

Die Aggro-Kultur Konstruktionen von Männlichkeit und Deutsch-Sein in Flers „NDW 2005“

Florian Rosenbauer

Einleitung

Wir leben in einer Welt der globalen Kulturen, die heute von Menschen überall auf dieser Erde lokal angeeignet werden. Dies geschieht über die Medien, die uns tagtäglich eine gewaltige Masse an Bildern und Texten unterschiedlichster Art zur Verfügung stellen. HipHop ist eine dieser globalen Kulturen und wie keine andere erfreut sie sich einer vor allem jugendlichen Anhängerschaft, die diese in so unglaublicher Heterogenität und Vielfalt bis in die kleinsten Einheiten sozialen Zusammenlebens hinein weiterentwickelt, ausformt und –füllt, und immer wieder scheinbar neu erfindet. Doch was geschieht, wenn in Deutschland, einem Land mit zwiespältigem Verständnis der eigenen nationalen Identität, Rapper damit beginnen, über die Kulturform HipHop eine eigene, deutsche Identität zu erzeugen? Solange sie dieses Anliegen nicht explizit als deutsch formulieren – wenig Kritik, die an deutschen HipHoppern, die auf deutsch rappten, geübt wurde, beschränkte sich darauf, sie als zu kommerziell, nicht glaubhaft oder nicht real zu bezeichnen. HipHop-Kritiker wie Hannes Loh sprachen dem Deutschrapp die credibility ab, weil seine Protagonisten eben nicht aus Migrantenkreisen kamen, weil der Deutschrapp eben nicht die seiner Ansicht nach nötige Aura der sozialen Ausgrenzung und Unterdrückung für sich beanspruchen konnte (Loh/ Güngör 2002, 13). Und dann mischt plötzlich ein deutscher Rapper im nationalen HipHop-Diskurs mit, der mit provokanten Symbolen und Texten spielt und sich öffentlichkeitswirksam das Deutschtum auf die Fahnen schreibt – um gerade die genannte credibility zu erlangen: Als Deutscher, als Ausgegrenzter, als underdog. Die Veröffentlichung des Titels *NDW2005* des Künstlers Fler im Mai 2005 löste eine zu diesem Zeitpunkt ungekannte Diskussion aus. Als ich das Musikvideo zu *NDW2005* erstmals auf dem Musiksender VIVA bewusst wahrnahm, wollte ich wissen, was dahinter steckt. Was dran ist, an dem scheinbaren Bedürfnis einiger deutscher Jugendlicher, sich eine solche Identität anzueignen. Was für eine Identität sollte das überhaupt sein?

Andreas Hepp schreibt in Cultural Studies und Medienanalyse:

„Vor dem Hintergrund, dass Medien zentrale Kristallisationspunkte für vielfältige Jugendkulturen sind, hat die Frage der Medienaneignung von Jugendlichen in den Jugendstudien von Anfang an einen großen Stellenwert gehabt. Dabei werden Medien

als keine die Jugendlichen manipulierenden oder die Alltagswelt der Jugendlichen nivellierenden Kräfte gesehen, vielmehr wird davon ausgegangen, dass Medienprodukte für die Jugendlichen symbolische Ressourcen sind, die es ihnen ermöglichen, eigene Erfahrungen in medienbezogenen Jugendkulturen auszudrücken“ (ebd. 1999, 186, vgl. auch: Vogelsang 1994 und Willis/ Jones/ et al. 1991).

Was, wenn nun diese „eigenen Erfahrungen“ rekursiv bzw. in einer Schleife immer wieder durch die Medien auf die Jugendkulturen und wieder auf die Medien zurückwirken? Müsste dann nicht die Überprüfung eines derart aufgeladenen Medientextes wie *NDW2005* an der jugendkulturellen Basis Aufschluss geben, wieviel der Text mit der realen Alltagswelt der Jugendlichen zu tun hat? Und inwieweit die Identitätsangebote des Textes noch mit der ursprünglichen Identitätssuche aus der Subkultur übereinstimmen bzw. (durch welche Einflüsse auch immer) verfremdet sind?

Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit lag also darin, herauszufinden, inwieweit *NDW2005* der Lebensrealität der Individuen der angesprochenen und zielgruppenmäßig anvisierten Jugendkultur entspricht, und welche Reaktionen die Identitätskonstruktionen/ -angebote des Textes sozusagen an der Basis auslösen. Dies setzte allerdings voraus, den Text auf medienwissenschaftliche Weise zu sezieren, und dessen Mechanismen und Symbole zu verstehen. In einem zweiten Schritt sollten dann die so gewonnenen Erkenntnisse in eine 9. Klasse einer Hauptschule getragen werden, um die Schüler dazu einzuladen, sich damit auseinanderzusetzen (im Rahmen von qualitativen Gruppen-Interviews). Das Ergebnis von Medienanalyse wie Interviews ist überraschend. Da die gesamte Arbeit den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde, soll an dieser Stelle nur ein Einblick in die semiologische Analyse des Medientexts, nämlich des Musik-Videos, gegeben werden.

Medienanalyse Fler: „NDW 2005“

Als am 1. Mai 2005 die Single-CD *Neue Deutsche Welle 2005* und das dazugehörige Musik-Video des Berliner Rap-Musikers Fler veröffentlicht wurde, ging ein Aufschrei moralischer Empörung durch die deutsche Presselandschaft. Kritiker und Musik-Redakteure einschlägiger HipHop-Magazine ebenso wie von großen deutschen Tageszeitungen überschlugen sich mit Unheil verkündenden Schlagzeilen. Die Kritiken sprachen jedoch nicht nur von Nazisymbolik und Fascho-Rap und schürten eine Hysterie, wie sie für das Thema „deutsch sein“ und „nationale Identität“ hierzulande nicht ungewöhnlich ist. Nein, einige sprachen eben gerade von „street credibility“ die der deutsche Rap nun „endlich auch erreicht“ hätte und der Bildung einer „deutschen

Community-Identität“ als einer von (bzw. inmitten von) vielen in einer multikulturellen Gesellschaft.

Soweit scheint dies alles nicht besonders ungewöhnlich: Rapper spitzen ihre Aussagen gerne zu, drücken sich drastisch aus, beschwören Konflikte herauf und die Presse nimmt dies auch gern zum Anlass, die eine oder andere Zeitung mehr zu verkaufen. Initial für eine eingehendere Behandlung von *NDW 2005* im Hinblick auf die vorliegende Arbeit, und Augenöffner für die diesbezügliche Relevanz des Medientextes war ein Artikel in der taz vom 3. Mai 2005. Der Autor Tobias Rapp schreibt wie folgt über das Musikvideo:

„Dass Fler diese Wirksamkeit entfalten kann, liegt [...] an einer Angstfigur, die mit HipHop gar nichts zu tun hat und die Fler als erster in Deutschland mit einer solchen Sichtbarkeit verkörpert – das Schreckgespenst des Deutschen, der in einer von Ausländern dominierten Umwelt aufwächst.“

Um seine These zu unterstreichen zitiert Rapp den Musiker selbst:

„Bei mir war das so, dass ich viele ausländische Freunde hatte, die irgendwann gesagt haben, ich [wäre] kein Deutscher, weil die meine Art von Deutschen sonst nicht kennen. Deutsche kennen die halt nur so, dass die zurückhaltend sind. Die halten die Klappe, wenn's Stress gibt. Wenn du in Kreuzberg zur Schule gehst, da sind die Türken und die Araber die Coolen. Als Deutscher kriegst du da Probleme. Und entweder du zeigst den Leuten, dass du dich behaupten kannst, oder du hast ein Problem“.

Es geht hier also einerseits um Männlichkeit, und andererseits um Ethnizität und nationale Identität. Diese beiden Kategorien – im erweiterten Sinne gender und race – bilden mit der dritten – class – einen maßgeblichen Forschungs- und Analyseansatz der Cultural Studies. Die Hypothese, dass die Analyse hinsichtlich dieser Kategorien – vorerst zumindest der ersten beiden – ein lohnender Ansatzpunkt für eine Beschäftigung mit dem Video birgt, liegt nahe.

Nach ersten Sichtungen des Musikvideos ergibt sich eine weitere Hypothese: Dass dieser Medientext derart kontrovers in der Öffentlichkeit diskutiert wird, könnte daran liegen, dass verschiedene – sich durchaus auch widersprechende – Diskurse eingebunden werden, und (noch wichtiger) Identitäten artikuliert werden, die teilweise offensichtlich dominante Diskurse bestätigen, während andere wiederum bestehende Zeichensysteme aufbrechen, und widersprüchlich erscheinen. Letzteres scheint unter

anderem anhand durch „vorbelastete“ Symbole und Zeichen zu geschehen, die eine Art von semiologischem Schock herbeiführen.¹

Analyse-Ansatz und Methodik

Die bisher gestellten Hypothesen werfen folgende Fragen auf: Welche Identitäten hinsichtlich von gender, race/ ethnicity und class werden in dem Video/ Song artikuliert? Wie werden die betroffenen Diskurse eingebunden bzw. in Frage gestellt? Und schließlich: Konstruiert der Text neue Identitäten (hier ist insbesondere der Begriff von Männlichkeit und nationaler Identität von Interesse)?

Das Mittel der Wahl für diese Arbeit ist ein poststrukturalistischer Ansatz der semiotischen Analyse wie ihn Ellen Seiter (1987) vertritt. Der Vorteil dieser Analyse-Methode ist, dass in einem ersten Schritt der Text auf rein technischer und denotativer Ebene wahrgenommen wird, und versucht wird in diesem ersten Schritt Bewertungen, Assoziationen und Vor-Urteile weitgehend auszuschließen. Aufgrund dieser ersten Bearbeitung können in einem zweiten Schritt Schlussfolgerungen gezogen werden, die sich auf Kontext und konnotative Ebenen beziehen. Die Analyse soll in erster Linie textimmanent geschehen, es sollen jedoch auch Exkursionen möglich sein, wenn sie für die Analyse wichtig sind.

Im Folgenden möchte ich einige Shots des Musikvideos NDW 2005 herausgreifen und analysierbar machen. Ich bin mir darüber bewusst, dass eine Selektion einzelner Stellen innerhalb eines Textes Auswirkungen auf die gesamte Analyse haben und das Ergebnis verfälschen kann. Ich habe Shots ausgewählt, die meiner Meinung nach hinsichtlich der oben eingegrenzten Fragestellung am aufschlussreichsten erscheinen. Zur Vorgehensweise: Jeder der im Folgenden abgebildeten Frames wird in drei Kategorien festgehalten: 1. der Bildaufbau, 2. die rein denotative Ebene der Darstellung, 3. die Lyrics/ Wortebene.

Shots: Bildaufbau, Denotation, Lyrics

Künstler: Fler
Titel: NDW 2005
Medium: Musik-Video/ Mpeg
Länge: 3'59

¹ Seiter (1987, 31) geht davon aus, dass in bestimmten Situationen etablierte, dominante Konnotationen eines Zeichens destabilisiert werden können, oder das Zeichen sogar kurzfristig wieder auf seine denotative Ebene „restored“ werden kann, woraus sich eine Plattform für „competing ideological interpretations“ eröffnet. Potentiell ist somit die Möglichkeit für eine „production of counterideological connotations“ gegeben.

Regie: Daniel Harder, Specter
Rechte und Vertrieb: AggroBerlin, Berlin

Shot1, 0'07



1. Kamera: von Nah auf Close-up, gedimmtes key-light von links oben.

2. *Fler* hält einen Adler auf dem Arm. Der Adler blickt direkt in die Kamera. Der Adler ist scharf und im Vordergrund, *Fler* im Hintergrund und verschwommen zu sehen.

3. *Yeah, der erste Deutsche der richtig Welle schiebt, Fler,...*

Shot 4, 0'25



1. Kamera zoomt aus auf Halbnahe.

2. Fahrender, schwarzer Mercedes, an den Bildrändern ist die Straße zu sehen, auf der Motorhaube spiegelt sich die Morgenröte des Himmels.

3. *...hier kommt die neue deutsche Welle, oh, oh, die deutsche Welle, yeah!*

Shot 6, 0'34



1. Kamera: Halbnahe, diffuses Licht fällt von hinten oben in den Raum.

2. *Fler* gestikuliert, deutet auf T-Shirt/ Kette.

3. *...hier kommt die neue deutsche Welle, oh, oh, die deutsche Welle, yeah!*

Shot 7, 0'36



1. Kamera: Großaufnahme
2. Zu sehen sind der Abdruck des *Falco*-Gesichts auf *Fler's* T-Shirt, sowie die Halskette, an der nun ein Anhänger sichtbar wird.
3. *die neue deutsche Welle, oh, oh, die deutsche Welle, yeah*

Shot 7, 1'02



1. Kamera: Halbnahe
2. Der Zuschauer schaut nun aus einer Perspektive als würde er im Auto sitzen. Im Vorbeifahren sind zwei Jugendliche zu sehen, die miteinander kämpfen. Das Setting ist ein verlassenes Industriegebiet/ Stadtrand.
3. *Yeah, ich passe nicht in das Biz' deiner kack Studenten, ihr wolltet mich nicht sehen, guck, wie das Blatt sich wendet, das ist schwarz, rot, gold, hart und stolz, man sieht's mir nicht an, doch glaub mir, meine Mom ist deutsch, komm nach Berlin und du siehst wie sich die Leute hier boxen, das ist normal, das hier ist Multi Kultj, ...*

Shot 9, 1'13



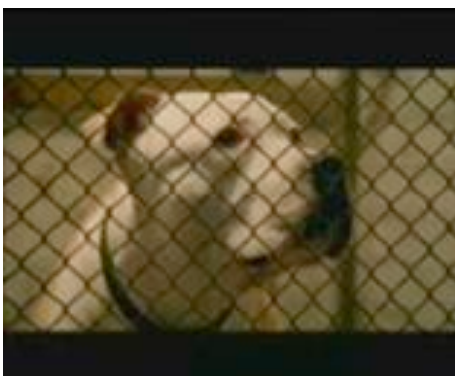
1. Kamera: Halbtotale
2. Vor einer mit Graffiti besprühten Wand sind zwei Polizisten und ein Jugendlicher zu sehen. Während ein Polizist steht, kniet der andere auf dem am Boden liegenden Jugendlichen und legt ihm Handschellen an.
3. *...wir sind die Außenseiter, wir sind Aggro Berlin, schwarz, weiß, egal, jeder ist hier Aggro in Berlin, ...*

Shot 11, 1'25



1. Kamera: Halbnahe
2. Zu sehen ist in der linken Hälfte des Bildes der Torso einer Frau. In der rechten Hälfte ist das Beifahrer-Fenster des Autos zu sehen. Die Frau beugt sich zum Fenster. Während ihr Gesicht außerhalb des Bildes ist, wird ihr Körper von den Brüsten bis zum Oberschenkel im Bild betont. Sie trägt ein rosafarbenes Top sowie einen hellblauen, kurzen Rock.
3. *... ich werd komm und die Herzen aller Mädchen brechen, mit der Baisy in der Hand, so crazy ist der Mann, ihr habt es nicht geschafft, doch ich hab jetzt das Game in meiner Hand!*

Shot 13, 1'42



1. Kamera: Großaufnahme, schwaches Licht von rechts oben
2. Ein weißer Hund mit massigem Kopf ist zu sehen. Er sitzt hinter einem Metallgitter. Er beobachtet die Eintretenden.
3. *Hier kommt die neue deutsche Welle, deutsche Welle, hier kommt die neue deutsche Welle, deutsche Welle, usw.*

Shot 14, 2'18



1. Kamera: Amerikanisch/Halbnah, schwaches Licht von rechts oben
2. In einem Kreis von Männern stehen sich zwei Männer gegenüber, sie beginnen einen Kampf (im Sinne von Boxkampf). Der Kämpfer in der linken Hälfte des Bildes hat kurze blonde Haare, eine bullige, muskulöse Gestalt und trägt ein schwarzes Tanktop. Er wendet sich vom Zuschauer ab. Der Kämpfer in der rechten Hälfte ist etwas weiter von der Kamera entfernt und dem Zuschauer zugewandt. Er hat kurze dunkle Haare, einen freien Oberkörper und ist weniger bullig als sein Kontrahent.
3. *Ein Deutscher schiebt Welle, jetzt bin ich endlich am rappen und Jahrelang war es cooler blöd auf Englisch zu rappen, 'ne neue Ära beginnt, das ist wie Volksmusik, die Medien boykottieren mich, doch ich werd vom Volk geliebt, ihr habt es damals nicht geglaubt, es gab nur Papa Bär, was für ein Kindergarten, heute regelt's Papa Fler...*

Shot 15, 2'32



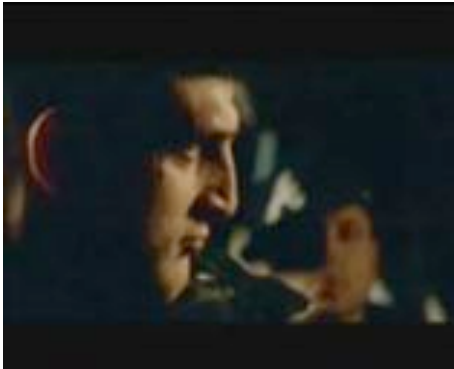
1. Kamera: Halbnah, schwaches Licht von rechts oben
2. Die beiden Kämpfenden haben nun beide freie Oberkörper. Ihre Köpfe/Gesichter liegen außerhalb des Bildes. Die Betonung liegt auf dem Torso (von der Brust/Schultern bis zum Oberschenkel). Ihre Position zum Zuschauer hat sich umgekehrt.
3. *...die Deutschquote ist im Arsch und es ist nichts passiert, dein Radiosender spielt nur Shit, er spielt nur Britney Spears, es gibt nur Ami-Rap weil man da kein Wort versteht und ich werd gnadenlos zersiebt weil man's sofort versteht,...*

Shot 16, 2'40



1. Kamera: Halbnah, strahlendes Licht von oben
2. Der Kampf ist beendet. Der Kämpfer mit den dunklen Haaren wendet sich den Umstehenden in Siegerpose zu. Die Betonung im Bild liegt auf seinem verschwitzten, muskulösen Rücken.
3. *deutsche Mucke ist das Gift und ihr seid gegen uns weil ich den längsten hab und weil ich damit jeden bums,...*

Shot 17, 2'50



1. Kamera: Großaufnahme, gedimmtes Licht von rechts

2. Der Sieger des Kampfes schaut mit entschlossener grimmiger Miene schräg über seine Schulter, in die Richtung des Verlierers des Kampfes. Er hat ein scharf gezeichnetes Profil, eine große gebogene Nase und tiefsitzende Augen. Das Profil kann als "römisch" bezeichnet werden.

3. ... jetzt kommt die neue deutsche Welle und ich will Millionen und teil es gern mit Tussis von Juli oder Silbermond, das ist deutsche Musik, das hier ist eure Musik, 2005 ist das Jahr in dem was neues passiert, yeah!

Shot 18, 2'51



1. Kamera: Großaufnahme, strahlendes Keylight von vorne

2. Fler hält den Anhänger an seiner Kette, sein Emblem direkt in die Kamera. Es glänzt und blinkt silbern. Es stellt einen vereinfachten/schematisierten Bundesadler mit Flers Namenszug in fetten Fraktur-Lettern an der rechten Seite dar.

3. Hier kommt die neue deutsche Welle, deutsche Welle, hier kommt die neue deutsche Welle, deutsche Welle, usw.

Shot 19, 2'56

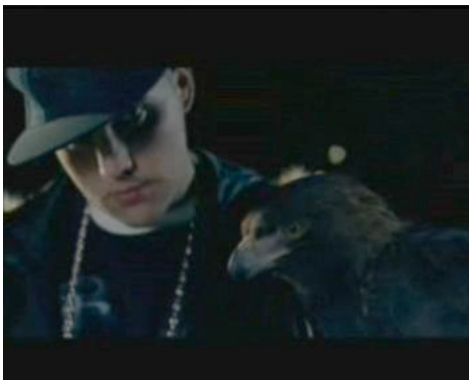


1. Kamera: Totale, warmes Licht (Sonnenuntergang) von hinten oben

2. Eine Gruppe von Motorrad-Fahrern fährt von rechts nach links durch das Bild. An einem Motorrad ist eine deutsche Fahne befestigt, die neben den deutschen Farben auch den Bundesadler zeigt. Sie weht im Fahrtwind.

3. Meine Gnade hat ein Limit, du bist grade am Limit, die neue deutsche Welle kommt, man sieht die Fahnen am Himmel...

Shot 21, 3'59



1. Kamera: Großaufnahme, schwaches, goldenes Licht von links oben

2. Das Schlussbild ähnelt dem Anfangsbild. Fler hält den Adler auf dem Arm. Schwarzer Hintergrund. Im Unterschied zum Anfangsbild sind nun jedoch auch die Augen von Fler zu sehen. Im Vordergrund ist der Adler. Der Blick des linken Auges des Adlers und der von Flers Auge verlaufen parallel.

3. Das Lied ist zu Ende. Kein Ton, keine Lyrics.

Paradigmatische Dimension

Seiter (1987, 36) macht deutlich, dass auf paradigmatischer Ebene Zeichen nur in Beziehung zu assoziativen Zeichen im gleichen Zeichensystem gedeutet werden können. Eine Bedeutung kann also nur erkannt werden, wenn man zur Kenntnis nimmt wie sich Zeichen in einem Text gegenüber vergleichbaren Zeichen abgrenzen. Daraus ergibt sich zu erst einmal ein Problem: Der vorliegende Text ist ein HipHop-Video – heißt dies nun, dass er nur mit Bezug auf Zeichensysteme des HipHop-Genres gedeutet werden kann? Ich glaube dies nicht. Denn HipHop ist kein hermetisch abgeschirmter Kulturbereich, sondern ist in einen ständigen Austausch- und Referenzprozess mit allen möglichen Bereichen involviert. HipHop selbst ist in unzählige spezifische Kontexte und Genres unterteilt (wie z.B. den amerikanischen, deutschen, griechischen HipHop, oder auch feministischen, Gangster- oder Fun-Rap) die ihre eigenen stilistischen Formen und eigene Terminologien hervorbringen. Außerdem wäre es falsch, anzunehmen, HipHop-Videos wären nur für eine spezielle HipHop-Audience konzipiert.

Trotzdem müssen bestimmte Praktiken dieses Genres, wie zum Beispiel das *dissen* (jemanden verbal herabsetzen, um die eigene Person hervorzuheben) oder das vor allem in letzter Zeit dominant gewordene Geschlechtermodell, das Männer zu *pimps* (Zuhältern) und Frauen zu *bitches* (Nutten, Prostituierte) reduziert, zur Deutung herangezogen werden. Es ist dennoch anzunehmen, dass das Video nicht nur auf (verschiedenste) HipHop-Diskurse zurückgreift, sondern sich auch auf andere, in der Gesellschaft vorhandene Diskurse bezieht, oder um mit Connell zu argumentieren, von „Dividenden“ anderer, dominanter Diskurse profitiert (Connell 1999, 97 ff). Als Konsequenz muss also in der Analyse in mehreren Referenz-Schichten gearbeitet werden.

Vor diesem Hintergrund möchte ich als erstes das Motiv des schwarzen Mercedes im Video herausgreifen. In vielen HipHop-Videos (weniger den deutschen als eher traditionell den US-amerikanischen) gehört ein Mercedes zu den Standard-Requisiten. Er dient zweifelsohne als Phallussymbol, und unterstreicht männliche Macht, (finanzielle wie sexuelle) Potenz und Stärke. Als einzige Anomalie im vorliegenden Text könnte genannt werden, dass hier der Mercedes darüber hinaus für ein indigenes deutsches Merkmal/ Symbol steht, das sozusagen in seinen „natürlichen“ Kontext (als Signifikant eines *deutschen* Rappers) zurückgeholt wird. Losgelöst vom HipHop-Kontext kann das Auto vor dem Hintergrund eines gesellschaftlich dominanten

Gender-Diskurses ebenfalls als Phallussymbol, als Zeichen für männliche Potenz und Technologie gelesen werden. Hier besteht also kein Widerspruch – vielmehr überschneiden sich die Bedeutungen, dominante Geschlechter-Identifikationen werden bestätigt. Dies wird auch am Beispiel der Shots 10 und 11 deutlich. Die mutmaßliche Prostituierte (‚passives Objekt‘, ‚Ware‘, die am Straßenrand stehend Verfügbarkeit signalisiert) werden „vom Auto“ angesteuert. Nicht nur, dass der unmittelbare Kontakt zwischen Frau und Mann über den Mercedes visualisiert wird (die Prostituierte berührt nur das Auto, und dabei werden auch nur ihre sexuell aufgeladenen Körperpartien dargestellt), nein, der männliche Körper selbst (hier *Fler*) ist nicht einmal im Bild zu sehen, sondern wird vollständig vom stählernen Signifikat ersetzt. An dieser Stelle sind außerdem noch zwei bemerkenswerte Umstände zu berücksichtigen: Erstens wird nur in dieser Sequenz des Videos Männlichkeit direkt gegenüber einer Frau abgegrenzt (dies ist die einzige Stelle an der Frauen auftreten), wobei die Abgrenzung gegenüber einem ‚weiblichen Prinzip‘ noch an anderen Stellen stattfindet. Zweitens ist die der Sequenz entsprechende Textzeile² („... ich hab’s gesagt, Mann, ich werd mich rächen, ich werd komm und die Herzen aller Mädchen brechen, mit der Baisy in der Hand, so crazy ist der Mann, ihr habt es nicht geschafft, doch ich hab jetzt das Game in meiner Hand!“) nur schwer in Bezug auf die Bildebene umzusetzen. (Kann man als „Freier“ das Herz einer Prostituierten brechen?)

Definitionen des Männlichen in Abgrenzung von einem ‚weiblichen Prinzip‘, in der Weise wie Connell (1999, 88) eine essentialistische Gender-Definition beschreibt, finden wir jedoch über diese Sequenz hinaus an mehreren Stellen des Videos/ Songs.

Entsprechend zu der gewalttätigen Auseinandersetzung zweier Jugendlicher in Shot 7 finden wir (Wdh.) auf der Ebene der *Lyrics* folgende Aussage: „Yeah, ich pass’ nicht in das Biz’ deiner kack Studenten, ihr wolltet mich nicht sehen, guck, wie das Blatt sich wendet, das ist schwarz, rot, gold, hart und stolz, man sieht’s mir nicht an, doch glaub mir, meine Mom ist deutsch, komm nach Berlin und du siehst wie sich die Leute hier boxen ...“. Diese Stelle, in ihrer Gesamtheit von Wort- und Bildebene strotzt geradezu vor semiotischer Redundanz. Denn hier wird nicht nur *Flers* Männlichkeit durch Attribute wie Gewalttätigkeit, Härte und Stolz einerseits, von dem Begriff „Kack Studenten“ abgegrenzt (womit Studenten feminisiert werden) und andererseits durch

² In Teilen handelt es sich hier auch um ein Zitat der Punkband *Die Ärzte*: „...ich werd kommen und die Herzen aller Mädchen brechen, dann bin ich ein Star, der in der Zeitung steht, doch dann ist es zu spät, ja dann ist es zu spät zu spät“ (*Die Ärzte*: Zu Spät, 1993, EMI).

seine deutsche Mutter (Heimat, Nation) pseudo-weiblich³ legitimiert. Hier ist anzumerken, dass mit „Kack-Studenten“ Rapper wie *Kolchose*, *Freundeskreis*, *Fettes Brot* usw. gemeint sind, die sich eher durch „intellektuelle Texte“ oder „Fun-Rap“ profilieren als durch die Terminologie des dissens oder ganster-rap. Andererseits sind „Student“ wie auch „Schwuler“ abwertende Begriffe, die auch auf Menschen angewendet werden, die noch nie eine Universität von innen gesehen haben, respektive noch nie einen gleichgeschlechtlichen Partner hatten. Es geht hier um Konstruktionen von sozialer Geschlechts-Identität, unabhängig von der biologischen, was auch erklärt, dass durchaus auch Frauen als „schwule Nutte“, oder ein männlicher Kontrahent als „Studenten-Bitch“ bezeichnet werden.

So bedient sich der Text nicht nur mit vollen Händen an der „Dividende“, die die dominante männliche Identität ausschüttet, sondern bindet neben dem Gender-Diskurs auch noch *class* und *race* ein. *Class* deshalb, weil sich nicht die allgemein dominante Männlichkeit durch Abgrenzung von „Studenten“ als männlich manifestiert, sondern eine *underdog*-Männlichkeit, die unter Umständen unter, zumindest aber auf gleicher Ebene wie eine Unterschicht- oder Ghetto-Männlichkeit rangiert. *Race* spielt insofern hinein, dass mit „schwarz rot gold, hart und stolz“ zwar auch keine biologische/ tatsächliche Ethnizität definiert wird, sondern ebenfalls (wie bei der Gender-Identität) eine sozial konstruierte Rassenzugehörigkeit/ Ethnizität: Ein deutscher Mann zu sein bedeutet „hart und stolz“ zu sein. Noch stärker wird diese vermeintliche Ethnizität durch das Attribut „Berlin“ eingegrenzt: Deutsch und männlich ist nur, wer sich in Berlin durchschlagen kann.

Was kann bis zu diesem Punkt also festgehalten werden? *Gender*-, *Race*- und *Class*-Diskurse werden durch die von ihnen konstituierten Identitäten eingebunden, teilweise bestätigt und reproduziert, teilweise modifiziert. Letzteres geschieht, um die Einzigartigkeit/ Andersartigkeit *Flers* und seiner *Message* herzustellen und zu vermitteln. Dies wird zudem auf eine extrem komplexe Weise umgesetzt, was am Stichwort „hart und stolz“ festzumachen ist: *Fler* verbindet die aus dem US-amerikanischen HipHop stammende Praktik des *representing* (seine Heimat repräsentieren/ stolz auf seine *hood* sein/ zu wissen woher man kommt) mit einer (in Deutschland) tabuisierten, stigmatisierten Artikulation des Deutsch-Seins, nämlich als

³ Silke Wenk postuliert in „Versteinerte Weiblichkeit“ anhand von weiblichen Denkmalsfiguren im Deutschland des 19. Jahrhunderts auf beeindruckende Weise: „Die weiblichen Allegorien repräsentieren das Gegenteil des Weiblichen“ (1996, 101) – und als weibliche Allegorie kann „Mutter“ im vorliegenden Text zweifellos gesehen werden.

Deutscher stolz auf seine Herkunft zu sein, und sich als Deutscher anderen überlegen zu fühlen. Dies wird unter anderem durch ein unverholenes Spielen mit Symbolen erreicht, die auf eine nationalsozialistische Symbolik referieren.⁴

Interessant ist nun, dass dieses mit Zeichen vollgestopfte Video (Shot 1,2: Adler, Shot 3,4: Mercedes-Stern, Shot 18: *Fler*s „Wappen“, das diese Technik auf die Spitze treibt, indem das Tragen von dicken Goldanhängern, wie es in der US-amerikanischen HipHop-Szene Usus ist, mit einer Kreuzung aus altdeutscher Schrift und *graffiti-tag* verquickt wird) eigentlich genau die Stereotype von Deutschland reproduziert, die im Ausland als Bild von Deutschland gepflegt werden: Gute Autos, dunkle Vergangenheit.

An diesem Punkt könnte man mit dem Fazit schließen: *Fler* versucht den deutschen HipHop mit Nazi-Ideologie zu unterwandern. Doch es ist komplizierter, denn es finden sich weitere Stellen, die diesem Fazit widersprechen.

Diskursivität

In Shot 8 und 9 wird gezeigt wie Jugendliche von Polizisten gejagt und festgenommen werden. Die entsprechenden *Lyrics* lauten: „... das ist normal, das hier ist Multi Kulti meine Homies komm von überall, ihr holt die Bullen, wir sind die Außenseiter, wir sind Aggro Berlin, schwarz, weiß, egal, jeder ist hier Aggro in Berlin ...“. Der Feind ist hier nicht ein Ausländer (was die These der Nazi-Ideologie stützen würde), die Feinde sind deutsche (weiße) Polizisten. Diese können als Repräsentanten des gesellschaftlich dominanten Diskurses „Recht und Ordnung“ gelten und die Staatsmacht oder sogar „Vater Staat“ symbolisieren. Die dominante Definition von „Recht und Ordnung“ wird aufgebrochen und mit einem Minus versehen, wohingegen Gewalt (Agressivität) mit einem Pluszeichen versehen wird. Dem Dominanten wird mit einer Solidarisierung mit der (eigenen, gewalttätigen) Unterschicht begegnet, in der jeder, ob schwarz oder weiß und multikulti *aggro*⁵ ist. Hier wird also wiederum deutlich, dass die artikulierte männliche Identität ebenso wie die artikulierte ethnische Identität eine sozial erzeugte/diskursive ist. Deutsch und Männlich im Sinne von „hart und stolz“ ist hier auch der Türke oder Afghane oder Tadschike, solange er die codes der Gruppe beherrscht und befolgt. Daran ändert weder die in Shot 19 pathetisch wehende Flagge (*Lyrics*: „... die neue deutsche Welle kommt, man sieht die Fahnen am Himmel ...“), noch der bullige,

⁴ Bei genauerem Hinschauen ist die Referenzialität zu nationalsozialistischer Symbolik allerdings mehr als zweifelhaft: Das Bild eines Adlers, sowie der Bundesadler und die in Shot 17 wehende Fahne sind im Grunde Insignien des Deutschlands nach 1945, also der Bundesrepublik.

⁵ Der Begriff „aggro“ bezieht sich hier wahrscheinlich ebenso auf einen Zustand der Agressivität wie auf das HipHop-Label *AggroBerlin*, bei dem der Musiker *Fler* unter Vertrag ist.

schneeweiße Kampfhund in Shot 13.

Die Kampfsequenz (Shot 14 ff.) bestätigt den Schluss, dass die selbst eingebrachten, provozierend eingesetzten Zeichen re-konnotiert werden. Doch auch hier gibt es mehrere semiotische Schichten, und mindestens zwei sich widersprechende Lesarten: Zwei Männer treten gegeneinander an, in einem illegalen, martialischen Kampf. Der eine ist als Deutscher, oder zumindest „nordischer Typ“ zu identifizieren, der andere weist die stereotypen Eigenschaften eines „südländischen Typs“ auf, vermutlich ein Türke. Durch die Inszenierung des Kampfes wird zum wiederholten Male eine Männlichkeit artikuliert, die sich aus der Fähigkeit Gewalt anzuwenden konstituiert. Die Körper der kämpfenden Männer werden in einer Weise dargestellt, wie sie auch der Ikonografie einer 80er Jahre Jeanswerbung entspringen könnten: Betonung auf muskulöse Oberkörper, verschwitzt glänzende Waschbrettbäuche und Oberarme. Diese Art der Darstellung greift auf etwas zurück, was Hall (2000, 308) in seinen „visual codes of masculinity“ als Technik beschreibt, den männlichen Körper durch eine Kombination aus *soft* und *hard* zu öffnen – für einen begehrenden Blick (und dabei spielt es keine Rolle, ob der Betrachter männlich oder weiblich ist, denn der Betrachtete wird automatisch durch den Blick feminisiert). Dadurch, dass diese Körper, und die Männlichkeit, für die sie stehen, begehrt gemacht werden, erhalten sie konstitutive Bedeutung für eine dominante männliche Identität, die 1. Überlegenheit gegenüber dem Weiblichen, 2. gegenüber dem Homosexuellen (obwohl gerade in dieser Ästhetik stark homoerotische Elemente vorhanden sind), 3. gegenüber physisch Nicht-Starken oder Nicht-Gewaltbereiten⁶ (auch Angehörige anderen/ höherer gesellschaftlicher Klassen) artikuliert. Was geschieht nun? Der Kampf wird dadurch beendet, dass der Deutsche verliert und zu Boden geht. Der Türke gewinnt und triumphiert. Dies lässt zwei Lesarten zu:

1. Auch hier findet wie oben beschrieben eine eigene, sozial konstruierte Ethnizität Anwendung, was in diesem Kontext bedeutet, dass *dieser* Türke (das heißt, nicht jeder) der bessere Deutsche bzw. deutscher ist, als der deutsche Kämpfer, oder
2. durch das zu Boden gehen des Deutschen wird einem neuen deutschen Opfermythos Ausdruck verliehen, jedoch mit Bezug auf einen sehr konkreten externen und gleichzeitig dem deutschen HipHop-Diskurs immanenten Anlass: Der Diskussion um eine „Deutschquote“ im Radio. Auf der semantischen Ebene finden sich dafür

⁶ Wobei Gewalttätigkeit hier auch immer im übertragenen Sinn für Durchsetzungsfähigkeit und Willensstärke steht.

Anhaltspunkte:

„Jahrelang war es cooler blöd auf Englisch zu rappen, 'ne neue Ära beginnt, das ist wie Volksmusik, die Medien boykottieren mich, doch ich werd vom Volk geliebt ...die Deutschquote ist im Arsch und es ist nichts passiert, dein Radiosender spielt nur Shit, er spielt nur Britney Spears, es gibt nur Ami-Rap weil man da kein Wort versteht und ich werd gnadenlos zersiebt weil man's sofort versteht [...] jetzt kommt die neue deutsche Welle und ich will Millionen und teil es gern mit Tussis von Juli oder Silbermond, das ist deutsche Musik, das hier ist eure Musik, 2005 ist das Jahr in dem was neues passiert, yeah!“

Der Begriff „Volksmusik“ generiert ebenso wieder eine Pseudo-Nähe zum Deutschtum wie er auch erneut eine gewisse soziale Klasse (eine untere Schicht) impliziert. Zugleich wird die eigene, deutsche HipHop-Identität gegenüber einer US-amerikanischen und per se einer anderssprachigen abgegrenzt.

Hier wird also tatsächlich ein Nationalismus artikuliert, der jedoch wenig mit Ethnizität (schließlich kann sich auch ein türkischer Rapper, der auf deutsch rappt auf die „Deutschquote“ berufen) zu tun hat, sondern vielmehr mit ökonomischen Interessen und Marktanteilen.

Es ist durchaus möglich, beide Lesarten nebeneinander stehen zu lassen. Als Zwischenergebnis kann jedoch festgehalten werden: Durch das Video wird offensichtlich in erster Linie die eigene männliche > deutsche/ Berliner > Unterschicht-> HipHop-Identität etabliert, indem sie unter Einbindung der Gender-/ Class-/ Race-Diskurse und in Abgrenzung zu dominanten und nicht-dominanten Definitionen positioniert wird.

Schlussfolgerungen

Stefanie Menrath, die im Rahmen einer Studie versucht, Judith Butlers Konzept der Performativität auf die lokale HipHop-Szene in Mannheim anzuwenden, kommt zu dem Schluss, dass HipHop nicht „Ausdruck einer sozialen Identität (...), sondern Mittel zur Identitätsbildung“ (2001, 34) ist. Wenn dies so ist, kann man⁷ die Produzierenden innerhalb des HipHop-Diskurses als Institutionen verstehen, die erstens sich selbst (als Institutionen, die am Diskurs teilnehmen) definieren und zweitens die als normal zu bewertenden Identitäten festlegen (definitions), und in ihren Texten positionieren. Diese Positionierungen (positionings) können anhand der von den Produzierenden/ Institutionen produzierten Texte abgelesen werden. Inwieweit und wie diese Identitäten

⁷ Hier berufe ich mich auf die Theorien von Ang und Hermes in *gender and/in media consumption*, 1994

von Rezipienten an- oder übernommen werden, ist eine andere Frage. Wichtig ist hier, dass in diesem Sinne Videos, wie das vorliegende, als Texte angesehen werden müssen, durch die sich einerseits die produzierenden HipHop-Institutionen selbst definieren und Teil ihres Versuches sind, sich zu etablieren, und andere Institutionen als dominante abzulösen bzw. zu verdrängen. Zweitens, sind sie auch (nur) als Angebote an die Rezipienten zu verstehen, die eine oder andere Identität aufzunehmen und im Sinne der Performativität als alltägliche Praxis (mehr oder weniger) auszuüben. Als Konsequenz muss man auch *NDW2005* als Angebot einer Identität verstehen, die Fler zu verkörpern versucht. Das Angebot scheint (wertet man die hohen Verkaufszahlen des Songs) zumindest dem Bedürfnis eines bestimmten Klientels zu entsprechen: Vielleicht den Kindern aus der Unterschicht, die in Stadtteilen aufwuchsen, in der Deutsche tatsächlich nur eine *Community* neben vielen anderen bilden, und deshalb als „Eingeborene“ eine drastisch artikulierte eigene Identität brauchen.

Aus marketing-strategischer Sicht muss natürlich jede Zielgruppe bedient werden, weshalb es kaum überrascht, dass bei dem Berliner HipHop-Label AggroBerlin die unterschiedlichsten (und darin auch extrem typologisierten) Identitäten im Angebot sind – alle unter dem einenden Dach des „schwarz-weiß-egal-jeder-ist-hier-aggro“-Geistes. Der Vergleich zu einem Spielzeugladen drängt sich auf, der in seiner Auslage eine breite Palette verschiedener, farbenfroher Action-Figuren in der Art der *He-Man-Series* zum Verkauf anbietet. Unter den bei aggroBerlin unter Vertrag stehenden *acts* sticht dabei als erstes B!tight ins Auge: Er verkörpert eine ebenso konstruierte und in ihrer rassistisch-negativierenden Stereotypisiertheit maßlose Identität des „ghetto-niggaz“ (Abb. 1). Damit ist er ein Gegenpol oder eine entgegengesetzte Identifikationsfigur zu Fler (Abb. 2) (dem harten Deutschen), und wirkt wie sein (auch farbliches) Foto-Negativ. Der Schwarze ist schwarz, der Weiße weiß. Die Gewalt des Schwarzen ist gegen sich selbst, die des Weißen gegen Andere gerichtet.



Abb. 1: *B!tight*



Abb. 2: *Fler*

Und schließlich: Die Sexualität des Schwarzen verheißt Krankheit und Tod (die Gürtelschnalle trägt die Aufschrift „AIDS“). Diese „Schwarz-Weiß-Malerei“ täuscht jedoch darüber hinweg, wie schwer es offensichtlich geworden ist, in einer Welt des „global niggadom“, wie Peter Hudson es in seinem gleichnamigen Aufsatz nennt, noch Identitäten aufzubauen. Nicht umsonst muss bei B!tight's (der eigentlich eine hellere Hautfarbe hat) Foto-Shooting zu seinem CD-Cover die extrem schwarze Farbe ganz besonders dick aufgetragen werden, denn: „Blackness is now an empty signifier, a shell without populist, insurgent meaning“ (Hudson 2000, 2), wenn sogar ein weißer Mannheimer oder Stuttgarter Rapper den „ghetto-nigga“ mimt. Fler geht in dem vorliegenden Video sogar noch weiter: Es wird nicht nur „[...] wie selbstverständlich die HipHop-Erzählung von Unterdrückung und Ausgrenzung, die in erster Linie eine Erfahrung von Afroamerikanern war, mit einer deutschen Erzählung verknüpft“ (Rühle 2005, 1), nein, erstaunlicherweise wird sie sogar völlig ‚verdeutsch‘ und ‚weiß übermalt‘.

Literatur

Connell, Robert W. (1999): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen: Leske + Budric.

Hudson, Peter (2000): *Global Niggadom*. In: Rugh: vol. 4, #1/2.

Loh, Hannes/ Güngör, Murat (2002): *Fear Of A Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap*. Höfen: Hannibal Verlag.

Menrath, Stefanie (2001): *Represent What... Performativität von Identitäten im HipHop*. Berlin: Argument Verlag.

Nixon, Sean: *Exhibiting Masculinity*. In: Hall, Stuart (2000): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage/ The Open University.

Rapp, Tobias: *Der Härteste im Kiez*. Taz, 3.5.2005, S. 16.

Rühle, Alex: *Rechts: Auch nur ein Image?* Süddeutsche.de, 12.05.2005, 16:51 Uhr.

Seiter, Ellen (1987): *Semiotics and Television*. In: Allen, Robert (Hg.): *Channels of discourse*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, S. 17-41.

Bildnachweise

Abb. 1: CD-Cover des Albums: B!tight – der Neger (in mir), Quelle: www.aggroBerlin.de (2005), Stand 28.8.2006, 12.00 Uhr.

Abb. 2: Merchandising-Material: *Fler*, Quelle: www.aggroBerlin.de (2005), Stand 28.8.2006, 12.00 Uhr.

Shots 1 – 21: Video: *Fler: Neue Deutsche Welle 2005/NDW 2005*, Länge: 3'59, Regie: Daniel Harder, Specter, Rechte und Vertrieb: AggroBerlin (2005).

Florian Rosenbauer, M.A., Medienwissenschaftler

Der vorliegende Artikel ist ein Auszug aus der Magisterarbeit "Kuck, wie's der Deutsche macht – Lebensrealitäten und Identitätskonstruktionen zwischen Hauptschule und HipHop-Video" (Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, 2006, 121 Seiten).

Bei Interesse an der gesamten Arbeit, die einen umfangreichen theoretischen Grundlagenteil sowie die Interviews und deren Auswertung beinhaltet, stehe ich gerne für jegliche Anfragen zur Verfügung.

Kontakt: info@ontxt.com, <http://ontxt.com>