



Leseprobe aus Seeliger, Soziologie des Gangstarap, ISBN 978-3-7799-7016-3

© 2022 Beltz Juventa in der Verlagsgruppe Beltz, Weinheim Basel

[http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/  
gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-7016-3](http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-7016-3)

# Inhalt

<b>Kapitel 1</b>	
<b>Einleitung</b>	9
<b>Kapitel 2</b>	
<b>HipHop und Gangstarap</b>	15
2.1 Einleitung	15
2.2 Zur Entstehung von HipHop in den USA	15
2.3 Zur Entwicklung von HipHop und (Gangsta-)Rap in Deutschland	19
2.4 Stand der Forschung	24
2.5 HipHop als Straßenkultur	26
2.6 Praktiken und Topoi von Rap als Kunstform	27
2.7 HipHop als globale, hybride Kulturform	31
2.8 (Deutscher) Gangstarap als Subgenre von Rap und HipHop	34
2.9 Politische Implikationen des Gangstarap	36
<b>Kapitel 3</b>	
<b>Theoretischer Rahmen</b>	43
3.1 Einleitung	43
3.2 Kritische Theorie der Kulturindustrie	44
3.3 Popkultur als konflikthafte Repräsentation – Die theoretische Perspektive der Cultural Studies	48
3.4 Zur Analyse multidimensionaler Ungleichheiten – die intersektionale Perspektive	57
3.5 Das Konzept hegemonialer Männlichkeit	66
3.6 Kapitalistische Populärkultur	69
3.7 Synthese	78
<b>Kapitel 4</b>	
<b>Deutscher Gangstarap als Kampf um Anerkennung in der Postmigrationsgesellschaft</b>	81
4.1 Die (west-)deutsche Einwanderungsgeschichte seit 1945	81
4.2 Einwanderung und Popkultur	92

<b>Kapitel 5</b>	
<b>Gangstarap als Kritik und Bewältigung von Prekarität</b>	106
5.1 Gangstarap als Prekaritätskritik	107
<b>Kapitel 6</b>	
<b>Gangstarap als neoliberale Alltagskultur</b>	126
6.1 Zum Zusammenhang von Rap und Neoliberalismus	127
6.2 Autobiografien deutscher Gangstarapper	129
6.3 Die heroische Inszenierung des Rappers Kollegah	138
6.4 Das ist Alpha – Gangstarapper als Lebensratgeber	141
<b>Kapitel 7</b>	
<b>Frauen im deutschen Gangstarap</b>	155
7.1 Misogyne Tendenzen im Gangstarap	155
7.2 Schwesta Ewa als Form weiblichen Empowerments im deutschen Gangstarap	159
7.3 Zwischenfazit – Androzentrische Strukturen und weibliches Empowerment	167
<b>Kapitel 8</b>	
<b>Deutscher Gangstarap und die Medien</b>	170
8.1 Einleitung	170
8.2 Deutscher Gangstarap im Feuilleton	171
8.3 Gangstarap als Bedrohung	173
8.4 Gangstarap als Ausdruck verwehrter Verbürgerlichung	181
8.5 Berichte über Gangstarap als Exotisierung von Fremdheit und Prekarität	190
8.6 Subversion in der Berichterstattung über deutschen Gangstarap	198
<b>Kapitel 9</b>	
<b>Fazit: Deutscher Gangstarap als Ausdruck gesellschaftlicher Konfliktlinien</b>	203
<b>Literatur</b>	213

# Kapitel 1

## Einleitung

Am 15. Januar 2019 wurde Arafat Abou-Chaker in Berlin festgenommen, weil er geplant haben sollte, Anna-Maria Ferchichi – die Ehefrau des Gangstarrappers Bushido – sowie die Kinder des Paares zu entführen. Die Verhaftung des Deutsch-Libanesen markiert einen Höhepunkt in der fast 15-jährigen Freundschaft und Geschäftsbeziehung zwischen dem „Rüpelrapper“ (Leber 2014) und dem ‚Clanchef‘ (Fröhlich 2019). Nachdem Letzterer dem Erstgenannten geholfen hatte, frühzeitig aus seinem Vertrag beim Label Aggro Berlin entlassen zu werden, um in den folgenden Jahren über die gemeinsame Plattenfirma ‚Ersguter-Junge‘ das Genre des deutschen Gangstaraps zu prägen wie kein anderer Rapper, waren in den Jahren ab 2010 immer mehr Gerüchte in Umlauf geraten, denen zufolge sich Bushido bei den Abou Chakers mit Vertreter\*innen der organisierten Kriminalität eingelassen hatte.

In der deutschen Popkulturgeschichte, soviel lässt sich schon heute sagen, wird die Austragung der Streitigkeiten zwischen Arafat und Bushido (sowie deren Familien) als eigenes Kapitel eingehen. Und das nicht zu Unrecht, denn die deutsche Öffentlichkeit hasste und liebte Bushido und seine andauernden Querelen mit anderen Rappern, der Polizei, dem Bauamt, Serkan Tören, den Homosexuellenverbänden und vielen anderen. Dass die Deutschen etwa 75 Jahre später nun endlich ihren eigenen Frank Sinatra – der US-amerikanische Sänger hatte nicht nur beste Kontakte ins Mobster-Milieu, sondern auch eine 2.000 Seiten dicke F.B.I.-Akte – haben sollten, erregte die Gemüter nicht nur unter Fans und Medienverter\*innen.

Polarisiert hatte der Berliner Rapper über seine gesamte Karriere hinweg. Das war mal witzig, etwa als er sich via Twitter über den Service einer Postfiliale in Berlin-Lichterfelde beschwerte („In der Postfiliale Hindenburgdamm 1 12203 Berlin herrschen unfassbare Zustände. Service und Freundlichkeit liegen im Minusbereich!!!“), mal skurril – etwa als er gemeinsam mit dem FDP-Politiker Rainer Brüderle im Jahr 2010 von einem bekannten Männermagazin mit dem GQ-Award ausgezeichnet wurde, und mal geschmacklos und volksverhetzend, etwa als er in dem Song ‚Das Leben ist hart‘ die Zeile „Ihr Tunten werdet vergast“ gerappt hatte.

Wie problematisch die Konstellation ist, bringt Ende 2011 – also mitten auf dem Höhepunkt von Bushidos Karriere – Ulf Poschardt (2011) auf den Punkt: „Wenn die Deutschen eine ausdifferenzierte und bunte Gesellschaft wollen, müssen sie sich daran gewöhnen, dass nicht alle Milieus von Anfang an sprechen, denken und fühlen wie das Reihenhauskind nebenan.“ Gangstarap, das lässt sich

bis hierhin festhalten, ist ein Phänomen der pluralen Gesellschaft und lebt von ihrer kulturellen Heterogenität, ihren Konflikten und Überbrückungsleistungen. Und von eben dieser Konstellation handelt auch das vorliegende Buch. Was genau ist nun Gangstarap?

Gangstarap<sup>1</sup> ist ein Subgenre des Rap, das Mitte der 1980er Jahre in den USA entstand und um die Jahrtausendwende auch in Deutschland an Popularität gewann. Gangstarap ist kontrovers. Die Verherrlichung von Gewalt, Materialismus und Misogynie gehören genauso zum Kanon des Genres wie Ungleichheits- und Sozialkritik. Auch wenn meines Wissens immer noch keine gesicherten Daten zu der Frage vorliegen, wer genau eigentlich Gangstarap hört und was die Musik für ihre unterschiedlichen Rezipient\*innenkreise bedeutet, lässt sich sagen, dass die im Gangstarap erzählten Geschichten Ausdruck, Bindemittel und Konfliktstoff pluraler Gesellschaften sind – irgendwo zwischen Klassenpolitik von Unten und Neoliberalismus, (post-)migrantischer Identitätsbehauptung und Gruselgeschichten über das Scheitern der multikulturellen Gesellschaft.

In seiner Untersuchung der Resonanzbeziehungen in der spätmodernen Gesellschaft gelangt der Jenaer Philosoph und Soziologe Hartmut Rosa (2016: 374) zu der Einschätzung, die „transformative Kraft“ von Popmusik habe in den vergangenen Jahrzehnten signifikant nachgelassen. Die Popkultur, so Rosa (ebd.) weiter, sei „überwiegend unpolitisch geworden, sie versteht sich kaum mehr als Avantgarde, sondern versucht eher in variierenden Retrowellen den Geist vergangener Tage (des Punk, des Rockabilly, der Flowerpower, etc.) wiederzubeleben.“

Das ist eine starke These, aber völlig falsch ist sie meines Erachtens nicht – tatsächlich reüssieren von den erfolgreichsten Vertreter\*innen der deutschen Kulturindustrie wie etwa Helene Fischer, die Scorpions oder Scooter der größte Teil ästhetisch wie inhaltlich in altbekannten Formaten. Gleichzeitig, und bereits hier können wir Rosa fünf Jahre später widersprechen, finden sich mit Musikgruppen wie Frei.Wild (rechts, oder zumindest patriotisch; vgl. Seeliger 2017) oder auch Feine Sahne Fischfilet (ebenfalls heimatverbunden, weltanschaulich aber linksgerichtet, vgl. Jung 2020) eine wachsende Zahl an Musikern<sup>2</sup>, die aktuelle politische Entwicklungen künstlerisch aufgreifen.

Einen ähnlichen – wenn auch weniger explizit vorgetragenen – politischen Charakter, so will ich in diesem Buch argumentieren, weisen auch die Bildwelten des Gangstarap auf. Worin dieser besteht, darüber scheiden sich unter den Ken-

---

1 Mit der Schreibweise ‚Gangstarap‘ (anstatt Gangsterrap) verwende ich in diesem Text eine emische Selbstbezeichnung aus dem sprachlichen Repertoire der HipHop-Kultur (vgl. Kapitel 2).

2 Tatsächlich handelt es sich meist um Männer. Im Folgenden möchte ich – aus geschlechterpolitischen Gründen – außer, wenn es um Rapper geht – alle möglichen Schreibweisen in zufälliger Reihenfolge verwenden.

ner\*innen der Materie die Geister: So erkennt der ehemalige Labelbetreiber und Journalist Marcus Staiger (2017: 9) in den kulturellen Repräsentationen des Genres einen Kampf um Anerkennung und den „verzweifelte[n] Versuch, über Kohle gesellschaftliche Teilhabe und Beachtung zu erlangen und zwar auf Biegen und Brechen – ,wenn nicht mit Rap, dann mit der Pumpgun“. Weniger progressiv schätzt das Genre die Rapperin und Kulturwissenschaftlerin Sookee (2006: 33) ein: „Wenn sich jemand sozialkritisch äußert, dann fast nur noch in der Form, dass seine/ihre Kindheit im Ghetto hart gewesen sei, was ihn/sie dazu autorisiert, anderen vor die Presse zu kloppen.“ Und für den Feuilletonisten Jens Balzer (2019: 46) ist „Gangsta-Rap in den Nuller-Jahren gewissermaßen ein Ghetto und ein Laboratorium der politischen Inkorrektheit von rechts“.

Mit dem Anspruch auf Differenzierung, so möchte ich behaupten, bezeichnen all diese Positionen charakteristische Aspekte des Genres. Innerhalb eines, wie Scharenberg (2001: 245) in seinem auch zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung hochaktuellen Beitrag formuliert, von „Widersprüchlichkeiten gespickten Spannungsfeldes von Kommerzialisierung und Gegenkultur“ treffen seine Vertreter Äußerungen, deren Sinngehalt zwischen – mal scheinbarer<sup>3</sup>, mal autoritärer und mal emanzipatorischer – Rebellion und Zustimmung, zwischen ‚Affirmation und Empowerment‘ (Seeliger 2013) changieren.

Entgegen einer unter Beobachter\*innen verbreiteten Formel ist (Gangsta-) Rap hierbei nicht Spiegel der Gesellschaft. Das hat, um im Bild zu bleiben, zwei Gründe: Zum einen lässt sich die Gesellschaft nicht ‚von innen‘ spiegeln. Rap steht aber nicht außerhalb, geschweige denn wie ein Spiegel, in dem man sich spiegelt, gegenüber der Gesellschaft, sondern ist selbst ein gesellschaftliches Phänomen. Als soziale Konstruktion hängt er davon ab, wie die Gesellschaft beschaffen ist und wirkt auf eben diese Beschaffenheit zurück. Beide existieren nicht unabhängig voneinander, sondern beeinflussen einander durch Kritik, Bestätigung, Satire und so weiter. Hieraus folgt dann der zweite Kritikpunkt: Anders als ein (funktionstüchtiger) Spiegel hat Rap keine akkurat reflektierende Oberfläche. Die Darstellungen des Genres sind verzerrt und folgen individuellen Motiven der Sprecher genauso wie einer kulturindustriellen Konstruktionslogik. Sie finden im Rahmen einer gesellschaftlichen Ordnung statt, die sich durch soziale (Deutungs-)Kämpfe und – mal mehr und mal weniger tragfähige – Kompromisse reproduziert. Rap ist also kein Spiegel der Gesellschaft, sondern – allerhöchstens – *ein Zerrspiegel in der Gesellschaft*.

Um dem besonderen Charakter von Gangstarap als politischem Pop-Phänomen Rechnung zu tragen, kombiniere ich im Buch verschiedene konzeptionelle

---

3 Diedrich Diederichsen (2014: XIII) spricht in diesem Zusammenhang von der „freudige[n] und daher ermutigende[n], freundliche[n] Verneinung des Bestehenden zugunsten der Umstehenden“.

Elemente zu einem theoretischen Rahmen. Die Frage, wie Popkultur bei der Rezipientin Konformismus und Einwilligung in ein Gesellschaftssystem voller Ungerechtigkeiten erzeugt, übernehme ich aus dem Repertoire der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule. Die Befunde der Cultural Studies Birminghamer Prägung will ich gleichzeitig hinzuziehen, um uns für Momente von Abweichung und Gegenmacht in den Bildwelten der Popkultur zu sensibilisieren. Diese Kombination von Blickwinkeln soll uns für die soziale Konstruktion und Wirkungsweise von Kategorien sozialer Ordnungsbildung in den Symbolwelten des Gangstarap öffnen. Anschließend an die seit etwa drei Jahrzehnten währende Intersektionalitäts-Debatte wähle ich hier die Wechselwirkungen zwischen Klasse, Ethnizität, Geschlecht und Körper zum Ausgangspunkt der Analyse. Im Schnittpunkt bestimmter Ausprägungen dieser Kategorien, so möchte ich argumentieren, konstituiert sich die symbolische Substanz gängiger Gangstarap-Images.

Der Begriff ‚Gangstarap‘ bezieht sich im Rahmen dieses Buches vordergründig auf deutschen Gangstarap. Diese Fokussierung erfolgt im Einklang mit einem Literaturstand, dessen Beiträge die nationalspezifische Adaption von HipHop-Kultur untersuchen (vgl. etwa Bock et al. 2007). Aus einer intersektionalen, durch die Kritische Theorie sowie die Cultural Studies beeinflussten Perspektive auf den Zusammenhang zwischen Popkultur und Gesellschaft in Deutschland möchte ich im vorliegenden Buch vier Argumente zur Bedeutung von Gangstarap entwickeln:

*Erstens* ist Gangstarap Ausdruck eines Kampfes um Anerkennung in der postmigrantischen Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland.<sup>4</sup> Auf dem Feld der Populärkultur, und hier nicht zuletzt im Gangstarap, lassen sich die Geschehnisse im Genre als identitäre Suchbewegungen eines Kollektivs interpretieren. Wer gehört dazu, wer nicht und warum? Indem Rapperinnen und Rapper ihre biografische Prägung als Migrant(en) zum Thema machen, tragen sie zur Politisierung der deutschen Migrationsgeschichte und damit auch zu aktuellen politischen Auseinandersetzungen bei. Den wichtigsten Bezugsrahmen zur symbolischen Konstruktion der genretypischen Images stellt hierbei ein Krisendiskurs um migrantische Delinquenz sowie die Debatten um ethnische Ungleichheit.

Gangstarap ist *zweitens* ein Ausdruck des neoliberalen Kapitalismus irgendwo zwischen der häufig kompensatorischen Artikulation von Phantasien des sozialen Aufstiegs gegen Widerstände und Prekarisierungskritik. Während Gangstarapper soziale Ungleichheit – wie einen Mangel an Vermögen, Bildung, aber auch Diskriminierungserfahrungen und die Privilegien bessergestellter Bevölkerungsteile – häufig zum Ausgangspunkt ihrer (Selbst-)Darstellungen ma-

---

4 Zum Begriff der postmigrantischen Gesellschaft siehe Foroutan (2019) sowie die Ausführungen in Kapitel 4.

chen, fällt die politische Einordnung entsprechender Diskrepanzen im Genre äußerst unterschiedlich aus.

Das *dritte* Argument bezieht sich auf die Repräsentation gesellschaftlicher Konflikte in der Geschlechterdimension des Genres. Zum einen lässt sich die Inszenierung der Gangstarapper als Versuch der Aktualisierung von Images hegemonialer Männlichkeit verstehen. Als zentralen Topos setzen die Rapper gängigen Konzeptionen wie der weißen Managermännlichkeit den Idealtypus einer migrantischen Aufsteigermännlichkeit entgegen. Wie ich anschließend zeigen möchte, ist auch diese Idealkonzeption umkämpft. Mit dem zunehmenden Auftreten weiblicher Charaktere, so die weitere Argumentation, erfährt das Genre derzeit eine grundsätzliche Transformation. Am Beispiel der Figur Schwesta Ewa zeige ich vor diesem Hintergrund, mit welchen – gesellschaftlichen wie genreimmanenten – Widersprüchen sich weibliches Empowerment im deutschen Gangstarap arrangieren muss.

*Viertens* möchte ich schließlich vorschlagen, Gangstarap – unter Bezug auf ein theoretisches Konzept aus den Science and Technology Studies (vgl. Star/Griesemer 1989) – als ein ‚Boundary Object‘ oder auch ‚Grenzobjekt‘ pluraler Gesellschaften zu begreifen. Während Gangstarap einerseits sozial voraussetzungsreich ist und eine Menge an gesellschaftspolitischen Implikationen birgt, ist es gleichzeitig lose genug definiert, um ein breites Spektrum an Projektionen und Interpretationen plausibel erscheinen zu lassen. Einer heterogenen Gesellschaft, die sich durch die Perspektivenvielfalt ihrer zahlreichen und diversen Milieus auszeichnet, bieten die Bildwelten des Genres Anschlussmöglichkeiten zur Kommunikation und Reflexion.

Diese vier Argumente möchte ich in den folgenden acht Kapiteln darlegen. Kapitel zwei stellt den Forschungsstand zu HipHop-Kultur und Gangstarap mit Blick auf die zu erarbeitenden Punkte dar. Kapitel drei steckt den theoretischen Rahmen ab. Kapitel vier behandelt Gangstarap vor dem Hintergrund der deutschen Migrationsgeschichte. Kapitel fünf und sechs nehmen Gangstarap aus einer klassenpolitischen Perspektive in den Blick – einmal als Prekarisierungskritik (Kap. 5) und einmal als Ausdruck einer neoliberalen Erfolgskultur sowie den Versuch der Aktualisierung des Ideals hegemonialer Männlichkeit (Kap. 6). Kapitel sieben beschäftigt sich mit der Möglichkeit weiblichen Empowerments im deutschen Gangstarap. Kapitel acht analysiert Formen der Darstellung des Genres im Rahmen des deutschsprachigen Feuilletons. Kapitel neun fasst die Befunde des Buches mit Blick auf weitere mögliche Forschungsfragen zusammen.

Dieses Buch, und hierin liegt sicher eine seiner Schwachstellen, ist kein Buch über die Digitalisierung des Gangstarap. Den Aufstieg der Streaming-Dienste oder auch die Bedeutung des sogenannten ‚Rap-Journalismus‘, der sich – nicht erst seit die Print-Ausgabe des Juice Magazins Ende 2019 eingestellt wurde – heute vor allem im Internet findet, stehen nicht im Zentrum des Erkenntnisinteresses. Für das Projekt, den Wandel deutschen Gangstaraps von der Straßenkul-

tur zum Mainstream-Phänomen<sup>5</sup> historisch zu erklären, muss der Forschungspfad notwendigerweise über die Transmitter-Rolle der Text- und vor allem der Interviewformate führen, die Plattformen wie Rap.de, Backspin.tv oder auch 16-Bars und TV-Straßensound in den letzten 15 Jahren etabliert haben.<sup>6</sup>

Das vorliegende Buch ist keine primär historisch-deskriptive Arbeit, die die Entwicklung des Gangstarap minutiös etwa als Globalisierungsgeschichte oder Bottom-Up-Bewegung aus dem Schaffen lokaler Künstler rekonstruieren würde. Diese historische Entwicklung von Gangstarap in Deutschland haben andere (siehe etwa Loh/Verlan (2015) oder Szillus (2012) bereits wesentlich besser herausgearbeitet als ich das leisten könnte. Angesichts der fortschreitenden Ausdifferenzierung des Genres würde ein entsprechendes Unterfangen heute vermutlich ein eigenes, vor allem explorativ orientiertes Buchprojekt erfordern. Der methodologische Ansatz dieses Textes folgt dem (kritikwürdigen) Prinzip einer ‚Geschichte der großen Männer (und einer großen Frau)‘, insofern, als sich die Konstruktion und vermutete Wirkung der Gangstarap-Images an den zentralen Vertretern des Genres orientiert.

Der Text ist schließlich kein Buch über Rezeptionsforschung und auch nicht, oder zumindest nicht im engeren Sinne, über Produktionsdynamiken. Wie bereits oben erwähnt, liegen Anfang 2020 belastbare Daten über die Rezeptionsformen deutschen Gangstaraps weder über die Verbreitung innerhalb der Bevölkerung, noch mit Blick auf die subjektive Verarbeitung vor. Gleichzeitig haben wir eigentlich auch keinerlei Daten der Wirkungs- und Rezeptionsforschung. Weder wissen wir, wer Gangstarap hört noch wie er aufgenommen und verarbeitet wird und diese Lücke wird auch das vorliegende Buch nicht schließen.<sup>7</sup>

---

5 Insofern als man denn überhaupt von ihm sprechen kann: Gerade Mainstream-Phänomenen begegnet man ja auf der Straße.

6 Der spezifischen Rolle des Rap-Journalismus möchte ich in zukünftigen Projekten genauer auf den Grund gehen.

7 Als irgendwo im Grenzland von Sach- und Fachliteratur angesiedelter Text lässt das vorliegende Buch unterschiedliche Lesarten zu. Soziologisch interessierte Leser\*innen können den Text ohne Befürchtungen von vorn bis hinten lesen und den Argumentationsgang vor dem Hintergrund des Forschungsstandes und unter den im theoretischen Rahmen arrangierten Aspekten nachvollziehen. Für diejenigen Leser\_innen hingegen, die sich weniger für soziologische Fachdebatten und Theorien interessieren, habe ich die einzelnen empirischen Kapitel sowie den Schlussteil so konzipiert, dass sie sich auch als einzelne Teile erschließen.

# Kapitel 2

## HipHop und Gangstarap

### Geschichte und Forschungsstand

#### 2.1 Einleitung

HipHop ist im Jahr 2022 die bedeutendste (weil am weitesten verbreitete und einflussreichste) Jugendkultur der Welt. Dass die Aneignung dieser Kultur und ihrer Elemente „in ihrer Reichweite und Nachhaltigkeit einmalig“ ist, ergibt sich aus Sicht des Hamburger Kulturwissenschaftlers Jannis Androutsopoulos (2003: 12) aus vier wesentlichen Merkmalen: HipHop ist erstens eine zugängliche Kultur und ohne großen Aufwand zu praktizieren. HipHop ist zweitens eine interaktive Kultur und beruht – wenn auch nicht exklusiv – auf den Prinzipien der Inklusion und Gemeinschaft. Als künstlerische Kultur ermöglicht es HipHop kreativen Akteuren drittens, mit begrenzten Ressourcen einen distinktiven Output zu erzielen. Und als kompetitive Kultur schafft HipHop viertens einen Raum, in dem Akteure sich (mal mehr und mal weniger spielerisch) miteinander messen können.

Ziehen wir diese Aspekte genauer in Betracht, wird deutlich, dass die erfolgreiche kulturindustrielle Vermarktung von HipHop als übergeordneter Kulturform im Allgemeinen – und Rap als eine ihrer Ausprägungen im Besonderen – im Rückblick keine besonders große Überraschung darstellt. In keiner anderen popkulturellen Sparte ist es bislang besser gelungen, soziale und kulturelle Gegensätze – etwa zwischen arm und reich, schwarz und weiß oder auch einen sozialrebellischen Gestus und einen konsumistischen Konformismus – eindrücklicher zu inszenieren und zu vermarkten. In diesem Kapitel möchte ich die Geschichte der HipHop-Kultur mit Blick auf die gesellschaftspolitischen Implikationen von deutschem Gangstarap, skizzieren.

#### 2.2 Zur Entstehung von HipHop in den USA

HipHop entstand im Kontext der Vereinigten Staaten der 1970er Jahre als Ausdrucksform der schwarzen (und lateinamerikanischen) Minderheit. Nachdem die

Bürgerrechtsbewegung im vorherigen Jahrzehnt über die Politisierung weiter Teile (nicht nur) der schwarzen US-Bürger zwar eine formale Gleichstellung bewirken konnte, zeichneten sich die Vereinigten Staaten durch einen Fortbestand ökonomischer Verteilungsdiskrepanzen aus. Besonders deutlich spiegelte sich diese Ungleichheit in den Mustern städtischer Segregation.

Seine Entstehung in der New Yorker Bronx zeigt HipHops besonderen Charakter einer Straßenkultur. Ein Mangel an Freizeitangeboten (wie Jugendclubs oder Sportvereine) sowie die Tatsache, dass der Zutritt zu den meisten der Tanzlokale in den USA zu dieser Zeit erst ab einem Mindestalter von 21 Jahren zulässig war, veranlassten die häufig noch jugendlichen Pioniere dazu, eigene Veranstaltungen zu organisieren – die sogenannten ‚Block Partys‘.

Die Block Partys waren Zusammenkünfte, bei denen vor allem Jugendliche und junge Erwachsene aus der Nachbarschaft gemeinsam feierten und zu Songs aus den Genres der damals vor allem unter der schwarzen Bevölkerung beliebten Soul- und Funkmusik tanzten. Seinen elementaren Ursprung findet HipHop hier durch einen kulturellen Entrepreneur, der unter seinem Künstlernamen ‚Kool DJ Herc‘ in die Geschichte einging. Indem er die Beats populärer Songs nicht einfach von Anfang bis Ende abspielen ließ, sondern bestimmte Teile der Songs gezielt wiederholte und mit anderen Songs mischte – eine Technik, die später als ‚Beatjuggling‘ bekannt werden sollte – legte Kool DJ Herc (und kurz darauf auch andere Pioniere wie Afrika Bambaata oder Grandmaster Flash) den Grundstein des DJings als erstem Element der HipHop-Kultur.

Als Stimme dieser neuen Kultur etablierten die Masters of Ceremony (kurz und besser bekannt als ‚MCs‘) den Rap aus Ankündigungen und Animationseinlagen, die sie zwischen den Songs und Mixes der DJs zum Besten gaben. Die Block Partys stellten für die Bewohner der Bronx also nicht nur ein gemeinschaftliches Erlebnis dar, sondern waren auch Laboratorien einer neuen, anfangs unkommerziellen Ausdrucksform. „Der dauerhafte, mehrdimensionale Ausschluss der schwarzen Unterschichten und ihre Einhegung in den innerstädtischen Gettos“, so Scharenberg (2001: 246), bildeten den „Humus für die Entstehung der HipHop-Kultur“.

Den kommerziellen Durchbruch erlebte Rap als populärstes Element von HipHop Anfang der 1980er Jahre mit dem Song ‚Rapper’s Delight‘ der Sugarhill Gang. Während Rap vor allem zu Anfang als Partymusik bekannt war, thematisierte die Gruppe in ihren Texten politische Themen vom Blickpunkt der schwarzen Minderheit. Diese Tendenz zeigt sich zu einem frühen Zeitpunkt im Text von ‚The Message‘ – einem Song von Grandmaster Flash & The Furious Five. Dort heißt es:

„Broken glass everywhere

People pissin' on the stairs, you know they just don't care