

Hip Hop

Von den Block Parties zum Business-Meeting -

Der Wandel einer Subkultur

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie

in der Studienrichtung Soziologie

an der Human- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

Verfasst von: **Florian Wimmer**

Betreut und Beurteilt von: **Univ. Prof. Dr. Alfred Smudits**

Wien, Oktober 2008

*Gewidmet meinen Eltern und meiner Großmutter
für die Unterstützung in jeglicher Hinsicht*

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Forschungsvorhaben und Einführung	6
3. Die Geschichte des Hip Hop	9
3.1. Die vier Säulen der Hip Hop-Kultur	9
3.1.1. Graffiti	10
3.1.2. B-Boying	13
3.1.3. DJing	14
3.1.4. Rapping	16
3.2. Die Vorläufer	17
3.2.1. Westafrikanische Griots	17
3.2.2. The Dozens	18
3.2.3. Toasts	20
3.2.4. Toasting	21
3.2.5. Blues	22
3.2.6. Jazz, Jive-Scat	23
3.2.7. Soul Rap	25
3.2.8. Last Poets, Gil Scott-Heron	26
3.3. Die Anfänge – The Old School	28
3.3.1. Block Partys	28
3.3.2. Die ersten Veröffentlichungen	30
3.3.3. Message-Rap	31
3.3.4. Planet Rock	32
3.3.5. Die Brücke zur New School: Run DMC	33
3.4. The New School	35
3.4.1. Def Jam	35
3.4.2. Public Enemy	37
3.4.3. KRS-One und Boogie Down Productions	41

3.5. Gangsta-Rap	44
3.5.1. N.W.A.	44
3.5.2. East-Coast vs. West-Coast	47
3.5.3. Hip Hop als Global Player	50
3.6. Rap nach der Jahrtausendwende	51
3.6.1. Detroit	51
3.6.2. Southern Rap	53
3.6.3. Songwriter/Producer – die eigentlichen Superstars?	54
3.7. Frauen im Hip Hop	56
4. Wichtige Stationen in der Geschichte der afro-amerikanischen Bevölkerung und einige Sozialdaten	63
4.1. Civil Rights Movement	63
4.2. Schwarzer Widerstand	66
4.2.1. Nation of Islam und Malcolm X	66
4.2.2. Nation of Gods and Earths	70
4.2.3. Black Panther	71
4.2.4. LA Riots	74
4.3. Sozialdaten – Ökonomische Situation	76
5. Qualitative Inhaltsanalyse	78
5.1. Was ist Qualitative Inhaltsanalyse?	78
5.1.1. Grundprinzipien qualitativer Inhaltsanalyse	80
5.1.2. Zusammenfassende Inhaltsanalyse	82
5.2. Konkretes Ablaufmodell der vorliegenden Untersuchung	84

6.	Ergebnisse	87
	6.1. Anfeuerungen	87
	6.2. Selbstdarstellung / Angeberei / Statussymbole	89
	6.3. Hedonismus	92
	6.4. Drogen	93
	6.5. Politische Inhalte	95
	6.6. Das Leben im Ghetto	98
	6.7. Das Game	100
	6.8. Sexismus	102
	6.9. Homophobie	106
7.	Fazit	109
8.	Literaturverzeichnis	112

1. Einleitung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der populären Musikgattung Hip Hop. Vor allem Entwicklung und etwaige Veränderungen in der Themenwahl sollen genauer beleuchtet werden. Viele Arbeiten beschäftigen sich mit der Geschichte von Hip Hop. Die Literatur ist sich weitgehend einig über den Verlauf, den diese Musikgattung im Laufe der Jahre genommen hat. Allerdings handelt es sich dabei meist um Annahmen der jeweiligen Autoren. Eine strukturierte Analyse hat meines Wissens jedoch noch nicht stattgefunden.

Genau bei diesem Punkt setzt diese Arbeit an. Es wird von einem Modell über den Verlauf der Hip Hop-Geschichte, das sich aus der Recherche der vorhandenen Literatur ergeben hat, ausgegangen. Im Anschluss werden Texte von Hip Hop-Songs aus allen Phasen genau analysiert. Als Methode wird hierbei die qualitative Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring verwendet. Die aus dieser Analyse akquirierten Daten geben Aufschluss darüber, ob dieses Modell aufrecht zu erhalten ist. Dazu wird versucht, etwaige gesellschaftlich bedingte Gründe für die verschiedenen Veränderungen im Hip Hop ausfindig zu machen.

Im ersten Teil wird mein Forschungsvorhaben genauer vorgestellt. Im nächsten Kapitel wird die Geschichte von Hip Hop, von den Anfängen in der Bronx, dem schwarzen Armenviertel New Yorks, bis zum heutigen Stand der Dinge dargestellt, um einen Überblick über den Status Quo in der bereits vorhandenen Literatur zu gewinnen. Danach werden einige der wichtigsten Stationen der Geschichte der afro-amerikanischen Bevölkerung der USA im 20. Jahrhundert, sowie deren wichtigste soziographische Daten näher beleuchtet. Dies dient dem Zweck, sich auch in diesem Themengebiet einen Überblick zu verschaffen und im Laufe der Analyse auf diese Daten zurückgreifen zu können. Danach folgt der empirische Teil. Zuerst kommt die von mir gewählte Methode der qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring in den Fokus der Betrachtung. Dann wird auf das konkrete Vorgehen näher eingegangen. Der letzte große Teil beschäftigt sich mit den Ergebnissen meiner Analyse.

2. Forschungsvorhaben und Einführung

„Rap is not music per se. Rap is vocal culture.“ – Chuck D.

Hip Hop-Musik (im Folgenden: Rap) ist neben Techno die jüngste Spielart populärer Musik (abgesehen von verschiedenen Sub-Genres). Dennoch entwickelte sich diese Musikrichtung in den ca. 30 Jahren seit ihrer Entstehung stetig weiter und durchlief einige Metamorphosen. Genau diese Veränderungen im Rap stellen das Forschungsgebiet dieser Arbeit dar. Es soll jedoch nicht nur untersucht werden, wie sich Rap im Laufe der Zeit veränderte, sondern auch welche möglichen sozialen, ökonomischen oder politischen Gründe hinter diesem Wandel stecken.

Zentrales Element des Rap ist die Sprache. Die Texte nehmen eine gewichtige Rolle ein:

„Es ist immer schon fraglich, wie sehr Zuhörer auf die Texte achten. Bei gesungenen Texten gibt es ohnehin die Tendenz, dass sie sich mit der Instrumentalspur vermischen, so dass man sich später nur noch an den Titel erinnert. Ein Problem, das bei Tanzmusik logischerweise nur noch größer wird. Rap-Texte werden dagegen abgetrennter von der Musik vorgetragen und die Möglichkeit ins Detail zu gehen und direkt zu werden, ist größer.“¹

Aufgrund dieser zentralen Rolle, die die Lyrics in der Rap-Musik einnehmen, habe ich mich für eine Textanalyse ausgewählter Hip Hop-Songs entschieden. Ausgehend von einem 4-phasigen Modell der Entwicklung von Rap, basierend auf einschlägiger Literatur, wird anhand einer qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring überprüft:

¹ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wördern, 2000; S 139f

1) ob dieses Modell aufrechtzuerhalten ist und

2) welche sozialökonomischen oder politischen Gründe hinter der jeweiligen Entwicklung stecken.

Sollte sich dieses Modell nicht bestätigen, soll versucht werden, eine neue Einteilung aufgrund der Textanalysen vorzunehmen. Danach sollten wiederum die Gründe dafür hinterfragt werden.

Die Literatur ist sich weitgehend einig über den Verlauf, den die Rap-Musik seit den ersten Veröffentlichungen auf Platte genommen hat. Ausgehend davon komme ich zu folgender Einteilung der wichtigsten Phasen (natürlich kommt es zu Überschneidungen, die folgende Darstellung soll nur die jeweils dominante Richtung darstellen):

- 1) Rap als Partymusik (1973 – 1982)
- 2) Rap als „Widerstandsmedium“ (1982 – 1989)
- 3) Gangsta-Rap (1989 – 2000)
- 4) Rap als hedonistische Selbstdarstellung (2000 – heute)

Ad 1) Ganz am Anfang war Hip Hop größtenteils instrumental. Die DJs mit ihren Sound-Systemen standen im Vordergrund. Erst allmählich wurde begonnen, auch die Stimme einzusetzen. Anfangs beschränkte sich dies auf einige Anfeuerungen und Aufforderungen zum Tanz. Im Laufe der Zeit wurden die Vokal-Passagen immer länger und es wurde begonnen, ganze Geschichten zu erzählen. Obwohl es bereits zu dieser Zeit einige Songs mit sozialkritischem Inhalt gab, war das Gros aller Rap-Lieder eine reine Partybeschallung. Man rappte meist über Spaß und ausgelassenes Feiern.

Ad 2) 1982 kam mit dem Song „The Message“ von Grandmaster Flash and The Furious Five eine neue Strömung auf: der sogenannte „Message-Rap“. Die Inhalte wurden zusehends kritischer und beschäftigten sich mit den sozialen

Problemen der afro-amerikanischen Bevölkerung. Einige Jahre später erfuhr der Rap durch Gruppen wie Boogie Down Productions und Public Enemy eine zusehende Radikalisierung. Man rappte nicht nur über die Probleme, sondern verwies auch klar auf ein Feindbild und rief zum offenen Widerstand auf.

Ad 3) Ende der 1980er Jahre trat ein neues Sub-Genre auf die Hip Hop-Bühne, der Gangsta-Rap. Die vorhergehende Politisierung war vergessen. Stattdessen rückte das Leben in den Armenvierteln der US-Großstädte in den Mittelpunkt der vorgetragenen Texte. Wo vorher Kritik an den herrschenden Verhältnissen geübt wurde, wurde diese nun als gegeben hingenommen. Man beschäftigte sich nun damit, wie man in diesem Umfeld überleben konnte. Die Rapper sprachen von ihren Erfahrungen mit Kriminalität und Drogen. Allerdings wurden diese Themen nicht kritisch reflektiert sondern sogar eher romantisiert und glorifiziert. Dies brachte dem Gangsta-Rap viel Kritik ein. Auch eine Reihe anderer Vorwürfe wurden dem Genre gemacht, wie etwa Sexismus.

Ad 4) Mit der Jahrtausendwende nahm der Einfluss des Gangsta-Rap zusehends ab. Neue Inhalte traten auf den Plan. Berichte über hedonistische Ausschweifungen und Angebereien über das eigene Talent sowie den eigenen Besitz bilden nun einen Großteil der in den Rap-Texten behandelten Themen.

Diese Einteilung der Entwicklung des Rap überprüfe ich mit Hilfe der qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring. Aus jeder Phase werden fünf Songs durch ein bestimmtes Verfahren der Stichprobenziehung (Siehe Kapitel 5) ausgewählt. Diese werden auf ihren Inhalt hin genau analysiert. Die Untersuchung liefert einen Katalog mit allen Themen, die in den Texten behandelt werden. Im Anschluss erfolgt ein Vergleich, welche Themen in welcher Phase vorkamen und welche Veränderungen dabei zu beobachten waren. Abschließend werden die Ergebnisse zusammengefasst und expliziert.

3. Die Geschichte des Hip Hop

In diesem Kapitel wird auf die Geschichte des Hip Hop sowie seine Entwicklung eingegangen. Im ersten Teil werden die vier Grund-Elemente der Hip Hop-Kultur beleuchtet und im zweiten Teil erfolgt ein historischer Abriss der musikalischen Hip Hop-Geschichte. Da diese extrem umfangreich und weitreichend ist, kann hier nur auf die wichtigsten Strömungen und Entwicklungen eingegangen werden. Es werden die jeweils prägenden Künstler und Gruppen erwähnt. Bei diesen werden wiederum die wichtigsten Veröffentlichungen und Ereignisse genannt. An dieser Stelle möchte ich noch darauf hinweisen, dass es im Hip Hop (wie auch in jedem anderen Genre) keine lineare Entwicklung gibt. Vielmehr entstehen neue Strömungen oft gleichzeitig und beeinflussen sich wechselseitig.

3.1. Die vier Säulen der Hip Hop-Kultur

Wer den Begriff „Hip Hop“ prägte, ist nicht eindeutig nachzuweisen. Oft wird DJ Kool Herc als Namensgeber genannt, doch gesicherte Quellen gibt es nicht. Als sicher gilt, dass die erste Platte, auf der der Begriff verwendet wird, „Rapper’s Delight“ von der Sugarhill Gang ist. Hip Hop wurde aber bereits vorher als Bezeichnung einer urbanen Jugendkultur verwendet.

Der Terminus „Hip Hop“ wird häufig als Synonym für Rap-Musik benutzt. Tatsächlich bezeichnet der Begriff aber eine Subkultur die Mitte der Siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts im New Yorker Stadtteil Bronx entstand. Neben der Musik, die sich durch die beiden Elemente des DJing oder Deejaying und durch das Rapping oder MCing kennzeichnet, beinhaltet die Hip Hop-Kultur noch zwei weitere wichtige Elemente. Einerseits Graffiti, auch als Writing oder Spraying bekannt, andererseits B-Boying.

Gemeinsam haben die vier Elemente, dass sie alle in der Bronx, New York, ca. 1973/74 ihren Ursprung haben und seitdem teilweise autark, oft aber auch im

Zusammenspiel mit anderen Elementen bestehen. So treten bei sogenannten „Hip Hop-Jams“ DJs, MCs, Writer und B-Boys bzw. B-Girls auf und gegeneinander an.

Dieser kompetitive Charakter ist ein weiteres typisches Merkmal der Hip Hop-Kultur und zieht sich durch alle ihre Elemente. Schon von Beginn an standen die einzelnen Akteure im ständigen Wettkampf mit ihren „Kollegen“. Dies ist eine der Hauptantriebskräfte für die ständige Weiterentwicklung des Hip Hop und seiner Ausprägungen. David Toop schreibt dazu:

„[...] Wettbewerb war das Herz des Hip Hop, sein Prinzip. Das trug nicht nur dazu bei, die Gewalt einzuschränken noch die Flucht in so zerstörerische Drogen wie Heroin, es förderte auch die Bereitschaft, aus beschränkten Mitteln etwas herzustellen.“²

3.1.1. Graffiti

Graffiti als Ausdrucksform sind sehr viel älter als oft allgemein angenommen wird. Allerdings verwehren sich die meisten Graffiti-Forscher gegen die Behauptung, die Höhlenmalereien würden eine Form von Graffiti darstellen. Thomas Northoff, ein Wiener Graffiti-Forscher, siedelt die Entstehung in die Zeit der römischen Antike an, *„wohl wissend, dass dieses Phänomen nicht von heute auf morgen entstanden sein kann“³*. Auch bei den Griechen gab es bereits Graffiti. Zum Beispiel fand man an den Wänden der Stadt Pompeji, die im Jahre 79 n. Chr. von der Asche des Vesuvs verschüttet wurde, zahlreiche Inschriften. Einige Beispiele:

„Celadus, der der Thrakier, Schwarm der Mädchen.“

„Hapocras hat hier für einen Denar gut gevögelt mit Drauca.“

² TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wördern, 2000; S 22

³ NORTHOFF, Thomas: Graffiti – Die Sprache an den Wänden. Wien, 2005; S 123

„Pararius, du bist ein Dieb.“

„Wir haben ins Bett gepisst. Wirt, ich gebe zu, das hätten wir nicht tun sollen. Wenn du fragst: Warum? Es gab keinen Nachttopf.“⁴

Viel weniger alt als diese Beispiele ist allerdings die Graffiti-Forschung, die vor ungefähr 200 Jahren auf den Plan trat. Heute ist dieses Forschungs-Feld ein sehr umfangreiches und ich möchte an dieser Stelle auf das „Wiener Institut für Graffiti-Forschung“ verweisen. Im Rahmen dieser Arbeit ist es naturgemäß nicht möglich einen umfangreichen Überblick über alle Facetten dieses Themas zu geben, die sehr weitreichend sind. Es soll hier nur um eine kurze Vorstellung einer bestimmten Graffiti-Richtung gehen, nämlich dem, was heute zumeist mit Graffiti assoziiert wird. Ich möchte diesem aber eine allgemeine Begriffsdefinition voranstellen. Es sei kurz angemerkt, dass es sich hierbei nicht um eine „allgemeingültige“ Definition handelt, da es eine solche nicht gibt und da, je nach Autor und Forschungsinteresse, verschiedene Begriffsbestimmungen verwendet werden. Die von mir ausgewählte Definition von Peter Kreuzer erscheint mir als sehr passend, da sie zwar sehr allgemein gehalten ist, aber auch auf die aktuellen Phänomene eingeht:

„Graffiti: Das ist ein Oberbegriff, der eine Vielfalt unterschiedlicher Formen von Inschriften, Zeichen und Bildern zusammenfasst. Hauptverursacher aller Graffiti heute sind Jugendliche und junge Erwachsene. Sie okkupieren >Tische und Wände< für ihre Vorstellungen, Forderungen, Gedanken, Sprüche, Formulierungen und Bilder. Die >Pieces< fallen am meisten ins Auge: eine subkulturelle Eskalation farbiger Bilder in unseren Betonstädten, Objektivationen anarchischer jugendlicher Kreativität, einer kreativen Bewegung, die die Jungen erfasst hat.“⁵

Graffiti beschränken sich nicht nur auf die Hip Hop-Bewegung, sondern sind auch in fast allen anderen Jugend- und Subkulturen zu finden. Aufgrund des

⁴ Alle: BECK, Harald (Hrsg.): Graffiti. Stuttgart, 2004; S 4

⁵ Zit. n.: NORTHOFF, Thomas: Graffiti – Die Sprache an den Wänden. Wien, 2005; S 119

Themas meiner Arbeit werde ich hier aber nur auf dieses als „Style-Writing“ oder „Wild-Style“ bezeichnete Phänomen eingehen. Genau wie Rap-Musik hat Hip Hop-Graffiti seine Ursprünge in New York. Anfang der 1970er Jahre begannen Jugendliche die Wände der Stadt mit ihren Namen bzw. meistens ihren Spitznamen zu übersehen. Dies wird als „Tag“ bezeichnet und ist auch heute noch die meistverbreitete Graffiti-Form. Anfangs noch mit diversen Stiften ausgeführt stieg man bald auf neues und billigeres Material, nämlich Aerosolspraydosen sowie Marker, um. Da es natürlich illegal war und ist, auf öffentliche Wände zu schreiben oder zu zeichnen, wurde das „Taggen“ schnell zur Mutprobe und zum Spießrutenlauf mit der Polizei. Man begann, sich nicht nur auf Wände zu beschränken, sondern auch Polizeiautos zu bemalen, ein sogenannter „Whole Car“. Im Laufe der Zeit entwickelten sich verschiedene Writer-Crews (als „Writer“ werden die Graffiti-Sprüher und –Maler bezeichnet), die im Verband und meistens nachts aktiv waren und sogar ganze Züge besprühten, was man als „Whole Train“ bezeichnet. Doch nicht nur die betagten Orte wurden immer spezieller, auch der Stil der Writer differenzierte sich immer mehr aus. Statt einfärbigen Schriftzügen wurden nun mit einem „Fatcap“ (ein Sprühkopf mit breitem Farbausstoß) die sogenannten „Fill-Ins“, die Buchstaben, gesprüht, die mit dünneren Strichen (ge-)“outlined“ (umrandet) werden. Werden solche Schriftzüge nur schnell hingeschmiert, bezeichnet man sie als „Bombing“. Es gibt aber auch viel kunstvollere und aufwändigere Schriftzüge, die oft auch mit Figuren verziert werden und für die die Writer oft Stunden brauchen um sie fertigzustellen. Solche Graffiti werden „Piece“ (Abkürzung für „Masterpiece“) genannt.⁶

Heute ist Wild Style ein globales Phänomen. Einzelne Writer sind gezwungen, immer neue und eigene Stile zu entwickeln, um aus der Masse der Sprayer und Zeichner heraus zu stechen. Diese Form des Hip Hop-Graffiti wird heute auch immer mehr als Kunstform anerkannt und den Writern werden in manchen Städten sogar Wände zur Verfügung gestellt, an denen sie ihre Kunst ausüben können. Der Großteil der Sprayer wirkt aber immer noch illegal, was zu vielen

⁶ Vgl.: Dufresne 1992, S 158ff

Problemen führt, wahrscheinlich aber auch einen Teil des Reizes des Writings ausmacht.

3.1.2. B-Boying

Mit dem Aufkommen der Rap-Musik entwickelte sich in New York parallel dazu auch ein neuer Tanz-Stil, das sogenannte „B-Boying“. Dieser Begriff stammt angeblich von DJ Kool Herc, wobei das „B“ für Break steht und sich auf die Musik bezog, zu denen die B-Boys und B-Girls tanzten. Beeinflusst vom afro-brasilianischen Kampftanz Capoeira stellte B-Boying eine neue Form rhythmischen Bewegens dar, wobei man sich zu Beginn hauptsächlich auf die Füße und Beine konzentrierte. Bald schon begannen die B-Boys und B-Girls (heute werden die Begriffe B-Boy und B-Girl für alle in die Hip Hop-Kultur involvierten Personen verwendet) jedoch akrobatische Elemente in ihren Tanz einzubauen. Man bewegte sich nicht nur auf den Beinen, sondern stand auch schon mal auf den Händen oder auf dem Kopf. Eine der bekanntesten Tanz-Figuren ist der sogenannte „Headspin“, bei dem sich der B-Boy oder das B-Girl auf dem Kopf stehend oft minutenlang um die eigene Achse dreht.

Die DJs begannen bei ihren Auftritten einige Tänzer mitzunehmen, die die Stimmung zusätzlich anheizen sollten. Einer der Ersten war dabei wiederum DJ Kool Herc. Aus dieser Tradition heraus entstanden im Laufe der Zeit verschiedene Crews. Diese fingen an sich untereinander zu messen, ähnlich den Rap- und DJ-Battles.

Anfang der 1980er wurde auch in den Medien immer mehr über diesen neuen Tanz-Stil berichtet und dabei wurde der Begriff „Breakdance“ eingeführt. Dieser stellt aber nur einen Überbegriff dar, der neben dem B-Boying auch andere moderne Tanz-Stile wie Popping, Locking oder Boogaloo zusammenfasst. Dies ist auch der Grund, warum Breakdance als Bezeichnung für ihren Tanz von den B-Boys und B-Girls bis heute abgelehnt wird, da es dadurch oft zu

Verwechslungen kommt. Trotzdem ist heute zumeist von Breakdance die Rede, wenn eigentlich das B-Boying gemeint ist.⁷

Heute hat sich das B-Boying in eine so extreme Richtung weiterentwickelt, dass man durchaus von Hochleistungssport sprechen kann. Trotzdem erfreut es sich seit einigen Jahren wieder steigender Beliebtheit, nachdem es von Ende der 1980er bis zur Jahrtausendwende zusehends von der Bildfläche verschwand.

3.1.3. DJing

Und wieder war es DJ Kool Herc, der das „DJing“ oder „Deejaying“ erfand (zumindest für den Hip Hop-Bereich). Im Gegensatz zu herkömmlichen „Plattenauflegern“ schuf Herc aus vorhandenen Platten Neues. Das zentrale Charakteristikum hierbei sind die sogenannten „Breakbeats“. Das Prinzip ist einfach: Man spielt nicht das ganze Lied oder die ganze Platte einfach ab, sondern sucht sich nur einen bestimmten Teil aus (meistens rhythmische Instrumental-Breaks, daher auch der Name) und spielt diesen immer wieder. Dies gelingt dadurch, dass man mit zwei Plattenspielern und zwei Kopien einer Platte arbeitet und die Nadel immer wieder auf eine bestimmte Stelle zurückzieht. Diese Technik wird „Backspinning“ genannt. Der DJ konnte nun diese Stelle solange spielen, wie er wollte, und so entstanden aus alten vollkommen neue Stücke. Ulf Poschardt schreibt in diesem Zusammenhang:

„Die alte Musik wurde zum Material für eine neue Musik, die im hegelianischen Sinne die alte aufhob, das heißt zugleich negierte, konservierte und erhöhte. [...] Der alte Song wird auseinandergenommen, weil Teile seiner selbst im Kontext der DJ-Schöpfung besser einsetzbar sind, nicht, weil der ursprüngliche Song nicht geschätzt wird oder gar vernichtet werden muss. Während sich die Collage über die Zerrissenheit und Heterogenität ihrer Komposition definiert, ist

⁷ Vgl.: Rose 1994, S 50

*das konstruierende Element der DJ Komposition die interpretierende und gestaltende Rekonstruktion des am Plattenteller Dekonstruierten.*⁸

Der Grundstein war gelegt und die Techniken wurden von anderen DJs stetig weiterentwickelt. Während Afrika Bambaataa vor allem durch seinen eklektischen Musikgeschmack und den daraus resultierenden aufgelegten Platten ständig neue Impulse setzte, war es vor allem Grandmaster Flash, der die DJ-Kunst auf ein neues Level hievte. Flash hatte eine Ausbildung als Elektromechaniker genossen und diese Fertigkeit brachte er nun in sein Hobby mit ein. Er bastelte ständig an seinen Plattenspielern herum und erfand die sogenannte „Vorhörtechnik“. Diese ermöglichte es dem DJ durch einen Mixer zwei Platten gleichzeitig abzuspielen und über Kopfhörer die jeweils andere Platte „vorzuhören“. Dadurch konnten die Übergänge viel schneller und präziser gesetzt werden, was eine ganz neue Dynamik ins Spiel brachte.⁹

Lange Zeit wurde auch die Erfindung des „Scratchings“ Grandmaster Flash zugeschrieben. Heute weiß man jedoch, dass Grand Theodore, ein weiterer DJ aus der Bronx, als erster die Platten „gekratzt“ hat. Beim Scratchen wird eine Platte mit der Hand hin und her bewegt, was ein kratzendes, schleifendes Geräusch erzeugt. Grandmaster Flash kann man jedoch die bis zur Perfektion gebrachte Verfeinerung dieser Kunst zusprechen. Das Scratchen wurde zu einem festen Bestandteil vieler Hip Hop-Songs und ist dies bis heute geblieben.¹⁰

Hip Hop ist eine Musik der Zitate und Verweise. Für die Entstehung einer neuen Musik wird eine Alte „recycled“. Dies wird als „Sampling“ bezeichnet, wobei es egal ist, ob nur einzelne Klänge oder ganze Lied-Passagen wiederverwertet werden.¹¹ Diese Praktik brachte in der Musikindustrie eine neue Diskussion über Copyright-Verletzungen durch das Sampling auf. Die Debatte bekam mit

⁸ Zit. n.: KAGE, Jan: American Rap – Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität. Mainz, 2004; S 48

⁹ Vgl.: Toop 2000, S 76

¹⁰ Vgl.: Nelson 2002, S 36

¹¹ Vgl.: Kage 2004, S 53

dem Beginn des Computer- und Internet-Zeitalters nochmals neuen Schwung, da es dem Einzelnen durch die Digitalisierung und die massenhafte Verbreitung von Musik immens einfach gemacht wurde, an Stücke zu gelangen und diese auch zu bearbeiten, zu sampeln. Bis heute wird das Sampling nicht als legitime künstlerische Ausdrucksform, sondern als Diebstahl angesehen, sofern man nicht riesige Summen an Tantiemen an die gesampleten Künstler bzw. deren Plattenfirmen zahlt. Allerdings ist es natürlich aber auch schwer zu beurteilen, ab wann aus einem alten Stück ein Neues entstanden ist oder einfach Altes übernommen wird.

3.1.4. Rapping

Mit „Rapping“ bezeichnet man heute den Vortrag von selbstgereimten Versen. Dies steht in der Tradition westafrikanischer Kulturen, die durch die afrikanische Diaspora schließlich in die USA gelangten und in den 1970er Jahren in der Bronx, New York zu einer neuen Kunstform verfeinert wurde. Einmal mehr war DJ Kool Herc der Erste, der einige Verse über die von ihm gespielten Breakbeats sprach. Oft wird zwar auch DJ Hollywood als erster Rapper genannt, doch Afrika Bambaataa stellt klar:

„Viele behaupten das zwar von sich, wie Cheeba oder DJ Hollywood [...], aber ich fordere alle diese Leute auf, sich zu fragen, wann sie was taten und wann wir es schon auf der Straße gemacht haben. Diese Leute haben ein bisschen gerappt wie Frankie Crocker oder ein bisschen in Gesprächsstil oder Radio-Stil zur Musik gesprochen. Aber Herc hatte die ganzen Idiome drauf, die damals neu auf den Straßen und in den High Schools waren wie „Rock on my mellow“ oder „to the beat y’all“, „you don’t stop“ und erweiterte das.“¹²

In der Anfangsphase war es also noch der DJ selbst, der zu der von ihm aufgelegten Musik rappte. Doch schon bald fingen einige an, nur als MCs (= Master of the Ceremony) aufzutreten. Allerdings bedeutete zu rappen damals

¹² Zit. n.: TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 84

noch etwas anderes als heute, wie sich Lil Rodney Cee, einer der ersten MCs, überhaupt erinnert:

„Damals waren das nur kleine Idiome, Phrasen. Der MC sagte Sachen wie „To The Eastside, make money. To the Westside, make money“ oder “To the rock, rock,rock, to the rock, rock, rock”.“¹³

Einer der ersten DJs, der einige MCs um sich scharte war Grandmaster Flash und der Erste dieser MCs war Cowboy. Dieser begann nun auch, nicht nur Phrasen in die Menge zu schreien um die Party anzuheizen, sondern auch ganze Geschichten zu erzählen, wie es heute auch üblich ist. Sie traten gemeinsam auf und formten später, zusammen mit andern MCs, Grandmaster Flash and The Furious Five, die erste Rap-Crew. So entstand die bis heute gültige Grund-Formation jeder Hip Hop-Gruppe: ein DJ und ein oder mehrere MCs.

3.2. Die Vorläufer

Um alle Vorläufer und Wurzeln der Hip Hop-Kultur mit der verdienten Aufmerksamkeit darzustellen, müsste man eine eigene Abhandlung darüber schreiben. Im Rahmen meiner Arbeit möchte ich nur auf die wichtigsten Einflüsse eingehen. Es soll vor allem die Vielfältigkeit der afrikanischen und afro-amerikanischen Kultur, aus der sich Hip Hop entwickelte, dargestellt werden.

3.2.1. Westafrikanische Griots

Die Vorläufer von Hip Hop sind vielfältig. Seine Wurzeln lassen sich über hunderte Jahre zurückverfolgen. So gibt es in einigen westafrikanischen Staaten, namentlich Mali, Senegal und Gambia, die Tradition der Griots, die dort bis heute fortlebt. Der französische Begriff Griot bezeichnet einen

¹³ Zit. n.: TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wördern, 2000; S 85

Vortragenden oft langer Texte in rhythmischer Form, gemischt mit Trommeln und Tanzeinlagen. Inhaltlich werden oft große Teile des Wissens oraler Kulturen weitergegeben. Diese Griots lebten mehr oder weniger abgeschieden vom Rest der Bevölkerung und waren zu einem beträchtlichen Teil für das kulturelle Leben in einigen Ländern zuständig. Auch heute noch sind ein Großteil der senegalesischen Musiker, Schauspieler oder TV- und Radiomoderatoren Mitglieder von Griot-Familien.

Es werden aber nicht nur geschichtliche Themen in den Texten transportiert, sondern auch Tagespolitisches kommt zum Zug. So wird ein Teil der Meinungsbildung über Politik und die Machthabenden von den Griots beeinflusst. Eine kritische Haltung der Griots gegenüber den Machthabenden resultiert in Spottversen und daraus wiederum nicht selten ein Einlenken der Politiker. So werden diese Verse auch als soziales und politisches Druckmittel verwendet. Auf der anderen Seite werden lobende Worte über die Reichen und Mächtigen mit Geschenken entlohnt.¹⁴

Laut Paul Oliver und seinem Buch „*Savannah Synocopators*“ „muss er [der Griot] *nicht nur viele traditionelle Songs fehlerfrei beherrschen, sondern auch jederzeit über aktuelle Ereignisse extemporieren, Zufälligkeiten und unmittelbare Gegenwart einflechten können. Sein Spott kann vernichtend sein und seine Kenntnis der lokalen Geschichte überwältigend.*“¹⁵

3.2.2. The Dozens

Auch „Snappin““, oder „Signifyin““ genannt, bezeichnet der Ausdruck „playing the dozens“ ein afro-amerikanisches Verbalritual, entstanden in den US-Großstadtghettos. Es wird vorwiegend auf der Straße und in den Gefängnissen praktiziert. Es geht darum, seine Schlagfertigkeit in gereimten Versen darzustellen und sich dabei mit anderen zu messen. Man will den Gegner

¹⁴ Vgl.: Toop 2000, S 43

¹⁵ Zit. n.: TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 42/43

besiegen und diesen beleidigen, bis es diesem zuviel wird und er aufgibt. Häufig richtet sich der Spott gegen die Familie des Gegners, speziell dessen Mutter. Man spricht auch oft von „Dirty Dozens“ (Eminem’s Zweitband „D12“ benannte sich in Anlehnung an diese Form verbaler Kämpfe). Allerdings muss man zwischen einer kindlichen Form des Neckens und einer erwachsenen Form des Beleidigens unterscheiden:

„Say ‘Washing Machine’

‘Washing Machine

I’ll bet you five dollars your drawers ain’t clean”

“I don’t play the dozens, the dozens ain’t my game

But the way I fucked your mama is a god damn shame.”¹⁶

Trotzdem es eigentlich nur darum geht, den Gegner zu provozieren und anzugeben, können „playing the dozens“ in gewalttätigen Auseinandersetzungen enden.

In den Dozens spiegeln sich auch die Verhältnisse während der Diaspora wieder. Die weißen Sklavenhalter verweigerten den Afro-Amerikanern lange Zeit jegliche Bildung und Zugang zu einer Schriftkultur, da sie Auf- und Widerstände befürchteten. Dadurch konnte die afrikanisch-amerikanische Geschichte nur mündlich überliefert werden.¹⁷

In dieser Zeit ist es auch begründet, dass die Fähigkeit gut zu reden einen sehr hohen Stellenwert in der afro-amerikanischen Gesellschaft einnimmt. Auch heute noch üben sich die US-afrikanischen Kinder auf den Straßen in der hohen Kunst der Sprachspiele, zum Teil auch, weil sie eine Karriere als Rapper anstreben.

¹⁶ Zit. n.: TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 43 bzw. 44

¹⁷ Vgl.: Toop 2000, S 44

3.2.3. Toasts

Bei den „Toasts“ handelt es sich um längere Geschichten in Reimform. Im Gegensatz zu den Dozens, die im Grunde Sprachwettkämpfe darstellen, erzählen diese Erzählgedichte Stories, die allerdings auch meistens vor Gewalt, Fäkalhumor, Obszönität und Misogynie strotzen. Diese Form des Erzählens wurde meist von schwarzen Männern im Gefängnis oder beim Militär praktiziert.¹⁸ Bruce Jackson schreibt in diesem Zusammenhang:

„Man muss eine Menge Zeit totschlagen in Bezirksgefängnissen. Und ein großer Anteil der Gefangenen in solchen Gefängnissen sind Unterschicht-Schwarze, die zu arm sind, eine Kautions zu stellen oder Strafen absitzen, die sie nicht bezahlen können...“¹⁹

Der bekannteste Toast trägt den Titel „The Signifying Monkey“. Von dieser Geschichte existieren unzählige Versionen, wobei allen gemein ist, dass der Affe den Löwen trotz physischer Unterlegenheit überlistet und zwar aufgrund seiner verbalen Fähigkeiten:

*„The Monkey and the Lion got to talking one day.
Monkey looked down and said, „Lion, I hear you´re the king in every way.
But I know somebody who do not think that is true –
He told me he could whip the living daylight out of you...
He talked about your mama and talked about your grandma, too,
And I´m too polite to tell you what he said about you.“²⁰*

¹⁸ Vgl.: Toop 2000, S 40

¹⁹ Zit. n.: TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 40

²⁰ KAGE, Jan: American Rap – Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität. Mainz, 2004; S 43

Eine weitaus drastischere Version zitiert David Toop:

*„There hadn't been no shift for quite a bit
so the Monkey thought he'd start some of his signifying shit
It was one bright summer day
the Monkey told the Lion, 'There's a big bad burly motherfucker livin' down your
way.'
He said: „You know your mother that you love so dear?
Said anybody can have her for a ten-cent glass of beer“.*²¹

Die Toasts haben mit den Dozens gemein, dass es sich um verbale Praktiken der schwarzen Unterschicht in den Ghettos der Großstädte der USA handelt und diese später Eingang in die Rap-Musik fanden. Doch bereits davor wurden Toasts vom kommerziellen Unterhaltungsgewerbe aufgegriffen. So wurde das Erzählgedicht „Stackolee“ 1958 von Loyd Price aufgegriffen und unter dem Namen „Stagger Lee“ zu einem Nr. 1-Hit gemacht.

3.2.4. Toasting

Im Gegensatz zu den eben beschriebenen „Toasts“ handelt es sich beim sogenannten „Toasting“ um eine bestimmte Gesangsform jamaikanischer Deejays (das Reggae-Pendant zu den MCs im Hip Hop). Diese versuchten die Sprache von US-amerikanischen Radiosprechern zu imitieren und deren schnelle und stark rhythmisierte Sprechweise beim Ansagen von Titeln im Radio in einen neuen Gesangsstil zu verwandeln.

Das Toasting wird oft als starker Einfluss für die Entwicklung von Rap-Musik genannt. DJ Kool Herc, einer der drei ersten Hip Hop DJs und jamaikanischer Abstammung, wird zugesprochen, das Toasting von Jamaika nach New York exportiert zu haben. Er selbst äußerte sich zu dieser Thematik allerdings sehr skeptisch:

²¹ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 39

„Es gibt keine Beziehung zwischen Rap und dem Reggae. Man kann keine Musik aus Jamaika in der Bronx ansiedeln. Niemand hätte das akzeptiert. Die Quellen des Rap sind James Brown und „Hustler Convention“ der Last Poets.“²²

Im Gegensatz dazu meint Afrika Bambaataa, einer der anderen beiden Hip Hop-Pioniere, über DJ Kool Herc:

„Er wusste, dass nicht viele der amerikanischen Schwarzen sich mit der Musik seiner Heimat, dem Reggae, würden anfreunden können. Also machte er dasselbe, was sie dort machen – Toasten – und verband es mit amerikanischer Musik: Latin oder Musik mit Beats.“²³

3.2.5. Blues

Blues ist ein Musikstil, der von Afro-Amerikanern Ende des 19. Jahrhunderts in den USA entwickelt wurde. Im Gegensatz zur Gospelmusik sowie zu den Spirituals, die beide auf einer starken christlichen Tradition beruhen, hatte der Blues eine viel weltlichere Ausrichtung. Aus diesem Grund war es darin auch möglich, Toasts als Song-Texte zu übernehmen. Ein Umstand, der vor allem von Bo Diddley, einem bekannten Blues-Musiker, in den 1950er Jahren vorangetrieben wurde. *„Viele seiner Songs beruhten auf Toasts und den Dozens.“²⁴*

Bo Diddley wird von Toop als *„eines der wichtigsten Verbindungsstücke zwischen den Rappern der Gegenwart und der reichen Vergangenheit der Erzählgedichte, Trickster, Angeber und Beleidiger“* bezeichnet. Sein Song „Say Man“ sei *„der Urgroßvater der Rapattacke.“²⁵* Dieser Song entstand der

²² KAGE, Jan: American Rap – Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität. Mainz, 2004; S 41

²³ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 84

²⁴ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 46

²⁵ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 46

Legende nach übrigens rein zufällig, als Diddley und ein Mitglied seiner Band im Studio die Dozens spielten:

"Say man!"

"What's that boy?"

"I want to tell you 'bout your girlfriend"

"What about my girl?"

"Well, you don't look strong enough to take the message"

"I'm strong enough"

"I might hurt your feelings"

"My feelings are already hurt by being here with you"

[...]

"I was walking down the street with your girl"

"Yes?"

"I took her home, for a drink, you know"

"Took her home?"

"Yeh, jus' for a drink"

"Oh"

"But that chick looked so ugly, she had to sneak up on the glass to get a drink of water!"

"You've got the nerve to call somebody ugly? Why you so ugly the stork that brought you in the world oughta be arrested!"²⁶

3.2.6. Jazz, Jive-Scat

Jazz ist ein Musikstil, der um 1900 vor allem in New Orleans als Weiterentwicklung des ca. 10 Jahre jüngeren Ragtime-Stils entstand. Ein wichtiges Merkmal des Jazz ist es, dass sich im Laufe der Zeit unzählige Spielarten aus dieser Richtung entwickelten. Laut Diedrich Diederichsen ist Jazz *„die einzige prozessuale Kunstform, die eine Tradition entwickelt hat“*.²⁷ So entstand um 1910 der sogenannte Dixieland-Jazz, um 1930 der Swing, um

²⁶ Bo Diddley - „Say Man“, 1959

²⁷ Zit. n.: BERENDT, Joachim-Ernst: Das Jazz Buch. Frankfurt am Main, 2005; S XIV

1940 Bebop und in weiterer Folge unter anderem Cool Jazz, Hard Bop oder Free Jazz.

Der Jazz entwickelte sich aus einer vokalen Tradition heraus und zwar aus dem Blues, Worksongs und Spirituals der schwarzen Bevölkerung im Süden der USA. Vieles in der Tonbildung des Jazz ist dadurch zu erklären, dass die Bläser den Klang der menschlichen Stimme auf ihren Instrumenten nachzuahmen versuchten. Im Gegensatz dazu behandelt der Jazzvokalist seine Stimme meist selbst wie ein Instrument.

„Das Dilemma des Jazzgesangs liegt in diesem Paradox. Der ganze Jazz kommt von gesungener Musik, aber der ganze Jazzgesang kommt von instrumentaler Musik her. Nicht umsonst sind einige der besten Sänger des Jazz Instrumentalisten [...]“²⁸

Diese Art die Stimme als Instrument zu benutzen, bezeichnet man als Scat-Gesang. Hierbei werden einzelne Silben nur aufgrund ihres Klanges und nicht aufgrund ihrer Bedeutung aneinandergereiht. Populäre Vertreter sind Louis Armstrong, der als Begründer des Scat-Stils gilt²⁹, und Ella Fitzgerald, aber auch „jüngere“ Künstler wie Bobbie McFerrin oder Scatman John der 1994 mit „Scatman (Ski Ba Bop Ba Dop Bop)“ einen großen Hit landen konnte.

Im Gegensatz zu diesem Scat-Verständnis gibt es noch eine andere Version des Scats, den sogenannten Jive-Scat. Dieser beruht auf einer Adaption des Straßenslangs, welche diesen in eine musikalische Form bringt, also genau das, was 99% aller Rapper machen. Allerdings werden beim Jive-Scat zwischen den Text-Passagen immer wieder „zusammenhangslose“ Silben aneinandergereiht, wie beim „reinen“ Scat. Daraus entwickelten sich immer wieder neue Wortkreationen, wie zum Beispiel „Bebop“. Cabell „Cab“ Calloway

²⁸ BERENDT, Joachim-Ernst: Das Jazz Buch. Frankfurt am Main, 2005; S 701

²⁹ Der Legende nach fiel ihm 1926 während einer Studio-Aufnahme sein Textblatt auf den Boden, worauf er anfang Silben aneinanderzureihen, die zwar eine Melodie aber keine Wörter ergaben.

gilt als erster Vertreter dieser Form des Jazz-Gesangs. Er hatte zwischen 1930 und 1948 eine Band in New York. Eine Besonderheit seiner Darbietung war, dass er in den Songs Kommentare über seine Mitmusiker abgab, etwas, was heute nur zu gerne von MCs betrieben wird, wenn es darum geht, ihren DJ zu huldigen.

Weitere Vertreter des Jive-Scat, allesamt von Calloway beeinflusst, sind unter anderem Slim Gaillard, der eine eigene Singsprache entwickelte, die er „Vout“ nannte, oder der Radio-DJ Daddy-O Daylie, der zwischen 1940 und den 1960er Jahren den Jive-Scat durch den Äther schickte und ihn so einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machte.³⁰

3.2.7. Soul-Rap

Soul-Rap bezeichnet ein Genre, dem die Predigten der afro-amerikanischen Religion zugrunde liegen. Dabei kann es sich um gesprochene Monologe oder um von den Gemeindemitgliedern einer Kirche durch Zustimmung oder andere Ausrufe beantwortete „Dialoge“ handeln. John Storm Roberts schreibt dazu:

„Die Predigt beginnt normalerweise in einem Konversations-Ton, von einer weißen Predigt nur durch die Antworten des Publikums zu unterscheiden, die an den alten afrikanischen Glauben erinnern, dass es unhöflich ist, schweigend zuzuhören, oder an die Ausrufe, wenn die Griots ihre Volkslegenden erzählen.“³¹

Die Themen waren mannigfaltig und konnten von Beziehungen und Sexualität bis zu tagesaktuellen politischen Ereignissen so ziemlich alles beinhalten. Viele dieser Soul-Raps erschienen auch auf Platte und viele Soul-Sänger begannen in ihren Songs Rap einzusetzen. Als prominente Beispiele zu nennen sind unter vielen anderen James Brown, Isaac Hayes oder Barry White. Soul-Rap war ein

³⁰ Vgl.: Toop 2000, S 47/48

³¹ Zit. n.: TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wördern, 2000; S 59

direkter Einfluss auf die ersten Hip Hop-MCs und wurde von diesen (wie auch von einigen jüngeren Rappern heute noch) oft als Inspirationsquellen benannt.

3.2.8. Last Poets, Gil Scott-Heron

Die Last Poets sind eine Jazzgruppe, die sich Ende der 1960er Jahre in Harlem, New York gründete. Die ursprünglichen Mitglieder waren die drei Sänger bzw. Sprecher Abiodun Oyewole, Alafia Pudim und Omar Bin Hassan, sowie der Percussionist Nilaja, wobei Oyewole bereits vor Veröffentlichung ihres ersten Albums „The Last Poets“ 1970 die Band verließ, auf diesem aber noch zu hören ist. Die drei Sprachrohre der Band hatten bereits vorher einige ihrer Gedichte auf Platte veröffentlicht und diese in einen musikalischen Kontext gesetzt. Was die Lyrik dieser Gruppe so besonders macht, ist erstens, dass sie nur gesprochen und nicht gesungen vorgetragen wird und zweitens ihre spezifisch politischen Inhalte. Diese drehen sich meist um Belange und Probleme der afro-amerikanischen Community.³² Dabei verspielten sie sich durch ihre lyrische Aggressivität von vornherein jegliche Chance auf einen größeren kommerziellen Erfolg (ihre Songs tragen Titel wie „Niggers Are Scared Of Revolution“ oder „White Man“s Got A God Complex“), allerdings ist ihr Stil einzigartig und beeinflusste ganze Heerscharen junger schwarzer Musiker, die später als Hip Hop-Artists bekannt werden sollten. David Dufresne schreibt über das erste Album der Gruppe:

„Auf dem Plattendesign sieht man die Last Poets, die auf der Straße spielen; dies scheint ein Vorgeschmack der „street parties“ des Rap zu sein. Auf dieser Platte fordern sie den schwarzen Stolz heraus („Run Nigger“, „Wake up Niggers“), indem sie die Parolen des Black Power mit Musik untermalen („When the Revolution comes“). Der Slang und die Flüche sitzen sehr locker; die Themen sind bewusst gewählt und der Afrozentrismus und der Islam nehmen eine wichtige Stellung in den Texten ein. Sogar das Drogenproblem ist Thema bei den Last Poets: „Niggers Are Scared Of Revolution“ (Neger spritzen sich

³² Vgl.: Dufresne 1992, S 9

*Stoff, anstatt zu den Waffen zu greifen). Der Rap nimmt also langsam Konturen an, und obwohl sie weiterhin den Sprechgesang pflegen, setzen die Last Poets auch Rhythmen des Jazz und des Funk ein.*³³

So legten die Last Poets einen entscheidenden Grundstein für Hip Hop, auch was dessen explizite Inhalte betrifft. Sie thematisierten nicht nur den Kampf der schwarzen US-Bevölkerung um soziale Gerechtigkeit, auch Religion spielte bei ihnen eine Rolle. Sie bekannten sich öffentlich zum Islam und traten so in Konfrontation mit dem „weißen Amerika“ und einer von ihnen verurteilten „schwarzen Apathie“.

Auf ihrem vierten Album „Hustler“s Convention“ von 1973 geht es den Last Poets verstärkt um ihre Verbindung zur Straßenkultur:

*„Hustlers Convention ist ein moderner Toast, der die Geschichte des Spielers Sport und seines Kumpels Spoon erzählt, die während einer Zusammenkunft von Kleinkriminellen in Hamhock’s Hall beim Würfeln, Pool und Poker gewinnen. Die Geschichte endet damit, dass Sport nach zwölf Jahren in der Todeszelle von Sing Sing, wo er wegen einer Schießerei mit den Bullen saß, frei gelassen wird. Jetzt, wo er frei ist, kann er über die Idiotie einer Existenz als Kleinkrimineller nachdenken.“*³⁴

Als „geistiger Verwandter“ der Last Poets ist Gil Scott-Heron zu bezeichnen. Scott-Heron begann wie die Last Poets als Dichter und Autor. Er veröffentlichte einige Bücher und Gedichtbände, bevor er begann, seine Lyrik mit Musik zu kombinieren. Diese war der der Last Poets ähnlich, jedoch weniger jazzig und mehr von afrikanischen Rhythmen beeinflusst.³⁵ Inhaltlich stand Scott-Heron seine Kollegen aus Harlem um nichts nach. Er hielt der amerikanischen Gesellschaft einen Spiegel vor und prangerte Missstände an. Sein bekanntester Song ist „*The Revolution will not be televised*“, der von unzähligen Rappern,

³³ DUFRESNE, David: YO! Rap Revolution. Neustadt, 1992; S 8

³⁴ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 138

³⁵ Vgl.: Toop 2000, S 138

allen voran Public Enemy, gesampelt oder zitiert wurde. Heute ist Gil Scott-Heron vor allem durch seine Kokain-Abhängigkeit, sowie den daraus resultierenden Gefängnisaufenthalt, im Gespräch.

Nichtsdestotrotz stellen Scott-Heron und die Last Poets den vielleicht wichtigsten Einfluss auf die ursprüngliche Hip Hop-Szene dar und sie werden auch als Begründer des Message-Raps bezeichnet. (siehe Kapitel 3.3.3.)

3.3. Die Anfänge – The Old School

3.3.1. Block Partys

Zu Beginn war Rap-Musik ein reines Party-Medium. Ein Grund dafür ist sicher, dass damals noch die DJs und ihre Fähigkeiten am Plattenspieler im Mittelpunkt standen und die MCs lediglich die Aufgabe hatten, das Publikum anzufeuern und zum Tanzen zu bewegen. Aus dieser Zeit stammen auch die berühmten Animier-Phrasen wie „*Throw your hands in the air and wave ´em like you just don´t care*“, deren Ursprung man nicht genau zurückverfolgen kann.

Die Veranstaltungen, auf denen Rap-Musik gespielt wurde, nannte man Block-Parties. Sie fanden seit 1974 in der Bronx, New York statt. Ihre Entstehung kann man nur verstehen, wenn man die Stadtentwicklung New Yorks und der ärmeren Viertel, wie eben der Bronx, genauer betrachtet. Von der Stadtregierung vernachlässigt und von der Polizei kaum betreten, gab es dort unzählige leer stehende Häuser und Straßenlaternen, die man einfach anzapfen konnte, um die Sound-Systeme der DJs mit Strom versorgen zu können. Die meisten dieser Parties fanden nämlich auf der Straße oder in Parks statt. Neben den DJs und den MCs, die sich um den musikalischen Teil der Block-Parties kümmerten, traten auch viele B-Boys und B-Girls auf, die sich zu der Musik Tanzwettkämpfe lieferten.³⁶

³⁶ Vgl.: Toop 2000, S 73

Der erste Hip Hop – DJ war DJ Kool Herc aus Jamaika. Im Gegensatz zu anderen DJs, die einfach ihre Platten abspielten, lag seine Besonderheit darin, dass er unter anderem Funk-Platten nahm und nur die Teile eines Stückes spielte, die die Leute so richtig zum Ausflippen brachten, die so genannten Breaks. Mit zwei Plattenspielern und ebenfalls zwei Exemplaren derselben Platte war es ihm möglich, dasselbe Break immer wieder zu wiederholen. Damit erschuf er die „Breakbeats“ und somit auch die Blaupause für Hip Hop-Musik. Auch war Herc dafür bekannt, das mächtigste und lauteste Sound System zu besitzen.

Der Erste, der auf die Breakbeats von DJ Kool Herc reagierte, war Grandmaster Flash. Er brachte das DJing auf ein neues Level, indem er sich eigene Sound-Systeme baute, mit denen man ganz neue Dinge machen konnte. So gilt er zwar nicht als der Erfinder, jedoch als Perfektionierer des „Scratching“, also der schnellen Vor- und Zurückbewegung einer Platte mit der Hand während des Abspielens, was ein schleifendes oder kratzendes Geräusch (daher der Name) ergab. Flash war der Technik-Freak unter den Hip Hop-Pionieren, auch weil er eine Elektrofachschule besucht hatte.

Der dritte wichtige „Vater“ des Hip Hop-DJings war Afrika Bambaataa. Seine Spezialität war seine riesige Plattensammlung. Er hatte einfach alles und konnte sein Publikum mit Raritäten oder Skurilem überraschen:

„Als ich dann auf der Szene war, flocht ich ein paar andere Platten ein und galt bald als ein Master of Records. Ich habe alles gespielt, das verrückteste Zeug, und dann auf einer Party. Man hielt mich für völlig durchgedreht. Wenn alle ausflippten spielte ich kurz eine Werbemelodie, um sie etwas zu beruhigen. Oder den „Pink Panther“, denn sie hielten sich alle für so cool wie den Pink Panther. Oder ich spielte „Honky Tonk Woman“ von den Rolling Stones und ließ einfach den Beat weiterlaufen. Oder ich spielte Metal-Sachen wie Grand Funk Railroad [...] und alle knallen durch.“³⁷

³⁷ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wördern, 2000; S 79

Ab 1976 verlagerten sich diese Parties immer mehr in die Club-Szene der Bronx und später auch außerhalb des Stadtteils. Diese Veränderung brachte nicht nur Geld in die Kassen der Musiker, da im Gegensatz zu den nicht-kommerziellen Straßen-festen nun Eintritt verlangt werden konnte. Die Club-Gigs zogen auch ein immer größeres Publikum an. Nun war es an der Zeit Hip Hop auf das nächste Level zu hieven: Platten aufnehmen.

3.3.2. Die ersten Veröffentlichungen

Es war die Idee der Produzentin Sylvia Robinson, das seit einigen Jahren inoffiziell existierende Musikgenre Rap, das bis dato nur auf Bootleg-Audio-Kassetten unter die Leute gebracht wurde, auf Platte zu pressen, regulär zu veröffentlichen und zu vertreiben. Robinson formte für dieses Unterfangen 1979 eigens eine neue Band aus drei relativ unbekannten MCs aus New Jersey und benannte sie, nach deren Heimat-Viertel, Sugarhill Gang. Innerhalb von drei Tagen nahmen sie die erste A-Seiten-Rap-Maxi auf: „Rapper´s Delight“. Die Platte wurde über Nacht zum Mega-Erfolg. Sie stieg in die amerikanischen Top 40 Charts ein und wurde letztendlich millionenfach verkauft.

Der Umstand, dass die drei Jungs nicht aus der Bronx sondern aus New Jersey stammten und sie in der Szene kaum jemand kannte, sorgte für einigen Unmut in derselbigen. Auch wurde die mangelnde künstlerische Qualität des Songs bemängelt, ein 14-minütiger Rap der drei MCs zu einem Instrumentalstück, das auf dem Song „Good Times“ der Band Chic basierte. Der Song sei lahm und einige Textteile von anderen Rappern geklaut. Wie man heute weiß, stimmt dies tatsächlich. So übernahm Henry Jackson aka Big Bank Hank ganze Zeilen von der Rap-Crew Cold Crush Brothers.³⁸

Die „alten Hasen“ in der Bronx waren aber nicht nur verärgert, sondern auch regelrecht schockiert ob der Tatsache, dass da plötzlich jemand Rap auf Platten presste und damit auch noch sehr erfolgreich war. Die Reaktionen ließen nicht

³⁸ Vgl.: JUICE 05/2008, S 101

lange auf sich warten und so wurden in Windeseile kleine Plattenlabels gegründet, die Maxis mit Hip Hop-Musik veröffentlichten. Grandmaster Flash erinnert sich:

„Nachdem die Platte [„Rapper’s Delight“] ´raus war, kamen lauter kleine Produzenten der Sorte, die ihre Produkte im Kofferraum mit sich herumschleppen, aus dem Unterholz, um nach Gruppen zu fahnden, die das auch können.“³⁹

So wurde in jenen Tagen alles gesingt, was sich nur irgendwie nach Hip Hop anhörte. Unter den Veröffentlichungen befand sich auch die Maxi „Superrappin“ von Grandmaster Flash and The Furious Five. Doch weder diese noch andere Gruppen kamen auch nur annähernd an den Erfolg von „Rapper’s Delight“ heran.

Erst als der junge DJ und MC Kurtis Blow als erster Rapper von einer Major-Plattenfirma (Mercury/Polygram) unter Vertrag genommen wurde, kam Rap auch wieder außerhalb New Yorks ins Auge der Öffentlichkeit. Blow’s größte Hits wurden „Christmas Rap“ und „The Breaks“. Bis dahin war Rap größtenteils (wenngleich sich einzelne Songs wie z.B. „The Breaks“ mit sozialkritischen Inhalten auseinandersetzte) eine reine Partymusik. Es sollte bis 1982 dauern, bis sich Rap als sogenanntes „Widerstandsmedium“ etablierte.

3.3.3. Message-Rap

Der erste Song, der sich explizit mit dem Leben und den Problemen in den US-amerikanischen Großstadt-Ghettos beschäftigte und damit einen neuen Stil im Rap, nämlich den Message-Rap, begründete, war „The Message“ von Grandmaster Flash and The Furious Five, erschienen 1982. Dieser Song kam einer musikalischen Revolution gleich, da sich hier erstmals ein hartes Tanzstück und sozialkritische Texte auf einem Track zusammenfanden. Inhaltlich setzte sich das Stück mit dem Leben auf der Straße, Arbeitslosigkeit,

³⁹ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wördern, 2000; S 104

Gewalt, Drogen, willkürlichen Polizeiübergriffen und der allgemeinen Verzweiflung der afro-amerikanischen Bevölkerung auseinander.

*“Broken glass everywhere
People pissing on the stairs, you know they just don’t care
I can’t take the smell, I can’t take the noise no more
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkie’s in the alley with a baseball bat
I tried to get away, but I couldn’t get far
‘Cause a man with a tow-truck repossessed my car”⁴⁰*

Mit “The Message” wurden Grandmaster Flash and The Furious Five nicht nur die Gründerväter des Message-Rap, sie erlangten dadurch auch einen riesigen kommerziellen Erfolg. Im Windschatten dieses Songs gab es plötzlich unzählige Vertreter dieses Genres, manche davon ernst zu nehmen, manche als reine Trittbrettfahrer ausmachbar. Doch an den Erfolg von „The Message“ kam keiner der Nachahmer heran.

3.3.4. Planet Rock

Was “The Message” für die inhaltliche Ebene des Raps bedeutete, war “Planet Rock”, die ebenfalls 1982 erschienene Single von Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force, in musikalischer Hinsicht: Es kam einer Revolution gleich. Bambaataa’s immer schon eklektischer Musikgeschmack, der alles zuließ und alles mischte, was ihm selbst gefiel, war wie ein Schlag ins Gesicht der damaligen Musik-Szene. Stark von Kraftwerk beeinflusst und sehr elektronisch, mixte die Platte wilde Scratches und elektronische Geräusche, mit dem bis dahin so noch nicht gehörten Rap-Stil der Soul Sonic Force, dem sogenannten „MC Popping“, und das Ganze über harte Party-Rhythmen.⁴¹

⁴⁰ Grandmaster Flash and The Furious Five – The Message, 1982

⁴¹ Vgl.: Toop 2000, S 152

Die Nummer schlug ein wie eine Bombe und wurde ein Riesen-Hit. „Planet Rock“ wurde die erfolgreichste Hip Hop-Platte des Jahres 1982 und gab dem jungen Musikstil eine neue Richtung. Diese Platte löste ebenfalls eine neue Welle in der Hip Hop-Szene aus und zwar Electro. Zwar entfernte sich die Musik weit von den Hip Hop Originalen, jedoch sollte dies das bestimmende Genre für die nächsten Jahre werden. Allerdings zeichnete sich diese Zeit, gerade durch diese „elektronische Revolution“, durch zunehmende Orientierungs- und Identitätslosigkeit innerhalb der Hip Hop-Szene aus. Es sollte ein Jahr dauern, bis 1983 drei junge Männer einen neuen Impuls gaben: Run DMC.

3.3.5. Die Brücke zur New School: Run DMC

Ende der 1970er Jahre beginnen zwei ca. 15-jährige Freunde als DJs für Kurtis Blow zu arbeiten: Joseph Simmons aka Run und Darryl Mc Daniels, besser bekannt als DMC (Devastating Mike Control). Beide stammen aus dem New Yorker Stadtteil Queens. Nachdem Kurtis Blow die beiden fallen ließ, lernten sie Jason Mizell, alias Jam Master Jay, kennen. Der damals Dreizehnjährige war den beiden in Punkto Technik um Welten voraus und sie beschlossen, sich auf die Mikrofone zu konzentrieren und fortan als MCs zu arbeiten. Dies war die Geburtsstunde von Run DMC. Run's Bruder Russel Simmons begann die Band zu managen und zu produzieren. 1983 wurde ein Vertrag bei der Plattenfirma „Profiler“ unterschrieben und ihre erste Single „It's like that“ wurde veröffentlicht. Der Song wurde sofort ein Hit, ebenso die Nachfolge-Singles „Hard Times“ und „Sucker MCs“.⁴²

„Als am Ende der Electro-Epoche „Sucker MCs“ und „Hard Times“ erschienen, wirkten sie karg, brutal und langsam; die nackte Schlagzeugmaschine und die geschrieenen Raps klangen zu seltsam und schön, vielleicht, um einen

⁴² Vgl.: Dufresne 1992, S 29

*dauerhaften Eindruck zu hinterlassen. Doch genau das war der Sound, der Rap neu definierte.*⁴³

1984 wurde ihre erste LP „Run DMC“ veröffentlicht. Darauf konnte man das erste Mal hören, was oft als wichtigste Errungenschaft dieser Gruppe bezeichnet wird: die Benutzung von Rock-Breaks, und zwar in dem Stück „Rock-Box“. Dieser Song war aber noch ein wenig zu glatt, um als bahnbrechend erkannt zu werden. Auf ihrem zweiten Album „King of Rock“ jedoch werden die Gitarren mehr in den Vordergrund gemischt. Es gilt bis heute als erste Rock/Rap-Fusion-Platte, also das was man Anfang der 1990er als „Crossover“ feierte.

Der große Durchbruch gelingt Run DMC aber erst mit dem 1986 auf dem, von Russel Simmons und Rick Rubin (beide übrigens auch die Produzenten des Albums) gegründeten, Label „Def Jam“ veröffentlichten Album „Raising Hell“. Def Jam hatte, und hat heute immer noch, ebenfalls einen riesigen Einfluss auf die Hip Hop-Szene (siehe Kapitel 3.4.1.). „Raising Hell“ sollte die erste Hip Hop-LP werden, von der sich mehr als eine Million Exemplare verkaufte. Musikalisch wird der eingeschlagene Weg konsequent fortgesetzt und die Hits „It’s tricky“ und „Raisin’ Hell“ strotzen nur so vor sattem Gitarrensound. Der gelungenste Einfall kam aber von Rick Rubin, der Run DMC mit Aerosmith zusammenbrachte, um deren alten Hit „Walk this way“ neu einzuspielen. Der Song wurde nicht nur der größte Hit der Band, er machte Rap in den USA auch einem weißen Publikum zugänglich.⁴⁴

Danach veröffentlichten Run DMC einige weitere Alben, mit denen sie zum Teil an die kommerziellen Erfolge früherer Tage anknüpfen, sie sogar übertreffen konnten. Das was die nachfolgenden Hip Hop-Acts jedoch maßgeblich beeinflusste, waren ihre ersten drei Alben.

⁴³ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 186

⁴⁴ Vgl.: Dufresne 1992, S 30

3.4. The New School

Während sich nach und nach auch in anderen US-Großstädten wie Miami oder Los Angeles eigene Szenen zu entwickeln begannen, trat Ende 1984/Anfang 1985 eine neue Generation auf die Hip Hop-Bühnen New Yorks: die sogenannte New School. Diese zeichnete sich durch einen neuen Stil, angelehnt an Run DMC, und später auch durch eine starke Politisierung aus. Auch wurde Hip Hop in den Zeiten der New School immer mehr zu einem kommerziellen Schwergewicht innerhalb der Kulturindustrie. Die Entstehung der New School ist eng verwoben mit dem im vorigen Kapitel bereits angesprochenen Label Def Jam.

3.4.1. Def Jam

Im Frühjahr 1984 lernten sich der Philosophiestudent Rick Rubin und Russel Simmons, der bereits sein Soziologie-Studium erfolgreich absolviert hatte, in einem New Yorker Club kennen. Sie wurden Freunde und beschlossen nach einiger Zeit, das Label Def Jam aus der Taufe zu heben. Das Label zeichnete sich trotz seines Fokus' auf Hip Hop durch seine Stil-Vielfalt aus. So unterschrieben unter anderem auch Slayer, die wohl extremste Metal-Band dieser Zeit bei dem Label. Dieser Blick über den Tellerrand ist es wohl auch, der die Plattenfirma zu ihrem großen Erfolg führte.⁴⁵

Die erste Veröffentlichung war die Single „I need a beat“ des jungen Rappers LL Cool J. Diese verkaufte sich bereits 100.000-mal und sollte von seinen nachfolgenden Veröffentlichungen weit übertroffen werden. LL Cool J's Stil zeichnete sich musikalisch durch harten Hardcore-Hip Hop aus, welchen es so bisher nicht gab. Auf der textlichen Ebene ging es bei ihm vor allem um ihn selbst und seine Fähigkeiten gut zu rappen und weniger um sozialkritische Anklageraps:

⁴⁵ Vgl.: Dufresne 1992, S 38

*"I'm a professional producer of Hip Hop songs
In case you're unaware my beats are always strong
I'll exterminate your crew if I don't like you
With one rhyme I subdue my adversaries are through
I'm the best, fascinatin' my names' Cool J
I'm the royalty of rap, what else can I say
Experienced, rhyme skilled, plus my voice isn't waxed
Funky fresh party rocker, so let's face facts"⁴⁶*

Das zweite Signing von Def Jam waren die Beastie Boys. Als Punkrock/Hardcore-Band gegründet von den jüdischen Jugendlichen Mike Diamond (Mike D), Adam Yauch (MCA) und Adam Horowitz (King Adrock) stellen die Beastie Boys ein neues Phänomen dar: Sie wurden zur ersten weißen Rap-Crew. 1983 werden sie von Rick Rubin entdeckt, der daraufhin, unter dem Namen DJ Double R, für einige Zeit sogar ihr DJ wird und sie mit Hip Hop vertraut macht. Nach einigen punkigen Underground-Releases erscheint 1984 ihre erste Hip Hop-Single „Rock Hard“ auf Def Jam. Es sollte ein großer Hit werden. Nach zwei weiteren Singles veröffentlichte Def Jam 1986 ihr erstes Album „Licensed to Ill“, welches das bisher erfolgreichste Hip Hop-Album, „Raising Hell“ von Run DMC, das im gleichen Jahr erschienen war, mit alleine im ersten halben Jahr 7 Millionen verkauften Einheiten bei weitem übertraf. Ihre vor allem auf Samples alter Rockklassiker und harten Gitarren basierenden Songs handelten vor allem von Partys, Spaß und Unsinn. Trotzdem zählen sie bis heute zu einer der erfolgreichsten Rap-Crews überhaupt.

Nach diesen für Hip Hop kommerziell extrem erfolgreichen, doch inhaltlich infantilen Jahren, war die Zeit reif für eine Re-Politisierung und Radikalisierung: Public Enemy, die wohl bis heute einflussreichste Hip Hop-Band überhaupt, riefen zur Revolution auf und KRS-One und seine Boogie Down Productions (BDP) wollten die schwarze US-Bevölkerung zu einem neuen Bewusstsein erziehen.

⁴⁶ LL Cool J - You'll Rock, 1985

3.4.2. Public Enemy

1987 sollte das Jahr werden, in dem Hip Hop zum Widerstandsmedium wurde. Ausschlaggebend dafür war vor allem eine Band: Public Enemy. Härter und radikaler

hatte bis dahin keiner über die herrschenden Verhältnisse gerappt. Vergleichbar in ihren Botschaften waren sie nur mit den Last Poets, sie erreichten im Gegensatz zu diesen aber ein viel größeres Publikum. Public Enemy standen in ständiger Konfrontation mit dem Establishment. Dies war genau der frische Wind, den das etwas festgefahrene Genre Hip Hop brauchte. *„Die Gruppe, die Rap 1987 eine Richtung und Orientierung zurückgab, war Public Enemy. Sie boten eine Vision an, die viel weiter ging als irgendwelche Ambitionen innerhalb der Musikindustrie.“*⁴⁷

Carl Ridenhour, besser bekannt als Chuck D, und William Drayton, alias Flavor Flav, lernten sich 1985 auf der Universität von New Jersey kennen, wo sie bald begannen, gemeinsam eine Sendung für das Universitätsradio zu machen. Sie fingen an gemeinsam Musik zu machen und aufzutreten, beide waren passable Musiker. Von Flavor Flav wird behauptet, er beherrsche 14 Instrumente. Schon bald wird das Def Jam Label auf sie aufmerksam und nimmt sie unter Vertrag. Mit DJ Norman Roger (Terminator X) und Eric Sadler wächst die Gruppe an. Mit Richard Griffin (Professor Griff), engagiert als Informationsminister, wird das Line-Up komplettiert. Griff ist für die Gruppe vor allem wegen seiner Funktion als Führer der islamischen Security of The First World-Bewegung (S1W) interessant, die sie später auch auf und abseits der Bühne bewachen sollte.⁴⁸

Chuck D, der sich seit seiner frühesten Kindheit mit der Geschichte der afro-amerikanischen Bevölkerung auseinandergesetzt hat, macht in Interviews immer wieder klar, worum es bei Public Enemy geht:

⁴⁷ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wördern, 2000; S 204

⁴⁸ Vgl.: Dufresne 1992, S 49

„Ich wollte eigentlich nie Rapper werden. Wir haben mit Radiosendungen an unserer Uni angefangen, und die waren bald sehr beliebt. Dank der Kassetten, die bei den Shows aufgenommen werden, wollten die Chefs von Def Jam uns dann ins Studio schicken. Wir hatten aber eigentlich vor, ein Kommunikationsnetz im Land zu organisieren [...] eigentlich war unser Ziel bis zum Jahr 1992, 5000 schwarze Führer auszubilden, fähige Leute, die in der Lage sein würden Verantwortung zu tragen und anderen etwas beizubringen. Ich hätte nie gedacht, dass das so schnell passieren würde. Ich wusste, dass wir die einzigen sein würden, die dafür sorgen könnten, dass etwas passiert. Wir haben deshalb sehr sorgfältig unsere Strategie aufgebaut und haben uns im Großen und Ganzen daran bis heute gehalten.“⁴⁹

Diese radikale Haltung ist typisch für die Band und begleitet ihre gesamte Laufbahn. Auf der Bühne tragen sie Uniformen und Waffen im Black Panther-Stil. Ihr Logo zeigt die schwarze Silhouette eines Menschen in einem Fadenkreuz.

Anfang 1987 erschien die erste Single „Public Enemy #1/Son of P.E.“ und einige Monate später das Album „Yo! Bum Rush The Show“ („Bum Rush The Show“ bedeutet ein Konzert, für das man keinen Eintritt bezahlt hat zu „stürmen“). Die Platte beinhaltet bereits alle Trademarks, die so typisch für den Public Enemy-Sound sind: Lärm-Collagen, Samples, harte Beats, die tiefen Raps von Chuck D und Flavor Flav’s hohe Stimme, die sich weigert, auch nur einen Ton zu halten.⁵⁰ Dazu die radikalen Texte über Waffen, Drogen, Prostitution und die Unterdrückung der Schwarzen. Die Wichtigkeit, die Public Enemy ihren Texten zuschrieb, spiegelt sich auch in der Tatsache, dass sie ihre Texte auf den Plattencovern abdruckten, was in den 1980ern mehr als unüblich war. Die Platte verkaufte sich 300.000-mal in den USA.

Der große Durchbruch gelang Public Enemy aber mit ihrer 1988 erschienen LP „It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back“. Sie verfeinerten ihren Sound

⁴⁹ Zit. n.: DUFRESNE, David: YO! Rap Revolution. Neustadt, 1992; S 49

⁵⁰ Toop 2000, S 204

weiter und das Album enthält viele Hits wie „Rebel Without a Pause“ oder „Bring the Noise“. An allen Ecken hört man Schüsse und Polizeisirenen und Chuck D und Flavor Flav laufen zu neuen Höchstleistungen auf. Die Platte verkauft sich 1.000.000-mal, doch in den Medien kommen Public Enemy nicht gut weg. Chuck D wird als gewalttätiger Rassist dargestellt, worüber er in dem Song „Don't Believe the Hype“ rappt:

*“Back
Caught you lookin' for the same thing
It's a new thing check out this I bring
Uh Oh the roll below the level
'Cause I'm livin' low next to the bass C'mon
Turn up the radio
They claim that I'm a criminal
By now I wonder how
Some people never know
The enemy could be their friend guardian
I'm not a hooligan
I rock the party and
Clear all the madness, I'm not a racist
Preach to teach to all
'Cause some they never had this
Number one, not born to run
About the gun...
I wasn't licensed to have one
The minute they see me, fear me
I'm the epitome - a public enemy
Used, abused without clues
I refused to blow a fuse
They even had it on the news
Don't believe the hype...”⁵¹*

⁵¹ Public Enemy – Don't Believe the Hype, 1988

Das Verhältnis zur Presse wird aber immer schlechter und antisemitische Aussagen von Professor Griff tun ihr Übriges, um Public Enemy vollends zu diskreditieren. Chuck D zieht die Konsequenzen und feuert Griff aus der Band.

1990 erscheint das dritte, und für viele Anhänger letzte relevante, Album der Band: „Fear Of A Black Planet“. Der Stil der ersten beiden Alben wird konsequent fortgesetzt und auch inhaltlich bleibt alles beim Alten. Chuck D erläutert den Plattentitel:

„Dieses Album soll die eurozentrische Sichtweise als das zeigen, was sie ist. In einer weißen Gesellschaft gilt das Produkt einer Mischehe als schwarz, vor allem in diesem Land. Darüber gibt es sogar ein Gesetz. Sobald du nur eine Spur schwarzes Blut in dir hast, bist du automatisch schwarz. Also muss dein einziges Ziel als Weißer sein, weiße Kinder hervorzubringen, das ist das Schema. Aber dieser Gedanke ist nicht human, sondern rassistisch. Wenn sich die Welt wirklich anders gestalten würde, im Geist der Liebe und des Friedens, könnte man eine weiße Obermacht nicht länger aufrechterhalten. „Fear Of A Black Planet“ spricht von der Angst, dass ein schwarzer Mensch ansteckend sein könnte...“⁵²

Diese Platte verkaufte sich ebenso wie ihre Vorgänger sehr gut und enthält mit „Fight the Power“ ihren größten Hit. Public Enemy hatten damit ihren Status endgültig gefestigt. Ihren Einfluss auf nachfolgende Rap-Generationen kann man nicht genug betonen, es gibt kaum einen Rapper nach ihnen, der sich nicht zu ihrem Fan erklärt. Auch die danach produzierten Platten, die nicht an die Qualität der ersten drei Alben heranreichen konnten und selbst ein Flavor Flav, der sich in MTV-Reality-Shows nur mehr als Alkoholiker und Karikatur seiner selbst präsentiert, konnten an Public Enemy's Legendenstatus nichts ändern. Auch in Europa wurden und werden sie verehrt und das deutsche

⁵² Zit. n.: DUFRESNE, David: YO! Rap Revolution. Neustadt, 1992; S 57

Musikmagazin „Spex“ wählte „It Takes A Nation To Hold Us Back“ zur besten Rapplatte aller Zeiten und zum zweitbesten Album des 20. Jahrhunderts.⁵³

3.4.3. KRS-One und Boogie Down Productions

Public Enemy waren aber nicht die einzigen, die Hip Hop in eine neue, politischere Richtung trieben. Lawrence Kris Parker hat viele Künstlernamen etwa „The Blastmaster“ oder „The Teacha“. Bekannt wurde er allerdings unter dem Namen KRS One (Abkürzung für „Knowledge Reigns Supreme Over Nearly Everyone“). Er ist Sohn amerikanischer und jamaikanischer Eltern. Mit 13 Jahren riss er von zu Hause aus und kam nicht mehr zurück. Er lebte einige Jahre auf der Straße, wobei er während dieser Zeit Geschichte, Philosophie und Theologie zu studieren beginnt. 1984 lernte er den Erzieher Scott Monroe Sterling (aka Scott La Rock) in einem Obdachlosenheim kennen. Nachdem sie bereits einige Singles unter verschiedenen Namen aufgenommen hatten, gründeten sie 1986 die Gruppe Boogie Down Productions (BDP) und veröffentlichten die Single „Crack Attack“, sowie kurz darauf das erste Album „Criminal Minded“. Es verkaufte sich im Vergleich zu Mega-Sellern, wie den Beastie Boys oder Run DMC eher schlecht, betrachtet man aber die schwierigen, das bestehende System anklagenden Texte und die minimale Musik, so sind die 200.000 verkauften Einheiten durchaus als großer Erfolg zu werten.⁵⁴ KRS One über den Titel der LP:

„Wir haben es so genannt, weil es eine neue Denkart zeigt. Es ist schlimm, kriminellen Aktivitäten nachzugehen, jemanden zu töten oder zu bestehlen, aber man muss das mit dem Geist eines Kriminellen sehen (criminal minded). Amerika wurde von Kriminellen gegründet, von Kriminellen aufgebaut und seine Geschichte ist voller Kriminalität. [...] Die Regierung, der Kongress etc. besitzen diesen kriminellen Geist. Sie kontrollieren die Medien, aber wir können außer unserer Arbeit gar nichts kontrollieren. Das ist Kriminalität.“⁵⁵

⁵³ Vgl.: SPEX 12-99/01-2000, S 111

⁵⁴ Vgl.: Dufresne 1992, S 65/66

⁵⁵ Zit. n.: DUFRESNE, David: YO! Rap Revolution. Neustadt, 1992; S 66

Auch das Cover, das KRS One und Scott mit Gewehren und Granaten abbildet, zeugt von ihrem widerständischen Charakter. Auch musikalisch wird kompromisslos vorgegangen. KRS One beschreibt seine Vision von Hip Hop und meint das Wichtigste wäre, dass

„der Rap Hardcore bleibt. Jedesmal, wenn er zu weich wird, ist es nicht mehr dieselbe Musik. Das muss Hardcore bleiben. Nicht unbedingt harte Rhythmen, aber die Texte müssen hart sein, sie müssen auf harte Musik gesprochen werden, das bringt Rap voran.“⁵⁶

Als sich die beiden an die Aufnahmen des zweiten BDP-Albums machen wollen, passiert die Katastrophe. Scott La Rock wird am 26. April 1987 in der Bronx erschossen. Die näheren Umstände sind bis heute ungeklärt. KRS One ist tief getroffen, beschließt aber alleine bzw. mit seinem Bruder Kenny Parker als DJ weiterzumachen.⁵⁷

1988 erscheint die zweite BDP-LP „By All Means Necessary“. Schon das Cover zeigt die radikale Marschrichtung an, in der es weitergehen soll. KRS One ist darauf zu sehen, wie er mit einem Gewehr hinter einem Vorhang steht. Das Foto ist eine Anspielung auf ein berühmtes Bild von Malcolm X, der damit für Selbstverteidigung plädierte und zwar „by all means necessary“, also „mit allen notwendigen Mitteln“.⁵⁸

KRS One sieht das Cover auch als Symbol für seine kämpferische Einstellung:

„Im Kampf um den Frieden muss man dieses Vorurteil aufgeben, er sei wie eine Blume. Das ist nur ein abgekautes Bild und nicht das, was wir bezwecken. Wir kämpfen für politisches Bewusstsein und für den Weltfrieden und dafür müssen wir stärker sein als der Krieg. Der Frieden muss stärker sein als der Krieg, um ihn zu besiegen. Anders ausgedrückt, wenn der Krieg ein Kaliber 22 hat, braucht der Frieden eine Magnum. Wenn der Krieg eine Magnum hat, braucht

⁵⁶ Zit. n.: DUFRESNE, David: YO! Rap Revolution. Neustadt, 1992; S 66

⁵⁷ Vgl.: Dufresne 1992, S 67

⁵⁸ Vgl.: Toop 2000, S 225

*der Frieden eine Uzi. Der Frieden muss den Krieg immer übertreffen, um seinem Namen gerecht zu werden. Es ist dämlich, gegen den Krieg zu sein und sich mit einer Blume bewaffnet inmitten von Atomwaffen aufzuhalten.*⁵⁹

Im Gegensatz zu diesen kämpferischen Aussagen enthält das Album neben system- und sozialkritischen Texten auch das Stück „Stop the Violence“, dessen Titel programmatisch ist für den Text, der davon spricht die Gewalt zu stoppen. Im Anschluss an die Veröffentlichung gründet KRS One die „Stop the Violence“-Bewegung, die es sich zum Ziel erklärt hat, die Gewalt in den Ghettos an der Wurzel zu ersticken und junge Afroamerikaner mit der Geschichte ihres Volkes bekannt zu machen und ihnen Alternativen zu einer kriminellen Karriere aufzuzeigen.⁶⁰ Die Bewegung wird ein großer Erfolg und zeigt KRS One so, wie er sich selbst am liebsten sieht: als Lehrer und Aufklärer. Dies zeigt auch der Titel der vierten BDP-LP „Edutainment“ einen Begriff, den KRS One prägte. Und so sollte es auch weitergehen. Dies war die Zeit in der er sich selbst „The Teacha“ zu nennen begann, eine Rolle, in der ihn seine Fans heute noch sehen. Nach zwei weiteren Alben unter dem Name BDP beschließt KRS One „solo“ weiter zu machen. Musikalisch und auch textlich blieb alles beim Alten und er veröffentlichte bis heute 15 Alben.

Boogie Down Productions und KRS One hatten und haben einen ähnlich starken Einfluss auf die Hip Hop-Community wie Public Enemy, wenngleich sie kommerziell weit weniger erfolgreich waren bzw. sind und sie somit nicht genauso stark im Bewusstsein der an Musik interessierten Öffentlichkeit präsent sind.

⁵⁹ Zit. n.: DUFRESNE, David: YO! Rap Revolution. Neustadt, 1992; S 67

⁶⁰ Vgl.: Kage 2004, S 100

3.5. Gangsta-Rap

Gangsta-Rap ist ein Genre, das vor allem an der Westküste der USA gepflegt wird. Das bezeichnende Element findet sich vor allem auf der inhaltlichen Ebene. Es geht um das Leben im Ghetto mit allen seinen Härten. Allerdings erfolgt auch eine gewisse Verklärung und Romantisierung der eigentlich schrecklichen Verhältnisse. So werden die Gangster-Ehre hochgehalten und kriminelle Handlungen glorifiziert. Das Gang-Leben wird ebenso thematisiert wie Drogenmissbrauch und –handel, Mord und Vergewaltigung. Stark ins Kreuzfeuer der Kritik gerät Gangsta-Rap auch durch seine zum Teil extrem frauenfeindlichen Texte.

Als Begründer des Stiles wird häufig Ice T genannt, der mit seinen Alben „Sixn’ da Mornin“ oder „Rhyme Pays“ erstmals Gangster-Texte auf Platte presste.⁶¹ Auch der aus Philadelphia stammende Rapper Schooly D und der New Yorker Kool G Rap können als erste Gangsta-Rapper bezeichnet werden. Großen Einfluss auf das Gangsta-Genre hatten auch Public Enemy und Boogie Down Productions, die mit ihrem aggressiven Stil die Blaupause für die harten Gangsta-Produktionen lieferten.

3.5.1. N.W.A.

Die Gruppe, die jedoch zumeist als Begründer des Gangsta-Rap genannt wird und damit auch als Erste große Plattenverkäufe verzeichnen konnte, waren die aus Los Angeles stammenden N.W.A. Die Band bestand aus Dr. Dre, Ice Cube, MC Ren, The Arabian Prince, The D.O.C., DJ Yella und Eazy-E. Ihr 1987 erschienenes Debüt-Album „N.W.A. And The Posse“ wurde noch kaum beachtet. Der ein Jahr später auf den Markt gekommenen Maxi „Gangsta Gangsta“ wird schon eine viel größere Aufmerksamkeit zuteil und sie kann als Vorbote des zweiten Albums, auf dem das Stück ebenfalls enthalten ist, gesehen werden. „Straight Outta Compton“ (Compton ist der Name des größten

⁶¹ Vgl. Dufresne 1992, S 117

LA-Ghettos, aus dem auch die Mitglieder der Gruppe stammen) erscheint 1989 und verändert die Hip Hop-Szene grundlegend. Obwohl (eigentlich) fast nur reine Party-Songs auf dem Album zu finden sind, sind es vor allem die ersten drei Lieder, „Straight Outta Compton“, „Fuck Tha Police“ und eben „Gangsta Gangsta“, die wirklich Aufsehen erregen. Die beinharte Darstellung des Lebens im Ghetto gab es zwar auch schon vorher in Hip Hop-Texten, allerdings geschah dies immer sehr kritisch und hinterfragend, wohingegen N.W.A. das Gangster-Leben feiern und hedonistische Hymnen an das Ghetto schreiben.

Die Konfrontation mit der Öffentlichkeit war vorprogrammiert. Schon der Name (eine Abkürzung für „Niggers With Attitude“) wurde als extrem anstößig empfunden und die Texte taten ihr Übriges. Hier ein Beispiel aus „Fuck Tha Police“:

*„Fuck tha police
Comin straight from the underground
Young nigga got it bad cuz I'm brown
And not the other color so police think
They have the authority to kill a minority
[...]
I'm tired of the muthafuckin jackin
Sweatin my gang while I'm chillin in the shackin
Shining tha light in my face, and for what
Maybe it's because I kick so much butt
I kick ass, or maybe cuz I blast
On a stupid assed nigga when I'm playin with the trigga
Of any Uzi or an AK
Cuz the police always got somethin stupid to say
Without a gun and a badge,
what do ya got?
A sucka in a uniform waitin to get shot,*

*By me, or another nigga
and with a gat it don't matter if he's smarter or bigger*⁶²

MTV weigerte sich die Videos zu zeigen und auch im Radio bekamen N.W.A. kaum Airplay. Trotzdem verkauften sie bereits in den ersten sechs Wochen zwei Millionen Exemplare des Albums. Als das FBI einen Brief an N.W.A. schrieb und sie in diesem wegen „Fuck Tha Police“ anklagte und unter Druck setzte, gab es ein riesiges Medienecho. N.W.A. ließen den Brief in der Zeitung „The Village Voice“ veröffentlichen, im zugehörigen Artikel wurde von rassistischen Praktiken des FBI geschrieben, die sogar gegen die US-Verfassung verstoßen würden.⁶³ Es gab öffentlich ausgetragene Diskussionen um Meinungsfreiheit und im Endeffekt verkauften N.W.A. noch mehr Platten. Eine Tatsache, die der Gruppe sicher große Genugtuung gebracht haben dürfte, auch weil sie sich selbst vor allem als Geschäftsmänner sahen. Ice Cube sagt in einem Interview:

*„Ich bin dafür da, Geld zu verdienen und diese Platte zu vermarkten. Ich will niemanden aufstacheln. Ich will kein Modell sein, um wie eine Marionette zu enden.“*⁶⁴

Diese Einstellung dürfte vielen jungen Rappern als Vorbild gedient haben. Nicht nur, dass Gangsta-Rap in den 1990ern bis zur Jahrtausendwende zum dominierenden Rap-Stil und zur erfolgreichsten Musikrichtung dieser Zeit aufstieg, auch diese Haltung, dass ein Rap-Künstler auch ein Geschäftsmann sein muss, wurde immer mehr zum Common Sense. Während N.W.A. zwar noch zwei weitere viel beachtete Alben, nämlich „100 Miles and Runnin“ sowie „Niggas 4 Life“, veröffentlichten, zerstritt sich und zerfiel die Gruppe zusehends, bis sie sich 1991 endgültig auflöste. Dem Siegeszug von Gangsta-Rap in den nächsten Jahren konnte dies allerdings keinen Abbruch tun.

⁶² N.W.A. – Fuck Tha Police, 1988

⁶³ Vgl.: Dufresne 1992, S 130

⁶⁴ Zit. n.: DUFRESNE, David: YO! Rap Revolution. Neustadt, 1992; S 130

3.5.2. East-Coast vs. West-Coast

Nach den großen Erfolgen und auch Kontroversen rund um N.W.A. etablierte sich Gangsta-Rap zum dominierenden Rap-Stil an der West-Coast. Maßgeblichen Einfluss auf diese Entwicklung kann man dem Plattenlabel Death-Row-Records aus Los Angeles zuschreiben, dass einige der ganz großen Superstars des Gangsta-Rap unter Vertrag hatte. Gegründet 1991 von dem ehemaligen Footballspieler Marion „Suge“ Knight und dem ehemaligen N.W.A.-Mitglied Dr. Dre wurde die erste Veröffentlichung, Dr. Dre's erstes Solo-Album „The Chronic“, sofort zum Mega-Hit.⁶⁵ Weiters als prominente Death-Row-Signings sind zu nennen: Outlawz, Kurupt und Nate Dogg.

Die bekanntesten Death Row-Künstler sind aber zwei andere. Einerseits ist Snoop Dogg (damals noch unter dem Namen Snoop Doggy Dog) der Superstar an der Westküste, der bereits mit seinem Debüt-Album „Doggystyle“ Superstar-Status innerhalb der Hip Hop-Szene erlangte. Neben dem für Death-Row-Veröffentlichungen typische G-Funk-Stil, der sich durch das exzessive Samplen von Funk-Platten auszeichnet und für Hip Hop-Verhältnisse sehr tanzbar ist, sind es natürlich Snoop's Gangsta-Texte, die für öffentliches Interesse sorgen. Ganz im N.W.A.-Stil gibt es nur zwei Themen, Partys und das Ghetto-Leben. Für Aufsehen sorgte auch der Mordprozess, in den Snoop Dogg verwickelt war, in dem er aber 1996 nach drei Jahren freigesprochen wurde.

Der zweite ganz große Star der Westküste war ein guter Freund von Snoop Dogg, der New Yorker Tupac „2pac“ Shakur. Tupac, der bereits zuvor einige Alben aufgenommen hatte, unterschrieb bei Death-Row und veröffentlichte dort mit „All Eyez On Me“ das erste Doppel-Album der Hip Hop-Geschichte. Es wurde eines der erfolgreichsten überhaupt und enthielt den Super-Hit „California Love“.

⁶⁵ Vgl.: Kage 2004, S 112

Während an der Westküste Death-Row-Records zum führenden Plattenlabel und G-Funk der dominierende Stil wurde, gab es in New York eine andere Plattenfirma, die Aufsehen erregte. Nämlich Bad-Boy-Entertainment, gegründet 1993 von Sean Combs, besser bekannt als Puff Daddy und heute als P.Diddy oder nur mehr Diddy. Die bekanntesten Acts auf dem Label waren wohl Puff Daddy selbst, Ma\$e und The Notorious B.I.G., der 1994 mit seinem Album „Ready To Die“ einen weiteren Rap-Klassiker veröffentlichte.⁶⁶ Stilistisch traten sie dem West-Coast-G-Funk-Stil mit dem für die Eastcoast typischen Hardcore-Rap-Stil entgegen. Musikalisch weniger tanzbar, härter und minimalistischer, unterschied sich der Eastcoast-Stil inhaltlich durch einen „aufklärerischen“ Anspruch, der sich auch in dem öfters für Hardcore-Rap gebrauchten Begriff „Educated Science Rap“ widerspiegelt. Allerdings kann man auch dem Hardcore-Stil einen Hang zum Hedonismus und zur Glorifizierung von Geld und Statussymbolen nicht absprechen.

Der Streit zwischen der East- und der West-Coast ist nun aber ein älterer. Schon zu Zeiten von KRS-One's „Stop the Violence“-Bewegung, innerhalb der er mit einigen New Yorker Rapgrößen wie Chuck D und Flavor Flav die Single „Self Destruction“ veröffentlichte, gab es die ersten Querelen. Auf diesem Song wurde der Gangsta-Rap der Westküste indirekt kritisiert, indem die Gewalt und deren Verherrlichung in den Wohnvierteln der afro-amerikanischen Bevölkerung angeklagt wurden.⁶⁷ Danach gab es immer wieder verbale Auseinandersetzungen zwischen Anhängern der Ost- und der Westküste. Dabei war weniger die geographische, sondern die musikalische Zugehörigkeit die ausschlaggebende. So stammte einer der berühmtesten Vertreter der West-Coast, Tupac Shakur, aus New York. Tupac war es auch, der am 30. November 1994 fünfmal angeschossen wurde. Er weilte gerade in New York, um mit seinem damaligen Freund Notorious B.I.G. einen Song aufzunehmen. Dieser, sowie das Bad-Boy-Umfeld, wurden danach von Tupac für diesen Anschlag verantwortlich gemacht. Diesem Vorfall folgten eine Reihe auch gewalttätiger Auseinandersetzungen zwischen Anhängern beider Lager. Zusätzlich angeheizt

⁶⁶ Vgl.: Kage 2004, S 112

⁶⁷ Vgl.: Kage 2004, S 100

wurde die Stimmung von Tupac's 1996 veröffentlichten Song „Hit 'Em Up“, in der er behauptete Sex mit Notorious B.I.G.'s Frau Faith Evans, ebenfalls Rap-Künstlerin, gehabt zu haben, und der als B-Seite der Single „How Do U Want It“ erschien. Auch drohte er den Ostküsten-Rappern auf diesem Song mit deren Ermordung:

*“You claim to be a player
But I fucked your wife
We bust on Bad Boyz' niggaz, fucked for life
[...]
When we dropped records, they felt it
You niggaz can't feel it
We're the realest
Fuck 'em, we're Bad Boy killin'!”⁶⁸*

Notorious B.I.G. entgegnete ihm mit einem Antwort-Rap auf einem Track des New Yorker MCs Jay-Z, der kaum sanfter ausfiel.

Am 7. September 1996 gaben Unbekannte mehrere Schüsse auf Tupac Shakur ab, er erlag am 13. September seinen schweren Verletzungen. Ein halbes Jahr später, am 9. März 1997, starb Notorious B.I.G ebenfalls an den Folgen eines Schuss-attentates. Beide Morde wurden bis heute nicht aufgeklärt.⁶⁹ Diese traurigen Ereignisse erschütterten die Anhänger beider Seiten und der Streit wurde beigelegt.

Diese Eastcoast-West-Coast-Auseinandersetzung veränderte die Rap-Szene grundlegend. Während es davor galt, gegen „Feinde“ von außen zu kämpfen, etwa das System und die sozialen Ungerechtigkeiten, wurden nun Kämpfe innerhalb der Hip Hop-Szene ausgetragen. Nach den Attentaten auf Tupac und Notorious B.I.G. riefen zwar einige Rapper wie KRS-One zur Besinnung auf, die

⁶⁸ 2pac – Hit 'Em Up, 1996

⁶⁹ Vgl. Kage 2004, S 112

Szene ist seitdem aber geprägt von Battles verschiedener Lager, wenngleich es seitdem nicht wieder zu solchen gravierenden Vorfällen gekommen ist.

3.5.3. Hip Hop als Global-Player

Gangsta-Rap war auch nach der Ermordung von Tupac und Notorious B.I.G. das bestimmende Sub-Genre. Im Zuge dessen wurde Hip Hop zum meistverkauften Musik-Stil. 1998 wurden mit über 80 Millionen mehr Hip Hop- als Alben eines anderen Genres des Popgeschäfts verkauft. Neuer Superstar wurde der aus New Orleans stammende Master P. Die von ihm gegründete Plattenfirma No-Limit-Records vermeldete 1998 einen Umsatz von mehr als 100 Millionen US-Dollar. Das Hip Hop-Magazin „The Source“ verkaufte 1997 durchschnittlich 317.396 Stück einer Ausgabe. Zum Vergleich: Der „Rolling Stone“ kam im selben Jahr auf 169.625 Exemplare pro Ausgabe.⁷⁰

Noch war Gangsta-Rap zwar das führende Genre innerhalb des Hip Hop, doch die meisten der Mega-Seller waren einem familienfreundlicheren Rapstil zuzuschreiben. Als prominente Vertreter sind unter anderem Will Smith, The Fugees oder die Beastie Boys zu nennen. Überhaupt kam es in den 1990ern zu einer enormen Diversifizierung innerhalb des Hip Hops. Es traten zahlreiche Sub-Genres, wie Horror-Core, Porno-Rap, Party-Rap und viele mehr, auf die Rap-Bühne. Auch wenn die meisten dieser Nebenschauplätze kommerziell wenig aufzuweisen haben, war Hip Hop nun endgültig zum Global Player und zu einer riesigen Geldmaschine innerhalb der Musikindustrie geworden. Eine weitere Entwicklung in den 1990ern war, dass sich viele Rapper neben dem Musikgeschäft auch anderen Marktsegmenten zuwandten. So gründeten viele Rapper, wie zum Beispiel Puff Daddy Mode- oder Schmuck-Unternehmen und hieften sich dadurch wirtschaftlich in für die Hip Hop-Szene bisher unbekannte Dimensionen.⁷¹ Diese Entwicklung sollte sich mit der Jahrtausendwende fortführen.

⁷⁰ Vgl.: Nelson 2002, S 94

⁷¹ Vgl.: Nelson 2002, S 201

3.6. Rap nach der Jahrtausendwende

Mit der Jahrtausendwende nahm der Einfluss des Gangsta-Rap in den USA stark ab (im Gegensatz zur internationalen Entwicklung beispielsweise in England oder Deutschland). Vor allem zwei Richtungen bestimmten in den letzten Jahren die Hip Hop-Szene. Einerseits der Detroit-Rap mit dem prominentesten Vertreter Eminem, der sich weniger durch einen durchgängigen Stil als durch die Verbindungen der Künstler untereinander auszeichnete, andererseits der sogenannte South-Rap, hier vor allem das Sub-Subgenre Dirty South, der zwar schon seit den 1980ern bestand, aber erst seit 2005 zum einem der einflussreichsten Hip Hop-Segmente avancierte.

3.6.1. Detroit

Nach den Eastcoast-Westcoast-Auseinandersetzungen zerbrach das Westküsten-Label Death-Row-Records. Mitbegründer Dr. Dre hob mit Aftermath-Entertainment eine neue Plattenfirma aus der Taufe. Nachdem er bereits Künstlern wie Snoop Dogg oder Xzibit, einem Rapper aus Los Angeles, zu großem kommerziellen Erfolg verholfen hatte, machte er seine wohl wichtigste Entdeckung. Der aus Detroit stammende Weiße Marshall Mathers, besser bekannt als Eminem (sprachliche Darstellung seiner Initialen M'n'M), sollte zum populärsten Rapper aller Zeiten werden. Nachdem er bereits zwei EP's in Eigenregie aufgenommen hatte, nahm ihn Dr. Dre unter Vertrag und 1999 erschien sein erstes Album „The Slim Shady LP“. Slim Shady ist ein weiteres Alter Ego Eminem's, das er sich bereits Mitte der 1990er zulegte, als er der Detroit Rap-Crew D12 beitrat. Jedes der sechs D12 Mitglieder sollte eine neue Identität und damit natürlich auch einen neuen Namen annehmen. Da dadurch im übertragenen Sinne aus den sechs Rappern zwölf wurden, kamen sie auf ihren Namen, gesprochen „Dirty Dozen“.⁷²

⁷² Vgl.: Kage 2004, S 114ff

„The Slim Shady LP“ erreichte in den USA dreifach Platin und die Single „My Name Is“ wurden zum weltweiten Megahit. Mit den drei darauf folgenden Alben „The Marshall Mathers LP“, „The Eminem Show“ und „Encore“ sowie den (u.a.) dazugehörigen Singles „The Real Slim“, „Stan“, „Without Me“ oder „Ass Like That“ konnte er seinen kommerziellen Erfolg noch einmal übertreffen. „The Marshall Mathers LP“ gehört auch zu den wenigen Alben in der Musikgeschichte, die Diamanten-Status (zur damaligen Zeit 10 Millionen verkaufte Exemplare) erreichen konnten.

Mit Eminem rückte auch Detroit wieder ins Auge der musikinteressierten Öffentlichkeit. Die Stadt, die neben Iggy Pop and The Stooges, der Prä-Punk-Band MC5 und dem populärsten Soul-Label Motown auch Techno (gemeinsam mit San Francisco) hervorbrachte, wurde nun auch zur Hip Hop-Hochburg. Der nächste Superstar aus der Motor-City sollte der, wiederum von Eminem entdeckte, Gangsta-Rapper 50 Cent werden. Auch seine Alben verkauften sich millionenfach und der Hit „In Da Club“ war selbst in Österreich auf Platz eins in den Charts. Weitere bekannte Detroit-Rapper sind Obie Trice oder die G-Unit, zu der auch 50 Cent gehört.

Musikalisch sind sich die Detroit-Künstler sehr ähnlich, wobei hier vor allem Dr. Dre durch seine Produktionen Ende der 1990er und Anfang des neuen Jahrtausends stilprägend war. Beeinflusst vom Westküsten-G-Funk, den Dr. Dre ja maßgeblich mitentwickelt hatte, jedoch wesentlich moderner und elektronischer, ist der Detroit-Sound sehr tanzbar und eingängig.

Inhaltlich unterscheiden sich die verschiedenen Rapper stark voneinander. Während Eminem vermehrt über persönliche Erfahrungen rappt (beliebtes Thema sind die schwierigen Verhältnisse zu seiner Mutter bzw. seiner Exfrau), handelt es sich bei 50 Cent thematisch um einen lupenreinen Gangsta-Rapper.

Was diese Rap-Szene eint, ist das besondere Händchen für wirksame Vermarktung. Sowohl Eminem als auch 50 Cent drehten jeweils einen

autobiographischen Film, deren zugehörige Soundtracks Platin-Status erreichen konnten. Auch sind beide Rapper geschickt, was das medienwirksame Lancieren von Geschichten über ihr Privatleben betrifft. Neben den bereits angesprochenen Geschichten über Eminems Mutter und seine Ex-Frau, die sich zu regelrechten Schlammschlachten entwickelten, konnte man immer wieder über 50 Cents Gefängnisaufenthalte, seine Zeit als Drogendealer, sowie die diversen Schussattentate auf ihn lesen und hören. Ebenfalls in diesem Zusammenhang zu erwähnen wäre das „Plattenverkaufs-Battle“ von 2007 zwischen 50 Cent und dem New Yorker Rapper und Produzenten Kanye West, deren Platten „Curtis“ (50 Cent) und „Graduation“ (Kanye West) am selben Tag erschienen. Schon im Vorfeld behaupteten beide Rapper ihr jeweiliges Album würde sich besser verkaufen als das des Kontrahenten. 50 Cent verlor das „Battle“, sein Album verkaufte sich aber trotzdem sehr gut.

3.6.2. Southern Rap

Southern Rap oder auch Down South genannt, ist ein weiteres Sub-Genre im Hip Hop, das seit 2005 zu den populärsten zählt und Hip Hop bezeichnet, der in den Südstaaten der USA produziert wurde. Dieser hat eine lange Hip Hop-Tradition und brachte wiederum einige neue Sub-Genres hervor. Bereits in den 1980ern entwickelte sich dort mit Miami Bass eine eigenständige Hip Hop-Richtung, die vor allem von Sir Mix-A-Lot und der 2 Live Crew praktiziert wurde und stark vom Electro-Funk eines Afrika Bambaataa beeinflusst war. Anfang der 1990er kam mit Crunk ein ebenfalls sehr basslastiger neuer Sound aus Atlanta, der aber erst um die Jahrtausendwende mit dem Rapper Lil Jon populär wurde.

Den absoluten Durchbruch schaffte der Süden aber mit dem Dirty South-Stil, begründet 1995 von der Hip Hop-Crew Goodie Mobb und zu einem kommerziellen Schwergewicht gemacht von dem Label Cash Money und vor allem dessen Superstar Lil Wayne.

Lil Wayne, auch bekannt unter seinen zahlreichen Pseudonymen wie Birdman Junior, Birdman J. R., Lil Weezy, Weezy F. Baby, The Carter und vielen anderen mehr, startete seine Karriere bereits im Alter von 11 Jahren, als er vom Cash Money-Label unter Vertrag genommen wurde. Er wurde vom Chef der Plattenfirma Bryan „Baby aka Birdman“ Williams wie ein Ziehsohn aufgenommen, da Lil Wayne selbst aus zerütteten Familienverhältnissen stammt. Sechs Jahre später formierte Lil Wayne zusammen mit anderen späteren Dirty South-Größen, wie Juvenile oder Turk, die Rap-Crew Hot Boys. Die Hot Boys veröffentlichten insgesamt drei Alben, von denen vor allem das zweite, 1999 veröffentlichte, „Guerilla Warfare“ zu einem modernen Rap-Klassiker wurde und auch Platin-Status erreichte. Bereits während seiner Zeit bei den Hot Boys nahm Lil Wayne einige erfolgreiche Alben unter seinem eigenen Namen auf. Nach dem Ende der Crew schaffte er es 2005 mit dem Album „Tha Carter 2“ zum absoluten Superstar zu werden und Dirty South auch außerhalb der Südstaaten populär zu machen. Außerdem ist er der „Erfinder“ des Begriffs „Bling Bling“ der Schmuck und Juwelen, die mittlerweile zur Standard-Ausrüstung eines jeden Rappers gehören, bezeichnet. Aktuell (2008) wurde gerade seine Single „Lollipop“ veröffentlicht und zu seinem bisher größtem Hit. Lil Wayne zählt zu den populärsten und erfolgreichsten Rappern dieser Tage.

3.6.3. Songwriter/Producer - die eigentlichen Superstars?

In diesem Kapitel möchte ich noch kurz auf die besondere Rolle des Produzenten im Hip Hop und die Forcierung dieser Entwicklung in den letzten Jahren eingehen. Sind Producer auch in (fast) allen anderen Segmenten der populären Musik wichtiger Bestandteil jeder Plattenaufnahme, so spielen sie im Hip Hop-Bereich eine noch größere Rolle. Denn Produzent heißt im Hip Hop zumeist auch, die Musik zu schreiben und einzuspielen. Schon die allererste Hip Hop-Aufnahme „Rapper“s Delight“ der Sugarhill Gang war eine Idee der Plattenproduzentin Sylvia Robinson und sie war es auch, die aus Chics „Good

Times“ die Musik bastelte. Die Sugarhill Gang rappte dann nur mehr über den fertigen Track.

Diese Entwicklung setzte sich weiter fort und heute kann man teilweise die Produzenten als die eigentlichen Künstler hinter den, den Projekten Namen gebenden, Rappern bezeichnen. Während letztere oft nach kurzem Erfolg wieder in der Versenkung verschwinden, bleiben die Produzenten im „Game“, wie das Hip Hop-Geschäft in der Szene genannt wird. Oftmals ist es bereits so, dass sich unbekannte Künstler einen Produzenten mit großem Namen „kaufen“, um so die Absätze ihrer Platten zu verstärken.

Weitere Merkmale dieser besonderen Art von Produzenten sind, dass sie fast immer auch selbst Platten veröffentlichen, sich nicht scheuen auch absolute Mainstream-Acts zu produzieren, sowie dass sie meist einen wahnsinnig hohen Output haben, sprich an sehr vielen Projekten beteiligt sind. Als bekannte Beispiele ist das Produzentenduo Neptunes zu nennen, das nicht nur Hip Hop-Größen, sondern auch Mainstream-Acts wie Britney Spears produzierte und mit dem eigenen Projekt N*E*R*D auch höchst erfolgreich war bzw. ist. Timbaland produzierte bereits so unterschiedliche Künstler, wie Busta Rhymes, Björk, The Hives, Missy Elliott, Justin Timberlake oder Nelly Furtado und veröffentlicht dazu noch Solo-Platten, die regelmäßig in den US-Charts zu finden sind. Einige weitere dieser „Super-Producer“ sind: Kanye West, T-Pain, Dr. Dre und Jay-Z.

3.7. Frauen im Hip Hop

Hip Hop ist von jeher ein von Männern dominiertes und von Machismo geprägtes Genre. Es gab aber zu allen Zeiten weibliche MCs oder DJs, die die Szene maßgeblich beeinflussten. Auf die wichtigsten Vertreterinnen möchte ich hier eingehen.

Als eine der ersten weiblichen Rap-Crews aus den Tagen, in denen es Hip Hop noch nicht auf Platten gab, gelten die Mercedes Ladies aus der Bronx, New

York. Was sie mit den meisten weiblichen Rappern ihrer Zeit gemeinsam hatten, war, dass sie bereits nach kurzer Zeit wieder in der Versenkung verschwanden. Kevin von Double Trouble erinnert sich:

„Langsam aber sicher wurden sie bekannt. Die Leute kannten sie, aber sie gaben auf. Sie haben sogar mal mit uns gespielt und es war total voll. Da hatten sie wirklich eine Menge Öffentlichkeit. Sie hätten weitermachen sollen. Ihr DJ war gut, das Mädchen hätte auf jeden Fall weitermachen sollen.“⁷³

Die erste Frau, die eine Hip Hop-Platte gemacht hat, war Lady B aus Philadelphia. Bereits 1979 veröffentlichte sie die Single „To The Beat Y’all“. Musikalisch typischer Old-School-Hip Hop dieser Zeit, ging es inhaltlich um die Beziehung von Mann und Frau: *„...Lady B erzählte von einem Kampf mit Superman, bei dem sie ihn mit Kryptonit am Kopf traf. [...] „To The Beat Y’all“ ist auch die Geschichte von Jack und Jill, die zum Spielen gehen und mit einem Baby zurückkommen, weil die „blöde“ Jill die Pille vergessen hat.“⁷⁴* Dieser Song sollte allerdings auch zugleich ihre letzte Veröffentlichung sein. Sie ist aber dem Hip Hop-Geschäft treu geblieben und arbeitet als Radio-DJ bei einem Hip Hop-Sender in Philadelphia.

Sequence, ursprünglich eine Gesangsgruppe aus Columbia, South Carolina, beschlossen nach einem Sugarhill Gang-Konzert als Rap-Crew weiterzumachen und veröffentlichten ebenfalls 1979 gemeinsam mit Sylvia Robinson (der Produzentin der Sugarhill Gang) die Single „Funk You Up“. Thematisch ging es sehr selbstbewusst zur Sache: *„„Funk You Up“ ist ein klassischer Aufschneider Rap, bei dem Blondie [der Name einer der drei MCs] den Jungs erzählt, dass sie erst gar nicht bei ihr anklingeln brauchen, wenn sie ihre Bedürfnisse nicht erfüllen können.“⁷⁵*

⁷³ Zit. n.: TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 109

⁷⁴ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 141

⁷⁵ TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wörtern, 2000; S 111

Ein weiteres „Urgestein“ des Hip Hop ist Sweet Tee, die 1980 die Single „Vicious Rap“ veröffentlichte. Die Platte wurde auf dem Label ihres Vaters Paul Winley herausgebracht, der auch mit Größen wie Afrika Bambaataa zusammenarbeitete. Der Song erzählt auf harte Weise die Geschichte einer falschen Verhaftung.

Alle diese Rapperinnen brachten frischen Wind in die Szene, verschwanden jedoch nach kurzer Zeit wieder von der Bildfläche. Auch danach gab es zwar einige weibliche MCs, allerdings sollten auch diese stets nur kurz agieren und der kommerzielle Erfolg von weiblichem Hip Hop ließ weiter auf sich warten. Es sollte bis 1985 dauern, bis der erste große weibliche Hip Hop-Act die Bühne betrat.

Cheryl James („Salt“) und Sandra Denton („Pepa“) nannten sich Supernature, als sie ihre erste Single „The Show Stopper“ veröffentlichten. Durch diesen Song auf sie aufmerksam geworden, nahm sie das Label Next Plateau Records unter Vertrag. Daraufhin änderten sie ihren Namen in Salt-n-Pepa und nahmen Latoya Hanson aka DJ Spinderella in die Gruppe auf. 1985 veröffentlichten sie das erste Album „Hot, Cool And Vicious“.⁷⁶ Das Album verkaufte sich ganz beachtlich, doch der große Erfolg kam erst, als ein DJ aus San Francisco einen Remix der B-Seite ihrer Single „The Tramp“ anfertigte, nämlich „Push It“. Das Stück wurde ein Riesenhit, als eigene Single ausgekoppelt und auf weiteren Pressungen des ersten Albums hinzugefügt, woraufhin sich auch dieses millionenfach verkaufte. „Push It“ war inhaltlich ein reiner Anmach-Song:

*“Yeah, you come here, gimme a kiss
Better make it fast or else Im gonna get pissed
Cant you hear the music’s pumpin hard like I wish you would?
Now push it”⁷⁷*

⁷⁶ Vgl.: Toop 2000, S 232 bzw. 234

⁷⁷ Salt-n-Pepa – Push It, 1988

Ihre weiteren Alben konnten den Erfolg sogar noch toppen und sie landeten noch viele Hits wie „Shake Your Thang“ oder „Let’s Talk About Sex“, bis sie sich 2002 auflösten. Seit 2007 ist die Gruppe wieder zusammen und plant 2008 ein neues Album zu veröffentlichen.

Die Erste, die sich ernsthaft mit der Rolle der Frau generell und speziell im Hip Hop auseinandersetzte und damit auch Erfolg hatte, war Dana Elaine Owens, besser bekannt als Queen Latifah. Sie war bereits einige Jahre in der Hip Hop-Szene als Beatboxerin und MC tätig, als Fab Five Freddy, der Host von „Yo! MTV Raps“ (der damals größten Hip Hop-Show im Fernsehen) ihr Demo zu hören bekam und ihr einen Plattenvertrag mit Tommy Boy Records verschaffte. 1989 brachte dieses Label Queen Latifahs erstes Album „All Hail The Queen“ heraus.⁷⁸ Darauf präsentierte sie sich als starke, selbstbewusste Frau, was damals (wie heute leider immer noch) nicht gerade als selbstverständlich galt. Auf ihrer Single „Ladies First“ macht sie klar, dass Hip Hop keine Männerdomäne ist:

*„I break into a lyrical freestyle
Grab the mic, look into the crowd and see smiles
Cause they see a woman standing up on her own two
Sloppy slouching is something I wont do
Some think that we cant flow (cant flow)
Stereotypes, they got to go (got to go)
Im a mess around and flip the scene into reverse
(with what?) with a little touch of ladies first”⁷⁹*

Neben weiteren, sehr erfolgreichen Albenveröffentlichungen trat sie auch in einigen Filmen auf und ist heute neben ihrer Karriere als Musikerin eine gefragte Schauspielerin in Hollywood-Produktionen. Sie wird von vielen weiblichen MCs (nach ihr) als größter Einfluss genannt.

⁷⁸ Vgl.: Toop 2000, S 230

⁷⁹ Queen Latifah – Ladies First, 1989

Eine weitere weibliche MC, der es weniger um die Belange der Frauen geht, die dafür kommerziell umso erfolgreicher ist, ist MC Lyte, bürgerlich Lana Michele Moorer. Sie begann bereits als Zwölfjährige zu rappen und 1986 wurde ihre erste Single „I Cram to Understand U (Sam)“ veröffentlicht. Zwei Jahre später erschien ihr erstes Album „Lyte As Rock“. Es wurde zu einem Riesenerfolg, genau wie die darauf folgenden Alben und Singles, die sie veröffentlichte. Inhaltlich geht es bei ihr um verschiedenste Themen, mit denen sie sich kritisch auseinandersetzt, wie Drogenabhängigkeit oder das Leben in den US-amerikanischen Großstadtghettos. Aber auch Battle- und Diss-Tracks gehören zu ihrem Repertoire. Ihr letztes Album ist aus dem Jahre 2003, sie ist aber heute immer noch aktiv.

Shawntae Harris aka Da Brat trat 1994 das erste Mal an die Öffentlichkeit und nahm sie mit ihrer ersten Single „Funktafied“, sowie dem gleichnamigen Album, im Sturm. Sie ist ebenfalls heute noch aktiv und arbeitet auch als Schauspielerin.

Lauryn Noel Hill, als Künstlerin nur als Lauryn Hill bekannt, startete ihre Karriere als Sängerin und Rapperin der höchst erfolgreichen Rap-Gruppe Fugees, die mit ihrem zweiten Album „The Score“ mit über 13 Millionen verkauften Exemplaren eines der meistverkauften Alben des Hip Hop veröffentlichten. Nach dem Ende der Fugees, welches nie offiziell bekannt gegeben wurde, machte sie unter ihrem eigenen Namen als Solo-Künstlerin weiter und war damit sogar noch erfolgreicher. Ihr erstes, 1998 erschienenes, Album „The Miseducation Of Lauryn Hill“ wurde weltweit bis heute sensationelle 18 Millionen Mal verkauft und stellt damit das meistverkaufte Album eines weiblichen Hip Hop-Acts dar. Inhaltlich wird Verschiedenes behandelt, von Liebesliedern bis zur Abrechnung mit Männern, die sich nicht um ihre Familie kümmern und sich lieber mit ihren Freunden im Club vergnügen:

*„The second verse is dedicated to the men
More concerned with his rims and his Timbs than his women*

*Him and his men come in the club like hooligans
 Don't care who they offend popping yang like you got yen
 Let's not pretend, they wanna pack pistol by they waist men
 Cristal by the case men, still in they mother's basement
 The pretty face, men claiming that they did a bid men
 Need to take care of their three and four kids men
 They facing a court case when the child's support late
 Money taking, heart breaking now you wonder why women hate
 men⁸⁰*

Danach veröffentlichte sie noch ein „MTV Unplugged“-Album. Seitdem ist es ruhig um sie geworden und die Hip Hop-Community wartet bis heute gespannt, ob sie jemals wieder ein Album aufnehmen wird.

Die Ausbeutung der Frau und ihre Reduzierung auf das Körperliche im Hip Hop wurde bereits oft diskutiert und kommt auch in dieser Arbeit (Kapitel 6.8.) zur Sprache. Mit Lil Kim sowie Foxy Brown möchte ich hier auf zwei Vertreterinnen von Hip Hop eingehen, die beide von sich behaupten selbstbewusste, starke Frauen darzustellen, in Wirklichkeit aber wieder nur Klischees bedienen und Männerphantasien erfüllen. Auf ihren Platten-Covern und in ihren Videos treten sie meist halbnackt auf und in ihren Texten geht es meistens um Sex:

*„I've been a lot of places
 Seen a lot of faces
 Ah hell, I even fucked with different races
 A white dude his name was John
 He had a Queen Bee Rules tattoo on his arm, uh
 He asked me if I'd be his date for the prom
 And he'd buy me a horse, a Porsche and a farm
 Dan my nigga from Down South
 Used to like me to spank him and cum in his mouth*

⁸⁰ Lauryn Hill – Doo Wop (That Thing), 1998

And Tony he was Italian (Uh-huh)
And he didn't give a fuck (Uh-huh)
That's what I liked about him
He ate my pussy from dark till the morning
*And called his girl up and told her we was boning*⁸¹

In den 1990ern waren die beiden Rapperinnen kommerziell extrem erfolgreich, ihre seit der Jahrtausendwende aufgenommenen Alben verkaufen sich jedoch immer schlechter und man hört von ihnen meist nur im Zusammenhang mit Gerichtsverhandlungen und Gefängnisaufenthalten.

Die wohl prominenteste und kommerziell auch erfolgreichste Rapperin ist Missy Elliott, bürgerlich Melissa Arnette Elliott. Sie begann ihre Karriere in der Rap-Crew Sista Anfang der 1990er Jahre in New York. Als Produzentin rekrutierte sie ihren alten Schulfreund Tim Mosley, der später als Timbaland einer der populärsten Produzenten unserer Zeit werden sollte (siehe Kapitel 3.6.3.). Sista veröffentlichten einige Alben, bevor sie sich 1995 trennten. Danach wurde Missy Elliott gemeinsam mit Timbaland zu einem erfolgreichen Produzentengespann. 1997 startete sie ihre Solo-Karriere mit dem Album „Supa Dupa Fly“, das sofort ganz oben in die US-Charts einstieg. In weiterer Folge veröffentlichte sie fünf weitere Alben, die ebenfalls zu Megasellern wurden. Vor allem ihr 2001 erschienenes Album „Miss E...So Addictive“ gilt bis heute als Meilenstein des Hip Hop. Darauf befindet sich ihr bisher größter Hit „Get Your Freak On“. Inhaltlich geht es bei ihr meist um Partys oder auch Sex, jedoch nicht pornographisch wie bei Lil Kim oder Foxy Brown. Auch tritt sie nicht als Sex-Objekt auf, sondern vor allem als MC und Produzentin, die den meisten ihrer männlichen Kollegen musikalisch und technisch meilenweit voraus ist.

⁸¹ Lil Kim – How Many Licks?, 2001

4. Wichtige Stationen in der Geschichte der afro-amerikanischen Bevölkerung und einige Sozialdaten

Rap ist eine Musikrichtung, die von Afro-Amerikanern in den USA entwickelt wurde. Obwohl sich heute auch viele Menschen anderer ethnischer Gruppen dem Rap zugewandt haben, wird er immer noch von Angehörigen der schwarzen US-Bevölkerung dominiert. Zum besseren Verständnis der sozialökonomischen Situation dieser Gruppe werden an dieser Stelle ein kurzer Überblick der bedeutendsten Entwicklungen im 20. Jahrhundert sowie einige wichtige sozialstatistische Angaben vorgestellt. Später soll bei der Darstellung der Ergebnisse der Textanalysen gegebenenfalls auf einzelne Teile dieses Kapitels verwiesen werden.

4.1. Civil Rights Movement

Mit Ende des Bürgerkriegs wurde im Dezember 1865 die Sklaverei abgeschafft und das Wahlrecht sowie die Gleichberechtigung für die schwarze US-Bevölkerung wurden in der Verfassung festgeschrieben. Diese Gleichberechtigung wurde aber nach dem Abzug der Truppen der Nordstaaten aus dem Süden der USA quasi aufgehoben. Durch die sogenannten Black Codes, Zusätze in den Gesetzbüchern einzelner US-Bundesstaaten, wurde die politische Repräsentation der schwarzen Bevölkerung ausgeschaltet. So besagte zum Beispiel die ´Großvater-Klausel´, dass nur wählen durfte, wessen Großvater schon gewählt hat. In dieser Zeit wurde auch der Ku-Klux-Klan gegründet, der die Afro-Amerikaner zusätzlich unterdrückte.⁸²

Im Jahre 1896 wurden die ´Jim Crow Laws´ vom Obersten Verfassungsgerichtshof bestätigt. Diese besagten, dass alle öffentlichen Einrichtungen nach der Hautfarbe getrennt werden mussten (´Segregation´). Einzige Voraussetzung war, dass die jeweiligen Einrichtungen denselben Standards entsprechen, was aber nie überprüft wurde.

⁸² Vgl.: Lawson 1976, S 11

Es wurden einige Versuche unternommen gegen diese Ungerechtigkeiten vorzugehen, doch es sollte bis in die 1950er Jahre dauern, bis sich daraus eine Bewegung, die Civil Rights Movement, entwickelte. Auslöser war ein Vorfall in Montgomery, Alabama. Als die 42-jährige Afro-Amerikanerin Rosa Parks im Bus von der Arbeit nach Hause fuhr wurde sie vom Busfahrer aufgefordert aufzustehen und einem weißen Passagier Platz zu machen, denn die Segregation besagte, dass Weiße und Schwarze nicht zusammen auf einer Bank sitzen durften. Als sich Rosa Parks weigerte, verständigte der Busfahrer die Polizei und sie wurde verhaftet. Der Vorfall wurde öffentlich bekannt und die schwarze Bevölkerung boykottierte daraufhin 13 Monate lang das Busunternehmen und reichte eine Klage ein, der schließlich auch stattgegeben wurde. Daraus entstand die Civil Rights Movement, angeführt von dem Baptistenpriester Martin Luther King.⁸³

1957 ging ein weiterer Vorfall durch die Medien, die 'Little Rock Crisis'. Im Herbst dieses Jahres wurde neun schwarzen Schülern der Zugang zur High School von Little Rock, Arkansas, verweigert. Nach intensiver Medienberichterstattung, die durch das ganze Land, ging sah sich Präsident Eisenhower gezwungen gegen den rassistischen Gouverneur vorzugehen, die neun Schüler vor dem aufgebrachten weißen Mob mit der Nationalgarde schützen zu lassen und ihnen den Zugang zur Schule zu gewähren.⁸⁴

Dieser Vorfall löste eine Welle des Optimismus im ganzen Land aus. Die Civil Rights Movement begann Aktionen wie die Sit-Ins (Schwarze setzten sich in 'weiße' Lokale) und Freedom Rides (Schwarze fuhren mit dem Bus in Staaten, in denen der Rassismus besonders stark ausgeprägt war und wurden dort - wie auch in den Bussen selbst - von aufgebrachten Mobs misshandelt). Diese Aktionen des Widerstands waren von einem gewaltigen Medienecho begleitet, das eine Welle der Empörung in den ganzen USA auslöste. Die Politik war zum Handeln gezwungen und so wurde 1962 die Segregation in zwischenstaatlichen Busfahrten aufgehoben.

⁸³ Vgl.: Riches 1997, S 43ff

⁸⁴ Vgl.: Riches 1997, S 28

Nachdem friedliche Demonstrationen in Birmingham, Alabama vom dortigen Polizeichef auf brutalste Weise niedergeschlagen worden waren und auch über diese Vorfälle in den Medien berichtet wurde, solidarisierten sich große Teile der US-Bevölkerung mit der Civil Rights Movement. Im ´Marsch auf Washington´ vereinigten sich 250.000 schwarze und weiße Amerikaner, um für die Gleichberechtigung zu demonstrieren. Dort hielt Martin Luther King auch seine berühmte ´I have a dream´-Rede.⁸⁵ Präsident John F. Kennedy, der auch durch die Unterstützung der schwarzen Bevölkerung sein Amt erringen konnte, stellte sich hinter die Civil Rights Movement und bereitete das Bürgerrechtsgesetz vor. Dieses hob die Segregation auf. Es wurde aber nach der Ermordung Kennedys im November 1963 erst im Jahre 1964 von seinem Nachfolger Lyndon B. Johnson verabschiedet. Im gleichen Jahr erhielt Martin Luther King den Friedensnobelpreis.

Mit dem Bürgerrechtsgesetz von 1964 war die Segregation in öffentlichen Einrichtungen zwar aufgehoben, die rassistischen Wählerbestimmungen bestanden aber weiter. So gab es in vielen Staaten, vor allem im Süden der USA, sogenannte Wählertests, die ärmere und schlechter gebildete (ergo die schwarzen) Teile der Bevölkerung von den Wahlen abhielten. Mit dem ebenfalls von Präsident Johnson verabschiedeten Voting Rights Act wurden auch diese letzten gesetzlichen Bestimmungen zur Ungleichberechtigung aufgehoben.

Die Civil Rights Movement zerfiel zusehends und es entwickelten sich radikale neue Gruppen, wie die Nation of Islam und die Black Panther (siehe Kapitel 4.2.3.). Martin Luther King, der sich ab 1966 vor allem gegen den Vietnam-Krieg engagierte, wurde am 4. April 1968 auf dem Balkon des Lorraine Motels in Memphis, Tennessee, erschossen. Für den Mord verurteilt wurde der mehrfach vorbestrafte James Earl Ray, dem man rassistische Motive unterstellt, der aber sein Geständnis nach kurzer Zeit widerrief und bis heute seine Unschuld beteuert. Wie bei der Ermordung Kennedys ranken sich verschiedenste Verschwörungstheorien um den Fall.

⁸⁵ Vgl.: Waldschmidt-Nelson 2007, S 101ff

4.2. Schwarzer Widerstand

4.2.1. Nation of Islam und Malcolm X

Im Gegensatz zur gemäßigten Civil Rights Movement, die christlich-bürgerlich ausgerichtet war und mit Martin Luther King auch einen christlichen Priester als eine Haupt-Führerfigur hatte, steht die radikale Bewegung der Nation of Islam. Diese hat ihren Ursprung in einer kleinen muslimischen Religionsgemeinschaft für Schwarze in New Jersey. Nach dem Zerfall dieser Gruppe gründete eines der ehemaligen Mitglieder, Wallace D. Fard, 1930 im schwarzen Ghetto von Detroit die Nation of Islam mit deren Hauptsitz, dem „Ersten Tempel des Islam“. Fard nannte sich von nun an nur mehr Wali Farrad oder Farrad Mohammad Ali.⁸⁶

Die theologische Heilsgeschichte der Nation of Islam, auch Black Muslim genannt, besagt, dass Allah die Menschen, Shabazz genannt, vor 66 Millionen Jahren erschuf und es sich bei diesen nur um Schwarze handelte. Der weiße Mensch wurde erst vor 6000 Jahren als „böse Rasse“ von einem verrückten Wissenschaftler, namens Dr. Yakub, erschaffen. Da die schwarzen Menschen vom rechten Glauben abgefallen waren, gelang es den weißen sie zu unterwerfen. 1930 erschien nun Allah in der Gestalt Farrad Mohammad Alis seinen Jüngern, um sie auf den rechten Weg zurückzuführen. Auf Basis dieses Glaubens forderte die Nation of Islam einen unabhängigen schwarzen Staat auf dem Territorium der USA.⁸⁷

Es gibt zahlreiche Doktrinen und Regeln für das tägliche Leben. So ist der Verzehr von Schweinefleisch und Genussmitteln, wie Alkohol oder Zigaretten, strengstens untersagt.⁸⁸ Ein besonderes Merkmal ist auch, dass der Nachname der Mitglieder durch ein X ersetzt wird, da meistens der Familienname von den

⁸⁶ Vgl.: Waldschmidt-Nelson 2007, S 55

⁸⁷ Vgl.: Kage 2004, S 34

⁸⁸ Vgl.: http://www.seventhdayadventist.org/temple/books/eatolive_one/eat1index.htm (am 24 Juni 2008)

weißen Sklavenhaltern der Vorfahren übernommen wurde. Das X wird solange verwendet, bis der ursprüngliche afrikanische Familienname ausfindig gemacht wird.⁸⁹

Nach dem plötzlichen Verschwinden von Wali Farrad (eine Ermordung gilt als wahrscheinlich) wurde sein engster Vertrauter Elijah Poole unter dem Namen Elijah Muhammad der neue Führer der Nation of Islam. Er gründete weitere Tempel in den ganzen USA und unter seiner Herrschaft wurde die Nation of Islam von einer kleinen Bewegung zu einer mächtigen Gruppe innerhalb der Black Community.

Dieser Aufstieg der Black Muslim ist aber nicht unwesentlich mit einer anderen Person verbunden, dem am 19. Mai 1925 in Omaha, Nebraska, als Malcolm Little geborenen Malcolm X. Als er sechs Jahre alt war, starb sein Vater. Offiziell wird von Selbstmord gesprochen, doch Malcolm glaubte an eine Ermordung durch weiße Rassisten. Nach dem Tod ihres Mannes erlitt Malcolms Mutter einen Nerven-zusammenbruch und verbrachte die nächsten 26 Jahre in einer Nervenheilanstalt. Malcolm wurde von seinen Geschwistern getrennt. Nach einigen Zwischenstationen lebte Malcolm in Boston, wo er immer wieder mit dem Gesetz in Konflikt kam. 1947 wurde er zu einer zehnjährigen Haftstrafe wegen Raubes verurteilt.

Die Zeit im Gefängnis prägte Malcolm grundlegend. Er las viele Bücher über die Unterdrückung der schwarzen US-Bevölkerung, sowie deren Widerstandsbewegungen. Durch Besuche seines Bruders Reginald, einem bekennenden Muslim, kam Malcolm mit den Lehren der Nation of Islam in Berührung und identifizierte sich sofort mit ihnen. Nach seiner Entlassung wird er offiziell Mitglied und bald enger Vertrauter Elijah Muhammads. Dieser betraute ihn 1954 mit der Aufgabe Leiter des Tempels Nr. 7 in New York zu werden.

⁸⁹ Vgl.: <http://www.seventhfam.com/temple/names.htm> (am 24. Juni 2008)

Nach anfänglichen Schwierigkeiten, die muslimischen Lehren in New York zu verbreiten, ebnete ein besonderes Ereignis den Weg für Malcolm und die Nation of Islam. Nachdem ein Schwarzer von weißen Polizisten fast tot geprügelt und eingesperrt worden war, setzte sich Malcolm für diesen ein und erreichte dessen Verlegung in ein Krankenhaus. Die Nachricht von diesem Vorfall verbreitete sich wie ein Lauffeuer in der Black Community und die Mitgliederzahlen der Nation of Islam erreichten ungeahnte Höhen. Malcolm wird von Elijah Muhammad zum „Nationalen Repräsentanten“ der Black Muslim ernannt.⁹⁰

Nachdem eine Dokumentation im Fernsehen über die Nation of Islam die weiße Bevölkerung der USA schockierte, wurde Malcolm X im ganzen Land bekannt und zum Helden vieler schwarzer US-Amerikaner. Populär war Malcolm X auch durch seine Reden, die im Gegensatz zu den moralisierenden Vorträgen von Martin Luther King stets radikalen Inhalt transportierten. Im Bezug auf die Unterdrückung durch die weiße Herrschaft meinte er:

„Hell is right here in North America (...) Hell is when you don't have freedom and when you don't have justice. And when you don't have equality, that's hell (...) The devil is the one who deprives you of justice (...) The devil is the one who robs you of your right to be a human being. I don't have to tell you who the devil is. You know who the devil is!“⁹¹

Malcolm X griff Martin Luther King auch als “Marionette der weißen Machthaber” an.⁹² Er sprach sich außerdem gegen den von King propagierten gewaltlosen Widerstand und für das Recht auf Selbstverteidigung aus. Die Nation of Islam hat auch einen bewaffneten Arm, die Fruit of Islam, die sich wie eine Armee uniformiert und eine paramilitärische Gruppe darstellt.

⁹⁰ Vgl.: Waldschmidt-Nelson 2007, S 73f

⁹¹ WALDSCHMIDT-NELSON, Britta: Gegenspieler – Martin Luther King – Malcolm X. Frankfurt am Main, 2007; S 61

⁹² Vgl.: Waldschmidt-Nelson 2007, S 82

Nachdem Malcolm X seine berühmte Rede „Message to the Grassroots“ als radikale Antwort auf Martin Luther Kings „I have a dream“-Ansprache gehalten hatte, stand er auf dem Gipfel seiner Popularität. Er wurde von Elijah Muhammad zu seinem Stellvertreter erklärt.

Doch wenige Wochen später kam es zum Bruch. Die genauen Gründe sind unklar, doch als wahrscheinlich gilt, dass Malcolm X für Elijah Muhammad zu mächtig geworden war. Es gab auch einige unüberbrückbare ideologische Differenzen zwischen den beiden Männern und Malcolm X wurde 1963 von der Nation of Islam auf Zeit suspendiert. Nachdem Muhammad die Suspendierung auf unbestimmte Zeit verlängern lassen hatte trat Malcolm X schließlich am 8. März 1964 aus der Nation of Islam aus. Bereits zuvor hatte er einige Hinweise darauf, dass Muhammad seinen Tod wollte, sowie einige Morddrohungen erhalten.

Malcolm X gründete daraufhin eine neue Organisation, namens Muslim Mosque Incorporated. Da deren Erfolg aber auf sich warten ließ, machte er sich daran, einen lang gehegten Traum zu erfüllen: Er pilgerte nach Mekka und durch Afrika. Nach seiner Rückkehr gab es erneute Morddrohungen gegen ihn und das Haus seiner Familie ging in Flammen auf. Am 21. Februar 1965 wurde er auf einer Versammlung vor den Augen der Menge, in der sich auch seine Frau und seine Kinder befanden, von drei Mitgliedern der Nation of Islam erschossen. Elijah Muhammad bestritt jegliche Verbindung zu dem Attentat und es konnte ihm auch nichts nachgewiesen werden.⁹³

Die Nation of Islam bestand unter der Führung Elijah Muhammads in der gewohnten Form weiter. Nach dessen Tod 1975 übernahm sein Sohn Wallace Muhammad die Leitung der Bewegung und es kam zu einigen gravierenden Veränderungen. Die Forderungen nach einem eigenen Staat wurden aufgegeben, man wandte sich dem sunnitischen Islam zu und die Entstehung des Bösen wurde umgedeutet. So sollte Yakub zwar das Böse erschaffen

⁹³ Vgl.: Waldschmidt-Nelson 2007, S 125

haben, doch dies beziehe sich nicht auf eine Hautfarbe, sondern auf eine Einstellung einiger Menschen.

Jedoch waren nicht alle Mitglieder mit diesen Neudeutungen einverstanden. Es bildete sich eine Gruppe um den `Minister` Louis Farrakhan, der die Führung der Organisation an sich riss und sie nach altem Vorbild wieder ins Leben rief. Farrakhan leitet die Nation of Islam bis heute. Obwohl er sich in den 1960er Jahren vehement gegen Malcolm X ausgesprochen und sogar einige Todesdrohungen an ihn gerichtet hatte, wirbt die Nation of Islam heute mit ihrem „Bruder“ Malcolm.⁹⁴ Ins Kreuzfeuer der Kritik gerät die Bewegung immer wieder durch rassistische und antisemitische Aussagen und auch vom orthodoxen Islam wird sie abgelehnt. Ihre Popularität reicht längst nicht mehr an die der 1960er Jahre heran. Die Zahl ihrer Mitglieder wird heute auf 30.000 bis 70.000 geschätzt, was nur einen geringen Teil der 2,5 Millionen schwarzen Muslime in den USA ausmacht.⁹⁵

4.2.2. Nation of Gods and Earths

Die Nation of Gods and Earths, besser bekannt unter dem Namen Five Percent Nation, wurde 1964 in Harlem, New York, von Clarence 13X, einem ehemaligen Nation of Islam-Mitglied, gegründet. Die Gründung war eine Reaktion auf den Ausschluss von Malcolm X aus den Black Muslim.

Im Unterschied zu der Nation of Islam glauben die Five Percenters, dass jeder Schwarze eine Reinkarnation Allahs ist. Der Name kommt von dem Glauben, dass die Menschheit in drei Teile geteilt sei. 85% der Menschen sind demnach taub, blind und stumm der Wahrheit gegenüber. 10% kennen die Wahrheit, nutzen sie jedoch zu ihrem eigenen Vorteil und beherrschen die 85%. Die restlichen 5% sind die Erleuchteten, die über die Wahrheit Bescheid wissen und nun versuchen, die 85% durch Bildung zu befreien. Ein weiteres Merkmal sind

⁹⁴ Vgl.: <http://store.finalcall.com/media/malcolmx/> (am 24. Juni 2008)

⁹⁵ Vgl.: <http://www.taipeitimes.com/News/world/archives/2006/09/24/2003328998> (am 24. Juni 2008)

die „Supreme Mathematics“ und das „Supreme Alphabet“. Hierbei handelt es sich um Werkzeuge zum Verständnis des Universums, die jeder Five Percenter beherrschen muss.⁹⁶

Wie die Nation of Islam, hat auch die Five Percent Nation einen starken politischen Hintergrund. Eine wesentliche Aufgabe wird darin gesehen, die Black Community zu unterstützen und für ihre Rechte zu kämpfen.

Zur Hip Hop-Szene gibt es zahlreiche Verbindungen. So sind neben Big Daddy Kane und Rakim unter anderem auch Nas, Busta Rhymes, Mitglieder des Wu-Tang Clan, Erykah Badu oder Gang Starr Mitglieder der Bewegung und verweisen in Texten oder auf Platten-Covern immer wieder auf sie.

4.2.3. Black Panther Party

Nachdem die Bürgerrechtsbewegung Mitte der 1960er Jahre immer mehr zerfallen war, wurden die Rufe nach radikaleren Ansätzen innerhalb der Black Community immer lauter. Dies wurde durch die Tatsache verstärkt, dass der formalen Gleichstellung der schwarzen US-Bevölkerung keine reale folgte.

Die Forderung nach „Black Power“ wurde besonders von der „Black Panther Party for Self Defense“ vertreten. Diese wurde 1966 von Huey P. Newton und Bobby Seale in Kalifornien gegründet. Ausgehend von der Ideologie Malcolm X' forderten sie mehr Rechte für die schwarze US-Bevölkerung. Sie stützen sich ebenfalls auf die Ideen Marx', Lenins und Maos. So führten sie Rassismus, im Gegensatz etwa zur Nation of Islam, nicht auf die Böswilligkeit der Weißen zurück, sondern sahen ihn als Werkzeug der herrschenden Klasse, um die kapitalistischen Ausbeutungsverhältnisse aufrechtzuerhalten.⁹⁷ Ihre wichtigsten Forderungen wurden in einem Zehn-Punkte-Programm festgelegt:

⁹⁶ Vgl.: Dufresne 1992, S 16

⁹⁷ Vgl.: Djokic und Roedel 2005, S 66

- „1. Wir wollen Freiheit*
- 2. Wir wollen Vollbeschäftigung für unser Volk*
- 3. Wir wollen, dass dem Ausrauben unserer schwarzen Gemeinde durch den Weißen ein Ende gesetzt wird*
- 4. Wir wollen anständige, menschenwürdige Wohnungen*
- 5. Wir wollen eine Erziehung für unser Volk, die die wahre Natur dieser dekadenten amerikanischen Gesellschaft offen legt*
- 6. Wir wollen, dass alle Schwarzen vom Militärdienst ausgenommen werden*
- 7. Wir wollen, dass der Polizei-Brutalität und dem Polizei-Morden ein Ende gesetzt wird*
- 8. Wir wollen Freiheit für alle Schwarzen, die gegenwärtig in Bundes-, Kreis-, und Stadtgefängnissen gehalten werden*
- 9. Wir wollen, dass alle Schwarzen vor Gericht von Mitgliedern ihrer eigenen Herkunftsgruppe beurteilt werden, wie in der Verfassung der Vereinigten Staaten vorgesehen*
- 10. Wir wollen Land, Brot, Wohnungen, Erziehung, Kleider, Gerechtigkeit und Frieden. Und als unser hauptsächliches politisches Ziel ein von den Vereinten Nationen überwacht Plebiszit [⁹⁸] in der schwarzen Kolonie, in dem nur die schwarzen Kolonialuntertanen teilnehmen dürfen, um den Willen des schwarzen Volkes hinsichtlich seines weiteren nationalen Schicksals festzulegen“⁹⁹*

Mit Kopien dieses Programms warben Newton und Seale in den schwarzen Ghettos der US-Großstädte nach Mitgliedern. Schon sehr bald konnten sie die ersten rekrutieren. Sie begannen nun sich Waffen zu besorgen für „die *Organisierung des schwarzen Selbstschutzes*“¹⁰⁰. Mit diesen Waffen ausgerüstet patrouillierten die Black Panthers nun durch die schwarzen Viertel, um bei unrechtmäßiger Behandlung von Afro-Amerikanern durch die Polizei einzuschreiten und die Schwarzen nötigenfalls über ihre Rechte zu informieren.

⁹⁸ Plebiszit bedeutet Volksabstimmung.

⁹⁹ MARINE, Gene: Black Panthers. Hamburg, 1970

¹⁰⁰ DJOKIC, Philipp und ROEDEL, Alexander: Die Black Panther Party. In: DJOKIC, Philipp; KADLEC, Markus; NEUMAYER, Alexander u.a. (Hrsg.): Marxismus Nummer 26 – Schwarze Befreiung und revolutionäre Bewegungen in den USA und Südafrika. Wien, 2005, S 62

Sie kümmerten sich aber auch um die Bewachung bekannter schwarzer AktivistInnen bei öffentlichen Auftritten, gingen gegen Drogendealer vor und halfen der schwarzen Bevölkerung bei alltäglichen Problemen, wie zum Beispiel Behördengängen.¹⁰¹

Die Black Panther Party ging nun sogar dazu über, Hilfsprogramme in den Ghettos durchzuführen. Dieses Engagement brachte der Black Panther Party große Sympathie seitens der Bevölkerung entgegen und die Mitgliederzahlen wuchsen stetig. Es wurden landesweit Ortsgruppen gegründet.

Diese Entwicklung war der Regierung ein Dorn im Auge, sah sie sich doch von tausenden bewaffneten und gut organisierten Schwarzen bedroht. Das FBI gliederte die Black Panther Party in ihr „COINTELPRO“ gegen „schwarze extremistische Gruppen“ ein. Es kam zu Verhaftungen, Verleumdungen und Unterwanderungen der einzelnen Ortsgruppen. Auch wurden viele Mitglieder erschossen, doch konnten diese Morde nie mit dem FBI in Verbindung gebracht werden.¹⁰²

Diese Repressionen machten es der Black Panther Bewegung immer schwieriger, ihre Hilfsprogramme weiter zu finanzieren, da fast das gesamte Geld für die Hinterlegung von Kautionen aufgewandt werden musste. Es kam zu internen Streitigkeiten und 1973 spaltete sich die Partei in zwei Gruppen, die aber nicht mehr an die Erfolge der Anfangstage herankommen konnten. Anfang der 1980er Jahre lösten sich die Black Panther Parties endgültig auf. Bis heute genießt diese Bewegung ein hohes Ansehen in der Black Community der USA, obwohl alle Versuche ihrer Wiederbelebung scheiterten.¹⁰³

¹⁰¹ Vgl.: Djokic und Roedel 2005, S 62

¹⁰² Vgl.: Djokic und Roedel 2005, S 68

¹⁰³ Vgl.: Djokic und Roedel 2005, S 70

4.2.4. LA Riots

Am 3. März 1991 widersetzte sich der junge Afro-Amerikaner Rodney King seiner Verhaftung durch vier Police Officers in Los Angeles. Diese schlugen darauf brutal auf King ein und hörten damit auch nicht auf, als er bereits am Boden lag. Dies war zwar wahrscheinlich nur ein Fall von Polizei-Gewalt unter vielen, jedoch wurde er zufällig von einem Passanten gefilmt. Die Aufnahmen wurden den Medien zugespielt und es gab einen Aufschrei der Empörung in den ganzen USA. Die vier Police Officers wurden angeklagt.

Als die Angeklagten am 29. April 1992 von fast allen Anklagepunkten freigesprochen wurden, begannen die Ausschreitungen. In mehreren Stadtteilen von Los Angeles hatten sich Gruppen von Protestierenden zusammengefunden. Aus den friedlichen Demonstrationen wurden innerhalb weniger Stunden gewalttätige Attacken auf Autos, Häuser und Menschen, die keine schwarze Hautfarbe hatten. Der Polizei, die zu Beginn der Ausschreitungen kaum eingriff, wurde vorgeworfen, zuwenig für eine Eindämmung getan zu haben.

Von den Ausschreitungen wurde vierundzwanzig Stunden live im Fernsehen berichtet. Durch die Kameras wurde der weiße Lastwagenfahrer Reginald Denny zum berühmtesten Opfer der Gewalt. Nachdem ihn der wütende Mob aus dem Fahrzeug gezerrt und halb tot geschlagen hatte, wurde er nicht von der Polizei, die sich zu diesem Zeitpunkt nicht getraute in die Brandherde der Aufstände vorzudringen, gerettet, sondern von einem schwarzen Stadtbewohner, der den Vorfall zufällig im Fernsehen gesehen hatte und sogleich zu Hilfe eilte, ins Krankenhaus gefahren und so gerettet.

Am zweiten Tag kam es in ganz Los Angeles zu Plünderungen, Brandstiftungen und gewalttätigen Übergriffen. Die Situation geriet zusehends außer Kontrolle und Präsident George Bush beauftragte das Militär einzuschreiten. Aufgrund mangelnder Vorbereitung auf einen solchen Vorfall schafften es die Soldaten

jedoch erst am vierten Tag der Riots nach Los Angeles vorzudringen und die Aufstände einigermaßen unter Kontrolle zu bringen. Erst am Tag sechs sprach Bürgermeister Bradley vom Ende der LA Riots. Die Bilanz beinhaltet 53 Tote, ca. 2000 Verletzte und zehntausende Verhaftungen. Die materiellen Schäden wurden mit über einer Milliarde US-Dollar beziffert.

Der Fall Rodney King war jedoch nur der Auslöser der Aufstände. Die Ursache ist in den sozioökonomischen Bedingungen zu suchen, in denen die schwarze Bevölkerung von LA leben musste. Zumeist in den ärmsten Stadtteilen zu Hause verdienten sie durchschnittlich knapp die Hälfte eines „weißen“ Einkommens, wenn sie überhaupt eine Arbeit hatten. Dazu kam noch der Ärger über die immer wieder vorkommenden Fälle von Übergriffen der Polizei auf schwarze Stadtbewohner. Auch der Fall von Latasha Harlins, einem afro-amerikanischen Mädchens, das von einem Ladenbesitzer des Diebstahls bezichtigt und daraufhin erschossen wurde, erhitzte die Gemüter der Black-Community zusätzlich.¹⁰⁴

Auch war dies nicht der erste Fall von derartigen Unruhen in Los Angeles. Schon 1965 kam es nach der Verhaftung dreier schwarzer Stadtbewohner zu den sogenannten „Watts Riots“, die für ein ähnliches aber nicht ganz so gewalttätiges Chaos sorgten.

¹⁰⁴ Vgl.: Cannon 1999, S 362

4.3. Sozialdaten – Ökonomische Situation

2000 lebten ca. 304 Millionen Menschen in den USA.¹⁰⁵ Ausgehend von der letzten Volksbefragung der US-Zensusbehörde aus dem Jahr 2000 sind ca. 13 Prozent der 304 Millionen Einwohner der USA Afro-Amerikaner. Das ist nach den Deutsch- und Irisch-stämmigen die drittgrößte Gruppe der US-Amerikaner, die ihren Ursprung nicht in den USA angegeben hat. Mit über 53 Prozent lebt ein Großteil der Amerikaner mit afrikanischen Wurzeln im Süden der USA. Dort sind sie mit 14 Prozent der Bevölkerung auch die größte Gruppe. In den zehn größten Städten der USA bilden die Afro-Amerikaner, gemeinsam mit den Mexikanern, ebenfalls die größte Gruppe.¹⁰⁶

Obwohl schwarze Amerikaner in den USA seit ca. Mitte der 1960er Jahre formal gleiche Rechte und Lebensbedingungen vorfinden wie die weiße US-Bevölkerung, zeichnet die Statistik ein anderes Bild:

Ein großes Problem ist die Armut. 2006 lebte über ein Viertel der Afro-Amerikaner unter der Armutsgrenze. Bei der weißen Bevölkerung unterschritten hingegen nur 10 Prozent die Armutsgrenze. Auch das durchschnittliche Haushaltseinkommen unterscheidet sich eklatant nach der Hautfarbe. Während weiße US-Haushalte 2006 durchschnittlich ca. 50.000 \$ verdienten, waren es bei den schwarzen Haushalten nur 32.000 \$.¹⁰⁷ Mit über zwanzig Prozent waren im selben Jahr auch mehr als doppelt so viele Afro-Amerikaner nicht krankenversichert als ihre weißen Landsleute.¹⁰⁸ Die Zahl der Arbeitslosen betrug bei der schwarzen Bevölkerung im Mai 2008 mit knapp 10 Prozent ebenfalls das Doppelte der weißen.¹⁰⁹ Auch verdienen Menschen weißer

¹⁰⁵ Vgl.: <http://www.census.gov/population/www/popclockus.html> (am 2. Juli 2008)

¹⁰⁶ Vgl.: <http://www.census.gov/prod/2004pubs/c2kbr-35.pdf#search=%22ancestries%20census%22> (am 2. Juli 2008)

¹⁰⁷ Vgl.: http://www.census.gov/Press-Release/www/releases/archives/income_wealth/010583.html (am 3. Juli 2008)

¹⁰⁸ Vgl.: http://www.census.gov/hhes/www/hlthins/hlthin06/p60no233_table6.pdf (am 3. Juli 2008)

¹⁰⁹ Vgl.: <http://www.bls.gov/news.release/empsit.t02.htm> (am 3. Juli 2008)

Hautfarbe bei gleicher Ausbildung durchschnittlich mehr als Menschen dunkler Hautfarbe.¹¹⁰

Dass diese Bedingungen zu vermehrter Kriminalität führen, ist keine Überraschung. Fast 50 Prozent aller Häftlinge in Staats- oder Bundesgefängnissen sind Afro-Amerikaner (obwohl sie nur ca. 13 Prozent der Gesamtbevölkerung ausmachen). Besonders drastisch ist es bei schwarzen Männern zwischen 20 und 29 Jahren. In dieser Gruppe ist fast jeder Dritte im Gefängnis oder auf Bewährung.¹¹¹

Diese Tatsachen schlagen sich auch auf die Lebenserwartung nieder. Beträgt die durchschnittliche (im internationalen Vergleich bereits niedrige) Lebenserwartung in den USA 77,9 Jahre, so liegt sie bei der schwarzen US-Bevölkerung nur bei 73,3 Jahre. Besonders niedrig ist der Wert bei männlichen Schwarzen in den USA. Bei dieser Gruppe liegt der Wert bei nur 69,8 Jahren.¹¹²

¹¹⁰ Vgl.: <http://www.census.gov/prod/2002pubs/p23-210.pdf> (am 3. Juli 2008)

¹¹¹ Vgl.: <http://www.eji.org/race%20crim%20just.pdf> (am 3. Juli 2008)

¹¹² Vgl.: <http://www.n-tv.de/838247.html> (am 3. Juli 2008)

5. Qualitative Inhaltsanalyse

Als zentrale Erhebungsmethode meiner Arbeit habe ich mich für die qualitative Inhaltsanalyse einiger Song-Texte aus den verschiedenen Phasen der Hip Hop-Geschichte nach Philipp Mayring entschieden. Die eingehende Analyse soll Antworten auf meine Forschungsfragen und Aufschlüsse über den Gehalt meiner Hypothesen geben.

5.1. Was ist qualitative Inhaltsanalyse?

Die qualitative Inhaltsanalyse wurde Anfang der 1980er Jahre von Philipp Mayring entwickelt. Seit damals erfreut sich diese Methode großer Beliebtheit in unterschiedlichsten Disziplinen wie Pädagogik und Psychologie, aber eben auch in der Soziologie. Werner Fröh beschreibt die Inhaltsanalyse als „eine empirische Methode zur systematischen, intersubjektiv nachvollziehbaren Beschreibung inhaltlicher und formaler Merkmale von Mitteilungen.“¹¹³ Mit dieser Methode ist es möglich, auch größere Textmengen kontrolliert zu analysieren. Es kann damit jedwede Art von Textmaterial bearbeitet werden. Wichtig ist, dass man den Text, der in einem Kommunikationszusammenhang eingebettet ist, nach inhaltsanalytischen Regeln auswertet. Das konkrete Vorgehen wird dabei je nach Art der Fragestellung und des zu analysierenden Materials angepasst und modifiziert.

Wichtig für Mayring ist die Überwindung des Gegensatzes qualitativ und quantitativ, was sich auch in seiner Methode niederschlägt. So beinhaltet sein Modell der qualitativen Inhaltsanalyse einige quantitative Elemente. Diese sind jedoch unterschiedlich ausgeprägt, je nach Art der Analyse. Es gibt nämlich 3 verschiedene Formen der qualitativen Inhaltsanalyse, die sich an den 3 Grundformen des Interpretierens anlehnen:

¹¹³ FRÖH, Werner: Inhaltsanalyse – Theorie und Praxis. Konstanz, 2001; S 24

a) Zusammenfassende Inhaltsanalyse

Das Material soll so reduziert werden, dass die wesentlichen Aussagen erhalten bleiben. Man will „durch Abstraktion einen Corpus schaffen, der immer noch Abbild des Grundmaterials ist.“¹¹⁴

b) Explizierende Inhaltsanalyse

Im Gegensatz zur Zusammenfassung ist es hier Ziel „zu einzelnen fraglichen Textteilen zusätzliches Material heranzutragen, das das Verständnis erweitert, das die Textstelle erläutert, erklärt, ausdeutet.“¹¹⁵

c) Strukturierende Inhaltsanalyse

Bei der Strukturierung soll versucht werden „bestimmte Aspekte aus dem Material herauszufiltern, unter vorher festgelegten Ordnungskriterien einen Querschnitt durch das Material zu legen oder das Material aufgrund bestimmter Kriterien einzuschätzen.“¹¹⁶

Bei der dritten Analyseform, der Strukturierung, gibt es wieder verschiedene Untertypen, die ich aber nicht näher behandeln möchte, da ich mich für meine Arbeit für die zusammenfassende Inhaltsanalyse entschieden habe. Und zwar aus folgenden Gründen: Erstens weil sie für eine größere Materialmenge, wie ich sie zur Verfügung habe, geeignet ist. Zweitens ist sie durch ihren induktiven Charakter, meiner Meinung nach besser zur Analyse geeignet als die beiden anderen stärker strukturierten Verfahren.

¹¹⁴ MAYRING, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken. Weinheim, 2007; S 58

¹¹⁵ MAYRING, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken. Weinheim, 2007; S 58

¹¹⁶ MAYRING, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken. Weinheim, 2007; S 58

Bevor ich allerdings auf dieses Verfahren näher eingehe, möchte ich noch die 4 Grundprinzipien besprechen, die Mayring für die qualitative Inhaltsanalyse vorschlägt:

5.1.1. Grundprinzipien qualitativer Inhaltsanalyse

Nach Mayring beinhaltet eine inhaltsanalytische Untersuchung von Textmaterialien methodische Grundprinzipien, die ein derartiges Vorgehen charakterisieren:

- 1) Einordnung in ein Kommunikationsmodell
- 2) Arbeiten mit Kategorien
- 3) Systematisches und regelgeleitetes Vorgehen
- 4) Gütekriterien

ad 1: Von der Kommunikationsformel Lasswells ausgehend - wer sagt was über welchen Kanal zu wem mit welcher Wirkung?¹¹⁷ - spielen hier zwei Punkte eine zentrale Rolle:

Der Text muss zum einen in einem breiten Kontext verstanden werden, d.h. es sollten Informationen und Hintergrundmaterial über AutorIn, soziokulturellen Hintergrund, Zielgruppe und RezipientInnen eingeholt werden.

Zum anderen hat sich die Inhaltsanalyse nicht zum Ziel gemacht, den Text an sich zu verstehen, sondern aus dem Text Rückschlüsse auf andere Teile des Kommunikationsmodells bzw. –zusammenhangs zu gewinnen. Hier wird also festgelegt, in welche Richtung vorgegangen, und welches Ziel mit der Analyse verfolgt wird (eingebettet in die jeweilige Fragestellung).

ad 2: Kategorien oder Kategoriensysteme sind ein wesentliches Instrument der Analyse. „Die Kategorien stellen dabei die Analyseaspekte dar, also die

¹¹⁷ Vgl.: Mayring 2007, S 50

Themen, Eigenschaften, Bereiche, die am Text untersucht werden.“¹¹⁸ Die Bildung von Kategorien ermöglicht es dem Leser, die Auswertung nachvollziehbar zu machen. Dies meint Mayring, wenn er von der „Intersubjektivität des Vorgehens“¹¹⁹ spricht. Das Material wird, einem inhaltsanalytischen Ablaufmodell folgend, in Analyseeinheiten zerlegt und schrittweise bearbeitet.

ad 3: Eine weitere Voraussetzung zur intersubjektiven Nachvollziehbarkeit stellen die Verfahrensschritte dar, die bereits vor der Untersuchung festgelegt werden und während der Analyse nicht mehr verändert werden sollen. Diese unterscheiden sich von Fall zu Fall und müssen an den konkreten Gegenstand angepasst und modifiziert werden. Zur Regelgeleitetheit der Analyse gehören auch die Analyseeinheiten: Auswertungseinheit (Textportion), Kodiereinheit (kleinster Textbestandteil, der noch ausgewertet werden kann und unter eine Kategorie fällt) und Kontexteinheit (Hintergrund).

ad 4: Das Verfahren will prinzipiell nachvollziehbar sein und seine Ergebnisse mit anderen Studien vergleichbar machen. Somit sind Gütekriterien von hoher Bedeutung. „Gerade weil hier die harten methodischen Standards quantitativer Inhaltsanalyse doch in manchen Punkten aufgeweicht werden, [...] ist die Einschätzung der Ergebnisse nach Gütekriterien wie Objektivität, Reliabilität und Validität in der qualitativen Inhaltsanalyse besonders wichtig.“¹²⁰ Eine besondere Rolle spielt hier die sogenannte Interkoder-Reliabilität. Das bedeutet nichts anderes, als dass mehrere Forscher unabhängig voneinander am selben Material arbeiten und die Ergebnisse anschließend verglichen werden können.

¹¹⁸ MIKOS, Lothar: Qualitative Inhaltsanalyse IN: MIKOS, Lothar und WEGENER Claudia (Hrsg.): Qualitative Medienforschung – Ein Handbuch. Konstanz, 2005, S 438

¹¹⁹ MAYRING, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken. Weinheim 2007, S 43

¹²⁰ MAYRING, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken, Weinheim 2007, S 45f

5.1.2. Zusammenfassende Inhaltsanalyse

Zuallererst müssen der Gegenstand und die Fragestellung, die man meist aus der Theorie oder aus vorhergehenden Untersuchungen gewinnt, bestimmt werden. Danach muss eine genaue Definition des Materials erfolgen.

Nun müssen die Analyseeinheiten bestimmt werden. Hierbei nimmt man meist eine so kleine Wortfolge, dass sie gerade noch einen Sinn ergibt. Bei der zusammenfassenden Inhaltsanalyse geht es nun darum, das Material auf die wichtigsten Kernaussagen zu reduzieren. Dazu werden die Kodiereinheiten nun auf eine einheitliche Sprachebene gebracht und nur auf ihren Inhalt hin umgeschrieben. Dies bezeichnet man als „Paraphrasierung“.

Im nächsten Schritt müssen die Paraphrasen auf ein einheitliches Abstraktionsniveau gebracht werden, also generalisiert werden. Nun kann die erste Reduktion erfolgen, indem bedeutungsgleiche oder unwichtige und nichtssagende Paraphrasen gestrichen werden.

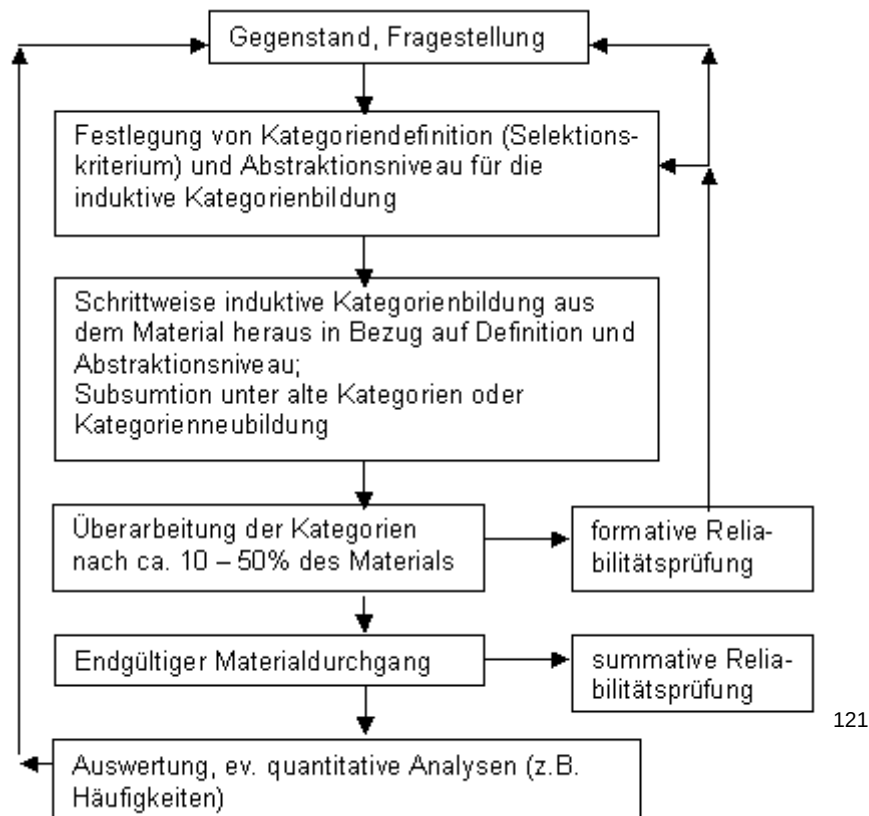
Beim der zweiten Reduktion werden nun diejenigen Paraphrasen zusammengefasst, die eine gleiche oder ähnliche Aussage haben. Diese Paraphrasen sollen nun durch eine neue Aussage wiedergegeben werden. Aus diesen Aussagen entsteht nun das Kategoriensystem. Da die Kategorien im Verlauf der Arbeit aus dem Material heraus entstehen, spricht man von einer induktiven Kategorienbildung. Nachdem man einen gewissen Teil des Materials bearbeitet hat, sollte man mit den bisher gewonnenen Kategorien am Ausgangsmaterial testen. Je nachdem, ob dieses im Kategoriensystem repräsentiert wird oder nicht, behält man die Kategorien bei, überarbeitet sie oder bildet neue Kategorien. Dies wird von Mayring als „formative Reliabilitätsprüfung“ bezeichnet.

Mit dem überarbeiteten Kategoriensystem geht man nun das gesamte Material durch. Dies stellt die sogenannte „summative Reliabilitätsprüfung“ dar.

Hat man alles analysiert, kann man das zusammenfassende Kategoriensystem am Ausgangsmaterial rücküberprüfen.

Man hat zum Schluss ein System an Kategorien, verbunden mit konkreten Textpassagen. Danach kann man verschiedene Wege der Auswertung wählen:

- Man interpretiert das ganze Kategoriensystem im Sinne der Fragestellung.
- Man kann Hauptkategorien bilden (und diese dann interpretieren).
- Man nimmt quantitative Analysen vor (z.B. Häufigkeiten).



¹²¹ Abbildung aus: MAYRING, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken. Weinheim 2007, S 75

5.2. Konkretes Ablaufmodell der vorliegenden Untersuchung

Wie bereits erwähnt, wird das Ablaufmodell bei der Analyse an den Gegenstand und die Fragestellung angepasst. Mein hier vorgestelltes Modell stellt also eine modifizierte Form von Mayrings Schema dar. Ausgegangen bin ich dabei von der Sonderform der zusammenfassenden Inhaltsanalyse.

1. Schritt: Auswahl und Charakterisierung des Materials

In diesem ersten Schritt legt man die zu analysierende Untersuchungseinheit fest. In meinem Fall waren dabei die Grundgesamtheit alle verfügbaren Hip Hop-Texte, die jemals (also seit 1979) auf Platte gepresst wurden. Nun musste ich aus dieser unüberschaubaren Masse an Material eine zu bewältigende Menge auswählen. Die Kriterien zur Stichprobenziehung bezogen sich dabei auf die Billboard-Charts. Genauer gesagt musste ein Song ab 1990 mindestens eine Woche lang auf Platz eins der Billboard Hot 100-Charts und davor zumindest überhaupt in den Charts gewesen sein, um in die Auswahl kommen zu können. Diese Zweiteilung war nötig, weil vor 1990 Hip Hop kaum in den Billboard-Charts vorkam. Dies lag vorrangig daran, dass sich zu dieser Zeit die Chart-Platzierung nicht nur aus den Plattenverkäufen, sondern auch aus der Häufigkeit des Radio- und Musikfernseh-Airplays zusammensetzte. Da Hip Hop bis Ende der 1980er Jahre von den meisten großen Radio- und Fernsehstationen weitgehend boykottiert wurde, fanden sich Hip Hop-Alben und -Singles, obwohl sie sich wahnsinnig gut verkauften, nur im Mittelfeld oder am Ende der Charts wieder.

Aus dieser immer noch sehr großen Masse an Songs habe ich durch eine zufällige Stichprobenziehung aus jeder der von mir in der Forschungsfrage vorgeschlagenen vier Phasen der Hip Hop-Geschichte jeweils fünf Texte ausgewählt. Diese insgesamt 20 Lieder wurden im weiteren Verlauf zur Analyse herangezogen.

2. Schritt: Einordnung des Materials in das Kommunikationsmodell, Analyserichtung

Wie bereits bei den Grundprinzipien besprochen, geht es hier darum Hintergrundinformationen einzuholen. Diese betrafen in diesem Fall die Geschichte des Hip Hop und seiner Protagonisten sowie die sozialen, ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen, die in Kapitel 3 und 4 behandelt werden. Weiters wurde in diesem Schritt die Frage beantwortet, was mit dieser Analyse erreicht werden sollte (siehe Kapitel 2 zum Forschungsvorhaben).

3. Schritt: Festlegung der Analyseeinheiten

In diesem Schritt habe ich das Textmaterial in kleine Analyseeinheiten zerlegt. Hierbei war das Auswahlkriterium jenes, dass die ausgewählte Einheit so klein wie möglich sein, aber noch Sinn und Inhalt haben sollte. Weiters legte ich fest, dass bei der Analyse der Kontext, in dem die Einheiten innerhalb des Textes stehen, beachtet werden muss, um Fehlinterpretationen vorzubeugen.

4. Schritt: Kategorienentwicklung

Hier geht es darum, ein Kategoriensystem zu entwickeln. Bei Mayring gibt es einen deduktiven sowie einen induktiven Ansatz. Meine Vorgehensweise war rein induktiv. Das heißt, ich gewann die Kategorien aus dem Material heraus. Diese (Unter-) Kategorien waren alle Themen, die in den verschiedenen Texten behandelt wurden. Diese wurden im Anschluss daran von mir wiederum zu Hauptkategorien zusammengefasst.

5. Schritt: Überarbeitung des Kategoriensystems

Bei Mayring soll, nachdem 10 – 50 % des Materials (abhängig von der Menge) analysiert wurde, das bis jetzt bestehende Kategoriensystem am

Ausgangsmaterial überprüft und eventuell überarbeitet werden. Dies nennt sich die formative Reliabilitätsprüfung. Ich machte dies nach ungefähr der Hälfte der Analyse, also nach zehn Texten. Danach habe ich schließlich das komplette Material analysiert. Hier spricht Mayring von der summativen Reliabilitätsprüfung.¹²²

6. Schritt: Interkoder-Reliabilitätsprüfung

Vgl. Grundkonzepte Punkt 4: Meine Art der Qualitätssicherung bestand darin, dass ich die Analyse und die Kategorienentwicklung immer gemeinsam mit einem ausgebildeten Soziologen durchführte, um so der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit einer qualitativen Untersuchung gerecht zu werden und besonders viele Sichtweisen einzuholen.

7. Schritt: Qualitative (und quantitative) Analyse der Kategorien

Das Ergebnis einer qualitativen Inhaltsanalyse stellt das in der Analyse entstehende Kategoriensystem (meistens in der Form einer Tabelle) dar. Diese kann aber noch weiter untersucht werden, nach qualitativen oder quantitativen Gesichtspunkten. Bei Zweiterem kann man sich zum Beispiel Häufigkeiten ansehen. Mein Vorgehen sah hauptsächlich so aus, dass ich das Kategoriensystem hinsichtlich meiner Fragestellung interpretierte. Hierbei achtete ich vor allem darauf, welche Themen in welchen Phasen besonders häufig vertreten sind, ob hierbei Regelmäßigkeiten zu erkennen sind und ob man daraus eventuell Rückschlüsse auf gesellschaftliche Veränderungen oder Ereignisse ziehen kann.

¹²² Vgl. Mayring 1997, S 61

6. Ergebnisse

Nachdem die qualitative Inhaltsanalyse von jeweils 5 Texten aus jeder der 4 Phasen der Hip Hop-Geschichte abgeschlossen ist, geht es hier nun um die Darstellung der Ergebnisse. Aus der Analyse ergaben sich neun Hauptkategorien, die häufig in den Texten vorkamen. Ich werde nun auf jeden dieser Themenbereiche näher eingehen und versuchen etwaige Veränderungen sowie deren Ursachen zu ergründen.

6.1. Anfeuerungen

Hiermit sind Ausrufe wie „Throw your hands in the air and wave ‘em like you just don’t care“ oder „Let me hear you say [...]“ in allen möglichen Variationen gemeint. Diese Anfeuerungen stellen Aufforderungen dar, sich aktiv am Geschehen zu beteiligen, beziehungsweise zu tanzen und Party zu machen. Diese Ausrufe lassen sich in allen Phasen des Hip Hops wieder finden. Schon in „Rapper’s Delight“ (der allerersten Hip Hop-Single) findet man die Zeile:

*„Just throw your hands up in the air
And party hard like you just don’t care
Let’s do it, don’t stop
Y’all a tick a tock, y’all don’t stop“¹²³*

Auch in den darauf folgenden Phasen kommt kaum ein Song ohne diese Aufforderungen zur Partizipation aus. Natürlich veränderte und verfeinerte sich die Form dieser Anfeuerungen, die Aussage blieb jedoch stets die gleiche: Nimm am Geschehen teil und bewege dich zur Musik. Hier nun ein Beispiel aus dem Song „Hey Ya“ von Outkast aus dem Jahre 2003:

„And we gon’ break this thing down in just a few seconds

¹²³ Sugarhill Gang: Rapper’s Delight, 1979

*Now don't have me break this thang down for nothin'
Now I wanna see y'all on y'all baddest behavior
Lend me some suga', I am your neighbour ahh here we go
Shake it, shake, shake it [...] shake it like a Polaroid picture*¹²⁴

Es gibt zwei Ursachen dafür, dass diese Anfeuerungen in Hip Hop-Texten so beliebt sind. Einerseits ist Hip Hop aus einer Bewegung entstanden, die jahrelang nur live vor Ort in der Bronx, New York, zu erleben war. Die Musik diente dazu, die Stimmung anzuheizen, die Leute zum Tanzen zu bringen und gute Laune zu verbreiten. Anfangs waren es die DJs, die zu der von ihnen aufgelegten Musik, immer wieder Anfeuerungsrufe in die Menge schrien, um das Publikum noch weiter anzustacheln. Nach einiger Zeit wurden aber dafür eigens MCs (daher auch der Name, für den die Abkürzung steht: Master of the Ceremony) engagiert, die nur dazu da waren, das Publikum anzufeuern. Erst nach einigen Jahren gingen die MCs dazu über, auch „richtige“ Texte zu rappen und Geschichten zu erzählen.

Andererseits wurde diese Einbeziehung des Publikums auch bereits in zahlreichen Vorläufern des Hip Hop praktiziert. So entstand im sogenannten „Soul Rapping“ ein richtiger Dialog zwischen dem vortragenden Künstler und dem Publikum (siehe Kapitel 3.2.7.). Auch aus dem Funk, hier vor allem von James Brown, wurde die direkte Ansprache des Publikums in den Hip Hop Bereich übernommen (in Klammer die Reaktionen des Publikums):

*„I wanna count it off one more time now
(Go ahead!)
You wanna hear it like it did on the top fellas?
(Yeah!)
Hear it like it did on the top?
(Yeah!)*¹²⁵

¹²⁴ Outkast: Hey Ya, 2003

¹²⁵ James Brown: Sex Machine, 1970

Auch die Tradition der DJs (was in Jamaika die Personen bezeichnet, die im Hip Hop MCs genannt werden) des Reggaes, die ebenfalls eine lebhaft Kommunikation mit ihrem Publikum während ihrer Live-Auftritte führten, kann als Einfluss für die Anfeuerungsrufe in den Hip Hop-Texten genannt werden.

6.2. Selbstdarstellung / Angeberei / Statussymbole

Auch dieser Themenbereich hat eine lange Tradition im Hip Hop und wird auch heute mehr denn je gepflegt. Für fast jeden Rapper ist es sehr wichtig, sich selbst vorzustellen, seinen Namen zu nennen, zu sagen, woher man kommt und auch wofür man steht. Besonders in den ersten Songs des jeweiligen Künstlers geht es oft nur darum, diesen vorzustellen.

Hier kann man aber durchaus von einer Veränderung im Laufe der vier Phasen sprechen. Bereits in der ersten und zweiten Phase stellten sich die MCs in den Texten vor. Allerdings war dies meist nur ein Teil des Textes, wohingegen es in der dritten und jetzigen vierten Phase oft ganze Songs sind, die sich nur um den Vortragenden drehen.

Auch die Wichtigkeit der geographischen Herkunft, beziehungsweise Zugehörigkeit, entstand erst mit dem Aufkommen von Gangsta Rap. Denn obwohl auch in den ersten beiden Phasen die Herkunft im Sinne des Wohnortes oder –viertels manchmal thematisiert wurde, kamen mit Gangsta Rap nun die (spezifisch benannten) Ghettos in den Fokus der Rapper. Die Herkunft und die Zugehörigkeit zu seiner „Heimat“ stellt der Gangsta Rapper gerne zur Schau. Sehr wichtig ist in diesem Hinblick auch das sogenannte „keeping it real“. Damit ist gemeint, dass man seinen alten Prinzipien und auch seiner Familie (hierzu zählen auch die Gangs in denen viele Gangsta Rapper Mitglied sind) und seiner Herkunft „treu“ bleibt. Es geht also um die Werte und Normen des Lebens im Ghetto. Der Höhepunkt in dieser Hinsicht war sicher der Konflikt Eastcoast vs. Westcoast (siehe Kapitel 3.5.2.)

Mit dem Abflauen der Gangsta Rap-Welle um die Jahrtausendwende nahm auch die Wichtigkeit geographischer Details ab. Es finden sich heute weit weniger Verweise auf die Heimat des jeweiligen Künstlers als noch vor zehn Jahren. Sie kommen aber trotzdem hin und wieder vor.

Nicht nur sich vorzustellen hat eine besondere Bedeutung im Hip Hop, sondern auch die Angeberei. Es geht oftmals darum herauszustreichen, dass man der Beste sei. Auch dies wurde bereits in den frühen Tagen von den ersten MCs praktiziert. Hier ein Beispiel aus „Rock the Bells“ von LL Cool J:

*„The king of crowd rockers finally is back
My voice is your choice as the hottest wax
True as a wizard, just a blizzard, I ain't taken no crap
I'm rhymin' and designin' with your girl in my lap
The bass is kickin' always stickin' cause you like it that way
You take a step because it's def and plus it's by Cool J
Cut Cut Creator on the fader my right-hand man
We rock the bells so very well cause that's the name of this jam
Rock the bells“¹²⁶*

Auch in der zweiten Phase war es üblich, mit seinem Können nicht hinter dem Berg zu halten und es zu loben wo es nur geht. Mit der Entstehung von Gangsta Rap wurde diese Angeberei noch erweitert. Nun war nicht nur wichtig was man kann sondern auch was man hat. Es wurde begonnen darüber zu rappen, welches Auto man fährt, wie viel Geld man hat oder welchen teuren Schmuck man trägt:

*„I can fill ya wit' real millionaire shit
Escargot, my car go, one sixty, swiftly
Wreck it – Buy a new one“¹²⁷*

¹²⁶ LL Cool J: Rock The Bells, 1984

¹²⁷ The Notorious B.I.G.: Hypnotize, 1997

Auch Frauen wurden zusehends als Objekt betrachtet und man brüstete sich damit, mit wie vielen man geschlafen hat. Doch dazu mehr in Kapitel 6.8. Statussymbole waren nun sehr wichtig. Vor allem die Marken der Autos, der teuren Kleidung und der Schmuck, als „Bling-Bling“ bezeichnet, die die jeweiligen Rapper bevorzugten, hielten Einzug in die Rap-Texte. Man stellte sich als Millionär mit entsprechendem Lebenswandel dar. Diese Entwicklung hält bis heute an.

Doch woher kommt dieser Hang zur Selbstdarstellung und der Angeberei? Dieser ist nicht zuletzt in der Armut der afro-amerikanischen Bevölkerung begründet. Da man nichts anderes hatte als die Sprache, um sich zu beschäftigen, wurde diese sehr wichtig. Man spielte Sprachspiele auf den Straßen und erzählte sich Geschichten (siehe The Dozens und Toasts, Kapitel 3.2.2. und 3.2.3.) durch die man seine Sprachgewandtheit zur Schau stellte. Aber man musste sich ständig mit anderen messen und der Wettkampf stand im Vordergrund. Man wollte stets der Beste sein und jeder sollte es wissen. Diese Philosophie wurde im Hip Hop nahtlos übernommen. Man lobt sich selbst und seine Fertigkeiten.

Dass später allerdings auch das Angeben mit materiellem Besitz Einzug in die Rap-Texte fand, ist wohl in der zunehmenden Frustration der schwarzen Bevölkerung der USA zu erklären. Man wollte nicht länger in der Armut der Ghettos leben und durch Hip Hop hatten einige auch die Chance zu entkommen. Sie wurden als Rapper reich und berühmt und zeigten dies auch. Sie wurden nun zu Helden der armen afro-amerikanischen Bevölkerung und ihr Lebensstil zum obersten Ziel erklärt. Die nachfolgenden Rapper kopierten dieses Zur-Schau-Stellen des eigenen Besitzes, sogar wenn sie selbst noch in Armut lebten. Dieser Materialismus prägt bis heute die Hip Hop-Kultur und ist ein wichtiger Bestandteil derselben.

6.3. Hedonismus

Ein ausschweifender Lebensstil gehört seit jeher zur Hip Hop-Kultur. Ein Umstand, der nicht weiter verwunderlich ist, wenn man bedenkt, dass Hip Hop bei seiner Entstehung als Beschallung von Partys und Straßenfesten diente. Die Texte der ersten Phase handelten fast ausschließlich vom Feiern. In der zweiten Phase trat dieses Thema in den Hintergrund. Man beschäftigte sich nun mehr mit den Problemen der afro-amerikanischen Bevölkerung und Themen wie Politik und Religion traten in den Vordergrund. Die dritte Phase brachte den Hedonismus jedoch wieder zurück auf die Agenda der Rap-Texte. Man resignierte und die Meinung, man könnte an der Gesamtsituation sowieso nichts ändern, herrschte vor. Was man allerdings machen konnte, war das Leben zu genießen und ständig Partys zu feiern, um der tristen Realität zu entkommen. Diese Entwicklung setzte sich bis in die vierte Phase der Hip Hop-Geschichte fort. Auch hier ist das Feiern ein wichtiges Themengebiet der Rapper:

*„Go, go, go shorty
It's your birthday
We gon' party like it's yo' birthday
We gon' sip Bacardi like it's yo' birthday
'Cause you know we don't give a fuck – It's not your birthday!”¹²⁸*

¹²⁸ 50 Cent – In Da Club, 2002

6.4. Drogen

Eng verbunden mit dem Themenkomplex des Hedonismus ist in Rap-Texten auch der Umgang mit Drogen. Zumeist wird der Konsum von Drogen glorifiziert und oftmals als Mittel zur Flucht aus dem Alltag gepriesen. Doch auch hier gibt es einige Unterschiede im Umgang mit dem Thema in den verschiedenen Phasen.

In der ersten Phase werden Drogen wenig bis gar nicht angesprochen. Die Feste, die in den Texten beschrieben werden, scheinen nur aus Musik, Tanz und guter Laune zu bestehen, obwohl die Großstädte der USA längst von Drogen überflutet waren. Erst in der zweiten Phase kam das Thema in den Texten vor. Die Problematik wurde kritisch betrachtet und oft als das Hauptübel der Probleme der afro-amerikanischen Gesellschaft identifiziert. Bereits in „The Message“ rappt Melle Mel:

*“My son said, daddy I don’t wanna go to school
‘Cause the teacher’s a jerk, he must think I’m a fool
And all the kids smoke reefer, I think it’d be cheaper
If I just got a job, learned to be a street sweeper.”¹²⁹*

Das Thema wurde also kritisch betrachtet und hinterfragt. Im Gegensatz dazu wurde es mit dem Aufkommen des Gangsta-Rap unter den Rappern zunehmend Praxis, Drogen zu nehmen und damit zu prahlen. Einerseits sollten die Drogen dabei helfen, der harten (Ghetto-)Realität für einige Zeit zu entfliehen und andererseits wird damit angegeben, wie viel Drogen man konsumiert und dass man das aushält. Snoop Dogg in „Gin and Juice“:

*„Later on that day,
My homey Dr. Dre came through with a gang of Tanqueray
And a fat ass J, of some bubonic chronic that made me choke*

¹²⁹ Grandmaster Flash and The Furious Five – The Message, 1982

*Shit, this ain't no joke
I had to back up off of it and sit my cup down
Tanqueray and chronic, yeah I'm fucked up now
But it ain't no stoppin', I'm still poppin'*¹³⁰

Im Gangsta-Rap der frühen 1990er Jahre geht es vor allem um Alkohol und Marihuana, wenn von Drogen die Sprache ist. Nach der Jahrtausendwende wurde aber eine andere Droge zur meist thematisierten im Rap: Kokain. Ein ganzes Sub-Genre, nämlich Cocaine-Rap mit Vertretern wie Clipse oder Young Jeezy, beschäftigt sich in den Texten ausschließlich mit dieser Droge. Hier geht es aber nun nicht mehr rein um das Konsumieren, sondern häufig auch um die Herstellung und den Vertrieb von Kokain, quasi Geschichten aus dem Alltag von Drogen-Dealern. Viele der Texte dieser Cocaine-Rapper sind so detailgetreu geschrieben, dass man davon ausgehen kann, dass zumindest ein Teil der Rapper tatsächlich mit dem organisierten Verbrechen in Verbindung steht. Dass diese Inhalte von den meist jugendlichen Hörern begeistert aufgenommen werden, liegt wohl an zwei Gründen. Einerseits fesseln natürlich Geschichten von Verbrechen und Outlaws und sind gerade für Jugendliche höchst interessant. Andererseits wird den jungen schwarzen Hörern, die meist die Armenviertel der USA bewohnen ein Weg aus dem Elend vorgezeigt. Jeder will es schaffen, dem Ghetto zu entkommen. Mit welchen Mitteln ist egal, ob nun als Basketball-Star, als Rapper oder als Drogen-Dealer. Warum heutzutage ausgerechnet Kokain im Fokus der Rapper liegt, ist damit zu erklären, dass diese Droge gerade generell eine Renaissance erlebt und natürlich auch im Hip Hop Einzug gehalten hat.

¹³⁰ Snoop Doggy Dogg – Gin And Juice, 1994

6.5. Politische Inhalte

In der ersten Phase der Hip Hop-Geschichte kamen politische Inhalte so gut wie gar nicht in den Texten der Rapper vor. Man erzählte hauptsächlich davon, Party zu machen. Erst mit der zweiten Phase, beziehungsweise mit „The Message“ von Grandmaster Flash and The Furious Five, begannen sich die Texte in eine politische Richtung zu entwickeln. Das Leben in den US-Großstadtghettos und die damit verbundenen Probleme wurden thematisiert und soziale Missstände aufgezeigt. Hier ein Auszug aus „The Message“:

*„Broken glass everywhere
People pissing on the stairs,
You know they just don't care
I can't take the smell, I can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkies in the alley with a baseball bat
I tried to get away, but I couldn't get far
'Cause the man with the tow-truck repossessed my car“¹³¹*

Auch die Willkür der Polizei wird in dem Song aufgegriffen. Nachdem das Lied eigentlich schon vorbei ist, hört man wie die Mitglieder der Furious Five ohne Begründung von der Polizei auf der Straße verhaftet werden.

Diese Politisierung der Rap-Texte wurde mit dem Aufkommen der Gruppe Public Enemy radikalisiert. Die meisten ihrer Texte handeln von der Ungleichberechtigung der weißen gegenüber der schwarzen US-Bevölkerung, von Rassismus und dem Kampf gegen diese Missstände. Alle Musiker in der Band sind Mitglieder der Nation of Islam und deren radikaler Geist schlägt sich auch in den Texten der Gruppe nieder. In dem Song „Fight The Power“ distanzieren sie sich von der weißen Leitkultur und beklagen, dass die

¹³¹ Grandmaster Flash and The Furious Five – The Message, 1982

Geschichte der USA geprägt ist von „Rednecks“ (also Angehörigen einer ländlichen, weißen Unterschicht, denen ein hohes Maß an Rassismus und Intoleranz nachgesagt wird):

*„Elvis was a hero to most
But he never meant shit to me you see
Straight up racist that sucker was
Simple and plain
Motherfuck him and John Wayne
‘Cause I’m black and I’m proud
I’m ready and hyped plus I’m amped
Most of my heroes don’t appear on no stamps
Sample a look back
You look and find
Nothing but rednecks for 400 years if you check”¹³²*

Doch Public Enemy waren keine Ausnahmeerscheinung. Zur gleichen Zeit wie PE veröffentlichten auch Boogie Down Productions ihre ersten Alben. In den Songs darauf wurden ebenfalls die politische Realität und die sozialökonomischen Probleme der afro-amerikanischen US-Bevölkerung behandelt. Auch hier sind die Schuldigen klar benannt: das politische System und seine (weißen) Protagonisten:

*„Huh – What’s the solution, to stop all this confusion?
Rewrite the constitution, change the drug which you’re using
Rewrite the constitution or the emancipation proclamation
We fight inflation, yet the president’s still on vacation”¹³³*

Diese beiden Gruppen hatten maßgeblichen Einfluss auf nachfolgende Hip Hop-Künstler. Auch die Mitgliedschaft der Public Enemy-Musiker bei der Nation of Islam hatte viele Nachahmer. Heute bekennen sich viele Prominente Rapper

¹³² Public Enemy – Fight The Power, 1989

¹³³ Boogie Down Productions – Stop The Violence, 1989

wie Nas, der Wu-Tang Clan oder Queen Latifah zur Nation of Islam. In der direkten Nachfolge von Public Enemy sind unter anderen der X-Clan sowie Paris zu nennen, die sich explizit mit dem Islam auseinandersetzten. Aber auch der radikale Ansatz wurde übernommen. Sie machten die weiße Leitkultur und die Drogen, die ihrer Meinung nach ebenfalls von Weißen in die Ghettos gebracht wurden, um die afro-amerikanische Bevölkerung zu lähmen und so Aufstände zu verhindern, für die Probleme der schwarzen US-Amerikaner verantwortlich. Ihre Antwort war Bildung und Wissen über die Umstände, in denen man lebt, denn nur wenn man seinen Feind kennt, könne man ihn auch bekämpfen:

*„Comin' straight from the mod that broke shit last time
Now I'm back with a brand new sick rhyme
So black check time and tempo
Revolution ain't never been simple
Following the path from Allah for know just
Build your brain and we'll soon make progress
Paid your dues, don't snooze or lose
They came with the masterplan that got you
So know who's opposed to the dominant dark skin
Food for thought as a law for the brother man”¹³⁴*

Die Zeichen standen im Hip Hop also auf Sturm, der mit dem Aufkommen des Gangsta-Rap jedoch jäh gestoppt wurde. Revolution und die Unterdrückung der schwarzen US-Bevölkerung waren hier kein Thema mehr. Die Zustände des Ghetto-Lebens wurden zwar thematisiert, jedoch als gegeben hingenommen. Die vorherrschende Meinung war, man könne die Verhältnisse sowieso nicht ändern, also müsse man sich mit ihnen arrangieren. Man flüchtete sich in den Drogenrausch und die Kriminalität, um dem Elend zu entkommen. Dies sind auch die beiden Hauptthemen im Gangsta-Rap. Sie werden jedoch nicht wie in der zweiten Phase kritisch hinterfragt, sondern glorifiziert und romantisiert.

¹³⁴ Paris – The Devil Made Me Do It, 1990

Sozialkritische Inhalte kommen also nur soweit zur Sprache, als dass man die Gangsta-Texte als reine Beschreibung des Lebens im Ghetto lesen und dadurch als Kritik an den herrschenden Verhältnissen verstehen kann. Die meisten Gangsta-Rapper scheinen dieses Ziel aber nicht primär zu verfolgen.

In der vierten Phase der Hip Hop-Geschichte wiederum, kann man eine gewisse Abkehr von den klassischen Gangsta-Rap-Themen erkennen, obwohl diese auch noch weiterhin von einigen Künstlern bemüht werden. Es kann aber auch nicht unbedingt von einer Rückkehr zu den politischen und sozialkritischen Inhalten der zweiten Hip Hop-Phase gesprochen werden. Es gibt einige Songs, die sich Themen kritischen Inhalts annehmen, wie zum Beispiel „Diamonds from Sierra Leone“ von Kanye West, in dem es um die Ausbeutung der afrikanischen Bevölkerung zur Gewinnung der sogenannten „Blutdiamanten“ geht. Dies ist auch dahingehend bemerkenswert, als Diamanten im Hip Hop oft von Rappern getragen werden und so eine wichtige Bedeutung einnehmen. Allerdings bleiben Songs wie dieser eher die Ausnahme. Wichtiger als soziale Themen scheinen in der vierten Phase Inhalte wie die Hervorhebung der eigenen Skillz (meint die Fähigkeiten eines Rappers), Party machen und sich selbst als Geschäftsmann zu präsentieren.

6.6. Das Leben im Ghetto

Heimatort sehr vieler afro-amerikanischer Rapper sind die Ghettos US-amerikanischer Großstädte. Dies ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, dass Hip Hop, ausgehend von der Bronx, New York, seit jeher vornehmlich in den Armenvierteln der USA entstand und produziert wurde. Dieser Umstand macht sich auch in vielen Texten bemerkbar, die das Leben im Ghetto thematisieren oder zumindest streifen. Außer in der ersten Phase der Hip Hop-Entwicklung wird dieses Thema auch in allen Phasen behandelt. Allerdings geschah und geschieht dies mit unterschiedlichsten Herangehensweisen.

In der zweiten Phase wird das Leben den US-Ghettos vor allem kritisch reflektiert. Man erzählte von den Zuständen und Problemen und klagt diese an. Hierbei sei wiederum auf das Stück „The Message“ von Grandmaster Flash and The Furious Five verwiesen, das begründend und titelgebend für den sogenannten Message-Rap war. Im Windschatten dieses Songs nahmen sich viele Rapper dieser Thematik an und warfen durchaus kritische Blicke auf das Ghetto-Leben. Von einer Romantisierung kann man hier noch nicht sprechen. Das Ghetto wird als Käfig empfunden, in dem man - durch das System und die Unterdrückung durch die weiße Herrschaft (anfangs ganz offen, später durch subtilere Methoden) - gezwungen wird zu leben.

Ganz anders verhält es sich in der dritten Phase, im Gangsta-Rap. Die Rapper protzen damit, aus dem Ghetto zu kommen. Sie rappen zwar über die Probleme, wie Gewalt und Kriminalität, jedoch sind sie unüberhörbar stolz darauf, es geschafft zu haben, in diesem Umfeld zu überleben und nun ein Teil des Ganzen zu sein. Drogen, Gewalt und Kriminalität sind Teil der Lebenswelt, der alltäglichen Realität. Dieser Umstand wird glorifiziert. Man feiert sich selbst, weil man hart genug ist im Ghetto zu bestehen und erzählt Geschichten aus dem Leben von Verbrechern:

*„Homies all standin around, just hangin’
Some dope-dealin, some gang-bangin’
We decide to roll and we deep
See a nigga on Dayton's and we creep
Real slow, and before you know
I had my shotgun pointed in the window
He got scared, and hit the gas
Right then, I knew I had to smoke his ass”¹³⁵*

Diese Zeilen stammen von Ice Cube, damals bei N.W.A. Er pflegte sein Gangsta-Image sehr intensiv und seine Texte handeln größtenteils vom Ghetto,

¹³⁵ N.W.A. – Gangsta Gangsta, 1989

Überfällen, Schießereien und Ähnlichem. Nach dem Verlassen der Gruppe sprach er aber öffentlich davon, nie Mitglied einer Gang und auch nie in irgendwelche kriminellen Handlungen verstrickt gewesen zu sein.¹³⁶ Ein Image als Gangsta zu haben, wurde aber immer wichtiger im Rap-Geschäft. Diese Entwicklung spitzte sich zu, bis zu der Eastcoast-Westcoast-Auseinandersetzung und den Morden an 2Pac und Notorious B.I.G. Danach nahmen die kriminellen Tendenzen vor allem in den Texten des Mainstream-Rap merklich ab. In der vierten Phase des Hip Hop's gibt es zwar einige Ausnahmen wie 50 Cent, der keine Möglichkeit auslässt über seine Zeit als Drogendealer zu berichten, großteils aber sind die Tendenzen, sich unbedingt als Gangsta darzustellen kaum mehr vorhanden. Man ist nun bemüht darauf hinzuweisen, dass der persönliche Erfolg vor allem auf harter Arbeit beruht. Das Gangsta-Image ist dem eines Geschäftsmannes gewichen.

6.7. Das Game

Nachdem die schwarze US-Bevölkerung im Zuge der Bürgerrechtsbewegung formale Gleichstellung erlangt hatte, änderte sich real wenig. Ein hoher Prozentsatz lebt immer noch in den Armenvierteln der Großstädte. Der Traum vieler ist es, dem Ghetto zu entkommen. Um diesen Traum zu verwirklichen, braucht man Geld. Heute träumen viele der ärmeren afro-amerikanischen Kinder und Jugendlichen davon, als Basketball-Star oder Rapper reich und berühmt zu werden.

Doch das war nicht immer so. Hip Hop begann als kleine lokale Jugendbewegung. Anfangs dachte niemand daran, mit der Musik Platten zu verkaufen oder gar Geld damit zu verdienen. Doch im Gegensatz zu anderen Genres der populären Musik, bei denen der Weg aus dem Untergrund oft viele Jahre dauert oder auch gar nie passiert, änderte sich dies schlagartig mit der Veröffentlichung der ersten Hip Hop-Platte „Rapper's Delight“, die sich innerhalb von ein paar Monaten millionenfach verkaufte. Die Industrie erkannte

¹³⁶ Vgl.: Dufresne 1992, S 128

das kommerzielle Potential dieser neuen Musik. Plattenlabels, die sich auf Hip Hop spezialisierten, schossen aus dem Boden und plötzlich war jeder Rapper. Tatsächlich war Hip Hop seit dieser Zeit ohne Unterbrechung stets kommerziell erfolgreich. Heute zählt dieses Genre zu den umsatzstärksten Marktsegmenten innerhalb der Musikindustrie.

In den Texten der ersten und der zweiten Phase wurde noch gar nicht über das „Game“ (also das Geschäft mit der Musik) gerappt. Erst mit dem Aufkommen des Gangsta-Rap wurde es plötzlich wichtig, sich als kommerziell erfolgreich und als guter Geschäftsmann zu präsentieren.

*„I’m record sales soaring – straight touring
Simply a lot of men be wantin’ to hear me
’Cause their words just don’t offend me
We spend cheese, in the west indies
Then come home to plenty cream bentleys
You name it, I could claim it
Young, black and famous, with money hangin’ out the anus
[...] We make hits that’ll rearrange your whole set
And got a Benz that I ain’t even drove yet“¹³⁷*

Zeilen wie diese (aus Puff Daddys “Can’t nobody hold me down?“) sind seither keine Seltenheit. Die meisten Rapper sind erfolgreiche Geschäftsmänner und verarbeiten diese Erfahrungen auch in ihren Texten.

Wie bereits in Kapitel 3.5.3. angesprochen, beschränkten sich die geschäftlichen Aktivitäten vieler Rapper nicht alleine auf den Musik-Bereich. Viele, wie z.B. Puff Daddy, gründeten eigene Labels. Aber auch Firmen in ganz anderen Märkten wurden gegründet. Beliebt unter Rappern sind vor allem Unternehmen in den Bereichen Mode, Schmuck und Parfüms. Und natürlich

¹³⁷ Puff Daddy feat. Mase – Can’t nobody hold me down?, 1996

wird auch über die eigene Geschäftstüchtigkeit gerappt (sofern das Business gut läuft).

6.8. Sexismus

*„But there ain't no stoppin, I'm still poppin
Dr. Dre got some bitches from the city of Compton
To serve me, not with a cherry on top
Cause when I bust my nut, You know I'm raisin to pop a cut
But don't get upset girl that's just how it goes
I don't love you hoes, That's why I'm out the do“¹³⁸*

Diese Zeilen stammen aus dem Song “Gin and Juice” von Snoop Dogg. Heute ist Sexismus in Rap-Texten weit verbreitet und auch ein gängiges Hip Hop-Klischee. Doch dies war nicht immer so. In der ersten Phase des Hip Hop gab es bereits einige Rapper wie LL Cool J, die sich rühmten, große Frauenhelden zu sein. Diese Macho-Allüren waren aber noch meilenweit von den brutalen Sex- und Unterdrückungs-phantasien entfernt, die in heutigen Rap-Songs verbalisiert werden.

Das angeblich erste Stück, in dem Frauen als „Bitches“ bezeichnet werden stammt aus dem Jahre 1984 und ist „LaDiDaDi“ von Doug E. Fresh und Slick Rick.¹³⁹ Auch der Song „Sophisticated Bitch“ von Public Enemys erstem Album „Yo! Bum Rush the Show von 1987 schlug hohe Wellen der Empörung und brachte PE einige Kritik von FrauenrechtlerInnen ein, obwohl das Stück aus heutiger Sicht geradezu harmlos wirkt. Im gleichen Jahr jedoch brachte die 2 Live Crew ihre Single „We Want Some Pussy“ auf den Markt. Dieser Song, sowie die darauf folgenden Veröffentlichungen, vor allem „Banned in the USA“, machte sie zu den Königen des schnell aus der Taufe gehobenen Sub-Genres des „Porno-Rap“. Solche Texte waren in ihrer Explizität bis zu dem Zeitpunkt im

¹³⁸ Snoop Doggy Dogg – Gin and Juice, 1993

¹³⁹ Vgl.: George 2006, S 228

Hip Hop nicht vorhanden. Auch N.W.A., allen voran Ice Cube, machten mit extrem frauenfeindlichen Texten auf sich aufmerksam.

*„A bitch is a bitch (bitch)
So if I'm poor or rich (word up)
I talk in the exact same pitch
Now, the title bitch don't apply to all women
But all women have a little bitch in 'em (yeah)
It's like a disease that plagues their character
Takin' the women of America (yeah)
And it starts with a letter B“*

In Interviews auf ihre sexistischen Texte angesprochen reagierten sowohl die 2 Live Crew als auch Ice Cube mit denselben Argumenten. Die von ihnen angesprochenen Frauen seien nur ein spezieller Typus, die sogenannten „Bitches“. Diese wären nur auf das Geld der Männer aus und würden dafür alles machen. Selbst Queen Latifah, eine Künstlerin, die für die starke weibliche Seite des Hip Hop steht, meinte in einem Interview Anfang der 1990er über die Texte der beiden Rap-Gruppen:

„Ich denke, dass die Frauen, über die in diesen Songs gesprochen wird, sich selbst erniedrigen. [...] Sie haben keinen Respekt vor sich selbst und so haben die Rapper auch keinen Respekt vor ihnen. [...] Wenn sie [die Rapper, Anm.] in der Art sprechen, handelt es sich nicht um normale Frauen, sondern um Nutten.“¹⁴⁰

Diese beschwichtigenden und das Thema verharmlosenden Aussagen konnten aber nichts an der Tatsache ändern, dass ein Aufschrei durch Amerika ging. „As Nasty As They Wanna Be“ der 2 Live Crew war deshalb auch eines der ersten Alben, das mit dem heute sehr populären und auch verkaufsfördernden, Warnsticker „Parental Advisory – Explicit Content“ versehen wurde.

¹⁴⁰ Zit. n.: DUFRESNE, David: YO! Rap Revolution. Neustadt, 1992; S 125

Im Anschluss an die großen Erfolge der 2 Live Crew N.W.A. erschienen viele Rap-Künstler auf der Bühne, die mit sexistischen Aussagen auf sich aufmerksam machten. Frauen werden meist abwertend als „Skeezer“, „Chickenhead“, „Hoe“ oder eben „Bitch“ bezeichnet. Die gängige Meinung ist, dass man Frauen gegenüber keinen Respekt haben muss und sie nur dazu da sind, die sexuellen Wünsche der Männer zu erfüllen. Vor allem das Gangsta-Rap-Genre zeichnete sich mit besonders frauenfeindlichen Texten aus. Hier sei nochmals auf den eingangs erwähnten Snoop Dogg verwiesen, der bis heute mit frauenfeindlichen Texten auffällt.

Diese Entwicklung setzte sich auch nach dem Abflauen der Gangsta-Rap-Welle mit der Jahrtausendwende ungebrochen fort. Frauen kommen in vielen Rap-Songs nur als sexuelle Erfüllungsgehilfinnen vor. Hier ein Beispiel aus dem aktuellen Nr.1-Hit des selbsternannten „King of Rap“ Lil Wayne:

*„Man I ain't never seen an ass like hers
And that pussy in my mouth had me loss for words
Told her back it up like berp berp
And I made that ass jump like jerp jerp
And that's when she lick me like a lollipop (oh yeah I like that)“¹⁴¹*

Auch die Musikvideos der Hip Hop-Künstler wurden immer extremer. Schon seit Beginn der 1990er „schmückten“ sich viele Rapper in ihren Videos mit schönen Frauen, die sich dabei dem jeweiligen Künstler anbiederten. Seit einigen Jahren geht die Tendenz immer mehr in eine pornographische Richtung. Parallel dazu versuchten einige Rapper, wie der bereits genannte Snoop Dogg, auch im wirklichen Porno-Geschäft Fuß zu fassen und produzierten eigene Hardcore-Sexfilme.

¹⁴¹ Lil Wayne (feat. Static Major) – Lollipop, 2008

Gab es mit Ende der 1980er und dem Beginn der 1990er eine große öffentliche Debatte über Sexismus im Hip Hop, so eckt die Tatsache, dass heute kaum ein Mainstream-Rap-Song ohne sexistischen Inhalt auskommt, fast nicht mehr an. Ein Diskurs darüber findet zwar statt, jedoch nur in hochgradig elitären Subkulturen. Die breite Öffentlichkeit hat den Sexismus im Hip Hop als „normal“ akzeptiert und nimmt ihn auch kaum noch als solchen wahr.

Nelson George macht in seinem Buch „XXX – Drei Jahrzehnte HipHop“ ein weiteres Problem aus. Er schreibt, dass die Hip Hop-Kultur seit jeher von Männern geprägt und weiterentwickelt wurde. Frauen stellen im Hip Hop, abseits davon derbe Rollenklischees zu erfüllen, die absolute Ausnahme dar. Dies als Grund für den extremen Sexismus im Hip Hop zu nennen, erscheint mir aber sehr kurzsichtig. Einerseits würde man mit dieser These jedem Mann sexistische Tendenzen unterstellen. Andererseits ist zu bedenken, dass der Mainstream-Hip Hop sich vor allem an kommerziellen Gesichtspunkten orientiert. Wenn etwas die Massen bewegt, wie die Texte der 2 Live Crew Ende der 1980er Jahre und sich die dazugehörigen Platten gut verkaufen, wird es natürlich genug Künstler geben, die sich dieser Themen annehmen, um ebenfalls damit Erfolg zu haben.

Man sollte hier also eher von einem gesamtgesellschaftlichen Problem sprechen und die Frage stellen, wieso sexistische Texte und Videos das Publikum ansprechen. Auch die zusehende „Normalisierung“ von Sexismus im Blickwinkel einer breiten Masse ist vor dem Hintergrund einer fortschreitenden Sexualisierung in allen Medien, sei es nun das Fernsehen oder auch die Werbung, zu betrachten. Auch das Internet förderte eine solche Entwicklung mit einem enorm erleichterten Zugang zu Pornographie.

Dass dieser Sexismus mehr als in den meisten anderen Spielarten von Jugendkultur, im Hip Hop besonders stark vertreten ist, ist damit zu erklären, dass Hip Hop immer schon eine Musikrichtung war, die sich inhaltlich mit dem aktuellen Zeitgeschehen auseinandersetzt oder dieses zumindest (oft

unkritisch) reflektiert. Der Sexismus im Hip Hop ist also zwar durchaus zu kritisieren, man sollte die Wurzeln dieses Problems aber woanders suchen.

6.9. Homophobie

*“Whether you're a fag or a lez
Or the homosex, hermaph or a trans-vest
Pants or dress - hate fags?
The answer's yes”¹⁴²*

Wie Sexismus spielt auch Homophobie eine große Rolle im Hip Hop. Nachdem über zwanzig Jahre kaum homosexuellenfeindliche Aussagen in Rap-Songs zu finden waren, wurde es im Hip Hop um die Jahrtausendwende regelrecht zum Trend sich als Schwulen- und Lesben-Hasser zu präsentieren.

Die ersten drei Phasen der Hip Hop-Geschichte sind größtenteils frei von (zumindest nach außen gezeigtem) homophobem Gedankengut. Erst Ende der 1990er Jahre, also in der Zeit des Übergangs vom Gangsta-Rap zur heute dominierenden Rap-Form, begannen viele erfolgreiche Rapper Texte gegen Schwule und Lesben zu rappen.

Besonders stach dabei der weiße Rapper Eminem heraus, zur damaligen Zeit erfolgreichster MC der Welt. Er war sicher nicht der erste, der durch homophobe Aussagen auffiel, bei ihm schlug es allerdings erstmals sehr hohe Wellen und es kam zu einer öffentlichen Diskussion über Hip Hop und Homophobie. Die GLAAD (Gay and Lesbian Alliance Against Defamation) protestierte lautstark und rief zum Boykott von Eminems Platten und Konzerten auf. Die Wogen glätteten sich, als Eminem zusammen mit Elton John bei den Grammy Awards 2001 Eminems Song „Stan“ performte.

¹⁴² Eminem – Criminal, 2000

An der homophoben Einstellung vieler Rapper änderte dies aber nichts. Auch andere populäre Namen wie 50 Cent, Jay-Z oder Lil Wayne fielen durch schwulen- und lesbenfeindlichen Aussagen auf und die Texte sind heute aggressiver gegen Homosexuelle als je zuvor.

Die Gründe für diese ablehnende Haltung gegenüber Homosexuellen sind unterschiedlich. Einerseits ist Hip Hop seit jeher von einem gewissen Machismo geprägt, der beinhaltet, männlich, stark und heterosexuell sein zu müssen. Ein Umstand, der sich auch darin äußert, dass sich bis heute, ähnlich wie im Fußball, kein einziger prominenter Rapper als homosexuell geoutet hat. Während es in anderen Nischen der Jugendkultur längst kein Problem mehr darstellt, schwul oder lesbisch zu sein, kann es sich ein Rapper nicht erlauben, als homosexuell angesehen zu werden.

Ein weiterer Einfluss auf die US-amerikanische Hip Hop-Landschaft ist außerdem die jamaikanische Reggae-Szene, die wohl die homophobste popkulturelle Erscheinung unserer Tage darstellt. Auf Jamaika ist der Hass auf Schwule und Lesben kulturell und religiös begründet. Im Rastafari-Kult, dem die meisten Jamaikaner angehören, glaubt man, dass Homosexualität etwas Unnatürliches und Gotteslästerliches ist. Gleichgeschlechtliche Beziehungen und Körperkontakte sind auf Jamaika verboten und man kann bereits wegen Händchenhaltens mit Personen des eigenen Geschlechts verhaftet werden.¹⁴³ Im Reggae, und hier vor allem in dem Sub-Genre Dancehall, schlägt sich diese Geisteshaltung in schwulen- und lesbenfeindlichen Texten nieder. In einigen Songs wie in „More Prophet“ von Capleton wird sogar zum Mord an Homosexuellen aufgerufen. Der Text ist ursprünglich in der auf Jamaika gebräuchlichen Sprache „Patois“ (eine Mischung aus Englisch und afrikanischen Spracheinflüssen) getextet. Hier die englische Übersetzung:

*„You should know that Capleton burns queers
The same fire applies to lesbians*

¹⁴³ Vgl.: http://www.xtra.ca/public/viewstory.aspx?STORY_ID=4003&PUB_TEMPLATE_ID=7
(am 21. August 2008)

*Say I burn everything as long as I know that they're gay
All queers and sodomites should be killed*¹⁴⁴

Drastische Texte wie dieser führten in den letzten Jahren zu Auftrittsverboten vieler Dancehall-Künstler mit solch eindeutig menschenverachtenden Texten in den USA und Europa.

Abschließend bleibt zu sagen, dass die immer stärker werdenden homophoben Tendenzen nicht allein auf den Hip Hop beschränkt sind, sondern in der gesamten Gesellschaft zu finden sind. So hat zum Beispiel der Ausdruck „No Homo“ Einzug in den normalen Sprachgebrauch der US-Amerikaner gehalten.¹⁴⁵ „No Homo“ wird am Ende eines Satzes verwendet um etwas, dass eventuell homosexuell ausgelegt werden könnte, zu „heterosexualisieren“.

Wie bereits beim Thema Sexismus angesprochen, spiegelt der Hip Hop die soziale Realität, in der er entsteht, wider und somit auch alle negativen Entwicklungen. Homophobie ist also nicht ein reines Problem des Hip Hop, sondern der ganzen Gesellschaft.

¹⁴⁴ Capleton – More Prophet, 2000

¹⁴⁵ <http://www.dailyprincetonian.com/archives/2007/11/16/opinion/19386.shtml> (am 21. August 2008)

7. Fazit

Das Ziel dieser Arbeit war es, das eingangs erläuterte vierphasige Modell der Entwicklung von Hip Hop zu überprüfen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Modell nach der Analyse im Großen und Ganzen aufrechterhalten werden kann. Es lassen sich eindeutige Unterschiede in der Themenwahl in den verschiedenen Phasen festmachen. Es stellte sich auch heraus, dass es in jeder Phase Ausnahmen gibt und es zu Überschneidungen kommt. Dieser Umstand widerspricht meinem Modell aber keinesfalls. Im Folgenden werden die Ergebnisse der einzelnen Phase nochmals zusammengefasst.

Die erste Phase ist hauptsächlich geprägt von Inhalten, die sich um Partys und das Feiern drehen. Andere Themen, wie etwa Liebe und Beziehungen oder auch kritische Betrachtungen fanden durchaus auch ihren Weg in Hip Hop-Texte, stellen aber eher die Ausnahme als die Regel dar.

In der zweiten Phase verlagerte sich der inhaltliche Schwerpunkt hin zu politischen und sozialkritischen Themen. Den Umschwung brachte „The Message“ von Grandmaster Flash and The Furious Five. Danach wurde zwar weiterhin über Partys gerappt, der Fokus lag aber auf sozialkritischen Texten. Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellen vor allem die Texte der Gruppen Public Enemy und Boogie Down Productions dar, deren Radikalität davor und auch danach selten erreicht wurde. Mit diesen beiden Gruppen wurde der Hip Hop endgültig zum „Widerstandsmedium“, als das er so oft bezeichnet wird.

Eine drastische Änderung in der Themenwahl brachte die dritte Phase, geprägt vom Gangsta-Rap. Bereits Ende der 1980er Jahre begannen einige Rapper, das Leben in den US-Großstadtghettos in den Fokus ihrer Betrachtungen zu nehmen. Diese Texte waren aber nicht mehr kritisch wie in der zweiten Phase, sondern glorifizierten und romantisieren das Leben in der Kriminalität sogar. Vieles, was am Hip Hop kritisiert wird, wie Gewaltverherrlichung oder Sexismus, hat seinen Ursprung im Gangsta-Rap. Entscheidend für die weitere Entwicklung

des Genres war auch, dass Hip Hop in dieser Phase zum absoluten Top-Seller der Musikindustrie wurde.

Diesem Umstand wird vor allem in der vierten Phase Rechnung getragen, in der sich viele Texte um den eigenen Erfolg und den eigenen Reichtum drehen. Außerdem rückt die eigene Person des Rappers und seine außergewöhnlichen Talente wieder mehr ins Rampenlicht. Diese Art der der Angeberei existiert zwar schon seit den Anfängen des Rap, allerdings wurde sie nie so exzessiv betrieben wie seit der Jahrtausendwende. Der Einfluss des Gangsta-Rap hat stark abgenommen, wenn er auch immer noch präsent ist. Statt als Gangstas stellen sich viele Rapper heute aber lieber als erfolgreiche Geschäftsleute dar. Viele der negativen Errungenschaften des Gangsta-Raps blieben aber erhalten, wie zum Beispiel ein sogar noch schlimmer werdender Sexismus. Dazu kam mit Ende der 1990er Jahren noch eine immer extremere Ausmaße annehmende Homophobie, die flächendeckend im Hip Hop Einzug hielt.

Der größte Bruch zwischen den einzelnen Phasen erfolgte wohl beim Übergang der zweiten in die dritte Phase. Der Gangsta-Rap verdrängte fast alle anderen Sub-Genres und wurde von der breiten Öffentlichkeit als „der“ Hip Hop wahrgenommen. Hier wurden auch viele Dinge in den Hip Hop eingeführt, die heute als zum Genre zugehörig empfunden werden - eben etwa Sexismus oder Drogen- und Gewaltverherrlichung.

Die kleinste Veränderung stellt der Übergang von der dritten in die vierte Phase dar, da es nicht wie beim Aufkommen des Gangsta-Raps zu einer völligen Umkrempelung vieler Teilbereiche der Musik kam. Vieles wurde vom Gangsta-Rap weitergeführt. Es lässt sich aber doch ein Wandel erkennen. Dieser wird aber erst in ein paar Jahren vollständig zu erfassen sein können.

Warum es zu den verschiedenen Veränderungen kam, lässt sich zu einem Teil mit künstlerischen Aspekten argumentieren. Da Hip Hop aber, wie keine andere musikalische Ausdrucksform, das Umfeld, in dem er entsteht, reflektiert und

zum Thema seiner Betrachtungen macht, können auch soziale und politische Veränderungen zur Erklärung herangezogen werden.

Hip Hop entstand in den Armenvierteln von New York als reine Partybeschallung. Mit der Ausdifferenzierung des verbalen Ausdrucks mussten die prekären Lebensverhältnisse, in denen viele der Musiker lebten, zwangsweise in den Blickwinkel der Raptexte gelangen. So lässt sich wohl der Übergang der ersten in die zweite Phase erklären. Nachdem man in dieser zweiten Phase die Probleme benannte und nach Lösungen suchte, änderte sich real wenig. Die Zustände wurden eher schlimmer als besser. Die LA Riots zeigten die Spannungen auf, die damals in der US-Bevölkerung herrschten. Der schwarze Bevölkerungsteil war frustriert und sah zum Teil den einzigen Ausweg in Gewalt und Kriminalität. Vor dem Hintergrund dieser Befindlichkeit ist das Entstehen des Gangsta-Rap nur logisch. Man sucht nicht mehr nach Auswegen, sondern konzentriert sich auf das eigene Überleben. Ein gewisser Nihilismus macht sich breit, mit dem man auch die teils menschenverachtenden Texte erklären kann. Paradoxerweise löste aber gerade der Gangsta-Rap die Probleme vieler Rapper, da man mit ihm reich werden konnte. Die einstigen Gangsta wurden zu Millionären und gründeten mitunter erfolgreiche Unternehmen. Das diese radikal veränderte Lebensweise sich auch in den Texten niederschlägt, liegt auf der Hand. Und auch wenn sich für den Großteil der Afro-Amerikaner nichts geändert hat, rappten plötzlich viele ihrer Vorbilder über Karriereziele und Business-Pläne. Dies wurde von vielen nachstrebenden Rappern als „state of the art“ empfunden und sie imitierten diese Inhalte. Das Ergebnis waren teilweise absurde Künstler, die in Armut leben, aber wie aus dem Tagebuch eines Multi-Millionärs erzählen. Damit, und mit einem allgemeinen Trend zum Materialismus und zu Karrieresucht, lässt sich der Wandel zur vierten Phase erklären.

Alles in allem war und ist Hip Hop stets spannend. Wie kaum eine andere Jugendkultur änderte sie ihr Gesicht mehrmals erhielt aber trotzdem ihren Kern. So bleibt nur, gespannt zu warten, was die Zukunft im Hip Hop bringen mag.

8. Literaturverzeichnis

ALIM, H. Samy: Roc the Mic Right – The Language of Hip Hop Culture. New York, 2006

BECK, Harald (Hrsg.): Graffiti. Stuttgart, 2004

BERENDT, Joachim-Ernst: Das Jazz Buch. Frankfurt am Main, 2005

BOGNER, Alexander, LITTIG, Beate und MERZ, Wolfgang: Das Experteninterview – Theorie, Methode, Anwendung. Wiesbaden, 2005

CANNON, Lou: Official Negligence: How Rodney King and the Riots Changed Los Angeles and the LAPD. New York, 1999

DENT, Gina (Hrsg.): Black Popular Culture. New York, 1998

DJOKIC, Philipp; KADLEC, Markus; NEUMAYER, Alexander u.a. (Hrsg.): Marxismus Nummer 26 – Schwarze Befreiung und revolutionäre Bewegungen in den USA und Südafrika. Wien, 2005

DUFRESNE, David: YO! Rap Revolution. Neustadt, 1992

FORMAN, Murray und NEAL, Mark Anthony: That's the Joint! – The Hip-Hop Studies Reader. New York, 2004

FRÜH, Werner: Inhaltsanalyse – Theorie und Praxis. Konstanz, 2001

GEORGE, Nelson: XXX – Drei Jahrzehnte HipHop. Freiburg, 2002

KAGE, Jan: American Rap – Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität. Mainz, 2004

KLEIN, Gabriele und FRIEDRICH, Malte: Is this real? – Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main, 2003

LAWSON, Steven F.: Black Ballots. New York, 1976

MARINE, Gene: Black Panthers. Hamburg, 1970

MAYRING, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken. Weinheim, 2007

MIKOS, Lothar und WEGENER Claudia (Hrsg.): Qualitative Medienforschung – Ein Handbuch. Konstanz, 2005

NORTHOFF, Thomas: Graffiti – Die Sprache an den Wänden. Wien, 2005

PERKINS, William Eric (Hrsg.): Droppin' Science – Critical Essays On Rap Music And Hip Hop Culture. New York, 1995

RICHES, William T. Martin: The Civil Rights Movement. New York, 1997

ROSE, Tricia: Black Noise – Rap Music and Black Culture in Contemporary America. New York, 1994

TOOP, David: Rap Attack 3 – African Jive to Global Hip Hop. St Andrä-Wördern, 2000

WALDSCHMIDT-NELSON, Britta: Gegenspieler – Martin Luther King – Malcolm X. Frankfurt am Main, 2000

WINTER, Rainer (Hrsg.): Cultural Studies - Band 3: ANDROUTSOPOULOS, Jannis (Hrsg.): HipHop – Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld, 2003

Zeitschriften

JUICE, Ausgabe 107 – 05/2008, Köln

SPEX, Ausgabe 229/230 – 12-99/01-2000, Köln

Quellen aus dem Internet

http://www.census.gov/hhes/www/hlthins/hlthin06/p60no233_table6.pdf (am 3. Juli 2008)

<http://www.bls.gov/news.release/empsit.t02.htm> (am 3. Juli 2008)

<http://www.census.gov/population/www/popclockus.html> (am 2. Juli 2008)

http://www.census.gov/Press-Release/www/releases/archives/income_wealth/010583.html (am 3. Juli 2008)

<http://www.census.gov/prod/2002pubs/p23-210.pdf> (am 3. Juli 2008)

<http://www.census.gov/prod/2004pubs/c2kbr-35.pdf#search=%22ancestries%20census%22> (am 2. Juli 2008)

<http://www.dailyprincetonian.com/archives/2007/11/16/opinion/19386.shtml> (am 21. August 2008)

<http://www.eji.org/race%20crim%20just.pdf> (am 3. Juli 2008)

<http://www.n-tv.de/838247.html> (am 3. Juli 2008)

http://www.seventhfam.com/temple/books/eattolive_one/eat1index.htm (am 24. Juni 2008)

<http://www.seventhfam.com/temple/names.htm> (am 24. Juni 2008)

<http://store.finalcall.com/media/malcolmx/> (am 24. Juni 2008)

<http://www.taipeitimes.com/News/world/archives/2006/09/24/2003328998> (am 24. Juni 2008)

http://www.xtra.ca/public/viewstory.aspx?STORY_ID=4003&PUB_TEMPLATE_ID=7 (am 21. August 2008)

Curriculum Vitae

Persönliche Informationen

Name: Florian Wimmer

Geburtsdatum: 2. Jänner 1981

Geburtsort: Salzburg

Wohnort: Wien

e-mail: wohlklang@gmx.at

Ausbildung

1987 – 1991: Volksschule, Neumarkt am Wallersee

1991 – 1995: Hauptschule, Neumarkt am Wallersee

1995 – 1999: BORG, Neumarkt am Wallersee

2001 – 2003: Studium der Soziologie, Salzburg

2003 – 2008: Studium der Soziologie, Wien

Praktikum

Sommer 2004: am Institut für Musiksoziologie, Wien

Anhang

I. Verzeichnis der analysierten Songs

1. Phase:

Sugar Hill Gang – Rapper's Delight, 1979

Kurtis Blow – The Breaks (Part 1), 1980

Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force – Planet Rock, 1982

LL Cool J – Rock The Bells, 1985

Run DMC – My Adidas, 1986

2. Phase:

Grandmaster Flash and The Furious Five – The Message, 1982

Boogie Down Productions – Stop The Violence, 1988

Public Enemy - Fight The Power, 1989

Paris – The Devil Made Me Do It, 1990

X-Clan – Fire & Earth (100% Natural), 1992

3. Phase:

Dr. Dre feat. Snoop Doggy Dogg – Nuthin' But A G Thang, 1993

Snoop Doggy Dogg – Gin And Juice, 1994

Puff Daddy feat. Mase – Can't nobody hold me down?, 1996

2 Pac – How Do U Want It, 1996

The Notorious B.I.G. – Hypnotize, 1997

4. Phase:

50 Cent – In Da Club, 2003

Outkast – Hey Ya, 2003

Nelly – Hot in Herre, 2002

Kanye West feat. Jamie Foxx – Gold Digger, 2005

Lil Wayne feat. Static Major – Lollipop, 2008

II. Verzeichnis der vorkommenden Platten

2 Live Crew – We Want Some Pussy (Single); Luke Skyywalker Records, 1987

2pac – All Eyez On Me; Death Row Records, 1996

2pac – California Love (Single); Death Row Records, 1996

2pac – How Do U Want It (Single); Death Row Records, 1996

50 Cent – In Da Club (Single); Shady/Aftermath, 2003

50 Cent – Curtis; Interscope, 2007

Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force – Planet Rock; Tommy Boy Records, 1982

Beastie Boys – Rock Hard (EP); Def Jam, 1984

Beastie Boys – Licensed To Ill; Def Jam, 1986

Bo Diddley - Go Bo Diddley; Chess Records, 1959

Boogie Down Productions (BPD) – Crack Attack (Single); B-Boy Records, 1986

Boogie Down Productions (BPD) – Criminal Minded; B-Boy Records, 1987

Boogie Down Productions (BPD) – By All Means Necessary; Jive /RCA, 1988

Boogie Down Productions (BPD) – Edutainment; Jive/RCA, 1990

Capleton – More Fire; VP Records, 2000

Chic – Good Times (Single); Atlantic, 1979

Da Brat – Funkdafied (Single); Sony/Chaos Recordings, 1994

Da Brat – Funkdafied; Sony/Chaos Recordings, 1994

Dr. Dre – The Chronic; Death Row Records, 1991

Dr. Dre feat. Snoop Doggy Dogg – Nuthin' But A G Thang (Single); Death Row, 1993

Eminem – The Slim Shady LP; Aftermath, 1999

Eminem – My Name Is (Single); Aftermath, 1999

Eminem – The Marshall Mathers LP; Aftermath/Interscope, 2000

Eminem – The Real Slim Shady (Single); Aftermath/Interscope, 2000

Eminem – Stan (Single); Aftermath/Interscope, 2000

Eminem – The Eminem Show; Shady/Aftermath/Interscope, 2002

Eminem – Without Me (Single); Aftermath/Interscope, 2002

Eminem – Encore; Aftermath/Web/Interscope, 2004

Eminem – Ass Like That (Single); Shady/Aftermath/Interscope, 2005

Grandmaster Flash and The Furious Five – Supperrappin' (Single); Enjoy Records, 1979

Grandmaster Flash and The Furious Five – The Message (Single); Sugar Hill, 1982

Hot Boys – Guerilla Warfare; Cash Money Records, 1999

Ice T – Rhyme Pays; Sire/Warner Bros Rec., 1987

Kanye West feat. Jamie Foxx – Gold Digger (Single); Roc-A-Fella/Island Def Jam, 2005

Kanye West – Graduation; Roc-A-Fella/Island Def Jam, 2007

Kurtis Blow – Christmas Rappin' (Single); Mercury, 1979

Kurtis Blow – The Breaks (Part 1) (Single); Mercury, 1980

Lady B – To The Beat Y'all (Single); Tec Records, 1979

Last Poets – The Last Poets; Various, 1970

Last Poets – Hustler's Convention; Music of Life, 1973

Lil Wayne – Tha Carter 2; Cash Money Records, 2005

Lil Wayne – Lollipop (Single); Cash Money Records, 2008

LL Cool J – I Need A Beat (Single); Def Jam, 1984

LL Cool J – Rock The Bells (Single), Def Jam, 1985

MC Lyte – I Cram To Understand U (Single); First Priority Records, 1988

MC Lyte – Lyte As Rock; First Priority Records, 1988

N.W.A. - N.W.A. And The Posse; Macola, 1987

N.W.A. – Gangsta Gangsta (Single) (1989)

N.W.A. – Straight Outta Compton; Ruthless/Priority, 1989

N.W.A. – 100 Miles And Runnin'; Ruthless/Priority, 1990

N.W.A. – Niggas4Life; Ruthless/Priority, 1991

Nelly – Hot In Herre (Single), Universal, 2002

Outkast – Hey Ya (Single); LaFace, 2003

Public Enemy – Enemy #1/Son of P.E. (EP); Def Jam, 1987

Public Enemy – Yo! Bum Rush The Show; Def Jam/Columbia, 1987

Public Enemy – It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back; Def Jam/Columbia, 1988

Public Enemy – Fight The Power (Single); Def Jam/Columbia, 1989

Public Enemy - Fear Of A Black Planet; Def Jam/Columbia, 1990

Puff Daddy feat. Mase – Can't nobody hold me down? (Single); Bad Boy Entertainment, 1996

Queen Latifah – All Hail the Queen; Tommy Boy Records, 1989

Queen Latifah – Ladies First (Single); Tommy Boy Records, 1989

Run DMC – It's like that (Single); Profile, 1983

Run DMC – Hard Times (Single); Profile, 1983

Run DMC – Sucker MCs (Single); Profile, 1983

Run DMC – Run DMC; Profile/Arista, 1983

Run DMC – King of Rock; Def Jam, 1985

Run DMC – Raising Hell; Def Jam, 1986

Run DMC – My Adidas (Single); Def Jam, 1986

Run DMC – Raisin' Hell (Single); Def Jam, 1986

Run DMC feat. Aerosmith – Walk This Way (Single); Def Jam, 1986

Run DMC – It's Tricky (Single); Def Jam, 1988

Salt-n-Pepa – Hoot, Cool And Vicious; Next Plateau Records, 1985

Salt-n-Pepa – The Tramp (Single); Next Plateau Records, 1985

Salt-n-Pepa – Push It (Single); Next Plateau/London Records, 1986

Salt-n-Pepa – Shake Your Thang (Single); Next Plateau Records, 1987

Salt-n-Pepa – Let's Talk About Sex (Single); Next Plateau Records, 1991

Scatman John – Scatman (Ski Ba Bop Ba Dop Bop) (Single); RCA, 1994

Sequence – Funk You Up; Sugar Hill, 1979

Snoop Doggy Dogg – Doggystyle; Death Row Records, 1993

Snoop Doggy Dogg – Gind And Juice (Single); Death Row Records, 1994

Stop The Violence – Self Destruction; Jive, 1989

Sugarhill Gang – Rapper's Delight (Single); Sugar Hill, 1979

Sweet Tee – Vicious Rap (Single); Paul Winley Records Inc., 1980

The Notorious B.I.G. – Ready To Die; Bad Boy Entertainment, 1994

The Notorious B.I.G. – Hypnotize (Single); Bad Boy Entertainment, 1997

X-Clan – Fire & Earth (100% Natural) (Single); Polydor/PolyGram, 1992