

# „NUR EIN JUNGE VON DER STRASSE“:

## MÄNNLICHKEITEN IN DER HIPHOP-KULTUR

Wohl kaum eine andere Jugendkultur ist bis heute für den popkulturellen Mainstream so stilprägend und ökonomisch so erfolgreich wie HipHop. Die Bilder und Identitätsangebote dieser Kultur prägen deshalb auch besonders nachhaltig die Lebenswelten heutiger Jugendlicher. Doch innerhalb der Kinder- und Jugendpädagogik geriet HipHop spätestens mit der Popularität von Rappern wie Sido, Bushido oder Kool Savas zunehmend in die Kritik. Der HipHop-Kultur wurde zumindest in großen Teilen Gewaltverherrlichung, Homophobie und Sexismus vorgeworfen<sup>1</sup> und die mit ihr verbundenen Männlichkeitsbilder als problematisch für die Entwicklung heranwachsender Jungen erachtet.

Doch HipHop ist nicht gleich HipHop, sondern besteht heute aus einer Vielzahl von Subgenres und lokalen Ausprägungen. Wie solche Männlichkeitsbilder innerhalb der ausdifferenzierten HipHop-Szene aussehen können, wird im Folgenden anhand zweier Ausdrucksformen dieser Kultur betrachtet: Rap und Graffiti. Zunächst erfolgt jedoch ein historischer Abriss von HipHop, da der Verweis auf die Geschichte und Herkunft dieser Szene eine bedeutende Rolle für deren Männlichkeitsbilder spielt.

<sup>1</sup> vgl. Hantzsch 2010, Peschke 2010, Wiegel 2010

## Ursprungsmythos Ghetto

HipHop entsteht Anfang der 1970er Jahre im New Yorker Stadtteil Bronx. In den 1960er Jahren erlebt dieser Bezirk umfassende städtebauliche Veränderungen. Der „Cross-Bronx-Expressway“, eine vierspurige Autobahn, wird mitten durch das Viertel gebaut. War der Stadtteil bis dahin ein sozial heterogener Raum, in dem Weiße, Schwarze und Latinos aus der Unter- und Mittelschicht lebten, so ändert sich dies mit dem fortschreitenden Bau der Autobahn rasant. Die Lebensqualität im Viertel sinkt. Wer es sich leisten kann, zieht in ein anderes Stadtgebiet. Übrig bleiben letztlich nur jene, denen das Geld für den Umzug und die höheren Mieten in den anderen Stadtgebieten fehlt: die schwarze und lateinamerikanische Unterschicht.

Der Bau der Autobahn und die soziale Deklassierung des Viertels führen zu einem massiven Leerstand und Verfall von Wohnimmobilien. Gegen Ende der 1960er Jahre gleicht die Bronx einer Ruinenlandschaft, die in den Augen vieler Heranwachsender aber zugleich einen Abenteuerspielplatz darstellt. So verkörpert die Bronx auf der einen Seite die Perspektivlosigkeit marginalisierter Jugendlicher des nicht-weißen Amerika und bietet auf der anderen Seite einen Möglichkeitsraum für kulturelle und soziale Experimente.

Die Perspektivlosigkeit findet ihren Ausdruck in der Bildung zahlreicher Gangs, deren jugendliche Mitglieder sich vorwiegend mit kleinkriminellen Geschäften über Wasser halten. Drogen, Kriminalität und Gewalt prägen das Viertel Anfang der 1970er Jahre.

Hinzu kommt, dass es kaum Freizeitangebote für die Jugendlichen vor Ort gibt. Das Leben findet deshalb vorwiegend auf der Straße und in den verfallenden Gebäuden des Viertels statt. „Block Partys“ werden zum kulturellen Anziehungspunkt der Heranwachsenden in der Bronx. Das Prinzip dieser Partys ist einfach: Jeder bringt mit, was er hat. So stellen sich die Jugendlichen ihr Equipment nach und nach selbst zusammen. Auf den Block Partys entstehen schließlich die vier Grundelemente des HipHop: DJing, B-Boying (Breakdance), Writing (Graffiti) und Rap.

HipHop bleibt lange Zeit unterhalb des Radars des popkulturellen Mainstreams. Zwar schafft es bereits 1979 der erste kommerzielle Rap-Song „Rapper’s Delight“ der Sugar-

2 Klein/Friedrich  
2003, S.10

hill Gang in die europäischen Charts, doch größere Bekanntheit erlangt die Jugendkultur aus der Bronx erst in der ersten Hälfte der 1980er Jahre mit den beiden Filmen *Wild Style* (1983) und *Beat Street* (1984). In Deutschland wird HipHop erst durch diese beiden Kinostreifen populär.

Spätestens seit diesen Filmen ist HipHop eine „glokalisierte Kultur“, die sich „über einen wechselseitigen Prozess von global zirkulierenden sowie medial vermittelten Stilen und Images einerseits und deren lokaler Neukontextualisierung andererseits (konstituiert)“.<sup>2</sup>

## Das Prinzip von „Realness“ im HipHop

Ein zentrales Prinzip der HipHop-Kultur ist „Realness“. „Real“ zu sein bedeutet, authentisch zu wirken, und entscheidet über den Szeneein- und -ausschluss. Interessanterweise fehlen jedoch klare Regeln, was als „real“ gilt und was nicht. Die Bedingungen dafür werden situativ verhandelt und sind eher als Ergebnisse eines Aushandlungsprozesses zwischen einer Person und der Szene zu verstehen. „Real“ ist damit nicht unbedingt das, was tatsächlich authentisch ist, sondern das, was von den anderen Szene-Mitgliedern als eine authentische Selbstinszenierung angesehen wird. Realness ist damit eine soziale Konstruktion.

Ein wichtiges Kriterium für Realness ist beispielsweise die Bezugnahme auf den Ursprung von HipHop: das „Ghetto“, die „Straße“ oder im Fall von Graffiti das „Yard“ (Zugdepot). Mit dem Verweis auf diese Bildfiguren auf Plattencovern oder Musik- und Graffitivideos wird implizit der Bezug zur Bronx hergestellt. Gerade für die Aneignung von HipHop außerhalb des New Yorker Stadtteils spielt das eine besondere Rolle. Indem man auf das „Ghettobild“ verweist, zollt man dem Ursprungsort seinen Respekt und macht sich zugleich eins mit diesem Bild: „Der Bezug auf dieses Bild begründet den Ursprungsmythos des HipHop, es dient der Legitimation einer authentisch wirkenden künstlerischen Produktivität. Für die meisten Szenemitglieder ist das Ghetto aber längst zu einem Klischeebild geronnen. (...) gerade weil es sich um ein beliebig abrufbares Klischee handelt, das in den Medien wie in der Szene selbst immer wieder aktualisiert wird, ist es eine der wirkungsmächtigsten Bildfiguren des HipHop.“<sup>3</sup> Dieser Umstand trifft vor allem auf weiße HipHop-Künstler

3 ebd., S.24

zu, denen die Erfahrung sozialer Ausgrenzung meist fehlt. Sie inszenieren das Authentische nicht so sehr durch eine „wesenhafte“ Echtheit, sondern durch eine Glaubwürdigkeit, die sich in der Akzeptanz durch den/die Zuschauer\_in erst herstellt. „Gerade dann, wenn Authentizität nicht mehr aus der Erfahrung sozialer Marginalität hergeleitet, sondern über das Lebensgefühl HipHop hergestellt wird, kommt der essentialisierende Kraft der mythischen Erzählung des Ghettos eine besondere Rolle zu: Das Ghetto wird zum theatralen Mittel, das in den Texten und Bildern als inszenatorischer Verweis auf Tradition dient.“<sup>4</sup>

4 Ebd., S.82f.

Dass diese Inszenierung des Ghettos eine kulturelle Konstruktion ist, zeigt das Beispiel des Rap-Labels Aggro Berlin. Der Musikverlag wird 2001 von drei Szeneaktivisten gegründet: Halil Efe, Besitzer des Schöneberger HipHop-Ladens Downstairs, Spaiche, ein B-Boy aus Wolgast in Mecklenburg-Vorpommern, und Specter, ein Writer aus Paris. Aggro Berlin repräsentiert sich nach außen als original „West-Berlin“. Dabei sind die Gründer alles andere als Westberliner Originale, sondern in ihrer Zusammensetzung ein klassisches Gesamtberliner Projekt der 1990er Jahre. „West-Berlin“ wird durch Aggro Berlin aber noch weiter konkretisiert – glaubwürdiger HipHop kann schließlich nicht aus bürgerlichen Stadtteilen wie Charlottenburg oder Dahlem kommen. Das „Ghetto“ Märkisches Viertel ist der Bezugspunkt von Aggro Berlin, auf den in Videos, Texten und Plattencovern immer wieder verwiesen wird.

Das Märkische Viertel gehört zum Bezirk Berlin-Reinickendorf und ist ein nördlicher Randbezirk von Berlin. Die Hochhaussiedlung wird zwischen 1963 und 1974 errichtet. Von Anfang an hat das Viertel den Ruf, ein sozialer Brennpunkt und Ort der Unterschicht zu sein. Mittlerweile besitzt es zwar eine relativ heterogene Sozialstruktur, doch der schlechte Ruf besteht weiterhin.

Aggro Berlin bezieht sich auf den Mythos des Märkischen Viertels als vermeintlichem „Ghetto“ und inszeniert sich dadurch als „real“. Das Märkische Viertel wird so „zur Black Box, in der sich die Geschichten, die Aggro Berlin erzählen möchte, kristallisieren können. Ein Ghetto wird behauptet, in dem die gewünschten Charaktere spielen können.“<sup>5</sup>

5 Elflein 2008, S.31

6 Connell  
2006, S.98

7 ebd., S.97

8 ebd., S.100

## Hegemoniale Männlichkeit und Ghetto-Bilder

Der Bezug auf eine vermeintliche „Ghetto“-Authentizität in der HipHop-Kultur entscheidet nicht nur über den Ein- und Ausschluss aus der Szene, sondern er ist auch zentral für die Männlichkeitsbilder, die dort kursieren. Mit der Inszenierung des Ghettos bzw. der Straße gehen zugleich Bilder „hegemonialer Männlichkeit“ einher. Nach Connell handelt es sich dabei um „jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis (...), welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet.“<sup>6</sup>

Connell differenziert zwischen verschiedenen Formen von Männlichkeiten, die von weiteren sozialen Kategorien wie „race“, Klasse oder Sexualität durchzogen sind und auf diese Weise in ständiger Bewegung und Abhängigkeit sowie in Machtverhältnissen zueinander stehen. Hegemoniale Männlichkeit ist deshalb „jene Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses die bestimmende Position einnimmt, eine Position allerdings, die jederzeit in Frage gestellt werden kann.“<sup>7</sup>

Nach Connell konstruiert sich hegemoniale Männlichkeit in der westlichen Geschlechterordnung nicht nur in Abgrenzung zu Weiblichkeiten, sondern auch zu nicht-heterosexuellen Männlichkeiten. Frauen und Schwule werden damit zu Alteritäten hegemonialer Männlichkeit.

Dieser doppelte Ausschluss findet sich nicht nur in der sozialen Zusammensetzung von HipHop wieder, in der heterosexuelle Männer dominieren, sondern auch in der Bilderwelt der Szene. Frauen und Schwule sind so gut wie nie Teil der Inszenierung des Ghettos – zumindest wenn es um die Darstellung seines Außenraumes geht. In den für die HipHop-Ikonografie typischen Bildern der Hochhausschluchten, öffentlichen Plätze oder Straßenzüge sind fast ausnahmslos heterosexuell konnotierte Männlichkeiten repräsentiert. Dabei wird eine spezifische Ghetto-Männlichkeit konstruiert, die sich über den Ausschluss von Frauen und Schwulen aus der Öffentlichkeit des Ghettos vollzieht, die aber zugleich auch durch den Verweis auf das mit sozialer Marginalisierung assoziierte Ghetto als „marginalisierte Männlichkeit“<sup>8</sup> in Erscheinung tritt. Zwar gelingt es den wenigsten HipHop-

Künstlern durch ihre kulturellen Aktivitäten ihrer sozio-ökonomischen und -kulturellen Marginalisierung zu entkommen, doch können sie durch ihre Erfolge in der subkulturellen Sphäre zumindest in diesem gesellschaftlichen Teilbereich geschlechtliche Hegemonie erlangen.

### Hegemoniale Männlichkeitsbilder im Rap

Seine Zuspitzung findet dieses Prinzip des Ausschlusses von Frauen und Schwulen aus der Inszenierung des öffentlichen Raumes im HipHop-Subgenre des Gangsta Rap, der vielfach auch als „Ghetto“-Rap bezeichnet wird. Diese Form des Rap entsteht in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre an der Westküste der USA. Zu den frühen Vertretern gehören u. a. Ice-T und N.W.A. (Niggaz Wit Attitudes). Nicht nur auf textlicher Ebene trumphen zahlreiche Künstler des Gangsta Rap mit heterosexistischen und homophoben Statements auf, auch in den Musikvideos zu ihren Songs sind Frauen und Schwule kaum repräsentiert oder werden abgewertet. Die Rolle des ‚Gangsters‘ findet dabei seine habituelle Entsprechung in der Inszenierung des eigenen Körpers: „ein Lebensstil (wird) glorifiziert, der an Statussymbole gekoppelt ist, die auf das Bild einer ‚hegemonialen Männlichkeit‘ verweisen, die hier als ‚marginalisierte Männlichkeit‘ in Erscheinung tritt: Eine körperbetonte Selbstdarstellung, die Hervorhebung kostenintensiver Insignien (wie beispielsweise Schmuck und Autos), die als Symbole sozialen Aufstiegs interpretiert werden, sowie von Eigenschaften wie Rücksichtslosigkeit und Stärke sind dafür kennzeichnend.“<sup>9</sup>

Ein jüngeres Beispiel für diese Form der Repräsentation hegemonialer Männlichkeit ist das 2012 erschienene Musikvideo zum Song „Shooting Guns“ des US-amerikanischen Gangsta Rappers 50 Cent. Darin wird eine Schießerei zwischen zwei Gangs bei einem geplatzten Drogendeal inszeniert. 50 Cent gehört derjenigen Gang an, die das Feuer eröffnet und das Gefecht überlebt. Im gesamten Videoclip ist nur eine einzige Frau präsent. Als der Deal vonstatten gehen soll, wird sie von den Männern in den hinteren Bereich des Raumes verwiesen und damit im wahrsten Sinne des Wortes „des Platzes verwiesen“. Während des Schusswechsels

9 Schröder  
2012, S. 68



50 Cent – Shooting Guns

wird sie ausgerechnet mit der größten Waffe – einer Pumpgun – erschossen, sodass sie mit aufgerissenem Bauch nach hinten auf ein Bett fällt. Die Tötung der Frau wird somit – im Gegensatz zu jener der Männer – sexuell aufgeladen. Die Gang von 50 Cent, die aus dem Außenraum der Straße in den Innenraum eindringt, in dem sich die Frau befindet, triumphiert über sie durch ihre als Phallus in Szene gesetzte und benutzte Knarre. Im Anschluss flüchten 50 Cent und die anderen „Gangster“ wieder zurück auf die Straße. Weiblichkeit tritt in „Shooting Guns“ lediglich im Innenraum auf und ist nie Teil der Straße bzw. des Ghettos. Nicht-heterosexuelle Männlichkeiten sind bildlich überhaupt nicht präsent.

Als vorläufiges Zwischenfazit kann zumindest für das Subgenre des Gangsta Rap festgehalten werden: Über den Bezug zum Ghetto bzw. der Straße als einer spezifischen Bildfigur von HipHop wird Realness konstruiert. Diese Konstruktion geht fast ausnahmslos mit einem Ausschluss von Frauen und nicht-heterosexuellen Männern aus dieser Bildfigur einher. Frauen und Schwule werden auf diese Weise zum Anderen der Realness konstruiert. Tauchen Frauen in Gangsta-Rap-Videos auf, dann sind sie aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen und in den Innenraum verbannt. Nicht-heterosexuelle Repräsentationsweisen werden durch die Übermacht heterosexuell konnotierter Bilder meist komplett aus der Bildwelt des Gangsta Rap ausgeschlossen. Auf diese Weise werden Bilder hegemonialer Männlichkeit hergestellt und reproduziert.

Auch in weiteren Subgenres von HipHop wie dem „Porno-Rap“ oder dem politischen Rap lassen sich ähnliche Formen hegemonialer Männlichkeit finden. Schwule oder queere Männlichkeitsbilder tauchen so gut wie nie auf. Durch die Dominanz heterosexueller Bilder werden sie aus der Bildwelt dieser Subgenres verdrängt. Während im Porno Rap die Dominanz der männlichen MCs gegenüber Frauen vor allem durch ihre Verobjektivierung als Sexualobjekte erfolgt, treten Frauen im militanten Polit-Rap vor allem als potenzielle Opfer auf, die es vor dem weißen, rassistischen Amerika zu beschützen gilt. In beiden Fällen werden Weiblichkeiten als passiv inszeniert und aktiven Männlichkeiten gegenübergestellt.

## Subversive Männlichkeitsbilder im Rap

Selbstverständlich besteht HipHop-Musik nicht nur aus Gangsta-, Ghetto-, Porno- oder militantem Polit-Rap, sondern hat sich in den letzten 40 Jahren enorm ausdifferenziert. Heute existiert eine unüberschaubare Menge an Subgenres und Stilen. Zwar orientieren sich viele Künstler\_innen auch weiterhin an der dominanten Bildwelt der hegemonialen Männlichkeit, doch es lassen sich auch alternative und subversive Images ausmachen, die diese Bildwelt zumindest konterkarieren.

Ein gutes Beispiel hierfür ist die „Homohop“-Szene. Unter diesem Label versammeln sich vorwiegend US-amerikanische Rap-Künstler\_innen und andere HipHop-Aktivist\_innen, die sich zugleich als Teil der LGBT (Lesbian-Gay-Bi-Trans)-Community verstehen. Zu den bekanntesten Künstler\_innen zählen Deadlee (Los Angeles), Johnny Dangerous (Chicago) und God-Des (Madison, Wisconsin). Vernetzt

sind diese Künstler\_innen u. a. über die seit 1998 bestehende Internet-Plattform Phat Family sowie das dazugehörige Plattenlabel.

Diese Homohop-Künstler\_innen repräsentieren in ihren Texten und Musikvideos Bilder nicht-hegemonialer Männlichkeiten und nutzen die Mittel der Rap-Musik, um auf die Homophobie und den Heterosexismus in der

HipHop-Kultur hinzuweisen.

Zu den erfolgreichsten Künstler\_innen der Homohop-Szene zählt der seit dem Jahr 2000 aktive MC Deadlee. Er bezeichnet sich selbst als „Homogangster“ und lehnt sein Image an die Figur des schwulen Gangsters Omar aus der US-amerikanischen TV-Serie *The Wire* an.

Im Musikvideo zu seinem Song „Good Soldier II“ greift Deadlee zunächst auf die typischen Bilder des Gangsta Rap zurück. Auch er setzt sich in der Öffentlichkeit der Straße gemeinsam mit seiner Crew in Pose und vermittelt eine ähnliche Rastlosigkeit wie im Video von 50 Cent. Er erzählt jedoch eine völlig andere Geschichte aus dem Ghetto und bricht dabei die heterosexuell konnotierten Images des Gangsta Rap durch Bilder schwulen Begehrens auf. Sein Clip handelt von der Liebesbeziehung zwischen zwei Jungen von der Straße, die von ihrer Umwelt – in Gestalt eines ho-



Deadlee – Good Soldier II

mophoben Vaters – nicht geduldet wird. Voller Verzweiflung begeht schließlich einer der beiden Selbstmord.

Im Gegensatz zu vielen anderen Gangsta-Rap-Videos erscheint der Außenraum der Straße bzw. des Ghettos hier als ein Ort, der mit emotionalem Schmerz und Melancholie gefüllt ist und eben nicht als eine Umgebung, in der sich der MC trotz aller widrigen Umstände souverän selbst behauptet. In kaum einem anderen Gangsta-Rap-Musikclip wird sich beispielsweise eine männliche Hauptfigur finden, die in der Öffentlichkeit weint. Indem die Straße auf diese Weise mit Verletzlichkeit belegt wird, erfährt die Bilderwelt des Ghettos eine neue Inszenierung, die alternative Images abseits der Ghetto-Männlichkeit zulässt. Doch obwohl Deadlee auf deviante und queere Bilder eines Gangsters zurückgreift, bleibt er dennoch mit dem stetigen Verweis auf die Straße bzw. das Ghetto der dominanten Erzählung vom Ursprungsmythos des HipHop verhaftet.

Ein Homohop-Künstler, der mit der typischen Bilderwelt des

Ghettos im HipHop radikal bricht, ist Johnny Dangerous. Auch er startete seine Rap-Karriere als „faggot MC“ – so seine Selbstbezeichnung – Anfang der 2000er Jahre. Im Musikvideo zu seinem Song „Dirty Is The New Black“ ist die Öffentlichkeit der Straße und des Ghettos nicht mehr präsent und die Grenzen sexueller und geschlechtlicher Identitäten



Johnny Dangerous – Dirty Is The New Black

verflüssigen sich im Laufe des Clips.

Unterschiedliche Spielarten schwulen, queeren und als „pervers“ konnotierten Begehrens werden repräsentiert: vom S/M-Leder-Schwulen über den Exhibitionisten bis hin zur Drag Queen. Das Video ist sexuell enorm aufgeladen und spielt ausschließlich an halböffentlichen Orten: einer Umkleidekabine, einem Parkhaus oder einem Club. Immer wieder wechselt die Aufnahme in den Modus einer Überwachungskamera, wodurch der/die Betrachter\_in in die Rolle eines Voyeurs versetzt wird, der andere Personen beim Ausleben aller möglichen Arten nicht-heterosexueller Lust beobachtet. Im Laufe des Videos weichen die zunächst klar auf schwule Männlichkeiten beschränkten Bilder zugunsten eines nur noch unklar benennbaren sexuellen Hedonismus, einer Art Pansexualität, auf. Hier können sich verschiedene nicht-hegemoniale Männlichkeiten und uneindeutige



Geschlechteridentitäten entfalten, ohne dass dadurch eine klare Alterität wie Weiblichkeit oder Heterosexualität mitkonstruiert wird.

Dies scheint vor allem auch deshalb möglich, weil in keiner Szene des Videos die Öffentlichkeit der Straße oder des Ghettos auftaucht, die bereits mit Bildern hegemonialer Männlichkeit im HipHop gekoppelt ist.

Als weiteres Zwischenfazit kann damit festgehalten werden: Offenbar liegt genau im Verzicht auf den Verweis des Ursprungsmythos „Ghetto“ bzw. „Straße“ das Potenzial für die Repräsentation alternativer und subversiver Männlichkeiten in der HipHop-Kultur. Wo Realness über die geglaubte Inszenierung sexueller und geschlechtlicher Devianz und eben nicht über die Tradition der Bronx konstruiert werden kann, entfalten sich hinsichtlich der Männlichkeitsbilder innerhalb der HipHop-Szene völlig neue Möglichkeitsräume.

### Männlichkeitskonstruktionen im Graffiti

Das öffentliche Anbringen des eigenen Spitznamens gelangt in den späten 1960er Jahren in Philadelphia und New York zu einem beliebten Mittel der Selbstrepräsentation männlicher Heranwachsender. Entscheidend für die Anerkennung in der sich herausbildenden Graffiti-Szene ist nicht nur die schiere Masse der Namenszüge der „Writer“. In „Style Wars“ wetteifern sie um die Entwicklung der besten Schriftstile und die Eroberung immer neuen städtischen Terrains. Das Streben nach dem Status des „All City Kings“, des besten und in allen Stadtteilen bekannten Writers, feuert den szeneeinternen Wettkampf an und erschafft eine parallele Leistungsgesellschaft.

Doch schon bald stören die allortend auftauchenden Graffiti das Ordnungsgefüge im öffentlichen Raum New Yorks, obwohl sie nur selten explizit rebellische Inhalte transportieren. Indem sich Writer ungefragt Raum aneignen, bestimmen sie das Erscheinungsbild gewisser Viertel und erlangen Herrschaft über den urbanen Raum. Damit bedienen sie sich „eine(r) der privilegiertesten Formen der Herrschaftsausübung.“<sup>10</sup> An so mancher U-Bahn-Station erschwert die Flut der Graffiti, die auf allen erdenklichen Flächen angebracht sind, den Fahrgästen die Orientierung. Die scheinbare „Leere“ der Zeichen sorgt für Verunsicherung in der Stadtgesell-

<sup>11</sup> vgl. Baudrillard 1978, S.30

<sup>12</sup> vgl. Castleman 1982, S.136

<sup>13</sup> Macdonald 2001, S.118

<sup>14</sup> Ferrell 1996, S.159

<sup>15</sup> Schierz 2009, S.305, vgl. auch Macdonald 2001, S.107ff.

schaft.<sup>11</sup> Von offizieller Seite wird Graffiti daher schon 1972 als „one of the worst forms of pollution“ gebrandmarkt und ein semantisch ebenfalls auf die Kriegsmetapher gestützter „all-out war on graffiti“ noch im gleichen Jahr ausgerufen.<sup>12</sup>

### Lustvoller Krieg an zwei Fronten

Die Writing-Szene lebt mit und vom Wettbewerb. Dieser basiert auf der Risikobereitschaft bei verbotenen Aktionen und ist direkt mit dem anvisierten Aufstieg in der Szenehierarchie verknüpft. Während in den Anfangsjahren vor allem der interne Wettkampf die Disziplin dominiert und die Aktiven sich mit Styles bekämpfen, bekommen sie bald einen weiteren und weitaus mächtigeren Gegner in Gestalt von polizeilichen Sonderkommissionen und Wachschrützer\_innen. Hartnäckige Reinigungsbemühungen und die verstärkte gesetzliche Verfolgung von Writer\_innen verändern die Rahmenbedingungen der Ausdrucksform (beinahe) grundlegend. Die neuen Gegner können die Graffitiwelle zwar kurzfristig und lokal eindämmen, steigern langfristig und global jedoch dessen Attraktivität, weil sie die Jagd nach „Fame“ (Ruhm) erschweren und einer kleinen subkulturellen Elite überlassen. Durch die Repressionsmaßnahmen weitet sich der Krieg der Writer\_innen auf eine zweite Front aus, die für die heutige Ausprägung von illegalem Graffiti konstitutiv ist: „Outsmarting and humiliating the authorities is no longer just a means to an end. It becomes (...) the whole point of the exercise.“<sup>13</sup> Bereitwillig bitten die Writer\_innen die Polizist\_innen und Wachschrützer\_innen zu einem „strange dance of criminality and enforcement.“<sup>14</sup> Das Selbstverständnis als Kämpfer\_innen in der „rhetorisch von beiden Seiten immer wieder angerufenen Kriegssituation“ um die besten Stile und Stellen zum Sprühen wird auch im Gebrauch sprachlicher Metaphern deutlich: sowohl beim „Burnen“ (Übertrumpfen) anderer Writer\_innen durch bessere Styles als auch beim „Bomben“ (illegales Sprühen) oder „Sprengen eines Systems“ (komplettes Bemalen eines Nahverkehrsnetzes).<sup>15</sup>

### Jungs unter sich

Heute finden sich auf allen Kontinenten unterschiedliche Graffiti-Szenen, die keineswegs homogen sind, sondern

<sup>10</sup> Bourdieu 1991, S.30

eine große Vielfalt an Untergruppen aufweisen, welche sich hinsichtlich ihrer Motivationen, Aktivitäten, Handlungsräume, Beziehungen zur Öffentlichkeit etc. unterscheiden lassen.

Gemeinsam ist allen Subszene der hohe Anteil männlicher Mitglieder. Der Sozialwissenschaftler Sascha Schierz führt das stark unausgewogene Geschlechterverhältnis mit Bezug auf die Ethnologin Nancy Macdonald auf „die Konstruktion von Maskulinität in der Inszenierung von (illegalem) Graffiti“ zurück.<sup>16</sup> Sprüherinnen werden indirekt aus der Szene ausgeschlossen, da ihnen Durchsetzungsvermögen und Mut angesichts der Gefahren abgesprochen werden, während sie männlichen Sprühern scheinbar grundsätzlich eigen sind. „The female writer’s task is a difficult one. Male writers work to prove they are ‚men‘, but female writers must work to prove they are not ‚women‘“.<sup>17</sup>

Die meisten lokalen Szenen sind in vorwiegend gleichgeschlechtlichen „Crews“ mit i. d. R. zwei bis zehn Mitgliedern unterteilt. Diese Männerbünde bilden homosziale Räume und dienen Writern als (Rückzugs-)Räume für Erfahrungsaustausch, Aushandlungen über Haltungen und Verhaltensweisen sowie zur Kultivierung eines spezifischen Szene-Habitus.<sup>18</sup> Diese Formationen gleichgeschlechtlicher Vergesellschaftung bieten Arenen für den Wettkampf um die Szene-Mitgliedschaft auf der Grundlage einer „doppelten Distinktionslogik“:<sup>19</sup> einer Abgrenzung zu anderen Männern und einer Abgrenzung zu Frauen. Der Ausschluss bestimmter Sprüher\_innen geschieht nach einem bipolaren Bewertungsmuster: das Illegale vs. das Legale, das Gefährliche vs. das Sichere, das „Reale“ vs. das Künstlerische/Künstliche, das Männliche vs. das Weibliche/„Schwule“. Dies zeigt sich beispielsweise in der diskursiven Herabsetzung von legalem Graffiti und der eher figurativen Street Art, die als Gegenpol zum Eigenen, dem „Hardcore Bombing“, ausgemacht werden. Sprüherinnen, Graffiti-Anfänger\_innen („Toys“) und Street Artists werden häufig in marginalisierte Rollen als Zuschauer\_innen gedrängt.

Als Beispiel für die homophobe Abwertung von Street Art und ihrer Urheber\_innen dient der T-Shirt-Druck „Street Art“ in Regenbogenfarben. Das Motiv wurde von dem US-Sprüher Steve Espo Powers entworfen, der mittels der

als Beispiel für die homophobe Abwertung von Street Art und ihrer Urheber\_innen dient der T-Shirt-Druck „Street Art“ in Regenbogenfarben. Das Motiv wurde von dem US-Sprüher Steve Espo Powers entworfen, der mittels der

16 Schierz 2009, S. 304

17 Macdonald 2001, S. 130

18 vgl. Jösting 2008, Meuser 2006, S. 105

19 Meuser 2008



Steve Espo Powers „Street Art“ teeshirtmonthly.com

Flagge der Homosexuellenbewegung seine Geringschätzung gegenüber dieser „verweichlichten“ Kunstrichtung zum Ausdruck bringt.

### Beispiel Trainwriting

Mit welchen Mitteln spezifische Formen hegemonialer Männlichkeit im Graffiti konstruiert werden, lässt sich sehr gut am Trainwriting veranschaulichen. Diese Graffiti-Spielart gilt vielen Szenemitgliedern als Königsdisziplin. Die Werke der Trainwriter bestehen oft nur kurze Zeit, bevor sie wieder entfernt werden. Deshalb wird ihrer fotografischen Dokumentation eine große Bedeutung beigemessen. Neben den „Pieces“ werden auch die Malaktionen selbst festgehalten. In den letzten Jahren hat sich daraus ein eigenständiges fotografisches Genre herausgebildet.<sup>20</sup> Über Szene-Magazine und -Websites<sup>21</sup> verbreiten sich die Fotos bemalter Züge und (Selbst-)Inszenierungen von Writern global.<sup>22</sup> Einschlägige Webseiten zeigen meist vermummte junge Männer beim Überwinden von Zäunen, beim Öffnen von Notausgängen, beim Schleichen durch U-Bahn-Tunnel oder beim Besprühen von Zügen und U-Bahnen.

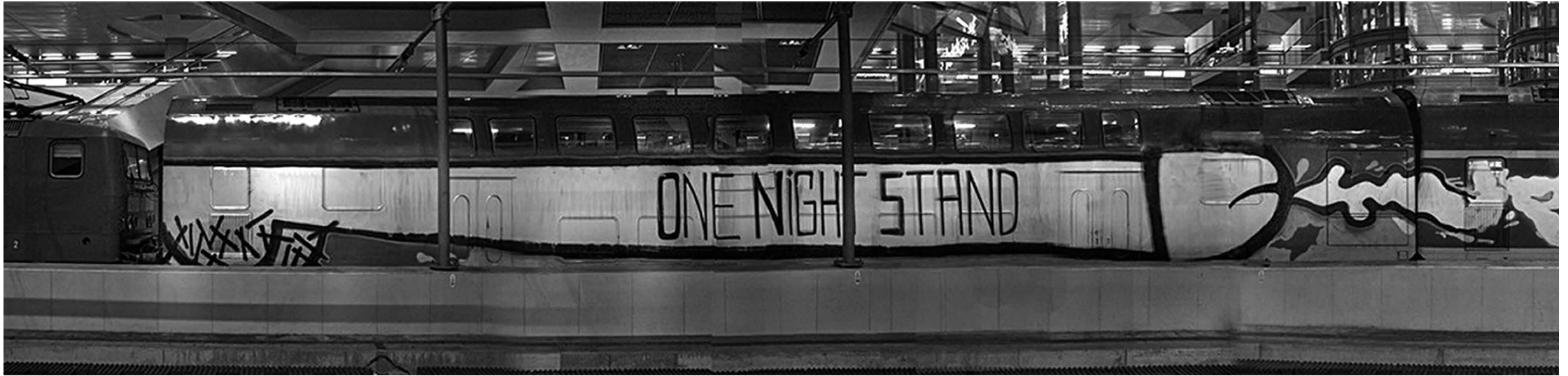
Züge bekommen im Trainwriting Fetisch- und Beutecharakter. Mit ihnen werden sexualisierte Eroberungsphantasien verbunden, die beispielsweise in Ausdrücken wie „Trains ficken“ zu Tage treten. Auf Fotografien zeigen sich Trainwriter nicht nur beim Bemalen, sondern auch beim vorherigen Anpirschen und nachfolgenden Besteigen des Zugkopfes in heroischen Posen.

Auch Szenevideos, die in der Regel in Eigenregie produziert und vertrieben werden, dienen der Inszenierung einer hegemonialen Writer-Männlichkeit. Dies wird am Beispiel des Videos „One Night Stand“ aus dem Jahr 2011 deutlich. Außer besprühten Zügen sind darin scharenweise vermummte junge Männer auf Bahnanlagen zu sehen, teilweise in Jubelpose mit unbekleideten Oberkörpern, ausgelassen die Hüften kreisend. Die heteronormative, sexualisierte Rahmung des Werkes wird im Titel und noch unmissverständlicher in der Beschreibung des Videos deutlich: „Egal ob ein schmutziger Backjump-Sportfick oder der entspannte All-Night-Long-Buntwholie, diese Jungs wissen was sie wollen: einen One Night Stand mit der Stahlbraut von Gleis 6!“

20 Fotografie-Webseiten mit Schwerpunkt Traingraffiti: nilsmuellerphotography.com/vandals, ozkarphotography.com/graffiti\_writing, fakso.com

21 z. B. vandalsandtrains.tumblr.com

22 Auf der in Berlin entwickelten Graffiti-Plattform www.streetfiles.org wurden seit 20. Juli 2008 mehr als 775.000 Fotos von 76.630 Mitgliedern aus aller Welt hochgeladen (Stand: 2. November 2012).



hurtyoubad.com



Trainwriter inszenieren sich als coole Stadt-Guerilleros, als professionelle Eindringlinge auf fremdem Terrain, die einem übermächtig erscheinenden Überwachungsapparat entgegentreten.

Im Graffiti sind Bezüge zur oben vorgestellten Ghetto-Männlichkeit des Rap weniger stark ausgeprägt. Vielmehr wird eine hegemoniale Outlaw-Männlichkeit durch die Eroberung fremden Terrains und das Zurschaustellen von Zielstrebigkeit, Kompromisslosigkeit, Mut und Durchsetzungsvermögen in einer repressiven, gefährlichen Umgebung inszeniert.

Über die Bildfigur des traditionsbewussten Outlaw-Writers, der Sicherheitslücken eines mächtigen Überwachungsapparats in Guerilla-Manier ausnutzt, wird Realness und Männlichkeit konstruiert.

Das für seine Identitätskonstruktion notwendige Gegenüber findet der Writer nicht nur im konkurrierenden Writer, sondern auch im Polizisten. In diesem Wettkampf zwischen „Schmierern“ und „Häschern“ streiten sich jedoch nicht gegensätzliche, sondern sich ähnelnde hegemoniale Männlichkeiten: Männlichkeiten, die sich in der Gestaltungsmacht über den öffentlichen Raum und über das Zugsystem ausdrücken.<sup>23</sup>

Diese Inszenierung hegemonialer Männlichkeit geht oftmals einher mit sexistischen und homophoben Statements und dem Ausschluss von Sprüherinnen, nicht-heterosexuellen Writern, hauptsächlich legal tätigen Sprüher\_innen und Graffiti-Anfängern („Toys“). Diese verkörpern eine untergeordnete Männlichkeit und bekommen die niedrigsten Ränge der männlichen Geschlechtshierarchie zugewiesen.

Auch Writer aus besser situierten Elternhäusern und mit guten Zukunftschancen können sich durch das Rekurren auf „keep it real“-Klischees als authentisch inszenieren. Im Gegensatz zu den im Rap üblichen Verweisen auf die eigene Lebensgeschichte, die im Graffiti aufgrund der notwendigen (weitgehenden) Anonymität meist nicht bekannt gemacht wird, kommt es auf die erfolgreiche Inszenierung als Writer mit guten Styles und guten Abenteuergeschichten an. Die Arbeit am eigenen Mythos als Writer fußt auf der Performanz (und notwendigen Dokumentation) männlicher Potenz beim aktiv vollzogenen – und nicht wie im Rap „nur“ erzählten – Bruch gesellschaftlicher Regeln mit dem Ziel kreativer

23 vgl. Macdonald 2001, S. 121

thegrifters.org



Interventionen.

### Subversive Inszenierungen von Männlichkeit im Graffiti

Die oben aufgeführten Inszenierungen hegemonialer Männlichkeit sind zwar dominant, werden aber keinesfalls von allen Vertretern der Szene praktiziert, sondern bisweilen bewusst hinterfragt und subvertiert.

Durch die Darstellung einer Sprüherin inmitten einer vermummten Writergruppe bricht beispielsweise die 1UP Crew zumindest auf dem Cover ihres Films „One United Power“ mit der Exklusivität der Männerdomäne – zeigt aber in der Dokumentation die üblichen sexistischen Einstellungen.

Der Writer Pussy spielt zwar das gewohnte „größer, höher, besser“-Spiel mit, seine überdimensionierten Tags irritieren die urbane Semiotik Berlins jedoch aufgrund der selbstironischen Wahl seines Namens, mit dem umgangssprachlich sowohl das weibliche Geschlechtsorgan bezeichnet als auch ängstliche Sprüher „gedisst“ (abgewertet) werden.

Earsnot, Gründer der bekannten New Yorker Graffiti-Crew IRAK, geht in Interviews offen mit seiner Identität als homosexuellem Writer um und betont, „dass er die Stadt nicht nur als Writer und Schwarzer ‚ficken‘ würde, sondern vor allem auch noch als Schwuler“.<sup>24</sup> Im Wettstreit mit der heterosexistischen Polizisten-Männlichkeit vergrößert er mit diesem Verweis die Schmach für die Ordnungshüter mit jedem seiner Tags und vermehrt damit seinen Fame.

Für äußerst gegensätzliche Reaktionen in Mainstream- und Graffiti-Medien sorgte unlängst der Videoclip „Love and Security“<sup>25</sup> über drei nackte junge Männer, die ihre Körper in blitzsauberen Wiener U-Bahn-Depots mit Farbe aus Feuerlöschern bespritzen lassen. Sie sind durch Verpixelung ihrer Gesichter unkenntlich gemacht und reiben sich, von einem eigens komponierten Soundtrack unterlegt, farbverschmiert an den Zügen. Der Film nimmt als humoristischer Kommentar den Zug-Fetisch von Trainwritern aufs Korn, spielt mit homosexuell konnotierten Bildern im Kontext einer tendenziell homophoben Jugendkultur und verweist dennoch auf das Expertenwissen seiner Urheber\_innen, ohne die er nicht hätte produziert werden können. Er zeigt auf, dass es – 40 Jahre nach der ersten Hochphase des Trainwriting – nicht mehr allzu sehr auf die gemalten Bilder ankommt, sondern darauf,

zu zeigen, dass Mann einen fremden Ort aneignen kann.

Die vorgestellten subversiven Inszenierungen von Männlichkeit in der Graffitikultur beweisen eine gewisse reflexive, bisweilen kritische Distanz zu den diskriminierenden Grundpfeilern der eigenen Disziplin. Trotzdem können sie, um gesehen und ernst genommen zu werden, nicht auf die Teilnahme am Zweifrontenkrieg des Writing verzichten – und wollen das aus Freude an der Sache meist auch nicht gänzlich. Sie bleiben „real“ im Wettstreit um hegemoniale Writer-Männlichkeit, verweisen jedoch auf deren Fragilität oder parodieren sie subversiv durch Männerbilder mit selbstironischen oder männlichkeitskritischen Inszenierungen.

Wie eingangs erwähnt, handelt es sich bei unseren Ausführungen lediglich um kurze Einblicke in zwei Elemente des HipHop und einige seiner Subgenres und Stile sowie lokale Ausformungen. Trotz dieser Einschränkungen vermitteln sie, wie groß die Bandbreite der Männlichkeitsbilder in dieser Kultur sein kann. Auch wenn der Fokus der Medien seit den 1990er Jahren vor allem auf den dominanten homophoben und frauenverachtenden Texten, Bildern, Symbolen und Ritualen der Szene liegt, so werden innerhalb der Kultur immer wieder Gegenentwürfe dazu produziert. HipHop ist und bleibt eine lebendige Jugendkultur, die sich ständig weiterentwickelt und hoffentlich in nicht allzu langer Zeit auch die alternativen und subversiven Männlichkeitsbilder stärker nach außen repräsentieren kann. In diesem Sinne: „HipHop, ya’ don’t stop!“

<sup>24</sup> Schierz 2009, S. 295

<sup>25</sup> <http://vimeo.com/55008263>

**Matze Jung, Jahrgang 1979, hat in Tübingen und Rio de Janeiro Geografie, Soziologie und Städtebau studiert. Seit 2007 ist er als politischer Bildner tätig und koordiniert das Graffitiarchiv ([www.graffitiarchiv.org](http://www.graffitiarchiv.org)) im Archiv der Jugendkulturen e. V. Derzeit lehrt er an der Uni Hamburg und der Alice-Salomon-Hochschule Berlin in den Bereichen Geografien der Widerstände und Public Interventions.**

**Christian Schmidt, Jahrgang 1976, ist Historiker und Ethnologe. Seit Anfang der 2000er Jahre ist er als Publizist, Ausstellungsmacher und Referent in der politischen Bildung tätig. 2011 gründete er zusammen mit Aiko Wulff die Ausstellungsagentur Zeitläufer in Leipzig. Zu seinen Themenschwerpunkten zählen: Jugend- und Subkulturen, Medienproduktion und -rezeption, Cultural Studies, Stadtforschung und materielle Kultur. Mehr Informationen unter: <http://www.zeitlaeuffer.de>.**

**Baudrillard, Jean:** Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Merve, Berlin 1978.

**Bourdieu, Pierre:** Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, in: Wentz, Martin (Hrsg.): Stadt-Räume, Campus, Frankfurt/M./New York 1991, S. 25-34.

**Castleman, Craig:** Getting Up. Subway Graffiti in New York, MIT Press, Cambridge/London 1982.

**Connell, Robert W.:** Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, VS, Wiesbaden 2006.

**Elflein, Dietmar:** Aggro Berlin. 100 Prozent deutscher HipHop, in: Archiv der Jugendkulturen e.V./ Gangway e.V. (Hrsg.): HipHop in Berlin, Archiv der Jugendkulturen, Berlin 2008, S.25-33.

**Ferrell, Jeff:** Crimes of Style. Urban Graffiti and the Politics of Criminality, Northeastern University Press, Boston 1996.

**Hantzsch, Nora „Sookee“:** „Ich ficke dein Leben!“ Menschenfeindliche Haltungen HipHop-hegemonialer Männlichkeitsbilder, in: Koordinierungsstelle für Gleichgeschlechtliche Lebensweisen (Hrsg.): Hass und Gewalt in der Musikszene. Stadtratshearing zum Thema Lesben- und Schwulenfeindlichkeit und Frauenfeindlichkeit in Hip-Hop, Rap und Reggae Dancehall, München 2010, S. 11-19.

**Jösting, Sabine:** Männlichkeit und geschlechtshomogene Praxis bei Jungen, in: Baur, Nina/ Luedtke, Jens (Hrsg.): Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland, Verlag Barbara Budrich, Opladen 2008, S. 45-60.

**Klein, Gabriele/Friedrich, Malte:** Is this real? Die Kultur des HipHop, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003.

**Macdonald, Nancy:** The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York, Palgrave Macmillan, New York 2001.

**Meuser, Michael:** Geschlecht und Männlichkeit: Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster, VS, Wiesbaden 2006.

**Meuser, Michael:** Ernste Spiele. Zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb der Männer, in: Bauer, Nina/Luedtke, Jens (Hrsg.): Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland, Barbara Budrich, Opladen 2008, S. 33-44.

**Moses, in: Müller, Nils:** Blütezeit – Prime Time of my Life, Gingko Press, Berkeley/Hamburg 2009.

**Peschke, André:** HipHop in Deutschland. Analyse einer Jugendkultur aus pädagogischer Perspektive, Diplomica, Hamburg 2010.

**Schierz, Sascha:** Wri(o)te: Graffiti, Cultural Criminology und Transgression in der Kontrollgesellschaft, Vechtaer Verlag für Studium, Wissenschaft und Forschung, Vechta 2009; kostenloser Download: [http://www.uni-vechta.de/fileadmin/user\\_upload/documents/Soziale\\_Arbeit/Schierz\\_Wri\\_o\\_te\\_Graffiti.pdf](http://www.uni-vechta.de/fileadmin/user_upload/documents/Soziale_Arbeit/Schierz_Wri_o_te_Graffiti.pdf).

**Schröer, Sebastian:** „Ich bin doch kein Gangster!“ Implikationen und Paradoxien szenearientierter (Selbst-)Inszenierung, in: Dietrich, Marc/ Seeliger, Martin (Hrsg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen, Transcript, Bielefeld 2012, S. 65-83.

**Wiegel, Martin:** Deutscher Rap. Eine Kunstform als Manifestation von Gewalt?, Tectum, Marburg 2010.