Postmoderne nicht länger hinreichend ist, um populärkulturelle Phänomene zu erklären. Mit der These vom „Mainstream der Minderheiten“ (Holert/Terkessidis 1996) soll der Weg von Pop als Medium des Widerstands gegen die Einheitlichkeit der überkommenen fordistischen Vergesellschaftungsformen ins Zentrum einer differenziellen postmodernen Kulturproduktion beschrieben werden. Deshalb wird insbesondere der Prozess der Konstruktion und zunehmenden Verwertung kultureller Differenz in Augenschein genommen.

Dass kulturelle Differenz auch als Medium der Kritik und Reproduktion von sozialer Ungleichheit fungiert, tritt in diesem Ansatz jedoch tendenziell hinter das Theorem der „Mainstreamisierung“ zurück. Hieran möchte ich in diesem Beitrag kritisch anknüpfen. Am Beispiel der soziokulturellen Bewegung des afro-amerikanischen Hip Hop soll gezeigt werden, dass Popkultur, als politischer Kampf um Zeichen und Symbole, auch in der Postmoderne ein Medium der Kritik und Reproduktion sozialer Ungleichheit ist. Dabei interessiert mich insbesondere die in der Forschung weitgehend vernachlässigte Frage, wie sich die verschiedenen Dimensionen sozialer Ungleichheit (Klasse, Geschlecht, „Rasse“, sexuelle Orientierung) in der Konstruktion kultureller Differenz abbilden, unterscheiden und verschränken.

Das kulturell-ökonomische Feld Hip Hop und Rap-Musik eignet sich hierfür in besonderem Maße. Analog zur dargestellten Unterscheidung zwischen kulturoptimistischen und -pessimistischen Ansätzen ist die Behauptung, einen Zusammenhang zwischen Hip Hop und sozialer Ungleichheit sowie kultureller Differenz ausmachen zu können, angesichts der Etablierung und kulturindustriellen Vermarktung vieler RapperInnen in der Literatur heftig umstritten. In der Tat haben Hip Hop-Kultur und Rap-Musik in den vergangenen zwei Jahrzehnten einen Siegeszug angetreten, in dessen Gefolge sich auch die AkteurInnen und ihr Publikum nachhaltig verändert haben: Aus der Untergrund- bzw. Gegenkultur ist, unter den Bedingungen kulturindustrieller Verwertung, ein massenkulturelles Mainstream-Phänomen geworden, das sich weitgehend von seinen soziologisch konstatierbaren Ursprüngen emanzipiert hat. Insofern ist der analytische Rekurs auf die Verwertungsdynamik unverzichtbar.

Dieser Kontext kann aber andererseits eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit den spezifischen kulturellen Phänomenen nicht ersetzen. Ich gehe davon aus, dass am Erfolg kommerzieller Populärkultur abgelesen werden kann, „was die ‚Philosophie der Epoche‘ ist, das heißt, welche Masse an Gefühlen [und an Weltanschauungen] in der ‚schweigenden‘ Menge vorherrscht“ (Gramsci 1992, S. 619). Diese Auffassung beinhaltet einerseits, dass selbst kulturindustrielle

Erscheinungen Dissonanzen und utopische Elemente einschließen können. Andererseits bedeutet dies, dass auch gegenkulturelle Bewegungen im Rahmen der vorherrschenden Philosophie verbleiben und immer wieder ideologische Anleihen beim Bestehenden machen müssen. Mehr noch: Diese Dialektik von Subversion und Affirmation bezeichnet den eigentlichen Inhalt des Stellungskrieges um kulturelle Hegemonie.

Inmitten dieses von notwendigen Widersprüchlichkeiten gespickten Spannungsfeldes von Kommerzialisierung und Gegenkultur bewegen sich Hip Hop und Rap. Ich werde im Folgenden die Inhalte und Ausdrucksformen dieser aktuell einflussreichsten afro-amerikanischen Populärkultur als diskursiven Aufstand der schwarzen „Unterklassen“ interpretieren.

Materielle Exklusion und symbolische Gewalt

Die Entwicklung der Rap-Musik lässt sich grob in vier Abschnitte unterteilen: Die Hip Hop-Partykultur begann Mitte der 70er Jahre; diese erste, unabhängige Phase fand mit dem kommerziellen Erfolg von „Rapper’s Delight“ der Gruppe Sugar Hill Gang 1979 ihren Abschluss. Während der zweiten Etappe der klassischen so genannten „old school“ in der ersten Hälfte der 80er Jahre hatte die Kommerzialisierung der Gegenkultur also bereits eingesetzt; Rap und Hip Hop breiteten sich über den nordamerikanischen Kontinent aus. Im Verlauf der dritten, von Public Enemy eingeleiteten politischen Periode (1986 bis ca. 1992) entstand auch der noch heute bedeutende „Gangsta Rap“; das Publikum wurde zunehmend „weißer“. Anfang der 90er Jahre begann schließlich die vierte, noch heute andauernde Epoche der musikalischen und kommerziellen Ausdifferenzierung des Rap. Auch wenn ich mich im Wesentlichen auf die beiden zuletzt genannten Abschnitte konzentrieren möchte, müssen einleitend die Ursprünge des Hip Hop kurz rekapituliert werden.

Hip Hop entstand Mitte der 70er Jahre im New Yorker Stadtteil The Bronx (vgl. Toop 1984) und hat sich von dort aus in Etappen über das ganze Land ausgebreitet. Die Bronx war zu dieser Zeit geradezu paradigmatisch für die mit der „Krise des Fordismus“ verbundene Deindustrialisierung und die Folgekosten der „postfordistischen“ Transformation der Ökonomie: Während einer Minderheit der Schwarzen der wirtschaftliche Anschluss an die weißen Mittelschichten politisch ermöglicht worden war, hatte die auf industrielle Arbeitsplätze angewiesene Mehrheit weitere materielle Einbußen hinnehmen müssen. Ihre räumliche Ausgrenzung hatte durch den fortbestehenden Rassismus der weißen Bevölkerung und die beginnende Abwanderung der „neuen schwarzen Mittelschichten“ noch zugenommen; die durch die Erfolge der Bürgerrechtsbewegung erhoffte Integration hatte kaum stattgefunden. Die Entmietungs- und Verdrängungsprozesse wurden in der Bronx im Rahmen der

Programme zur „städtischen Erneuerung“ noch verschärft.¹⁴⁰ Durch das Zusammentreffen all dieser Exklusionsmomente begannen die Zurückgelassenen zu dieser Zeit eine innerstädtische Unterschicht, die so genannte „urban underclass“, herauszubilden (Wilson 1987, 1996; Scharenberg 2000). Für sie potenzierte sich die von Marx so genannte „doppelte Freiheit“ – die juristische Freiheit plus die Freiheit von Eigentum an Produktionsmitteln – zu einer „dreifachen Freiheit“: Hinzugekommen war die Freiheit von den Möglichkeiten der selbstständigen Reproduktion. Dieser Prozess wirtschaftlicher Exklusion hat sich im „postfordistischen Getto der Ausgeschlossenen“ (Marcuse 1998, 2000) seitdem weitgehend ungebrochen fortgesetzt und u.a. durch „Reagonomics“ und die „Reform“ der Sozialhilfe partiell weiter verschärft.

Der dauerhafte, mehrdimensionale Ausschluss der schwarzen Unterschichten und ihre Einhegung in den innerstädtischen Gettos bildete den Humus für die Entstehung der Hip Hop-Kultur:

„Even as today’s rappers revise and redirect rap music, most understand themselves as working out of a tradition of style, attitude, and form that has critical and primary roots in New York City in the 1970s. Substantial postindustrial shifts in economic conditions, access to housing, demographics, and communication networks were crucial to the formation of the conditions that nurtured the cultural hybrids and sociopolitical tenor of hip hop’s lyrics and music“ (Rose 1994, S. 26).

Gleichzeitig waren die innerstädtischen Armutsviertel in der Öffentlichkeit einer Stigmatisierung ausgesetzt, die die traditionelle rassistische Stereotypisierung afro-amerikanischer Lebenswelten in neue Formen übersetzte. Die Innenstädte wurden zum Synonym des Verfalls schlechthin (vgl. Beauregard 1993, Kap.7). In dem Maße, wie die weißen (und später auch schwarzen) Mittelschichten in die Vorstädte umzogen, vollzog sich zugleich eine allgemeine Suburbanisierung des öffentlichen Diskurses, in deren ideologischen Konstruktionen die schwarzen BewohnerInnen der Innenstädte marginalisiert wurden. Es war genau diese der Marginalisierung eingeschriebene Form der materiellen und symbolischen Gewalt der Dominanzkultur, der im Hip Hop der Kampf angesagt wurde.

Suburbanisierung versus Gettozentrität

In den symbolischen Kämpfen um kulturelle Hegemonie widersetzten sich die Ausgegrenzten zunächst der virulenten Suburbanisierung des herrschenden Diskurses:

¹⁴⁰ Nicht zufällig haben Afro-AmerikanerInnen schon vorher die Programme des „urban renewal“ mit „Negro removal“ übersetzt.

„I say bomb the suburbs because the suburbs have been bombing us for at least the last forty years. They have waged an economic, political, and cultural war on life in the city... Bomb the Suburbs means let's celebrate the city. Let's celebrate the ghetto and the few people who aren't running away from it... Let's stop fucking up the ghetto. Let's start defending it and making it work for us“ (Wimsatt 1994, S. 10).

Teil dieses Projektes war die Zurückeroberung der für unbewohnbar erklärten und polizeistaatlich kontrollierten Innenstädte. Beim Breakdancing wurden Straßenecken, Einkaufszentren und U-Bahnen zu öffentlichen Arenen für kulturelle Wettstreits und Darbietungen. Durch Graffiti wurden die Massentransportmittel und verfallenden Gebäude so eigenwillig verschönert, dass sie bei kleinbürgerlichen EigenheimbesitzerInnen zusätzliches Befremden auslösen mussten. Dieser symbolische Angriff auf die dominanzkulturelle Hegemonie wurde in der Rap-Musik direkt greifbar: Die Ausgegrenzten widersprachen der ihnen auferlegten Marginalisierung, indem sie ihre Lebenswelten und Erfahrungen ins Zentrum einer „gettozentrischen“ Identitätsbildung rückten:

„If Professor Molefi Asante's philosophy of Afrocentricity means placing Africa at the center of one's thinking, then ghettocentricity means making the values and lifestyles of America's poverty-stricken urban homelands central to one's being... this genre (i.e., Hip Hop, A.S.) has been proudly ghettocentric. Not surprising since rap was first performed by and for children of the Bronx and upper Manhattan“ (George 1994, S. 95).

Diese „Gettozentrität“ ist das Gravitationszentrum der Hip Hop-Kultur, deren Träger vorrangig junge Männer aus den schwarzen „Unterklassen“ sind. Dadurch rücken deren „values and lifestyles“, d.h. die verleugneten, stigmatisierten und „verruhten“ Lebenswelten, in den Mittelpunkt des „counter-discourse“. Den Symbolen der Dominanzkultur werden eigene Zeichen und Symbole, auch eine eigene Sprache, also: das eigene kulturelle Kapital, entgegengesetzt. Dieser gettozentrische Perspektivenwechsel bezeichnet den eigentlichen Inhalt der Revolte.

Dass sich die RapperInnen dabei nur selten nach den Maßstäben einer „political correctness“ gerichtet haben, hat zur widersprüchlichen Rezeption von Rap und Hip Hop maßgeblich beigetragen. Der vielfach geäußerten Kritik liegt allerdings der Irrtum zugrunde, diese von außen angelegten Maßstäbe hätten für schwarze Jugendliche in den Gettos irgendeine Relevanz jenseits der Produktion von Ablehnung. Mehr noch: Die Gettozentrität erfordert geradezu die provokative Zurückweisung bzw. Skandalisierung dieser von weißen wie schwarzen Mittelschichten entwickelten Kriterien, um der (Selbst-) Repräsentation der „Unterklassen“ den Charakter eines diskursiven Aufstands zu verleihen. Anders ausgedrückt: Erst die provokative Konfrontation mit den Werten und Lebenswelten der Mittelschichten und der Angriff auf den

„amerikanischen Traum“, d.h. auf das vermeintlich universalistische Aufklärungsideal und protektive „Face-Work“ der Dominanten, konstituiert die Gettozentrität.

„While the black community is definitely the community of origin of the music, the B-boy/girl lifestyle is a product of and a response to integration... The conventions of happy life in the suburbs are what is avoided, and all that stands in opposition to them is celebrated.“ (Cross 1993, S. 63)

Alles, was im Gegensatz zu den selbstgenügsamen Konventionen der diskursiven Suburbanisierung steht, wird in der Gettozentrität rituell zelebriert: In der Tradition von Malcolm X („I don't see any American dream, I see an American nightmare“) stellen die RapperInnen daher dem in den Vorstädten realisierten „amerikanischen Traum“ ihren eigenen innerstädtischen „Albtraum“ entgegen. Ihr gettozentrisches Bestreben, andere Erzählungen vom Leben in den Innenstädten zu erschaffen, erzeugt dadurch notwendig eine doppelte Frontstellung: Sie richtet sich sowohl gegen die materielle und symbolische Gewalt der weißen Dominanzkultur wie auch gegen die innerhalb der schwarzen Community vorherrschende Perspektive der zunehmend suburbanisierten schwarzen Mittelschichten. Im Folgenden möchte ich diese gettozentrische Abgrenzung und Selbstdefinition anhand verschiedener identitätsstiftender Bilder und Begriffe, insbesondere aus dem Gangsta-Rap, illustrieren.

„The Hood“

Die Dialektik des gettozentrischen Angriffs auf die Hegemonie suburbaner Normen und Werte bedingt eine Neubewertung der eigenen stigmatisierten Lokalität. Ausgangspunkt der RapperInnen ist daher der eigene Erfahrungshorizont. In den Texten werden regelmäßig die persönlichen Erfahrungen im Stadtteil, in der Nachbarschaft („the hood“) reflektiert und der individualisierten Anonymität der Vorstädte entgegengestellt. In diesem Sinne hat das wiederholte Insistieren auf der „Authentizität“ der eigenen Darstellung („keepin' it real“) einen besonderen Stellenwert: Im Gegensatz zu den gesellschaftlichen Zuschreibungen sollen die gettoisierten Innenstädte hier von ihren BewohnerInnen selbst „authentisch“ repräsentiert werden. Den (weißen und schwarzen) Mittelschichten, die die Innenstädte oft nur vom Hörensagen kennen, wird die Kenntnis der und Urteilsfähigkeit über die Lebenswelten der schwarzen „Unterklassen“ abgesprochen; der viel zitierte Satz: „if you have never been to the ghetto, don't ever come to the ghetto“, ist Ausdruck dieser reklamierten Exklusivität des eigenen, gesellschaftlich verachteten kulturellen Kapitals. Mit „Respekt“ behandelt zu werden, ist daher eine der wichtigsten Forderungen und Umgangsformen.

Grundlage dieses spezifischen kulturellen Kapitals der schwarzen „Unterklassen“ sind die Fähigkeiten und Kenntnisse, die aus dem Begriff „street knowledge“ entfaltet werden können. Das sind einerseits die der „oral culture“ innewohnende Sprachgewandtheit („verbal skills“) und Expressivität sowie andererseits das spezifische „Wissen der Straße“, d.h. diejenigen Informationen, über die Unterschichten traditionell (und z.T. exklusiv) verfügt haben. „Streetwise“ bzw. „seasoned“ zu sein, zählt daher zu den bedeutendsten Referenzen.

Da diese Kenntnisse und ihre dauernde Aktualisierung („up-to-the-minute slang“) auf der Straße, in *face-to-face* Kontakten erworben werden, ist im Rap nichts wichtiger als „the hood“. Schon in der dialektischen Komplementierung von Getto und „Nachbarschaft“ kommt ein Protest gegen die dominante Bedeutungskonstitution zum Ausdruck. Dabei ist der Gedanke der Gemeinschaftlichkeit, der „community“, von besonderer Bedeutung. Er zeigt sich insbesondere in der Formierung von „crew“ und „posse“ (d.h. von lokalen Primärgruppen wie Cliques). Tricia Rose schreibt hierzu:

„Hip hop culture emerged as a source for youth of alternative identity formation and social status in a community whose older local support institutions had been all but demolished along with large sectors of its built environment. Alternative local identities were forged in fashions and language, street names, and most important, in establishing neighborhood crews and posses. (...) Identity in hip hop is deeply rooted in the specific, the local experience, and one's attachment to and status in a local group or alternative family. These crews are new kinds of families forged with intercultural bonds that, like the social formation of gangs, provide insulation and support in a complex and unyielding environment and may serve as the basis for new social movements“ (Rose 1994, S. 34).

„Crew“ und „Posse“ sind also alternative Primärgruppen der Marginalisierten und in diesem Sinne Antworten auf die sozialen Folgen der postfordistischen Transformation (u.a. Zerfall der Familienstrukturen). Die eigene Lebenswelt und konkrete Lokalität sind hierbei, wie im Zitat beschrieben, von zentraler Bedeutung. Als Quelle von Crew und Posse gilt „the hood“ als letztes Reservat zwischenmenschlicher Kontakte, das nicht der imperialistischen Anonymität der Vorstädte erlegen ist.

Die Betonung der Lokalität im Hip Hop widerspricht zugleich der von der kapitalistischen Entwicklung beförderten „Vernichtung des Raumes durch die Zeit“ (Marx 1974, S. 438). Der durch die Globalisierung erzeugten Homogenisierung, Entwertung, Virtualisierung und Dekonstruktion des Ortes wird mit einer demonstrativen Herausstellung lokaler Spezifika begegnet. Orte sind deshalb, anders als die immer wieder gleichen Vorstädte, nicht beliebig austauschbar, sondern immer konkret, verschieden, widersprüchlich. Diese Betonung lokaler Besonderheiten hat die Hip Hop-Kultur von Anfang an entscheidend geprägt; nicht zufällig werden selbst die verschiedenen

Stilrichtungen in erster Linie nach den Städten und Regionen ihres Ursprungs und ihrer größten Verbreitung unterschieden.

Im Fadenkreuz: Young, Black, Male

Wie „the hood“ den Ort bezeichnet, auf den sich Hip Hop stützt und beruft, so sind die Subjekte, die ihn erschaffen und repräsentieren, auch heute noch vorrangig junge, männliche Schwarze aus den Innenstädten. Selbst der jedwedem Dogmatismus unverdächtige Mitarbeiter der Zeitschrift „Rolling Stone“, Touré (1999), lässt hier keine Missverständnisse aufkommen:

„... (the Hip Hop) world was made to worship urban black maleness: the way we speak, walk, dance, dress, think. We are revered by others, but our leadership is and will remain black. As it should.“

Der gesellschaftlich virulenten Stigmatisierung wird also durch die „Verehrung“ schwarzer Männlichkeit widersprochen. Die Rapper stellen immer wieder die Lebenswelten der gettoisierten „Unterklassen“ in den Mittelpunkt; sie rappen über Gangster, Waffen, Prostitution, Drogen, Polizeigewalt und Gefängnis. Dabei thematisieren sie die Vielschichtigkeit des alltäglichen Überlebenskampfes und die Perspektivlosigkeit im Kontext der gesellschaftlichen und regierungsoffiziellen Ignoranz.

Die Kritik an der gesellschaftlichen Stigmatisierung schwarzer Männer wurde bereits früh artikuliert. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Gruppe „Public Enemy“. Schon Name („Staatsfeind“) und Logo der Gruppe (ein schwarzer Mann im Fadenkreuz) beziehen sich auf die gesellschaftlich feindseligen Diskurse über schwarze männliche Jugendliche. Wie bei anderen „Acts“ soll die Dramatik der Lebenssituation dieser Jugendlichen durch das Sampeln von Blaulichtern, Sirenen, Schüssen und Geschrei in Paniksituationen akustisch vermittelt werden. Dabei ironisiert die Gruppe immer wieder die (demographischen, materiellen, sexuellen,...) Ängste der Weißen vor dem Public Enemy No. 1: Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?

Ein immer wiederkehrendes Thema, insbesondere im ursprünglich in L.A. entstandenen, so genannten „Gangsta-Rap“, ist der Teufelskreislauf von Armut, (Drogen-) Kriminalität, Polizei- bzw. Staatsgewalt und Gefängnis, in dem sich viele schwarze Jugendliche bewegen; rund ein Drittel der jungen schwarzen Männer in den USA ist derzeit entweder im Gefängnis oder auf Bewährung.¹⁴¹

¹⁴¹ Dieser hohe Anteil hat auch unmittelbar politische Konsequenzen: Schwarze Männer sind deutlich überproportional von der Aberkennung der bürgerlichen Ehrenrechte für Strafgefangene und Vorbestrafte betroffen. Bundesweit besitzen heute 13% aller afro-amerikanischen Männer kein aktives und passives Wahlrecht mehr. In vielen Einzelstaaten liegt der Anteil deutlich höher, weil in ihnen die Ehrenrechte nicht oder nur unter Auflagen

„Why are there more Niggaz in pen than there are in college?“ fragt bspw. Ice Cube in „The Nigga Ya Love To Hate“. Angesichts dieser Verhältnisse werden junge schwarze Männer im Rap oft als eine „vom Aussterben bedrohte Art“ angesehen. Entsprechend werden auch die Erfahrungen des Gefängnislebens wiederholt zum Thema. Viele Rapper sind selbst frühere Gefängnisinsassen; ihre Texte reichen von der Darstellung persönlicher Erfahrungen über die Kritik der gesellschaftlichen Produktion von Armut und Kriminalität (z.B. Ice Cube: „The Product“) bis zu einer Dekonstruktion der Gefängnisarchitektur (Ice T: „The Tower“). Sie sind oft eloquente Beispiele dafür, was Michel Foucault den „counter discourse“ der Gefängnisinsassen genannt hat.

Zugleich wird die Polizei, wie in der schwarzen Community insgesamt, als „Besatzungsarmee“ empfunden und kritisiert („Fuck the police“; „Cop Killer“). Die Songs des Rappers KRS-One sind hierfür ein gutes Beispiel. In „Who Protects Us From You?“, „30 Cops Or More“, „Black Cop“ oder „Sound Of Da Police“ kritisiert er die Implikationen des Gewaltmonopols im Kontext eines rassistischen Staatsapparates. Darüber hinaus wird auch der geschichtliche Zusammenhang reflektiert: Im zuletzt genannten Song spricht KRS-One das Wort „overseer“ (Aufseher auf den Sklavenplantagen) so schnell aus, dass es in „officer“ (Polizist) übergeht, wodurch er ein Element der Kontinuität der systemisch organisierten weißen Gewaltstrukturen von der Sklaverei bis in die Gegenwart herausstellt.

„Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. (...) Vergangenes historisch artikulieren ... heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt. (...) In jeder Epoche muss versucht werden, die Überlieferung von Neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen“ (Benjamin 1977, S. 253).

Das provokativste Beispiel für die Selbstrepräsentation der schwarzen „Unterklassen“ ist der Gangsta-Rap; hier wird der alltägliche Überlebenskampf der gesellschaftlich Ausgegrenzten besonders pointiert thematisiert. Angesichts der bereits angesprochenen „dreifachen Freiheit“ der GettobewohnerInnen werden hier die Lebenswelten der Kriminellen begründet und zelebriert. Dabei wird der Vorbildcharakter des „Hustlers“, d.h. des Berufskriminellen, herausgestellt und als realistische Berufswahl interpretiert: Kriminalität bietet eine „Arbeit“ mit vergleichbar hohem Einkommen, Aufstiegsmöglichkeiten und, zumindest in den Kreisen der Unterschicht, Prestige und Status. In seinem sozialkritischen Song „A Bird In The Hand“ begründet Ice Cube diese

zurückgewonnen werden können; so sind bspw. in Florida 31,2% der schwarzen Männer betroffen, i.e. 200.000 Wahlberechtigte. Vgl. „Human Rights Watch“ (2000).

Berufswahl, indem er die typische Ausweglosigkeit eines schwarzen Schulabgängers beschreibt. Seine Bewerbungen schlugen fehl, so dass er schließlich, um seinen Sohn zu versorgen, einen Mindestlohn-Job bei McDonald's annehmen muss. Den einzigen Ausweg – und die einzige Möglichkeit der individuellen Teilhabe am „amerikanischen Traum“ – bietet ihm das Drogengeschäft. Noreaga rappt auf der CD „Da Hustler“ kurz und bündig: „I grew up like a regular thug, I think I told you that/The only means of gettin' money was sellin' crack“. Diese Begründung und Rechtfertigung des kriminellen Lebensweges ist der Ausgangspunkt vieler Gangsta-Rapper.

Wie wenig diese Lebenswelten der „Unterklassen“ mit den „idyllischen“ Verhältnissen der amerikanischen Mittelschichten zu tun haben, zeigt sich jedoch am deutlichsten an den Vorbildern und Berufswünschen der jugendlichen Schwarzen:

„Wenn schon die Einstellung der Ghattokinder zu Feuerwaffen ungewöhnlich war, so waren ihre Berufswünsche noch ausgefallener... Ein Mal hatte eine junge, weiße Lehrerin eine achte Klasse übernommen, und sie stellte ein Aufsatzthema, wie es bei der weißen Mittelklasse besonders beliebt ist: 'Was möchtest Du einmal werden?' (...) Doch das Ergebnis war verblüffend, und die Lehrerin, voll mit jugendlichem Idealismus, traute ihren Augen nicht, als sie die Arbeiten las. Nicht etwa wegen der großen Fehlerzahl, sondern weil die Jungen hauptsächlich ein Berufsziel äußerten: Sie wollten einmal Zuhälter werden!“ (Boger 1985, S. 535).

Dass spätestens an diesem Punkt das begriffliche Instrumentarium der Mittelschichten versagen muss, ist augenfällig.

„*Baaad Nigga*“

Doch dieser Widerspruch ist gewollt. Gerade im Gangsta-Rap werden Hustler und selbst Zuhälter als potenzielle Widerstandskämpfer idealisiert. Dabei wird an den Mythos des schwarzen Sagenhelden Stagolee (vgl. Lester 1969) angeknüpft. Der Überlieferung zufolge kämpfte Stagolee in Georgia gegen die Sklaverei, indem er sich das demokratische Recht der Weißen aneignete, eine Schusswaffe zu tragen und anzuwenden. Stagolees Heldenstatus beruhte darauf, dass er sich über die Regeln der weißen Gesetzlichkeit individuell hinwegsetzte und „illegal“ für gleichwertig erklärte. Dass er sich gegen die rassistische Herrschaft wandte, anstatt sich den Gesetzen und Normen zu fügen, hat in der afro-amerikanischen Widerstandstradition den Mythos des „*baaad Nigga*“ begründet. Seine Gewalttätigkeit wandte sich gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse, die sie hervorgebracht hatten; er schlug die rassistischen Strukturen durch die demokratische Aneignung ihrer eigenen Mittel: der Gewalt der Schusswaffe. Die demokratisch-egalitäre Funktion der Schusswaffe liegt in den USA buchstäblich auf der Hand: Jeder trägt eine Waffe, und vor der Abschussmündung sind alle Menschen gleich. Angesichts

dieses Kontextes nimmt es nicht Wunder, dass Stagolee zur Heldenfigur der schwarzen „Unterklassen“ avancierte.

In den Songs von Ice T ist dieser Bezug besonders pointiert abgebildet. Er spielt in seiner Musik den „Original Gangster“, der er selbst so viele Jahre gewesen ist; seine Sprache ist vulgär, die Schusswaffe sitzt locker: Ice T inszeniert sich als der moderne Stagolee, der „baaad nigger“. In dem Song „Straight Up Nigga“ spielt er selbst mit den verschiedenen Bedeutungen des Wortes:

„I'm not the only one/That's why I'm not bitter/'Cause everybody is a Nigga to a Nigga!/America was stole from the Indians/Show and prove, what was that?/A straight up Nigga move!/A low down shame/Yo it's straight insane/Yet they complain/When a Nigga snatch their gold chain/What's a Nigga supposed to do?/Wait around for a handout/From a Nigga like you?/That's why a low down Nigga gets hyped/But I'm not a Nigga of that type... That's right fool, look at me/Just the kind of Nigga you like to hang from a tree/But all you KKK-type grave-diggers/Ease back, fool/'Cause I'm a trigger-Nigga“

Am Ende des Songs, als ein Weißer sagt: „Look at those fucking niggers“, ist das Sprachspiel zu Ende: Schüsse fallen, und Ice T erklärt: „We don't play that shit!“ Er definiert sich also selbst, im Sinne Stagolees, als „bad“ (also „guter“) „trigger-nigga“, der keine Respektlosigkeit hinzunehmen bereit ist.

Die hier anklingende dialektische Umwertung des Begriffs „Nigger“ von einem extrem negativen, rassistischen Schimpfwort der Weißen in einen positiven Begriff ist nicht neu, nimmt aber, insbesondere im Gangsta-Rap, eine besonders prominente Stellung ein:

„Above all, Nigga speaks to a collective identity shaped by class consciousness, the character of inner city space, police repression, poverty, and the constant threat of intraracial violence... In other words, Nigga is not merely another word for black. Products of the postindustrial ghetto, the characters in gangsta rap constantly remind listeners that they are still second-class citizens – ‚Niggaz‘ – whose collective experiences suggest that nothing has changed for them as opposed to the black middle class. In fact, Nigga is frequently employed to distinguish urban black working-class males from the black bourgeoisie and African Americans in positions of institutional authority. Their point is simple: the experiences of young black men in the inner city are not universal to all black people, and, in fact, they recognize that some African Americans play a role in perpetuating their oppression. To be a ‚real Nigga‘ is to be a product of the ghetto“ (Kelley 1994, S. 210).

Der Begriff „Nigga“ erfüllt im Gangsta-Rap also eine identitätsstiftende Funktion. Dabei wird „Nigga“ oft als ein Synonym für resistente Unterdrückte aus den schwarzen „Unterklassen“ verwendet, bspw. im Song „Niggaz4Life“ der schon legendären Gruppe „Niggaz With Attitude“. Auch wenn diese Selbstbezeichnung noch zu Beginn der 90er Jahre von den Ausläufern des „politischen“ Rap kritisiert wurde, hat sie sich seitdem weitgehend durchgesetzt.

Haus- und Feldsklaven: Kritik der schwarzen Mittelschichten

In dieser „Nigga identity“ ist, wie bereits im Zitat Kelleys angedeutet, nicht nur eine Zurückweisung der dominanzkulturellen Bedeutungskonstitution der ehemaligen Sklavenhalter, sondern auch die Abgrenzung von der so genannten „Black Bourgeoisie“ (vgl. Frazier 1957) augenfällig. Die Verachtung der schwarzen Mittelschichten ist dabei Programm. Unter Rückgriff auf Malcolm X' berühmte Unterscheidung zwischen Haus- und Feldsklaven entwickelt Ice T seine eigene Version dieser Klassenspaltung:

„You had the 'house niggers' and the 'field niggers'. The house nigger would be the one who was inside making beds, cooking the food, kissing ass. The field nigger was in the field fuckin' shit up. They wouldn't conform. They were the real niggers. I wear that term like a badge of honor. If some square Tom politician is not a nigger, then I am a nigger, you understand? I am not what you want me to be. I'm the worst side of it. The field niggers are my niggers“ (1994, S. 104f.).

Im Sinne von Ice T verstehen sich die meisten Rapper als „field Niggaz“. Damit grenzen sie sich zugleich von den als „house Niggaz“ bezeichneten Angehörigen der schwarzen Mittelschichten ab.

Diese Interpretation der Klassenspaltung innerhalb der schwarzen community und die in ihr enthaltene Kritik der Mittelschichten als Komplizen der weißen Machtstrukturen hatte im Hip Hop bereits mit dem „politischen“ Rap eingesetzt. So rappt Chuck D, Public Enemys „Prophet der schwarzen Wut“, im Song „Nightrain“ über die verräterischen „Onkel Toms“:

„The black thing it's a ride I call the nightrain/It rides the good and the bad/We call the monkey trained/Trained to attack the black it's true (...) He ain't black man/Known to murder his own/Traitor on the phone/Ridin' the train/Self-hater trained/To sell pain/The master's toy/Little boy... You musn't just put your/Trust in every brother yo/Some don't give a damn/Cause they the other man/Worse than a bomb/Posin' as Uncle Toms/Disgracin' the race/Blowin' up/The whole crew/Wit' some of them lookin'/Just like you“

Public Enemy kritisiert die schwarzen Mittelschichten hier als – an die weiße Gesellschaft angepasste – „Verräter“. Der „Onkel Tom“ sei „the master's toy“, ein „monkey trained“. Als Ursache seines Verrats wird der „Selbsthass“ ausgemacht. Die Schlussfolgerung ist dementsprechend, dass die Onkel Toms „ain't black“: „they the other man“.

Die schwarzen Mittelschichten werden der Mitwirkung an der Aufrechterhaltung des Bestehenden und damit auch der Perpetuierung von Ausgrenzung und Stigmatisierung der „Unterklassen“ bezichtigt. Dabei wendet sich die Gruppe aber gegen den aus der Ideologie der schwarz-nationalistischen „Nation of Islam“ (NOI) bekannten Essenzialismus, demzufolge die Weißen durch genetische Bestimmung „Teufel“ seien. Bei KRS-One wird diese Abgrenzung noch deutlicher. In „Build an Destroy“ heißt es: „The white man

ain't the devil, I promise/You wanna see the devil take a look at Clarence Thomas...Throw in the towel/The devil is Colin Powell“. In dem Song „Free Mumia“ wird dann Powell auch direkt als „house Negro“ bezeichnet. Der schwarze Richter am Obersten Bundesgericht und der schwarze Armeegeneral werden dadurch als Teil der etablierten Machtstrukturen ausgemacht.

Auch wenn diese Interpretation von nationalistischen Rappern zurückgewiesen wird, ist die Kritik der Mittelschichten als „Verräter“, die sich an die falschen Regeln der weißen Gesellschaft angepasst hätten, insbesondere im Gangsta-Rap nahezu universell. Umgekehrt werden die Lebenswelten der segregierten schwarzen „Unterklassen“ gettozentrisch zelebriert. Insofern wird die gesellschaftliche Ausgrenzung mitunter zur Tugend erklärt, und Abweichungen vom „typischen“ gettozentrischen Lebensweg werden mit der Exkommunikation aus der schwarzen Gemeinschaft sanktioniert: Als „richtige“ Schwarze gelten oft nur die Angehörigen der „Unterklassen“ in den Gettos. Integration wird daher als Assimilation verstanden und, angesichts der Kontinuität des gesellschaftlichen Rassismus, der Lächerlichkeit preisgegeben. So verspottet Ice Cube in „Be True To The Game“ das in seinen Augen vergebliche Streben der Mittelschichten nach gleichberechtigter gesellschaftlicher Teilhabe. Gleich zu Beginn des Songs werden die Adressaten vorgestellt: „you motherfucker that betrayed your homeboys and you ain't shit“. Im Song werden dann in der Form eines Appells die Hoffnungen der Mittelschichten als Verrat und Illusion gleichermaßen entlarvt:

„As soon as you get some doe/You wanna put a white bitch on your elbow...You wanna be the big fish, you little duppy/Black men can't be no yuppie/You put on your suit and tie and your big flow/You don't associate with the Negro/You wanna be just like Jack/But Jack is callin' you a Nigger behind your back... You know that's right/You ain't white/So stop holding your ass tight/'Cause you don't pass/So why you keep tryin' to pass/Wit' your black ass“

Ice Cube kritisiert hier im typischen Slang des Gangsta-Rap den Habitus des Adressaten. Sobald er über ein wenig Geld verfüge („get some doe“), wolle er nur noch mit einer weißen Freundin herumstolzieren („put a white bitch on your elbow“). Ice Cube ironisiert dann die mit der Anpassung an die Mehrheitsgesellschaft verbundene Selbstverleugnung und Entfremdung von der schwarzen Gemeinschaft („you don't associate with the Negro“). Schließlich dekonstruiert er unter Verweis auf die Kontinuität des weißen Rassismus die Hoffnung erfolgsorientierter Schwarzer, durch Anpassung letztlich doch zu einem gleichberechtigten Mitglied der weißen Gesellschaft werden zu können: „you wanna be just like Jack (i.e., „whitey“, A.S.), but Jack is callin' you a Nigger behind your back“, bevor er dazu auffordert, dieses vergebliche Streben doch endlich zu unterlassen.

Diese Zurückweisung der Perspektive der schwarzen Mittelschichten ist ein zentrales identitätsstiftendes Element im Hip Hop und ein weiterer Beleg für die besondere Bedeutung der oppositionellen „Nigga identity“. Wie weit dabei einige „Acts“ gehen, zeigt ein Zitat von Professor X, dem Kopf der Gruppe „X-Clan“: „We have a crack dealer, crack user, and something worse than both, and that’s a college student that don’t come home“ (The Source 1992, S. 36). Aber selbst bei Public Enemy klingt im umfunktionierten Begriff „Jackass“ (der umgangssprachlich die Demokratische Partei bezeichnet) diese Unterscheidung an: Hier bezeichnet J.A.C.K.A.S.S. so viel wie „Just Acting Caucasian Kills Any Simple Solution“ (vgl. The Agenda 1994). Die integrationistische Perspektive wird also nahezu universell für fehlgeleitet und gescheitert erklärt.

Integration vs. Nationalismus

Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht Wunder, dass bei vielen RapperInnen schwarz-nationalistische Anklänge ausgemacht werden können, wenngleich „orthodox“-nationalistische Positionen, mit Ausnahme der (allerdings zahlreichen) Rapper aus dem Umfeld der NOI, der „5% Nation“ und ähnlicher Organisationen, eher selten im Mittelpunkt stehen. Nicht der den Mittelschichten zugeschriebene, integrationistische „Traum“ Dr. Kings, sondern der vom schwarzen Nationalisten Malcolm X beschriebene „Albtraum“ der Unterschichten ist dabei die primäre Referenz. Ich habe an anderer Stelle (Scharenberg 1998, Kap. 23) ausführlich dargelegt, welche herausragende Bedeutung Malcolm X für die verschiedenen Strömungen im Hip Hop besitzt. Der Grund dieser spezifischen Rezeption liegt darin, dass er als „organischer Intellektueller“ der gettoisierten schwarzen „Unterklassen“ genau die Funktion erfüllt, die der Source-Redakteur James Bernard auch Rappern wie Ice Cube zugesprochen hat.

In der Tat hat der Glaube an den Traum des Doktors – und damit auch an eine Besserungswillig- bzw. -fähigkeit der Weißen – angesichts der Kontinuität von Segregation und rassistisch produzierter Armut in den Innenstädten viel von seiner Plausibilität verloren. Eher scheinen sich Malcolm X‘ oft düstere Prophezeiungen erfüllt zu haben. Es ist deshalb nicht nur dem (nicht unerheblichen und im vergangenen Jahrzehnt gewachsenen) Einfluss religiös-nationalistischer Organisationen wie Nation of Islam und 5% Nation geschuldet, dass der Begriff „Teufel“ (anders als z.B. bei KRS-One) oft schlicht als Synonym für „Weiße“ verwendet wird.

Während der integrationistische Ansatz Kings also eher die Interessen der schwarzen Mittelschichten reflektiert, ist der schwarze Nationalismus in erster Linie in den unteren Klassen verbreitet. Nicht zufällig rekrutierte sich schon

die Anhängerschaft Marcus Garveys, wie auch der NOI, vorrangig aus diesen Schichten. Dabei werden im Hip Hop allerdings oft die „klassischen“ Identitätskonstruktionen des schwarzen Nationalismus übergangen oder gar zurückgewiesen; streng afrozentrische Thesen oder auch die Strategie der „Rückkehr nach Afrika“ werden als realitätsfremd abgelehnt. Auch hier wird Ice Cube besonders deutlich. In „The Nigga Ya Love To Hate“ heißt es u.a.: „All those motherfuckers who say they’re too black/Put ‘em overseas, they be beggin’ to come back“.

Während Acts wie Public Enemy, auch in ihrer Kritik der Mittelschichten, oft „Tigersprünge“ in die Vergangenheit der Sklaverei unternehmen und dann in Bildern des „dialektischen Stillstands“ Gegenwärtigkeit assoziieren, ist das Augenmerk der Gangsta-Rapper primär auf die aktuellen Bedrohungen der Gegenwart ausgerichtet. Dabei werden auch die oft stark normativ orientierten politischen Programme für die Innenstädte kritisiert und als verfehlt abgelehnt. Dies gilt gerade für die gesellschaftlich virulenten Appelle, die „Unterklassen“ sollten die protestantische Leistungsethik übernehmen, um sich in Münchhausen-Manier aus dem besagten Teufelskreislauf zu befreien. Die RapperInnen stellen das Ziel der Integration ebenso in Frage wie sie den Realismus derartiger Appelle, die konstitutive Bestandteile des falschen Universalismus und protektiven „Face-Work“ der rassistisch Dominanten sind, bezweifeln. Wie bereits gesehen wird das kulturelle Kapital (und der relative materielle Erfolg) der Mittelschichten auf ihre Anpassung an die Normen und Werte der weißen Gesellschaft zurückgeführt. Diesen Weg schließen die „real Niggaz“ als „Ausverkauf“ schwarzer Interessen („sell-out“) aus. Darüber hinaus wird ein Job begrifflich immer wieder als „a slave“ gefasst, wodurch der Charakter der den „Unterklassen“ real zur Verfügung stehenden beruflichen Optionen (im Wesentlichen schlecht bezahlte, sozial nicht abgesicherte Jobs im konsumorientierten Dienstleistungsgewerbe) durch eine historische Analogie anschaulich illustriert wird.

Schwarze Befreiung als „Rückeroberung schwarzer Männlichkeit“

Im öffentlichen Diskurs über Gangsta-Rap stehen insbesondere die so genannten „explicit lyrics“ (Vulgärsprache) und damit auch die Konstruktionen von „Männlichkeit“ im Mittelpunkt. Dass auch diese Elemente spezifische Reaktionen der schwarzen „Unterklassen“ auf die Kontinuität rassistischer Strukturen und die Mittäterschaft der „Black Bourgeoisie“ repräsentieren, bedarf der Erläuterung.

Wie bereits anhand der „Nigga identity“ angedeutet, ist die extensive Verwendung von Vulgärsprache ein identitätsstiftendes Merkmal des Gangsta-Rap. Sie fungiert im öffentlichen Diskurs als Abgrenzung von der als heuchlerisch und die wahren Verhältnisse beschönigend empfundenen Prüderie

der US-amerikanischen Gesellschaft. In diesem Sinne bezeichnet die Vulgärsprache nicht nur einen provokativen Protest gegen die Regeln der gepflegten „politischen Korrektheit“, sondern erfüllt zugleich die Funktion einer umfassenden und „unverfälschten“ Distinktion vom Habitus der (weißen und schwarzen) Mittelschichten; sie ist mithin das Medium der Wahrheit („tell it like it is“). Das identifikatorische Potenzial der „explicit lyrics“ ist dabei so bedeutend, dass eine Rap-CD nur dann als „cool“ gilt, wenn sie mit dem Vermerk: „Parental Advisory: Explicit Lyrics (bzw. Content)“ versehen ist.

Als Medium der Distinktion von den Mittelschichten dient die Vulgärsprache zugleich der Repräsentation einer unverfälschten und „ungezähmten“ Männlichkeit. Insbesondere im Gangsta-Rap werden immer wieder diverse Sexualpraktiken aus der Sicht vermeintlich überlegener und potenter Männer detailliert und betont „anzüglich“ beschrieben. Dass viele Rapper sogar diese Selbstdarstellungen als „rebellisch“ ansehen, hat seine Wurzeln nicht zuletzt in den in der Skandalisierung angelegten und durchaus erwünschten, z.T. schon hysterischen Reaktionen der amerikanischen Öffentlichkeit, die in einem geschichtlichen Zusammenhang begründet sind: Den afro-amerikanischen Männern war die Ausübung der klassischen Männerrolle historisch versagt. Dies hatte seinen Ursprung in der rassistischen Überdeterminierung der Sexualität, die sich im Kontext der Sklaverei herausgebildet hatte. Im Rahmen der als „zivil“ codierten Sklavenhaltergesellschaft begannen die Weißen, sich vor der vermeintlich größeren „Natürlichkeit“ der „anderen“ Schwarzen zu fürchten. Man könnte sagen, dass die Angst vor einem (männlichen) Sklavenaufstand in die sexuelle Furcht vor dem Mythos des „triebhaften“ und „potenten“ schwarzen Mannes umschlug. Dies hatte zur Folge, dass die Sexualität von Schwarzen (Männern) mit besonderen gesellschaftlichen Tabus und Sanktionen belegt wurde, die, wie die rassistische Überdeterminierung der Sexualität, auch nach Abschaffung der Sklaverei bestehen blieben. Im Ergebnis wurde schwarzen Männern die Ausübung der im Rahmen einer patriarchalischen Gesellschaft obligatorischen Männerrolle versagt, was sich u.a. darin ausdrückte, dass sie als „boy“ angesprochen wurden und schon der geringste Anlass einer Missachtung der gesellschaftlichen Tabus und Machtverhältnisse mit der Drohung der Lynchjustiz belegt war. Dadurch konnten schwarze Männer, auch auf Grund ihrer immer prekären materiellen Situation (Verweigerung eines „Familienlohns“), keine der beiden primären Funktionen der patriarchalisch definierten Männlichkeit als „Verteidiger und Versorger der Familie“ ausüben. In diesem Sinne ist James Baldwins These zuzustimmen, dass „(the) white man’s masculinity depends on a denial of the masculinity of blacks“ (Baldwin 1963, S. 91).

Dieser Zusammenhang wirft auch ein anderes Bild auf die ultra-männliche Fassade der „cool pose“ vieler Rapper: Sie fungiert nicht zuletzt als eine Art

Schutzschild gegen die emotionalen Kosten der weiterhin erfahrenen, oft als „entmännlichend“ beschriebenen rassistischen Demütigungen (vgl. Majors/Billson 1992). Der vulgärsprachliche, phallogozentrische Tabubruch ist insofern auch eine Auflehnung gegen die dominanzkulturellen Regeln und Codes. Man könnte in Analogie zu einem Zitat Robin Kelleys (1993, S. 87) sagen, dass viele Rapper „opposed racist oppression through public displays of masculinity.“

Diese gerade in den „Unterklassen“ populäre Interpretation schwarzer Befreiung als „Rückeroberung schwarzer Männlichkeit“, die sich auf so prominente Vertreter wie den als „living Black manhood“ (Ossie Davis) verehrten Malcolm X berufen kann, erklärt die Selbstsicherheit der immer wieder zur Schau gestellten ultra-männlichen Posen. Die männlichen Angehörigen der „Unterklassen“ werden dabei nicht nur als die „echten“ Schwarzen, sondern auch als die „wahren Männer“ konstruiert, die, anders als die Männer aus den Mittelschichten, noch nicht „verweichlicht“ seien.

Diese Vergewisserung und Zurschaustellung der eigenen Männlichkeit ist in der Arbeiterklasse und den Unterschichten traditionell besonders ausgeprägt. Die materielle Grundlage dieses Selbstverständnisses liegt dabei in der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung, die dem Mann die Rolle als Versorger der Familie zuspricht, und im Stolz auf die Leistungen der eigenen körperlichen Arbeit als Grundlage des Habitus‘ der männlichen Arbeiter. Aber dieser Zusammenhang ist durch die postfordistische Deindustrialisierung der vergangenen drei Jahrzehnte nachhaltig unterminiert worden und besitzt heute, wie oben gezeigt, nur noch für eine schrumpfende Minderheit der (schwarzen) Männer Gültigkeit. Insofern repräsentiert der Phallogozentrismus vieler Rapper indirekt eine Reaktion auf die kapitalistische Entwicklung und eine spezifische Kompensation des damit einhergehenden Status-Verlustes.

„In feminist terms, this can be described as a shift from emphasis on patriarchal status (determined by one’s capacity to assert power over others in a number of spheres based on maleness) to a phallogocentric model, where what the male does with his penis becomes a greater and certainly more accessible way to assert masculine status... With the emergence of a fierce phallogocentrism, a man was no longer a man because he provided care for his family, he was a man simply because he had a penis. Furthermore, his ability to use that penis in the arena of sexual conquest could bring him as much status as being a wage earner and provider... Hence, even unemployed black men could gain status, could be seen as the embodiment of masculinity, within a phallogocentric framework“ (Hooks 1992, S. 94).

In diesem Zitat wird der „rebellische“ Charakter, den viele Rapper im Phallogozentrismus auszumachen glauben, als patriarchalische Reaktion auf gesellschaftliche Veränderungen dekonstruiert. Der Maßstab für „Männlichkeit“ ist nicht länger der in den arbeitenden Klassen bedeutende Stolz auf die Leistungen der eigenen körperlichen Arbeit, sondern der

phallogozentrische Status sexueller Eroberungen. Diese über das traditionelle Verständnis hinausgehende Definition „wahrer Männlichkeit“ hat wesentlich dazu beigetragen, dass oft Zuhälter als Inbegriff für die „Rückeroberung schwarzer Männlichkeit“ erscheinen, denn im phallogozentrischen Mythos des Zuhälters fusionieren die Betonung von männlicher „Stärke“ bzw. „Härte“ und die Abwertung und Verachtung von Frauen und Schwulen.

„True Niggaz Ain't Gay“

Die Herausstellung von Härte und Stärke ist vor allem im Gangsta-Rap universell. Zur Legitimation dieser Imaginationen wird in vielen Texten hervorgehoben, dass die Betonung von „Stärke“ im Getto eine Überlebensfrage darstellt: „The ghetto is a jungle, only the strong will survive“, heißt es immer wieder. Diese „Stärke“ wird dann als „Härte“ übersetzt und in diversen Bildern illustriert, insbesondere in der Konstruktion ungebrochener Militanz und Widerständigkeit (auch im Gefängnis), die den „verweichlichten“ Männern aus den Mittelschichten entgegengehalten wird. Die immer wiederkehrenden „Don't fuck with me“-Posen und der Kampf um die Besetzung der einschlägigen Superlative dienen sowohl dem Streben nach Status als auch als Warnung an die „verweichlichten“ Männer, eine Auseinandersetzung auf dem Terrain der „Unterklassen“ zu vermeiden. Deshalb gibt es geradezu einen Wettstreit darum, wer der „härteste“ Rapper ist und in welchem Getto die krassesten Bedingungen vorherrschen.

Dass im Gangsta-Rap immer wieder das traditionelle Bild des „Soldaten“ bemüht wird, liegt also weniger daran, dass die US-Armee einer der größten Arbeitgeber für Schwarze aus den „Unterklassen“ ist. Konstitutiv ist hier auch nicht, wie im „durch und durch maskulinen Raum“ des schwarzen Boxer-Milieus (Wacquant 1992, S. 234), die „soldatische Disziplin“, sondern eben „Härte“. Die derart konstruierten Elemente des „soldatischen Mannes“ (z.T., wie bei X-Clan, im Bild des „afrikanischen Kriegers“) sind gegen die „Verweichlichung“ – oft auch verstanden als „Verweiblichung“ und „Entmännlichung“ – gerichtet. Dies zeigt sich nicht nur in der Denunziation jeglicher Angst, Furcht und Vorsicht, sondern vor allem in der rabiaten Schwulenfeindlichkeit vieler Rapper. Homophobe Schimpfwörter wie „faggot“ oder „sissy“ gehören geradezu zum begrifflichen Standardrepertoire und zählen zu den schärfsten Beleidigungen.¹⁴² Damit sind mitunter auch Drohungen verbunden, wie der Song „Horny Lil' Devil“ von Ice Cube zeigt:

¹⁴² Allerdings ist nicht jede begriffliche Referenz so zu deuten, wie Thomas (2000) am Beispiel des Rappers Eminem unterstreicht: „Dass in seinen virtuoson Wortketten Worte auch mal leicht ihre Bedeutung verlieren oder verändern, ‚kill‘ z.B. nicht automatisch ‚töten‘ meint, wir

„Lil' devil can't fuck me on my play/Cause horny lil' devil, true Niggaz ain't gay/And you can't play with my yo-yo/And def'nitely can't play with me, you fuckin' homo/Cause we'll blow your head off/And turn that white sheet to a red clod“

In dieser – die tradierte Homophobie in Unterschichten weit überschreitenden – Passage ist die Drohung mit Gewalt offenkundig. Wie auch für viele schwarze Nationalisten ist Homosexualität für Ice Cube eine „weiße“ Erscheinung: „True Niggaz ain't gay“ verweist ein Mal mehr auf den identitätsstiftenden – und hier offenkundig regressiven – Charakter der „Nigga identity“, der sich auch im Antisemitismus einiger NOI-orientierter Rapper ausdrückt (vgl. Scharenberg 1998).

„Pimp Style“

Im Kontext dieser Gleichsetzung von Weiblichkeit (bzw. Verweiblichung) und Schwäche, von starken, harten Männern und „true Niggaz“ sind die in der Figur des Zuhälters konstruierten Mythen des „Black Macho“ (Wallace 1990) paradigmatisch versinnbildlicht. Diese Konstruktionen bewegen sich an einer besonderen Schnittstelle der gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse von Klasse, „Rasse“ und Geschlecht. Die Rapper reagieren hier auf ihre eigene gesellschaftliche (ökonomisch und rassistisch strukturierte) Beherrschung und Marginalisierung, indem sie sich der einzigen Sphäre versichern wollen, in der sie Macht und Herrschaft ausüben können. Da sich die materielle Basis dieses Verhältnisses zunehmend auflöst, bedienen sie sich dabei eines „kompensatorischen“ Phallozentrismus: Das Streben nach Respekt und „dignity“ wird in den Kampf um „dicknity“ übersetzt.

Dieser Zusammenhang wird dadurch bestätigt, dass Frauen im Gangsta-Rap fast ausschließlich als „potenzieller Fick“ (sic!) wahrgenommen werden. Dies wird insbesondere durch die inflationäre Verwendung der Begriffe „bitch“, „pussy“ und „hoe“ bestätigt. Bspw. heißt es bei Snoop Doggy Dogg: „Bitches ain't nothing but hoes and tricks“, in „Get Off My Dick And Tell Yo Bitch To Come Here“ rappt Ice Cube: „a bitch is a bitch is a bitch is a bitch“; weiße Frauen gelten ihm gar, in Anlehnung an die NOI-Doktrin, als „cave bitches“. Die „Niggaz With Attitude“ rechtfertigen in „One Less Bitch“ sogar Vergewaltigung und Mord.

es hier einfach mit einer anderen Ebene zu tun haben, das ist doch eigentlich längst klar, oder? Das hier ist Rap, ist Shakespeare-artige Wortspielkunst, ist codierte Straßensprache. Wenn der türkische Jugendliche an der Ecke seinem Kumpel das typische ‚Bist du schwul, oder was?‘ an den Kopf wirft, welcher verträumte Sozialarbeiter glaubt dann noch, dass es hier in erster Linie um Homosexualität geht? Sorry, aber all das ist viel komplexer.“

Gerade im Gangsta-Rap ist die Universalisierung des Begriffs „bitch“ an seine Bedeutungskonstitution als Synonym für „Frau“ gebunden. Diese Zuspitzung ist dem begrifflichen Arsenal und „tätigkeitsbezogenen“ Handeln des Zuhälters („pimp style“) direkt entlehnt (vgl. Milner/Milner 1973). Dabei werden oft auch Habitus, „style“ und Kleidung des Zuhälters imitiert (und nur ausgesprochen selten ironisiert wie beim „Cartoon-Gangsta“ Ice T): Bei Dr. Dre stehen die Frauen begierig Schlange, um mit ihm ins Bett zu steigen, Snoop Dogg sieht sich, wie tausend andere, als „the Nigga with the biggest nuts“, Eazy E beschreibt seine Potenz als „fuck her until my dick is rough“; diese Liste phallokratischer Berufungen auf die eigene Potenz ließe sich beliebig lange fortsetzen. In diesen Be- und Zuschreibungen imitieren und bestätigen sie zugleich, wie die linken Rapper der „Disposable Heroes of HipHoprisy“ betont haben, die oben skizzierten gesellschaftlichen Stereotypen über schwarze Männer. „For the oppressed, it is infinitely easier to step into the safety of stereotypes and indeed personalize them with touches of idiosyncrasy“ (Campbell 1994, S. 17).

Der Dialog der Geschlechter

Wie in schwarz-nationalistischen Interpretationen steht die „Rückeroberung schwarzer Männlichkeit“ also auch im Hip Hop oft im Mittelpunkt. Diese Auffassung, schreibt Michael Eric Dyson,

„rests dangerously on the shoulders of a tragic racial triage: black male salvation at the expense of black female suffering, black male autonomy at the cost of black female subordination, black male dignity at the cost of black female infirmity“ (1995, S. 112f.).

Hier wird deutlich, dass dieses Verständnis nicht nur den allgemeinen Trend der US-amerikanischen Gesellschaft widerspiegelt – die Korrespondenz von „weißem“ und „männlichem Gegenschlag“ –, sondern darüber hinaus auch die Befreiung von der eigenen Beherrschung nur als patriarchalische Dominanz begreifen kann. Der Rekurs auf Mythen aus der Tradition afro-amerikanischen Widerstandes, wie bspw. Malcolm X, erleichtert es dabei, das eigene, auf Beherrschung ausgerichtete Verhalten als Widerstand darzustellen. Dadurch, dass die „Rückeroberung“ im (Gangsta-) Rap aber, stärker als in den zumeist klassisch familienorientierten Darstellungen im schwarzen Nationalismus, phallogozentrisch definiert wird, entstehen jedoch neue Felder der Auseinandersetzung. Dies gilt auch für den innerhalb der „Hip Hop Nation“ geführten Dialog über Befreiung und Geschlechterverhältnisse.

Zunächst muss jedoch eine wichtige Relativierung vorgenommen werden, denn die synonyme Verwendung von „bitch“ und „Frau“ ist nicht notwendig ein Ausdruck phallogozentrischen Denkens; in vielen aktuellen gettozentrischen

Diskursen wird der Begriff komplementär zu „Nigga“ verwendet. Die besten Beispiele hierfür sind die augenblicklich (nicht nur auf meinem CD-Player) sehr populären Busta Rhymes (vgl. Diederichsen 1999, S. 95ff.) und Missy Misdemeanor Elliot, die durch ihre häufigen Bezugnahmen auf Science-Fiction-Filme wie „Matrix“ auch gleich ein neues Genre geschaffen hat: Hip Hop Sci-fi. Missy Elliot bezeichnet sich selbst als „a bitch“. Anders als z.B. der „Gangsta bitch“ Yo-Yo geht es ihr aber nicht nur um die Herausstellung ihrer eigenen Getto-geschulten Stärke; sie unterscheidet generell lediglich zwischen „two types of bitches in the world: You got a broke bitch, you got a rich bitch“. Dies suggeriert eine Reproduktion der bereits anhand der „Nigga identity“ betonten Klassenidentität.

Dass in Missy Elliots Texten die eigene Stärke und Unabhängigkeit als „bitch“ geradezu zelebriert wird, zeigt, dass die mediale Präsentation von Rapperinnen als Kronzeuginnen gegen den Sexismus ihrer männlichen Kollegen eine instrumentelle Vereinfachung ist. Die (immer noch kleine) Minderheit weiblicher Rapperinnen ist vorrangig Teil der gesamten Hip Hop community, und radikalfeministische Thesen, wie sie aus der Frauenbewegung (die ja im Kern von weißen Frauen aus den Mittelschichten getragen und dominiert wird) bekannt sind, sind im Hip Hop nicht anzutreffen. Allerdings haben sich verschiedene Rapperinnen bemüht, ihre männlichen Kollegen in einen Dialog über den Sexismus in den schwarzen Communities zu verwickeln. Auch wenn viele Rapper derartige Kritik als „bitching“ ablehnen, kommt diesem immanenten Dialog eine besondere Bedeutung zu.

Neben Rapperinnen wie Missy Elliot, die die Gangsta-Rapper praktisch auf ihrem eigenen Terrain – der Gettozentrität – herausfordern, kritisieren Acts wie Queen Latifah den Sexismus vieler Rapper unter Rekurs auf eigene Erfahrungen mit falschen Zuschreibungen. So heißt es bspw. in „Ladies First“: „Some think that we can't flow/Stereotypes they got to go/I'm gonna mess around and flip the scene into reverse/With a little touch of ladies first“. In dem Song „U.N.I.T.Y.“ greift Latifah das – auch im Hip Hop populäre – Streben nach „schwarzer Einheit“ auf und entwickelt eine Kritik an den zerstörerischen Auswirkungen des Sexismus, der diese Einheit durch die Degradierung und Unterordnung schwarzer Frauen gefährde. Gegenseitiger Respekt ist hier die unabdingbare Voraussetzung antirassistischer Solidarität; „Unity“ ist keine Gegebenheit, sondern ein vom inhaltlichen Konsens abhängiger Prozess, der immer wieder der Erneuerung bedarf.

Dass selbst Rapperinnen wie Queen Latifah den Begriff Feminismus ablehnen und sich stattdessen als „womanist“ bezeichnen (vgl. Collins 1996), verweist zugleich auf die rassistische Tradition der weißen Frauenbewegung und die besondere Solidarität innerhalb der vorwiegend von Schwarzen (Männern aus den „Unterklassen“) geprägten Hip Hop-Szene: Die Bedeutung rassistischer

Unterdrückung verleiht der Solidarität zwischen den Geschlechtern eine besondere Bedeutung, wie sie für weiße Frauen nicht besteht (vgl. u.a. King 1988; Lorde 1988; Caraway 1991). Erst vor diesem Hintergrund lässt sich erschließen, warum selbst kritische Rapperinnen wie Queen Latifah z.B. nicht zu Stellungnahmen in der Kontroverse um die sexistischen Texte der „2 Live Crew“ bereit waren.

Eine Ausnahme machte lediglich die (nicht-gettozentrische) Gruppe „Salt N Pepa“, die sich aber, wie Tricia Rose (1994, Kap. 5) gezeigt hat, kaum zur Ikone antisexistischer Kritik stilisieren lässt. Im Gegenteil ist das Bild von „Männlichkeit“, das in ihren Texten vorherrscht, doppelt problematisch: Einerseits reproduziert Salt N Pepa indirekt die Homophobie männlicher Rapper, und andererseits verknüpfen die drei Rapperinnen, z.B. in den Songs „Independent“ und „What A Man“, „Männlichkeit“ mit ökonomischen Privilegien: Als attraktive Männer gelten hier, im Gegensatz zum gettozentrischen Diskurs, wohlhabende Männer aus den Mittelschichten.

Demgegenüber widersprechen weibliche Acts dem Vorwurf, Frauen seien nur auf das Geld der Männer aus („always in a Nigga's pocket“, Eazy E), indem sie auf die Unwilligkeit schwarzer Männer verweisen, Verantwortung i.S. finanzieller Unterstützung für ihre Familien zu übernehmen. In „Bills, Bills, Bills“ von „Destiny's Child“ wird genau dieser Zusammenhang kontextualisiert. Die zu beobachtende explosive Begeisterung, die die MTV-Übertragung dieses Songs unter den schwarzen Frauen und Mädchen in einem Waschsalon in Chicagos West Side auslöste, hat mir gezeigt, dass der diskursive Aufstand der weiblichen Angehörigen der „Unterklassen“ sich auch gegen die männliche Verantwortungslosigkeit und Abwälzung der Folgekosten des Phallozentrismus (Kinder!) auf die allein Erziehenden in den „female-headed households“ richtet.

Dass die Konstruktion und Kritik der Geschlechterverhältnisse im Rap eine besondere Bedeutung hat, zeigt sich nicht zuletzt am Verhalten schwarzer Feministinnen. Das Interview, das Bell Hooks mit Ice Cube geführt hat (Hooks 1994, S. 125ff.), ist hierfür ein gutes Beispiel. Um eine Reproduktion der gesellschaftlichen Stereotypisierung zu vermeiden, durch die schwarze Männer (und nicht die Dominanzkultur) als verantwortlich für den gesellschaftlichen Sexismus konstruiert werden, stellt sie im Gespräch nicht das Trennende, sondern die Gemeinsamkeiten in ihrer und Ice Cubes Gesellschaftskritik in den Mittelpunkt („A Shared Passion for Speaking Truth“). Dass sie dabei weitgehend auf kritische Fragen – z.B. über Phallozentrismus, Antisemitismus und Homophobie bei Ice Cube – verzichtet, ist problematisch, scheint aber von ihr als einzige Möglichkeit wahrgenommen zu werden, nicht den dominanzkulturellen Zuschreibungen (schwarze Männer = Sexisten) in die Hände zu spielen.

Fazit

Die Interpretation von Hip Hop als diskursiver Aufstand der schwarzen „Unterklassen“ hat verschiedene Ebenen des Protestes gegen die materielle und symbolische Gewalt der Dominanzkultur zu Tage gefördert. Vor dem Hintergrund der postfordistischen Deindustrialisierung kritisieren viele RapperInnen die materielle Exklusion der schwarzen „Unterklassen“ in den Innenstädten. Durch ihre Kritik der Suburbanisierung des öffentlichen Diskurses wenden sie sich zugleich gegen die symbolische Gewalt der weißen Mehrheitsgesellschaft, der ein gettozentrischer Ansatz und eine Fokussierung auf die eigene Sprache, Kultur und Lebenswelt in „the Hood“ entgegengestellt wird. Dabei wird auch die Stigmatisierung junger schwarzer Männer kritisiert und „Respekt“ eingeklagt. Anhand von Polizei, Justiz und Gefängnis werden zugleich die systemischen Dimensionen der eigenen Unterdrückung ausgeleuchtet.

Unter Rückgriff auf den afro-amerikanischen Mythos des „baaad Nigga“ Stagolee wird im gettozentrischen Kontext eine eigene oppositionelle „Nigga identity“ entwickelt. Sie dient auch als Abgrenzung von den schwarzen Mittelschichten, die als assimilierte „house Negroes“ dargestellt werden. Da „Schwarz-Sein“ und „Männlichkeit“ konstitutiv für die Definition von „true Niggaz“ sind, wird schwarze Befreiung oft als „Rückeroberung schwarzer Männlichkeit“ begriffen, und die Rapper „use language that fundamentally reinforces the power relations of gender oppression“ (Lusane 1993, S. 54). Insbesondere an der Homophobie und der aus dem Vorbild des Zuhälters erwachsenen Abwertung und Diskriminierung von Frauen zeigen sich die problematischen Aspekte dieser phallogozentrischen Definition.

Gleichwohl darf in Bezug auf derartige Referenzen nicht übersehen werden, dass die Rapper sich der Skandalisierung des Etablierten als Medium der widerständigen Kritik bedienen. Dabei wird das weiße, bürgerliche Aufklärungsideal als nicht eingelöstes Versprechen und deshalb bloß vermeintlicher Universalismus entlarvt. Im Rap wird – hier vergleichbar dem rebellischen Impuls im Punk – nicht nur kulturelle Differenz, sondern auch der subversive Wille artikuliert, die eigene Abweichung von der gesellschaftlichen Norm rituell zu kultivieren.

Diese Interpretation bedarf einer abschließenden Relativierung, denn im Verlauf der 90er Jahre hat die kulturindustrielle Verwertung von Rap-Musik und Hip Hop-Kultur diese Elemente zum großen Teil aufgeweicht bzw. in Marktkonformität übersetzt. Dabei hat sich vielfach eine nihilistische Haltung durchgesetzt, die zwar auch als ein indirekter Protest gegen die versagten materiellen Perspektiven gedeutet werden kann, deren Inhalte sich aber zumeist darin erschöpfen, sich als der „härteste“, „gefährlichste“ und „potenteste“

Rapper überhaupt zu beweisen. Typisch hierfür sind die immer gleichen Schießereien und „Don't fuck with me“-Posen. Dass hier vom umfassenden Protest oft nur phallogozentrische Gesten übrig bleiben, ist nicht nur dem Nihilismus der Rapper, sondern auch der Kulturindustrie geschuldet. Nicht zufällig erfreut sich gerade der *Wild West*-Amerikanismus des Gangsta-Rap in den langweiligen Vorstädten einer romantisch verklärten Aufnahme: Der Phallogozentrismus ist, trotz der Überdeterminierung des Sexuellen im Kontext einer rassistischen Gesellschaft, ein universelles Phänomen, das keine Hautfarben, sondern nur Geschlechter kennt. Man kann deshalb vermuten, dass weiße Jugendliche über die Rap-Musik den eigenen Sexismus ausleben und sich dabei vielleicht ebenso antirassistisch fühlen wie die schwarzen Männer, die ihren Kampf um Befreiung als „Rückeroberung schwarzer Männlichkeit“ definieren.

Dass viele RapperInnen ihre eigene kulturindustrielle Ausrichtung selbst unumwunden zugeben, indem sie betonen, Musik für den Markt zu machen („in it for the juice“), bestätigt, dass die eingangs beschriebene Inkorporation der Gegenkultur in den massenkulturellen Mainstream weit fortgeschritten ist. Wie einige der genannten aktuellen Beispiele zeigen, ist aber die Subsumption unter die Verwertungsbedingungen auch heute noch keine vollständige. Deshalb sollten die – manchmal kleinen – Brüche in der industriell determinierten Kulturproduktion nicht übersehen werden. Allerdings verdeutlicht der vorherrschende Trend in der Kulturindustrie, dass wesentliche Änderungen stattgefunden haben. Heute werden in den USA mehr Rap- als Country-Platten verkauft. Offensichtlich scheinen sich die (von den RapperInnen quasi „bewachte“) „Authentizität“ und die kommerzielle Vermarktung des Rap nicht zu widersprechen, sondern zu ergänzen: Es zeigt sich, dass sich die die „Fanzines“ beherrschende Gegenüberstellung von rebellischer Subkultur und affirmativer Kulturindustrie so nicht aufrecht erhalten lässt, weil „Geld und Differenz (Subversivität, Radikalität, Kritik) keineswegs zusammenhangslose oder gar widersprüchliche Kategorien sind“ (Mayer 1996, S. 156).

„Wo sich Dissidenz einmal des Konsums bediente, so bediente sich nun der Konsum der Dissidenz. Alles war zu gebrauchen, was Identität durch Differenz versprach. (...) Der ‚kreative‘ Gebrauch der massenkulturellen Produkte, zentraler Bestandteil der positiven Utopie von Popkultur als ‚taktischer‘ Konsumtion, tritt zu Gunsten des ‚kreativen‘ Gebrauchs der Pop-, Jugend-, Subkulturen durch die Massenkultur selbst zurück“ (Holert/Terkessidis 1996, S. 6, 10).

In diesem Kontext wird die doppelte Ausrichtung der Konstruktion von kultureller Differenz im Hip Hop augenfällig. Einerseits ist sie, wie geschildert, ein Medium der Kritik und Abgrenzung von der Dominanzkultur durch

Angehörige der marginalisierten „Unterklassen“. Andererseits fungiert sie zugleich als Instrument der Reproduktion sozialer Ungleichheit; die fortschreitende Kommerzialisierung hat den Effekt, dass einzelne KünstlerInnen reich werden, indem sie den voyeuristischen Wunsch nach authentischer Darstellung von Differenz in Form segregierter Lebenswelten erfüllen. Diese Verschränkung illustriert, dass romantische Interpretationen des Phänomens fehlgeleitet sind. Die kulturoptimistische These bedarf deshalb, wie eingangs eingeklagt, gerade angesichts der industriellen Vermarktung einer kulturpessimistischen Ergänzung.

Hip Hop ist also nicht nur ein Medium der Kritik, sondern auch der impliziten Reproduktion bestimmter Aspekte von sozialer Ungleichheit. Dies gilt zunächst sozialstrukturell. Die musikalische Produktion ist eine der wenigen traditionellen Nischen für den sozialen Aufstieg von Afro-AmerikanerInnen; das Streben zahlloser unbekannter, lokaler RapperInnen nach Inkorporation wird, wie im Sport, durch den Markt begrenzt und muss daher weitgehend vergeblich, illusorisch bleiben. Zweitens trifft die These der Reproduktion auch auf bestimmte ideologische Verhältnisse zu. Gerade die einflussreichen islamisch orientierten Rapper, die oft aus dem Umfeld der NOI kommen, neigen dazu, soziale und bildungsspezifische Probleme, wie in der US-amerikanischen Dominanzkultur, als religiöse Fragen zu interpretieren. Insofern die RapperInnen bestimmte tradierte Stereotype (wie das des „potenten schwarzen Mannes“) bestätigen, die Hoffnung auf individuelle wie gesellschaftliche Veränderung dekonstruieren und dabei gelegentlich die eigene Ausgrenzung durch die „devils“ zur Tugend verklären, reproduzieren sie außerdem den im Separatismus der weißen Vorstädte wurzelnden „rassistischen“ Diskurs. Inwieweit sie diesen jedoch als Kollektiv rassistisch Dominiertes, das den soziohistorischen Folgen der Konstruktion von „Rassen“ alltäglich ausgesetzt ist, überhaupt verlassen könnten, steht auch im Zeitalter der Postmoderne prinzipiell in Frage (vgl. Scharenberg 1998).

„Es hat jedoch wenig Sinn, all das zum Anlass zu nehmen, mit den (sub-)kulturellen Praktiken pseudoradikal abzuschließen“ (Holert/Terkessidis 1996, S. 10). Rap-Musik und Hip Hop-Kultur sind immer noch das wichtigste Sprachrohr der schwarzen „Unterklassen“. Dass sich diese im öffentlichen Diskurs stigmatisierten und entmündigten Subjekte in (wenn auch gebrochenen) eigenen Formen selbst über „das Elend der Welt“ äußern, bleibt kultursoziologisch bedeutsam. Die schwarzen „Unterklassen“ in den Gettos „machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbst gewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen“ (Marx 1982, S. 115). Ich habe gezeigt, dass sich diese „Umstände“ nicht mit dem begrifflichen Instrumentarium der Mittelschichten ausdeuten lassen. Eine Bewertung der

Artikulationen sollte sich deshalb nicht an normativen Kriterien – seien sie christlich-fundamentalistischer oder politisch korrekter Provenienz – orientieren, die außerhalb ihrer Lebenswelten erzeugt werden, sondern muss von den nicht frei gewählten Voraussetzungen der Subjekte selbst ausgehend ein spezifisches analytisches Instrumentarium am empirischen Gegenstand entwickeln. Dies bedeutet, wie ich ausgeführt habe, nicht den romantisierenden Verzicht auf Kritik und Urteilskraft, sondern den Rekurs auf kontextuelle Spezifika.

Die Notwendigkeit eines derartigen Vorgehens hat sich insbesondere daran gezeigt, wie sich die verschiedenen Dimensionen sozialer Ungleichheit in der Konstruktion kultureller Differenz abbilden. Ich habe am Beispiel der Konstruktion von Geschlecht verdeutlicht, dass verschiedene inhaltliche Dimensionen intrinsisch verflochten sein und u.a. auch kompensatorisch zueinander eingesetzt werden können. Dieser Zusammenhang lässt sich für die weitere Forschungsarbeit nutzbar machen: Eindimensionale Untersuchungen erscheinen kaum geeignet, die Komplexität der historische Genese der Herrschaftsverhältnisse, ihre wechselseitige Verschränktheit und Mechanismen aktueller Reproduktion einzufangen. Studien über andere Felder symbolischer Kämpfe und Reproduktion sollten die kontextuellen Spezifika deshalb ins Zentrum ihres analytischen Instrumentariums stellen.

Literatur

- Baldwin, James (1963): *The Fire Next Time*. New York: Dial Press.
- Beauregard, Robert A. (1993): *Voices of Decline. The Postwar Fate of US Cities*. Oxford/GB, Cambridge/US: Blackwell Publishers.
- Benjamin, Walter (1977): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Boger, F. (1985): *Berufswunsch: Zuhälter*. In: Esther Gallwitz (Hrsg.): *Chicago. Die Stadt der Superlative*. Frankfurt a.M.: Insel, S. 528-36.
- Campbell, Jean-Pierre (1994): *Manufacturing Icons*. In: *Freedom Rag Magazine* 1, S. 12-20.
- Caraway, Nancie (1991): *Segregated Sisterhood. Racism and the Politics of American Feminism*. Knoxville: Univ. of Tennessee Press.
- Collins, Patricia Hill (1996): *What's In A Name? Womanism, Black Feminism, and Beyond*. In: *The Black Scholar* 26/1, S. 9-17.
- Cross, Brian (1993): *It's not about a salary. Rap, race, and resistance in Los Angeles*. London/New York: Verso.
- Diederichsen, Diedrich (1999): *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

- Dyson, Michael Eric (1995): *Making Malcolm. The Myth and Meaning of Malcolm X*. New York/Oxford: Oxford Univ. Press.
- Frazier, E. Franklin (1957): *Black Bourgeoisie. The rise of a new middle class*. New York/London: Free Press.
- George, Nelson (1994): *Buppies, B-Boys, Baps & Bohos. Notes on Post-Soul Black Culture*. New York: HarperPerennial.
- Gramsci, Antonio (1992): *Gefängnishefte, Bd. 3*. Hamburg/Berlin: Argument.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark (Hg., 1996): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin/Amsterdam: ID Verlag.
- Hooks, Bell (1992): *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Hooks, Bell (1994): *Outlaw Culture. Resisting Representations*. New York: Routledge.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1969): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [O: 1944].
- Human Rights Watch (2000): *Losing the Vote. The Impact of Felony Disenfranchisement Laws in the United States*. Unter: <http://www.hrw.org/reports98/vote/>
- Ice T (1994): *The Ice Opinion. Who Gives A Fuck? As told to Heidi Siegmund*. New York: St. Martin's Press.
- Kelley, Robin D.G. (1993): „We Are Not What We Seem“: Rethinking Black Working-Class Opposition in the Jim Crow South. In: *The Journal of American History* 80/1, S. 75-112.
- Kelley, Robin D.G. (1994): *Kickin' Reality, Kickin' Ballistics: „Gangsta Rap“ and Postindustrial Los Angeles*. In: ders.: *Race Rebels. Culture, Politics, and the Black Working Class*. New York u.a.: Free Press, S. 183-227.
- King, Deborah K. (1988): *Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology*. In: *Signs* 14/1, S. 42-72.
- Lester, Julius (1969): *Black Folktales*. New York: Grove Press.
- Lorde, Audre (1988): *Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference*, in: Paula S. Rothenberg (ed.): *Racism and Sexism. An Integrated Study*. New York: St. Martin's Press, S. 352-359.
- Lusane, Clarence (1993): *Rap, race and politics*. In: *Race & Class* 35/1, S. 41-56.
- Majors, Richard/Billson, Janet Mancini (1992): *Cool Pose. The Dilemmas of Black Manhood in America*. New York: Simon & Schuster.
- Marcuse, Peter (1998): *Ethnische Enklaven und rassische Ghettos in der postfordistischen Stadt*. In: Wilhelm Heitmeyer/Rainer Dollase/Otto Backes (Hrsg.): *Die Krise der Städte. Analysen zu den Folgen desintegrativer Stadtentwicklung für das ethnisch-kulturelle Zusammenleben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 176-193.

- Marcuse, Peter (2000): Die „geteilte Stadt“. In: Albert Scharenberg (Hrsg.): Berlin: Global City oder Konkursmasse? Eine Zwischenbilanz zehn Jahre nach dem Mauerfall. Berlin: Dietz, S. 27-36.
- Marx, Karl (1974): Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. Berlin/DDR: Dietz.
- Marx, Karl (1982): Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: MEW 8. Berlin/DDR: Dietz, S. 111-207.
- Mayer, Ruth (1996): Schmutzige Fakten. Wie sich Differenz verkauft. In: Holert/Terkessidis 1996, S. 153-168.
- Milner, Christina und Richard (1973): Black Players: The Secret World of Black Pimps. New York: Little, Brown.
- Rose, Tricia (1994): Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Hanover/London: Wesleyan Univ. Press.
- Scharenberg, Albert (1998): Schwarzer Nationalismus in den USA. Das Malcolm X-Revival. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Scharenberg, Albert (2000): South Side Ghetto: Die schwarzen „Unterklassen“ in Chicago, unveröff. Vortrag am John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien der FU Berlin (Mai).
- The Agenda (1994), February/March: „The J.A.C.K.A.S.S. Theory“.
- The Source (1992): Interview X-Clan (Mai), S. 32-39.
- Thomas, Tobias (2000): Eminem „The Marshall Mathers LP“. In: Spex, Juli/August, S. 67.
- Toop, David (1984): The Rap Attack. African Jive to New York Hip Hop. Boston: South End Press.
- Touré (1999): In the End, Black Men Must Lead. In: The New York Times, 22.08.
- Wacquant, Loic J.D. (1992): The Social Logic of Boxing in Black Chicago: Toward a Sociology of Pugilism. In: Sociology of Sport Journal 9, S. 221-254.
- Wallace, Michelle (1990): Black Macho and the Myth of the Superwoman. New York²: Verso.
- Willis, Paul (1991): Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur. Hamburg/Berlin: Argument.
- Wilson, William Julius (1987): The Truly Disadvantaged. The Inner City, the Underclass, and Public Policy. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Wilson, William Julius (1996): When Work Disappears. The world of the new urban poor. New York: Alfred A. Knopf.
- Wimsatt, William Upski (1994): Bomb the Suburbs. Chicago²: The Subway and Elevated Press.