»They Say I'm Different ...«

Popularmusik, Szenen und ihre Akteur_innen

Rosa Reitsamer, Wolfgang Fichna (Hg.)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung (BMWF), der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA7), des FWF sowie der Universität für angewandte Kunst Wien.



d1: 'nngewnndte

© Erhard Löcker GesmbH, Wien 2011 Herstellung: General Druckerei GmbH, Szeged ISBN 978-3-85409-570-5

Inhalt

7 Vorwort

Roman Horak

14 Einleitung

Rosa Reitsamer und Wolfgang Fichna

Just another Saturday Night: Sussex 1960 – eine Folkmusikszene? David Muggleton

37 Ordnungen der Nacht

Clubkulturen, Stadtentwicklung und Erlebnisökonomie Silvia Rief

59 Stadt – Musik – Szenen – Räume

Zentrum und Peripherie mitten in Wien Wolfgang Fichna

78 Kapitalismus, Kreativität und Kontinuität in der sonischen Sphäre Jeremy Gilbert

94 »Pop Will Eat Itself. Will Pop Eat Itself?«

Aktuelle Entwicklungen der transnationalen Popmusikindustrien Eine Expert_innenbefragung
Christoph Jacke und Sandra Passaro

116 Nie zu alt? Älterwerden und Popmusik

Andy Bennett

137 »Last Night a DJ Saved my Life«

Die Do-It-Yourself Karrieren von Techno- und Drum & Bass-DJs in Wien Rosa Reitsamer

155 They say I'm not balkan – but I am!

Die Aneignung »fremder« Musik und ihre Legitimation am Beispiel der Balkanclubszene Anja Brunner und Michael Parzer

- 10 Exot in rosa Socken Interview mit Shantel. Ohne Datum. http://www.fm5.at/Exot%20in%20 rosa%20Socken%20-%20Interview%20mit%20Shantel/
- 11 CD-Booklet: Bucovina Club (2003)
- 12 CD-Booklet: Disko Partizani (2007)
- 13 CD-Booklet: Planet Paprika (2009)

!DelaDap (DE)

- 1 www.deladap.com (Webauftritt)
- 2 http://www.myspace.com/deladap
- 3 mica-Interview mit !DelaDap. Ohne Datum. http://www.musicaustria.at/musicaustria/ weltmusik/mica-interview-mit-deladap
- 4 Interview von Carina Prange: !DelaDap »Unter dem Schutz der Schwarzen Madonna«. 27.11.2008. http://www.jazzdimensions.de/interviews/more_views/2008/deladap.html

[dunkelbunt] (DU)

- 1 www.dunkelbunt.org (Webauftritt)
- 2 http://www.myspace.com/dunkelbunt
- 3 Interview von Walther Soyka: Die Magie der Großstadt. Ohne Datum. http://www.univie.ac.at/ unique/index.php?tid=1005

Miss Platnum (MI)

- 1 www.missplatnum.com (Webauftritt)
- 2 www.myspace.com/missplatnum
- 3 Interview: Miss Platnum: »Ich habe einen Vorbildcharakter für Frauen«. 14.08.2009. http://rap.de/features/883
- 4 Interview mit Miss Platnum. Ohne Datum. http://www.hitparade.ch/interview.asp?id=142
- 5 Interview von Nina Schütz: Miss Platnum. 05.12.2007. http://www.musik.terrorverlag.de/interviews.php?id=535
- 6 Interview von Silvan Gertsch: Interview mit Miss Platnum. Ohne Datum. http://www.students.de/magazin/details/28915/Interview-mit-Miss-Platnum
- 7 Interview von Florian Kroha: Miss Platnum: »Ich will nichts kopieren! « Miss Platnum im Interview. 15.04.2010. http://www.motor.de/motormeinung/motor.de/miss_platnum_miss_platnum_im_interview.html

Balkan Beat Box (BA)

- I www.balkanbeatbox.com
- 2 http://www.myspace.com/balkanbeatbox
- 3 Interview. 30.09.2005. http://www.essayrecordings.com/essay_bbb.htm (Englisch)
- 4 Interview von Martin Schubert: Balkan Beat Box. 18.08.2008. http://planet-interview.de/bal-kan-beat-box-18082008.html
- 5 Interview von Jon Behm: Interview with Ori Kaplan of Balkan Beat Box. 05.09.2008. http://www.culturebully.com/balkan-beat-box-interview (Englisch)

Alle Webseiten zuletzt abgefragt am 23.07.2010.

Unlikely Cousins

Inszenierungen von Blackness in deutschen Hip Hop- und antirassistischen Skinhead-Szenen

Priscilla Layne

In diesem Beitrag möchte ich mich mit zwei deutschen Szenen auseinandersetzen, die sich beide jeweils rund um musikalische Genres entwickelt haben, die in Kulturen der afrikanischen Diaspora verwurzelt sind: HipHop- und antirassistische Skinhead-Szenen. Oberflächlich betrachtet erscheint es kaum möglich, deutsche HipHop-Fans und antirassistische Skinheads in Einklang zu bringen. Dabei gibt es in den Vereinigten Staaten auffallende stilistische Überschneidungen dieser Szenen, beispielsweise Skinheads, die HipHop hören, Baggy-Kleidung und Sporttrikots tragen (Marshall 1997). In Deutschland hingegen scheint es zwischen antirassistischen Skinheads und HipHop-Fans keinerlei Verbindungen zu geben. Sie kleiden sich unterschiedlich, hören unterschiedliche Musikgenres und besuchen auch nicht die gleichen Clubs, Konzerte oder Festivals.

Nichtsdestoweniger sind diese Szenen durch eine gemeinsame Beeinflussung durch afrodiasporische Kulturen verbunden. Ich möchte als Erstes darstellen, wie Künstler aus beiden Szenen Gewalt, Rassismus und Marginalisierung in ihren Texten aushandeln, um diese Einflüsse noch klarer zu unterstreichen und in der Folge darauf zu fokussieren, wie Blackness im Kontext dieser Szenen inszeniert wird. Ich schlage vor, sie wegen ihrer gemeinsamen afrodiasporischen Wurzeln als entfernte Verwandte zu betrachten, nicht zuletzt deswegen, weil die Performativität von Künstler_innen aus diesen Szenen als Inszenierung von Blackness interpretiert werden kann. In meiner Analyse werde ich mich auf die Untersuchung der Texte von Künstlern zweier Labels konzentrieren, die repräsentativ für die beiden Genres Hip-Hop und Ska in Deutschland sind.'

Bill Yousman vertritt in seinem Artikel »Blackophilia and Blackophobia: White Youth, the Consumption of Rap Music and White Supremacy« die Auffassung, dass weiße Konsumation von schwarzer Musik als moderne Maskierung gelesen werden kann, die auf die negativen Anspielungen in historischen Aufführungen von »Blackface-Maskeraden« verweist. Im Gegensatz zu Yousmans Argument, dass »Blackophilia« (wie sie sich in weißem [amerikanischem] Konsum schwarzer Popularkultur manifestiert) mit ›Blackophobia« (als Furcht vor und Abscheu gegen Afroamerikaner) direkt verbunden ist« (Yousmann 2003: 366), bin ich der Auffassung, dass die

deutsche »Blackophilia«, die der Gegenstand meiner Untersuchung ist, zwar einzelne Elemente einer modernen »Blackface-Maskerade« enthält, es aber eine grobe Vereinfachung wäre, diese Darbietungen als Manifestationen weißer Vormacht stellung zu bezeichnen; besonders wenn man sich vor Augen hält, dass viele der Musiker_innen selbst aus Minderheiten stammen und sich ihre Texte für Multikulturalismus aussprechen. Nichtsdestotrotz möchte ich hinterfragen, ob diese Künstler_innen ernsthaft versuchen, Deutsche dazu zu bewegen, verfestigte Ansichten einer deutschen Identität zu überwinden, indem sie eine Gemeinschaft entwerfen, die durch Black Culture3 vereint ist, oder ob sich diese Künstler_innen nicht doch nur klischeehaft inszenieren, um erfolgreicher zu sein.

Hip Hop in Deutschland

178

HipHop hat Deutschland in den frühen 1980ern erreicht, mit Filmproduktionen wie »Wild Style« (1982) oder »Beat Street« (1984), die beide amerikanischen Hip-Hop behandeln und zu dieser Zeit auch für deutsche Jugendliche verfügbar wurden Diese nahmen die Darstellung von Rap und Break Dance wiederum begeistert auf (Güngör/Loh 1998, Loh/Verlan 2000). Bald benutzten auch in Deutschland junge Migrant_innen,4 so wie ihre Pendants unter den Schwarzen und Latinos in den USA die HipHop-Kultur als Ausdrucksmittel und Sprachrohr, mit dem sie breitere Gesellschaftsschichten auf ihre Probleme aufmerksam machen konnten. Zugleich hat ten auch junge weiße Deutsche die Möglichkeit erkannt, durch HipHop dem gesellschaftlichen Druck nach Leistung und Anpassung zu entkommen. Beide Gruppen sahen im HipHop also eine Verheißung von Rebellion.

Durch die große Bandbreite von deutschen Jugendlichen, die sich von HipHop angesprochen fühlten, war ein sicherer Raum entstanden, »in dem sich deutsche Jugendliche und Migrantenkids treffen und austauschen konnten, ohne dass die Vorurteile und Rassismen der Mehrheitsgesellschaft eine Rolle gespielt hätten« (Günger/Loh 1998: 22). Zu Beginn orientierte sich der deutschsprachige HipHop stark an seinen amerikanischen Vorbildern. Gruppen wie Advanced Chemistry, eine Formation aus Heidelberg, von der drei Mitglieder Vertreter der zweiten Migrant_innengeneration waren (Waegner 2004:180), schrieben sozialkritische und politisch motivierte Texte. Die Single »Fremd im eigenen Land« (1992) von Advanced Chemistry antwortete auf die Neonazigewalt der frühen 1990er, indem sie die Vorstellung einer auf Ethnizität basierenden Staatsbürgerschaft durch eine territorial definierte ersetzte. Im selben Jahr veröffentlichten Die Fantastischen Vier »Die Da?« und wurden damit die Aushängeschilder einer stärker von Pop inspirierten und kommerziellen Form des HipHop. Mit dem Aufstieg und anhaltenden Erfolg einer Gruppe wie Die Fantastischen Vier, die aus den Mittelklassebezirken Stuttgarts kamen,5 war der deutsche HipHop längst auf dem Weg, vom Mainstream akzeptiert zu werden.

Seither sind deutsche Rapper_innen oft zweidimensional in kommerziell und gegenkulturell/Underground unterteilt worden. Gegenwärtige HipHop-Künstler_innen, die sich vom Mainstream-Pop abgrenzen, tun das oft, indem sie sich an extremeren Subgenres aus den USA, etwa Gangsta-Rap, orientieren. Eines der bekanntesten HipHop-Plattenlabels, das sich besonders bemüht die Grenzen der Akzeptanz im Mainstream auszuloten, ist Aggro Berlin, gegründet 2001.6 Aggro Berlin hat sich mit Erfolg das Image des bedeutensten deutschen Gangsta-Rap-Plattenlabels aufgebaut. Die Texte der Künstler des Labels enthalten zahlreiche Anspielungen auf Bandengewalt, sind tendenziell frauenfeindlich und homophob und entsprechen damit den allgemeinen Merkmalen des amerikanischen Vorbilds. Texte aus dem Aggro Berlin-Umfeld sind in der Regel apolitisch und reduzieren, sollten doch einmal politische Themen angesprochen werden, diese auf eine vereinfachende und dogmatische Diskussion von Diskriminierung in Deutschland. »Mehrere Songs der Aggro-Berlin-Rapper und von Bushido7 wurden wegen ihrer >gewaltverherrlichenden und sexistischen Inhalte von der Bundesjugendprüfstelle für jugendgefährdende Medien auf den Index gesetzt.« (Braun 2005) Anders als sonstige deutsche Rapper erhebt Aggro Berlin den Anspruch, dass die Künstler des Labels die provokantesten, kontroversesten und gnadenlosesten von allen sind und somit auch auf diese Weise ihren Idolen, die sich in den Vereinigten Staaten mit massiver Kritik konfrontiert sehen, zu folgen bereit sind.⁸ In den Aggro-Berlin-Texten äußert sich auch die Selbstsicht der Rapper und die Vorstellung ihres Lebensstils als Widerpart zum Mainstream. Ich behaupte, dass nicht nur die behandelten Themen in den Texten, sondern auch die Vermarktungsimages der Aggro Berlin-Künstler den Einfluss der Black Culture auf ihren Stil sichtbar machen.

S.H.A.R.P. & American Skinhead Culture in Deutschland

Während niemand die zentrale Stellung von Afroamerikaner_innen bei der Entstehung des HipHop in Frage stellen würde, scheint es weit weniger bewusst zu sein, dass die Wurzeln von Skinhead-Musik ebenfalls in der afrikanischen Diaspora liegen.9 Die Skinheadbewegung hatte die Vereinigten Staaten in den 1970ern erreicht (Marshall 1997) und seit ihrem Aufkommen in den USA sind Afroamerikaner_innen Teil der Skinheadszene und haben zu deren Weiterentwicklung beigetragen. Verglichen mit Großbritannien war die amerikanische Szene ethnisch diverser und von anderen amerikanischen Genres, etwa Hardcore, Punk und HipHop, beeinflusst.

In den 1990ern gab es amerikanische Skinheads mit unterschiedlichen ethnischen Hintergründen, Latino- und asiatische Mitglieder eingeschlossen. Eine weitere Besonderheit in der Entwicklung der Szene war die Organisation von dezidiert antrassistischen Skinheads in Straßengangs, deren Weg wiederum von SHARP (Skinheads Against Racial Prejudice), 1987 gegründet, bereitet worden war (Farin 1997):

In den mittleren 80ern begannen damit drei Skinheads namens Marcus (jetzt Tattookünstler in Kalifornien), Troy und Bruce. Zu dieser Zeit erschien vieles in der Skinheadszene an den Haaren herbeigezogen – es gab sogar schwarze Nazi-Skins. Die Medienhysterie, die bis heute andauert, war schon voll im Laufen, als SHARP damit begann, Flugblätter auszuteilen und Plakate zu produzieren, die den Leuten klar machen sollten, dass im Gegensatz zu dem, was die Medien sagten, nicht alle Skinheads Rassisten waren. Die breite Unterstützung in der Stadt, von Anfang an, bereitete die Eigendynamik für die Ausbreitung über die USA und darüber hinaus – heute gibt es in der ganzen Welt SHARP-Gruppen. (Marshall 1997: 10)

Mit der Entstehung von SHARP begannen amerikanische Skinheads Gewalt nicht nur zur Verteidigung eigenen Terrains, sondern auch als politisches Durchsetzungsmittel zu verwenden. SHARP fand letztendlich mit der walisischen Oi!-Band The Opressed auch in Europa Gehör. Eines der Bandmitglieder, Roddy Moreno, stieß auf einen SHARP-Flyer, als er sich im November 1988 in den Vereinigten Staaten aufhielt (Farin 1997: 188). Das Konzept sprach ihn an und er brachte die Bewegung nach Europa.

SHARP und die weiter links positionierten RASH (Red and Anarchist Skin-Heads) erreichten so auch Deutschland und wurden für jene Skinheads bedeutend, die zwar an der Szene selbst interessiert waren, aber mit Neo-Nazis absolut nichts zu tun haben wollten. Beide Bewegungen ermunterten deutsche Skinheads auch, sich der schwarzen Wurzeln ihrer Szene, die sich in ihrer Musik mittransportierten, bewusst zu werden: »Nicht zufällig gab es mit SHARP auch eine Welle deutscher Ska-Bands.« (Farin 1997: 53)

Das in den frühen 1990ern gegründete Plattenlabel Mad Butcher Records aus Göttingen hat viele Musiker_innen aus der Skinheadszene unter Vertrag und repräsentiert dabei ausschließlich antirassistische SHARP- und RASH-Bands. Vergleicht man die Texte und Abbildungen der Skinheadbands, die von Mad Butchen vermarktet werden, mit jenen der Aggro Berlin-Musiker_innen, finden sich auffällig übereinstimmende Bezüge zu Bandengewalt und eine ähnlich reduzierte politische Auseinandersetzung mit ethnischer Diskriminierung und Marginalisierung. In den Skinhead-Texten ist dabei die Diskussion von Diskriminierung nicht auf Deutsch-

land beschränkt. *Mad Butcher* ist es jedenfalls erfolgreich gelungen, Musik deutscher und internationaler Skinheadbands mit einer Bandbreite von Punk über Oi! bis Skazuverkaufen.

Betrachtet man die Ikonographie der Black Culture in der deutschen Medienlandschaft, erscheint diese mit denselben Themen verbunden, die auch die Musiker_innen von Aggro Berlin und Mad Butcher ansprechen. Und wie die Musikszenen selbst, werden auch diese Themen von der deutschen HipHop- und der antirassistischen Skinheadszene angeeignet. Obwohl es so aussieht, als hätten sie nichts miteinander zu tun, entdecken und verarbeiten Jugendliche aus beiden Szenen Stile, die Blackness kennzeichnen beziehungsweise inszenieren. Um mein Argument auszuarbeiten, werde ich in der Folge einen genaueren Blick auf folgende Künstler und Bands werfen: die Aggro Berlin Musiker B-Tight, Sido und Fler, sowie Stage Bottles, Scrapy und No Respect von Mad Butcher.

Text Analyse - (Banden-) Gewalt

Der deutsch-amerikanische Rapper B-Tight¹⁰ wird bei *Aggro Berlin* auch unter dem Namen »Der Neger« geführt. Seine Texte behandeln Ethnizität, Identitätspolitik und den Konflikt zwischen Blackness und Whiteness; er selbst bezeichnet sich als »einen Farbigen.« Im Song »Plan B« bedrohen B-Tight und andere deutsche Rapper (Sido, Bushido und Bendt) einen männlichen, angeblichen Kontrahenten, den sie deswegen attackieren, weil er für sie nicht brutal genug auftritt: »Du bist nicht mit, sondern vorbei an HipHop (...) Rap ist aggressiv – du bist es nicht!«¹¹ Alle, die nicht hart genug sind, haben im HipHop keinen Platz, und »die Sekte«¹² wird sie (textlich oder auch physisch) angreifen.

Der Song zeigt, wie sich B-Tights Gewaltverherrlichung und seine frauenfeindlichen Ansichten vereinen. Er drängt seinen männlichen Gegner in eine Rolle, die im Gangsta-Rap herkömmlich Frauen zugeordnet wird. Wer die Stelle »Jetzt wird gefickt und nicht geschlafen, nicht rumgezickt, sondern geblasen, solltest du das jetzt nicht machen, zwingst du mich, dich tot zu schlagen« erstmals hört, wird zunächst in die Irre geführt, denn sie scheint sich an eine Frau zu richten; doch dann folgt die Zeile »Sohn einer Hure.« Dieses homoerotische Bild setzt sich das gesamte Lied über fort: »Die Hälfte deiner Gang ficke ich ganz alleine,« und wird mit homophoben Beschimpfungen wie, »ihr Schwuchteln habt es nicht drauf,« verbunden. Neben den sexuellen Anspielungen gibt es auch Bandengewalt, die so beschrieben wird: »Jetzt bist du an die Sekte geraten, eine Gruppe kranker Psychopathen, die im Hinterhalt auf dich warten, dich erschlagen, mit dir an den Stadtrand fahren und dich dann tief im Wald vergraben.«

Lange Zeit war Gewalt im HipHop-Umfeld als amerikanisches Phänomen betrachtet worden und die deutsche Presse hatte sich gefragt, ob ähnliche Fälle hierzulande tatsächlich einen Grund zur Beunruhigung darstellten oder ob sie nicht vielmehr als Marketingtricks zu verstehen seien. Inzwischen haben einige Gewaltten in der Presselandschaft für ein Umdenken gesorgt, was die Ähnlichkeit mit Amerika betrifft. Allein 2008 waren mehrere deutsche Rapper, darunter Massiv, Fler und Bushido bei unterschiedlichen Anlässen zum Ziel körperlicher oder bewaffneter Angriffe geworden (Gernert/Haas 2008).

Bandengewalt ist auch ein Markenzeichen deutscher Skinheadmusik: Während unpolitische Skinheads über Gewalt oft als Unterhaltung und Spaß singen, verstehen sie rassistische wie antirassistische Skins als Mittel zum Zweck. Mad Butcher-Mike¹³, der Besitzer des gleichnamigen Labels, sagt zur Rechtfertigung von Gewalt antirassistischer Skinheads: »Gewalt war immer ein Mittel der Politik und wird es auch immer bleiben.« (Swen 2005) Anders als die Rapper von Aggro Berlin versuchen die Mitglieder der Skinheadband Stage Bottles, wenn sie über Gewalt singen, diese als Ausnahme oder letztes Mittel zu beschreiben. So ist etwa der folgende Slogan auf der Rückseite der Band-T-Shirts gedruckt: »Violence isn't the only way. But one (sic!) if everything is said, you'll never walk alone.« Mit dieser Aussage verteidigt die Band ihr Verhältnis zu Gewalt in ihren Texten.

Im Stage-Bottles-Song »Power of the City« findet sich politisch motivierte Gewalt. Daneben gibt es aber auch unmotivierte Gewaltakte, die dem erwähnten B-Tight-Text ähneln, etwa Folgender: »We're running through these streets/ Cause we lifted a Shop/ We got a lot of gear we didn't need/ Then we had a piss up and smashed up a pub/ We've had our fun as we wanted to.«¹⁴ Es folgen die Zeilen: »We're the power of the city/ We're the wild youth/ And we aren't afraid of anything«, die ebenfalls männliche Macht- und Unterdrückungsverhältnisse abbilden, nur eben ohne frauenfeindliche und homopobe Passagen wie in B-Tights Song. Eine weitere Übereinstimmung ist der Akzent auf Bandenaktivitäten, der auf eine starke »Wir-gegendie-anderen-Mentalität« verweist: »Tonight we'll have a meeting with another gang/ Our last meeting went out for a very hot fight/ Three members of them were very bad hit/ If they start again it will be worse for them.«

Scrapys Song »Rude Boys Better Wake Up« präsentiert Gewalt, die durch Traditionen und Politik motiviert ist. Die Band klärt darin unpolitische Skinheads darüber auf, dass es wegen der schwarzen Wurzeln der Skinheadbewegung ihre Pflicht sei, aktiv und physisch gegen Rassist_innen aufzutreten. Stolz erinnern Scrapy an die gewalttätigen Banden der Rude Boys in Jamaika sowie an die ersten britischen Skinheads und skizzieren historischen Verbindungen. Damit deutet die Band an der Grund im aggressiven Verhalten heutiger Skinheads liege darin, dass sie ihre Vorgänger, die Rude Boys, nachahmen würden. Scrapys Texte unterscheiden sich

von B-Tights und Stage Bottles insofern, als ihre Gewaltaufrufe weniger platt wirken. Erst am Ende des Songs taucht eine eindeutig gewalttätige Zeile auf. Allerdings muss die Aufmerksamkeit auch auf das Plattencover gerichtet werden, das zeigt, wie die Band eine dunkle Straße entlanggeht, wobei einer von ihnen eine Pistole trägt – ein Bild, das auch auf B-Tights Pose mit Waffe auf seinem Albumcover verweist. Die Rechtfertigung von aggressivem Verhalten durch Scrapy und B-Tight ist also ähnlich; beide verbinden ihre Bewunderung für Gang-Kultur mit den schwarzen Wurzeln des jeweiligen Genres. Scrapy dulden Gewalt zur Verteidigung gegen andere und schaffen damit dasselbe »Wir-gegen-die-anderen«-Denkmuster.

Marginalisierung

Antirassistische Skinheads, HipHop-Fans sowie die dazuzuzählenden Künstler_innen tendieren dazu, die Lebenswelten der Unterschichten zu glorifizieren, die gemeinhin als von Armut, Gewalt und Drogenabhängigkeit geprägt dargestellt werden. Aufgrund dieser Lebensumstände verorten sie sich am Rand der Gesellschaft und damit in Opposition zum privilegierten Mittelklasselebensstil des Mainstreams. Die Verweigerung, dem zu folgen, was ihre schlechte Ausbildungssituation und ihre düsteren Zukunftsaussichten zu gestatten scheinen, bewirkt bei vielen Akteur_innen dieser Szenen Entfremdung und ein Gefühl von Verlassenheit, was sich wiederum in ihren Texten niederschlägt.

Sido von Aggro Berlin ist als der »erfolgreichste Bösewicht der deutschen Musikszene« bezeichnet worden (Braun 2005). Sido, so Michael Braun, »[hat] das AggroPrinzip, das ganz simpel darin besteht, in Rap-Texten ein Maximum an obszönen
und aggressiven Sprüchen unterzubringen, zum Erfolgsmodell gemacht.« (Braun
2005) Sido grenzt sich in seinem erfolgreichen Hit »Mein Block« von der Mainstreamkultur durch die Verherrlichung seines unkonventionellen Lebensstils in einer
heruntergekommenen Gegend des Berliner Märkischen Viertels ab. Von den ersten
Zeilen an ist eindeutig, dass sich Sidos Abneigung gegen Mittelklassedeutsche richtet, die sich ein Eigenheim leisten können und finanzielle Abgesichertheit genießen.
»Du in deinem Einfamilienhaus lachst mich aus, weil du denkst, du hast alles, was
du brauchst!«15 Entgegen der Vorstellung gesellschaftlichen Aufstiegs beharrt er darauf, dort zu bleiben, wo er herkommt: »Mein schöner weißer Plattenbau wird langsam grau! Drauf geschissen, ich werde auch alt und grau, im MV!«

In »Mein Block« beschreibt Sido seine Umgebung als grau, schmutzig und gefährlich, einfach alles andere als angenehm. Trotzdem kann er seine Wunschvorsteilungen innerhalb dieser eingeschränkten Lebensumwelt verwirklichen und träumt nicht von Größerem und Besserem: »Hier krieg ich alles, ich muss hier nicht mal weg, hier hab ich Drogen, Freunde und Sex!« Mit der Darstellung der Verbundenheit zu seinem Bezirk unterstreicht er die Vorstellung, dass echten Rappern Gemeinschaft und Kameradschaftsgeist über alles geht: »Die Bullen können kommen, doch jeder weiß Bescheid, aber keiner hat was gesehen, also können sie wieder gehen!« Die Verherrlichung seiner »Neighbourhood« verwirft dabei indirekt ihr Gegenstück, eine saubere und sichere Wohngegend. Sido unterstellt, dass in anderen Bezirken kein echter Gemeinschaftsgeist herrsche und dort alle für sich selbst sorgen müssten.

Die Mitglieder von Scrapy haben dem Lebensstil der Mittelklasse gegenüber eine ähnliche Einstellung. In ihrem Song »Snot In Your Face« drücken auch sie ihre Ablehnung gegen Mittel- und Oberschichten aus und kritisieren deren Gier: »Every business suit/ Should get a shoot/ Caus they will ruin the world.«¹6 Die Band macht aber klar, dass es ihr nicht nur um Gewinnsucht, sondern um gesellschaftliche Konventionen im Allgemeinen geht, die sie ablehnen: »I don't give a fuck/ About the laws and orders/ Society gave to me/ I get pissed in public.« Dabei wird weniger ein Lebensstil, der sich nach einer bestimmten Ideologie richtet, sondern eher ein sehr allgemein ausgedrücktes Streben nach Unabhängigkeit skizziert, ähnlich wie bei Sido, der über die Freiheit singt, Drogen zu nehmen und ein Leben als Krimineller zu führen.¹¹ Scrapy verspotten die Mehrheitsgesellschaft auch, indem sie unterstellen, viele wünschten so wie sie selbst zu leben: »I'm like you always wanted to be ... I know you envy me.«

Auf diese Weise stilisieren sich Scrapy und Sido nicht als benachteiligte Opfer, sondern im Gegenteil als beneidenswerte Individuen mit dem Mut, eine als einengend empfundene Gesellschaft herauszufordern. In Anbetracht der bis heute anhaltenden Stigmatisierung von Skinheads in Deutschland, 18 erscheint es nachvollziehbar, dass Scrapy auf ihre eigene Marginalisierung beharren. Gleichzeitig hat Sido, ganz abgesehen von seinem Minderheitshintergrund – er ist sinti-deutscher Herkunft – riesigen kommerziellen Erfolg mit seiner Musik und längst einen Mainstream-Status im HipHop erreicht. 19 Sein Image als Außenseiter mag im Gefühl der Ausgrenzung wegen seines ethnischen oder gesellschaftlichen Hintergrundes begründet sein. Wie auch immer, als erfolgreicher deutscher Rapper, mit mehreren Musikpreisen ausgezeichnet 20 und mit seinem maßgeblichen Einfluss auf die Jugendkultur, ist er eindeutig auch ein Insider.

Rassismus

Ein drittes wichtiges Thema, auf das deutschsprachiger HipHop und Ska rekurrieren, ist Rassismus. Der Rapper Fler beschwört im Song »Die neue Deutsche Welle« eine vereinte multi-ethnische Jugend, die gegen die Mehrheitsgesellschaft aufbegehrt. Fler ist jenes Mitglied von Aggro Berlin, das als »Der Deutsche« vermarktet

wurde. In »Die neue deutsche Welle« behauptet er, dass Hautfarbe für ihn keinen Unterschied mache, solange jemand seine Ansichten teile: »Wir sind Außenseiter, wir sind Aggro Berlin. Schwarz, Weiß – egal, jeder ist hier Aggro in Berlin. «21 Flers Zugang zu Rassismus ist sehr polarisierend und er macht kaum Anstalten, über ein vereinfachendes Schwarz-Weiß-Denkmuster hinauszugehen. So greift sein Versuch, Berlin als multikulturelle Utopie darzustellen, zu kurz, weil Zeilen wie »Komm nach Berlin und du siehst wie sich die Leute hier boxen. Das ist normal, das hier ist Multikulti, meine Homies kommen von überall,« unterstellen, dass es gerade die Spannung zwischen unterschiedlichen ethnischen Gruppen ist, die für die Gewalt in seiner Heimatstadt verantwortlich ist.

Flers Eintreten für Antirassismus ist in dem Text mehrfach doppelbödig in eine nationalistische Rhetorik und Symbolik eingebaut. Obwohl Fler wie seine Rapperkollegen eine transnationale Herkunft aufzuweisen hat, empfindet er es angesichts seines Äußeren für notwendig herauszustreichen, dass seine Mutter Deutsche und er darauf auch stolz ist. Tatsächlich verweist er mit dieser Aussage auf genau jene Vorstellung einer auf Blutverwandtschaft aufbauenden Staatszugehörigkeit, also dem Ius Sanguinis, das Advanced Chemestry seinerzeit zu überwinden versuchte. Dazu verwendet er Versatzstücke der deutschen Geschichte auf eine Weise, an der selbst rechtsgerichtete, nationalistische Deutsche Gefallen finden könnten. Auf dem Albumcover von »Die neue deutsche Welle« ist eine Art deutscher Reichsadler in seinem Logo zu sehen und auch im Video für die Single kokettiert er »mit den Insignien der Nazis: mit Frakturschrift und einem verfremdeten Reichsadler, der auf Flers Arm landet« (Braun 2005). Im Zuge der Pressekampagne für die Veröffentlichung des Albums verwendete Fler den Slogan: »Am 1. Mai wird zurückgeschossen«, einen offenkundigen Verweis auf das hinlänglich bekannte Hitlerzitat anlässlich der deutschen Invasion in Polen und dem damit verbundenen Beginn des Zweiten Weltkrieges.

Die Verwendung von rassistischen und nationalistischen Elementen in Flers »Neuer Welle« des deutschen HipHop erscheint durchaus als verstörend. Darüber hinaus beklagt er, deutschsprachiger HipHop würde zu wenig im Radio gespielt, einen Umstand, den er durch seine ansprechenden deutschen Texte und seine Musik zu ändern verspricht. Flers Beharren auf deutschsprachige Raps streicht die Tatsache umso stärker heraus, dass im Gegensatz zu den dargestellten HipHop-Künstlern alle Texte der untersuchten Skinheadbands in englischer Sprache gehalten sind.

Angesichts des Aufstiegs einer globalen HipHop-Kultur präsentierte sich Aggro Berlin erstaunlich begrenzt. Das Label hatte ausschließlich Künstler unter Vertrag, die in Berlin leben und seine Rapper schenken in ihren Texten den Vierteln der Stadt große Aufmerksamkeit. Das Skinheadlabel Mad Butcher versteht sich auf seiner Webseite dagegen viel stärker als kosmopolitisch, schon allein durch die Betonung der

größeren Bedeutung von Gesellschaftsschichten als von Herkunftsländern. Eine mögliche Erklärung für diesen auffälligen Unterschied mag das Ziel der Mad Butcher-Bands sein, eine internationale Fangemeinde zu erreichen, während sich Aggro Berlin ausschließlich an deutschsprachige Hörer_innen richtet und gleichzeitig die Dominanz von englischsprachigem HipHop in den deutschen Medien kritisiert. Dafür mag wiederum die unterschiedliche Anzahl an Fans mitverantwortlich sein, welche die beiden Labels bedienen. Der Markt für deutschsprachigen HipHop ist schlichtweg um einiges größer als die antirassistische Skinheadszene. So gesehen haben Mad Butchers Bands höhere Erfolgsaussichten, wenn sie versuchen, die größtmögliche Hörer_innenschaft zu erreichen. Die lokale Voreingenommenheit von Aggro Berlin mag dagegen auch darin begründet sein, dass sich das Label Gangsta-Rap und damit auch die »Neighbourhood« als zentralen Topos angeeignet hat, sei es auch nur als Marketingtrick, um aufzufallen. Im Ska wiederum spielt Lokalpatriotismus keine Rolle und deckt sich auch nicht mit der linken Einstellung von Mad Butcher Records.

Im Song »Human Scum« versucht die Skinheadband No Respect durch historische und naturwissenschaftliche Beweisführung ein Statement gegen Rassismus abzugeben: »We all descend from Africa, home country of mankind/ No matter where we live, the blood in our veins is all the same.«22 Obwohl zu Beginn des Songs keine eindeutig definierte Zuhörer_innenschaft angesprochen wird, wird in der Folge klat an wen die Band ihre Aussagen richtet: »Hey white man, do you think you're something better? ... You're just a piece of racist trash, too fucking dumb to understand/ That the color of the skin doesn't make the slightest difference.« Obwohl No Respect die rassistische Vorstellung einer polarisierenden Schwarz-Weiß-Sicht anprangern-»You never listen/ You're painting the world black and white« – zementiert die Band ironischerweise wie Fler diesen Tatbestand, indem sie sich in ihrer Aussage haupt sächlich auf zwei Bilder stützt: auf Afrika in der ersten und auf den »White Man« in der zweiten Strophe. Es gibt nur eine Zeile, die die Tatsache ausdrückt, dass das Thema nicht nur zwei Seiten hat, »To me we're all just apes of different colours.«

Ich bin der Auffassung, dass die Tendenz zu einer schwarz-weiß-polaren Repräsentation sowohl von Fler als auch von No Respect genau wie die Verweigerung, verwandte politische Themen anzusprechen, zeigen, dass ihnen die Beschäftigung mit Rassismus dazu dient, mit ihrem eigenen Weißsein innerhalb von Genres, die stark mit Blackness assoziiert werden, zurechtzukommen.²³ Durch ihre oberflächliche Auseinandersetzung mit Rassismus reproduzieren diese Künstler polare Auffassungen von Rassismus, die aus dem Kolonialismus stammen.²⁴ Meiner Meinung nach weisen Flers und No Respects Texte über Rassimus nicht notwendigerweise auf ein wie auch immer geartetes tiefgründigeres politisches Engagement hin. Und auch der Besitzer von *Mad Butcher* Records, Mike, stellt klar: »Antirassismus ist keine politische Einstellung, sondern nur gesunder Menschenverstand. « (Swen 2005)

Cultural Slumming²⁵

Heutzutage »ist ›Black in Deutschland unbestreitbar in« (Waegner 2004: 172). Diverse Autor_innen haben sich Gedanken darüber gemacht, warum der Einfluss der Black Culture in der Mehrheitsgesellschaft so stark ist.26 In »Outlaw Culture« behauptet bell hooks, dass ihre Popularität bei weißen Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft stark auf der Art ihrer Vermarktung beruht. Genauer gesagt betont sie, dass nicht die gesamte Black Culture vermarktbar oder attraktiv für Konsument_ innen ist, sondern gerade die den Unterschichten zuordenbare (hooks 1994). Obwohl hooks die Rezeption von HipHop im weißen Amerika im Sinn hatte, denke ich dennoch, dass ihre Bewertung auch für Deutschland gilt. Natürlich sind es nicht nur schwarze Musik und textliche Einflüsse, welche die beiden deutschen Szenen zusammenhalten, sondern ebenso ein wahrgenommener Zustand der Unterdrückung und Diskriminierung. Ich bezeichne das als einen wahrgenommenen Zustand, da auch die deutschen antirassistischen Skinheads und HipHop-Fans aus der Mittelklasse – und daher nicht zwangsläufig mit ethnischer oder sozialer Diskriminierung konfrontiert – dennoch die Kultur schwarzer Unterschichten bewundern. Obwohl die Mittelklassefans dieser Genres nicht zu den Rändern der Gesellschaft zu zählen sind, fühlen sie sich dennoch als Underdogs innerhalb der sozialen Ordnung, was ihnen wiederum dabei hilft, ihre Begeisterung für Elemente der Black Culture zu erklären. Die Künstler_innen selbst haben ebenfalls ein Interesse daran, dass sich ihre Hörer innen als marginalisiert empfinden, entwerfen sie doch die textliche und bildliche Symbolik eines Lebensstils an der Peripherie. Nach hooks fühlen sich Konsument_innen von Bildern schwarzer Unterschichtskultur angezogen, weil sie ihnen erlauben, sensationalistisch mit Erfahrungen der schwarzen Community zu kokettieren, ohne dabei jene soziale Mühsal durchmachen zu müssen, die normalerweise damit einhergeht.27 Diese Bilder können über viele verschiedene Arten von Medien transportiert werden, aber woher kommen sie und wer bestimmt sie?

Gewöhnlich begegnen die meisten HipHop- und Ska-Fans Bildern aus der Black Culture erstmals mittels Medien, durch das Radio, Konzerte, Alben, TV oder Filme. Auf diese Weise überträgt sich die Verantwortung für die Aufgabe, der Welt gegenüber Blackness zu definieren, auf Künstler_innen mit einer internationalen Fangemeinde, Künstler_innen, die erfolgreich genug sind, sodass ihre Bilder über die Grenzen ihrer Heimatländer hinaus Bedeutung erlangen. Um ihren Erfolg zu gewährleisten, müssen sie wissen, wie man sich vermarktet und da es eben Bilder von unterprivilegierten Schwarzen sind, die sich gut verkaufen, spielen schwarze Künstler, so hooks, oftmals bestimmte Aspekte ihrer Kultur allein zu Vermarktungszwecken hoch (hooks 1994). Auf diese Wiese kann die erste Begegnung junger, deut-

scher KonsumentInnen mit Black Culture theoretisch durchaus eine Begegnung mit einer Inszenierung von Blackness sein.

Dennoch glaube ich, dass die angeführten deutschen Musiker, obwohl sie unbewusst ein falsches Bild von Blackness reproduzieren, weniger den Anspruch stellen, in ihren Texten und Bildern Realität abzubilden, als vielmehr versuchen, die Realitätserwartungen der deutschen Gesellschaft zu karikieren. So tritt Rapper B-Tight auf einem Pressefoto auf, als wäre sein Gesicht mit schwarzer Schuhcreme geschminkt um seine Haut dunkler erscheinen zu lassen als sie in natura ist. Auch sein Spitzname »Der Neger« führt wie der von Fler, »Der Deutsche«, Stereotype vor. Skinheads verwenden ebenfalls oft imaginäre Identitäten, etwa wenn sie sich wie die Band Scrapy auf dem Cover ihres Albums »You Better Wake Up« im aalglatten Stil der jamaikanischen Rude Boys präsentieren, in eng sitzenden schwarzen Anzügen, mit Pork-Pie-Hüten und Sonnenbrillen. Natürlich glauben diese Skinheads genausowenig, dass sie jamaikanische Kleinkriminelle verkörpern, wie sich die Rapper ernsthaft für amerikanische Gangstas halten. Ich bin überzeugt, dass sich die Künstler durchaus darüber bewusst sind, eine Show für ihre Hörer_innenschaften abzuliefern, indem sie eine kommerzialisierte Form von Blackness zu Unterhaltungszwecken darbieten.

Demzufolge gehe ich davon aus, dass es diesen deutschen Künstlern, wenn sie mittels textlicher Referenzen aus der Black Culture eigene Erfahrungen in Deutschland beschreiben, weniger darum geht, reale Situationen darzustellen, als in eine imaginäre Rolle zu schlüpfen und aus der Perspektive der schwarzen Unterschicht heraus zu schreiben mit dem Zweck, sich selbst »ganz unten« zu platzieren.²8 Wohl deswegen bezeichnet Braun deutschen Gangsta-Rap als »einen ganz schwachen Abklatsch des authentischen Gangsta-Rap der amerikanischen Westküste« (Braun 2005). Ziel meiner Analyse ist es zwar nicht, den Authentizitätsgrad von deutschem HipHop zu bestimmen, aber ich interessiere mich durchaus für die Motivation jener Künstler innen, Labels und Fans, die eine eingeschränkte Definition von Blackness leisten, weche wiederum von der selbst wahrgenommenen »deutschen« Identität abweicht.²9

Zwischen den Produkten der Musiker und ihrer alltäglichen Selbstinszenierung finden sich zweifelsfrei Gegensätze. Denn obwohl viele deutsche Rapper vor ihren Fans Gewalt glorifizieren, geben sie sich einer breiten Öffentlichkeit gegenüber oft als saubere und unschuldige Biedermänner (Braun 2005). Weiters scheint es sowohl Aggro Berlin als auch Mad Butcher ironischerweise zu helfen, den Verkauf zu steigern, wenn sie sich und ihre Künstler_innen als Gegenstück zur Mainstream-Kultur vermarkten. Waegner weist darauf hin, dass für viele junge HipHop-Fans, gerade durch die »gegen das Establishment gerichtete Beschaffenheit von HipHop-Musik-dynamisch und anders als die herkömmliche, glatte Radiolandschaft – der Erwerb von Artikeln aus ihrer beachtlichen Produktpalette – von Skullies und Muscle Shirts, Sneakers und Sonnenbrillen, Durags und Platinschmuck bis zu Kappen und Skate-

boards – zu einem politischen und ästhetischen Statement« (Waegner 2004: 174) wird. Das Gleiche kann auch von der Skinhead-Subkultur gesagt werden. Denn die Künstler, deren Texte ich untersucht habe und die sich als gegenkulturell verstehen, unterstellen ebenfalls, der Konsum ihrer Musik stelle eine Form von Protest und von politischem Engagement dar, während ihre eigenen Szenen gleichzeitig oftmals ihre Überzeugungen, Auffassungen und das Interesse an Verkaufsartikeln mit der Mehrheitsgesellschaft teilen.

Diese Gegensätze zwischen den Texten, dem Image und der Praxis legen nahe anzunehmen, die Aneignung von Inhalten der Kultur einer schwarzen Unterschicht wäre ein Versuch der sensationalistischen Ausbeutung ihrer Elemente und ihres Marktwerts. Dennoch mag selbst die beschränkte Auseinandersetzung mit Rassismus und Diskriminierung in den beiden besprochenen Songs darauf hindeuten, dass der Kontakt dieser deutschen Musiker mit Black Culture einen politischen Einfluss auf sie darstellt. Nach Anoop Nayak kann das Hören schwarzer Musik und das Kleiden in schwarzen Stilen eine Möglichkeit für weiße Jugendliche sein, sich ihres Weißseins erstmalig bewusst zu werden (Nayak 2003). In diesem Sinn bleibt zu hoffen, dass das, was als Nachahmung beginnt, deutsche Künstler_innen weiter zu einem tieferen Verständnis der Auffassung von Weißsein und ihrer ethnizitätsbezogenen Machtposition in der Welt führt.

Letztendlich stellt sich die Frage, was die kollektive Inszenierung von Blackness durch deutsche Künstler_innen gegenwärtig für die deutsche Gesellschaft bedeutet. Wie weiter oben dargestellt, glaube ich wie Yousman, dass diese Inszenierung an die Blackface-Maskeraden erinnert, die im 19. Jahrhundert eine höchst populäre Unterhaltungsform in den Vereinigten Staaten waren. (Lott 1995) Zu dieser Zeit schminkten sich viele Weiße, besonders aus Eingewandertenmilieus, ihre Gesichter schwarz, um so Afroamerikaner_innen auf Bühne und Leinwand darzustellen. Nach Michael Rogin, dem Autor von »Blackface, White Noise«, doubelten sie die Afroamerikaner_innen deshalb, weil es diesen unmöglich war, sich selbst zu repräsentieren. Rogin streicht heraus, dass »die Musikerschaft den Anspruch darauf erhob, für beide zu sprechen, indem sich die einen schwärzten«, um damit »vorzugeben, es gäbe keinen Konflikt zwischen Schwarz und Weiß« (Rogin 1996: 5).

Vielleicht birgt die moderne deutsche Blackface-Maskerade ja sogar die Möglichkeit zur Entstehung einer gemeinschaftlichen Gesellschaft in sich – entgegen jenen
»Parallelgeseilschaften«, vor denen konservative Kräfte warnen – wenn sich alle als
schwarz ausgeben oder an Formen der Performanz von Blackness teilhaben. Einige
Künstler_innen arbeiten allerdings auch mit alternativen gesellschaftlichen Gestaltungsansätzen. Der linke HipHop-Künstler Chaoze One beispielsweise erteilt in seinem Song »Koppstoff/Mein Bloc«, einer Parodie auf Sidos »Mein Block«, dem im
Gangsta-Rap vorherrschenden Lokalpatriotismus eine Absage. Er widerlegt Sidos

Ode an seine »Neighborhood« mit einer so verschwommenen Beschreibung seines eigenen Umfelds, dass es sich praktisch überall in Deutschland befinden könnte. In der Folge macht er klar, dass sein Block der »Schwarze Block« (im Sinne radikaler Gruppen auf linken und globalisierungskritischen Demonstrationen, Anm. d. Übers.) ist und unterstreicht damit seine Loyalität zu linksgerichteter Kultur, die über jeglichen territorialen Vorstellungen steht. Eine weitere linke HipHop-Formation, Anarchist Academy, geht in dem Song »Flammen der Nacht« noch einen Schritt weiter, indem sie in der Tradition von Advanced Chemistry das Ius Sanguinis zurückweist und in der Folge vorschlägt, Deutschland als Staat solle überhaupt aufhören zu bestehen.

Die alternativen Ansätze zur Gemeinschaftsbildung von Chaoze One und Ans archist Academy führen zur Frage, ob die Blackface-Maskeraden der Künstler in nen von Aggro Berlin und Mad Butcher überhaupt notwendig oder wenigstens Erfolg versprechend sind. So schaffen die homophoben und frauenfeindlichen Texte Aggro Berlins zwangsläufig eine Community, die Homosexuelle und Frauen aus schließt. Und wie effektiv können die antirassistischen Botschaften von Skabands sein, die lediglich eine relativ kleine, weiße Hörer_nnenschaft erreichen? Darüber hinaus bergen mehrdeutige Aussagen wie die von Fler das Risiko in sich, die nach wie vor bestehenden Gefährdungen einer multikulturellen Gesellschaft zu verstärken. So haben deutsche Neonazis Flers Song »Die neue deutsche Welle« für dessen Nutzwert bei der Rekrutierung Jugendlicher für rassistische Initiativen gelobt. Selbst Ska ist nicht davor gefeit, für rassistische Zwecke in Geiselhaft genommen zu werden: Die berüchtigte Rechtsrockband Landser etwa hat den Text ihres xenophoben Songs »In den Bergen von Ruanda« mit einem Ska-Beat unterlegt. Wenn also schon solche ethnischen Konfliktsituationen innerhalb der Genres selbst bestehen, wie erfolgreich kann dann die Inszenierung von Blackness letztendlich dabei sein, eine stärker vereinte und tolerante deutsche Jugend zu schaffen?

Anmerkungen

- 1 Ich verwende den Begriff »Szene« im Sinne von Andy Bennetts und Richard A. Petersons Definition als »jene Kontexte, in denen Cluster von Produzent_innen, Musiker_innen und Fans ihren gemeinsamen Musikgeschmack kollektiv teilen und sich damit ebenso kollektiv von anderen abgrenzen« (Bennett/Peterson 2004).
 - Obwohl Skinheads historisch als Subkultur aufgefasst und beschrieben worden sind (siehe die früheren Untersuchungen des Birmingham Centre for Contemporary Culture aus den 1960ern und 70ern), habe ich mich für den Begriff »Szene« entschieden, weil ich der Auffassung bin, dass die heutige Skinhead-Szene in diesem Zusammenhang weniger eine sich vom Mainstream abgrenzende Kultur ist, auch nicht so homogen und lokal wie früher und dazu

- gegenwärtig nicht nur Skinheads beinhaltet, sondern auch Musiker_innen, Labelbetreiber_innen und Fans, die keine Skinheads sind, sowie ebenso geprägte Räume.
- Die Verbindung zwischen HipHop- und Skinhead-Szenen, die ich diskutieren will, wurde zuvor auf einer transnationalen Ebene von Heike Raphael-Hernandez in ihrem Artikel »Niggas« and »Skins« in Blackening Europe: The African American Presence« anhand von afroamerikanischen HipHop-Fans und ostdeutschen Skinheads diskutiert. Sie stellt fest, dass sich Akteur_innen beider Szenen als marginalisiert empfinden und aggressive Reaktionen bezogen auf ihren Status als Außenseiter an den Tag legen (Raphael-Hernandez 2004). Mein Vorschlag ist, dieses Argument als Sprungbrett für einen innerdeutschen Vergleich zu nutzen.
- Ich verwende den Begriff »Black Culture« wie Yousman als »etwas vereinfachend, nicht trotz, sondern gerade wegen des Gewichtes, über das er wegen seines verbreiteten Gebrauchs verfügt« (Yousman 2003: 372).
- Tom Cheesman erklärt den Begriff», Migrant_in' als Selbstbeschreibung Jugendlicher, deren Eltern oder Großeltern nach Deutschland eingewandert waren« (Cheesman 2002: 181).
- Wie der Durchbruch der Fantastischen Vier mit »Die Da?« den deutschen HipHop von einer sozial engagierten Undergroundmusik hin zu massentauglichen Popsongs transferierte, beschreibt Dietmar Elflein in seinem Artikel »From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip Hop History in Germany«. (Elflein 1998).
- 6 Das Label Aggro Berlin hat sich im April 2009 aufgelöst. Auf der Webseite geben die Gründer als Grund an, dass sie alle ihre Ziele mit dem Label erreicht haben, d. h. »HipHop in Deutschland zurück zu den Wurzeln« zu führen, »eine ganze Jugend zum Rap als Sprachrohr« finden zu lassen und den deutschen Markt dominiert zu haben. http://aggroberlin.de/index2.html (Einsicht Juli 2010)
- Z Bushido ist ein tunesisch-deutscher Rapper, der mit vorgeblich antisemitischen und homophoben Texten arbeitet. Wie auch immer ist er seit 2004 nicht mehr bei Aggro Berlin sondern bei Universal unter Vertrag.
- 8 Zur Kritik von Gangsta-Rap in den USA siehe bell hooks in »Outlaw Culture: Resisting Representations« (hooks 1994).
- Eine kurze Einführung in die westindischen Elemente der britischen Skinheadsubkultur der späten 1960er bietet »Subculture: The Meaning of Style« (Hebdige 2006: 54-59). Die frühen britischen Skinheads haben westindischen Ska gehört, der wiederum vom afroamerikanischen R&B beeinflusst wurde.
- 10 B-Tight soll in Palm Springs, Kalifornien, als Kind einer deutschen Mutter und eines afroamerikanischen Vaters geboren worden und später nach Berlin gezogen sein, wo er aufgewachsen ist.
- 11 Alle angeführten B-Tight-Texte stammen von seiner LP: »Der Neger (in mir)« (2002).
- 12 Die Aggro-Berlin-Rapper bezeichneten sich selbst als »die Sekte« oder mit dem geflissentlich kontroversiellen Akronym »A.i.d.S.« (Alles ist die Sekte).
- 13 Mikes voller Name wird auf der Mad-Butcher-Homepage nicht genannt.
- 14 Alle vorliegenden Stage-Bottles-Texte stammen von der LP »Corruption & Murder« (1998).
- 15 Alle hier zitierten Sido-Texte sind von der Sido-EP »Mein Block« (2004).
- 16 Alle Scrapy-Texte sind von Scrapys LP »You Better Wake Up« (1999).
- 17 Diese Art Verherrlichung des kriminellen Lebens erinnert an die kontroversen amerikanischen Blaxploitation-Filme der 1970er Jahre. Ed Guerrero zeigt, dass die kriminellen Anti-Helden dieser Filme in der gleichen Tradition stehen wie der Topos des schwarzen Tricksters,

- der lügen muss, um in der rassistischen, kapitalistischen Gesellschaft überleben zu können (Guerrero 1993).
- 18 Eine Auseinandersetzung mit dem negativen Image von Skinheads in deutschen Medien bie tet Klaus Farin (Farin 1997).
- Informationen zu Chartplatzierungen von Sido in Deutschland unter http://www.musicline de/, in Österreich unter http://austriancharts.at/ und in der Schweiz unter http://hitparade.cb/
- 20 Zwischen 2004 und 2009 hat Sido mehrfach den Comet, die Goldene Schallplatte, den Bravo-Otto und verschiedene weitere Preise erhalten.
- 21 Alle angeführten Texte von Fler entstammen seiner EP »NDW 2005« (2005).

192

- Alle Passagen von Human Scum sind aus dem No-Respect-Album »Excuse My Smile« (1997)
- Wie sich Whiteness im Verhältnis zu Blackness definiert und das Sich-nicht-bewußt-Seinder eigenen Whiteness von weißen Deutschen untersuchten Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt in »Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinforschung in Deutschland« (2005), sowie Martina Tißberger, Gabriele Dietze, Daniela Hrzán and Jana Husmann-Kastein in »Weiß - Weißsein - Whiteness« (2006).
- 24 Die »exklusive bipolare und hierarchisch organisierte Konstruktion, [dass] man nur Weiß oder Schwarz sein [kann]; im historischen Kontext lässt das an koloniale und an Reinheits-, Blut- und Degenerationsdiskurse erinnern« (Wachendorfer zit. in: Hornscheidt: 2005, S. 480).
- 25 Dieser Begriff wird von Cathy Covell Waegner benutzt, um die unreflektierte Anbiederung an Black Culture zu beschreiben (Waegner 2004: 175).
- 26 Ältere Auseinandersetzungen mit dem Thema bieten Norman Mailers Buch »The White Negro« (1957) und Tom Wolfes Manifest »Radical Chic« (1970), aktuelle Beispiele sind unter an derem in Bakari Kitwanas »Why White Kids Love Hip Hop« (2005) oder Greg Tates »Everything But the Burden: What White People Are Taking from Black Culture« (2003) zu finden.
- 27 Dieses Phänomen gilt nicht nur für HipHop und Ska, sondern besteht schon seit den Anfangen der Geschichte des Jazz bis heute. Dick Hebdige beschreibt, wie z.B. die britische Jugendkultur durch die Essenzialisierung und Verherrlichung der Black Culture beeinflusst wurde (Hebdige 2006).
- 28 Es scheint, einer der schwersten Vorwürfe gegen deutsche Rapper wäre die Anschuldiguig, hinter dem Bildungsabbrecher verberge sich ein Abiturient. Für »Hardcore-Rapper«, die sich von freundlicheren, pop-orientierten Gruppen wie den Abiturienten von Die Fantastischen Vier abgrenzen wollen, ist das eine Beleidigung. So hat Sido Gerüchte zurückgewiesen, er habe das Gymnasium abgeschlossen und betont, er habe einen Hauptschulabschluss (Kleese 2008). Auch Bushido beteuert, zwar ein Gymnasium besucht, aber kein Abitur zu haben (Gernert 2008).
- In einem Interview macht Bushido beispielsweise unumwunden klar, dass er jederzeit bereit ist, in seinen Texten die Grenzen der allgemeinen Akzeptanz zu überschreiten. Aber er räumt sehr wohl Grenzen in seinem realen Leben ein, die ihn von Problemen fernhalten Dabei bezieht er sein Verantwortungsgefühl und seinen klaren Kopf ausdrücklich auf seine deutsche Sozialisation. Seine Gewalt verherrlichenden Texte erscheinen dazu im Gegensatz als etwas Nicht-Deutsches (Gernert 2008).
- Eine Analyse der Mainstream-Konformität vieler Ansichten deutscher Skinheads bieten Helmut Heitmans Artikel »Die Skinheadstudie« (Heitmann 1997) und Martin Büssers Buch: »Wie klingt die neue Mitte?: Rechte und reaktionäre Tendenzen in der Popmusik« (Büsser 2001).

Literatur

- Bennett, A./Peterson, R. A. (2004) (Hg.): Music Scenes: Local, Translocal and Virtual, Nashville: Vanderbilt University Press
- Braun, M. 2005): Triumph der Maulhelden. In: Der Freitag. 25. November. http://www.freitag. de/2005/47/05471101.php (Einsicht Juli 2010)
- Büsser, M. (2001): Wie klingt die neue Mitte?: Rechte und reaktionäre Tendenzen in der Popmusik, Mainz: Ventil
- Caglar, A. (1998): Verordnete Rebellion: deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin. In: Mayer, R./Terkessidis, M. (Hg.): Globalkolorit: Multikulturalismus und Populärkultur. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag, S. 41-56
- Cheesma, T. (2002): Akçam Zaimoğlu Kanak Attakı: Turkish Lives and Letters in German. In: German Life and Letters. 55, No. 2, S. 180-95
- Clark, J./Hall, S./Jefferson, T. et al. (1976): Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview. In: Hall, S./ Jeffereson, T. (Hg.): Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain. London: Hutchinson, S. 9-74
- Elflein, D. (1998): From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip Hop History in Germany. In: Popular Music. Vol. 17. No. 3, S. 255-265
- Eggers, M. M./Kilomba, G./Piesche, P./Arndt, S. (Hg.) (2005): Mythen, Masken und Subjekte: kritische Weißseinforschung in Deutschland. Münster: Unrast
- Farin, Klaus (Hg.) (1997): Die Skins : Mythos und Realität. Berlin: Ch. Links
- Gemert, J. (2008): »Dafür bin ich zu deutsch«. Skandal-Rapper Bushido über seine Schlägereien, Kleinkriminalität und warum er trotzdem nie ganz abgestürzt ist. In: Frankfurter Rundschau. 30. September, S. 25
- Guerrero, E. (1993): The African American Image in Film, Philadelphia: Temple University Press Güngör, M./Loh, H. (1998): Fear of a Kanak Planet. In: Mayer, R./Terkessidis, M. (Hg.): Lokalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur. St. Andrä-Wördern: Hannibal
- Haas, D./Gernert, J. (2008): »Du Tunte bist tot«. In: Der Spiegel. http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,528782,00.html (Einsicht August 2009).
- Hebdige, D. (1979): From Reggae, Rastas and Rudies: Style and the Subversion of Form. In: Potash, C. (Hg) (1997): Reggae, Rasta, Revolution: Jamaican Music from Ska to Dub. New York: Schirmer Books
- Hebdige, D. (2006): Subculture: The Meaning of Style. New York and London: Routledge Heitmann, H. (1997): Die Skinheadstudie. In: Farin, K. (Hg.): Die Skins: Mythos und Realität.
- Berlin: Ch. Links, S. 69-95
- hooks, bell (1994): Outlaw Culture: Resisting Representations. New York, London: Routledge
- Hornscheidt, A. (2005): (Nicht) Benennungen: Critical Whiteness Studies und Linguistik. In: Eg gers, M. M./Kilomba, G./Piesche, P./Arndt, S. (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte: kritische Weißseinforschung in Deutschland. Münster: Unrast, S. 464-478
- Kitwana, B. (2005): Why White Kids Love Hip Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Race in America. New York: Basic Civitas Books
- Klesse, A. (2008): Der nette Mann hinter der bösen Maske ... In: Welt am Sonntag, 27. Juli, B3 Lott, E. (1995): Love & Theft: Blackface Ministrelsy and the American Working Class. New York: Oxford University Press
- Marshall, G. (1997): Skinhead Nation. Lockerbie, Scotland: S. T. Publishing
- Mercer, K. (1997): Black Hair/Style Politics. In: Gelder, K./Thornton, S. (Hg.): The Subcultures

Reader, New York: Routledge, S. 420-435

Nayak, A. (2003): Race, Place and Globalization. Oxford; New York: Berg

Raphael-Hernandez, H. (2004): »Niggas« und »Skins«: Nihilism among African American Youth in Low-Income Urban Communities and East German Youth in Satellite Cities, Small Towns, and Rural Areas. In: Raphael-Hernandez, H. (Hg.): Blackening Europe: The African American Presence. New York, London: Routledge, S. 285–302

Rogin, M. (1996): Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press

Plastic Bomb, S. von: *Mad Butcher* Records – Interview mit *Mad Butcher*-Mike. In: Turn it Down www.turnitdown.de/165.html. (Einsicht August 2009)

Tates, G. (Hg.) (2003): Everything But the Burden: What White People Are Taking from Black Culture. New York: Broadway

Tißberger, M./Dietze, G./Hrzán, D./Husmann-Kastein, J. (Hg.) (2006): Weiß – Weißsein – Whiteness. Kritische Studien zu Gender und Rassismus. Critical Studies on Gender and Racism. Frankfurt a. M.: Peter Lang

Waegner, C. C. (2004): Rap, Rebounds, and Rocawear: The »Darkening« of German Youth Culture. In: Raphael-Hernandez, H. (Hg.): Blackening Europe: The African American Presence. New York, London: Routledge, S. 171–186

Yousman, B. (2003): Blackophilia and Blackophobia: White Youth, the Consumption of Rap Music, and White Supremacy. In: Communication Theory. 13. No. 4, S. 366–91

Discographie

B-Tight: Der Neger (in mir). LP, Berlin: Aggro Berlin, 2002
Fler: NDW 2005. EP, Berlin: Aggro Berlin, 2005
No Respect: Excuse My Smile. LP, Göttingen: Mad Butcher, 1997
Scrapy: Better Wake Up. LP, Zierenberg: Mad Butcher, 1999
Sido: Mein Block-Ep. EP, Berlin: Aggro Berlin, 2004
Stage Bottles: Corruption & Murder. LP, Salzkotten: Mad Butcher, 1998

Übersetzung: Wolfgang Fichna

Lernort Techno-Szene Über Kompetenzentwicklung in Jugendszenen

Michaela Pfadenhauer

Jugendszenen als eine Ausprägung posttraditionaler Vergemeinschaftung

Unter einer (Jugend-)Szene verstehen wir eine Form von lockerem sozialem Netzwerk, das sich, sich immer wieder lokal verdichtend und lokale Spezifika ausprägend, zumindest im Prinzip um den ganzen Globus herum erstreckt, und in dem sich – dem Charakter einer globalen Mikrokultur¹ entsprechend – unbestimmt (und unbestimmbar) viele beteiligte Personen und Personengruppen vergemeinschaften. In eine Szene wird man, wie in andere Ausprägungen posttraditionaler Vergemeinschaftung auch, nicht hineingeboren oder beiläufig hineinsozialisiert: Man sucht sie sich vielmehr aufgrund irgendwelcher Interessen selbst aus und hält sich so lange in ihr auf, wie man sich in ihr »zu Hause« fühlt. Das Leben in einer Szene verlangt von den daran Teilhabenden also keine formale Mitgliedschaft und typischerweise auch kein bindendes Bekenntnis.

Der entscheidende Unterschied solcher auf Individualisierung antwortenden Vergemeinschaftungsformen, also des Reembedding infolge von Disembedding (Giddens 1991), besteht – im Unterschied zu herkömmlichen Gesellungsformen – darin, dass die Teilhabe an ihnen eben nicht mit den traditionell üblichen Bindungen und Verpflichtungen einhergeht. Diese andersartige, posttraditionale Form der Vergemeinschaftung resultiert vielmehr aus der Verführung jedes Einzelnen zur Teilhabe. Da sie somit lediglich in der Übereinstimmung von Neigungen, Vorlieben, Leidenschaften und bestimmten, als »richtig« angesehenen Verhaltensweisen gründen, ist die Bindekraft solcher posttraditionaler Gemeinschaften in aller Regel auch entsprechend labil (vgl. Hitzler et al. 2008).

Mikrokulturgebilde sind Szenen vielmehr deshalb, weil sie sich wesentlich durch die Orientierung an gemeinsamen Ideen, Idealen und auch an »hier« geteilten ästhetischen Standards auszeichnen. Anders als in subkulturellen Gesellungsgebilden bildet sich in Szenen typischerweise kein Selbstverständnis eines gesellschaftlichen Gegenentwurfs aus, weshalb sie von Kritikern oft allzu schnell als »substanzlos« angesehen werden.² Mit den Menschen, mit denen man in einer Szene Umgang hat, teilt man auch nicht mehr ein sich auf mehr oder weniger alle Aspekte des Lebens