

»Say it loud ...«

Schwarze populäre Kultur und schwarze Sprechweisen

Es verwundert nicht, dass sich die Sprechweisen der Bürgerrechtsbewegung in den Songtexten der afroamerikanischen Musik der 60er Jahre wiedergefunden haben. Zu der Zeit, nämlich 1968, als *Say it loud – I'm Black, And I'm Proud* von James Brown auf zahlreichen Plattentellern landete, lag bereits nahe, in einer um einen herum explodierenden Welt, wie Marvin Gaye es drei Jahre später ausdrücken sollte, nicht mehr (nur) Liebeslieder zu singen.¹ Eine Anzeige zu *Say it loud ...* (1968) verkündete, dass weder Neger noch Farbige diese Platte auflegen werden, dass aber *schwarze* DJs es tun werden. Es gab kein Zurück mehr, nur ein Voran vom Nigger, Neger hin zu AfroamerikanerInnen (Afroamericans) und zu AfrikanerInnen-AmerikanerInnen (African-Americans). Umso erstaunlicher erscheint es auf den ersten Blick, dass es im Hip-Hop abermals zur Selbstbezeichnung »Nigger« hat kommen können.

Der Musikkritiker Nelson George hat darauf hingewiesen,² dass es einer langen afroamerikanischen Tradition entspricht, sich umzubenennen, neue Namen anzunehmen. Sie reicht von der Streichung des kolonialen Namens durch die Variable »X« für das Unbekannte bei Malcolm X bis zur Namensgebung nahezu aller Größen der HipHop-Kultur. Die individuellen wie auch kollektiven Umbenennungen, aber auch die Umdeutung bestehender Begriffe, sind stets strategisch motiviert. Benennung und Umdeutung gehen dabei Hand in Hand:

Die Selbstbezeichnung als »Schwarze/r« lädt die Farbe Schwarz positiv auf; fortan wird sie mit Macht und Kraft assoziiert (»Black Power«), gilt nicht mehr als dunkel, undurchsichtig, niederträchtig, mysteriös, sondern als »beautiful«.

Schwarze populäre Kultur

Die Popkultur ist das optimale Feld, um solche Strategien zu beobachten, da sie stärker noch als andere gesellschaftliche Bereiche von Inszenierung und Theatralik bestimmt wird. Darüber hinaus entscheiden popkulturelle Arrangements auch darüber, ob solche Strategien aufgehen, ob die Umdeutungen also gelingen oder nicht. Für Stewart Hall³, der das Populäre in Abgrenzung zur Elite- und Hochkultur zum »Ort alternativer Traditionen« erklärte, ist die populäre Kultur jedoch stets einem Widerspruch ausgesetzt: Mittlerweile zum dominanten Ort der Kultur und so zum Ort der Warenförmigkeit par excellence geworden, ist sie zugleich als »Ausdruck eines bestimmten, subordinierten Lebens zu begreifen, das sich zur Wehr setzt, ständig zum Niedrigen und zum Außenstehenden, Marginalen gemacht zu werden.«⁴ Gerade die schwarze Popkultur muss demzufolge als ein widersprüchlicher Raum angesehen werden, der sich nicht mehr alleine über die Begriffe einer dualen Gegenüberstellung fassen lässt (hoch/niedrig, widerständig/vereinnahmt, authentisch/unau-

thentisch). »Wie deformiert, vereinnahmt und unauthentisch die Formen sein mögen, in denen Schwarze, schwarze Gemeinwesen und Traditionen erscheinen und in der populären Kultur dargestellt werden«, schreibt Stewart Hall, »wir erkennen in ihnen, in den Figuren und den Repertoires, aus denen die populäre Kultur schöpft, dennoch die in ihnen enthaltenen Erfahrungen. In ihrer Expressivität, ihrer Musikalität, ihrer Betonung des Verbalen, in ihren reichen, tief greifenden und vielfältigen Formen des Sprechens, in ihrem lokalen und mundartlichen Tonfall, in der reichen Produktion von Gegenerzählungen und vor allem in dem metaphorischen Gebrauch des musikalischen Vokabulars hat die schwarze populäre Kultur, selbst innerhalb der gemischten und widersprüchlichen Formen der populären Mainstream-Kultur, Elemente eines anderen Diskurses an die Oberfläche gebracht – andere Lebensformen, andere Traditionen der Repräsentation.«⁵

Die Repertoires schwarzer Popkultur sind aus (mindestens) zwei Richtungen überdeterminiert, nämlich aus den Traditionen der Herkunft und den Bedingungen der Diaspora. Das hat zur Folge, dass es in der schwarzen Popkultur überhaupt keine »reinen« Formen geben kann – ein Umstand, den Hall schon als potenziell subversiv beschreibt.

Der Signifikant »schwarz« markiert dennoch ein Zeichen der Differenz innerhalb der populären Kultur, aus der sich für Hall⁶ auch normativ die Notwendigkeit zu einem »Hauch von Essenzialismus« (bell hooks) oder einem »strategischen Essenzialismus« (Gayatri Spivak) ergibt. Hall spricht sich allerdings entschieden gegen essenzialistische Identitätspolitik aus und stellt kritisch fest, dass das essenzialistische Moment aufgrund der über das »Schwarz« gezogenen Differenz »naturalisiert und enthistorisiert« wird,⁷ also für Rassismus, den es eigentlich zu dekonstruieren gilt, neue Grundlagen schafft.⁸ Sich auf eine garantiert schwarze Erfahrung zu berufen, so Hall, steht einer emanzipatorischen Politik nicht zuletzt auch aufgrund innerer Widersprüche entgegen. Mit den Gegensätzlichkeiten innerhalb des Signifikanten »schwarz« sind vor allem Unterschiede von Geschlecht und Klasse gemeint.

Identitäten sind also immer von verschiedenen Strängen (Ethnizität, Geschlecht, Klasse) durchzogen, innerhalb derer sich dominante Repräsentatio-

nen bilden, die schon deshalb nicht per se emanzipatorisch sind, weil sie wiederum andere mit ihren Erfahrungen ausschließen – zum Beispiel Frauen. So ist die gegenwärtige schwarze Popkultur zu großen Teilen eine Männerdomäne. »Der schwarze männliche HipHopper«, schreiben Gabriele Klein und Malte Friedrich,⁹ sei die zentrale mythische Gestalt des HipHop – eine Aussage, die mit jener von Nelson George korrespondiert, dass die ganze Post-Soul-Ära (nicht nur symbolisch) von einem Krieg zwischen den Geschlechtern durchzogen wurde.¹⁰

Traditionen und Werte: Community und Respect

Der reale oder imaginierte Ort, an dem Traditionen und aktuelle Lebensbedingungen zusammentreffen, ist die Community. Sie ist deshalb nicht zufällig zum zentralen Ausgangspunkt für die politische Forderungen in den Reden der VertreterInnen der Bürgerrechts- und später der *Black Power*-Bewegung geworden. Community ist mal als der eigene Stadtteil verstanden worden, mal als die »eigenen Leute« im stets neu zu definierenden Sinne, aber auch als die Gemeinschaft aller Schwarzen, als »schwarzes Volk«, für das auch das 10-Punkte-Programm der *Black Panther Party* von 1966 seine Forderungen aufstellte. Dieses neue schwarze Selbstbewusstsein hat auch und gerade vor dem kulturellen Feld nicht Halt gemacht, wurde dort erfolgreich neu- und weiterformuliert. Neben Künstlern wie Gil-Scott Heron, deren Songs die popkulturelle Bühne fast ausschließlich zur politischen Agitation nutzten, stellten auch zuvor unpolitische MusikerInnen ihr Repertoire Ende der 60er Jahre auf »message-songs« um. Und während das große schwarze *Motown*-Label die Politisierung seiner KünstlerInnen zu unterbinden versuchte, entstanden andererseits – zum Beispiel mit dem 1972 in Detroit gegründeten *Tribe*-Label – neue Institutionen, die eigens gegründet wurden, um Botschaften in die Community zu tragen.

Der vom späteren Black Panther Stokely Carmichael als Präsident der Bürgerrechtsorganisation erwirkte Ausschluss aller Weißen aus dem *SNCC* (*Student Nonviolent Coordinating Committee*), kann als eine jener Manifestationen gelten, die unter dem Gedanken der Einheit und der aktiven Selbstvergewisserung einer Community standen.



Curtis Mayfields Soundtrack zum Blaxploitation-Film *Superfly*. Demgegenüber die Forderung der STAPLE SINGERS nach einem Leben in Würde: *Respect Yourself*.

Black-Panther-Party-Gründer Huey Newton erklärte 1968 den Unterschied zwischen schwarzen Revolutionären und den revoltierenden StudentInnen der weißen Mittelschichten: Den Schwarzen sei die individuelle Freiheit *als Gruppe* verwehrt, sie hätten folglich nicht das Stadium erreicht, sich »individuell zu befreien, einfach deshalb, weil wir als Volksgruppe unterdrückt und beherrscht werden.«¹¹ Nicht die individuelle Freiheit des Einzelnen stünde im Zentrum des Kampfes der Schwarzen, sondern die kollektive Befreiung der Gruppe.

In der Forderung nach Respekt drückt sich wie in kaum einer anderen der Widerstand dagegen aus, weiterhin zum Niedrigen, Außenstehenden, Marginalen erklärt zu werden. Erst im HipHop ist diese Vokabel wieder entpolitisiert, nämlich eher auf eine individuelle Anerkennung bezogen worden. Er wird hier nicht mehr ausdrücklich als Gemeinschaft gefordert, sondern soll verdient werden, verliehen für »die Entwicklung eines Styles, für gute Aktionen oder gelungene Performances.«¹² Soul hingegen war die Musik der Community, mehr noch, Ende der 60er Jahre war sie, wie Nelson George schreibt,¹³ »in hohem Maße die Musik der Befürworter der Segregation«. Das »Say it loud« von James Brown oder *Stand Up and Be Counted* (THE FLAMES, 1971) war insofern stets gemeinschaftlich gemeint, bezog sich auf die Gruppe. So wird zumindest verständlicher, weshalb ein Song wie *Respect* (1967) von Aretha Franklin, der nach ihren eigenen Aussagen eigentlich allein auf Beziehungen zwischen Männern und Frauen gemünzt war, zur Hymne der Black-Power-Bewegung werden konnte.

In einer 1968 in Berkeley gehaltenen Rede leitete der Black Panther Eldridge Cleaver die Forderung nach Respekt geradezu aus dem Gedanken einer wehrhaften Community ab, indem er sie noch überspitzt und den schwarzen Widerstand als einen der Mafia ähnlichen Komplott beschreibt: »Ihr dachtet, ihr seid noch einmal davon gekommen – ihr Angelsachsen – ihr Männer des Ku-Klux-Klan – die Iren haben ihren Maschinengewehr-Kelly, die Italiener ihren Al Capone und die Nigger ihre *Black Panther*. Wenn ihr uns respektiert, wie ihr Al Capone respektiert habt, und uns in Ruhe laßt, dann werden wir euch auch in Ruhe lassen. Ihr fickt uns nicht dazwischen, und wir ficken euch nicht dazwischen. Wir werden tun, was nötig ist – wir sind *Black Panther* und haben Gewehre.«¹⁴

Drei Jahre später gelang den STAPLE SINGERS ein Nummer-1-Hit in den R'n'B-Charts, der die Forderung nach Respekt nicht nur an den Gegner richtet, sondern – letztlich im Sinne jeder bedeutenden sozialen Bewegung – auch auf die eigenen Leute angewandt wissen will: *Respect Yourself* geht von dem Gedanken aus, dass die Schwarzen selbst erst lernen müssen, die koloniale Prägung zu überwinden und der »mental slavery« (Bob Marley) mit Selbstrespekt entgegenzutreten. So gesehen wird im Soul nicht nur die eigene missliche Lage geschildert, sondern auch die Handlungsperspektive einer Selbstermächtigung als Gruppe eröffnet. Dem Elend des *Little Child Running Wild* aus Curtis Mayfields Soundtrack zum Blaxploitation-Film *Superfly* wird programmatisch ein Leben in Würde gegenüber gestellt, das sich auch in anderen, zu Slogans der Bewegung gewordenen Mayfield-Songs findet (*Keep on Pushing, People Get Ready,*

»We're a Winner«). Dass Bürgerrechtsorganisationen wie die NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) nicht viel von Blaxploitation hielten und einen negativen Einfluss auf die Jugend befürchteten,¹⁵ ist dem verschobenen Identifikationsangebot geschuldet, das sich in den Filmen vom gemeinschaftlichen Kampf zum coolen Streetfighter gewandelt hatte. Doch schon in der Cleaver-Rede findet sich das Macho-Gebaren und die Obsession für Schusswaffen, die in Blaxploita-

»schwarze« Kapitalismus sind von den Panthers immer wieder scharf kritisiert worden. Ihr Ziel bestand vielmehr in einem (ethnisch gleich-gültigen) Sozialismus: »Ein schwarzer Nationalist ist ein Tor«, heißt es bei Bobby Seale. »Wenn die weiße rassistische Machtstruktur den schwarzen Kapitalismus ausruft, wird er darauf eingehen, nur weil das Wörtchen »schwarz« davorsteht. Die *Black Panther Partei* ist da viel schlauer«.¹⁷ So schlau zumindest, dass sie die Klassendimension betont und damit eine jener Linien reflektiert, die nach Hall die Identitäten durchziehen.

BLACK PANTHER PARTY

tion, umso mehr aber in unzähligen Rap-Texten und dem Knarren-Kult des Hip-Hop, wieder auftauchen. Die Auseinandersetzung mit schwarzer Maskulinität findet, angesichts der Betonung der Selbstverteidigung, erst später und bis heute recht verhalten statt. Bei den *Black Panther*, wo die Idee der Selbstverteidigung bis in den Namen ihrer Organisation reichte, fanden Bewaffnung und militaristische Rhetorik noch deutlich vor dem Hintergrund der Bedrohung der Community durch die rassistische Dominanzgesellschaft statt. Im HipHop hingegen ist die Bewaffnungsidee wieder auf die individuelle »Regelung« von Konflikten untergekörtzt und letztlich kaum mehr vom Gedankengut der *National Rifle Association (NRA)* zu unterscheiden.

Trotz der starken Bindung an die ethnische Gruppe und an das von Newton bekräftigte Malcolm-X-Diktum, es könne keine Einheit zwischen Schwarzen und Weißen geben, solange die Schwarzen nicht geeint seien, hatten die *Black Panther* später (und in Opposition zu Carmichael) ein eindeutig ablehnendes Verhältnis zum Separatismus. Der Schriftsteller und Filmemacher Melvin Van Peebles¹⁶ wies die Behauptung, dass die Partei »anti-weiß« gewesen sei, als Teil einer Verleumdungskampagne zurück. Der kulturelle Nationalismus wie auch der



Eine andere Linie wird von Jim Jarmusch in *Ghost Dog* (2000) aufgegriffen. In einer der stärksten Szenen des Films greift er die Mafia-Analogie aus Cleavers Rede in umgekehrter Richtung auf: Einer der abgehalfterten Mafiosi macht sich über den Namen des schwarzen Killers »Ghost Dog« lustig, vergleicht ihn mit indianischen Namen wie »Crazy Horse«, »Running Bear« oder »Black Elk« und bemerkt abfällig »Niggers, Indians, same things«, um kurz darauf seine eigenen Leute hereinrufen zu lassen: »Sammy the Snake«, »Joe Rags« und »Big Angie«. Jarmuschs Karikatur entlarvt damit die Differenz ganz im Sinne Halls als nicht essenziellistische, denn so »ur-schwarz« oder »immanent-indigen« scheint diese Tradition der Namensgebung offensichtlich nicht zu sein.

Die Bezeichnung »schwarz« beinhaltet also nicht unbedingt bestimmte Traditionen: Die Tradition ist nicht alleine durch die ethnische Differenz »schwarz« hervorgebracht worden und wird wiederum auch von anderen aufgegriffen, verändert, oder, wie Eric Hobsbawm es genannt hat, neu erfunden. Wenn Schwarze sich im Zuge von HipHop wieder selbst als Nigger bezeichnen, mag das auch daran liegen, dass »schwarz« nicht mehr als besonders aussagekräftig begriffen wird. Zum einen taugt das Wort »Nigger« möglicherweise eher dazu, auf den Status als Unterdrückter aufmerksam zu machen, zum anderen ist es HipHop als »globaler Kultur«,¹⁸ die global verbreitet ist und aus verschiedenen lokalen Kulturen besteht, aber auch egal, wer die Platten auflegt. Es muss also kein »schwarzer« DJ mehr sein.

Mit der Selbstbezeichnung als Nigger wird die Differenz gerade angesichts der Faszination, die in einer globalisierten Kultur von Differenzen ausgeht, wieder betont. Die tiefgreifende und ambivalente Faszination für Differenzen hat zwar laut Stewart Hall nicht per se politisch verändernd gewirkt, aber immerhin dazu geführt, dass das Marginale durch die Kultur und in der Kultur »noch nie ein so produktiver Raum gewesen ist wie heute«.¹⁹ Dies ist einerseits das Ergebnis einer neuen politisch aufgeladenen Kultur im Kampf um kulturelle Hegemonie und erklärt andererseits, warum zum Beispiel die Frage unter den Gelehrten so umstritten ist, ob es sich bei HipHop nun um eine originär schwarze oder eine immer schon hybride, durch Mischformen charakterisierte Kultur handelt.²⁰

Die Möglichkeit des Sprechens

Politisch betrachtet lässt sich eine Verlagerung von der Strategie der Umbenennung zu einer der Umdefinierung beobachten. Die Bewegungen der Homosexuellen griffen die ehemaligen Schmähbegriffe »schwul«, »lesbisch« und »queer« auf, um sie positiv zu besetzen, ähnlich – weniger strategisch sicherlich, da es sich beim HipHop nicht in erster Linie um eine soziale Bewegung handelt – ließe sich die Selbstbezeichnung »Nigger« deuten. Möglicherweise wird dabei die Begrenztheit (und Widersprüchlichkeit) des Kampfes um Differenz (oder an ihr entlang) bereits reflektiert und mit bedacht, dass die Unsichtbarkeit abgelöst wird von einer regulierten und segregierten Sichtbarkeit. Diese Wechselbeziehung veranlasst Stuart Hall auch dazu, dem Bild vom totalen Sieg vs. totaler Vereinnahmung eine andere Metapher entgegenzuhalten, nämlich die von Gramscis »Stellungskrieg«, ein Begriff, an den sich die Frage anschließt, auf welche Weise kulturelle Strategien etwas verändern und Anordnungen der Macht verschieben können – eine Frage, die auch die Philosophin Judith Butler umtreibt. Dass es überhaupt möglich sein soll, den schwer belasteten Begriff »Nigger« umzudeuten und benutzbar zu machen, liegt an jenem Phänomen, das Judith Butler die »Auflösung des Bandes zwischen Akt und Verletzung«²¹ genannt hat. Einerseits wird im Wort »Nigger« die Herabsetzung einer definierten Menschengruppe immer schon mitgesprochen, die ganze Sklavenshaltergesellschaft kommt hier (wörtlich) zu Wort. Weil Worte eine Geschichte haben, die sich verändert, ist es andererseits aber auch möglich, dieser Unterdrückungs-Geschichte zu widersprechen. Man darf demnach den Zusammenhang zwischen dem Sprechen und seiner herabsetzenden Wirkung nicht als überhistorisch-automatische Verbindung verstehen. Nur indem diese Trennung vollzogen wird, entsteht laut Butler sprachliche Handlungsmacht. In der sprachlichen Wiederholung liegt auch die Möglichkeit, »mit der Geschichtlichkeit zu brechen, in deren Bann sie steht«.²² Diese Handlungsmacht sei zudem eine, die nicht auf juristische Anerkennungen angewiesen ist, sondern letztlich selber neue Legitimitäten erschafft.²³

Wird HipHop – in Anlehnung an die Begriffe aus Kulturanthropologie und handlungstheoretischer

Soziologie – als theatralische und performative Kultur begriffen, wie Gabriele Klein und Malte Friedrich es tun, dürfte einer Umwertung außer einer mangelnden Fähigkeit, sich angemessen zu inszenieren, nicht viel im Wege stehen. Denn, in Judith Butlers Worten, dass »Sprechen eine Form von Handlung ist, bedeutet nicht notwendigerweise, dass es tut, was es sagt; es kann auch bedeuten, dass es ausstellt oder inszeniert, was es im gleichen Moment sagt oder statt es überhaupt zu sagen.«²⁴ Warum aber funktioniert dann die Umwertung von »Nigger« (vorausgesetzt, sie funktioniert), und die von »Bitch« nicht?

Für die Umwandlung bedarf es einer kulturellen Absicherung, die im Falle von »Bitch« nicht gegeben ist.²⁵ Diese Absicherung muss nicht unbedingt vom Staat und von Institutionen geleistet werden, es reicht ein dominantes, kulturelles Umfeld, ein gewissermaßen im Stellungskrieg abgesichertes Terrain. Für das Wort »Nigger« ist dieses Umfeld – der materielle Repräsentationskontext sozusagen – durch die eindeutig patriarchal geprägten Symbole, Rituale und Praktiken gegeben, die zu-

gleich dafür sorgen, dass es sich bei HipHop um eine Männerdomäne handelt – »wertkonservativ, leistungsorientiert und männlich dominiert.«²⁶ Schon die *Black Panther* zogen ihre Wirkung nicht nur aus Reden, Aktionen und der Arbeit in den Communities, sondern auch aus einem besonderen Style. Das schwarze Barett, die schwarze Lederjacke und die Sonnenbrille vermittelten Coolness, Stärke und Schlagkraft, waren also eine Männerkluft. Was sich darin manifestieren sollte, der von James Brown ausgerufenen Stolz, war ebenfalls der Tendenz nach vor allem ein männlicher Wert. Auch Nelson George, der seinen Abscheu gegen frauenverachtende Texte und Gesten im HipHop nicht gerade verheimlicht, beschreibt schwarzen Stolz völlig undistanziert als eine Überlebensstrategie schwarzer Männer angesichts von Dämonisierung, Demoralisierung und Verachtung, die Schwarzen entgegengebracht wurde und wird. »Für afroamerikanische Männer« schreibt er, anscheinend ohne die Auslassung zu bemerken, »ist dieser übertriebene Stolz ein aggressiver Ausdruck von Identität.«²⁷ Weder »Black« noch »Proud« zu sein

Literatur

- Butler, Judith:** *Haß spricht. Zur Politik des Performativen.* Berlin Verlag, Berlin 1998.
- Cleaver, Eldridge:** *Pronunciamento. Rede im Gemeinschaftszentrum von Berkeley.* In: Amendt, Gerhard (Hg.): *Black Power. Dokumente und Analysen.* Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, S. 115–128.
- Gates, Henry Louis jr.:** *Writing »Race« and the Difference it makes. Die Unterscheidung zwischen »Rasse« und Rasse,* in: Diederichsen, Diederich (Hg.): *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus.* Edition ID Archiv, Berlin/Amsterdam 1993, S. 71–88.
- George, Nelson:** *R&B. Die Geschichte der schwarzen Musik.* orange-press, Freiburg 2002.
- George, Nelson:** *XXX. Drei Jahrzehnte HipHop.* orange-press, Freiburg 2002.
- Hall, Stuart:** *Was ist »schwarz« an der populären schwarzen Kultur?* In: ders.: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3.* Argument Verlag, Hamburg 2000, S. 98–112.
- Klein, Gabriele und Malte Friedrich:** *Is this real? Die Kultur des HipHop.* Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003.
- Lindemann, Tobias:** »The Revolution will not be televised«. *Black Power, Black Panthers, Black Pop.* In: testcard.

Beiträge zur Popgeschichte Nr. 12. Ventil, Mainz 2003, S. 16–23.

- Newton, Huey:** *Zur Verteidigung der Selbstverteidigung. Über die Beziehung von Anarchisten und Individualisten zum revolutionären Kampf und zur schwarzen Befreiungsbewegung.* In: Amendt, Gerhard (Hg.): *Black Power. Dokumente und Analysen.* Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, S. 76–79.
- Seale, Bobby:** *Gespräch mit »The Movement« über politische Morde in Los Angeles, kulturellen Nationalismus, den Einsatz aller politischen Mittel, über Gemeindeprogramme und schwarzen Kapitalismus.* In: Amendt, Gerhard (Hg.): *Black Power. Dokumente und Analysen.* Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, S. 156–168.
- Todorov, Tzvetan:** »Rasse«, *Schreiben, Kultur.* In: Diederichsen, Dietrich (Hg.): *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus.* Edition ID Archiv, Berlin/Amsterdam, 1993, S. 89–95.
- Van Peebles, Melvin und Mario Van Peebles:** »They really had to become Panthers«. *Melvin und Mario Van Peebles zu ihrem Film über die Black Panthers. Interview von Dayo Oliver.* In: Die Beute Nr. 4/95, Berlin 1995, S. 8–18.
- Wieviorka, Michel:** *Kulturelle Differenz und kollektive Identitäten.* Hamburger Edition, Hamburg 2003.

Anmerkungen

- 1 Tobias Lindemann (vgl. Literatur) erzählt die schöne, den Zusammenhang von Pop und Politik auf eine besondere Art betonende Geschichte, dass erst ein Komitee der Black-Panther-Party beim »Godfather of Soul« auftauchen und ihn nach dessen patriotischen Song *America is my home* zu einer differenzbetonen Sichtweise und folglich dem zitierten Song veranlassen musste.
- 2 George, Nelson: *XXX.* Freiburg 2002, S. 80.
- 3 Hall, Stuart: *Was ist »schwarz« an der populären schwarzen Kultur?* Hamburg 2000, S. 103.
- 4 ebd.
- 5 ebd., S. 104 f.
- 6 ebd., S. 107.
- 7 vgl. ebd., S. 108.
- 8 Hier drängt sich auch die Frage auf, ob »race«, also ethnische Zugehörigkeit, überhaupt (noch) zum Ausgangspunkt von Schreiben über kulturelle Ausdrucksformen gemacht werden darf. Werden mit der Kategorisierung nicht automatisch rassistische Stereotype neu erfunden und Zuschreibungen wiederholt? Im literaturwissenschaftlichen Streit der 80er Jahre vertrat Henry Louis Gates jr. diesen Standpunkt, während Tzvetan Todorov davon ausging, dass gerade

bedeutet also automatisch, sich auf dem Weg der Emanzipation zu befinden.

Was im beschriebenen Zusammenspiel von Black-Power-Bewegung und schwarzer Popkultur als Umkehrung plus Verschiebung funktioniert, unterliegt bestimmten Bedingungen, die auch der französische Philosoph Michel Wieviorka beschrieben hat: Die Umkehrung samt Verschiebung lehnt nicht nur Diskriminierung ab, sondern richtet auch eine Identität ein, wobei sich die AkteurInnen, um sich kollektiv konstituieren zu können, von Diskursen und sozialen Praxen lösen müssen, die sie mal völlig ignorieren und mal einer bereits bestehenden kollektiven Identität einfach zuordnen.²⁸ Für Frauen gibt es dagegen – zumindest auf dem Gebiet der populären Kultur – keine der schwarzen Selbstermächtigung vergleichbaren Produktionsbedingungen, Infrastrukturen und Normengebilde, mit deren Hilfe aus dem verächtlichen »Bitch« ein positiv besetzter Kampfbegriff gemacht werden könnte. Dieser Begriff ist von den herrschenden Diskursen und sozialen Praxen nicht ohne weiteres abzulösen. Dazu bedürfte es – wie in der Begriffs-

geschichte der Schwarzen auch – einer wirksamen sozialen und popkulturellen Bewegung, die im Gramscischen Sinne eines Stellungskrieges Boden gewinnt und Räume für feministische Inhalte öffnet. Um eine gelingende Umwertung zu gewährleisten, sind die sozialen AkteurInnen also zugleich als AktivistInnen gefragt, oder sie bedürfen, wie hier dargestellt, eines – im weitesten Sinne – aktivistischen Umfeldes. Dieser Aktivismus hat zudem eine bestimmte Aufgabe, nämlich die der Vermittlung, um die vereinzelnden, zerstörerischen Wirkungen einer Nichtbeachtung zu verhindern: »Die Umkehrung des Stigmas«, schreibt Wieviorka, »kann diese verheerenden Auswirkungen nur vermeiden, wenn sie mit der Fähigkeit der Akteure einhergeht, sich verständlich zu machen – und mit der Fähigkeit der Gesellschaft, sie zu verstehen.«²⁹ Mit anderen Worten: Die neuen Legitimationen müssen immer dafür kämpfen, sich Gehör zu verschaffen, aber auch dafür, dass sie verstanden werden. Nicht nur als voluntaristische Geste, sondern als (stets widersprüchliche) Notwendigkeit bleibt es also dabei: *Say it loud!* ●

die Sicht des Anderen *als Anderem* – und nicht das Bild von ihm bzw. ihr – als schreibendes Subjekt besondere Erkenntnisse hervorbringen würde. Diesen Erkenntnissen wird also auch hier nachgegangen, ohne die Vorannahme, dass es sich bei jeder Zeile Soul oder HipHop gleich um subversives Sprechwerk handelt, nur weil ein sich als schwarz begreifende Subjekt spricht.

9 Klein, Gabriele/Malte Friedrich: *Is this real?* Frankfurt 2003, S. 24.

10 George, Nelson: XXX. a. a. O., S. 230.

11 Newton, Huey: *Zur Verteidigung der Selbstverteidigung*. Frankfurt 1970, S. 77.

12 Klein/Friedrich: *Is this real?* a. a. O., S. 40.

13 George, Nelson: *R'n'B*. Freiburg 2002, S. 119.

14 Cleaver, Eldridge: *Pronunciamento*. Frankfurt 1970, S. 127.

15 vgl. George Nelson: XXX, S. 140.

16 Van Peebles, Melvin: *»They really had to become panthers«*. Berlin 1995, S. 11.

17 Seale, Bobby: *Gespräch*. Frankfurt 1970, S. 162.

18 Klein/Friedrich: *Is this real?* a. a. O., S. 10.

19 Hall, Stuart: a. a. O., S. 101.

20 (vgl. Klein/Friedrich, S. 57 ff.) Gabriele Klein und Malte Friedrich schlagen sich eindeutig auf die Seite der letzteren, indem sie HipHop als hybride Kultur

begreifen, und die Ursprungserzählung von HipHop als Ghetto-Kultur schwarzer Jugendlicher als »mythische Erzählung« bezeichnen, die Authentizität (durch das Erzählen) erst herstelle, damit also auch eine Essentialisierung betreibe. Dass die Rede von der »mythischen Erzählung« aus wissenschaftskritischer Perspektive wichtig ist, sei unbenommen, allerdings tendiert sie m. E. deutlich dazu, materielle Verhältnisse zu negieren, oder, wie es auch genannt wird, diskursiv aufzulösen. Denn bevor das schwarze Ghetto zum »theatralen Mittel« (Klein/Friedrich, S. 82) wird, das als Verweis auf Tradition dient, ist es auch ein realer Ort mit tatsächlichen Problemen und vor allem mit einer Bevölkerungsstruktur. Diese Struktur wiederum ist u. a. auch die Grundlage für bestimmte Handlungen, die aus anderen Strukturen nicht hervorgegangen wären. Konkret: Auch wenn er heute Teil des weißen Mittelschichtsmilieus, der maghrebischen Viertel von Marseille und einiger WG-Parties in Hamburg-Eimsbüttel ist, entstand HipHop eben nicht zufällig in den 70ern in der Bronx/NYC, wo die Bedingungen und AkteurInnen eben andere sind als im Urwald von Chiapas/Mexiko der 90er.

21 Butler, Judith: *Haß spricht*. Berlin 1998, S. 28.

22 ebd. S. 58.

23 Ob sie damit allerdings recht behält, bleibt offen. Denn zwar ist die Selbstbezeichnung »Nigger« im HipHop integraler Bestandteil einer Selbstermächtigungsgeschichte, die aber im Gegensatz zum Soul auf bürgerrechtliche oder gar revolutionäre Forderungen fast gänzlich verzichtet. Und das, obwohl Schwarze (als Schwarze) immer noch juristisch Benachteiligte sind. (In den besten Zeiten des Gangsta-Rap, um 1990, waren einer von vier zwischen 20 und 29 Jahre alten schwarzen Männern im Knast oder auf Bewährung).

24 Butler, Judith: *Haß spricht*. a. a. O., S. 147.

25 Auch die im deutschsprachigen Raum von Frauen getragenen T-Shirts mit Frontaufschriften wie »Zicke« oder »Luder« verfehlen m. E. eine selbstermächtigende Wirkung, liegt doch ohne feministische Bewegung, die die Umwertung solcher Begriffe aktiv forciert, ein Gedanke einfach zu nahe: »Ach so!«.

26 Klein/Friedrich: *Is this real?* a. a. O., S. 10.

27 George, Nelson: XXX. a. a. O., S. 78.

28 vgl. Wieviorka, Michel: *Kulturelle Differenz und kollektive Identitäten*. Hamburg 2003, S. 153.

29 ebd., S. 156.

Impressum

testcard. Beiträge zur Popgeschichte

#13: Black Music

Juni 2004, ISBN: 3-931555-12-7

Einzelpreis: 14,50 €, im Abonnement (2 Ausgaben
inkl. Versandkosten): Inland 26,- € / Europa 31,- €

HerausgeberInnen und Redaktion:

Martin Büsser (V. i. S. d. P.), Roger Behrens, Tine Plesch
und Johannes Ullmaier

Layout/Satz: Oliver Schmitt

Druck: Himmer, Augsburg

Das Copyright für alle Beiträge liegt bei den AutorInnen.
Nachdruck, auch auszugsweise, nur nach Absprache
mit dem Verlag. Unverlangt eingesandte Manuskripte
sind jederzeit willkommen, der Verlag kann allerdings
weder dafür haften noch die Rücksendung garantieren.

Kontakt

testcard c/o VENTIL VERLAG

Augustinerstraße 18, D-55116 Mainz

fon: (06131) 226078, fax: (06131) 226079

E-Mail Redaktion: mb@testcard.de

E-Mail Grafik: os@testcard.de

E-Mail Vertrieb: mail@ventil-verlag.de

www.testcard.de

www.ventil-verlag.de

Bankverbindung (VENTIL VERLAG):

VR-Bank Mainz e.G., BLZ 550 604 17, Konto 100 138 258

Bildnachweise (soweit nicht direkt vermerkt):

Plattencover/Buchcover: Labels/Verlage | Covermotiv

und Foto S. 74: Oliver Schmitt | S. 17: Mark Twain:

Huckleberry Finns Abenteuer, Illustration der

Erstausgabe von Edward W. Kemble | S. 40: Promo |

S. 66: Cary Sullivan | S. 87: Privatarchiv Werner Pieper |

S. 82/83: Anne Ultrich | S. 91, 141/142: Rossipaul,

München | S. 115, 191: Studio Editions | S. 121: Archiv

O.S. | S. 161: Labellogo Anticon | S. 163: Promo auf

www.anticon.com | Grafische Umsetzungen S. 21, 27,

30, 31, 33, 58, 73, 89, 95, 107, 110, 117, 125, 128, 137, 145,

155, 175, 181: O.S.