



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

“Sex, Drugz 'n' HipHop – Rap als Identitätsmodell einer  
jungen Generation“

verfasst von / submitted by

Alina Ferrufino, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2015 / Vienna 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Theater- Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

# Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Die Anfänge des HipHop.....	4
2.1.	Djing.....	8
2.2.	Breakdance.....	14
2.3.	Writing.....	20
2.4.	Mcing.....	25
2.5.	Style.....	31
3.	Oral culture vs. literate culture – Vor und Frühgeschichte des Sprechgesangs.....	33
4.	Über Old School und New School.....	38
4.1.	Battle-Kultur.....	41
4.2.	Gangsta-Rap.....	45
5.	Die Theorie der drei Identitätsformen nach Manuel Castells.....	51
5.1.	Soziale Bewegungen.....	53
5.2.	Die Konstruktion von Identität.....	54
5.3.	Die drei Typen der Identitätsbildung.....	55
5.4.	Identität in der Netzwerkgesellschaft.....	56
5.5.	Einordnung in die Zeitgenössische Identitätsforschung.....	58
5.6.	Konstruktion von Identität im Kontext des HipHop.....	61
6.	Identifikation und Gewalt im Kontext von HipHop-Clips.....	65
6.1.	Geschlechterrollen in HipHop-Videos.....	68
6.2.	Der Mann im Gangsta-Rap.....	71
6.2.1	Der Mann im Ghetto.....	72
6.2.2	Der Mann im Luxus.....	72
6.3.	Das Bild der Frau.....	73
7.	Das Konzept der Musikvideos.....	78
7.1.	HipHop Video goes Internet.....	80
8.	HipHop Lieder– eine Analyse anhand ihrer Texte und Videos.....	82
9.	Fazit.....	89
10.	Quellenverzeichnis.....	92
11.	Internetquellen.....	97

## **Abstract**

HipHop ist eine entstandene Jugendkultur, welche sich in den 70er Jahren in Nordamerika entwickelte. Ihren Ursprung hatte sie in der South Bronx, New York. Die vier Säulen aus dem HipHop besteht sind: MCing, Djing, Breakdance sowie Graffiti. HipHop ist ein Begriff aus der Soziologie, welcher das kulturelle Umfeld der Akteure einschließt. HipHop bietet vielfältige Möglichkeiten der Identitätsarbeit, vor allem innerhalb der kommerziell erfolgreichsten sowie am stärksten wahrgenommenen Ausdrucksform des HipHop, dem Rap. Sprache gilt hier als Werkzeug und Medium um soziale Identität kommunikativ hervorzubringen. Die Identität eines jeden einzelnen HipHoppers ist einem dynamischen Prozess gleichzusetzen, denn ohne Performance kann es keinen HipHop geben. Als künstlerische Freizeitbeschäftigung lässt sich HipHop nicht einfach erklären, es bildet vielmehr einen Sozialkomplex mit bestimmten Identitäten bzw. Persönlichkeiten. Mitte der 80er Jahre entstand ein neues Rap-Genre: der Gangsta-Rap, ein durch Drogen und den kritischen Lebensumständen ausgelöster Nihilismus. Doch anders als im Consious-Rap wird im Gangsta-Rap die Misere geschildert und verherrlicht, jedoch meist nicht kritisch hinterfragt. Ein nihilistischer Stolz auf die eigene Lebenssituation wird hier glorifiziert. Dennoch, oder gar deswegen, hielt der Siegeszug des Gangsta-Rap weltweit kommerziell an. Nicht nur die Mehrheit der Jugendlichen Ghettobewohner haben großes Interesse an diesem Genre, sondern vor allem weiße Jugendliche vorwiegend aus der Mittelschicht und bescheren diesen Rap-Platten mit seinen harten Geschichten aus den Ghettostraßen der Westcost millionenfache Verkäufe. Gangsta-Rap avancierte so zu dem meist diskutierten und gleichzeitig erfolgreichstem Rap-Genre.

# 1. Einleitung

HipHop entwickelte sich innerhalb weniger Jahrzehnte als kleine Minderheitskultur in den heruntergekommen Großstadtghettos New Yorks der Siebzigerjahre zu einer globalen Bewegung mit seinen eigenen Ritualen, Praktiken und Werten und bedeutet mittlerweile „big business“, denn „hinter HipHop steht heute in den USA eine milliardenschwere Industrie.“<sup>1</sup> Fakt ist, dass es einige Rapper, die meist aus einfachen Verhältnissen stammen, es ganz schön hoch auf der Karriereleiter gebracht haben. So berichtete das Forbes Magazin, dass Jay Z mit einem geschätzten Jahreseinkommen von 36 Millionen Us-Dollar Topverdiener im Bereich HipHop ist, oder Dr.Dre auf dem ersten Platz der 'People With Money'-Liste über die zehn bestbezahltesten Rapper 2014 mit einem geschätzten Verdienst von 75 Millionen Dollar, die er aus verschiedenen Quellen einnahm, ist.<sup>2</sup> „Was sich wie ein roter Faden durch die Geschichte des HipHop zieht und was diese Kultur deutlich unterscheidet etwa von der Rock oder Punk-Bewegung, ist die ständige Umwälzung und Erneuerung von Stilen und Musik.“<sup>3</sup>

HipHop ist daher längst nicht mehr eine bloße Jugendbewegung, der man nicht weiter Beachtung schenken sollte, im Gegenteil mit HipHop wird heute so richtig viel Geld gescheffelt, sei es in der Kleidungsindustrie, in der Gastronomie oder in der Werbung und ist in aller Munde sowie nahezu omnipräsent.

Teil dieser Kultur zu sein bedeutet noch immer für zahlreiche Heranwachsende, sich mit dem Lebensgefühl HipHop zu identifizieren, die nur allzu gerne in Musikvideos präsentiert wird. Die Teilnahme an eine Jugendkultur heißt für junge Leute seine eigene Identität auszubilden sowie die Werte und Ziele der etablierten Kultur zu divergieren, um sich in ihrer sozialen Realität besser zu orientieren. Besonders das Phänomen Rap, die am stärksten wahrgenommene und kommerziell erfolgreichste musikalische Ausdrucksform des HipHop, birgt ein enormes Potential zur Selbstreflexion, in der kulturelle und soziale Identität konstruiert wird. Oft findet man in der Literatur Rap als „message music“<sup>4</sup>, weil es davor noch nie so viel Text pro Zeiteinheit gegeben

---

<sup>1</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 22.

<sup>2</sup> Siehe <http://de.mediamass.net/stars/dr-dre/bestbezahlte.html> (abgerufen am 1.9.2014)

<sup>3</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 22.

<sup>4</sup> Klaus Farin: „generation-kick.de. Jugendkulturen heute“, München, 2001, S. 134.

hat.“<sup>5</sup> Geht es nach Jacob, so sieht er Rap-Musik als „Lust an der Kommunikation, endloses Reden und Argumentieren.“<sup>6</sup> Der Grund mag daran liegen, dass es hier offensichtlich „ein gesellschaftliches Müssen, ein Bedürfnis nach Selbstaufklärung gibt. Und die Überzeugung, dass Diskurse dabei helfen können.“<sup>7</sup>

Dabei vereint der Rap neben der individuellen Selbstinszenierung mit einer kollektiven Identitätskonstruktion auch einen identitätspolitischen Auftritt nach außen, bei der ein bestimmter Lebensstil angepriesen wird: HipHop als Lebensentwurf und Rap als die dazugehörige Artikulationsform.

Im Zuge der Popularisierung von HipHop – selbst in restriktiven Gesellschaften wie dem Iran - wurde jene Kultur zum Visier etlicher journalistischer Artikel und Bücher, welche meist von Vertretern der Szene verfasst wurden, und zog selbst die Wissenschaft in seinen Bann mit hinein, auf dass HipHop zu einem akademischen Sujet avancierte. Die HipHop-Forschung ist auf Grund seiner Vielschichtigkeit interdisziplinär ausgerichtet; die Ethnologie und Soziologie, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Literatur- und Sprachwissenschaft, die Pädagogik, Linguistik, sowie die Medien- und Erziehungswissenschaften sind daran beteiligt und unter dem Dach der Kulturwissenschaften zu sehen, womit der zentralen Position von Sprache im HipHop Tribut gezollt wird - selbst wenn der geschichtlichen Entwicklung von Sprache in den wissenschaftlichen Behandlungen von Rap eine untergeordnete Rolle zugeschrieben wird. HipHop und dessen vielfältige Möglichkeiten der Identitätsarbeit soll ins Zentrum des Interesses gerückt werden. Die spezielle Rolle der HipHop-Kultur mit seinem wandelbaren, flüssigen Identitätsverständnis, betont unter anderem Menrath: <sup>8</sup>„Die Identität des einzelnen HipHoppers ist ein dynamischer Prozess, eine Abfolge von wiederholt dargebotenen künstlerischen Inszenierungen des persönlichen Styles [...] Ohne Performance gibt es kein HipHop.“

Um die Identitätsstrukturen der HipHop-Künstler besser zu verstehen möchte ich mich mit dieser vorliegenden Arbeit auf die Musikvideos von sogenannten Gangsta-Rappern spezialisieren und deren daraus resultierenden Performanceaktivitäten. Wie inszenieren sich einzelne Künstler und Gruppen, auf welches kulturelle Material wird zurückgegriffen und vor allem welche Themen und

---

<sup>5</sup> Vgl. Günther Jacob: „Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer. Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin“, Berlin, 1993, S. 183.

<sup>6</sup> Siehe ebenda.

<sup>7</sup> Siehe ebenda.

<sup>8</sup> Stefanie Menrath: „I am not what I am“: Die Politik der Repräsentation im HipHop, In: Janis Androutopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O., S. 218f

Inhalte werden behandelt? Ich werde mich auf einige amerikanische Vertreter der HipHop-Szene beschränken, sie in ihren Videos untersuchen und herausstellen, wie sie sich in diesen darstellen, wofür sie einstehen und gegen wen sie sich richten. Zudem gilt es herauszufinden, welche Faktoren die Ursache sein können, dass immer mehr Jugendliche sich mit Gangsta-Rap identifizieren. Für ein besseres Verständnis gilt hier eine Untersuchung des typischen Männerklischees im Gangsta-Rap und das Bild der Frau, das extrem von Sexismus und Pornografie geprägt ist.

Zunächst werde ich eine detaillierte Entstehungsgeschichte von HipHop und seine Entwicklung in der amerikanischen Gesellschaft nachzeichnen sowie die Besonderheit der Sprache im Rap mit seiner Battle-Kultur herausarbeiten. Anschließend daran möchte ich das theoretische Modell der Identitätsstruktur nach Castells behandeln; in den folgenden Kapiteln verschiedene Musikvideos von Gangsta-Rappern näher beleuchten. Dafür wird zuvor synoptisch auf die Entwicklung und Geschichte heutiger Musikvideos, im konkreten des Hip-Hop-Videos, eingegangen. Im Anschluss wird auf die Geschlechterrollen im Gangsta-Rap angeknüpft, welche in den Texten und in den Musikvideos klar definiert sind. Diese möchte ich anhand von ausgesuchten Beispielen darlegen. Außerdem werde ich der Ursache nachgehen, weshalb so viele Halbstarke sich Gangsta-Rapper als Vorbild nehmen.

## 2. Die Anfänge des HipHop

Die Geburt des HipHop kann man nicht genau an ein Datum festhalten, doch kann man sagen dass, er sich in den 70er Jahren von der South Bronx aus, einem Stadtteil New Yorks, auf sogenannten illegalen Blockpartys<sup>9</sup>, d.h. Straßen- und Parkfesten, verbreitete. Einige schwarze Jugendliche fanden sich zusammen um sich in den Hinterhöfen leer stehender Fabrikhallen, auf Schulhöfen oder in Parks zu den angesagten Sounds der Djs zu amüsieren. Als HipHop sich aus einfachen Mitteln begann herauszukristallisieren - schließlich schlossen Djs illegal ihre Soundsystems an das öffentliche Stromnetz an- ahnte noch niemand, dass diese Kultur dreißig Jahre später nahezu global Anhängerschaft finden würde. Das war der historische Ausgangspunkt von HipHop, doch sollte diese Kultur erst 1979 mit der Entstehung der Technik des Rappens, die ursprünglich eigentlich nur als Begleiterscheinung des Djs agieren sollte, sich als die Hauptattraktion entpuppen und sprang so schnell aus dem Schatten seines Kollegen. Dies markierte fortan auch den weiteren Verlauf von HipHop, denn kaum ein anderes musikalisches Genre wie Rap, die Musikform von HipHop, hat solch ein Durchhaltevermögen im knallharten Musikbusiness bewiesen, wie eben dieses. Allzu oft wurde HipHop schon für tot erklärt, jedoch entpuppte sich Rap-Musik durch seine immer wieder neu aufgreifenden Stile und reichhaltigen Themen als ein dem Puls der Zeit nahestehendes Medium. „Many of us don't have a past we can truly celebrate and unfortunately we can't exactly rely on the future; so the present is all we have. Hip-hop is the music of the present tense.“<sup>10</sup>

Man darf daher HipHop nicht nur aus der amerikanischen Perspektive sehen, da sich jene Kultur rund um den Globus auf verschiedenartige Art und Weise entfaltet hat.

Neben der Omnipräsenz von HipHop auf dem Musikmarkt, findet man ihn auch als weitverzweigte Jugendkultur mit seinen eigenen Praktiken, Normen und Ritualen. „HipHop bedeutet eine eigene, neue Art zu denken, zu reden und sich auszudrücken“<sup>11</sup>. Weltweit sind verschieden ausgeprägte HipHop-Kulturen zu beobachten, welche ihre landesspezifischen Eigenheiten empor bringen. [...] hip hop joins scores of other vibrations that are born in the Black community, but that live, thrive, and reproduce all over the world. More than just an integral part of pop culture, hip hop has shaped the perceptions of people, especially young ones, wherever they are.<sup>12</sup>

Trotzdem wird immer noch aus dem gleichen Fundus geschöpft, und zwar aus der Geschichte und Herkunft des HipHop sowie aus der Kultur von New York. Die prekären sozioökonomischen

---

<sup>9</sup> Blockparties waren illegale, nicht angemeldete Veranstaltungen, welche oft von der Polizei abgedreht wurden.

<sup>10</sup> Brian Cross: „It's not about a salary... Rap, Race and Resistance in Los Angeles“, London;New York, S. 3.

<sup>11</sup> Sebastian Krekow, Jens Steiner, Mathias Taupitz: „Das neue HipHop Lexikon“, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin, 2003, S. 5.

<sup>12</sup> MK Asante Jr.: „It's Bigger Than Hip-Hop - -The Rise Of The Post-Hip-Hop Generation“, St.Martin's Press, New York, 2008, S. 15

Bedingungen in der South Bronx Ende der 60er Jahre sorgten eben für die Geburtsstätte des HipHop. „Ihr grauer sozialer Wohnbau und die vielen ausgebrannten Gebäude haben nichts von den politischen und kulturellen Nachklang des benachbarten Harlem, geschweige denn vom materiellen Reichtum in Downtown Manhattan.“<sup>13</sup> Die Bevölkerung in den drei Kernbezirken dieses Viertels nahm von 1970 bis 1980 von 383.000 auf 166.000 Einwohner ab. Zudem wurden gezielt seit den 60er Jahren Sozialhilfeempfänger in dem Viertel untergebracht und mit ihnen stieg auch die Zahl der Drogenkonsumenten rapide an.<sup>14</sup> „Der soziale Status eines Menschen entscheidet nicht bloß über seine Konsummöglichkeiten, weil Einkommen und Vermögen dafür ausschlaggebend sind, welchen Lebensstandard man sich leisten kann; das Quartier, in dem man wohnt, determiniert umgekehrt vielmehr auch die Aufstiegschancen im Beruf.“<sup>15</sup> Die Zukunftsaussichten für die Jugendlichen jener Gegend waren nicht gerade die allerbesten. Lebte man einmal im Ghetto, war es nicht so leicht davon raus zu kommen.

„HipHop gilt als Kompensationsmittel Heranwach[s]ender im Zuge einer fortschreitenden De-Industrialisierung in amerikanischen Ballungszentren und der damit verbundenen Arbeitslosigkeit, Ghettoisierung sowie Chancenlosigkeit, Verelendung und Kriminalisierung“<sup>16</sup> Zu jener Zeit stieg unter den schwarzen Jugendlichen die Arbeitslosenrate auf bis zu 40 % an. Zeitgleich sanken auch die Einnahmen der Gemeinden, sodass sie nicht mehr in der Lage waren zusätzliches Geld für die öffentliche Infrastruktur zu investieren. Die konservative Regierung, welche damals gewählt wurde, kürzte sowohl aus finanziellen als auch aus ideologischen Motiven das Budget des Wohlfahrtsstaats und so blieb noch weniger Kapital für die Bewohner dieses Stadtviertel übrig.<sup>17</sup> Ganze Stadtteile mit überwiegend afroamerikanischen Bewohnern wuchsen heran und es entstanden „ethnische Ghettos“<sup>18</sup> Die Kriminalitätsrate in den Ghettos stieg also rapide an, die Arbeitslosigkeit war enorm und Rivalisierungskämpfe unter Jugendlichen verschiedener Gangzugehörigkeiten standen an der Tagesordnung.

---

<sup>13</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Würden, 1992, S. 19.

<sup>14</sup> Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Ursp%20r%20ng%20e%20des%20Hip-Hop> (abgerufen am 6.7.2014)

<sup>15</sup> Arit Datta [Hrg.]: „Zukunft der transkulturellen Bildung – Zukunft der Migration“, Frankfurt am Main, 2010, S. 69.

<sup>16</sup> Karin Bock, Stefan Meier, Gunter Süß (Hrg.): „HipHop meets Academia“. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld. 2007, S. 315.

<sup>17</sup> Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Ursp%20r%20ng%20e%20des%20Hip-Hop> (abgerufen am 6.7.2014)

<sup>18</sup> Wolfgang Karrer, Ingrid Kerkhoff [Hrg.]: „Rap“, Argument Verlag, Hamurg/Berlin, 1996, S. 24.

„Schuld daran war eine schlechte Verkehrspolitik: Eine Autobahn – der Cross-Bronx- Highway – hatte das Viertel von der restlichen Stadt abgeschnitten. Die Angehörigen der Mittelschicht verließen die Bronx, ebenso viele Wirtschaftstreibende. Zurück blieben die, die es sich nicht leisten konnten, weg zu gehen“<sup>19</sup>

Bis in den 60er war die Bronx ein ganz normales Stadtviertel von New York gewesen, jedoch wurde dieses Stadtviertel durch die besagte vielspurige Autobahn zerstört, da sie mitten durch die Bronx verlief. Über blieben verfallene, leerstehende Häuser sowie trostlose Mietskaserne des sozialen Wohnungsbaus. Jene die es sich leisten konnten, verließen die Bronx und übersiedelten in die besseren benachbarten Stadtteile New Yorks um.<sup>20</sup> Die South Bronx wurde so in den USA zum Symbol des urbanen Verfalls, äquivalent mit dem Zustand des Viertels mit Berlin 1945. Gangs begannen sich zu organisieren und sahen sich als Polizei des Viertels, weil die eigentliche öffentliche Ordnung diese Gegend schon längst für gescheitert erklärt hatte. Laut Klausegger wurde die South Bronx zum „Inbegriff des Ghettos“.<sup>21</sup> Mehr als ein Fünftel der Menschen dort stammt ursprünglich aus der Karibik und diverse Minderheiten wie Juden, Italiener, Deutsche und Iren hatten sich dort angesiedelt.<sup>22</sup> „In der Bronx, und in einem geringeren Maße auch in Harlem, entwickelten schwarze Jugendliche eine Alternative zu den Bandenkriegen, die in den späten 60ern wieder aufgeflammt waren und ganze Stadtteile nördlich des Central Parks auseinandergerissen hatten.“<sup>23</sup>

HipHop bietet eine ethnische Selbstzuschreibung, welche – wie wir bereits wissen – seine Anfänge in den USA kultivierte und ebenso im deutschen HipHop zu finden sind und für viele migrantische Jugendliche einen Referenzrahmen für den eigenen Darstellungsstil darbieten. Die Jugendlichen, welche in der Bronx aufwuchsen, hatten nicht die finanziellen Mitteln, um in teure Discos nach Manhattan zu fahren, geschweige denn sich nach der angesagten Mode zu kleiden. Sie waren daher gezwungen in ihrem Viertel zu bleiben und machten aus der Not eine Tugend.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. <http://ullaebner.wordpress.com/2011/06/06/hip-hop-1-wie-alles-begann/> (abgerufen am 6.7.2014)

<sup>20</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000.

<sup>21</sup> Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft, Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies“, Wien, 2009, S. 163.

<sup>22</sup> Vgl. Tricia Rose: „Ein Stil, mit dem keiner klar kommt. HipHop in der postindustriellen Stadt“, In: John Fiske (Hrg.): „Kursbuch JugendKultur“, A.a.O., 1997, S. 146f.

<sup>23</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Wörden, 1992. S. 19.

<sup>24</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000.

„Trotz Verfall und Vernachlässigung war hier das Zentrum einer lebendigen, von der Öffentlichkeit nicht wahrgenommenen zukunftsweisenden Kreativität, die nur durch diese extreme Mischung der Ethnien und ihre relative Isolation gegenüber dem Rest von New York entstehen konnte. Innerhalb der engen Grenzen der Bronx entstanden die Ausdrucksformen, die wir mit HipHop-Kultur assoziieren: Graffiti-Kunst, Breakdance, Rappen und Mixen“<sup>25</sup>

Laut HipHop-Lexikon wird der Begriff HipHop als „eine weltweit verbreitete Jugendkultur, die die Elemente B-Boying, Writing, Djing und Rap in sich vereint“<sup>26</sup>. „HipHop ist halt ein Dachbegriff für das Ganze, das ist ein Haus und hat vier bis fünf Säulen. Graffiti, Rappen, Breakdance und Djing. Und die Säulen muss man wirklich verstehen“<sup>27</sup> Begonnen hat alles mit dem Breakdance, als sich die Breakdance-Tänzer auf der Straße mit neuartigen Tanzbewegungen präsentierten, dann kam die Graffiti-Malerei hinzu, welche jedoch erst nach der Einbeziehung in die HipHop-Kultur durch das Sprühen von Wänden im öffentlichen Raum Aufmerksamkeit erlangte. Daher gelten Breakdance und Graffiti als die erst entstandenen Ausdruckselemente dieser Kultur. Seine musikalischen Komponenten sind in zweiter Reihe anzuordnen.

HipHop orientiert sich vorwiegend auch noch über die Kleidung, zum Beispiel Sportanzüge, Turnschuhe, Daunenjacken, Wollmützen und Basecaps<sup>28</sup>, die verkehrt herum oder seitlich aufgesetzt werden. Der Dresscode von HipHop bläht tendenzielle die Körpersilhouette der Jungen auf, sodass sie bedrohlich wirken, daher kann man als fünftes Element noch den sehr allgemeinen Style hinzuzählen. Der Style wird hauptsächlich innerhalb der HipHop-Kultur zur performativen Inszenierung sowie zur Identitätsbildung benutzt. Auch heute noch ist diese Mode weit verbreitet und man findet sie in den Straßen genauso wie in modernen Tanzfilmen und in Musikvideos wieder. Trotzdem wird HipHop in der Öffentlichkeit – allen voran in den Medien – oft nur mit dem Rap assoziiert<sup>29</sup>, jedoch drückt er sich in gleichwertigen Kunstformen aus.<sup>30</sup>

HipHop bot den marginalisierten Individuen aus dem Ghetto mit seinen vier Elementen eine

---

<sup>25</sup> Nelson George, T Man: „XXX. Drei Jahrzehnte Hip-Hop“, Dt. Erstaug. Freiburg (Breisgau): Orange-Press, 2002, S. 28.

<sup>26</sup> Sebastian Krekow, Jens Steiner, Mathias Taupitz: „Das neue HipHop Lexikon“, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin, 2003, S. 5.

<sup>27</sup> Zitat von Amigo von den *Flying Steps*, zit. nach Karina Schwann: „Breakdance, Beats und Bodrum. Türkische Jugendkultur. Wien/Köln/Weimar 2002, S. 52.

<sup>28</sup> Sogenannte Baseball-Mützen.

<sup>29</sup> Vgl. Sascha Verlan: „HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap“. In: Jannis Androutopoulos (Hrg.): „HipHop. A.a.O. S. 140..

<sup>30</sup> Vgl. Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009.

alternative Identität und ein Sprachrohr: „HipHop was shaping a language that allowed young people to negotiate a political voice for themselves in their societies.[HipHop] gave them the resources and the platform they needed to tell their stories and provided the grounds for their locally based political actions.“<sup>31</sup> Daher sollen folglich die obengenannten Sparten des HipHop näher beleuchtet werden.

## 2.1. Djing

„Let's take it back to straight hip-hop and start it from scratch“<sup>32</sup>

Wie bereits bekannt ebneten jene Block Partys den „Djs“ mit ihrem bis dato unbekanntem Sound den weiteren Weg des HipHop. Der Begriff DJ kommt ursprünglich aus der Rundfunkmoderation, welcher im Radio Tonträger präsentiert, aber durch das Aufkommen des neuen Straßenphänomens gerieten die Radio-Djs baldigst in Vergessenheit.<sup>33</sup> Dieser völlig neue Typus von DJ war zudem überaus erfolgreich: „HipHop schlug ein wie eine Bombe.“<sup>34</sup>

Block Partys entstanden hauptsächlich wegen dem geringen Kontingent der Jugendlichen aus den New Yorker Armenviertel, um sich wie die reicheren Kids „in bombastischen Tanzpalästen [...] zwischen glitzernden Lichteffekten und aufsteigendem Nebel selbst [zu inszenieren].“<sup>35</sup>

HipHop als Jugendbewegung fand jedoch erst ihren Anfang durch den 1967 aus Jamaika nach New York City übersiedelten DJ Clive Campbell, allen besser bekannt als Kool Herc. Er nahm an den üblichen Soundsystem<sup>36</sup> Battles in der Bronx teil und hatte als Technikfanatiker leichtes Spiel, denn nur wer die größten und lautesten Soundsysteme auffahren konnte, ging als Gewinner der Wettbewerbe hervor.<sup>37</sup>

„Hercs Soundsystem war so mächtig, daß niemand sich mit ihm messen wollte, wenn er eine Block-

---

<sup>31</sup> Sujatha Fernandes: „Close to the Edge: In Search of the Global Hip Hop Generation“, Verso, New York, 2011, S. 5.

<sup>32</sup> Songtext von Eminem aus seiner ersten Singleauskopplung „Berzerk“ seines achten Studioalbums „The Marshall Mathers LP 2.“

<sup>33</sup> Vgl. Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 13.

<sup>34</sup> Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 16.

<sup>35</sup> Gerald Hündgen [Hrs.]: „Chaisin' a dream: Die Musik des schwarzen Amerika von Soul bis HipHop. Köln, 1989, S. 174.

<sup>36</sup> Eine „mobile Kombination von zwei Plattenspielern, Mischpult, Verstärker und Lautsprecher.“ Siehe: Eckhart, Müller-Bachmann: „Jugendkulturen Revisited. Musik- und stilbezogene Vergemeinschaftungsformen (Post-)Adoleszenz im Modernisierungskontext. Münster, 2002, S. 93.

<sup>37</sup> Sebastian Kreckow, Jens Steiner, Mathias Taupitz: „Das neue HipHop Lexikon“, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin, 2003, S. 11.

Party veranstaltete. Er hat sogar gelegentlich Flash [DJ Grandmaster Flash] öffentlich bloßgestellt und die Überlegenheit seiner Anlage gegenüber Flashs selbstgebastelten Gerätschaften ausgespielt.<sup>38</sup>

Um diese Wettbewerbe veranstalten zu können, mussten sich die Jugendlichen aber etwas einfallen lassen: „They gave house parties and sometimes rented community centers in the projects to throw larger parties where they charged admission to cover expenses and make a little extra money. The story of hip-hop begins here, with a young Dj of Jamaican descent trying his hand at throwing parties.“<sup>39</sup>

„All diese Blockparty-Dj's waren derzeit nur lokal bekannt, doch Herc strebte nach mehr“<sup>40</sup>, denn er legte dabei nicht nur einfach Schallplatten auf, sondern „spielte nur die Instrumentalstellen und baute diese aus, bis sie wie neue Platten klangen.“<sup>41</sup> Denn viele DJs entwickelten ihre eigenen Techniken, um sich so von der Masse der anderen Plattenaufleger durch die individuelle Verfremdung einzelner Musikstücke hervorzuheben.

Zu Beginn jedoch versuchte Kool Herc sein Publikum mit Reggaeklängen aus seiner Heimat zu unterhalten, aber es fühlte sich in keinerlei Hinsicht davon angesprochen und kehrte ihm schon schnell den Rücken zu. Deswegen musste etwas Neues, bisher noch nie Dagewesenes, her:

„Herc begann Funkplatten zu kaufen. Doch begnügte er sich nicht mit einem Exemplar, sondern erwarb stets zwei Stück einer Pressung. Dies geschah weniger aus reinem Konsumrausch heraus, sondern hatte einen triftigen Grund. Ihm kam nämlich der Gedanke, nur den beliebten Break eine Musikstückes abwechselnd auf beiden Plattenspielern zu spielen. Diese aneinandergefügten Percussion- und Drum-Parts ergaben ein vollkommen neues Klangbild.“<sup>42</sup>

Der Break ist jene Passage eines Liedes, in der nur die Rhythmusinstrumente, d.h. Bass und Schlagzeug, gespielt werden. Er verzichtete aus seiner Sicht auf den überflüssigen Rest seiner Platten, spielte lediglich die Breaks und ans Ende des einen Breaks kam der Anfang des anderen Breaks hinzu und so weiter. Der Breakbeat war geboren.<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St. Andrä Wördern, 1992. S. 74.

<sup>39</sup> Jim Fricke, Charlie Ahearn: „Oral history of hip-hop's first decade. Cambridge, 2002, S. 23.

<sup>40</sup> Sebastian Krekow, Jens Steiner, Mathias Taupitz: „Das neue HipHop Lexikon“, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin, 2003, S. 11.

<sup>41</sup> Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 36.

<sup>42</sup> Sebastian Krekow, Jens Steiner, Mathias Taupitz: „Das neue HipHop Lexikon“, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin, 2003, S. 11.

<sup>43</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr,

„Der Breakbeat nahm einfach nur die Kirsche von der Torte, aß sie auf und schmiss den Rest weg.“<sup>44</sup> Er kam auf diese Idee, da er bemerkte, dass sein Publikum an diesen Stellen am ausgiebigsten feierte und ihm dadurch die Möglichkeit zur Verfügung stand mit zwei Plattenspieler und doppelten Schallplatten die Breakbeats nach Belieben zu verlängern. Die störenden Pausen zwischen den einzelnen Stücken wurden dadurch minimiert und die Menge konnte ununterbrochen durchtanzen.<sup>45</sup>

„The action in the Bronx war dominated by the b-boys, and the DJ's job was to keep the party going and periodically create the musical space for the b-boys to take over and do their thing. The percussion breaks – where most of the band drops out, leaving the drummer and percussionists to carry the music – were the parts that the b-boys liked, and the hip-hop forefathers developed a way to extend those breaks, alternating between the same section to the song on two records on different turntables.“<sup>46</sup>

Durch das Anpassen der Geschwindigkeiten diverser Tracks (Pitching) mit Hilfe von Kopfhörern, ebneten sich für den DJ ganz neue Wege selbst künstlerisch kreativ tätig zu werden.

Die DJ-Musik war quasi geboren. Immer weniger wurden die einzelnen Stücke für relevant betrachtet, vielmehr stand im Vordergrund das gesamte Gefüge, der Mix, also die Art und Weise, wie einzelne Lieder ineinander verschmelzt waren.

Auch das Publikum musste seine Bewegungsabläufe an diese neue Art von Musik anpassen und entdeckte so den frischen Sound für sich neu.

Clive Campel gilt daher als einer der „Urväter“ der Hip-Hop-Bewegung, denn er erkannte neben dem Potenzial der öffentlichen Parties für Jugendliche, welche zu jung für die herkömmlichen Diskotheken waren oder es sich einfach nicht leisten konnten, auch welche Art von Musik sein junges Publikum ansprach: „They didn't want to hear the smooth songs [...]. They liked funk, music that sounded raw and angry like James Brown. They preferred songs with long breakdown sections, or 'breaks', [...] which had a drum that lasted two full minutes.“<sup>47</sup>

So wurde der DJ selbst von einem „Handlanger der Musiker“ zu einem anerkannten Musiker:<sup>48</sup>

„Ein DJ wie Kool DJ Herc war nicht länger ein reproduzierender Plattenaufleger, versteckt in einer

---

Mülheim an der Ruhr, 2000.

<sup>44</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St. Andrä Wördern, 1992. S. 74.

<sup>45</sup> Vgl. Jan Kage: „American Rap. Explicit Lyrics“ - US-HipHop und Identität, Mainz, 2000, S. 48f.

<sup>46</sup> Jim Fricke, Charlie Ahearn: „Oral history of hip-hop's first decade. Cambridge, 2002, S. 23.

<sup>47</sup> Dan Charnas: „The big payback. The history of the business of hip-hop. New York, 2010. S. 16.

<sup>48</sup> Vgl. Dan Charnas: „The big payback. The history of the business of hip-hop. New York, 2010. S. 17.

dunklen Ecke im Club, unsichtbar und namenlos, er wurde zum virtuosen Musiker, zum Mittelpunkt der Party.“<sup>49</sup>

Neben ihm zählen Lance Kahyan Aasim alias Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash, mit bürgerlichen Name Joseph Saddler, zu den Gründungsvätern des HipHop<sup>50</sup> Die Experimente von Kool Herc setzten sie fort mit dem Unterschied, dass Grandmaster Flash dem DJ-Set aus Mischpult, Plattenspieler und Mikrophon noch die Beatbox hinzufügte, ein simpler Drum-Computer der ersten Generation. Mit der Zeit kamen immer mehr Techniken hinzu, wie das Back-Spinning, Punch-Phasing und das Scratching. Denn erst durch das Scratching „wurden Plattenspieler und Mischpult endgültig zum Instrument, mit dem eine ganz eigene Klangwelt erzeugt werden kann.“<sup>51</sup> Wenn ein DJ eine Platte unter der Nadel eines Plattenspielers mit Vorsicht hin und her bewegt, entsteht ein Kratzen, also der Scratch. Dadurch war es möglich einzelne Wörter oder gar ganze Rap-Passagen beliebig oft zu wiederholen. Einer Legende nach soll sich jene Technik auf einen Kollegen von Grandmaster Flash beruhen, nämlich auf den DJ Grandwizard Theodore (auch Grand Theodore genannt)<sup>52</sup>:

„Als er seine neuesten Tricks übte und die Musik wieder einmal viel zu laut war, kam seine Mutter in sein Zimmer gestürmt. Schnell stoppte er die Platte mit der Hand und hörte im Geschrei seiner Mutter dieses kratzende Geräusch. Vorsichtig schob er die Platte hin und her, der Scratch war erfunden und Grandwizard Theodore war eine Zeit lang der King der Djs.“<sup>53</sup>

Schließlich verfeinerte Grandmaster Flash diese neue Technik und sorgte für viel Begeisterung bei seinem Publikum, da er „mit den Ellenbogen und der großen Zehe scratchen konnte.“<sup>54</sup> Die eigentliche Revolution waren die Breakbeats von Kool DJ Herc gewesen, doch hatte Grandmaster Flash unter den Gründungsvätern den größten wirtschaftlichen Erfolg.<sup>55</sup> Das lag daran, dass er sich perfekt in Szene legen konnte und aus allen seinen Auftritten eine große Show ablieferte - im

---

<sup>49</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 14.

<sup>50</sup> Vgl. Nelson George: „Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth“, In: Murray Forman/ Mark Anthony Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., 2004, S. 45ff.

<sup>51</sup> Sascha Verlan/ Hannes Loh: „25 Jahre Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 129.

<sup>52</sup> Vgl. Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 36.

<sup>53</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 14.

<sup>54</sup> Sascha Verlan/ Hannes Loh: „25 Jahre Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 129.

<sup>55</sup> Vgl. Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 36.

großen Unterschied zu Herc. Er kauerte über seinen Plattenteller und wandte sich wenn überhaupt dem Publikum zu. Flash tat alles Mögliche für eine gute Unterhaltung.

Afrika Bambaataa war häufiger Gast von Auftritten des Djs Kool Herc und begann selbst später aufzulegen. Er erweiterte jedoch sein musikalisches Spektrum um karibische und afrikanische sowie elektronische Komponenten. Außerdem gründeten er und sein Freund Afrika Islam im Jahr 1974 die sogenannte Zulu Nation. Anfangs hieß sie noch The Organisation als er in der High School war und bestand zwei Jahre. Als sich aber HipHop immer mehr und mehr abzeichnete, nannte er sie in Zulu Nation um:

„Es gab fünf Mitglieder und wir nannten sie die Zulu-Könige. Das waren Breakdancer. Sie brachten das Talent aus High Schools und Clubs in die Öffentlichkeit, gewannen Pokale, so daß mehr Leute mitmachen wollten. Als wir immer öfter an anderen Orten auftraten wollten ich uns immer mehr Leute anschließen, so wurde es immer größer. Schließlich erstreckte sich die Organisation von der Bronx über Manhattan, Yonkers, Upstate New York bis nach Connecticut. Wenn jemand in einen anderen Staat zog, gründete er dort eine neue Zulu-Nation, nach ihren eigenen Prinzipien.“<sup>56</sup>

Die Zulu Nation - inspiriert durch den Islam, jedoch in keinerlei Weise dogmatisch an ihm ausgerichtet - stand für den Verzicht auf Gewalt und versuchte auf friedlicher Weise ein ähnliches Identifikationsgefühl wie eine Gang oder eine Crew zu erzeugen. „Der Slogan der Zulu Nation war damals: Die negative Energie der Kämpfe in positive und konstruktive Energie der neuen Straßenkultur umzuwandeln: HipHop. Dieser Gedanke zog viele Jugendliche an und zeitweise hatte die Zulu Nation allein in New York 40.000 Mitglieder.“<sup>57</sup> Ein weiterer Standpunkt der Zulu Nation war, dass HipHop aus sich selbst heraus kreativ sei und keinerlei Aufputschungen durch Drogen – weder durch Nikotin noch durch Alkohol oder gar Marihuana – bedürfe, um verwahrloste Jugendgangs in New Yorker Elendsvierteln in die Gesellschaft zu ordnen.<sup>58</sup> So entstand unter den Maximen von Drogen- und Gewaltfreiheit eine positive Lebenshaltung, welche Identität bot und Kreativität statt Destruktivität förderte. Für lange Zeit bildeten jene Grundsätze eine ideologische Basis der HipHop-Bewegung. Die Vision von Bambaataa avancierte durch die Verschmelzung der Musik mit Inhalten politischer, sozialer oder philosophischer Natur von einer positiven

---

<sup>56</sup> Afrika Bambaataa, zitiert nach: David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal 1992. S. 72.

<sup>57</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 23.

<sup>58</sup> Vgl. ebenda S. 79.

Ausgangsidee zu einer realen sozialen Bewegung. Viele Rapper bedienen sich noch heute an den Paradigmen der Zulu Nation, die als „Sinnergänzung“<sup>59</sup> zur HipHop-Musik, welche bis dato eher hedonistisch ausgelegt war, gelten.

Die Namensgebung Zulu Nation ist auf den Film Zulu mit Michael Caine zurückzuführen, welcher sich Afrika Bambaataa angesehen hatte. Darin geht es, wie die Zulus, die stolze Kämpfer waren, ihr Land gegen die Briten verteidigen. Als die Briten den Kampf für gewonnen hielten, umzingelten sie tausende von Zulus. Anstatt diese kaltblütig niederzumetzeln, ließen sie die Briten mit ihren Gesängen und Preisungen leben.<sup>60</sup> Der Künstlernamen Afrika Bambaataa stammt selbst von einem Zulu-Häuptling.

Afrika Bambaataa war jahrelang Mitglied der größten schwarzen Gang in New York, der Black Spades gewesen – bei der ebenfalls Kool DJ Herc eine Zeitlang mitwirkte. „Als einer seiner besten Freunde bei einer Auseinandersetzung mit einer rivalisierenden Gang getötet wurde, verließ BAMBAATAA die Black Spades und gründete die Zulu Nation.“<sup>61</sup> Obwohl er gesteht, dass das Gangleben nicht immer einfach war, blickt er auch positiv auf diese Zeiten zurück, da er die guten Seiten des Ganglebens – Zusammenhalt, Schutz, Organisation – bewahrt hatte. Wahrscheinlich auch als Antwort auf die Lust der Medien auf Negatives und auf den Sensationsjournalismus.<sup>62</sup>

Mit der Zeit schaffte es die Zulu Nation tatsächlich - nicht alle aber wenigstens - viele HipHop-Uneinigkeiten beizulegen, wobei sie den Bezugsrahmen „Straße“ nie verlor:

„Wer Mitglied in der Zulu-Nation werden wollte, musste [sic!] besonders gut tanzen, sprühen oder Platten auflegen können. Der Wettbewerbsgedanke war von Anfang an Teil der HipHop-Kultur. [...] So ist es kein Wunder, daß [sic!] Afrika Bambaataa, der Anführer der Zulu-Nation, sich als außergewöhnlicher DJ hervortrat. Er war neben Kool Herc und Grandmaster Flash der erste, der mit 'Breakbeats' arbeitete, wobei ihm der Ruf vorauselte, die abstrusesten Platten aufzulegen“<sup>63</sup>

Diese drei vorgestellten DJs veränderten die Musiklandschaft maßgeblich und entwickelten ihren eigenen Sound, welcher heute als HipHop in die Geschichte eingeht. Außerdem waren die Breakbeats quasi das Tor zu einem weltweit nachhaltigen Tanzstil, welcher sich gleichzeitig mit dem Djing entwickelte. Das eine war - und ist immer noch - mit dem anderen nicht mehr

---

<sup>59</sup> Jan Kage: „American HipHop. US-HipHop und Identität“, Ventil-Verlag, Mainz, 1. Auflage 2002, 2004, S. 50.

<sup>60</sup> Vgl. David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Würden, 1992. S. 70.

<sup>61</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 23.

<sup>62</sup> Vgl. ebenda

<sup>63</sup> Heike Blümner: „Street Credibility. HipHop und Rap“, In: Peter Kemper/ Thomas Langhoff/ Ulrich Sonnenschein [Hrg.]: „alles so schön bunt hier“, A.a.O., 1999, S. 256.

wegzudenken.

## 2.2. Breakdance

Analog zur Entstehung von HipHop, lässt sich ebenfalls kein, an ein Datum fixierter Anfangszeitpunkt des Breakdance bestimmen, jedoch reichen die Wurzeln des B-Boying (so wurde Breakdance anfänglich bezeichnet) bis nach 1969 zurück. „Der Begriff Breakdance wurde in den 1980-er Jahren ohne Zustimmung der Künstler selbst durch die Medien verbreitet. Darum werden die Bezeichnungen B-Boying und Breaking vor allem in den amerikanischen Profi-Kreisen dem Terminus Breakdance vorgezogen.“<sup>64</sup> Der Tänzer wird B-Boy bzw. B-Girl oder Breaker genannt. Breakdance, Breaking, B-Boying/B-Girling ist eine Tanzform, die ursprünglich auf der Straße getanzt wurde. Sie gilt als Teil der Hip-Hop-Bewegung und entstand in den 70er Jahren in der südlichen Bronx sowie in Manhattan in New York. Es wurde zu Pop, Funk oder Hip-Hop, oft als Remix, getanzt. Die Gesangsteile wurden allerdings in den Liedern nach Möglichkeit ausgeblendet. Und übrig blieb der Breakbeat. Er verlängerte den Instrumentalteil eines Musikstückes, den so bezeichneten Breakdown, mittels zweier Plattenspieler und zweier gleicher Tracks künstlich, indem er wiederholt gespielt wird. Jene Wiederholungen nennt man im Fachjargon Loops und bilden für den Breaker eine ideale Basis und bietet ihm dadurch eine optimale Rhythmusvorlage.<sup>65</sup>

„Die spätere Bezeichnung B-Boys für die Tänzer – und somit B-Boying für den Tanz – soll auf den damals in New York sehr populären Kool DJ Herc zurückgehen, der die Tänzer B (wie Break)-Boys nannte, weil sie für ihre besonderen Aktionen die von den DJs ausgedehnten Instrumental-Breaks nutzten.“<sup>66</sup>

Der Begriff stammt also von den Breaks der DJs; denn jene „Pausen“ wurden von den Tänzern gut genutzt, um deren spektakulären Bewegungen, welche natürlich viel Körperbeherrschung abverlangten, vor einem breiten Publikum präsentieren zu können.<sup>67</sup>

Jedoch ist jenes Wort ein Musik- und Tanzbegriff, welcher eine lange Geschichte hat: „Manche Lieder [...] aus den früheren Tagen dieses Jahrhunderts, hatten eine zweiaktige Pause (=Break) nach jeweils acht Takten, für den Tanzbreak, bei dem ein Tänzer eine kleine Solo-Einlage aus

---

<sup>64</sup> Siehe <http://www.parkour.org/de/breakdance> (abgerufen am 9.7.2014)

<sup>65</sup> Vgl. <http://www.28-industries.com/graffiti-szene-news/die-geschichte-und-die-stile-beim-b-boying.html> (abgerufen am 9.7.2014)

<sup>66</sup> Siehe <http://bboy-blog.de/die-geschichte-des-breakdance/> (abgerufen am 10.7.2014)

<sup>67</sup> Vgl. Karina Schwann: „Breakdance, Beats und Bodrum. Türkische Jugendkultur. Wien / Köln / Weimar, 2002, S. 54.

improvisierten Schritten vorführte.“<sup>68</sup>

Weshalb diese Tanzart sich vor allem auf den Straßen New Yorks abspielte ist auch leicht erklärt: Da die Kids, die auf diesen Tanz abfuhren, noch zu jung waren für die Clubs, verabredete man sich eben an öffentlichen Plätzen, um sich so ausleben zu können. Zudem waren gerade zu dieser Zeit Ghettoaster<sup>69</sup> total angesagt. Viele Jugendliche waren mit diesen Geräten unterwegs und brachten so die Musik auf die Straße.<sup>70</sup>

Voraussetzungen für die Entstehung des B-Boying waren unter anderem die prekären wirtschaftlichen Verhältnisse dieser Ghettos in New York. Der Tanz bot so ein Ventil und war zugleich Ausdruck der Spannung und Gewalt zwischen den Gangs von New York.<sup>71</sup>

Vor allem lateinamerikanische Einwanderer machten Breakdance zu einem gewaltlosen Wettkampf: „Bewaffnet mit Kartons oder Linoleumfetzen, nicht mit Pistolen oder Messern, formten sie einen Kreis, in dessen Mitte je zwei Tänzer miteinander kämpften.“<sup>72</sup>

Die Gangs veranstalteten sogenannte Battles<sup>73</sup>. Dabei wurde in Wirklichkeit „gebroke“ . Anlass dazu konnte alles sein, beispielsweise sich den Respekt einer Gang zu gewinnen, zeigen wer wirklich hier der Boss ist oder weil einfach jemand auf jemand anders Fuß getreten war.<sup>74</sup>

Das „Battlen“ war schon früh fester Bestandteil amerikanischer HipHop Tradition und ein unentbehrlicher Teil der Breakdance-Kultur, welche zwischen einzelnen Künstlern, oder zwischen den ganzen Teams stattfinden können. Doch, dass das Tanzen nicht immer aller Lösung der Probleme war, zeigte die Realität. Es kam dennoch zu Schlägereien oder gar manchmal schlimmer zu sogenannten „drive-by shootings.“<sup>75</sup>

Afrika Bambaataa versuchte zum Beispiel durch Breakdance die Jugendlichen von der Straße zu

---

<sup>68</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Würden, 1992. S. 165.

<sup>69</sup> Das sind große tragbare, batteriebetriebene Radios mit zusätzlichen leistungsstarken Verstärkern und auch oft mit abnehmbaren Boxen. Das Wort leitet sich einerseits von dem englischen Wort „to blast“, was soviel heißt wie „Krach machen“ und andererseits aus dem Wort „Ghetto“. Der Ghettoaster spielte daher eine signifikante Rolle in der Entwicklung des HipHop sowie in seiner oft straßenzentrierten Kultur.

<sup>70</sup> Vgl. Jeff Chang: „Can't stop won't stop“ A history of the hip-hop generation. New York, 2005, S. 114f.

<sup>71</sup> Vgl. Brenson Lee: „Planet B-Boy“, Video Dokumentation über die B-Boy-Kultur

<sup>72</sup> Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 34.

<sup>73</sup> „Kämpfe“

<sup>74</sup> Siehe <http://www.globaldarkness.com/articles/history%20of%20breaking.htm> (abgerufen am 11.7.2014)

<sup>75</sup> Jener englischer Begriff, umgangssprachlich auch bekannt als Drive-by, stammt aus den Vereinigten Staaten von Amerika und bezeichnen einen mit Feuerwaffen ausgeführten Anschlag aus einem am Opfer vorbeifahrenden Fahrzeug. Tupac Shakur wurde 1996 Opfer eines Drive-by-Shootings in Las Vegas. auf die gleiche Weise wurde 1997 The Notorious B.I.G. in Los Angeles erschossen. Der Rapper Mac Dre starb ebenfalls 2004 durch solch einen Anschlag.

holen und benutzte den Tanzstil als neue Ausdrucksform einer Alternative zu Straßenkämpfen und Bandenkriminalität. Es zählte nur das was man drauf hatte, egal woher man kam, was die Eltern für einen Beruf ausübten oder in welcher Gegend man wohnte. Die Jugendlichen sollten motiviert werden so ihre Streitigkeiten und Konfrontationen auszutragen, was aber leider nicht immer gelang. Dennoch wirkte Afrika Bambataa zur Expansion und Evolution jenes Tanzes stark mit.<sup>76</sup>

„Vorläufer des B-Boying war der nach James Browns Hit Get on the good food benannte Good Foot Style.“<sup>77</sup> „The boys [...] who carried the hip hop attitude forth were reacting to disco, to funk, and to the chaotic world of New York City in the '70s. These b.boys (and girls) were mostly black and Hispanic. They were hip hop's first generation.“<sup>78</sup>

„Der ursprüngliche Breaking-Stil, auch The Good Foot genannt, unterscheidet sich von dem heutigen. Das meiste geschah auf dem Boden, indem der Tänzer sich fallen ließ, mit Einsatz der Hände komplizierte Bewegungen mit den Beinen ausübte und entsprechend der Musik wieder aufstand.“<sup>79</sup>

Die Tänzer kombinierten verschiedene Tanzarten miteinander und tanzten im Gegensatz zu anderen Tanzrichtungen im Stehen sowie auf dem Boden - also auf zwei Ebenen.<sup>80</sup>

Um 1976 formierten sich dann erste crews, wie beispielsweise die, von Afrika Bambataa gegründeten, Zulu Kings oder das Breaking-Team Rock Steady Crew<sup>81</sup>. In diesem Zusammenhang muss man zwei Vertretern Tribut zollen: Wayne „Frosty Freeze“ Frost und „Crazy Legs“, beides ehemalige Mitglieder der legendären Rock Steady Crew. Durch sie starb Breakdance nicht völlig aus, nachdem der Tanz seinen ersten Tiefpunkt erlebte: „In den Jahren 77/78 schien der Southbronx-Tanz zu verschwinden, denn neue Tanzformen tauchten auf, wie der 'Freaktanz' (basierend auf dem Song von Chic 78 'Ie Freak'), der den Breakdance zu verdrängen schien.“<sup>82</sup>

Breakdance, der sich zuvor vorwiegend auf Kung-Fu und Beinarbeit konzentrierte, verschwand allmählich und es kam die „neue Generation“, welche mehr Drehungen, sogenannten spins, mit den Basics kombinierte, dazu. Die nächste Ära des Breakdance holten vor allem die puertorikanischen B-Boys heran, denn sie entdeckten neue Bewegungen, welche mehr Akrobatik voraussetzten. Die

---

<sup>76</sup> Vgl. <http://thugbabygirl.beepworld.de/breakdance.htm> (abgerufen am 9.7.2014)

<sup>77</sup> Siehe <http://bboy-blog.de/die-geschichte-des-breakdance/> (abgerufen am 9.7.2014)

<sup>78</sup> Nelson George: „Hip hop America. New York, 2005, S. VI.

<sup>79</sup> Siehe <http://www.parkour.org/de/breakdance> (abgerufen am 9.7.2014)

<sup>80</sup> Vgl. <http://www.28-industries.com/graffiti-szene-news/die-geschichte-und-die-stile-beim-b-boying.html> (abgerufen am 9.7.2014)

<sup>81</sup> Zu den Gründern zählen die B-Boys Jimmy D und Jojo, welche zu den ersten bekannteren Breakdancern gehören. Um Mitglied dieser Crew werden zu können, mussten in einem Dance-Battle die Anwärter ein anderes Crewmitglied besiegen.

<sup>82</sup> Siehe <http://thugbabygirl.beepworld.de/breakdance.htm> (abgerufen am 9.7.2014)

obengenannten B-boys wussten Anfang der 1980er Jahre jene Tendenz der Puertorikaner erfolgreich bei ihren Auftritten in Szene umzusetzen und trugen somit zum Erhalt dieses Tanzstiles bei, indem sie ihn wieder aktuell machten.<sup>83</sup> Doch auch Gruppen wie die „Electric Fource“, „The Magnificent Force“, „Incredible Breakers“, „UTFO“ und „ABC“ verblüfften zum Erstaunen aller mit schmerzenden Drehungen auf den Händen, Schultern, dem Rücken und auf dem Kopf.<sup>84</sup> Auch die Zeit der B-Girls sollte kommen: „[...] 1979 war ein einschneidendes Jahr für die B-Girls. Sie traten vermehrt auf bewiesen ihr Können genauso geschickt wie ihre männlichen Kollegen.“<sup>85</sup>

Ein Erfinder des B-Boying ist nicht bekannt.<sup>86</sup>

„Wann genau das B-Boying entstand und wer der erste B-Boy war, kann heute niemand mehr genau sagen. Einig ist man sich allerdings, dass die verschiedenen Arten des B-Boying in New York entwickelt worden sind und dass als wichtigste Wurzel dieser Tanzform die afrobrasilianische Kampfkunst „Capoeira“ (oder „Capoweora“) angesehen werden kann.“<sup>87</sup>

Die Erfindung dieses Tanzstiles ist also nicht einem einzigen Individuum zuzuschreiben, viel mehr waren es die Besucher der ersten HipHop-Parties in den 1970er Jahren, welche zu den Breaks aus den Soundsystemen der DJs verrückte, akrobatische Tanzschritte und Drehungen vollführten und so die Musik auf ihre Weise interpretierten:

„Breaking war spektakulär, gefährlich und seinem Wesen nach ein Wettkampf. Während Rapper mit Plattenverträgen ihre Hingabe zum HipHop in Worte fassen, gilt es Tänzer, die sich seit zwanzig Jahren auf dem Kopf drehen [...] sich mit dem einen oder andern Werbevertrag mit einer Klamottenmarke, hartem körperlichen Einsatz und winzigen Gehältern über Wasser zu halten.“<sup>88</sup>

Die Pioniere des Breakdance allerdings sind bekannt, dazu zählen: DTS, welcher sich später Grandmixer DTS nannte, Beaver, Spy, Pow Wow, Jimmy Lee, Jimmi D, Willi D, Jojo sowie African Islam.<sup>89</sup>

---

<sup>83</sup> Vgl. <http://bboy-blog.de/die-geschichte-des-breakdance/> (abgerufen am 9.7.2014)

<sup>84</sup> Vgl. <http://thugbabygirl.beepworld.de/breakdance.htm> (abgerufen am 9.7.2014)

<sup>85</sup> Siehe ebenda (abgerufen am 9.7.2014)

<sup>86</sup> Vgl. Niels Robitzky Strom: „Von Swipe zu Strom: Breakdance in Deutschland“ Backspin, 2000.

<sup>87</sup> Vgl. <http://breakdance-info.weebly.com/breakdance-geschichte.html> (abgerufen am 9.7.2014)

<sup>88</sup> Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 33.

<sup>89</sup> Vgl. <http://thugbabygirl.beepworld.de/breakdance.htm> (abgerufen am 10.7.2014)

Breakdance weist also Konvergenzen mit Capoeira auf, da eindeutig Parallelen der Capoeirakunst im heutigen Breakdance wiederzufinden sind.<sup>90</sup> Einerseits Breakdance als Erfindung der Medien in den USA<sup>91</sup> und andererseits Capoeira, der Kampftanz der unterdrückten Sklaven<sup>92</sup>, die aus medialer Sicht Deutungsmöglichkeiten bilden, welche sich gegenwärtig als fundamentale Synergie manifestieren lassen:

„Das Austragen von Kämpfen, gleich in welcher Form, war den Sklaven strengstens untersagt und wurde stets schwer und meist mit dem Tode bestraft, da deren Halter darin eine mögliche Initialzündung für Unruhen, Ausbrüche und Revolten sahen. Um sich in Angriffs- und Verteidigungstechniken zu üben, praktizierten die Sklaven eine Art Kampftanz, der meist mit Trommel- und Gesangsbegleitung von zwei Personen, die von einer Menschenchar umringt waren, ausgeführt wurde. Während dieses Trainings waren den sich entgegentretenden Tänzern keinerlei körperliche Kontakte erlaubt. Der größte Teil aller Bewegungsabläufe wurden in unmittelbarer Bodennähe ausgeführt.“<sup>93</sup>

Auf den Breakdance bezogen formuliert Nelson George folgendes: „Gruppen von Breakdancern forderten rivalisierende Gruppen heraus und verabredeten sich mit ihnen auf einem Spielplatz, an einer Straßenecke oder bei einer U-Bahn-Station.“<sup>94</sup>

Die Tänzer mussten ihre athletischen Fähigkeiten unter Beweis stellen und auch die Bewegungsabläufe des Gegners geschickt kontern um sich so auf tänzerischer Art in kreisrunden Kampfarenen zu bekriegen. Die Grenze zwischen Kampfkunst und Tanzkunst verschmilzt dabei gerade zu: „In fact, the line between dance and martial arts was thin.“<sup>95</sup>

Durch die weitere Entwicklung und dessen Einbindung in die HipHop Kultur, prägte sich das Wettbewerbsdenken immer tiefer. Mehr Crews begannen sich zu formen, die in Kürze anfangen zusammen zu trainieren und aufzutreten.<sup>96</sup>

Die Crews versuchten sich natürlich gegenseitig zu übertrumpfen was ihr Erscheinungsbild sowie

---

<sup>90</sup> Es handelt sich bei jener Form der Kampfkunst um eine hybride Bewegungslehre, welche Elemente des Tanzes und des Nahkampfes aufweisen.

<sup>91</sup> Vgl. Heidi Salverria: „Kant, Dewey und 'Breakdance': Über ästhetische Anerkennung verkörperter Lebensstile. In: Europa Universität: Stil als Zeichen. Funktion – Brüche – Inszenierungen. Frankfurt/O. 2006, S. 2.

<sup>92</sup> Vgl. Dirk Hegmanns: Capoeira – Die Kultur des Widerstandes. Ein Lese- und Übungsbuch. Stuttgart 1993. S. 8f.

<sup>93</sup> Sebastian Krekow, Jens Steiner, Mathias Taupitz: „Das neue HipHop Lexikon“, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin, 2003, S. 8.

<sup>94</sup> Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 34.

<sup>95</sup> Jeff Chang: „Can't stop won't stop“ A history of the hip-hop generation. New York, 2005. S. 115.

<sup>96</sup> Vgl. <http://thugbabygirl.beeperworld.de/breakdance.htm> (abgerufen am 10.7.2014)

ihre Tanzausführungen betraf. Dabei orientierten sie sich unter anderem an die damals angesagten Kung-Fu Filme und kreierten ihre eigenen Figuren aus Körpertechniken und Bewegungen<sup>97</sup>, wie sie sie beispielsweise bei Jacky Chan<sup>98</sup> gesehen hatten<sup>99</sup>, „was die Entwicklung von Breakdance auch sehr vorantrieb, weil neue Techniken und Stile entwickelt wurden [...], um als Sieger aus dem Wettbewerb hervorzugehen.“<sup>100</sup>

Durch Breakdance entwickelte sich der zuvor erwähnte typische Kleidungsstil voran und wurde modern. Anfänglich trugen die B-Boys noch keine angesagten teuren Markenschuhe, sondern British Walkers<sup>101</sup>, dazu Mocknecks<sup>102</sup> oder Lederjacken.

Die B-Boys beeinflussten mit ihrem extrovertierten Tanzstil maßgebend das musikalische Panorama der HipHop Welt am Anfang ihrer Entwicklung: „Ihr Geschmack zählte, und ihre Verwendung bestimmter Tracks zum Breakdancern sowie ihre Forderung, sie auf Partys zu spielen, prägten den ersten Sound des HipHop.“<sup>103</sup>

Allmählich wurde Breakdance zum Exportgut amerikanischen Tanzgefühls und zu einem perfekten Futter sensationsgieriger Medien nicht zuletzt durch Kinoproduktionen wie „Wildstyle“ (1981), „Flashdance“ (1983) oder „Beat Street“ (1984). Sie thematisierten HipHop bzw. Breakdance „bis in die hintersten Winkel der Provinz.“<sup>104</sup> Diese Filme wurden über die ganze Welt getragen und löste dadurch eine regelrechte Kettenreaktion aus. Der Höhepunkt sollte mit dem Song „Hey You“ von der Rock Steady Crew erreicht werden, der sich zu einem weltweiten Fieber entwickelte und sich darauf Leute aus dem ganzen Globus zusammentaten, miteinander trainierten und auftraten.<sup>105</sup>

In jedem Land der Welt wurde Breakdance unterschiedlich rezipiert – abhängig von den jeweiligen politischen und sozialen Verhältnissen. Anfang der 80er gelang Breakdance in jede größere Stadt der Welt – nach Havanna, ebenso wie nach Thera, Laos oder Berlin.<sup>106</sup> Breakdance wurde medial in Deutschland zum Beispiel besonders durch die Berliner Gruppe „Flying Steps“ Laien zunehmend

---

<sup>97</sup> Zum Beispiel kommt die Bewegung Windmill vom Kung Fu.

<sup>98</sup> Jacky Chan ist unter anderem ein chinesischer Schauspieler, der seinen eigenen Kampfstil kreierte, welcher sich durch Akrobatik und komödiantische Einlagen kennzeichnet, und gelang so in der Filmindustrie zu internationalem Ruhm.

<sup>99</sup> Vgl. <http://www.vita-cola.de/erleben-und-events/zeitlose-events/breakdance-akademie/geschichte-des-breakdance.html> (abgerufen am 10.7.2014)

<sup>100</sup> Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 171.

<sup>101</sup> Das ist eine Art Slipper mit Kreppe.

<sup>102</sup> Das sind Oberteile mit Kragen.

<sup>103</sup> Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuausgabe. Freiburg, 2006, S. 35.

<sup>104</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 301.

<sup>105</sup> Vgl. <http://thugbabygirl.beeeworld.de/breakdance.htm> (abgerufen am 11.7.2014)

<sup>106</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 116.

bekannter.<sup>107</sup>

In den Jahren bis heute vollzog sich in Breakdance eine kontinuierliche Weiterentwicklung und ist gar nicht mehr aus Musikvideos wegzudenken. Man sieht immer wieder professionelle Einlagen von B-Boys bzw. B-Girls mit ihren persönlichen Stil.

In Anbetracht dieser Entwicklung bleibt natürlich nicht mehr viel von dem Straßencharme übrig, den Breakdance einst in der Fußgängerzone hatte<sup>108</sup>, dennoch vereint diese Tanzrichtung Körperbeherrschung und Lebensphilosophie.

### 2.3. Writing

Eines vor weg: Dieses Kapitel beschränkt sich lediglich auf die Graffiti-Kunst im Bereich des HipHop, da sonst die ganze Abhandlung des Graffiti den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Graffiti erlebte nie einen solchen medialen Hype wie seine anderen HipHop-Komponenten. Der Grund mag sein, dass es als einzige HipHop-Sparte untrennbar mit dem Faktor Illegalität verbunden ist und es von vielen Mitmenschen eher als Vandalismus gesehen wird als als eigenständige Kunstform:

„Das Besondere am Writing ist, dass es nach wie vor in der hauptsächlich praktizierten Form illegal ist. Deswegen ist es zwar relativ verbreitet, kann aber auf bestimmte Formen der Medienpräsenz nicht zurückgreifen. Bezüge zwischen Maler und Bild sind in der Regel nicht herstellbar. Während ein HipHopper [...] durchaus Interesse daran hat, bei der Allgemeinbevölkerung bekannt zu werden, [...] ist das für einen Writer nicht erstrebenswert. Darin besteht der eigentliche Unterschied dieser verwandten Szenen.“<sup>109</sup>

Graffiti ist nicht als Erfindung des 20. Jahrhunderts zurückzuführen, ganz im Gegenteil: „Graffiti has been around since man encountered his first stone wall.“<sup>110</sup> Der Ursprung des Graffitis liegt also im Gekritzeln primitiver Zeichnungen an Höhlenwänden, als der Mensch begann dazu motorisch

---

<sup>107</sup> Vgl. Karina Schwann: „Breakdance, Beats und Bodrum. Türkische Jugendkultur. Wien / Köln / Weimar, 2002, S. 54f.

<sup>108</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 119.

<sup>109</sup> Bernhard Van Treeck: „Styles – Typografie als Mittel zur Identitätsbildung“, In: Janis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop.A.a.O., S. 102.

<sup>110</sup> Nelson George: „Hip hop America.“, New York, 2005. S. 11.

fähig zu werden.<sup>111</sup> Folge dessen fügt Nelson George hinzu: „Graffiti ist so alt wie die ältesten Steinmauern. Vieles von dem, was wir über die Frühgeschichte wissen, stammt von Bildern und Symbolen, die vor Jahrtausenden irgendwohin geschmiert wurden.“<sup>112</sup>

Als dann das Papier kam, sah man auf einmal die Graffiti-Kunst „als Rückfall in unzivilisierte Zeiten, was sicherlich der Grund ist, warum das, was wir Graffiti nennen, sich so lange gehalten hat.“<sup>113</sup> Für die jungen Leute galt diese Art von Kunst als Rebellion gegen die gesellschaftlichen Normen, als eine Art Mutprobe unter Gleichgesinnten, welche sich nicht in die Gesellschaft einfinden konnten.

Im öffentlichen Leben wird Graffiti komplett anders rezipiert: „Für Leute, die mit HipHop nichts am Hut haben, sind die Tags [...] anmaßende Schmierereien.“<sup>114</sup>

Unter einem Tag, welches sich aus dem Englischen ableitet und so viel wie Etikett bzw. Schild heißt, versteht man unter HipHops eine Signatur an einer öffentlichen Wand bzw. Fläche mit dem Pseudonym des Künstlers, sprich sein Künstlername. Ein Synonym für ein Tag ist ein Piece, jedoch wird dieser Begriff deutlich seltener verwendet, wahrscheinlich deswegen, weil dieser Begriff im HipHop-Slang mit Haschisch und Handfeuerwaffe besetzt ist.<sup>115</sup>

Sobald jedoch ein Piece aufwendig und bunt gesprüht ist, findet es großen Anklang unter unseren Mitmenschen. Vom Writing (aus dem Englischen: to write = schreiben) ist die Rede wenn ein Künstler den eigenen Namen, den des Lieblingsvereins oder den der Lieblingsband schreibt, da erste Schreibversuche des Menschen sich oft auf den eigenen Namen beziehen.<sup>116</sup> Im Laufe der Zeit begann man im öffentlichen Sprachgebrauch auch von Sprayern zu reden, da jene Künstler anstatt mit Pinsel mit Sprühdosen arbeiten.<sup>117</sup> Wenn ein Tag besonders groß ist wie das beispielsweise bei der Verzierrung eines ganzen Zugwaggons oft der Fall ist, spricht man vom Bomben, d.h. ein kunstvolles Zerstören einer neutralen Fläche.<sup>118</sup>

Der erste medial berühmte Sprayer war ein gewisser griechischer Künstler mit dem Namen Demetrius a.k.a. Taki 183, da er verbotenerweise die U-Bahn von New York mit seinem Pseudonym

---

<sup>111</sup> Vgl. Norbert Siegel: „Die Themen der Graffiti-Forschung. Wien, 2000, S. 5.

<sup>112</sup> Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuausgabe. Freiburg, 2006, S. 28.

<sup>113</sup> Siehe ebenda.

<sup>114</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 112.

<sup>115</sup> Vgl. Fab 5 Freddy: „Hip-Hop-Slang“, Englisch – Deutsch, Frankfurt, 1995, S. 53.

<sup>116</sup> Vgl. Jeff Chang: „Can't stop won't stop. A history of the hip-hop generation“, New York, 2005, S. 118

<sup>117</sup> Vgl. Marianne Brentzel/ Hubert Moormann [Hrg.]: „Da kukse wa. Dortmunder Graffiti“, Dortmund, 1987, S. 4.

<sup>118</sup> Vgl. Tamara Domentat: „New York City: Als die Buchstaben laufen lernten“, In: Olivia Henkel/ Tamara Domentat/ René Westhoff [Hrg.]: Spray City, A.a.O., 1994, S. 8.

vollgekritzelt hatte. Dieser Name bezog sich auf die Nummer des Wohnblocks, in dem damals der 17-jährige Jüngling hauste, nämlich an der West 183sten Straße<sup>119</sup> In der Juli Ausgabe der New York Times aus dem Jahre 1971 tauchte er deswegen wider Erwartens auf<sup>120</sup> Schnell waren auch weitere Nachahmer gefunden, da durch ihn viele Graffiti-Künstler zu dieser Kunst motiviert wurden „Es ging diesen Einwanderer-Kinder, die sich selbst als 'Writers', als Schriftsteller sahen [...], darum, Phantasienamen, ihre Tags, so oft wie möglich und so bunt und groß und ornamental wie möglich mit Farbsprühdosen in der Stadt zu platzieren – um selber sichtbar zu werden.“<sup>121</sup>

„Taki war zwischen 1970 und 1972 der König der Magic Markers, doch Graffiti ist schon in den 60er Jahren Gegenstand von Studien gewesen. In R.Lincoln Keisers Buch über die Chicago Vice Lords gibt es einige Fotos von Wandschriften, die Territorien markieren. Und Herbert Kohls Essay 'Names, Graffiti and Culture' analysiert sowohl die Gründe von Graffiti wie die Entstehung der Tags, der Abkürzungen, die Graffiti-Künstler anstelle ihrer bürgerlichen Namen verwenden. Kohl berichtet von den Veränderungen in der Graffiti-Kultur, die sich ergaben als Anti-Armuts-Programme in den 60er Jahren Wandmalereien unterstützten und sozial engagierte Künstler mit jungen Schwarzen und Puertorikanern zusammenbrachten.“<sup>122</sup>

Einige dieser jungen Leute haben heute mächtig Karriere gemacht, da ihr Talent von Künstlern wie Andy Warhol oder Galeristen gefördert wurde.<sup>123</sup> In keiner anderen Stadt der Welt wie in New York hat diese Volkskunst so stark provoziert. Oft hört man auch den Vorschlag, „dass die Sprayer doch schöne Bilder an legalen Stellen malen könnten und auf ihre Tags an Häuserwänden und die Pieces an Zügen verzichten sollten.“<sup>124</sup> Die meisten Graffiti-Künstler lässt das gänzlich kalt: „Die überwiegende Zahl der Sprayer ist auch überhaupt nicht darauf aus, von der Öffentlichkeit irgendwie positiv bewertet zu werden. Ihnen ist bewusst, dass sie gegen gesellschaftliche Spielregeln verstoßen, und sie nehmen das Risiko in Kauf.“<sup>125</sup> In den 70er ging es aber darum, die Stadt mit dem eigenen Namen zu stigmatisieren, um so auf sich aufmerksam zu machen: „[...] das muss aus der Perspektive dieser an den Rand gedrängten Menschen verstanden werden, dieser marginalisierten Menschen, die ansonsten nicht wahrgenommen, nicht betrachtet werden, denen die

---

<sup>119</sup> Vgl. Tricia Rose: „Black noise. Rap music and black culture in contemporary America“, Middletown, 1994, S. 42.

<sup>120</sup> Vgl. ebenda

<sup>121</sup> Eva Karcher: „Das Erbe der U-Bahn-Jungs. Street Art: Der unglaubliche Erfolg der Graffiti-Künste gegründet auf der Verheißung ehemaliger Subkulturen“, In: Süddeutsche Zeitung vom 08.03.2008, Ressort Kunstmarkt, S. 18.

<sup>122</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Wörden, 1992. S. 163.

<sup>123</sup> Vgl. ebenda

<sup>124</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 112.

<sup>125</sup> Vgl. ebenda

Partizipation an der Gesellschaft verwehrt bleibt, denen kaum Raum zum Leben gewährt wird und die keinen Platz in der Gesellschaft haben.“<sup>126</sup>

Jede Sprühaktion drückt so etwas wie ein „Hallo hier war ich“ aus, die „Zeichen von Individualität und Anarchie, die in unserer Gesellschaft kaum mehr möglich erscheinen“, sind.<sup>127</sup> Für ärmere und teilweise verwahrloste Jugendliche in New York, waren Graffitis eine Möglichkeit, um auf sich Aufmerksamkeit zu erregen. HipHop ist zum großen Teil eine Widerstandskultur für viele Menschen, die viel Wut und Ärger in sich gestaut haben, deswegen ist es nicht verwunderlich, dass die Graffiti-Kunst in diesem Kontext als Ventil für pure Rebellion gesehen werden kann: „Street art, Post Graf, Urban Art – call it what you like, in it's raw essence it's all about leaving your mark. A trace of existence, to taunt or humour the public as well as a liberating F\*\*\* You to the powers that deem our work vandalism.“<sup>128</sup>

Das Ziel der Writer mit ihrem Bemalen und Besprühen von Gebäuden, Fahrzeugen oder öffentlichen Plätzen war folgender: „Der Grundgedanke, die Hauptmotivation, warum Graffiti überhaupt gemacht werden, ist Werbung für sich selbst zu machen.“<sup>129</sup> Die Staatsanwaltschaft in Deutschland sieht in dem was die Sprayer machen pure Sachbeschädigung und droht mit Freiheitsstrafen von bis zu zwei Jahren mit zusätzlichen enormen Reinigungskosten sowie Schadenersatzansprüche.<sup>130</sup> Die Sprayer selbst bzw. ihre Befürworter bezeichnen ihr Schaffen als Straßenkunst.<sup>131</sup> Zudem machte die Gefahr von der Polizei auf frischer Tat erwischt zu werden, die ganze Sache noch reizvoller und stellt quasi einen weiteren „Kick“ dar: „[...] Das Echteste, was es heute im HipHop noch gibt, ist es, nachts einen Zug malen zu gehen. Das Gefühl, das ich früher beim Malen hatte, war: Das bin ich und HipHop und sonst niemand. Ich stehe ganz allein an einem Scheißzug und drücke alleine auf eine Scheißdose und riskiere meinen Scheißarsch.“<sup>132</sup>

Auf die Frage weshalb sich Jugendliche freiwillig teilweise fatalen Gefahren aussetzen, antwortete ein Ermittler der Kripo:

---

<sup>126</sup> Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 172.

<sup>127</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 302.

<sup>128</sup> D-Face, zitiert nach Christian Hundertmark: „The art of rebellion. World of streetart. Mainaschaff, 2003, S.6.

<sup>129</sup> Bernhard Van Treeck: „Styles – Typografie als Mittel zur Identitätsbildung“, In: Janis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop.A.a.O., S. 103.

<sup>130</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 112.

<sup>131</sup> Vgl. Justin Knees, zitiert nach Christian Hundertmark: „The art of rebellion. World of streetart. Mainaschaff, 2003, S.6.

<sup>132</sup> Torch, zitiert nach Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 112.

„[...] Respekt! Den echten Kick holen sich die Sprayer durch die Gefahr, der sie sich aussetzen und durch den Respekt innerhalb der Szene, den sie sich damit erarbeiten. Also entweder hängen sie 30 Meter an einem Schrägdach über der Bundesstraße oder werden vom Luftzug des Intercitys gegen die Mauer gequetscht. In jedem Fall aber verarbeiten sich ihre 'Ruhmestaten' in der Szene sehr schnell.“<sup>133</sup>

Der jungen Generation stand es offen je nach Lust und Laune zu rebellieren, ohne mit ernsthaften Konsequenzen rechnen zu müssen: „This writers under the age of sixteen could only be given a lecture, not a summons, even if they were caught in the act of writing on the walls.“<sup>134</sup>

So versuchten sich die jungen Künstler gegenseitig zu übertreffen und sich gleichzeitig in einer ständig wachsenden Gesellschaft zu verewigen. Per Gesetz waren sie ja weitgehend vor hohen Strafen immun, was ihnen drohten, waren „nur“ Freizeitarrest oder einige Arbeitsstunden.“<sup>135</sup> Innerhalb des Szene galt Taki 183 längst als Vorbild vieler Graffiti-begeisterter Jugendlicher und diese strebten selbst eine Stadtberühmtheit in New York zu werden.

„By the mid-1970s, graffiti took on new focus and complexity. No longer a matter of simple tagging, graffiti began to develop elaborate individuals styles, themes, formats, and techniques, most of which were designed to increase visibility, individual identity, and status. Themes in the larger works included hip hop slang, characterizations of b-boys, rap lyrics, and hip hop fashion. Using logos and images borrowed from television, comic books, and cartoons, stylistic signatures, and increasingly difficult executions, writers expanded graffiti's palette.“<sup>136</sup>

So leicht geben sich die Behörden natürlich nicht geschlagen und mit jedem Lebensjahr steigt das Risiko inhaftiert zu werden. „Jeder Sprüher einer Gruppe haftet für den Gesamtschaden und ist zivilrechtlich bis zu 30 Jahre lang schadenersatzpflichtig. Viele Jugendliche sind deshalb auf viele Jahre hinaus hoch verschuldet.“<sup>137</sup> So ist es auch nicht verwunderlich, dass Taki am 21. Juli 1971 in einem Interview, geführt mit der New York Times, eingestand, dass auch er mit dem Erreichen

---

<sup>133</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 114.

<sup>134</sup> Craig Castleman: „The Politics of Graffiti“, In: Murray Forman/ Anthony Mark Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., 2004, S. 21.

<sup>135</sup> Marianne Bretzel/ Hubert Moormann [Hrg.]: „Da kukse wa. Dortmunder Graffiti“, Dortmund, 1987, S. 4.

<sup>136</sup> Tricia Rose: „Black noise. Rap music and black culture in contemporary America“, Middletown, 1994, S. 42.

<sup>137</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 113.

seiner Volljährigkeit viel vorsichtiger bezüglich seiner Sprühaktivitäten geworden sei.<sup>138</sup> Selbst wenn Graffiti oft als „öffentliches Ärgernis“ gesehen wird, bleiben sie dennoch Teil der modernen Stadtkultur. „Als Möglichkeit, ungewöhnliche Ansichten zu verbreiten und Gebiete zu markieren, oder einfach um eine kunterbunte Sauerei anzurichten, wird Graffiti niemals verschwinden. Dafür ist Graffiti zu wichtig und macht zu viel Spaß.“<sup>139</sup>

## 2.4. Mcing

Der Sprechgesang war anfangs im Gegensatz zu Graffiti nur eine Begleiterscheinung des HipHop. Wie aber die Rapper das Zentrum der Aufmerksamkeit für sich gewannen und zur Hauptattraktion wurden, soll in diesem Kapitel erläutert werden.

„Es war Grandmaster Flash, der auf die naheliegende und dennoch weit reichende Idee kam: Er holte sich ein paar geschwätzige Jungs auf die Bühne, die mit lockeren Sprüchen, Anfeuerungsrufen und lustigen Reimen das Publikum von den Tricks des DJs ablenkten und wieder zum Tanzen brachten. Die Rapper machten diesen Job so gut, dass bald niemand mehr etwas vom DJ wissen wollte, stattdessen wurden sie selbst zu den neuen Stars der Szene.“<sup>140</sup>

Wenn ein Laie mit HipHop-Musik konfrontiert wird, assoziiert er meist mit diesem Begriff den Rap, doch eigentlich handelt es sich hierbei um das jüngste Element der HipHop-Kultur: „Rapping, the last element to emerge in hip hop, has become its most prominent facet.“<sup>141</sup> Unter diesen Ausdruck versteht man eigentlich etwas zu schwätzen, zu erzählen oder einen längeren Monolog zu halten.<sup>142</sup> Überstetzt man „to rap“ ins Deutsche, wird man Ausdrücke finden wie: klopfen oder stoßen, jedoch „rapping“ is understood as a form of entertainment by which virtuosity, spontaneity and the manner of performance are important. Movement plays an important role in this, for it underlines the meaning of the words ('dancing his words')<sup>143</sup> Chronologisch betrachtet, hat sich das Rappen als letzte Sparte des HipHop emporgehoben, jedoch entfaltete sich der Sprechgesang rasant im Gegensatz zu seinen anderen „Brüdern“, sei es medial und wirtschaftlich gesehen. Er ist zum

---

<sup>138</sup> Craig Castleman: „The Politics of Graffiti“, In: Murray Forman/ Anthony Mark Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., 2004, S. 21.

<sup>139</sup> Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 28.

<sup>140</sup> Sascha Verlan: „HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap“, In Jannis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O., 2003, S. 140.

<sup>141</sup> Tricia Rose: „Black noise. Rap music and black culture in contemporary America“, Middletown, 1994, S. 51.

<sup>142</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 114.

<sup>143</sup> Friedrich Neuman: „Hip hop: Origins, Characteristics and Creative Processes“, In: Martina Claus-Bachmann [Hrg.]: Gothic, Metal, Rap, and Rave – Youth Culture and Its Educational Dimensions. A.a.O., 2000, S. 58.

wichtigsten Element geworden, dass die anderen Kunstformen stärker um ihre Daseinsberechtigung kämpfen müssen.<sup>144</sup> Jedoch darf man eines nicht vergessen: Ohne einen DJ, der gute Beats auflegt, ist das rappen nur halb so schön. „In the earliest stages, DJs were the central figures in hip hop; they supplied the break for breakdancers and the soundtrack for graffiti socializing.“<sup>145</sup>

Im afroamerikanischen Sprachgebrauch wird der Ausdruck Rap schon seit 1870 benutzt und ist in den westafrikanischen Traditionen tief verwurzelt; eine besondere Form des Sprechens wird dadurch bezeichnet: „Rap geht weit zurück. Rap ist eine Sache. Es gab immer schwarze Sänger, die nicht singen konnten, aber reden.“<sup>146</sup> Ab den 40ern wurde die Bedeutung des Wortes erweitert und bezeichnete nun einen rhythmischen Sprechgesang mit oder ohne Hintergrundmusik.<sup>147</sup>

Rap ist demnach „ein neues Kapitel in der reichen Tradition der schwarzen Vokalkunst.“<sup>148</sup> Seit spätestens 1976 ist die Rede von „Rap“ als Bezeichnung für eine Musikform und nimmt seit den 80ern eine vorrangige Position in der öffentlichen Rezeption gegenüber den anderen Sparten ein. Ab diesen Zeitpunkt wird der Ausdruck „HipHop“ immer mehr zum Synonym von „Rap“.

Über die Entstehung des Wortes HipHop kursieren hingegen verschiedene Legenden. Eine besagt, dass DJ Hollywood, ein junger aufstrebender DJ aus Harlem, sein Publikum während des Auflegens mit den Worten „to the hip-hop the hippy hippy hippy hop and you don't stop angefeuert habe.“<sup>149</sup> Andere wiederum meinen, wie zum Beispiel DJ Kool Herc, dass jener Ausdruck auf den Begriff „Hype Music“ zurückzuführen ist. Die Hype Music was das, was früher im „Hop“ (Discos wurden zu dieser Zeit so genannt) aufgelegt wurde. Schließlich sei dann aus „Hype at the Hop“ eben HipHop entstanden.<sup>150</sup> Einer anderen Theorie nach, hatte Malcom X, amerikanischer Führer der Black Power-Bürgerrechtsbewegung, dieses Wort für jugendliche Tanzpartys verwendet. Afrika Bambaataa habe dann diese Bezeichnung auf die ganze HipHop-Kultur erweitert. Seit diesem Zeitpunkt an stehe HipHop nicht nur für die Musik (MCing und Djing), sondern für das gesamte kulturelle Umfeld, Ideologien, Geisteshaltung und Auftreten mit impliziert.<sup>151</sup>

Damals als Grandmaster Flash also Leute suchte, die das Publikum bei Laune hielten und weiter zum Tanzen animierten, damit er „in aller Ruhe“ im Hintergrund an seinen Breakbeats basteln

---

<sup>144</sup> Vgl. Jannis Androutsopoulos[Hrg.]: „HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken“, Bielefeld, 2003, S. 16.

<sup>145</sup> Tricia Rose: „Black noise. Rap music and black culture in contemporary America“, Middletown, 1994, S. 51.

<sup>146</sup> Paul Winley, von Winley Records, zitiert nach David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Würden, 1992. S. 114.

<sup>147</sup> Ulf Poschardt: „DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur“, Hamburg, 2001, S. 153f.

<sup>148</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Würden, 1992. S. 114.

<sup>149</sup> Fab 5 Freddy: „Hip-Hop-Slang“, Englisch – Deutsch, Frankfurt, 1995, S. 36.

<sup>150</sup> Vgl. ebenda

<sup>151</sup> Ulf Poschardt: „DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur. Hamburg, 2001, S. 154f.

konnte, gab es diesen Begriff in diesem Zusammenhang noch nicht. Man nannte sie einfach MC, was so viel heißt wie Master of Ceremony, Microphone Checker oder Microphone Controller. So nannte man anfangs den Moderator der DJ-Shows, der dann später erst zum Rapper wurde. Die DJs taten sich mit den MCs zusammen, welche mit gesprochenen Reimen, markanten Kommentaren und lässigen Sprüchen über den DJ, sich selbst und das Publikum eine Show zum Feinsten darboten; das alles im Rhythmus der Beats. Das passte auch ganz gut zusammen, denn es lag in ihrer Verantwortung, dass die Stimmung auf den Höhepunkt blieb. Sie waren sozusagen die Marktschreier ihrer DJs und über das Mikrofon priesen sie die Fähigkeiten des DJs an.<sup>152</sup> „The MCs 'rap' – speak and in some cases half sing – their lines in time to rhythm taken from records.“<sup>153</sup> Die ersten Texte der MCs waren nicht darauf aus Geschichten zu erzählen oder sich den Kopf über die momentane gesellschaftliche Situation zu zerbrechen. Sie entwickelten ihren eigenen Jargon, damit sie eine erfolgreiche Show zum Laufen brachten:

„Die Themen damals waren – sagen, wie großartig du bist, es war reine Überheblichkeit. Meine ersten Reime waren Sachen wie 'Ich bin der Beste, der jemals gerappt hat'. Alles handelte davon, wie gut du bist und wie viele Frauen du bekommen kannst, davon handelten deine Reime, von jedem Rapper.“<sup>154</sup>

Der MC entstand quasi als Nebenprodukt des DJs, da dieser – wie zum Beispiel eben Grandmaster Flash – zu sehr mit seinen komplizierten und neuesten Techniken des Auflegens und des Scratchens beschäftigt war: „Schon immer hatten die DJs mit lockeren Sprüchen die Stimmung im Saal angeheizt. Aber das allein schien plötzlich nicht mehr auszureichen beziehungsweise die DJs waren zu sehr mit ihren Breakbeats beschäftigt und konnten sich nicht mehr wirklich um ihr Publikum kümmern.“<sup>155</sup>

Nun lag es in der Hand des MCs, das überwiegende afroamerikanische Publikum bei Laune zu halten. Es sollte auf die Tanzfläche gelockt werden, anstatt verblüfft vor dem DJ-Pult zu sehen<sup>156</sup>, denn es kam immer öfters vor, dass die Leute nicht mehr tanzten, sondern sich um den DJ scharten und ihm zusahen. Der MC Lil Rodney Cee, Mitglieder von Double Trouble erinnert sich an die

---

<sup>152</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 16.

<sup>153</sup> Dick Hebdige: „Rap and Hip-Hop: The New York Connection“, In: Murray Formann/ Mark Anthony Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., 2004, S. 223.

<sup>154</sup> Scorpio, zitiert nach Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 16.

<sup>155</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 130.

<sup>156</sup> Vgl. ebenda.

signifikanten Jahre der MCs mitten der 70er:

„So wie Rap heute ist, war das damals nicht. 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'. [...] Rap gab es damals nur auf der Straße [...] Damals gab es auch keine Gruppen. Es gab Solo-MCs und die hatten ihren DJ [...]“<sup>157</sup>

Zu Beginn war der MC quasi ein Angestellter des DJs, da , bevor die Rapper den HipHop „für sich beanspruchten“, der DJ das Sagen hatte: „In the earliest stages, DJs were the central figures in hip hop; they supplied the break beats for breakdancers and the soundtrack for graffiti crew socializing.“<sup>158</sup> In der Literatur findet man unzählige Hinweise, dass Grandmaster Flash der erste DJ mit der brillanten Idee gewesen ist, „ein paar geschwätzige Jungs“<sup>159</sup> auf die Bühne zu holen. Die Rede ist von „The Furious Five“ und gemeinsam mit Flash bildeten sie eine Crew und mit der Zeit sollten noch etliche folgen.<sup>160</sup>

„Der erste MC, an den ich mich erinnern kann, war Cowboy [Keith Wiggins] von Grandmaster Flash And The Furious Five. Er war der erste MC, der über den DJ redete. Er redete für Flash und erzählte, wie großartig Flash ist, 'the pulsating, inflating, disco shaking, heartbreaking, the man on the turntable' [...]“<sup>161</sup>

„Grandmaster Flash and the Furious Five verkörperten den Schritt vom Underground zum Overground“<sup>162</sup> und ebneten den Weg des MC als viertes Element des HipHop.

In den Ursprungsjahren bestand das musikalische Element von HipHop gemeinsam aus den DJs und den MCs, doch, weil die MCs simultan zu den DJs, immer auf der Suche nach den neuesten Techniken waren, um sich selbst sowie gegenseitig zu übertrumpfen, rückten die DJs langsam, aber doch, in den Hintergrund und die Rapper, wie sie nun von der Industrie genannt wurden, wurden die

---

<sup>157</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Wörden, 1992. S. 85.

<sup>158</sup> Tricia Rose: „Black noise. Rap music and black culture in contemporary America“, Middletown, 1994, S. 51.

<sup>159</sup> Sascha Verlan: „HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap“, In Jannis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O., 2003, S. 140.

<sup>160</sup> Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 167.

<sup>161</sup> Lil Rodney Cee, zitiert nach David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Wörden, 1992. S. 85.

<sup>162</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Wörden, 1992. S. 85.

neuen Nutznießern innerhalb der Szene.<sup>163</sup> Die ersten Stars, welche kommerziellen Erfolg genossen, waren die Mitglieder der Sugarhill Gang mit ihrem Lied „Rapper's Delight“ von 1979, das ein Welterfolg wurde. Jene Single verkaufte sich über zwei Millionen Mal ohne jeglicher Werbung und steckte eine ganze Generation mit dem HipHop-Fieber an.<sup>164</sup> Grandmaster Flash über diese Band:

„Drei Jahre lang lief alles ganz toll, bis du plötzlich im Radio hörst: 'To the hip hop, hippedy hop, you don't stop' Ich denke: 'Moment mal, du kennst doch verdammt nochmal jeden zwischen hier, Queens und Long Island, der sowas macht. Wieso kenne ich diese Leute nicht, diese Sugarhill wer? Die Sugarhill Gang. Sie kennen mich nicht und ich kenne sie nicht, wer sind diese Leute?‘<sup>165</sup>

Die Sugarhill Gang war nämlich eine Retortenband, also eine zusammen gewürfelte Studio-Band, welche sich unverschämter Weise die Techniken und Reime von den seit vielen Jahren auf der Straße aktiven MCs abgeguckt hatte. Kaum jemand kannte diese Rapper, dafür umso besser ihre Texte, weil sie zusammengeklaut von den damaligen Stars der Szene waren.<sup>166</sup> Natürlich fühlten sich viele der aktiven Rapper und DJs hochgradig hintergangen, denn Pioniere wie Busy Bee Starski oder DJ Hollywood hatten nicht die Gelegenheit einer solchen Karriere, wie andere minder begabte Rapper sie hatten. Aber was noch viel wichtiger war, war die Tatsache, dass Rapper's Delight die Türe zur Welt aufgesperrt hatte und ermöglichte nun vielen anderen aufstrebenden Rappern und DJs ihre Platten auf den Markt zu bringen.<sup>167</sup>

Dadurch lässt sich auch leicht erklären warum so oft HipHop mit dem Rap verbunden wird; es war das erste Element der HipHop-Kultur, welches regional, national sowie international am Erfolgreichsten war und am ehesten von Außerstehenden der Szene durch das Radio bzw. durch das Musikfernsehen perzipiert wurde. Zudem ließ sich nun mit der Musik leichter und mehr Geld verdienen als mit seinen anderen drei „Brüdern“: „Unlike breakdancing and graffiti, rap music had and continues to have much more expansive institutional context within which to operate. Music is more easily commodified than graffiti, and music can be consumed away from the performance context.“<sup>168</sup> Die Konsequenz: Obwohl die vier Elemente innerhalb des HipHop im Idealfall gleichberechtigt nebeneinander stehen sollten, so liegt das Augenmerkmal, sei es in der

---

<sup>163</sup> Sascha Verlan: „HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap“, In Jannis Androutopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O., 2003, S. 140.

<sup>164</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 18.

<sup>165</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Wörden, 1992. S. 92.

<sup>166</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 114.

<sup>167</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 18.

<sup>168</sup> Tricia Rose: „Black noise. Rap music and black culture in contemporary America“, Middletown, 1994, S. 58.

Wissenschaft, als auch in Medien, auf die Rap-Musik.<sup>169</sup> Auch wenn die Rapper der Sugarhill Gang milde belächelt wurden innerhalb der HipHop-Szene, so muss man eingestehen, dass ihre Singleauskopplung die Verbreitung von HipHop im medialen Raum enorm förderte, weil die großen Bosse der Plattenfirmen diese neuartige Musik als dickes Geschäft für sich entdeckt hatten<sup>170</sup> und „mainstream music journalists had begun to take note of the new trend.“<sup>171</sup> So bekamen auch die „echten“ Rapper der Szene ein Stück vom Kuchen ab und brachten ihre Platten heraus. „More great records that were actually quite representative of the Bronx scene followed [...] Hip-hop had become a business; now it was on its way to becoming national.“<sup>172</sup> Ende 1980 veröffentlichte Kurtis Blow, ein Solo-Rapper aus Harlem, eine Single, welche das Ziel anstrebte von einem breiteren Publikum gehört zu werden. Das Ziel wurde insofern erreicht, als das wichtige Stück „The Break“ der Hit der 80er wurde und dessen Höhepunkt mit der ersten Goldenen Schallplatte für einen Rapper gekrönt wurde.<sup>173</sup> Doch ein inhaltlicher Meilenstein war die Lp „The Message“ von der mit Abstand wichtigsten Gruppe dieser Ära, Grandmaster Flash & The Furious Five.

„Plötzlich redeten die Rapper nicht mehr nur davon, wer am besten reimen kann, wer die meisten Mädchen bekommt oder die besten Partys veranstaltet, plötzlich handelten die Texte vom Leben in den Gett[h]obezirken[.] Rap redete nicht mehr bloß, Rap hatte etwas zu sagen und fand damit seine eigentliche Bestimmung.“<sup>174</sup>

Sie waren die Pioniere des Message-Rap, denn ihre Texte beinhalteten nicht nur Spaß und Party, sondern die soziale Realität des Ghettos und gesellschaftlichen Verhältnisse. In diesem wohl meistzitiertesten und wichtigsten Song aller Zeiten, berichtet Melle Mel (Rapper der Furious Five) von den zerfallenen und verwahrlosten Viertel, der Perspektivlosigkeit der dort lebenden Jugendlichen, von Gewalt, Drogen und gekaufter Liebe. „MELLE MEL unterstützt mit seinen Reimen nicht mehr den DJ oder feuert in alter Jam-Manier sein Publikum an. Sein klarer und ernster Rap schildert die katastrophalen Zustände um ihn herum, die Straßenwirklichkeit, die den meisten New Yorkern nur zu gut bekannt war.“<sup>175</sup> Das Lied wurde ein großer Verkaufsschlager, der Menschen auf der ganzen Welt erreichte, welche in ähnlichen Verhältnissen leben mussten. Auf

---

<sup>169</sup> Vgl. Jannis Androutsopoulos [Hrg.]: „HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken“, Bielefeld, 2003, S. 163.

<sup>170</sup> Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 86.

<sup>171</sup> Jim Fricke/ Charlie Ahearn: „Oral history of hip-hop's first decade“, Cambridge, 2002, S. 177.

<sup>172</sup> Siehe ebenda.

<sup>173</sup> Siehe ebenda.

<sup>174</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 115.

<sup>175</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 20.

einmal hatte Rap etwas mitzuteilen.

„Es ist nicht einfach für jemanden wie mich, der in New York lebt, ins Flugzeug zu steigen und nach Kalifornien zu fliegen. Also macht man eine Schallplatte und die Leute in Kalifornien hören und verstehen, was wir in New York denken und was in der Bronx los ist. Und wenn die von der Westküste Schallplatten machen, dann erfahren wir in New York, was dort los ist. Das ist der Grund, warum so viele Leute im HipHop sagen, woher sie stammen. Man sagt den Leuten etwas über seine Kultur über die Schallplatte.“<sup>176</sup>

Dadurch wird einem klarer, dass die ethnische Abstammung nicht wirklich von großem Belangen war, vielmehr war der entscheidende Punkt die Region, in der man lebte sowie deren ähnliches Schicksal man teilte. Etliche Rapper bzw. Rap-Gruppen drängten sich nun auf den Markt und auch deren Themen wurden immer vielfältiger. Bald war HipHop nicht mehr bloß als New Yorker Phänomen zu sehen. Wegen der kommerziellen Erfolge, die HipHop in den 80ern feiern konnte, geriet die gesamte HipHop-Szene in die „Mühlen der Popindustrie“.<sup>177</sup>

Aus dem anfänglichen lokalen Phänomen wurde zunächst national (erwähnt sei ihr die „Kluft“ zwischen West- und East-Coast), dann international peu à peu jene Jugend- und Kulturbewegung von Jugendlichen auf dem ganzen Globus auf ihre Weise adaptiert, interpretiert und ausgelebt.<sup>178</sup>

Bevor nun die Begriffe Old School und New School näher erläutert werden, soll im folgenden Kapitel auf das gewisse fünfte Element im HipHop eingegangen werden.

## 2.5. Style

In manchen Arbeiten findet man oft als fünftes Element den sehr allgemeinen Style der HipHop-Kultur wieder.<sup>179</sup> Worauf er sich jedoch konkret bezieht ist ungewiss; je nachdem, in welcher Disziplin ein Künstler seinen Hauptfokus gelegt hat. „Ein echter HipHop beherrscht alle Disziplinen ein wenig. Früher konnte jeder Sprayer auch breaken und jeder Rapper auch malen.“<sup>180</sup> Natürlich trifft das nicht auf jeden zu, doch was zählt ist, egal ob man jetzt als Sänger, Tänzer, DJ Sprayer, oder von allen etwas unterwegs ist, seinen eigenen Stil bzw. Style zu kreieren, denn

---

<sup>176</sup> Scorpio, zitiert nach Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 20

<sup>177</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 116.

<sup>178</sup> Vgl. ebenda.

<sup>179</sup> Vgl. Dan Charnas: „The big payback. The history of the business of hip-hop“, New York, 2010, S. X.

<sup>180</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, Hinterseite.

innerhalb der HipHop-Community fungiert er als Mittel zur Identitätsbildung. „Eine Art, sich zu kleiden setzte sich durch und ergab ein Bild von cool, das sich aus Freizeit- und Sportbekleidung zusammensetzte.“<sup>181</sup> Ein Soziologe würde den Begriff des Stils als die „typische Art des kognitiven Verhaltens“<sup>182</sup> und als „absichtliche Kommunikation“<sup>183</sup> bezeichnen. Die verschiedensten Fähigkeiten eines Künstlers werden in der Szene als Skills bzw. Skillz bezeichnet. Dadurch wird das „Wissen um eine bestimmte Handlungspraxis“ ausgedrückt, welche sich durch eine „fortlaufende künstlerische Beschäftigung“ aneignet.<sup>184</sup> Kurz gesagt: Der eigene Style des HipHop-Protagonisten konstituiert sich durch seine individuelle Herangehensweise an seine eigenen Skills, oder der individuelle Style beschreibt die Identität des Künstlers. Dabei ist es nicht zwingend, dass jene Identität die (natürliche) Persönlichkeit eines Künstlers reflektiert. Sie kann innerhalb der Szene neu konstituiert und ausgelebt werden; irrelevant dabei ist, ob sie ebenfalls Einfluss auf die Persönlichkeit extern der HipHop-Szene einnimmt.<sup>185</sup>

Andere HipHop-Begeisterte nennen als fünftes Element das sogenannte Beatboxing. Beatboxing sind mit dem Mund erzeugte beatartige Töne, welche vor allem in der Anfangszeit des Rap als Unterstützung des MCs fungierten. So wird dieser Art des Musik Machens als „das vergessene fünfte Element der Kultur“ gesehen.<sup>186</sup> Doch es gilt im Allgemeinen als unterhaltendes Nebenprodukt von Djing und Mcing.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass neben den vier Grundhauptsäulen von HipHop, sich mit der Zeit weitere Elemente dazu gefunden haben, dabei bleibt jedoch das bekannteste und meistbeachtete Element der Rap und wird in der Öffentlichkeit immer mit HipHop als Musikrichtung gleichgesetzt.<sup>187</sup>

Rap unterliegt sich einem ständigen Wandel, verändert sich mit seinen Generationen und wird deswegen in der Literatur in verschiedene musikalische „Epochen“ gegliedert, welches es gilt im nächsten Kapitel näher zu durchleuchten.

---

<sup>181</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Würden, 1992. S. 22.

<sup>182</sup> Werner Fuchs-Heinritz, Daniela Klimke, Rüdiger Lautmann, Otthein Rammstedt, Urs Stäheli, Christoph Weischer, Hanns Wienold [Hrg.]: „Lexikon zur Soziologie“, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011, S. 659.

<sup>183</sup> Dick Hebdige: „Rap and Hip-Hop: The New York Connection“, In: Murray Formann/ Mark Anthony Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., 2004, S. 392.

<sup>184</sup> Stefanie Menrath: „Represent what ... Performativität von Identität im HipHop. Hamburg, 2001, S. 73.

<sup>185</sup> Vgl. ebenda, S. 75.

<sup>186</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 439.

<sup>187</sup> Vgl. Eva Keller: „Ihr seids doch keine Ghettokids!“, In Süddeutsche Zeitung vom 24.09.2008, Resoort Beilage, S: V2/30.

### 3. Oral culture vs. literate culture – Vor und Frühgeschichte des Sprechgesangs

Von Beginn an war die HipHop-Kultur stark von einem Wettbewerbsgeist sowie von Auseinandersetzungen geprägt. In den frühen Tagen war der Wettbewerbsgedanke der Motor des HipHop, so ist zum Beispiel im Breakdance die spielerische Konfrontation eingeschrieben, bei der Graffiti-Kunst führt die begrenzt übermalte Fläche quasi zu einem Kampf für mehr Sichtbarkeit der einzelnen Künstler und bei den DJs entschied schlichtweg die akustische Dominanz. Jedoch sollte mancher sich jene Wettstreit-Philosophie nicht allzu leistungsorientiert vorstellen. Es war nicht das Ziel, den anderen durch ernsthafte Beleidigungen oder mit besseren technischen Equipments zu übertrumpfen. Gefragt waren Sprachwitz, Schlagfertigkeit, Originalität oder neue Rap-Stile, Plattentricks und Tanzbewegungen. Man wollte auch das Publikum imponieren, denn sie entschieden letztendlich durch seinen Applaus über Sieg und Niederlage.<sup>188</sup>

Im Sprechgesang zeigt sich jener Wettbewerb noch stärker, der meist durch die Verwendung einer polemischen und harten Sprechweise gekennzeichnet ist: „Sprache an sich ist zwar keine kulturelle Ausdrucksform des HipHop wie Tanzen oder Malen – sie ist aber das Zeichensystem des populärsten Elements, des Rap, und darüber hinaus ein Mittel der gesellschaftlichen Verständigung über die Kultur.“<sup>189</sup>

Mit der Musik entfaltet diese bestimmte Sprechweise eine ganz besondere Wirkung auf den Zuhörer, denn „Rap ist eine narrative Form sprachlicher Überlieferung, die als rhythmisches Patois über einen konstanten Hintergrund-Beat vorgetragen wird, so dass der Rhythmus der Stimme und des Beats eine gemeinsame Wirkung entfalten.“<sup>190</sup> Afroamerikanische Rapper können allen voran sich auf eine lange Tradition der oralen Kultur beziehen. Geht es nach Tricia Rose, einer Expertin in African Studies, so hält diese in ihrem Buch fest: „Rap's rhythms - the most perceptible, yet least material elements' – are its most powerful effect. Rap's primary force is sonic, and the distinctive, systematic use of rhythm and sound, especially the use of repetition and musical breaks, are part of a rich history of New World black traditions and practices.“<sup>191</sup> Es ist daher von großer Signifikanz,

---

<sup>188</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 18.

<sup>189</sup> Jannis Androutsopoulos: „HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur“, In Jannis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O., 2003b, S. 111.

<sup>190</sup> Andy Benet: „HipHop am Main: Die Lokalisierung von Rap-Musik und HipHop-Kultur“, In: Jannis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O., S. 27f.

<sup>191</sup> Tricia Rose: „Black noise. Rap music and black culture in contemporary America“, Middletown, 1994, S. 64.

ein Verständnis für diese Tradition zu haben, denn „wem weder die historische Dimension verbaler Rituale noch die tiefe Verwurzelung in der schwarzen Alltagskultur geläufig ist, dem fällt es schwer, ausgiebig ausgeschmücktes Angeben und Prahlen als eine Form oraler Kunst anzusehen.“<sup>192</sup>

Die HipHop-Musik bietet viele sozialkritische Texte dar. Die Wurzeln der afrikanischen oral culture sind dabei nicht zu übersehen. Der Sprechgesang erinnert an autochthone Traditionen der westafrikanischen Erzählpraktiken der Griots<sup>193</sup>, die HipHop-Battles an traditionelle Beleidigungswettkämpfe der „Dozens“<sup>194</sup>. Im Vordergrund stehen hier allen voran Rhythmus, Improvisation und Spontaneität. In der afrikanischen Kultur ist es durchaus geläufig Geschichten oral zu verbreiten, da die Afrikaner keine schriftliche Überlieferung kannten. Und steht somit im Gegensatz zur westlichen Kultur, welche ihre Geschichten schriftlich durch die Verfügbarkeit von Schriftgut und technologischer Entwicklungen weitergibt. Wir sprechen hiermit von einer oral culture und einer literate culture. „Während Papier und Tinte Medien der literate culture darstellen, bedarf die oral orientierte Kultur nicht der Vermittlungsebene eines oder mehrerer Medien.“<sup>195</sup> In der nördlichen Hemisphäre, wird somit das visuelle favorisiert und in der afrikanischen Tradition helfen „Rhythmus, Reim und Repetition“<sup>196</sup> als Art Gedächtnisstütze. Elemente also, welche man Großteils in Raps wiederfindet. So haben die Griots in Westafrika die Pflicht der Geschichtsaufrechterhaltung und sind so etwas wie „Zeitungserzähler“<sup>197</sup> und werden als lebendiges Geschichtsbuch in ihren Dörfern betrachtet.<sup>198</sup> Vergleichbar mit den „Djelees“ in anderen afrikanischen Kulturen, die als „Dorfweisen“<sup>199</sup> bezeichnet werden. Die Griots entwickelten schon früh eine Form der Kommunikation, welche primär auf Reimen und auf Rhythmus aufgebaut ist.<sup>200</sup> Es zeugt von großer Fähigkeit sich in den oral cultures gut artikulieren zu können und war zugleich von großer Bedeutung, um so ihre Tradition weiterzugeben, da es weder Stift noch Papier gab. „Die ihr eigene Kommunikationsform beruht aus Unmittelbarkeit. Voraussetzung für den Kommunikationsakt ist unmittelbare Anwesenheit. Das Medium ist die Botschaft.“<sup>201</sup> Die

---

<sup>192</sup> Christoph Buß: „Vom Boasting-Bluse zum Angeber-Rap. Zur Tradition und Aktualität eines verbalen Rituals in der afro-amerikanischen Musik“, In: Helmut Rösling [Hrg.]: *Mainstream – Underground – Avantgarde*. A.a.O., S. 38.

<sup>193</sup> Vgl. Sarah Kellner: „Orale Tradition, Vermittlung und Lerne im Hip-Hop“, In: Jürgen Terhag [Hrg.]: *Populäre Musik und Pädagogik 3*, Lugert Verlag, Oldershausen, 2000, S. 77.

<sup>194</sup> Vgl. [http://www.fws-ma.de/projekte/hip\\_hop](http://www.fws-ma.de/projekte/hip_hop) (abgerufen am 25.8.2014)

<sup>195</sup> Ben Sidrian: „Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weißen Amerika“, Hofheim, 1993, S. 22.

<sup>196</sup> Jan Kage: „American Rap: Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität“, Mainz, 2002, S. 19.

<sup>197</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Wörden, 1992. S. 42.

<sup>198</sup> Vgl. Christian Spatscheck/ Markus Nachtigall/ Robert Lehenherr/ Wilfried Grüßinger: „happy nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren“, Berlin, 2007, S. 101.

<sup>199</sup> Diedrich Diederichsen: „Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-93“, Köln, 1993, S.55.

<sup>200</sup> Vgl. Christian Spatscheck/ Markus Nachtigall/ Robert Lehenherr/ Wilfried Grüßinger: „happy nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren“, Berlin, 2007, S. 101.

<sup>201</sup> Ben Sidrian: „Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weißen Amerika“, Hofheim, 1993, S. 22.

Dorfweisen reicherten natürlich schon damals ihre Geschichten mit dem nötigen „Klatsch und Satire.“<sup>202</sup> So wird man in der Literatur fündig, dass jene „Geschichtenerzähler“ durchaus einen hämischen Spott besaßen und hatten das Talent ihre vorgetragenen Geschichten jeweils an die Erwartungen des Publikums anzupassen<sup>203</sup>, „teilweise wurden auch zwischen zwei Sängern regelrechte Reimkämpfe ausgetragen.“<sup>204</sup> Der Angehörige der oral culture ist zu spontanem Verhalten gezwungen. Er muss sozusagen in einem Atemzug zugleich agieren und reagieren und steht daher nie in intellektueller Distanz zu seinem Publikum. Wenn er kommuniziert ist er stets emotional im Hier aufgehoben.<sup>205</sup> Jenes Fehlen der intellektuellen Distanz in der oral culture ist der Grund für ein hohes Maß an „kollektivem Unbewusstem“ und „Kollektivbewusstsein“.<sup>206</sup>

Diese mündlichen Überlieferungen der Afrikaner blieben bis über die Sklavenzeit allen Unterdrückungen zum Trotz in Amerika erhalten und wurde so als Tradition konserviert: „Kaum als [sic!] die ersten Afrikaner den amerikanischen Boden berührten, verbot man ihnen, auf ihren Trommeln zu spielen, weshalb der Gesang in der sogenannten Black Music (z.B. der Jazz, der Blues etc.) so wichtig ist.“<sup>207</sup> Als die Sklaven aus allen Teilen Afrikas in die Vereinigten Staaten von Amerika verschifft wurden, blieb ihnen eine gemeinsame Sprache verwehrt, „so war es wichtig, eine eigene Sprache innerhalb des Englischen zu finden“<sup>208</sup>, welche ihren Sklavenhaltern nicht verständlich war.<sup>209</sup> Signifying war daher die Lösung, welche als eine neue Kodierung von Aussagen verstanden werden kann, d.h. eine neue Form des Sprechgesangs<sup>210</sup>: „Es ist also eine indirekte, misstrauische [sic!] und parodistische Sprechweise, welche die Rede [...] der Sklavenhalter nachahmt und Bedeutungen auf verschiedenen Ebenen hervorbringt.“<sup>211</sup> Jene Sprachkultur ist darauf aus bewusst die Gepflogenheiten der dominierenden Sprache zu brechen: „Sie verdreht, übertreibt und unterläuft die standardisierten Sprachcodes und wirkt dadurch subversiv“<sup>212</sup> Heute bezeichnet man mit Signifying Texte, welche nicht wörtlich gemeint sind.<sup>213</sup>

<sup>202</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St. Andrä Wörden, 1992, S. 43

<sup>203</sup> Jan Kage: „American Rap: Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität“, Mainz, 2002, S. 19.

<sup>204</sup> Christian Spatscheck/ Markus Nachtigall/ Robert Lehenherr/ Wilfried Grüßinger: „happy nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren“, Berlin, 2007, S. 101.

<sup>205</sup> Vgl. Ben Sidrian: „Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weißen Amerika“, Hofheim, 1993, S. 22.

<sup>206</sup> Mc Luhan: „Understanding Media“, zitiert nach Ben Sidrian: „Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weißen Amerika“, Hofheim, 1993, S. 22.

<sup>207</sup> David Dufresne: „Rap Revolution. Geschichte, Gruppen; Bewegung“, Zürich/Mainz, 1997, S. 18.

<sup>208</sup> Stephanie Grimm: „Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap“, Tübingen, 1998, S. 97.

<sup>209</sup> Vgl. Isabella Klaussegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 153.

<sup>210</sup> Vgl. Tricia Rose: „Black noise. Rap music and black culture in contemporary America“, Middletown, 1994, S. 145.

<sup>211</sup> Rainer Winter: „Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht“, Weilerswist, 2001, S. 294.

<sup>212</sup> Heike Blümner: Street Credibility. HipHop und Rap“, In: Peter Kemper/ Thomas Langhoff/ Ulrich Sonnenschein [Hrg.]: „alles so schön bunt hier“, A.a.O., 1999, S. 260f.

<sup>213</sup> Vgl. ebenda S. 261.

Ein diffiziles Problem der Sklaven galt in der körperlichen Auflehnung gegenüber ihren Peinigern, wodurch sie gezwungen waren andere Möglichkeiten als Ventil ihrer verstaubten Aggressionen zu finden, die sich schließlich im Sprachwitz und in der Zeichenverwirrung manifestierten.

„Gleichzeitig ist die Sprachwahl im Rap in ihrer Sozialsymbolik wichtig. Das afroamerikanische vernacular english steht für die Subversivität des HipHop und für Distanz zur dominanten Kultur der USA [H.i.O]“<sup>214</sup> Das Ventil der Afroamerikaner war also in der künstlerischen Ausdrucksweise einer „stigmatisierten Sprachvarietät“ als positives Symbol des Widerstands.<sup>215</sup> Dieses Ritual des Widerstands wurde so in den Großstadtghettos der Vereinigten Staaten von Amerika, in denen hauptsächlich Schwarze ihr zu Hause hatten, fortgesetzt.<sup>216</sup> Jene Kommunikation lief in bestimmten Mustern, die bereits seit der Sklavenzeit ersichtlich ist, ab. Jene Muster lassen sich heute in der Rap-Musik wiederfinden, beispielsweise das Muster von „call-response“, ein Dialog zwischen Rapper und Backgroundchor - vergleichbar mit der Aufführungspraxis des antiken Theaters- und bildeten ein wichtiges Element der Bestätigung durch die Gruppe.<sup>217</sup>

Weitere Arten der Wortgefechte entstammen ebenfalls aus der Sklavenzeit, welche in den Ghettos erhalten blieben. Für Außenstehende der Rap-Musik sorgen diese Gepflogenheiten oft für Verwirrung und Unverständnis, so wie beim sogenannten Playin' the Dozens. Im Abtausch von Schimpftiraden werden bei diesen Sprachspiel mit Reim und Wort die besten Pointen gesetzt,<sup>218</sup> wobei stets Männer diesen „Kampfsport“ pflegten. Primär ging es jeden einzelnen Teilnehmer dabei, in Versform seine verbale mit Beleidigungen angereicherte Schlagfertigkeit zu beweisen. Nicht selten galten jene Beleidigungen der Familie seines jeweiligen Gegenübers, allen voran der Mutter.<sup>219</sup> Die Black Panthers, eine amerikanische Bürgerrechtsbewegung, interpretierte diese Form der Polemik als eigene afroamerikanische Sprache, den sie repräsentierten symbolisch die Verweigerung und Provokation.<sup>220</sup>

Außerdem entstanden in den Ghettos gewisse Toasts, dabei ging es um längere gereimte Geschichten. Häufig entsprangen jene Reime aus der Gewalt, Obszönität und des Fäkalhumor. „Toasten“ findet man aber auch in der Literatur schlicht als Anheizung des Publikums, durch

---

<sup>214</sup> Ebenda S. 119.

<sup>215</sup> Vgl. ebenda

<sup>216</sup> Vgl. Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 153.

<sup>217</sup> Vgl. ebenda S. 153ff.

<sup>218</sup> Vgl. Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 29.

<sup>219</sup> Vgl. Martin Gächter: „Rap und HipHop – Geschichte und Entwicklung eines afrikanischen-amerikanischen 'Widerstandsmedium' unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeptionsformen in Österreich, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien, 2000, zitiert nach Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 154.

<sup>220</sup> David Dufresne: „Rap Revolution. Geschichte, Gruppen; Bewegung“, Zürich/Mainz, 1997, S. 18.

improvisierte Texte und witzige Kommentare über das Mikrofon.<sup>221</sup> Als weiterer Teil dieser Geschichten zählte das sogenannte Boasting dazu, was so viel bedeutet wie Angeberei, Prahlerei und Übertreibung. Als Boasting in Afrika entstand, war dieser Begriff zunächst nicht so negativ konnotiert wie es heute der Fall ist:

„The fact that texts frequently contain boasts and insults does not have a negative meaning in Black African cultures as would be the case in the West. So-called 'boasting' has positive implications because it has an entertaining character and must not necessarily be put into action. Decisive is whether the boast amuses the listeners or not. The sharper form of boasting is bragging. With bragging, an opponent is to be demoralized, and it is expected that one can prove that which is said. Wrestlers and boxers (the classic example is Mohammed Ali) like to use bragging to draw attention to themselves before a fight.“<sup>222</sup>

Um den Reimen mehr Wirkung zu verleihen, spielten spezielle Gestik und Mimik eine entscheidende Rolle, welche bis heute noch bei den Rappern auf der Bühne erhalten und gepflegt werden. „Um Zeit totzuschlagen, sei es auf der Straße, beim Militär oder im Gefängnis“<sup>223</sup>, wurden, wie beim Playin' the Dozens, auch die Toast hauptsächlich von Männern angewendet. Resümierend lässt sich sagen:

„Sprachliche Kompetenz spielt in der afroamerikanischen Tradition eine große Rolle. Sie ist ein Mittel, sich gesellschaftlich zu positionieren, beispielsweise sich auf der Straße Respekt zu verschaffen[.] Diese Verhandlung sozialer Rollen läuft oftmals über die Herabwürdigung des Gegners und seiner Familie oder 'posse', das sogenannte 'dissing'. Das verbale Kräftemessen spielt vor allem unter afroamerikanischen Männern eine Rolle, wo ritualisierte verbale Auseinandersetzungen auch für die Konstruktion einer männlichen Identität wichtig sind [H.i.O]“<sup>224</sup>

Neben der herrschenden Sprache bildete sich quasi jene parallel dazu, wodurch es öfters zu

---

<sup>221</sup> Vgl. z.B. Christian Spatscheck/ Markus Nachtigall/ Robert Lehenherr/ Wilfried Grüßinger: „happy nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren“, Berlin, 2007, S. 102.

<sup>222</sup> Friedrich Neumann: „Hip hop: Origins, Characteristics and Creative Processes“, In: Martina Claus-Bachmann [Hrg.]: Gothic, Metal Rap, and Rave – Youth Culture and Its Educational Dimensions. A.a.O., 2000, S. 58.

<sup>223</sup> Martin Gächter: „Rap und HipHop – Geschichte und Entwicklung eines afrikanischen-amerikanischen 'Widerstandsmedium' unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeptionsformen in Österreich, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien, 2009, zitiert nach Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 154.

<sup>224</sup> Vgl. Stephanie Grimm: „Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap“, Tübingen, 1998, S. 96f.

Missverständnissen seitens der Weißen kam, ging es um die Interpretation der Rap-Texte, da die oral culture mit seinen sprachlichen Eigenheiten selbst nach der politischen und rechtlichen Gleichstellung der Schwarzen erhalten blieb.<sup>225</sup> Diese orale Tradition ist wichtig, um den Status Quo des expliziten und auch teilweise polemischen Sprachgebrauch in der HipHop-Kultur besser zu verstehen. Im Rap konnte sich daher der sogenannte Battle ausprägen, der seit den ersten MCs um Grandmaster Flash, existiert und so den HipHop maßgebend in den letzten Jahrzehnten geändert hat.<sup>226</sup> In diesen Battles konnte einer/e beweisen, dass man der oder die Beste war. Man heimste sich so Respect und Fame ein.<sup>227</sup>

„Sie priesen und kommentierten die Fähigkeiten ihres DJs, lobten lautstark seine Tricks und seine Erfindergabe. Sie erzählten Witze, Geschichten aus der Nachbarschaft und gaben zum Besten, was für tolle Typen und Reimkünste sie selbst sind, besser als alle anderen im Saal. Die wiederum wollten das natürlich nicht auf sich sitzen lassen und so kam es bald zu den ersten Wort- und Reimgefechten auf der Bühne: Battle-Time.“<sup>228</sup>

Die HipHop-Kultur wird dadurch schon seit über 30 Jahren am Leben gehalten und strebt stets neue Innovationen an, so dass sein Ende noch nicht in absehbarer Nähe scheint.

#### 4. Über Old School und New School

Seit dem Siegeszug von HipHop in die ganze Welt hinaus, erleben wir bereits die dritte Generation von HipHop-Begeisterten. Mittlerweile sind viele der einstigen Pioniere in reiferen Lebensabschnitten, Eltern, Großeltern oder gar schon verstorben.<sup>229</sup> Dies impliziert natürlich auch Veränderungen hinsichtlich des Musik- und Kleidungs geschmacks zwischen den Generationen:

„[I]nnerhalb des HipHop selbst scheint es eine Kluft zwischen den Generationen zu geben. Diese deuten sich an, wenn ältere HipHop-Anhänger erkennen, dass die einstmals bevorzugte legere, weite Sportbekleidung in vielen sozialen Kontexten unpassend wirkt, wenn Rap-Musik sie nicht mehr

---

<sup>225</sup> Vgl. Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 94.

<sup>226</sup> Vgl. Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 130f.

<sup>227</sup> Vgl. Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 175.

<sup>228</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 131.

<sup>229</sup> Vgl. Murray Forman/ Mark Anthony Neal [Hrg.] „That's the joint! The hip-hop studies reader“, New York, 2004, S. 31.

direkt anspricht und wenn für sie HipHop-Klubs und Parties zu fremdartigen Plätzen avancieren, an denen sie kaum noch toleriert werden.“<sup>230</sup>

Jene Kluft manifestiert sich beispielsweise in den Begriffen Old und New School. An mancher Stelle wird auch von der sogenannten Next School gesprochen.<sup>231</sup> Doch hat sich jener Ausdruck, im Gegensatz zu den anderen zweien, nicht wirklich im allgemeinen Sprachgebrauch bewährt.

Wahrscheinlich auch deswegen nicht, weil: Was kommt dann nach der Next School?

Geht es nach den französischen Journalisten David Dufresne, bezeichnet die Old School die Pioniere des HipHop, d.h. jene die den Motor zum Laufen gebracht haben, die da wären: Kool DJ Herc, Grandmaster Flash sowie Afrika Bambaataa, die als „heilige Dreifaltigkeit des HipHop“<sup>232</sup> gelten, da ihnen die Entwicklung des Rap zu verdanken ist. Als Rapper seien erwähnt: Kurtis Blow, The Furious Five und die Sugarhill Gang<sup>233</sup>.

Demnach wird jeder HipHop bis Mitte der 80er Jahre als Old School bezeichnet, welcher Großteil an der Ostküste produziert wurde. Was den Inhalt betrifft, ging es primär um Partymusik ohne tiefgründige Aussagen. Menschen sollten hauptsächlich zum Tanzen animiert werden: „Bis auf wenige Ausnahmen war dieser HipHop Fun-HipHop und hatte keinerlei politischen Anspruch [H.i.O.]“<sup>234</sup>

Nachdem eine gewisse Orientierungslosigkeit im HipHop ab Mitte der 80er herrschte, kamen Rapper auf, welche die Rap-Landschaft ab etwa 1988 prägen und verändern sollten. So bezieht Fab 5 Freddy, US-amerikanischer Graffiti-Urgestein, die New School auf Künstler und Gruppen, die sich mit ihren Beats Sounds und Ideen von all dem bisherigen Zeug unterschieden.<sup>235</sup> Allerdings wird der chronologische Wechsel des Old School zum New School nicht einheitlich dokumentiert. Manche sehen die technischen Innovationen und die dadurch resultierende höhere Qualität der Musik als wesentlichen Einschnitt in eine neue Ära.<sup>236</sup> Durch das Aufkommen des sogenannten „Drum Computer“ zum Beispiel, war es nun möglich beliebige Klänge aufzuzeichnen und digital

---

<sup>230</sup> Ebenda, S. 30.

<sup>231</sup> Vgl. z.B. David Dufresne: „Rap Revolution. Geschichte, Gruppen; Bewegung“, Zürich/Mainz, 1997, S.150ff., Heide Buhmann/ Hanspeter Haeseleer: „HipHop XXL: Fette Reime und Fette Beats in Deutschland. Schlüchtern, 2001, S. 213.

<sup>232</sup> Nelson George, T Man: „XXX. Drei Jahrzehnte Hip-Hop“, Dt. Erstaug. Freiburg (Breisgau): Orange-Press, 2002, S. 41.

<sup>233</sup> Vgl. David Dufresne: „Rap Revolution. Geschichte, Gruppen; Bewegung“, Zürich/Mainz, 1997, S. 39ff.

<sup>234</sup> Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 192.

<sup>235</sup> Vgl. Fab 5 Freddy: „Hip-Hop-Slang“, Englisch – Deutsch, Frankfurt, 1995, S. 49.

<sup>236</sup> Heide Buhmann/ Hanspeter Haeseleer: „HipHop XXL: Fette Reime und Fette Beats in Deutschland. Schlüchtern, 2001, S. 12.

abzuspeichern, d.h. rein elektronische Musik zu produzieren.<sup>237</sup> Andere wiederum sehen mit der Gründung des ersten HipHop-Plattenlabes Def Jam Records den Weg für eine neue HipHop-Zeit geebnet.<sup>238</sup>

„HipHop, ursprünglich in einer Nische der Gesellschaft entstanden, entwickelte sich mit dem Erfolg des Labes Def Jam zu einer international begehrten Ware. Die Musik, die in den schwarzen Neighbourhoods erfunden worden war, wurde nun von Menschen aller Hautfarben gehört, analysiert und kopiert.“<sup>239</sup>

Die ersten bekannten Künstler, die Def Jam Records hervorragend wusste zu vermarkten, waren unter anderem die Beastie Boys, LL Cool J und Run DMC. Finanzielle Einsätze der Rapper wurden erhöht sowie Vermarktungslizenzen über die Benutzung von Logos und Namen auf T-Shirts und anderen Merchandisingprodukten wurden geschaffen, die es davor in dieser Form noch nicht gab.<sup>240</sup> Jene Vertreter der New School brachten hauptsächlich Partymusik heraus und erzielten damit hohe Verkaufszahlen. Mit dem kommerziellen Erfolg kamen auch die schweren Goldketten, die zum Beispiel von Rapper Run DMC getragen wurden. Sie waren quasi das Aushängeschild des sozialen Aufstiegs<sup>241</sup>, was gerade bei Run DMC fraglich war, kamen sie doch aus einer besseren Gegend und einem guten Hause, „mit eigenen Autos, möblierten Hobbykellern, beiden Eltern und mehr Geld als meine Freunde und ich je gesehen hatten, und benehmen sich so, oder versuchen's zumindest, so cool wie irgendein Kid von der Straße.“<sup>242</sup>

Mit der Zeit veränderten sich die Inhalte der Rapper aber, und wurden mehr und mehr politischer. Ein politischer Rap, den man in der Literatur oft auch als Conscious-Rap begreift.<sup>243</sup> Jedoch sind die Bezeichnungen vielfältiger. David Toop nennt diese Art von Rap zum Beispiel Educated Science Rap.<sup>244</sup> Die New Yorker Rap-Crew Public Enemy oder Künstler wie KRS-One politisieren den Rap und HipHop unterliegt dem Wandel des afroamerikanischen und Schwarznationalistischen

---

<sup>237</sup> Christian Spatscheck/ Markus Nachtigall/ Robert Lehenherr/ Wilfried Grüßinger: „happy nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren“, Berlin, 2007, S. 104.

<sup>238</sup> Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 103ff.

<sup>239</sup> Heike Blümer: „Street Credibility. HipHop und Rap“, In: Peter Kemper/ Thomas Langhoff/ Ulrich Sonnenschein [Hrg.]: „alles so schön bunt hier“, A.a.O., 1999, S. 261.

<sup>240</sup> Vgl. David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Würden, 1992. S. 184.

<sup>241</sup> Vgl. Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 194

<sup>242</sup> Nelson George, zitiert nach David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Würden, 1992. S. 186.

<sup>243</sup> Vgl. Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 192.

<sup>244</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Würden, 1992. S. 225.

Widerstandsmedium.<sup>245</sup> Bis Mitte der 90er Jahre prägt der Conscious-Rap die HipHop-Landschaft von New York. Man beschränkt sich nicht mehr länger „auf ein Beschreiben und Beklagen der Zustände, sondern ruft zur aktiven Umwälzung bestehender Verhältnisse auf.“<sup>246</sup>

Künstler, wie Chuck D von Public Enemy, verfolgten mit ihrer Musik einen „politischen, aufklärerischen Anspruch“<sup>247</sup> im Sinne eines „schwarzen“ Nationalismus, welche in der Nation of Islam (NOI), eine religiöse Sekte, vorgelebt wurde. Ihre Anhänger forderten eine Segregation von „Schwarzen“ und „Weißen“, da sie vehement die Meinung vertraten, die Menschheit bestünde aus verschiedenen Rassen und diese galt es strikt zu trennen. Außerdem kümmert sich die NOI mit ihren etwa 20.000 Mitgliedern um inhaftierte Afroamerikaner. Anfang der 90er war ihr Einfluss im HipHop weit größer als sie es inzwischen ist.<sup>248</sup> Gegenüber dem Conscious-Rap stand der Gangsta-Rap mit dem Zentrum Los Angeles; ein eigener Rap-Stil mit Elementen aus dem Funk. Auch hier wurde das Ghetto mit der Kriminalität und seinen Drogeneskapaden zum wesentlichen Inhalt in jeder Textzeile – jedoch auf seine eigene Art und Weise, welche dem Gangsta-Rap noch heute den Vorwurf einhandelt Gewalt und Gang-Gehabe zu verharmlosen, zu glorifizieren und zu zelebrieren.<sup>249</sup>

Ab Mitte der 90er fällt es schwer eine „New School“ zu bezeichnen, weil Rap von zahlreichen musikalischen Stilen beeinflusst wurde, so dass der Sprechgesang mittlerweile in viele weitere Subgenres abgegrenzt und aufgegliedert wird. Deren Übergänge lassen sich daher leicht verwischen. Deswegen findet man in der Literaturrecherche den Begriff New School oft als die jeweils jüngste Generation von Rappern.<sup>250</sup>

#### **4.1. Battle-Kultur**

Der Battle-Gedanke ist eines der wesentlichsten Elemente im HipHop und war in den Anfangszeiten jener neuen Kultur die treibende Kraft hinter den kreativen Aktivitäten vieler HipHop-Fans. Battle, was so viel heißt wie „Kampf“ oder „Schlacht“, darf im Rap weniger martialistisch verstanden werden. Er ist spielerisch zu verstehen, weil er viel mehr einen immer

---

<sup>245</sup> Vgl. Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 195.

<sup>246</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 22.

<sup>247</sup> Stephanie Grimm: „Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap“, Tübingen, 1998, S. 71.

<sup>248</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 22.

<sup>249</sup> Vgl. Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 200.

<sup>250</sup> Vgl. Fab 5 Freddy: „Hip-Hop-Slang“, Englisch – Deutsch, Frankfurt, 1995, S. 49.

währenden Wettbewerb unter den Künstlern bezeichnet: „das kompetitive Element der Kultur ist substanzuell“<sup>251</sup>. Dieser Gedanke kennzeichnet also „die konkrete künstlerische Auseinandersetzung innerhalb der HipHop-Bewegung [...], aber auch den Motor der Bewegung (= Battle-Gedanke)“<sup>252</sup>. Den Begriff mit „Motor der Bewegung“ zu beschreiben, ist deswegen adäquater, „denn HipHop lebt vom Versuch, im Wettstreit mit Gleichgesinnten einen individuellen Style zu entwickeln, sich Distinktion innerhalb der gemeinsamen Kultur zu verschaffen.“<sup>253</sup> Wie bereits erwähnt waren und sind immer noch Sprachwitz und Zeichenverwirrung für einen Künstler auf der Bühne wichtig<sup>254</sup>; so auch beim Battle in den meisten „normalen“ Rap-Songs mit Elementen des Boasting als Selbstlob sowie dem Dissing als rituelle Herabsetzung: „Bis heute ist es fast undenkbar, dass [sic!] in einem HipHop-Stück nicht an irgendeiner Stelle der eigene Name genannt und das eigene Können zelebriert wird.“<sup>255</sup> Boasting und Dissing sind daher unverzichtbare Attribute eines guten Rap-Stücks, die von kaum einem MC nicht appliziert werden.<sup>256</sup> Ein Grund mag daran liegen, dass viele Reimekünstler schon in zarten Jahren mit den Regeln der Straße konfrontiert wurden und daher schnell die „Sprache der Straße“ intus haben mussten, um nicht unterzugehen – worauf auch viele Rapper stolz sind.<sup>257</sup> Innerhalb der Szene genießt deswegen die Battle-Kultur einen hohen Stellenwert: „What makes it all real is the battle.“<sup>258</sup> Die verbale Konfrontation im Rap ist der Treibstoff, der die Szene vorantreibt und so seine Landschaft verändert, da im Lauf der Zeit die Künstler ihren Wortschatz erweiterten und kontinuierlich an ihrem Sprachwitz sowie an ihren Pointen herum feilten.<sup>259</sup> „Wettbewerb war das Herz des HipHop, sein Prinzip“<sup>260</sup>, der noch heute in vielen Sparten so konserviert geblieben ist. Für den Rap heißt das, seine Rap-Konkurrenten in witz- und geistreicher Art und Weise mit gereimten Sprach- und Wortspielen zu überbieten und dadurch das Publikum für sich zu überzeugen, das mit seiner Ablehnung oder Zustimmung den Ausgang des Wettbewerbs festlegt.

Ein unerlässliches Merkmal des Battle und im Allgemeinen gebräuchter Ausdruck ist der

<sup>251</sup> Jan Kage: „American HipHop. US-HipHop und Identität“, Ventil-Verlag, Mainz, 1. Auflage 2002, 2004, S. 127.

<sup>252</sup> Ebenda S. 438.

<sup>253</sup> Jannis Androutsopoulos: „HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur“, In Jannis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O., 2003b, S. 111.

<sup>254</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 29.

<sup>255</sup> Heike Blümner: Street Credibility. HipHop und Rap“, In: Peter Kemper/ Thomas Langhoff/ Ulrich Sonnenschein [Hrg.]: „alles so schön bunt hier“, A.a.O., 1999, S. 256.

<sup>256</sup> Vgl. Jannis Androutsopoulos: „HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur“, In Jannis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O., 2003b, S. 116.

<sup>257</sup> Ebenda S. 119.

<sup>258</sup> Kid Freeze, von den Dynamic Rockers, zitiert nach Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 29.

<sup>259</sup> Vgl. ebenda.

<sup>260</sup> David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Wörden, 1992, S. 21.

Freestyle<sup>261</sup>, also das schnelle Reagieren auf Sätze und Reime seines Gegners, wobei Spontanität und Einfallsreichtum gefragt waren.<sup>262</sup> Spontanes Improvisieren wird als höchste Ausdrucksform in der oral culture erachtet, so ist es nicht von ungefähr, dass dies ein Element des Rap ist. Selbst „der erste Literaturtheoretiker, der griechische Philosoph Aristoteles vertrat gar die Ansicht, dass der Ursprung jeder Dichtung in der Improvisation liegt, im spontanen Erfinden von Geschichten, Versen und Reimen.“<sup>263</sup>

„Da nun das Nachahmen unserer Natur gemäß ist und ebenso die Melodie und der Rhythmus – denn dass die Verse Einheiten der Rhythmen sind, ist offenkundig – haben die hierfür besonders Begabten von den Anfängen an allmählich Fortschritte gemacht und so aus der Improvisationen die Dichtung hervorgebracht.“<sup>264</sup>

Es half so gut wie nichts sich vor einem verbalen Duell ein Konzept auszudenken, denn man wusste schließlich nie mit was für Sprüche sein Gegenüber kommen würde. So entwickelten sich „die HipHop-spezifischen großsprecherischen Töne.“<sup>265</sup>

Der erste bekannte Rapper, der durch Grandmaster Flash zu mehr Bekanntheit gelangte, nannte sich Coke La Rock. „Some oldschoolers assert that La Rock was the first hip rapper. I'm not sure, but certainly La Rock's claim is as strong as anyone's.“<sup>266</sup> Zwar rappte er noch nicht auf diese Art und Weise wie wir Sprechgesang heute kennen, doch sind einige seiner Phrasen dennoch in ein oder anderen Rap enthalten, z.B. „Ya rock and ya don't stop!“

Wie wir bereits wissen tauchten die Wortgefechte, Spottreime und Polemik der Sprache nicht erst mit dem Battle-Rap auf. „Noch vor der Geburt des HipHop gehörte Rap (to rap: 'lebhaftes Daherreden', 'prahlen') der Alltagsrhetorik der afroamerikanischen Kultur an, der spätere Sprechgesang entwickelte sich auf dieser Basis [H.i.O.]“<sup>267</sup> und da HipHop primär aus der Armut der afroamerikanischen Leute entsprang, gehörten Wortgefechte zum festen Bestandteil der

---

<sup>261</sup> Vgl. Fab 5 Freddy: „Hip-Hop-Slang“, Englisch – Deutsch, Frankfurt, 1995, S. 30f.

<sup>262</sup> Vgl. Friedrich Neumann: „Hip hop: Origins, Characteristics and Creative Processes“, In: Martina Claus-Bachmann [Hrg.]: Gothic, Metal, Rap and Rave – Youth Culture and Its Educational Dimensions, A.a.O., 2000, S. 58.

<sup>263</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 92.

<sup>264</sup> Aristoteles: Poetik, zitiert nach Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 92.

<sup>265</sup> Murray Forman: „Machtvolle Konstruktionen: Stimme und Autorität im HipHop“, In: Fernand Hörner/ Oliver Kautny [Hrg.]: Die Stimme im HipHop – Untersuchung eines Indermedialen Phänomens. A.a.O., 2009, S. 23.

<sup>266</sup> Nelson George: „Hip hop America.“, New York, 2005. S. 17f

<sup>267</sup> Jannis Androutopoulos: „HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur“, In Jannis Androutopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O., 2003b, S. 119.

HipHop-Kultur an: „Der Battle-Gedanke ist so alt wie die HipHop-Kultur. Vielleicht konnte HipHop überhaupt erst durch diese Idee entstehen.“<sup>268</sup> Improvisation ist eben der Ursprung der Rap-Literatur. Rap-Texte werden oft metaphorisch verfasst, deren Bedeutungen sich nicht immer schon beim ersten Mal Hören erschließen lassen und oft meist nur den „Insidern“ sofort verständlich sind.<sup>269</sup> Den Dichtungen werde keine Grenzen geschoben und daher wird über alles gereimt: „Namen von Persönlichkeiten, Waren, Filmen, Comics usw. werden im Rap Diskurs immer wieder als Vergleichsgrößen zum Zweck des Selbstlobs oder der rituellen Erniedrigung des Gegners eingesetzt [...] Durch Referenzen können Mentalitäten und Gefühle geschildert, Handlungen und Verhaltensweisen bewertet werden.“<sup>270</sup> Sprachliche Umgangsformen, die als Trash-Talk in die Literatur eingingen, entfalteten sich so mit seinen Eigenheiten sowie szeneeigenen Wörtern und Symbolen, welche außerhalb der HipHop-Szene oft Unverständnis evozieren.

„Als bewusst aggressive, den allgemeinen Konsens ignorierende Variante der 'prahlerischen Rede' [...] will sich der Trash-Talker so drastisch wie möglich über sein Gegenüber erheben. Er pumpt sich rhetorisch auf und nimmt dabei keine Rücksichten, weshalb ihn etwaige Moralpredigen nicht erreichen. Der offene Tabubruch ist schließlich keine Grenze, sondern eines seiner wichtigsten Stilmittel: Wer sich im prekären Gelände behaupten will, setzt sich über die Regeln des gepflegten Miteinanders bei Bedarf hinweg. Originalität und Wortwitz unterstützen seine Strategie, die Zuhörer auf seiner Seite zu ziehen [...] Man muss sehr schnell direkt und witzig sein, um es in der trivialen Kunst der Beleidigung und Selbstanpreisung zur Meisterschaft zu bringen. So führt die Spur des Trash-Talk nicht zufällig in die Subkultur des Hip Hop, wo Atemlosigkeit die halbe Miete ist“<sup>271</sup>

Trash-Talk sowohl Playin' the Dozens sind immanente Spielarten des Battle-Rap und sollten daher als Teile des Wettbewerbs gesehen werden, obwohl stets ungewiss ist, ob Rapper mit unter die Gürtellinie zielenden Beleidigungen und derben Provokationen die Tradition nur fortsetzten oder sie schlichtweg als Vorwand benutzen, um so sein Gegenüber der bloßen Lächerlichkeit aussetzen zu können. „Es ist immer problematisch, aktuelle Phänomene bestimmte 'Traditionen' zuzuordnen, weil ihnen damit ihr selbstständiger Charakter schon wieder genommen wird. Im Rap finden wir

---

<sup>268</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 29.

<sup>269</sup> Jannis Androutsopoulos: „HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur“, In Jannis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O., 2003b, S. 117.

<sup>270</sup> Ebenda

<sup>271</sup> Bertram Job: „Von Opfern und Idioten. Eine Kulturgeschichte der gezielten Beleidigung, oder warum sich der Box-Champion Wladimir Klitschko nicht so anstellen sollte“, In: Süddeutsche Zeitung vom 02.07.2011, Ressort Feuilleton, 2011, S. 16.

zweifellos viele Einflüsse vorangegangener Sprechstile, aber Rap ist auch ein neuer Stil.<sup>272</sup> Fakt ist, dass mit der Battle- und Freestyle-Kultur etwas ins literarische Leben zurückgekehrt ist, dass lange Zeit vergessen zu sein schien: Improvisation und Dichterstreit.<sup>273</sup>

Jene Polemik und das dauernde Herausfordern der etablierten Rapper schufen im Rap mit seinen direkten Ausdrucksformen Veränderungen, Vorantriebe und Verbesserungen: „Irgendwo da draußen, in irgendeinem Kinderzimmer, Jugendkeller, bastelt gerade einer an seinen Tricks, die alles revolutionieren werden. Das ist es, was HipHop seit über fünfundzwanzig Jahren lebendig und innovativ macht, und bis heute ist kein Ende absehbar.“<sup>274</sup> Jedoch werfen beleidigende Aussagen auch Schatten hervor, denn viele Battles gingen eindeutig zu weit und wurden mehr und mehr persönlich. Schuld daran kann der in der Gesellschaft oft verpönte Gangsta-Rap sein, der Gewalt, Drogenverkauf bzw. -konsum euphemistisch glorifiziert und ihn in den Mittelpunkt seiner Texte und Musikvideos platziert.

## 4.2 Gangsta-Rap

There ain't nothing but a gangsta party<sup>275</sup>

Gangsta-Rap entwickelte sich primär an der Westküste der Vereinigten Staaten von Amerika in Los Angeles in den Stadtteilen South Central und Compton. Mittelpunkt des Szenarios war das Ghetto mit seinen kriminellen, gewaltverherrlichenden und drogenphilen Ausprägungen. Zu seinen Vertretern zählen Ice-T, Snopp Doggy Dog, oder N.W.A. denen oft vorgeworfen werden das Gangster- und Ghettoleben verherrlichend zu zeigen.<sup>276</sup> 1987 legte Ice-T mit seinem Album „Rhyme pays“ den Grundstein für Gangsta-Rap.<sup>277</sup>

Das sogenannte thug life, wie es umgangssprachlich genannt wird, nennt die Wissenschaft „realistisches Paradigma“, oder „Sozialrealismus“<sup>278</sup> und versucht den Untersuchungsgegenstand – hier das Ghettoleben – soweit es geht ohne moralischen Zeigefinger, ohne jegliche Bewertung und daher objektiv, jedoch häufig mit einer ironischen Prise Humor angereichert, in allen seinen

---

<sup>272</sup> David Dufresne: „Rap Revolution. Geschichte, Gruppen; Bewegung“, Zürich/Mainz, 1997, S. 18.

<sup>273</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 92.

<sup>274</sup> Siehe ebenda S. 131.

<sup>275</sup> Textauszug aus 2 of Amerikaz Most Wanted von 2Pac  
<http://www.azlyrics.com/lyrics/2pac/2ofamerikazmostwanted.html> (abgerufen am 2.8.2014)

<sup>276</sup> Vgl. Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 199f.

<sup>277</sup> Vgl. [http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/18\\_filmabcmat\\_gangster\\_rap\\_medienpaedagogisch.pdf](http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/18_filmabcmat_gangster_rap_medienpaedagogisch.pdf) (abgerufen am 3.8.2014)

<sup>278</sup> Stefanie Menrath: „Represent what ... Performativität von Identität im HipHop. Hamburg, 2001, S. 93.

hässlichen Entfaltungen zu analysieren, dokumentieren und wiederzugeben.<sup>279</sup>

Gangster -Rap ist dem Popmainstream zuzuordnen und ist seinen Anhängern bekannt. In der liberalen Öffentlichkeit fallen sie jedoch auf Grund ihrer sexistischen, gewaltverherrlichenden und homophoben Text auf: „Drogen, Straßenkampf, Prostitution werden thematisiert. [...] Wie auch bei Thema Sexismus werde über die Deutung und über den Realitätsbezug der Texte des Gangsta-Rap kontroverse Diskussionen geführt.“<sup>280</sup>

Den Musikern zufolge rezitieren sie in ihren Texten das „wirkliche“ Leben als Deklassierte auf der Straße sowie das Streben nach Anerkennung und Luxus. Betont wird dabei die „Glaubwürdigkeit“ (Credibility) jener Äußerungen durch Verweisen auf die eigene delinquente Biografie.

„Die Stilisierung und Glorifizierung der beiden Figuren „Gangster“ und „Zuhälter“ weisen in der afroamerikanischen Popkultur eine lange Tradition auf. Bezeichnend für beide Figuren sind die überzogenen, klischeehaften und parodistischen heterosexuellen Männlichkeiten, die durch die Texte oder in den Musikvideo zur Schau gestellt werden. Der besungene Wettstreit um sexuelle Potent, Gewalt und Luxus fasziniert viele der Jugendlichen.“<sup>281</sup>

Doch inszenieren sich auch eine Vielzahl von Rapper als arme Schlucker aus dem Ghetto, welche es erfolgreich zu etwas gebracht haben, dank des Drogenhandels oder der Zuhälterei, obwohl zweifelhaft ist, ob jene wirklich aus dem Ghetto stammen.<sup>282</sup> „Im Gangsta-Rap zeigt sich, dass HipHop nicht notwendigerweise etwas mit Emanzipation zu tun haben muss, so wie sich das AFRIKA BAMBATAA mit seiner Zulu Nation vorgestellt hatte. [...] In ihren Texten stilisieren sie oft nur eine kleinkriminelle Vergangenheit oder erfinden sie, ansonsten geht es in ihren Texten um Frauen, Geld, Autos und die Auseinandersetzung mit einer rassistischen Polizei.“<sup>283</sup>

In der Beschreibung des Ghettos beim Gangsta-Rap erscheint dieser Ort nicht mehr als trostlos wie er noch zuvor in „The Message“ dargestellt wurde, aus dem man wünscht so schnell wie möglich zu verschwinden, sondern als spannender Abenteuerspielplatz, in dem Männlichkeit, Gewalt und Sex äußerste Priorität haben und alles möglich ist mit dem nötigen Kleingeld - trotz oder gerade weil

---

<sup>279</sup> Vgl. Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 200.

<sup>280</sup> Christian Spatscheck/ Markus Nachtigall/ Robert Lehenherr/ Wilfried Grüßinger: „happy nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren“, Berlin, 2007, S. 122.

<sup>281</sup> Christine Riegel, Thomas Geisen [Hrg.]: „Jugend, Zugehörigkeit und Migration“. Subjektpositionierung im Kontext von Jugendkultur Ethnizitäts- und Geschlechterkonstruktionen, Springer VS, 2010, S. 335.

<sup>282</sup> Stefanie Menrath: „Represent what ... Performativität von Identität im HipHop. Hamburg, 2001, S. 92.

<sup>283</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 21.

man im Ghetto lebt und ursprünglich nichts hatte. So ist es nicht verwunderlich, dass im Gangsta-Rap der Hang zum Materiellen, d.h. zu Goldketten, teuren Luxuskarossen und Diamanten so ausgeprägt ist.<sup>284</sup> Hier geht es primär um das Abfeiern und das offensive Zurschaustellen eines kriminellen Image<sup>285</sup> mit dessen Statussymbolen und prägt somit neue Formen des hedonistischen Stils.

Geht es nach Watts, so sind maßlose Übertreibungen unumgänglich, damit die Verkaufszahlen steigen. „Musical artists dramatizing the street code depict violent confrontation as a black ghetto norm, present misogyny as an organizing principle of sexual relations, and equate this with mental illness.“<sup>286</sup> Dabei nimmt Watts Anstoß an die Einwirkung des Absatzmarktes auf die Künstler selbst: Da sich Straßen-Rap gut verkaufen lässt, wurde „Straßenauthentizität“ zu einem Verkaufswert an sich auserkoren. Daher verkaufen Rapper oft nur ein Image oder bilden ihr Leben und dessen Umgebung meist in überspitzter und pervertierter Form ab. Jene Darstellungen des Gefährlichen, des Harten und des Böses findet großen Anklang bei den Konsumenten, sodass sich Gangsta-Rap, seine Vertreter und seine Sympathisanten gegenseitig bedingen. Watts nennt dieses Phänomen „ghettonomics“.<sup>287</sup> Allzu oft erweckt Gangsta-Rap den Anschein, dass es sich lediglich um eine Marketingstrategie zu handeln scheint, spätestens seit fest steht, dass sich mit dieser Kunstform „massive Verkaufserfolge“ verbuchen lassen.<sup>288</sup>

Weshalb sich jene Kunst so gut verkaufen, wirft reichliche Spekulationen auf. Faktum ist, dass sie irgendwie Eindruck schindet: „Junge schwarze Männer, die mit einer schamlosen Fuck-you-Attitüde Sex, Gewalt und Drogenrausch zelebrierten, gaben ein gleichermaßen erschreckendes wie faszinierendes Bild ab.“<sup>289</sup> Jedoch sollte auch beim Thema Gangsta-Rap der ökonomische Standpunkt als Argument für die weiträumige Verbreitung in Betracht gezogen werden. „I argue that hard-core rap artistry participates in a complex and fluid set of economic exchange relations among the lived experience of artists, the operations of a consumer culture, and the dictates of rap music industry.“<sup>290</sup> Watts rekuriert darauf, dass dem Durchschnittsamerikaner jede Art von

---

<sup>284</sup> Vgl. Günther Jacob: „Differenz und Diskurs: Zum Umgang mit importiertem HipHop“, In: Wolfgang Karrer/ Ingrid Kerkhoff [Hrg.]: Rap. A.a.O., 1996, S. 174.

<sup>285</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 21.

<sup>286</sup> Eric K. Watts: „An Exploration of Spectular Comsumption: Gangsta Rap as Cultural Commodity“, In: Murray Forman/ Marc Anthony Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., 2004, S. 598.

<sup>287</sup> Siehe ebenda S. 606.

<sup>288</sup> Martin Gächter: „Rap und HipHop – Geschichte und Entwicklung eines afrikanischen-amerikanischen 'Widerstandsmedium' unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeptionsformen in Österreich, Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien, 2000, zitiert nach Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies. Wien, 2009, S. 126.

<sup>289</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 124.

<sup>290</sup> Eric K. Watts: „An Exploration of Spectular Comsumption: Gangsta Rap as Cultural Commodity“, In: Murray

afroamerikanischer Kultur geboten werden kann – vorzugsweise wenn sie bezüglich Rassismus provoziert.<sup>291</sup> Genauer gesagt, meint er damit eine Gesellschaft, welche beim Konsumieren amüsiert werden möchte und definiert dies als „spectacular consumption“.<sup>292</sup> „Artists like Ice-T, Schooly-D, and N.W.A. emerged from hip hop underground with shocking and touching portrayals of life and death. Other performers [...] began to take us on tours of their blighted neighborhoods, forcing us to witness a devastating procession of human roadkill.“<sup>293</sup> Weiterns führt der Popjournalist und politischer Autor Günther Jacob den großen Absatzmarkt auf sozioökonomische Bedingungen zurück. Immer mehr Menschen finden sich vor ungesicherten Arbeitsverhältnissen wieder oder verdienen als Gelegenheitsjobber bzw. Tagelöhner ihr Brot, sodass die allgemeine Existenzunsicherheit stetig wächst. Und genau dieses negative Angst- und Wutgefühl reflektiert Gangsta-Rap wie ein entzweigebrochener Spiegel des gescheiterten Systems auf die Gesellschaft mit seinen „Hustler- und Pimprapper[n]“<sup>294</sup>. Verlan und Loh sehen demgegenüber jedoch die „Sensationslust des Publikums“ als autoritative Triebfeder, da es der „Barbarei des wilden schwarzen Mannes“<sup>295</sup> beiwohnen würde.

Die Devise in diesem Genre von Musik schien zu sein: Je mehr Gewalt in den Lyrics, desto mehr Gewalt im echten Leben. „Im Gangsta-Rap spielt der Wettkampfgedanke kaum eine Rolle mehr und von den Gangsta-Rappern behauptet auch keiner, er würde im HipHop einen Weg sehen, kriminelle in kreative Energie umzusetzen.“<sup>296</sup> Es reichte daher nicht mehr sich in einem verbalen Kampf zu messen, es musste der Körper des jeweiligen Gegners erhalten. Es entstanden regelrechte beefs, also „Meinungsverschiedenheit[en] oder ein Streit mit jemanden, der ziemlich schnell zu Gewalttätigkeiten neigt.“<sup>297</sup> Die Gewaltzunahme erreichte ihren Höhepunkt mit dem blutigen Konflikt zwischen der Ost- und Westküste. Es kam zu verbalen Auseinandersetzungen mit Gewaltdrohungen, welche schließlich auch ernst wurden und zwei Leben kostete. Dabei drehte es sich in einen intensiven Wettstreit um die Vorherrschaft im Rap zwischen den Plattenfirmen Death Row Records aus Los Angeles und Bad Boy Entertainment aus New York.

---

Forman/ Marc Anthony Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., 2004, S. 593.

<sup>291</sup> Vgl. ebenda

<sup>292</sup> Ebenda S. 549.

<sup>293</sup> Ebenda S. 597.

<sup>294</sup> Günther Jacob: „Differenz und Diskurs: Zum Umgang mit importiertem HipHop“, In: Wolfgang Karreer/ Ingrid Kerkhoff [Hrg.]: Rap. A.a.O., 1996, S. 174.

<sup>295</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 126; 124.

<sup>296</sup> Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 21.

<sup>297</sup> Fab 5 Freddy: „Hip-Hop-Slang“, Englisch – Deutsch, Frankfurt, 1995, S. 15.

Die wohl bekanntesten Vertreter des Gangsta-Rap sind die Koryphäen Tupac Shakur, der am 7. September 1996 bei einer Schießerei ums Leben kam,<sup>298</sup> gefolgt vom New Yorker Rapper Notorious B.I.G. (auch bekannt als Biggy Smalls), der ebenfalls am 9. März 1997<sup>299</sup> an den Folgen von mehreren Schusswunden starb. Der Konflikt beider Rapper, ihres Zeichens „Märtyrer der neunziger Jahre“<sup>300</sup>, war mehr als „bloß“ der Tod zweier überdurchschnittlich begabten Dichter und HipHop-Künstler. Jene Auseinandersetzung verpasste der HipHop-Kultur beziehungsweise Rap in der Öffentlichkeit ein negatives Image. Jene Morde führten zu einem erbitterten Disput um die möglichen Gefahren von Gangsta-Rap und seinen gewaltverherrlichenden Rap-Texten im Allgemeinen.<sup>301</sup> „Wer die ganze Zeit von Gewalt redet, muss schließlich auch gewalttätig werden.“<sup>302</sup>

Jener Dissens ist quasi die „Ursünde“ in der Rap-Geschichte und hat dem Image der HipHop-Kultur enorm geschadet.<sup>303</sup>

Und dennoch: Gewalt und Sex lassen sich nun einmal gut verkaufen:

„Die meisten Fans von Tupac Shakur und andern Gangsta-Rappern sind weiße Jugendliche aus ruhigen amerikanischen Vorstädten. Sie kennen die Ghettos und drive-by shootings nur aus dem Fernsehen und goutieren Rap-Songs als musikalische Cowboy- und Indianerspiele. Daß die auch Todesopfer fordern, macht das Genre für diese Kategorie von Fans vermutlich noch attraktiver. Den afroamerikanischen Rap-Fans in den Ghettos, die täglich Gewalt und Gegengewalt erleben, ist der Spaß an solchen Machtspielen längst vergangen. Ob der Tod von Tupac Shakur die desperaten, schießwütigen Machos in den Ghettos zur Besinnung bringt? Der Rap-Millionär Dr. Dre bezweifelt es: 'Schon bald wird es nicht mehr möglich sein, daß Nigger von der Ostküste an die Westküste kommen und sicher sind. Und vice versa.'“<sup>304</sup>

Gangsta-Rap zählt zu dem kommerziell erfolgreichsten Subgenre des amerikanischen HipHop, da jene Musik nicht nur von afroamerikanischen Jugendlichen aufgenommen wurde, sondern vermehrt

---

<sup>298</sup> Vgl. [http://www.zeit.de/1996/40/Tod\\_eines\\_Rappers](http://www.zeit.de/1996/40/Tod_eines_Rappers) (abgerufen am 7. September 2014.)

<sup>299</sup> Vgl. <http://www.nytimes.com/1997/03/17/nyregion/the-short-life-of-a-rap-star-shadowed-by-many-troubles.html> (abgerufen am 7. September 2014)

<sup>300</sup> Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 71.

<sup>301</sup> Vgl. Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000, S. 21.

<sup>302</sup> Sascha Verlan, Hannes Loh: „20 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 126.

<sup>303</sup> Vgl. Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006, S. 173.

<sup>304</sup> [http://www.zeit.de/1996/40/Tod\\_eines\\_Rappers/seite-2](http://www.zeit.de/1996/40/Tod_eines_Rappers/seite-2) (abgerufe am 7. September 2014)

auch von jungen Menschen der weißen Mittelschicht angehörig, und so zu einem großen Publikumsmagnet avancierte.

„Ich fand immer, das ist es, was ich als Künstler, als Rapper tue. Ich beschreibe so anschaulich wie kein zweiter die Details, die ich in meiner community beobachte, und ich hoffe nur, dass sie den Wahnsinn dort ebenso stoppen werden.“<sup>305</sup>

---

<sup>305</sup> Jacob Hoye [Hrg], Karolyn Ali [Hrg.]: „Tupac – Resurrection. Auferstehung 1971-1996, Artia Books, New York, 2005. S. 70.

## 5. Die Theorie der drei Identitätsformen nach Manuel Castells

Im zweiten Band von Manuel Castells Trilogie „Die Macht der Identität“ stellt er uns seine Theorie zur Konstruktion von Identität vor. Dabei stellt er die Typologie der verschiedenen Ursprünge von Identität vor. Mir scheint dies ein hilfreiches Instrumentarium zur Anwendung auf Rap zu sein. Getroffene Aussagen in Rap-Songs, die von mir selektiert wurden, möchte ich anhand der Typologie von Castells analysieren. Zudem gilt es herauszufinden, von welchem Typus von Identität der jeweilige Rapper Gebrauch macht. Hierzu wird methodologisch seine Theorie in ihren Grundzügen präsentiert.

Im ersten Band „Das Informationszeitalter“ sieht Castells die gesellschaftliche und ökonomische Entwicklung im Informationszeitalter. Er demonstriert eine systematische Theorie der Informationsgesellschaft, welche die fundamentale Relevanz der Informationstechnologie für die heutige Welt miteinkalkuliert, basierend auf Daten aus den USA, Lateinamerika, Asien und Europa. Er kommt zur Konklusion, dass sich die Kultur des Menschen und seine Kommunikation fundamental verändert haben: „Es lässt sich als historische Tendenz festhalten, dass die herrschenden Funktionen und Prozesse im Informationszeitalter zunehmend in Netzwerke organisiert sind. Netzwerke bilden die neue soziale Morphologie unserer Gesellschaft, und die Verbreitung der Vernetzungslogik verändert die Funktionsweise und die Ergebnisse von Prozessen der Produktion, Erfahrung, Macht und Kultur wesentlich.“<sup>306</sup> Natürlich gab es schon vorher Netzwerke, aber der rasante Aufstieg der Netzwerkgesellschaft ist für die gesamte gesellschaftliche Struktur durch die soziale Organisation in Form von Netzwerken verantwortlich. Die Teilnahme oder Nicht-Teilnahme an Netzwerken sowie die Dynamik und Hierarchisierung der Netzwerke untereinander bedeuten für Castells entscheidende Ursprünge von Machtverhältnissen und sozialem Wandel. Die Netzwerkgesellschaft ist aber auch durch das Aufleben sozialer Gegenbewegungen gekennzeichnet. Jene Gegenbewegung sieht er in der Konstruktion von kollektiven Identitäten. Sie bilden einen Gegenpol zu der Machtverschiebung in Richtung Raum der Ströme der Netzwerke, welcher exklusiv von Eliten verwendet wird und eine Vielzahl von Menschen in die Peripherie verbannt und marginalisiert.

Im zweiten Buch der Trilogie, mit dem Titel „Die Macht der Identität“, richtet Castells seinen Blick auf die sozialen Bewegungen sowie auf die Politik. Er erklärt, wie sie dabei aus der Zusammenbildung von Globalisierung, den staatlichen Institutionen und der Macht der Identität resultieren. Neben dem Aufstieg der Netzwerkgesellschaft und der kapitalistischen Globalisierung

---

<sup>306</sup> Manuel Castells: „Das Informationszeitalter, Band 1: Die Netzwerkgesellschaft“, Leske und Budrich Verlag, Leverkusen, 2001, S. 527.

ist auch „der Aufschwung machtvoller Ausdrucksformen kollektiver Identität“<sup>307</sup> zum Laufen gekommen. Sie stemmen sich gegen den Kosmopolitismus und die Globalisierung. Außerdem bestehen sie auf ihren Ansprüchen der kulturellen Eigenart sowie auf die Eigenverantwortlichkeit für ihr Leben und ihre Lebenswelt. Castells stützt sich auf einen Konflikt zweier konträrer Trends, welche in der global-gesellschaftlichen Sphäre liegen: Einerseits der Trend zur Globalisierung und andererseits der Trend einer Identitätskonstruktion aus Sinn-Quellen, die der Globalisierungsentwicklung kritisch oder gar despektierlich gegenübersteht.<sup>308</sup> Die Kernthese der Castell'schen Theorie stellt die steigende Polarisierung von Netzwerk und Identität. Das Hauptthema seines zweiten Bandes handelt von verschiedenen Ausdrucksformen kollektiver Identität:

„Er unterscheidet drei Arten von Identität: Legitimierende Identität, Widerstandsidentität und die Projektidentität, wobei er Letztere als Hauptquelle des sozialen Wandels in der Netzwerkgesellschaft sieht. Die legitimierende Identität hat ihre Quelle in einer der dominanten Institutionen und dient der Rationalisierung und Erweiterung vorherrschender Strukturen. Die Widerstandsidentität bildet sich aus einem Gefühl der Entfremdung und bildet oft die Grundlage für die Projektidentität.“<sup>309</sup>

Weiterns analysiert er sie im Kontext der Netzwerkgesellschaft:

„In Netzwerkgesellschaft ist die persönliche Identität eher definiert als Verhältnis zum Netzwerk als zur Familie, Staat, Stamm, ... Vorherrschend waren ethnische Gemeinschaften, die sich durch gleiche sprachliche und kulturelle Eigenschaften definiert haben. Die Identität war bestimmt durch die Religion, das Land und die Familie in der man geboren ist. In globalen Netzwerken bilden sich Interessen- und Projektgruppen, die durch einen gemeinsamen Sinn gestiftet und erhalten werden. Die persönliche Identität wird durch ihre Projekte definiert.“<sup>310</sup>

Die Bandbreite des Untersuchungsbereiches erstreckt sich von progressiven Bewegungen wie etwa die des Umweltschutzes bis hin zu reaktive, traditionsbehaftete Gegenbewegungen, wie zum Beispiel christlicher oder islamischer Fundamentalismus. Infolgedessen erachte ich es für wichtig

---

<sup>307</sup> Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Levekusen, 2003, S. 4.

<sup>308</sup> Vgl. ebenda S. 3.

<sup>309</sup> <http://www.weandx.de/das-informationszeitalter> (abgerufen am 8. September 2014)

<sup>310</sup> Siehe ebenda

lakonisch die Definition von sozialen Bewegungen wiederzugeben.

## 5.1. Soziale Bewegungen

Castells definiert eine soziale Bewegung als „zielgerichtete soziale Handlung, deren Ergebnis in Sieg oder Niederlage die Werte und Institutionen der Gesellschaft transformiert“<sup>311</sup> Soziale Bewegungen teilt er in drei Prinzipien ein:

1. Soziale Bewegungen reichen sich ihre Identität selbst: das bezeichnet die Selbstdefinition der Bewegung, d.h. wen sie repräsentiert und als was sie sich darstellt. Soziale Bewegungen müssen in ihren eigenen Begriffen aufgefasst werden: „sie sind, was sie sagen, dass sie sind. Ihre Praxen - vor allem ihre Diskurspraxen - sind ihre Selbstdefinition.“<sup>312</sup> Jener Ansatz macht es Carstells leichter, die Aussagen interpretieren zu müssen sowie sich eine Bewusstseinsdarstellung der sozialen Bewegung auszuarbeiten. Worin die Beziehung zwischen der Bewegung, ihrer Werte, ihrer Praxis zum einen und den sozialen Prozessen zum anderen besteht, ist eine weitere zu erkundende Forschung.
2. Soziale Bewegungen haben einen Opponenten: Der Erzfeind der Bewegung wird genannt und ausdrücklich kenntlich gemacht.
3. Soziale Bewegungen streben ein gesellschaftliches Ziel an; hier ist die Vision einer sozialen Organisation oder Ordnung, d.h. eine Transformation der aktuellen Gesellschaft, gemeint, die die Bewegung durch ein kollektives Handeln gewinnen will.

Außerdem folgen soziale Bewegungen keiner vorbestimmten Richtung. Sie können revolutionär, konservativ, aber auch beides, oder keins von beiden sein. Aus Sicht der Analyse gibt es gemäß Carstells keine „guten“ oder „schlechten“ sozialen Bewegungen. Sie sind Anzeichen für soziale Konflikte sowie für Widerstände, aber für sozialen Wandel und sind daher als „Symptome unserer Gesellschaften“<sup>313</sup> wahrzunehmen. Infolgedessen können sie Auswirkungen mit diverser Intensität und mannigfachen Ergebnissen auf das gesellschaftliche System ausüben.

---

<sup>311</sup> Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Levekusen, 2003, S. 5.

<sup>312</sup> Ebenda S. 77; Hervorheb. i. O.

<sup>313</sup> Ebenda S. 77.

## 5.2. Die Konstruktion von Identität

Castells definiert Identität als „Quelle von Sinn und Erfahrung für die Menschen“<sup>314</sup> und ist für ihn folglich der Prozess „durch den ein sozialer Akteur sich erkennt“<sup>315</sup>. Damit ist die Sinnkonstruktion der sozialen Akteure gemeint aufgrund eines oder mehrerer kultureller Attribute. Sie haben Vorrang vor anderen Attributen und definieren so soziale Beziehungen auf der Grundlage jener Attribute. Dadurch gilt es den Identitätsbegriff von dem der Rolle zu differenzieren. Aus normativen Arrangement von Individuell und Gesellschaft ergeben sich Rolle, Identitäten hingegen bedeuten für die Akteure viel stärkere Quellen von Sinn, da jene Quellen im Zuge der Individuation konstruiert sowie internalisiert werden - „einfach gesagt organisieren Identitäten Sinn, während Rollen Funktionen organisieren“<sup>316</sup>. Nach Castells ist die Konstruktion von Identität daher allen voran von der Eigenleistung der Individuen abhängig. Nur durch die individuelle Selbstkonstruktion im Verlauf der eigenen Persönlichkeitsentwicklung, also der Individuation, ist es möglich, dass Identitäten „für die Handelnden selbst und aufgrund ihrer selbst Quellen von Sinn“<sup>317</sup> sein können. Unter Sinn versteht Castells die „symbolische Identifikation des Ziels einer Handlung durch die sozial Handelnden“. Er kommt zur Feststellung, dass der zentrale Bezugspunkt von Sinn in einer Netzwerkgesellschaft eine primäre Identität ist. Eine Identität, welche den anderen Identitäten einen Rahmen vorgibt sowie über Zeit und Raum hinweg selbsterhaltend ist. Er folgt damit partiell der Identitätstheorie Eriksons, der Unterschied ist aber, dass Castells vor allem kollektive Identitäten im Visier hat, um welche sich Menschen gruppieren. Für ihn steht fest, dass aus Sicht der Soziologie alle Identitäten konstruiert sind. Hinterfragt werden sollten eher die Bausteine und Materialien, aus denen Identität konstruiert wird, d.h. welche spezifischen kulturellen Grundlagen, individuellen Visionen oder auch traditionellen Überlieferungen in die Bildung von Identität miteinströmen. Daraus resultiert sich eine weit interessantere Frage, und zwar: wie jene soziale Determinanten in je spezifischer Art und Weise von Gruppen und Individuen ausgewählt, verarbeitet und angeordnet werden. Castells stellt die Hypothese auf, dass „im Allgemeinen der symbolische Inhalt einer Identität und ihr Sinn für diejenigen, die sich damit identifizieren oder sich außerhalb von ihr verorten, weitgehend dadurch bestimmt wird, wer eine kollektive Identität zu welchem Zweck konstruiert“<sup>318</sup>. Demnach sind Identitätskonstruktionen immer von Machtverhältnissen geprägt. Sie müssen immer im Kontext ihrer jeweiligen gesellschaftlichen

---

<sup>314</sup> Ebenda S. 8.

<sup>315</sup> Manuel Castells: „Das Informationszeitalter, Band 1: Die Netzwerkgesellschaft“, Leske und Budrich Verlag, Leverkusen, 2001, S. 23.

<sup>316</sup> Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Leverkusen, 2003, S. 9.

<sup>317</sup> Ebenda

<sup>318</sup> Ebenda

Stellung betrachtet werden, aus der sie sich heraus konstituieren. Der symbolische Sinn und Inhalt der Identität werden zu einem konkreten Nutzen der Ein- und Ausgrenzung konstituiert. Nach diesem Gedankengang kommt Castells zum wichtigsten Teil seiner Theorie. Dabei suggeriert er drei Pole der Macht und somit drei Ursprünge für Identität.

### 5.3. Die drei Typen der Identitätsbildung

Wie bereits erwähnt, suggeriert Castells drei als idealtypisch zu betrachtende Identitätsursprünge, welche unterschiedliche Identitätstypen formen<sup>319</sup>:

- Legitimierende Identität: Als Ursprung werden bestimmte Institutionen der Gesellschaft gesehen, welche ihre Macht ausweiten und rationalisieren wollen.
- Widerstands-Identität: Als Quelle werden stigmatisierte und marginalisierte Akteure herangezogen, welche Schutz und Widerstand konstruieren wollen.
- Projektidentität: Neuaufbau einer Identität mit neuer Lagenbestimmung ihrer selbst in der Gesellschaft mit dem Ziel einer gesellschaftlichen Transformation.

Jene Identitätstypen sind nicht als wesensmäßig zu begreifen, vielmehr unterliegen sie einer Dynamik, die zum Beispiel aus einer widerständigen Identität eine Projektidentität neubilden lassen kann, die sich wiederum dem Typus einer legitimierten Identität dazuzählen lassen kann, sollte sie in die dominierenden Institutionen einer Gesellschaft eindringen. Die Typologie sind keine starren Pole, welche Identitäten eindeutig bestimmbar machen, sondern offeriert Idealtypen, zwischen denen sich die Realität einspannen lässt. Für Castells bedeutet Identität Dynamik, welcher ohne Rücksicht auf die historischen Gegebenheiten sowie ohne jegliche Beachtung der prägenden Machtverhältnisse nicht gesehen und bewertet werden kann. Es ergeben sich diverse Folgen aus jenen Identitätstypen für die Konstitution von Gesellschaften:

- Die legitimierende Identität bildet eine Zivilgesellschaft, die sich im Zusammenspiel von Akteure und Institutionen/Organisationen in ihrer Identität reproduziert. Als Voraussetzung gilt der „Doppelcharakter“ der Zivilgesellschaft, welcher die Annexion des Staates durch den sozialen Wandel gestattet, weil beide auf einer analogen Vorstellung vom Aussehen der Zivilgesellschaft (Demokratie, Bürgerrechte, Akzeptanz des staatlichen Gewaltmonopols) aufbauen.
- Der zweite Typus der Identitätsbildung führt zur Herausbildung von Gemeinschaften („communitites“) oder Kommunen, welche eine Form von kollektivem Widerstand gegen

---

<sup>319</sup> Vgl. Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Levekusen, 2003, S. 10f.

unerträgliche Repression mittels herrschender Machtverhältnisse konstruieren. Oft auf Grundlage von scheinbar klar definierten Identitäten, welche es leicht machen, „den Grenzziehungen des Widerstands wesensmäßigen Charakter zuzuschreiben“<sup>320</sup>. Im Sinn der herrschenden Institutionen und Ideologien sind sie defensive Identitäten, welche Werturteile umkehren und Abgrenzungen verschärfen. Widerständige Identitätskonstruktionen betreiben „den Ausschluss der Ausschließenden durch die Ausgeschlossenen“<sup>321</sup>. Nachdem Machtverluste der Institutionen und Regierung sowie Globalisierung die legitimierenden Identitätsquellen ausgehöhlt haben, sieht Castells im widerständigen Typus die substanzialste Quelle für den sozialen Wandel bezüglich der Netzwerkgesellschaft. Da stellt er sich die Frage nach der Kommunizierbarkeit zwischen den ausschließenden und ausgeschlossenen Identitäten. Die Antwort entscheidet, ob sich die Gesellschaft zunehmend tribalistisch fragmentiert oder die Gesellschaft bleibt, die in ihren Teilen miteinander kommuniziert.

- Aus dem Konstruktionsprozess der Projektidentität entstehen Subjekte: „Subjekte sind keine Individuen. [...] Sie sind die kollektiven sozialen Akteure, durch die die Individuen in ihrer Erfahrung zu ganzheitlichem Sinn gelangen“. Die Konstruktion von Identität speist sich in jenem Fall aus der Vision einer elementaren Veränderung der Gesellschaft und aus dem Projekt eines andersartigen Zusammenlebens.

#### **5.4. Identität in der Netzwerkgesellschaft**

Wie schon erklärt, lassen sich jene Identifikationstypen nicht abstrakt anwenden, jedoch in einem konkreten historischen und sozialen Kontext als Untersuchungsinstrumentarium allemal. Dieser spezifische Zusammenhang bietet die „Entstehung der Netzwerkgesellschaft“<sup>322</sup>, die bisherige Prozesse der Identitätskonstruktion aushöhlt und dadurch die Formen des sozialen Wandels verändert. Die Identitätsbildung wird von der Globalisierung, die als Oberbegriff von vielen neben- und untergeordneten Prozessen steht, beeinflusst. Jedoch in einer Weise, welche bisherige Identitätskonzeptionen wie beispielsweise von Giddens, welcher von einem „reflexiven Projekt“ ausgeht, in Frage stellen.<sup>323</sup> Jene Identitäten seien allenfalls für die weltbürgerlichen Eliten, welche

---

<sup>320</sup> Ebenda S. 11.

<sup>321</sup> Ebenda Hervorheb.i.O.

<sup>322</sup> Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Levekusen, 2003, S. 12.

<sup>323</sup> Vgl. ebenda S.13

er als „identitätslose Individuen“<sup>324</sup> versteht, passend. Für den Großteil der Leute aber besitze die „systematische Trennung des Lokalen und des Globalen“<sup>325</sup>, und somit die Separation von Erfahrung und Macht, immer noch Gültigkeit. Die meisten Menschen leben noch immer im Reich ihres Umfelds, die Macht aber verläuft nicht greifbar im Raum der Ströme. Das mache für den Großteil der Menschen eine reflexive angelegte Lebensplanung unmöglich.

Unter solchen Bedingungen der Netzwerkgesellschaft geht der Zivilgesellschaft als Quelle von Sinn und Identitätsursprung mehr und mehr die Bedeutung abhanden: eine Legitimitätskrise der dominierenden Institutionen und der damit verbundene Verlust von gemeinsamen Sinn- und Identitätsquellen führt zu einer „Auflösung der Gesellschaft als sinngebendes soziales System“<sup>326</sup>.

In der Suche nach Sinn treten anstatt jener Leerstellen „kraftvolle Widerstands-Identitäten“, die sich „den globalen Strömen und dem radikalen Individualismus“<sup>327</sup> verwehren und angesichts der Vernetzungslogik der Globalisierung autonom bleiben wollen. Geht es um den sozialen Wandel in der Netzwerkgesellschaft ist dieser Typ der Identitätsbildung die wichtigste Analyse Carstells‘.

Castells ist der Meinung, dass Projektidentitäten, welche eine Transformation der Gesellschaft als Ziel haben, besonders als Verlängerung aus jenen kommunalen Widerständen entstehen, und fast nicht mehr aus der Identität von stiftenden Rekonstruktionen der Zivilgesellschaft, wie das noch in der neuzeitlichen Ära gewesen sein mag,<sup>328</sup> wegzudenken ist. Daraus resultiert sich die Krise in der Staat und Zivilgesellschaft stecken, so Castells.

Die grundlegende Krise der Zivilgesellschaft sowie das Entstehen der Widerstands-Identitäten sind beide auf die Eigenschaften der Netzwerkgesellschaft zurückzuführen. Die Zivilgesellschaft wird zunehmend durch die Legitimation entmachtet. Die Netzwerkgesellschaft gibt hingegen den Widerstands-Identitäten Vorrang, die sich kontra Vereinnahmungen mit Hilfe der Globalisierung bemächtigen: „Demnach löst die herrschende Logik der Netzwerkgesellschaft ihre eigene Herausforderung aus“<sup>329</sup>.

Schlüssel der Netzwerkgesellschaften sind daher Projektidentitäten, die eine Veränderung der Gesellschaft im Ganzen vor Augen haben. Dabei stehen sie gegenüber den Werten, welche die Interessen des Raums der Ströme dominieren. Jene Identitätsprojekte bilden sich aber primär aus Widerstands-Identitäten heraus, falls diese überhaupt entstehen. Es ist nicht zwingend, dass eine Kommune vom Widerstand sich hin zur Projektidentität entwickelt. Sie können ebenfalls in ihrer

---

<sup>324</sup> Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Levekusen, 2003, S. 379.

<sup>325</sup> Ebenda

<sup>326</sup> Ebenda S. 378.

<sup>327</sup> Ebenda S. 379.

<sup>328</sup> Vgl. ebenda S. 380.

<sup>329</sup> Ebenda S. 382.

Definition verbleiben oder sie schließen sich an der Logik des Aushandelns und somit der Netzwerkgesellschaft an.

In Netzwerkgesellschaften werden Machtverhältnisse diffus und dezentral. Identitäten werden somit maßgebend für die Machterweiterung von Gruppierungen. Geht es nach Castells resultieren sich daraus düstere Aussichten:

„Das Auftreten von Projektidentitäten unterschiedlicher Art ist keine historische Notwendigkeit. Es kann durchaus sein, dass der kulturelle Widerstand innerhalb der Grenzen der Kommunikation eingeschlossen bleibt. Wenn dies geschieht [...] wird der Kommunitarismus den Kreis seines latenten Fundamentalismus um seine eigenen Bestandteile herum schließen und so einen Prozess auslösen, der Himmel von Kommunen in himmlische Höllen verwandeln könnte.“<sup>330</sup>

### **5.5. Einordnung in die Zeitgenössische Identitätsforschung**

Bezieht man sich auf die Einleitung des Werkes „Identität“ von Eickelpasch und Rademacher (2004), so sind viele Sozialwissenschaftler darüber einstimmig, dass „Identität“ als Dauerthema in Wissenschaft und Alltag so stark vertreten ist, da der Disput um den Begriff der Identität „Ausdruck tief greifender gesellschaftlicher Veränderungsprozesse in den letzten Jahrzehnten“<sup>331</sup> ist. Das Auslassen der tradierten kulturellen und sozialen Fundamente von Identität wird besonders von zwei sich wechselseitig verstärkenden Prozessen ausgelöst, welche von den Autoren mit dem „Sammelbegriffen 'Postmoderne' bzw. 'Globalisierung'“<sup>332</sup> überschrieben werden.

Die „Postmoderne“, oft auch als „Spätmoderne“ oder „zweite Moderne“ bezeichnet, beschreibt Prozesse der Individualisierung und der Differenzierung sowie der Pluralisierung und der Enttraditionalisierung, die die bis dato geformten Vergemeinschaftung zunehmend auflösen.

Individuen sehen sich mehr und mehr freigesetzt und losgelöst aus den „vertrauten Bindungen von Klasse, Beruf, Nachbarschaft, Familie und Geschlechterverhältnissen“. Die Planung der eigenen Biografie wird somit mehr und mehr in die Hand der Individuen selbst gelegt - „das Individuum wird in der Spätmoderne zum Baumeister seines eigene Selbst“.<sup>333</sup> Eine permanente Eigenleistung des Individuums wird daher die Aufgabe der Konstruktion von Sinn sein.

Jene neue Form der Identitätsarbeit in der Sozialwissenschaft sollte aber aus Sicht beider Seiten der Medaille betrachtet werden; eine Gewinn- und eine Verlustseite: zum einen stehen erweiterte Handlungsspielräume und Wahlmöglichkeiten für ein „eigenes Leben“, zum anderen steht der

---

<sup>330</sup> Ebenda S. 73.

<sup>331</sup> Rolf Eickelpasch, Claudia Rademacher: „Identität“, transcript-Verlag, Bielefeld, 2004, S. 5.

<sup>332</sup> Ebenda S. 6

<sup>333</sup> Ebenda S. 7.

Verlust kollektiver Zugehörigkeit und Sicherheit gegenüber. Der „Individualisierungszwang“ wie ihn beispielsweise Habermas (1988) beschreibt, impliziert die gesellschaftliche Forderung, sich eine individuelle, eigene Identität und somit auch eine eigene Biografie zu konstruieren und zu verantworten. Die Identität wird Großteils reflexiv. Das kann ein störungsanfälliges, anstrengendes, riskantes Unterfangen darbieten. Jene angeführten Individualisierungsprozesse werden durch Prozesse der Globalisierung noch intensiviert. Zitiert nach Giddens wird Globalisierung durch die „Intensivierung weltweiter sozialer Beziehungen“<sup>334</sup> charakterisiert, jedoch auch durch die kulturelle Globalisierung. Beide stellen beträchtliche Folgen auf die Identitätsbildung der Leute: Auf Grund dem weltweiten möglichen Wechsel von Ideen und Symbolen wird die eigene Selbst- und Weltdeutung vor dem Hintergrund vieler anderen alternativen Deutungsmöglichkeiten relativiert. Die Orientierungslosigkeit der freigesetzten Individuen der Postmoderne wird somit wegen der Globalisierung und der damit implizierten Mobilisierung der Menschen noch mehr gekräftigt.

Für die postmoderne Identitätsforschung heißt das, dass sie sich von der modernen Idee eines einheitlichen, autonomen Subjekts abwendet sowie auf die Formulierung allgemeiner Theorien der Identität verzichtet hat. Vielmehr fordere die Erfahrung einer widersprüchlichen und pluralisierten Alltagswelt Identitätskonzepte. Als Grundannahme unter postmoderne Sozialwissenschaftler gilt, dass eine fragmentierte Sozialwelt, die aus einer persönlichen Identitätsfindung und Sinngebung resultiert, das Leben eines jeden Einzelnen ausmacht. Es handelt sich dabei um „Bastler“, „flexible Menschen“ oder „Patchwork-Identität“.<sup>335</sup>

Weitere Ansätze werden jedoch, laut der postmodernen Forschungsrichtung beschrieben, bezüglich einer fortschreitenden Dezentrierung von kollektiven Identitäten durch Migrationsströme und Globalisierung. In jenem Ansatz wird Identität im Kontext mit Prozessen der Globalisierung betrachtet, die die großen kollektiven Zugehörigkeiten wie Kultur, Nation, Geschlecht oder Ethnie bezweifeln. Gemäß jenen Ansätzen findet die (Neu-) Konstruktion von Identität immer in „umkämpften Räumen“<sup>336</sup> statt. Demnach artikulieren sich Identitätskonstruktionen stets politisch. Sie sind Ausdruck einer als unrecht empfundenen Situation, welche verändert werden soll. Als Schauplätze der Identitätspolitik gelten Rasse und Ethnie, Nation und Nationalkultur sowie der Disput um die Kategorie „Geschlecht“.

Die Theorie zur Identitätskonstruktion von Manuel Castells scheint partiell an die allgemeine

---

<sup>334</sup> Ebenda S. 8.

<sup>335</sup> Vgl. ebenda S. 11f.

<sup>336</sup> Ebenda S. 12.

Diskussion zum Analysieren und Verstehen der Identität anzuschließen, bezieht man sich auf die Erläuterungen von Eickelpasch und Rademacher. Jedoch wird sie auch in vielerlei Punkten zugunsten neuer Aspekte der Konstruktion von Identität überwunden. Die umfassenden Untersuchungen von Castells zielen darauf ab, den Aufschwung der Netzwerkgesellschaft zur entscheidenden Organisationsform menschlichen Zusammenlebens mit dem Erscheinen neuer Formen kollektiver Identitäten zu assoziieren und somit eine Analyse jener gegenüberstehenden Trends zu realisieren. Castells folgt den Autoren in der Hypothese, dass die Globalisierung Probleme der Orientierungslosigkeit bei der Identitätskonstruktion „dramatisch ergänzt und verstärkt“.<sup>337</sup> Ebenfalls die Felder der „großen kollektiven Zugehörigkeit – Nation, Kultur, Ethnie, Geschlecht“ hat er auf ihre Auflösung und Zersplitterung im Rahmen der Netzwerkgesellschaft hin analysiert. Er sieht auch wie seine Kollegen die Formen einer (Neu-) Konstruktion von Identität immer im Rahmen der „Identitätspolitik“.<sup>338</sup> Sinn und Inhalt der Identität werden dadurch definiert, „wer eine kollektive Identität zu welchem Zweck konstruiert“.<sup>339</sup> Bei Castells jedoch resultiert die Netzwerkgesellschaft als Form globalisierten Zusammenlebens. Neue Formen der Identitätskonstruktion kongruieren mit postmodernen Theorien nur noch wenig, nämlich nur bezüglich Eliten. Plurale Identitäten, die von Autoren der postmodernen Identitätsforschung verlangt werden („Bastler“, „Patchwork“ usw.) sind für Castells „eine Quelle von Spannung und Widerspruch“.<sup>340</sup> Für viele Leute sei „der zentrale Bezugspunkt von Sinn eine primäre Identität“.<sup>341</sup> Im Zusammenhang mit dem Emporkommen der Netzwerkgesellschaft werden Identitätsmodelle wie zum Beispiel Giddens „reflexives Projekt“ in Zweifeln gestellt, wegen der Behauptung, „dass die Netzwerkgesellschaft auf der systematischen Trennung des Lokalen und des Globalen beruht, die für die meisten Individuen und sozialen Gruppen Gültigkeit besitzt“.<sup>342</sup> Castells befürwortet Giddens Identitätsaufbau, aber nur in der Periode der Spätmoderne, welche er für beendet zu sein hält.<sup>343</sup> Reflexive Lebensplanungen seien nur für Eliten diskutabel, jedoch nicht für den Großteil der Leute.

Jener Großteil der Menschen widersetzt sich der Logik der Netzwerkesellschaft sowie „der wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Entrechtung“<sup>344</sup> in Form von Kommunen, welche sich um Widerstands-Identitäten bilden - „demnach löst die herrschende Logik der Netzwerkgesellschaft

---

<sup>337</sup> Ebenda S. 7f.

<sup>338</sup> Ebenda S. 12.

<sup>339</sup> Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Levekusen, 2003, S. 9.

<sup>340</sup> Ebenda S. 8.

<sup>341</sup> Ebenda S. 9.

<sup>342</sup> Ebenda S. 13.

<sup>343</sup> Vgl. ebenda S.12.

<sup>344</sup> Ebenda S. 380.

ihre eigene Herausforderung aus“.<sup>345</sup> Jener Widerstand kann sich zu einer offensiv-progressiven sozialen Bewegung entfalten oder reaktiv-defensiv verbleiben. Hier steht der Widerspruch gegenüber der dominierenden Logik der Netzwerkgesellschaft im Visier der Identitätskonstruktion und wird durch die Gesellschaftsform ausgelöst.

Jene kommunalen Widerstands-Identitäten bedeuten für Castells eine zusätzliche Ebene sozialer Dynamiken der Netzwerkgesellschaft neben, Netzwerken, Institutionen und selbstzentrierte Individuen.<sup>346</sup> Jene Ebene der Widerstands-Identität kann durchaus als neu in der Identitätsforschung unserer Zeit gesehen werden, genauso gilt das für die entworfene Typologie der drei Ursprünge von Identität nach Castells. Er entwirft dabei ein Szenario seines dritten Typus der Identitätskonstruktion, nämlich der Projektidentität. Jener dritte Typ nimmt hierbei eine Schlüsselstellung in den weiteren Verlauf eines sozialen Wandels ein, da jene Identitäten eine neue Art von Zivilgesellschaft mitbegründen könnten. Jedoch muss man anmerken, dass Castells jene Aussichten einer realen Umsetzung dieses Gedankens vielmehr pessimistisch betrachtet.

## **5.6. Konstruktion von Identität im Kontext des HipHop**

Dass die HipHop-Kultur als ein Netzwerk in Sinne von Castells gesehen werden kann, wird vor allem im US-amerikanischen Blickfeld klar, da sich HipHop als Widerstand gegen zahlreiche Ansichten der dominierenden Institutionen auszeichnet und somit auf Grund seiner ablehnenden Haltung eine soziale Gegenbewegung darstellt. Weil sich eben die anfängliche regionale HipHop-Kultur in eine weltweit existierende Szene mit seinen lokalen Eigenheiten in den letzten 30 Jahren gebildet hat, kann jene Kultur als soziale Bewegung verstanden werden, welche „eine vernetzte, dezentrierte Form der Organisation“<sup>347</sup> inne hat, die nach Castells eine Hauptinstanz für die Konstruktion von Projektidentitäten repräsentiere.

Das Gleiten zwischen diversen Sichtweisen, typisch für die HipHop-Kultur, lassen sich nicht in soziale und politische Positionen uniformieren - oft stehen Haltungen der verschiedenen Akteure sogar konträr zueinander. Dieses Schillern zwischen Standpunkten ist kennzeichnend für eine soziale Bewegung und folgt daher keiner determinierenden Richtung. Sie können konservativer, revolutionärer Natur sein oder gar beides gleichzeitig oder keins von beidem. Rap-Musik hat sich im Laufe der Zeit zu einer komplexen und mannigfaltigen Musikform entfaltet. Neben den Unter- und Seitenströmungen, welche eine generalisierende Kategorisierung des Rap obstruieren, lassen

---

<sup>345</sup> Ebenda S. 382.

<sup>346</sup> Vgl. ebenda S. 380.

<sup>347</sup> Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Levekusen, 2003, S. 386.

sich trotzdem einzelne Hauptströmungen erkennen, welche hier folglich kurz geschildert werden sollen. Bezieht man sich auf Castells, so gibt es aus Perspektive der Analyse weder „gute“ noch „schlechte“ soziale Bewegungen, vielmehr sind sie als „Symptome unserer Gesellschaft“<sup>348</sup> aufzufassen, denn sie charakterisieren soziale Widerstände und Konflikte sowie den sozialen Wandel innerhalb einer Gesellschaft.

Jene drei Prinzipien einer sozialen Bewegung lassen sich schön auf die Kultur des HipHop übertragen: Jene Lebensart hat sich ihre Identität selbst gegeben. Über dies hinaus hat sie eigene Formen der Kommunikation in den Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei, des Tanzes und der Musik kreiert, über die sie sich definiert. Zudem findet man im HipHop diverse Gegner, welche mehr oder weniger demonstrativ sichtbar gemacht werden. Oft bilden Gegenstand der Gegnerschaft marginale Positionen innerhalb einer Gesellschaft oder Lebensumstände im Allgemeinen. Es gibt jedoch auch Fälle, in denen sich die Rap-Künstler direkt gegen Personen oder Institutionen richten. Außerdem nehmen sich viele Rapper das Ziel mit ihren Rap-Stücken das Wort an die Gesellschaft zu richten und haben die Vision einer anderen „besseren“ Gesellschaft, die das Selbstbewusstsein und die Lebenssituation der Adressierten verändern soll - womit auch der dritte Aspekt einer sozialen Bewegung geschaffen wurde.

Der Ausdruck des HipHop und der Geist jener Kultur ist bis dato durch das Entstehen aus einer marginalisierten hauptsächlich schwarzen Bevölkerungsgruppe geprägt, welche allen voran die erste Generation der HipHop-Kultur miterlebte, da sie in die Peripherie der Gesellschaft zurückgedrängt wurde und schuf somit einen unabhängigen Lebensstil, welcher auf der kulturellen Eigenart jenes Lebensstils insistierte. Die jugendlichen Bewohner der amerikanischen Ostküstenghettos schufen weitestgehend unbemerkt und isoliert von der restlichen Gesellschaft Ausdrucksmöglichkeiten, welche sich über DJing, Graffiti, Breakdance und Rap artikulieren. Es entstand eine neue Identität, die von HipHop als Lebensgefühl und Kultur getragen wurde. Jene neuen Ausdrucksmöglichkeiten bewegten sich zwischen dem Widerstand gegen die prekären Lebensumstände sowie dem Bestreben, jene Umstände zu überwinden. „HipHop als urbane Jugendkultur ist ein Mittel der kulturellen Selbstbestimmung und der Repräsentation Unterprivilegierter“.<sup>349</sup> Es wurden eigene Ausdrucksformen konstruiert, unabhängig davon ob sie in den Medien unter- oder nicht repräsentiert wurden, um sich so in der Öffentlichkeit des sozialen Raumes bemerkbar zu machen. Eigene kulturelle Codes wurden kreiert, welche zur Formation einer eigenen kollektiven Identität mitwirkten, wie zum Beispiel der Slang als eigene

---

<sup>348</sup> Siehe ebenda, S. S.77.

<sup>349</sup> Jan Kage: „American HipHop. US-HipHop und Identität“, Ventil-Verlag, Mainz, 1. Auflage 2002, 2004, S. 127.

Kommunikationsform.<sup>350</sup>

HipHop „baut Formen kollektiven Widerstands gegen sonst unerträgliche Unterdrückung auf“<sup>351</sup>. Somit weist er einen defensiven Charakter auf: er richtet sich gegen die Ausweglosigkeit, in die er auf Grund des sozialen Verfalls der Viertel, auf Grund von Rassismus oder andere Formen der Diskriminierung gebracht wurde; vielmehr jedoch richtet sich HipHop gegen das Vergessen seiner Existenz. Diese marginalisierte Position, in der sich primär afroamerikanische Jugendliche aus der South Bronx vorfanden, schuf das Fundament einer kollektiven Identität der HipHop-Kultur. Die Beteiligten fanden so eine Option sich auszudrücken, sich kreativ und kulturell zu betätigen sowie ihresgleichen zu finden. Das gilt besonders für die Zulu Nation. Jener Widerstand impliziert von Beginn an ein „Projekt eines andersartigen Lebens“<sup>352</sup>: HipHop-Aktivisten hatten von Beginn an die Vision, mit jener Kultur die Lebensumstände in den Ghettos und die Gewalt sowie Drogensucht zu bezwingen. Zudem strebten sie an die Deutungsmacht ihrer individuellen wie kollektiven Identität zurück zu bekommen. Rapper hatten quasi die „Rolle des Priesters“<sup>353</sup> inne, des Lehrers oder des „Reporters aus dem Ghetto“, welcher der Jugend eine Sicht aus einem anderen Blickwinkel auf Kultur und Geschichte veranschaulicht. Daher formieren sie die „Subjekte“, die kollektiven sozialen Akteure“<sup>354</sup> des HipHop. Sie sind „Propheten“<sup>355</sup>, welche durch den Rap seine Gefolgschaft und folglich diese Kultur ein Gesicht und eine Stimme verschaffen.

Aus den Rap-Schriften gehen also mehr als bloß individuelle Ansichten hervor. Zahlreiche Rapper sehen sich selbst in der Rolle des Sprachrohrs. „Der Künstler ist Produkt seines sozialen Umfelds“<sup>356</sup>. Er nimmt jene Rolle an, da er, abgesehen von seiner eigenen Sichtweise und eigenen Problemen, auch jene der von ihm repräsentierten Gruppe ausdrückt. So trifft es genau zu, wenn Chuck D von Public Enemy in einem Interview sagt, dass Rap das „CNN der Schwarzen“<sup>357</sup> sei:

---

<sup>350</sup> Der Slang fungiert als Abgrenzung durch Sprache zu den Orten einer Gesellschaft, welche den marginalisierten Mitmenschen den Zugang untersagen. Hier wird, ganz nach Castells, der „Ausschluss der Ausschließenden durch die Ausgeschlossenen“ ausgeübt: Slang formt den kulturellen Code. Anhänger der HipHop-Kultur legen sich als ausgegrenzte eine eigene Identität zu, welche wiederum die Ausgrenzenden ausgrenzt, qua einer spezifischen Sprache. Der Slang sowie die damit einhergehende Umkodierung der Sprache fungiert einerseits als Grenze zwischen Zugehörige und Dritte und andererseits ruft jene kommunikative Grenzziehung Aufmerksamkeit und Interesse hervor. Beleuchtet man das Wort „Nigger“ zum Beispiel näher, so hat jener Terminus durch die Selbststigmatisierung vieler schwarzer Rapper und Aktivisten einen neuartigen Bedeutungsgehalt „ durch die Umkehr der Terminologie des unterdrückerischen Diskurses“ (Castells 2003: 11) erhalten. „'Nigger' zu sein wird zu einer begehrten Form der Identität. Es ist nicht mehr Stigma, sondern Adel“ (Kage 2004: 130), weil die Diffamie und Ausgrenzung durch jenen Ausdruck entschärft wird und, wegen der Attraktivität des HipHop, umcodiert wird.

<sup>351</sup> Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Levekusen, 2003, S. 11.

<sup>352</sup> Siehe ebenda S. 12.

<sup>353</sup> Jan Kage: „American HipHop. US-HipHop und Identität“, Ventil-Verlag, Mainz, 1. Auflage 2002, 2004, S. 63.

<sup>354</sup> Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Levekusen, 2003, S. 12.

<sup>355</sup> Siehe ebenda S. 385.

<sup>356</sup> Jan Kage: „American HipHop. US-HipHop und Identität“, Ventil-Verlag, Mainz, 1. Auflage 2002, 2004, S. 128.

<sup>357</sup> Sascha Verlan/ Hannes Loh: „25 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006, S. 49.

Die Rap-Musik kann eine Art Gegendarstellung gegenüber den dargebotenen Bildern der Medien, welche das Leben der Afroamerikaner verzerren oder gar in großen Teilen völlig ausblenden. Der minoritäten Gemeinschaft wird daher eine Stimme durch Rap verliehen, welche Zustände aus einem differenzierten Standpunkt vom Rande der Gesellschaft beschreiben. Außerdem half Rap vielen Jugendlichen aus armen Gegenden der schwarzen Bewohner als Kommunikationsmedium zu anderen Städten, die die Lebensverhältnisse dieser nicht zuvor kannten. Jedoch sollte man, ungeachtet aller Realitätsbezüge, einwerfen, dass es sich hierbei beim Rap um eine Form künstlerischen Ausdrucks handelt. Das Selbst des Rap-Künstlers und das lyrische Ich sollte nicht unbedingt gleichgesetzt werden. Prinzipiell sollte nicht auf eine Gleichsetzung beider ersten Personen spekulieren, selbst wenn oft Deckungsgleichheiten herrschen. Jene Schilderungen müssen nicht selbst am eigenen Leib gespürt worden sein, jedoch kann man in ihnen einen realen, ernsten Sachverhalt thematisieren.

„HipHop als Kulturform ist eine Demonstration der Anwesenheit derjenige, welche in der medial vermittelten Welt sonst abwesend wären. Es ist eine Form der kulturellen Selbstbestimmung und der medialen Selbstdarstellung. Etwas pathetisch überspitzt ist HipHop die effektvolle Selbstinszenierung der Vergessenen.“<sup>358</sup>

Die Fans des HipHop erreichten durch den enormen Erfolg des Rap sowohl ihre kollektiven als auch individuellen Standpunkte in einen gesamtgesellschaftlichen Diskurs einzubringen und hieven sie so aus der Vergessenheit. Die ökonomischen Gewinnchancen, welche sich für einen kommerziell orientierten erfolgreichen Rap-Künstler darbieten, ist ein weiterer Punkt. Häufig jedoch befindet sich die Rap-Musik im Spannungsfeld zwischen Kommerz und Widerstand, da man oft seit der ersten Rap-Plattenpublikation vom „Ausverkauf“ der Kultur spricht, sobald Rap-Akteure ihr Image zu sehr von deren Plattenfirmen festlegen lassen. Ganz nach Castells kann man die erste Generation des HipHop als Widerstands-Identität begreifen, aber lässt sich daraus schon die erste Phase jener kollektiven Identität charakterisieren, welche eine Konstruktion von Identität zurechnen lässt, welche HipHop als Projektidentität markiert. Jenes Projekt inkludiert in vielen Fällen den ökonomischen Erfolg, der eben nur durch ein künstlich geschaffenes Image der Rapper erlangt wird, das wiederum von den Plattenfirmen, die sie unter Vertrag genommen haben, statuiert wird. HipHop resultiere so quasi aus einer legitimierenden Identität, würde man die mächtigen Plattenfirmen als relevante Institutionen unserer Gesellschaft interpretieren. Rap und HipHop bewegen sich daher unweigerlich im Spannungsfeld dieser drei Formen von Identität. Es existieren angeregte szeninterne Dispute darüber, wer als Teil der HipHop-Kultur angehörig ist und wer sie

---

<sup>358</sup> Jan Kage: „American HipHop. US-HipHop und Identität“, Ventil-Verlag, Mainz, 1. Auflage 2002, 2004, S. 130.

nur als Mittel einer Modeerscheinung wahrnimmt, um schnell an Geld heranzukommen – womit wir zur Authentizität im HipHop kommen.

Die Kultur des HipHop hat einige Regeln für ihre Gemeinschaft aufgestellt, die einem Kodex entsprechen und darüber entscheiden, wer und wer nicht dazu gehört: „Ein zentrales Qualitätskriterium der HipHop-Kultur“<sup>359</sup> ist „realness“, d.h. Authentizität. Damit sei gemeint, dass die Selbstdarstellung eines Rap-Künstlers in seinen Äußerungen und in seinem Auftreten glaubhaft sein soll, damit er auf Akzeptanz in seiner Gemeinschaft stößt. Ein fiktives Image oder gar Einschränkungen der Redefreiheit von Seiten der Plattenfirmen sind klare Verstöße gegen jenen Authentizitätsgedanken, beispielsweise bei der Konstruktion einer Identität auf Basis nicht vorhandener wahrer Lebensumstände, wie das im Gangsta-Rap schon häufiger der Fall war. Eines sei jedoch noch anzumerken: Der kommerzielle Durchbruch eines Rap-Künstlers ist nicht ex aequo mit dessen Ablehnung zu sehen, denn, solange der Künstler sein Image nicht fremd bestimmen lässt, können authentische Inhalte kommerziellen Erfolg obliegen.

„Die Freiheit des Rappers, zu sagen, was er will, ist ein Paradigma des HipHop“<sup>360</sup> - eine weitere Grundkonstante des Rap. Individualismus in Form und Darstellungsinhalt des Vortrags sind Grundregeln des Rap. „Individualismus kann aber, im Unterschied zu individueller Identität, auch eine Form 'kollektiver Identität' sein“<sup>361</sup>. Dies ist der Fall im Rap, denn der eigene „Style“, d.h. der individuelle Stil eines Rap-Akteurs, sowie seine Kreativität im Umgang mit Themen und Sprache sind von zentraler Bedeutung für die Beurteilung eines Künstler durch die HipHop-Community als „real“. Erst wenn er jene Kriterien erfolgreich erfüllt, dann wird ihm Respekt gezollt und sein Auftreten und Schaffen werden als „real“ erachtet. Dabei erdet sich die individuelle Identitätskonstruktion mit dem HipHop-Kollektiv. In dem Fall hat man nichts gegen den kommerziellen Erfolg einzuwenden solange der Künstler „sich treu und er selbst bleibt“. Im Folgenden wird darauf eingegangen, auf welcher Weise die HipHop-Identifikation durch Musikvideos auf den Rezipienten wirken und einwirken können.

## 6. Identifikation und Gewalt im Kontext von HipHop-Clips

Täglich werden wir mit Gewalt in den Medien konfrontiert, ins besonders in Musikvideos und können unter Umständen die Entwicklung von Heranwachsenden stark Einfluss ausüben. Medien

---

<sup>359</sup> Gabriele Klein, Malte Friedrich: „Is this real? Die Kultur des HipHop“, 1. Auflage Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 7.

<sup>360</sup> Jan Kage: „American HipHop. US-HipHop und Identität“, Ventil-Verlag, Mainz, 1. Auflage 2002, 2004, S. 27.

<sup>361</sup> Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Levekusen, 2003, S. 9.

stellen lebensstilistische Werte, Verhaltensmuster und Vorgaben dar, welche wahlweise von Rezipienten im Zuge ihrer Identitätsbildung verinnerlicht werden. Gewalt wird nicht nur textlich beschrieben, sondern auch bildlich dargestellt. Somit entsteht ein gewisses Klima, in dem Gewalt zur Normalität fungiert. Provokante jedoch relativ latente Inszenierungen von Gewalt lassen sich primär in amerikanischen Gangsta-Rapvideos wiederfinden. Jene Rap-Akteure stellen sich als Kämpfer dar, die wegen ihrer Herkunft auch gewaltbereit sind. Gewalt wird als Produkt ihres Lebens im „Ghetto“ betrachtet, jedoch bietet sie auch die Möglichkeit Respekt zu bekommen und sich aus diesen harten Lebensumständen zu befreien. Oft spielt die Gewaltbereitschaft, die in den Texten der Rap-Künstler vorkommt, auch eine große Rolle im wahren Leben der Protagonisten. Nicht selten gehören Rapper einer Gang an, selbst wenn es diese „geschafft“ haben. Snopp Dogg wurde beispielsweise Mitglied der „Rollin' 20's Crips“, einer Grips-Gang. Noch heute ist er ihr Mitglied.<sup>362</sup>

„Die Frage, inwiefern es sich hierbei um „Realitätsdarstellungen“ oder um die Bedienung absichtlich eingesetzter Klischees handelt, muss vermutlich mit einer Mischung von beidem beantwortet werden. Wichtig ist vor allem, sich der Tatsache bewusst zu sein, dass Rapper die bereits vorhandenen Erwartungen und Vorstellungen der Rezipienten erfüllen wollen: Beschrieben wird, was ohnehin erwartet wird. Um demnach auch dem Image des starken aber von der Gesellschaft Ausgestoßenen gerecht zu werden, inszenieren Rapper hierbei eine Form der überhöhten Männlichkeit. Repräsentiert wird diese durch „männliche“ Eigenschaften (wie z.B. durch Härte, Stärke, Gewaltbereitschaft, Dominanz etc.), sowie „männliche“ Posen (wie z.B. das Zeigen von Muskeln, Tattoos, dominanten Arm- und Handbewegungen etc.), die von den Rappern offensiv nach außen getragen werden.“<sup>363</sup>

Die aktuelle populäre Musikindustrie schüttet obendrein reichlich Brennstoff in diese Art von Darstellung und ermöglicht Jugendlichen je nach psychischer Disposition sowie sozialem Niveau sich von bestehenden gesellschaftlichen Werten abzugrenzen und eine unterschiedlich stark ausgeprägte Affinität bezüglich dieser Kultur zu entwickeln.

Inhalte solcher gewaltverherrlichenden Musikvideos bestehen oft aus blutigen Auseinandersetzungen von Gangs, Überfällen, Schlägereien und Schießereien. Die eventuellen Konsequenzen – Haftstrafe und Gefängnis – werden glorifiziert und werden als „cool“ angesehen. Gewalt geprägte Szenen verschaffen den Zuschauern Gefühle von Macht, Stärke und Coolness, womit sich junge Heranwachsende gerne identifizieren. Es werden hauptsächlich männliche Jugendliche adressiert, weil diese allzu oft die starke Rolle zu übernehmen wünschen und dem

---

<sup>362</sup> Vgl. <http://www.24dash.com/news/Communities/2006-11-30-Snoop-Dog-admits-Rollin-20s-Crips-street-gang-membership> (abgerufen am 2.10.2014)

<sup>363</sup> [http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/18\\_filmabcmat\\_gangster\\_rap\\_medienpaedagogisch.pdf](http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/18_filmabcmat_gangster_rap_medienpaedagogisch.pdf) (abgerufen am 2.10.2014)

weiblichen Geschlecht Eindruck schinden wollen. Somit lässt sich erklären weshalb gewaltvolle Akte im direkten Kontext mit Sexualität stehen. Ebenfalls lässt sich dadurch die erhöhte Gewaltbereitschaft in jenen Szenen erklären. Hooks kann so nachvollziehen, dass junge Heranwachsende in einer Kultur, in welcher Gewalt in den Medien vorherrscht, selbst gewaltvolles Verhalten glorifizieren.<sup>364</sup>

Musik ist eins der wichtigsten Medien für Jugendliche, sowohl qualitativ als auch quantitativ, weil sie für die Jugend eine große Bedeutung hat und kann dadurch eine Abgrenzung oder einen Protest darstellen. Pubertierende Jugendliche nutzen Musikclips primär zum Gefühlsmanagement, um beispielsweise schlechte Laune mittels ihrer Lieblingsvideos zu verbessern, oder durch sie soziale Erlebnisse haben. Heranwachsende suchen nach Vorbildern und richten sich nach ihnen. Die Musikszene wird als Abgrenzung zum Elternhaus genutzt. Sie können ihre Gefühle wie Wut oder Liebeskummer durch die Identifikation mit der Szene besser ausdrücken. Für sie stellt Musik kein Teilaspekt des kulturellen Lebens dar, sondern ist ein Bestandteil ihrer ganzen Existenz, welche im Zuge ihrer Identitätsbildung verinnerlicht wird. Sie okkupiert eine entscheidende Rolle bei der Entfaltung des „Selbstkonzeptes“ eines Heranwachsenden. So stellen Videoinhalte lebensstilistische Vorgaben, Verhaltensmuster, Werte dar, die übernommen werden können.

Einerseits gibt es diejenigen, welche die vorgegebenen Leitbilder adaptieren, andererseits gibt es sicherlich auch solche, welche die Präsentation der Musikvideos kritisch konsumieren. Sie sind eher in der Lage, aus den dargebotenen Lebensstilen Teile herauszufiltern, welche für ihre Identitätskonstruktion wichtig sind. Es hängt immer von einem jeden Jugendlichen schlussendlich selber ab, welche Medien und welche derer Inhalte er konsumiert. Es ist also abhängig vom Fan, ob er die Inhalte unreflektiert nacheifert oder ob er diese objektiv behandelt. Schlussendlich hängt die Übernahme gewisser Muster immer von den Jugendlichen selber ab und auch davon, welche Medien und welche derer Inhalte sie nutzen.

Eine immer wiederkehrende These bezüglich Musikvideos besagt, dass Sexismus und Gewalt in jenen Clips zu einer ideologischen Einwirkung auf die Jugend führt. Vor allem männliche Jugendliche sind vermeintlich sehr an sexuellen Szenen und dargestellter Gewalt interessiert, allen voran labile Jugendliche finden laut einer Studie Gewaltdarstellungen in Musikvideos attraktiv.<sup>365</sup> Dennoch ist es so, [...] dass Jugendliche je nach Geschlecht, ethnischer Zugehörigkeit, Alter, allgemeiner Medienerfahrung und familiär geprägtem Umgangstil mit Medien Musikvideo sehr verschieden wahrnehmen und verstehen.<sup>366</sup>

---

<sup>364</sup> Bell Hooks: „Ain't I a woman. Black women and feminism“, South End Press, Boston, 1981, S. 104.

<sup>365</sup> Klaus Neumann – Braun: „Viva MTV! Popmusik im Fernsehen“, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999, S. 332f.

<sup>366</sup> Siehe ebenda, S. 26.

So nimmt Neal HipHop deswegen in Verantwortung, indem er auf die starke Anziehungskraft auf Jugendliche pointiert. Ihm zufolge können sich Misogynie und Sexismus im HipHop unkritisch und ungehindert verbreiten und sich verfestigen.<sup>367</sup> Ebenfalls erhaltet er von Guy-Sheftall und Cole hierin Affirmation, wenn sie konstatieren: „The casual references to rape and other forms of violence and the soft-porn visuals and messages of many rap music videos are seared into the consciousness of young Black boys and girls at an early age.“<sup>368</sup>

Die Rezipienten der Musikclips können Ähnlichkeiten zu ihrem eigenen Leben wahrnehmen und jene Inhalte auf ihre Lebensgewohnheiten anwenden. Einerseits kann dies zu einer Weiterentwicklung führen, andererseits in Form von reiner Nachahmung passieren. Ausgelegt auf den HipHop kann die Darstellung von halbnackten Frauen und Statussymbolen – sofern der Rezipient eine Neigung dafür aufweist – auf sein Verhalten abfärben. Man stellte fest, dass die jungen Leute mit Migrationshintergrund die im HopHop gezeigten Ghettabewohner mit sich zum Vergleich heranziehen und sich ihnen vertraut fühlen. Ohne das Wissen der afroamerikanischen Ghettos in den USA sowie dem traditionellen Bild der afrikanischen Frau liegt eine eindimensionalere Rezeption vor, als mit dieser Kenntnis.<sup>369</sup> Daher wird in der Literatur immer wieder gebeten, die Medienkompetenz Heranwachsender zu festigen, um die Darstellungen in jenen Clips reflektieren zu können.<sup>370</sup>

„Gangster Rapsongs scheinen somit insbesondere für junge Menschen ein 'musikalisches Sprachrohr' darzustellen, welches als Mittel zur Provokation und jugendlichen Abgrenzung genutzt wird. Für latente Wünsche, Gefühle und Ängste wird das 'Tabulose', 'Radikale' und 'Unerlaubte' so zur jugendlichen Identifikations- und Projektionsfläche.“<sup>371</sup>

## 6.1. Geschlechterrollen in HipHop-Videos

Ausgangsthese dieser Arbeit ist, dass die Mehrheit der Jugendlichen sich am Inhalt moderner Medien orientiert, ganz nach Oscar Wildes Philosophie der Anti-mimesis, welche besagt „Life

---

<sup>367</sup> Vgl. Mark Anthony Neal: „I'll be Nina Simone defecating on your microphone: HipHop and gender“, In: Mark Anthony Neal; Murray Forman [Hrg.]: That's the joint! The hip-hop studies reader, New York, 2004, S. 247

<sup>368</sup> Johnnetta Betsch Cole, Beverly Guy-Sheftall: „Gender talk. The struggle for women's equality in african american communities“, New York, 2003, S. 186.

<sup>369</sup> Vgl. Matthias Kurp, Claudia Hauschild, Klemes Wiese: „Musikfernsehen in Deutschland – Politische, soziologische und medienökonomische Aspekte“, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 2002, S. 71f.

<sup>370</sup> Vgl. Klaus Neumann – Braun, Lothar Mikos: „Videoclips und Musikfernsehen – Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur“, Schriftreihe Medienforschung der LfM, Band 52, VISTAS Verlag, Düsseldorf, 2006, S.5.

<sup>371</sup> [http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/18\\_filmabcmat\\_gangster\\_rap\\_medienpaedagogisch.pdf](http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/18_filmabcmat_gangster_rap_medienpaedagogisch.pdf) (abgerufen am 2.10.2014)

imitates Art for more than Art imitats Life“<sup>372</sup> in seinem Dialog von 1889 „The Decay of Lying“ und steht somit im Gegensatz zur Aristoteles Mimensis.

Der Grund dafür liegt darin, dass heutige Medien Leitbilder, Klischees, Images und Idole popularisieren, welche von Jugendlichen imitiert werden. Es werden bestimmte Rollenvorbilder geprägt, welche allzu oft unbewusst und unkritisch plagiiert werden und dadurch auf fundamentale Bedürfnisse junger Heranwachsender mittels Inszenierung von Leit- und Vorbildern reagieren.

Sexismus, eine dysphemistische Haltung gegenüber Frauen, Homophobie, kombiniert mit einem übermäßig aufgeblasenen männlichen Ego sind commune Charakteristika, welche auf Anheb in diversen Gangsta-HipHopvideos präsentiert werden – wie wir schon wissen. Dies per se widerspricht fundamental natürlich dem Anspruch nach Gleichstellung der Geschlechter, welche es in aufgeklärten Gesellschaften seit Jahrzehnten gibt, denn Gangsta- Rapvideos zeigen Frauen oft bloß als schmückendes Beiwerk der männlichen Rapper. Sie sollen dabei die Männlichkeit der Künstler festigen und werden allzu oft mit Statussymbolen wie Designer-Kleidung, Luxus-Karossen, Hunden usw. gleichgesetzt.<sup>373</sup> „Frauen sind 'Bitches', die es auf das Geld der Männer abgesehen haben und als Person wertlos sind [...] Der Mann positioniert sich im Zentrum, um ihn herum kann sich die Frau – an ihn angelehnt – definieren.“<sup>374</sup> Allerdings wird dabei nur die eine Seite Frau betrachtet. Es gibt viele HipHoperinnen, welche in ihren Raptexten mit männlichen Bildern von Weiblichkeit spielen sowie durch ihr Talent die HipHop-Kultur beeinflusst haben.<sup>375</sup> Zudem ist die Gewaltverherrlichung, Ghettoromantik sowie Glorifizierung krimineller Handlungen oft Bestandteil der analysierten Musikclips. Die Inszenierung von Authentizität ist das Ziel. Es wird nicht in den Performances zwischen der Rolle und wahren Charakter differenziert.<sup>376</sup> Wegen jenen Schauplätzen und den vielsichtigen Inszenierungspraktiken im HipHop besteht eine fluide Grenze zwischen Realität und Theatralität.<sup>377</sup>

Betroffene Rap-Künstler behaupten meist, sie würden einzig und allein das wahre Leben in den amerikanischen Ghettos beschreiben und sich dabei an keinen Euphemismus bedienen. Die Botschaften würden sie nicht als Person meinen, sondern lediglich eine künstlerische Rolle

---

<sup>372</sup> Oscar Wilde: „The decay of Lying“ zitiert nach Martin Middeke: „text & theorie band 1: Die Kunst der gelebten Zeit: zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts“, Königshaus & Neumann GmbH, Würzburg, 2004, S. 139.

<sup>373</sup> Vgl. Clara Völker, Stefanie Menrath: „Rap models: Das schmückende Beiwerk“, In: Anjela Schischmanjan, Michaela Wunsch [Hrg.]: Female Hiphop. Realness, Roots und Rap Models. 1. Auflage, Mainz: Ventil-Verlag, 2007, S. 9f.

<sup>374</sup> Ebenda S. 10.

<sup>375</sup> Gabriele Klein, Malte Friedrich: „Is this real? Die Kultur des HipHop“, 1. Auflage Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 208.

<sup>376</sup> Vgl. ebenda S. 142.

<sup>377</sup> Vgl. ebenda S. 11.

einnehmen. Jedoch wurden, angesichts der Tatsache, dass das Publikum des Gangsta-Rap mehrheitlich aus weißen Mittelklassenjugendlichen besteht, gegen jene Künstler Vorwürfe erhoben, sie würden bloß das Klischee des Schwarzen bedienen – ähnlich wie in früheren Blackface-Darstellungen.<sup>378</sup> Dabei stellen sie die Schwarzen zur Ergötzung der Weißen als ignorant und unkultiviert dar. Tatsache ist aber auch, dass die HipHop-Kultur schnell eine amerikanische Kultur wurde, denn „young White boys could be seen with their hats back to front, gold medallions swinging from their necks. Hip-hop became a way in which rebellious displays, antiauthoritarian attitudes, and explicit language – all elements of the new hip-hop-infused 'cool' – could be both marked to, packaged for, and consumed by an eager – and surprisingly White – public.“<sup>379</sup> Die Adaption der jugendlichen Mittelklassen-Weißen lässt viele Fragen aufkommen. Durch die Aneignung der schwarzen Kultur nehmen sie quasi teil an der Deindividuation, die vor den 1960er Jahren bestimmend für die Existenz der schwarzen Bevölkerung in den USA war. Youtube bittet sich dafür am besten an, wo der Umfang der Schwarz-Weißen Interaktion am höchsten ist, und ein bestimmter Typus des Schwarzen Mannes dargestellt wird.<sup>380</sup>

Es dominiert eine archaische Rollenverteilung der Geschlechter im HipHop, welche sich nicht nur in den Texten wiederfinden sondern auch in verschiedenen Musikvideos zu beobachten sind. Wie bereits erwähnt werden in den Musikclips oft traditionelle Geschlechterrollen demonstriert. Die Frau wird dabei als Dekoration benutzt oder verdinglicht. Weiter oben in der Hierarchie steht der Mann: „Music videos are violent, male-oriented, and laden with sexual content.“<sup>381</sup> Das kann laut Studien Jugendliche in ihrem Verhalten stark beeinflussen. Fakt ist, aufgrund mehrerer Untersuchungen, dass die veranschaulichten traditionellen Geschlechterstereotypen dieselbe Haltung des Rezipienten teilweise intensiviert. Doch sind auch andere Studien zu finden, welche den Rezipienten nicht als passiven Beobachter, aber als aktiven sehen. Sie räumen ihm eine selektive Auswahl in der Übernahme bestimmter Medieninhalte ein, je nach Geschlecht sowie seiner soziokulturellen Provenienz. Interessanter weise jedoch, werden Clips mit traditionellen Geschlechterbildern von Jugendlichen lieber konsumiert, als Videos, welche jene Bilder

---

<sup>378</sup> Blackface-Darstellungen entstanden in den sogenannten Blackface Minstrelsy oder Minstrel Shows des 19. Jahrhunderts in den USA als rassistisch geprägte Theater- und Unterhaltungsmaskeraden. Weiße Künstler malten sich dabei das Gesicht schwarz an und stellten Schwarze in Form von Stereotypen, wie sie sich diese vorstellen, dar. Also der „naive, trunkene, schwachsinnige und immer fröhliche Neger“. Vgl: <http://blogs.sueddeutsche.de/feuilletonist/2009/10/18/worter-die-im-deutschen-fehlen-7/> (abgerufen am 25. September 2014)

<sup>379</sup> Julius Bailey: „Philosophy and Hip-Hop: Ruminations on Postmodern Cultural Form“, Palgrave Macmillan, New York, 2014, S. 35

<sup>380</sup> Vgl. ebenda.

<sup>381</sup> Siehe ebenda S. 38.

dekonstruieren.<sup>382</sup> Offensichtlich wird diese Hierarchie von den Heranwachsenden angenommen. Die traditionellen Geschlechterrollen sind gerade im Gangsta-Rap und in seinen Musikvideos extrem ausgeprägt. Die Prüfstelle für jugendgefährdende Medien fürchtet, dass die Geschlechterdarstellungen dazu führen könnten, dass männliche Heranwachsende den verachtenden Umgang mit Frauen aufnehmen und ihre weiblichen Alterskollegen, je nach sozialem Umfeld in ihrem Selbstwertgefühl erniedrigt werden. Zudem befürchtet man, dass Jugendliche gar denken könnten, dass man sich Frauen im Notfall mit Gewalt nehmen könne bzw. sie müsse alles erdulden, was der Mann von ihr wolle.<sup>383</sup>

## 6.2. Der Mann im Gangsta-Rap

Der typische Mann im Gangsta-Rap stammt meist aus dem Ghetto. Er kam mit Drogen und Gewalt in Kontakt und verlässt sich nur auf seine eigenen Leute. Der Rapper dieses Genres zeigt sich als Kämpfernatur, der durch sein Talent, seine Stärke und seinen Kampfgeist aus der Misere herausgefunden hat und nun ein Leben im Luxus lebt. Auf diesen Weg erlebte er dabei viele schlimme Sachen, die er dennoch überstanden hat und nun Respekt für seine Leistung verdient. Sein Lebensweg ausgehend vom Ghetto ist insofern von großer Bedeutung, da dadurch seine Geschichte als echt und authentisch betrachtet wird. Das Ghetto wird als Stilmittel benutzt und berichten von schweren Zeiten in ihren Vierteln. Jene Künstler versuchen durch Bilder aus dem Ghettoleben ihren HipHop zu legitimieren. Gerne erzählen sie wie sie sich aus diesem harten Leben befreien konnten und schmücken sich mit Geld, Frauen und Autos. Der Mann steht folglich in der Hierarchie über der Frau - schließlich ist das auch ein männerdominiertes Genre. Der so genannte Pimp-Rapper zeigt sich der Frau gegenüber als Zuhälter und „Womanizer“, der immer auf der Suche nach sexueller Befriedigung ist. Aufgrund seiner körperlichen wie finanziellen Attraktivität findet der Künstler sie unter etlichen willigen, leichtbekleideten Frauen schnell.<sup>384</sup>

Die Frau ist bloß ein immer verfügbares Objekt mit dem er sich gerne in großer Zahl umgibt. Der stereotype Gangsta-Rap Mann zeigt sich stark, mächtig, kriegerisch und ist meistens farblich. Er entkam dem harten Ghettoleben und bekommt nun alles was sein Herz begehrt. Angst kennt er nicht und wenn es sein muss verteidigt er seinen Status mit körperlicher Gewaltbereitschaft. Zudem ist er ständig dabei sein Geld und seine Macht zu maximieren. Gerade deswegen werden die

---

<sup>382</sup> Vgl. ebenda S. S. 99f.

<sup>383</sup> <http://www.bundespruefstelle.de/RedaktionBMFSFJ/RedaktionBPjM/PDFs/bpjm-thema-hiphop.property=pdf,bereich=bpjm,sprache=de,rwb=true.pdf> S. 12 (abgerufen am 5.11.2014)

<sup>384</sup> Gabriele Klein, Malte Friedrich: „Is this real? Die Kultur des HipHop“, 1. Auflage Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 22f.

sexistischen und gewaltigen Darstellungen im Gangsta-Rap von konservativen Kritikern vehement diskutiert:

„Wenn konservative Kritiker den Gangsta Rap für die städtische Kriminalität und die Entwürdigung von Frauen verantwortlich machen, stellen sie die Repräsentation nicht nur als performativ, sondern als Ursache hin.“<sup>385</sup>

Der Rapper reagiert auf seine gesellschaftliche Umgebung. Sein Sprechen ist die Realität gesprochen aus einer Maske, welche für einen Moment lang zum Gesicht wird. Die Frage, welche dabei aufkommt ist, was inszeniert bzw. dramatisiert wird und was echt ist.

### **6.2.1 Der Mann im Ghetto**

Ein typisches Grundmuster, in dem sich der Mann in HipHop-Videos gerne präsentiert, ist der des Mannes im Ghetto, was mit dem Begriff „Gangsterism“ umschrieben werden kann. Der Rap-Künstler wird als Kämpfer bzw. Gangster dargestellt, der sich mit seinen Kumpels, also „Homies“ in seinem Viertel abgibt. Alltägliches Geschehen wie Schlägereien, Gangrivalitäten, Langeweile, Drogenhandel und Kriminalität wird prahlerisch geschildert. Wie bereits erwähnt gehörte jener Alltag zwischen Vergnügen und Notlagen durchaus tatsächlich zur Realität der afroamerikanischen Jugendlichen im Ghetto. Daher bot Rap seit jeher eine Möglichkeit der Unterdrückten und von der weißen Gesellschaft quasi ausgestoßenen sich stark und mächtig zu präsentieren. Daraus resultieren eben extrem kriegerische und männliche Verhaltensmuster der Rap-Künstler hervorgerufen aus dem Gefühl der Unterdrückung und Benachteiligung.<sup>386</sup>

Durch jenes Bild und Stilmittel probieren sie wahrscheinlich ihren HipHop authentisch zu zeigen sowie zu legitimieren.

Ein zweites traditionelles Szenario in diversen HipHop-Clips zeigt die Kehrseite des Gangstertums. Dabei geht es um Gefängnisaufenthalte oder Tod, die wegen der Unterdrückung weißer Autoritäten zustande kam.<sup>387</sup>

### **6.2.2 Der Mann im Luxus**

Ein weiteres typisches Muster, das man im HipHop allzu oft sieht, ist das der Luxuswelt. Der Rapper zeigt sich dabei erfolgreich mit den typischen Statussymbolen ausgestattet, der es

---

<sup>385</sup> Judith Butler: „Zur Politik des Performativen. Haß spricht.“ Berlin 1998, S. 37.

<sup>386</sup> Vgl. Dietrich Helms, Thomas Phleps [Hrsg.]: „Clipped Differences- Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo“, transcript Verlag, Bielefeld, 2003, S. 81f.

<sup>387</sup> Dietrich Helms, Thomas Phleps [Hrsg.]: „Clipped Differences- Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo“, transcript Verlag, Bielefeld, 2003, S. 82.

erfolgreich aus der Pression geschafft hat. Er überhäuft sich mit Eigenlob bezüglich seines Erfolgs, seiner Attraktivität und seiner Reimkunst. Dabei sind teilweise fast pornografische Szenen in ihren Videos zu sehen. Der Fokus liegt auf leicht bekleideten Frauen, welche den Protagonisten leidenschaftlich verwöhnen. Nicht selten werden solche Arten von Videos zensiert sowie Texte auf Grund ihres sexistischen Inhalts auf den Index gesetzt. Auf den Sexismus und die Frauen in Musikvideos wird im folgenden Kapitel näher durchleuchtet.

### 6.3. Das Bild der Frau

Wenn man sich Musikvideos heute anschaut, dann fällt einem auf, dass der weibliche Körper im Vordergrund steht. Die Körperlichkeit ist hauptsächlich durch starke Sexualisierung stigmatisiert. Der Körper der Frau wird quasi als „Schlüsselreiz“ für die Aufmerksamkeit des Betrachters genutzt, damit Produkte besser verkauft werden können, frei nach dem Motto „sex sells“.

Es ist kein Geheimnis, dass mit der Sexualität in den Medien Millionengeschäfte geschaffen werden.

Im HipHop finden wir ein Frauenbild wieder, welches tradierten Rollenvorstellungen der westlichen sowie partiell der afrikanischen Kultur entspricht. Die Frau wird dabei hauptsächlich auf ihre Reproduktionsfähigkeit und Körperlichkeit, also auf ihr Äußeres und ihre Sexualität, reduziert, wie dies oft in HipHop-Musikvideos ins Gesicht springt. Im Zentrum jener Clips stehen korpulente Rap-Künstler, die sich mit halbnackten, kurvigen Schönheiten schmücken. Der Fokus liegt dabei auf deren Kehrseiten, welche meist nur einen Tanger tragend sich kreisend vor der Kamera bewegen. In solchen Videos dienen Frauen lediglich als Statussymbol für den Erfolg und die Potenz der Rapper. Dadurch wird ihnen der Raum für die Individualität und Artikulation von Persönlichkeit genommen.<sup>388</sup> Sie sind bloß Statisten, welche gemeinsam in einer Reihe mit teuren Autos, Goldketten und Designer-Kleidung stehen. Die Geschlechter in diesen Videos werden inhomogen gezeigt: der Mann ist aggressiv, abenteuerlustig und gewalttätig, während die Frau unterwürfig, sexuelle attraktiv und abhängig vom Mann ist. Sie übernimmt die Rolle des „dienenden Körpers“, dem kein geistiger Anspruch zugesprochen wird.<sup>389</sup>

Die meisten Videos handeln von Beziehungen oder Begegnungen zwischen Mann und Frau. Eine romantische Sehnsucht wird evoziert, attraktive, junge Frauen werden angemacht und geliebt.

---

<sup>388</sup> Imani Perry: „Who(se) am I? The identity and image of women in Hip-Hop, In: Gail Dines, Jean McMahon Humez [Hrg.]: Gender, race, and class in media. A text-reader. „, ed Thousand Oaks: Sage Publ., 2003, S.137.

<sup>389</sup> Vgl. Dietrich Helms, Thomas Phleps [Hrsg.]: „Clipped Differences- Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo“, transcript Verlag, Bielefeld, 2003, 84.

Bezeichnungen von Frauen wie beispielsweise „shorty“, „girl“, oder „baby“ implizieren Kindlichkeit und somit Naivität und Unselbstständigkeit. Parallel dazu jedoch werden sie in Gangsta-Raptexten als „bitches“, „sluts“, oder „hoes“ gebrandmarkt und auf ihren Körper reduziert, wobei jener Umgang als „normal“ etabliert wird, weil männliche Macht und Dominanz herrschen. Die Musikvideos lassen einen verstehen, dass die Frauen jenes Verhalten annehmen und gut heißen. Die Frauen werden als lebende erotische Objekte mit dekorativem Blickfang und sexuell reizvolle Körper dargestellt und agieren oft im Hintergrund. Frauen werden fast durchweg schlecht gemacht und es existiere kaum idealistische Repräsentantinnen. Männer hingegen werden selten nackt präsentiert, wenn, dann mit freien tätowierten Oberkörper um die Männlichkeit spielen zu lassen.

Eine Fragmentierung der Frauenkörper findet statt, es werden Hintern Brüste, Becken; straffe braune Körper sowie offene Münder eingesetzt. Jene Körpermerkmale werden auch durch die Kameraeinstellung betont, beispielsweise durch Nahaufnahmen, sogenannte „Close-Ups“.

Des Weiteren spielt auch die Kameraperspektive eine signifikante Rolle, indem Aufnahmen von unten, vorne, oder hinten eingesetzt werden.

Das Synchronie der Bewegungen der Frauen wird dadurch betont, indem die Kamera mehrere Frauen ins Bild fasst. So wird die Frau ihrer Individualität beraubt. Zusätzlich wird sie entsprechend inszeniert - durch das bewusst verführerische Einsetzen ihres Körpers („Spiel mit der Kamera“).

Auf der Ebene des verbalen Sexismus werden Einflüsse und Leistungen von Frauen ignoriert. So behauptet Nelson George: „In den über zwanzig Jahren, in denen es HipHop auf Platte und CD zu kaufen gibt [...] gab es nicht eine Frau, die entscheidend in die Entwicklung des Rap eingegriffen hätte.“<sup>390</sup> Jedoch musste er danach zugeben, dass Musikerinnen wie Sha-Rock, Missy Elliott und Sugarhill durchaus ihre Spuren hinterlassen haben. Trotzdem meint er, dass „selbst wenn es von all diesen Musikerinnen nicht eine Platte gäbe, die Geschichte des HipHop keine Spur anders verlaufen wäre.“<sup>391</sup>

Die Darstellung des HipHop als per se eine sexistisches Musikrichtung muss hier etwas

---

<sup>390</sup> Nelson George, T Man: „XXX. Drei Jahrzehnte Hip-Hop“, Dt. Erstausg. Freiburg (Breisgau): Orange-Press, 2002, S. 239.

<sup>391</sup> Ebenda. Menrath und Völker aber sind anderer Meinung und verweisen auf einige weibliche Größen im HipHop, z.B. Sylvia Robinson, welche den ersten kommerziell erfolgreichen Rap-Hit von der Sugarhill-Gang „Rappers Delight“ produzierte. Weiters, die Rapperinnen Missy Elliott, welche den Einsatz von elektronischen Sounds in der HipHop-Musik veränderte sowie Roxanne Shantè, die die Kultur des Battelns auf Vinyl etablierte. Somit wurde der HipHop entscheidend beeinflusst. (Clara Völker, Stefanie Menrath: Rap models: Das schmückende Beiwerk“, In: Anjela Schischmanan, Michaela Wunsch [Hrg.]: Female Hiphop. Realness, Roots und Rap Models. 1. Aufl. Mainz: Ventil-Verl., S 23f.)

differenziert werden, weil wir sexistische Haltungen und das dargestellte Frauenbild bereits in anderen Pop- und Rockkulturen finden. In der Kulturgeschichte der Mainstream wurde beispielsweise „seichte“ Popmusik oft als „weiblich“ klassifiziert und moderne, progressive, fortschrittliche Musikströmungen wurde mit dem „männlichen“ Prinzip gleichgestellt.<sup>392</sup>

Allerdings fällt im Gangsta-Rap der Sexismus auf Grund der Sprache der Rap-Künstler und deren Inszenierungen extrem auf.<sup>393</sup>

Außerdem ist die Hegemonie des Männlichen in der HipHop-Kultur nicht extraordinärer Art, insofern als auch in vielen anderen Richtungen der Populärmusik quantitativ Männer in der Überzahl sind. Künstlerinnen werden häufig bloß als Imitation der männlichen Version betrachtet. Kann ein wesentlicher Grund nicht dafür sprechen, dass wir in einer männerdominierenden Welt leben? Es ist zu berücksichtigen, dass Sexismus quasi als verlängerter Arm des Patriarchats eine Art der Diskriminierung ist, welche es schon lange vor dem Aufkommen des HipHop in der Amerikanischen Gesellschaft gab – wenn nicht in fast allen Gesellschaften unserer Erde. Kevin Powell, Journalist und Aktivist, erläutert hierzu:

„[...] it is wrong to categorically dismiss hip-hop without taking into serious consideration the socioeconomic conditions (and the many record labels that eagerly exploit and benefit from the ignorance of many of these young artists) that have led to the current state of affairs. Or, to paraphrase the late Tupac Shakur, we were given this world, we did not make it.“<sup>394</sup>

Bei aller Kritik am HipHop und seinem Sexismus, welchen er praktiziert, darf man nicht leugnen, dass auch die sexistisch dargestellten Frauen in den Videos eine belangvolle Mitschuld trifft. Rap-Video-Darstellerinnen machen sich beispielsweise zu willigen Mitspielerinnen an ihrer eigenen Ausbeutung. Demnach verdeutlicht Rose, dass das Partizipieren an jenen Clips eng mit dem „rock/sports/film groupie phenomenon“ in Verbindung steht. Dabei wird allen voran weiblichen Fans eine temporäre Star-Aura zuteil, da sie Sex mit bekannten und reichen Leuten nachstellen. Rose hält dies für profundes Verlangen nach Beachtung und Aufmerksamkeit. Außerdem glauben viele Frauen, dass jene „Filmrollen“ ein Sprungbrett für die eigene Karriere sein könnte, oder sonst irgendwie zu finanzieller Unabhängigkeit verhelfen könne. Letztendlich stecke hinter alldem die Hoffnung glücklich zu werden.<sup>395</sup>

---

<sup>392</sup> Vgl. Stephanie Grimm: „Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap“, Tübingen, 1998, S. 43.

<sup>393</sup> David Dufresne: „Rap Revolution. Geschichte, Gruppen; Bewegung“, Zürich/Mainz, 1997, S. 302f.

<sup>394</sup> Kevin Powell: „Notes of a hiphop head“, In: Ernie Paniccioli, Kevin Powell [Hrg.]: Who shot ya? Three decades of hiphop photography. 1<sup>st</sup> ed. New York: Amistad, S. x. (introduction)

<sup>395</sup> Tricia Rose: „Black noise. Rap music and black culture in contemporary America“, Wesleyan Univ. Press., Middletown, 1994, S. 169.

Das Frauen- und Männerbild im HipHop, wie es oben ausgeführt wurde, zeigen einen deutlichen Zusammenhang zwischen Macht und Sex. Durch die Diskriminierung von Minderheiten - gemeint sei hier die ökonomische Benachteiligung von Schwarzen - kann somit die eigene Vormachtstellung in einer hierarchisch-orientierten Gesellschaft gesichert werden. Jedoch können zur gleichen Zeit sich auch wiederum jene diskriminierten Minderheiten innerhalb der „komplexen gesellschaftlichen Hierarchie kleine Nischen suchen und ähnliche Machtprozesse reproduzieren [...]“. <sup>396</sup> Der Schwarze Mann übernehme, um sich seine Männlichkeit wieder zurückzuerobern, nun die als männlich angesehenen Attribute, welche ihm noch übrig blieben, beispielsweise Kontrolle, sexuelle Leistungsfähigkeit und physische Stärke, und verstärke diese umso mehr, was vor allem in HipHop, durch die Unterdrückung der (Schwarzen) Frau, glorifiziert würde. <sup>397</sup> Somit bedeuten Frauen eine Bedrohung jener sozialen Nische. Geht es nach Kluge, zeigt sich genau hier der Sexismus im HipHop als Machtmittel. Mit dessen Hilfe kann ein Teil der Konkurrenz um diese eigene Nische zurückgedrängt oder „ausgeschaltet“ werden. <sup>398</sup>

Zusammenfassend lässt sich erklären, dass das rebellische Verhalten und der tendenziell aggressive Ton im HipHop aus dem Versuch resultiert sich aus der eigenen unterdrückten Position innerhalb des Weißen Amerikas herauszukämpfen und sowohl um die Vormachtstellung in der „black community“ sowie innerhalb der HipHop-community zu erhalten. So ist letztendlich auch die abwertende Haltung gegenüber Frauen Ausdruck von Angst vor Machtverlust, welche gleichzeitig mit sexuellen Wunschvorstellungen gekoppelt ist. <sup>399</sup> Daher kann die HipHop-Kultur nicht losgelöst von der Gesellschaft gesehen werden, aus der er entstand. Der Mann wurde quasi entmannt und in seiner Ehre gedemütigt, was auch nach der Sklaverei bestanden blieb, da meist nur Frauen Arbeit fanden. Somit blieb dem Mann die traditionelle Rolle des dominanten Oberhauptes verwehrt und im Folge dessen litt sein Selbstwertgefühl und seine Autorität.

Das soll mit ein Grund sein woraus sie möglicherweise die Geschlechterdarstellung in HipHop entfaltet hat. Wo der Mann Frauen als unterlegende primitive und willige Hündin präsentiert, gelingt es den Mann wieder die Kontrolle und Macht zu übernehmen. <sup>400</sup> Laut vielen

---

<sup>396</sup> Jan Kage: „American Rap. Explicit lyrics; US-HipHop und Identität“, diskursive Kultur und die Konstruktion kollektiver afroamerikanischer Identität, Diplomarbeit 1999 u.d.T.: HipHop, Ventil-Verlag, Mainz, 2002, S. 143.

<sup>397</sup> Vgl. Bakari Kitwana: „The hip hop generation. Young blacks and the crisis in African American culture“, Basic Civitas Books, New York, 2002, S. 85ff.

<sup>398</sup> Vgl. Jan Kage: „American Rap. Explicit lyrics; US-HipHop und Identität“, diskursive Kultur und die Konstruktion kollektiver afroamerikanischer Identität, Diplomarbeit 1999 u.d.T.: HipHop, Ventil-Verlag, Mainz, 2002, S. 143.

<sup>399</sup> Kimiko Leibnitz: „Die bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop“, In: Karin Bock, Stefan Meier, Gunter Süß [Hrg.]: HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens, transcript Verlag, Bielefeld, 2007, S.160.

<sup>400</sup> Vgl. Karin Bock, Stefan Meier, Gunter Süß (Hrg.): „HipHop meets Academia“. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld. 2007, 158ff.

Wissenschaftlern liegt der Ursprung des Sexismus des schwarzen Mannes im Rassismus der Weißen und der Hass der Männer auf ihre schwarzen Gegengeschlechter soll durch ihren Selbsthass entsprungen sein.<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> Vgl. Dietrich Helms, Thomas Phleps [Hrsg.]: „Clipped Differences- Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo“, transcript Verlag, Bielefeld, 2003, 84ff.

## 7. Das Konzept der Musikvideos

Primärer Kanal über dem moderne kulturelle jugendliche Leitbilder expandiert werden, ist allen voran das Internet dicht aufgeschlossen von Smartphones und TV. Jugendszenen - ebenso wie Medien – sind „Probep Bühnen“ zur Identitätsfindung.

Populäre Fernsehsender wie MTV und VIVA, die jeweils 1981 und 1993 im Kabelfernseher debütierten, haben aber als Identitätsfindung quasi schon ausgedient. Seit 2004 wurde VIVA von MTV übernommen und wurde zum Monopol. Dadurch werden Leitbilder über immer mehr Kanäle verbreitet. Durch die stetig wachsende Popularität von Youtube jedoch, auf Grund der großen Anzahl jener, die Videodateien hochladen, ansehen, bewerten und kommentieren, lässt sich ebenfalls dieses Phänomen dort mehr denn je beobachten. Selbst bei räumlicher Trennung kann man immer durch Chats, Social Networks Peergroups kontaktieren. Medien üben also Einfluss auf Heranwachsende, da sie als „[...] Katalysator für zentrale jugendliche Entwicklungsaufgaben und vor allem für die Bildung jugendlicher Sozialstrukturen [...]“ gelten und „[...]liefern lebensstilistische Vorgaben [...]“.<sup>402</sup>

Wie aus den vorherigen Kapiteln zu entnehmen war, avancierte der Rap zu einen der populärsten Musikgenres, allen voran die Subkategorie Gangsta-Rap. Der anfänglich benutze Rap als Ausdruck sozialer Divergenzen gegenüber der weißen wohlhabenderen Schicht Amerikas, entwickelte sich hingegen der Mainstream Hip Hop in die falsche Richtung und verlor seine politische Stimme. Inzwischen prävalieren stattdessen in zahlreichen Rap - Texten der Sexismus und die Gewalt. Eine Verallgemeinerung sei natürlich auszuschließen, da auch Conscious Rapper Erfolge zählen, wobei diese eine Minderheit ausmachen.

Heutzutage findet Popkultur nur noch selten im regulären Fernsehen statt, wie dies vor 15 Jahren noch etwa der Fall war. Das alte Konzept der Musiksender, die mit Videoclips von großen Plattenfirmen bemustert wird, hat schon längst an Aktualität verloren. Damals konnte die Musikindustrie keine bessere Werbung haben, als permanent seine Musikvideos auf jenen Fernsehsendern abzuspielen.

Wenn wir hier von „Musikclips“, „Rapvideos“, „Musikvideos“ oder „Clips“ reden, handelt es sich dabei nach Klaus Neumann - Braun um Folgendes:

---

<sup>402</sup> Ingo Hamm: „Die MTV-Mindset-Studien-Jugendmarketing mit Subkulturen und Lebensstilen“, Schäffer-Poeschel Verlag, Stuttgart, 2003, S.50.

„Videoclips sind in der Regel drei – bis fünfminütige Videofilme, in denen ein Musikstück (Pop- und Rockmusik in allen Spielarten) von einem Solointerpreten oder einer Gruppe in Verbindung mit unterschiedlichen visuellen Elementen präsentiert wird [...]“<sup>403</sup>

Zudem verrät er uns bezüglich zu der Geschichte von Musikvideos im Buch „Viva MTV!“:

„Im 17. Jahrhundert entstehen Farb – Musik – Maschinen [...], die Feuer und Musik, Farbe und Musik vereinigen wollte. Es folgten um 1900 [...] visuelle Musik- und abstrakte Animationsfilme [...] Die Wurzeln der visuellen Musik, Videos und Filme sind in engeren Sinn in den zwanziger und dreißiger Jahren zu finden, in denen Experimente mit dem abstrakten, grafischen Film sowie dem frühen synthetischen Tonfilm gemacht wurde [...] in den sechziger Jahren als von der Unterhaltungsindustrie filmisch vorab produzierte Fernsehauftritte von Rockstars zu Demonstrations- und Promotionszwecken herausgestellt wurden [...] Bereits in dieser Zeit wurden solche Videoclips auch im Fernsehen gezeigt (in Deutschland:Beat-Club)“<sup>404</sup>

Nach der Vorstellung von Neumann – Braun ging es bei der „Erfindung“ des Musikclips im Wesentlichen um einen Versuch der Musikindustrie sich der sinkenden Umsatzzahlen zu entledigen, da diese sich aus der gesunkenen Bedeutung des Radios in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts ergeben hätten. Man versuchte daraufhin mit Musikspartenkanälen, das wichtige Medium zu erobern. Die Basis dieses Geschäftsprinzip lag in der gegenseitigen Unterstützung von Musiksender und Plattenfirmen: während die Tonträgerindustrie dem Musikfernsehen gratis Programmmaterial überlässt, revanchiert es sich mit der Verarbeitung von Singels. Außerdem in Einzelfall im Heavy – Rotations- Verfahren, also die mehrfache Ausstrahlung eines Musikvideos an einem Tag über einen längeren Zeitraum. Das wirkte sich wiederum positiv auf die Verkäufe aus.<sup>405</sup>

Er differenziert dabei folgende Typen von Clips:

- Präsentationsvideos / Performance – Clips: Der Protagonist des Musikvideos wird musizierend oder singend in einer oder mehreren Szenen gezeigt.
- Narrative Video: Ein Liedtext wird verfilmt oder eine Geschichte um einen Interpreten wird erzählt.
- Konzeptvideo: Ein Clip wird auf Basis eines künstlerischen Konzepts verwirklicht. Das Ziel ist die Visualisierung sowie die Realisierung desselben in möglichst jedem Detail.

Das Hauptgeschehen heute findet aber nun primär im Internet statt, da jederzeit das favorisierte

---

<sup>403</sup> Klaus Neumann – Braun: „Viva MTV! Popmusik im Fernsehen“, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999, S.10

<sup>404</sup> Ebenda S.10-11.

<sup>405</sup> Vgl. ebenda S.12

Video angesehen werden kann, nämlich auf Videoplattformen, welche die meisten User täglich besuchen, d.h., InterActiveCorp's Vimeo.com oder Google's YouTube.com. Außerdem hat eine allgemeine Liberalisierung im Bereich der Produktion von Musikclips eingesetzt. Früher war es nahezu unmöglich hochwertige Videos mit einem günstigen Equipment zu drehen. Heute sieht die Sache schon ganz anders aus auf Grund hochauflösender Darstellungsmöglichkeiten selbst kleinster und günstiger Videokameras. Die sogenannte „Filterfunktion“, welche einst die Plattenfirmen, folglich das Fernsehen und Radio innehatten, ist ebenfalls verschwunden. Damals war es für Musiker praktisch unmöglich ohne die Hilfe der Plattenfirmen, die eigenen Inhalte einer großen Masse von Leuten näherzubringen. Bei dem Publizieren von Musikclips galt es noch eine weitere Hürde zu überwinden: die Redaktion des Musiksenders bzw. der dafür zuständige Redakteur, musste zuerst entscheiden, ob das Video als wichtig für das eigene Medium eingestuft wurde und somit dann ausgestrahlt werden dürfte.

Angesichts jener großen Bedeutung werde ich folglich die Geschichte der Rap-Musikvideos im Web 2.0. unter visuellen und inhaltlichen Aspekten wiedergeben.

### **7.1. HipHop Video goes Internet**

Seit spätestens 2005 mit dem Aufkommen von YouTube änderte sich die Musikvideo-Landschaft von Grund auf. Neben der Nutzung von Internet für Kommunikation in Form von Chats, Messagern oder Online Communities, wird es für die persönliche Unterhaltung in Form von Videos und Musik verwendet, dicht gefolgt von Onlinespielen.<sup>406</sup>

Von nun an wurde die Veröffentlichung von Videomaterial jeglicher Art für jeden, der Internetzugang hatte, allgemein und vor allem kostenlos zugänglich. Jugendliche müssen nun nicht mehr auf ihr Lieblingsvideo im Musikfernsehen warten. Im Oktober 2011 gab das Portal der ehemaligen Paypal Inc. mit seinen Mitarbeitern Jawed Karim<sup>407</sup>, Chad Hurley und Steve Chen bekannt, allein in den USA 161 Milliarden User registriert sowie 20 Milliarden Zugriffe auf Video zu haben.<sup>408</sup> Musikalische Karrieren wie die von Lady Gaga oder Justin Bieber begannen ebenfalls im Internet. Die nächsten Musiker mit Tendenz zum globalen Erfolg stehen, gemessen an den Zugriffen ihrer Videos, bereits in den Startlöchern.

Rapper, welche vom Underground in den Mainstream Mitte der Neunziger Jahre zum Beispiel avancierten, schafften dies entweder durch Bekanntschaften, Gewinne bei Contests, finanzkräftige

---

<sup>406</sup> Vgl. <http://www.mpfs.de/fileadmin/JIM-pdf09/JIM-Studie2009.pdf> (abgerufen am 13.11.2014)

<sup>407</sup> Er hat auch das erste Video am 23. April 2005 auf YouTube hochgeladen:

<http://www.youtube.com/watch?v=jNQXAC9IVRw> (abgerufen am 22. September 2014)

<sup>408</sup> <http://www.pcwelt.de/news/Zugriffszahlen-YouTube-durchbricht-Rekordmarke-von-20-Mrd-Video-Views-4014044.html> (abgerufen am 22. September 2014)

Investoren oder durch glückliche Zufälle.

Anfang der „Nuller Jahre“ fing die zweite (und für diese Arbeit entscheidende) Phase der Liberalisierung des Rap-Musikmarktes.<sup>409</sup> Nun war es möglich, dass Künstler von ihren Heimen aus gratis ihre Musik im Internet bereitstellen konnten, auf Grund der zunehmenden Popularität des Musikportal „Myspace“. Zeitgleich brachen auch die Zuschauerzahlen der großen Musiksender ein und Videoplattformen wie zum Beispiel YouTube.com erfreuten sich steigender Beliebtheit. Ein neuer Typus des Musikers war geboren: Der Internetrapper. Mit jener Szenebezeichnung bezeichnete man alle diejenigen Künstler, welche es geschafft hatten, mit bloßen Präsenzen in Social Media-Plattformen erfolgreiche Karrieren zu starten. Zudem verlegte sich der Fokus der potentiellen Hörer, denn eines blieb gleich wie in den Anfangszeiten der Musikclips und der aufkommenden Konkurrenz. Es ging nicht mehr alleine um die Musik eines Künstlers, vielmehr ging es um das Gesamtkonzept und um dessen Ästhetik, welche sich in jedem Detail des Outputs wieder spiegelte. Neben den Konzerten, dem Merchandise sowie mitunter sogar speziellen Worten gewannen Musikvideos als regelrechte Ausstellung all dieser Styles und Codes des Künstlers und somit als Mittel der Fans, sich mit ihm zu identifizieren, für aufsteigende Rapper eine zusätzliche gesteigerte Signifikanz. Es ging also nicht mehr so sehr um die musikalische Qualität eines Künstlers, vielmehr ging es darum, sein Schauspiel oder Aussehen in Musikclips sowie seinen Erfolg und seine Karriere durch ein bestimmtes dargestelltes Image zu begünstigen.

Gedankengeber, das Internet als Bühne zu sehen, war Erving Goffman mit seinem Buchtitel „Wir alle spielen Theater“. Geht es nach Goffman, versuchen Menschen mittels Interaktionen ein bestimmtes Bild zu illustrieren, da sie sich bewusst sind ständig unter Beobachtung zu stehen. Goffman kommt zur Konklusion, dass alle Leute prinzipiell immer Theater spielen und sich dabei eine Fassade aufbauen.<sup>410</sup> Demnach können Medien als Bühne betrachtet und Inszenierungen als Präsentation verstanden werden. Es geht dabei nicht um den wahren Charakter, vielmehr um die Art und Weise der Darstellung. Schließlich haben Musikclips dazu beigetragen, dass die Welt der Models und Mode heute so präsent ist, da die „Stars“ ihre Attraktivität damit steigern und eine Welt des „schönen Scheins“ dargestellt wird, untermalt von erotischen, schönen Frauen, welche fern der „realen Referenz“ liegen.<sup>411</sup>

Wir befinden uns in einem Zeitalter, in dem Rap-Künstler praktisch ohne virale Präsenz und

---

<sup>409</sup> Die erste Liberalisierung fand bereits Ende der 90er Jahre statt, als neue Künstler ohne Plattenverträge sich auf einmal durch Mixtapes, also Musikkassetten, mit ihren bekannten Publikationen nicht nur Plattenfirmen-Bosse, sondern auch gegenüber der Öffentlichkeit präsentierten.

<sup>410</sup> Vgl Erving Goffman (1959) in Heinz Abels: „Interaktion, Identität, Präsentation“, Opladen 1998, S. 175ff.

<sup>411</sup> Vgl. Cecilia Hausheer, Annette Schönholzer[Hrg.]: „Visueller Sound – Musikvideo zwischen Avantgarde und Populärkultur“, Zyklon Verlag, Luzern, 1994, S. 97f.

Aktivität nicht mehr überleben können – das Publikum machen von Videoclips, Kurzdokumentationen, Livevideos, Videotagebüchern (Vlogs) und permanente Promotionaktionen für Videokanäle bekannter und unbekannter Rap-Künstler in hoher, gar täglicher Frequenz sind Alltag geworden. Noch nie war die Signifikanz des bewegten Bildes für Rapper relevanter.

Schlussendlich gilt jedoch für alle jene Formen ein simples Credo: „Der zentrale Auftrag des Clips liegt in der Vermittlung der Personality des Stars: Die Botschaft ist das Produkt, das der Star ist.“<sup>412</sup> Der Künstler kann sich durch die Videos in einem wechselnden Umfeld zeigen. Er stellt sich mit mehreren Images dar – was dem Rezipienten viele Identifikationsmöglichkeiten bietet.

Folglich werden zwei ausgewählte HipHop-Videos behandelt sowie dessen wandelnde Themenschwerpunkte analysiert.

## **8. HipHop Lieder– eine Analyse anhand ihrer Texte und Videos**

Der audiovisuelle Vormarsch des HipHop begann mit dem als häufig wichtigsten bezeichneten Song „The Message“ von Grandmaster Flash & the Furious Five; eine gesellschaftskritische Single, die zeigte, dass Rap durchaus als politisches Sprachrohr funktionieren konnte – was daraufhin vielfältig übernommen wurde. Der Musikclip ist an den Text des Songs angelehnt. Der Rapper erzählt von den harten Lebensumständen im Ghetto in der Position des Ich-Erzählers. Er spricht von einem „Dschungel“, in dem es von Tag zu Tag schwieriger wird zu überleben. Jener „Dschungel“ wird durch Zerstörung, Drogen, Schmutz, Gewalt sowie durch die traurige Erkenntnis nicht aus dieser Umgebung entfliehen zu können aufgrund der Armut.

Man sieht zu Beginn wie zwei Bandmitglieder der Gruppe in einem Ghetto herumlaufen. Dann sieht man Ausschnitte der Großstadt New Yorks und Taxis fahren. Ein Glas zerbricht und Grandmaster Flash beginnt gemeinsam mit seiner Band das Lied zu spielen. Dann sieht man einen Abschleppwagen und weitere Stadtausschnitte kommen hinzu: Fußgänger, ein Stau und eine ältere Dame. Mehrere Passanten umlaufen nebenbei eine Peepshow. Als Melle Mel einen Teil des Auftritts übernimmt, sieht man eine Frau telefonieren und ein Obdachloser liegt auf der Straße, während ein Notwagen vorbeifährt. Später erblickt man erneut einen Obdachlosen auf dem Boden liegend, jedoch steht nun ein Polizist daneben. Dabei wird Leid und Armut gezeigt: „The Message,‘ was even more revelatory — for the first time, hip-hop became a vehicle not merely for bragging and

---

<sup>412</sup> Ebenda S. 13.

boasting but for trenchant social commentary, with Melle Mel delivering a blistering rap detailing the grim realities of life in the ghetto. The record was a major critical hit, and it was an enormous step in solidifying rap as an important and enduring form of musical expression.<sup>413</sup>

In einem Viertel New Yorks sieht man die Musiker nach und nach eingeblendet. Wieder schneiden sich die Szenen, in denen die Band ihr Lied darbietet und die Großstadtszenen. Am Ende des Clips sieht man wie die Freunde, die sich bloß an einer Straßenecke lebhaft aber friedlich unterhalten, verhaftet werden, da sie eine Gang seien und angeblich herumlungern. Der Text des Liedes drückt genau das aus, was im Old-School-HipHop Thematik war. Es wird erklärt wie viel Armut herrscht und wie zerstört und verwahrlost das Ghetto ist. Man hat Angst an jenem Ort kaputt zu gehen und träumt davon genug Geld zu besitzen, um aus dem Ghetto herauszukommen<sup>414</sup>:

„The Message presents a brutal picture of life in the ghetto. Its impacts begin with the rap itself, which describes the oppressive and parlous circumstances of everyday life for those who live there. Another noteworthy feature was 'arrest' at the end of the track, a 'slice of life' interpolation that interrupts the musical accompaniment for several seconds. When the accompaniment resumes, it is as if the arrest was barely a blip on the radar screen – a virtual non-event in the ongoing misery of life in the ghetto.[...] the rap and the arrest scene convey a much more serious message.“<sup>415</sup>

„The Message“ machte also auf die innerstädtischen Probleme des Black America aufmerksam:

„Mainstream America hopped on the hip-hop train for the music, and stayed for the message. Attitudes began to change, as people who had previously been ignorant of the strife of ghetto inhabitants began to understand the existence and persistence of inequality and human suffering.[...] The unavoidable message [...] was that things were bad in America, the they were getting worse. Many Black Americans lacked the means to live safely and comfortably, a security that many suburbanites had taken for granted.“<sup>416</sup>

Der Song und seine audiovisuelle Umsetzung konstruiert mit den Beschreibungen des Ghettos und dessen Bewohnern ein Bild, welches als fatalistisch gesehen werden kann: alles ist dreckig und elendig, ja geradezu unerträglich, dass die Menschen keinerlei Achtung mehr vor ihrer Umgebung haben. Das Ghettoleben ist schon seit der Kindheit an durch die Tristesse der Umgebung sowie der Hoffnungslosigkeit vorbestimmt, wobei es kein Wunder ist, wenn Kriminelle als Vorbilder fungieren, die als einzige - wenn auch illegal - einer Beschäftigung nachgehen, um sich finanziell

---

<sup>413</sup> Siehe in der Infobox unter <https://www.youtube.com/watch?v=gYMkEMCHtJ4> (abgerufen am 2.11.2014)

<sup>414</sup> Vgl [http://www.lyricsfreak.com/g/grandmaster+flash/the+message\\_20062225.html](http://www.lyricsfreak.com/g/grandmaster+flash/the+message_20062225.html) (abgerufen am 3.11.2014)

<sup>415</sup> Campell Michael, Brody James: „Rock and Roll: An Introduction“, Second Edition, Schirmer G Books Inc., 2007, S. 388.

<sup>416</sup> Julius Bailey: „Philosophy and Hip-Hop: Ruminations on Postmodern Cultural Form“, Palgrave Macmillan, New York, 2014, S. 35

abzusichern. Schließlich dreht sich alles ums Geld in jenem „Paradies“. Die Vorbilder der jungen Ghattobewohner sind allesamt Kriminell. Alle visuellen Eindrücke im Musikvideo werden mit negativen Darstellungen assoziiert, positive Aspekte im Ghettoleben finden keinen Platz. Das hieraus entstehende Bild zeichnet ein Bild der Hoffnungslosigkeit sowie der Trostlosigkeit.

Der Text jenes Liedes kann als eine Form von Konstruktion von Identität verstanden werden, welcher Widerstand ausdrückt, jedoch nur gegen spezielle Personen bzw. Institutionen. Es wird allen voran Widerstand gegen die umgebende Realität ausgesprochen. Eine Welt, die „verrückt“, als unerträglich gesehen wird und vor der man am liebsten flüchten möchte, aber nicht völlig gelingt. Jener Widerstand ist individuell ausgedrückt, aber es lassen sich auch immer wieder Bezüge hinsichtlich der Mitmenschen aufzeigen, welche ebenfalls unter Armut, Gewalt und Drogen leiden, wie beispielsweise der Obdachlose. Melle Mel hat mit jenem aussagekräftigen Text zum ersten Mal eine breitere Öffentlichkeit auf die trostlose Situation in den Ghettos von New York erreichen können, für dessen Bewohner er als Sprachrohr fungierte. Mit diesem Song zeigte sich erstmals die Möglichkeit, die Wortgewalt der Rap-Texte mit ernsthaften Themen zu füllen sowie kollektive und individuelle Probleme kundzutun. Seit der Veröffentlichung dieses Liedes wurde Rap ein Mittel in der Öffentlichkeit Partei zu nehmen und Missstände anzuprangern. Jedoch auch Visionen und Ideen eines besseren Zusammenlebens zu verbreiten. Rap fungierte von nun an auch zu einem Sprachrohr von Minderheiten und zeigte den projektartigen Charakter einiger Themen auf.

Im Gegensatz zu dem sogenannten Consious-Rap steht der Gangsta-Rap, der viele Tabus bricht. Als Beispiel solcher aufsehenerregenden Lieder und Tabubrüche dient der 1989 erschienene Song „Fight the Power“<sup>417</sup> von Public Enemy. Im Clip sieht man wie lautstark gegen die Unterdrückung des schwarzen Amerikas demonstriert wird und somit zur Gleichberechtigung aufgerufen wird, für die jeder mitkämpfen soll. Die Rap-Künstler wirken gewaltbereit und stark und sind mit etlichen Statussymbolen wie Golduhren geschmückt. So schreibt Russell Myrie, der Biograf der Gruppe Public Enemy, dass das Video „accurately [brought] to life [...] the emotion and anger of a political rally.“<sup>418</sup>

Public Enemy behandeln in diesem Song die Zustände in den Wohngebieten der armen Schwarzen. Außerdem nehmen sie die rassistischen gesellschaftlichen Strukturen der USA genau unter die Lupe sowie die Schuldigen an jener Misere ins Ziel. Die schwarze Bevölkerung wird direkt adressiert,

---

<sup>417</sup> Vgl: <http://www.lyricsdepot.com/public-enemy/fight-the-power.html> (abgerufen am 13.11.2014)

<sup>418</sup> Russell Myrie: „Don't Rhyme for the Sake of Riddlin': The Authorised Story Of Public Enemy“, Canogate, 2008, S. 169.

mal mit einem “we”, mal mit einem “you”. Sie sollen sich gegen die Unterrepräsentation in der amerikanischen Öffentlichkeit und Geschichte wehren. Wichtig hierbei ist die Redefreiheit, welche im Kontext mit dem Rap nicht immer gegeben ist, den jene Freiheit der Rede ist für die schwarze Schicht das wichtigste Mittel um Gleichberechtigung und Freiheit zu erreichen. Wenn diese nicht gegeben ist, ist das mit dem Tod in Form der Verschweigung der gemeinsamen Identität gleichzusetzen. Es wird ein Bewusstsein verlangt, da die Schwarzen nicht wissen wie überhaupt Gesellschaft in den USA funktioniert. Nur im Kampf und Gefecht gegen die bestehenden Zustände kann jenes Bewusstsein münden. Nimmt man die Geschichte Amerikas näher heran sind Schwarze unter- oder gar nicht repräsentiert, denn schwarze Vorbilder sind in jener Geschichte nicht auffindbar. Public Enemy konstruiert dadurch eine kollektive Identität des Widerstandes gegen weiße Vormachtstellungen in der Rezeption der amerikanischen Kultur und Geschichte. Da der Text primär im “Wir” verfasst wurde, wird ein Kollektiv gewährleistet, welches dazu auffordert, die Realität des gesellschaftlichen Zusammenlebens zu erkennen. Aufgrund jener Erkenntnis der Ungleichbehandlung sollen die bestehenden Mächte und Strukturen bekämpft werden. Es wird zum Widerstand durch Chuck D aufgerufen, da er diese Botschaft verbreitet um dadurch den Missstand der Schwarzen klarzustellen. Sein Ziel ist es ein Bewusstsein zu schaffen, welches sich gegen diese bestehenden Mächte explizit richtet. “Brüder und Schwestern” werden aufgefordert. Somit hat die Identitätskonstruktion auch Züge einer Projektidentität, welche als Verlängerung aus dem propagierten Widerstand resultiert, denn durch einen gemeinsamen Widerstand soll das Kollektiv und das Selbstbewusstsein der schwarzen Bevölkerung gestärkt werden.

Ein weiteres Beispiel für solch eine Identitätskonstruktion im Gangsta-Rap wäre der Song „Cop Killer“, welcher 1992 von Rapper Ice T und seiner Metallband Bodycount veröffentlicht wurde. Das Lied thematisiert unbestrafte Polizeiübergriffe, welche in den USA bis dato vorkommen, sowie gegen das Rechtssystem, auf Grund unverhältnismäßiger Polizeigewalt gegenüber afroamerikanische US-Bürger. Rap erreichte geradezu bedrohliche Ausmaße und das Lied rief zum Polizistenmord auf. Noch ein Beispiel biete das Lied „Straight outta Compton“ von N.W.A. Die Band zeigt sich in ihrem Viertel sowie das von Gangs geprägte Leben auf der Straße wird gezeigt. Im Mittelpunkt des Geschehens sind die Rapper von N.W.A. mit ihrer Gang oder ihren „Homies“. Ausgerüstet mit Waffen zeigen sie sich aggressiv gegenüber der Polizei, die sie erfolgreich, nachdem diese versuchen sie zu verhaften, aus ihrem Viertel vertreiben. Es herrscht eine Kampf Atmosphäre und die Gang wirkt gewalttätig, als ob sie in den Krieg ziehen. Noch heute findet man im amerikanischen Gangsta-Rap Themen über Drogen, Sex, Gewalt, jedoch auch die Erzählung des verarmten Ghettojungen, der sich aus diesem Viertel befreite.

Ein weiteres Szenario in HipHop-Clips zeigt die Kehrseite des Gangstertums. Vielmehr geht es hier um den Tod oder langjährige Gefängnisaufenthalte wegen der Unterdrückung der weißen Autoritäten.<sup>419</sup> Ein Beispiel wäre von Tupac Shakur „Ghetto Gospel“. Dabei geht es um die Welt wie kaputt und zerstört diese ist auf Grund von Gewalt und Hass auf den Straßen. Überall herrscht Krieg und man wird verurteilt weil man einer Minderheit angehört.

„In his song Ghetto Gospel, Tupac is a grown successful black man who has made it the ghetto. He is revisiting where he came from and seeing it with both eyes wide open. He is afraid that the older generations fight for equality is being lost in despair of his and the upcoming generations. That despair is a new form of slavery known as poverty, drugs, and gangs. This in his eyes is unacceptable and scary. He is sad to see that his generation.“<sup>420</sup>

Menschen sind gezwungen auf den Straßen aus Plastiktüten zu leben, trotzdem sind diese mit den kleinen wenigen Dingen die sie haben zufrieden. Es ist ein Appell an die Jugendlichen mit dem gegebenen zufrieden zu sein und nicht immer nach dem was man nicht gerade hat zu lechzen und somit der kriminellen Welt fern zu bleiben.

„The overall message of this song is Tupac let the lord guide him out of the ghetto through his faith and his music. He is preaching to the youth to follow by his example and let the lord guide them he is offering a way out of the despair that has enslaved our youth in the form of crime, poverty, drugs and gangs. Faith and hoe leads to a world without violence.“<sup>421</sup>

In diesem Lied wird die Konstruktion einer gemeinsamen Identität aus der Benachteiligung Schwarzer in den USA sowie aus den miserablen Lebensumständen der Ghettos gespeist. Der formulierte Widerstand richtet sich gegen das System der amerikanischen Gesellschaft, dh. Die Regierung und Wirtschaft, die Tupac verantwortlich sieht für die Marginalisierung. Es werden jedoch auch Angehörige des eigenen Kollektives angeklagt, die aufgefordert werden ihre Lebensweisen zu verändern, aber mit dem Hintergrund, dass jene Menschen vor allem junge Menschen durch die Umstände zu kriminellen Handlungen getrieben würden, wodurch die Anklage gegen die eigenen Leute relativiert wird.

Alle bis jetzt vorgestellten Songs haben die Konstruktion von Identität aus benachteiligten Situationen der schwarzen Leute in den USA gemeinsam. In jenen Liedern wird das Leben aus der Sicht des armen Schwarzen im Ghetto beschrieben. In „Fight the power“ wird die gesamte

---

<sup>419</sup> Vgl. Dietrich Helms, Thomas Phleps [Hrsg.]: „Clipped Differences- Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo“, transcript Verlag, Bielefeld, 2003, 82.

<sup>420</sup> Vgl: <http://critiquegeeks.weebly.com/writing-on-poetry--lyrics.html> (abgerufen am 12.12.2014)

<sup>421</sup> Vgl ebenda

afroamerikanische Bevölkerung adressiert, welche aufgefordert wird, sich gegen die bestehenden Zustände zu wenden. Aus dem Widerstand gegen die Geschichte und Kultur Amerikas wird die kollektive Identität konstruiert, da die schwarze Bevölkerung deutlich unterrepräsentiert ist. In „Ghetto Gospel“ wird das Schwarz-Sein in den USA zum Thema sowie werden die Träger jenes Merkmals direkt angesprochen, jedoch immer in Verbindung mit der Armut der Leute. Tupac gehört sich dem Ghetto zugehörig und die Lebenssituation wird zur Sprache gebracht und beklagt. Beim Lied „The Message“ finden sich keinerlei Aufrufe zum kommunen Widerstand, wie es in den anderen Songs der Fall ist. Bei diesem Lied wird Identität aus den Quellen der sozialen Realität des Ghettos konstruiert. Es wird beschrieben wie sie sich auf den Rapper selbst und auf seine Mitmenschen auswirkt. Hier artikuliert der Rapper den Widerstand gegen die als „Dschungel“ beschriebene Lebenswelt, allen voran in nachrichtenartiger und weniger anklagender Form. Zudem ist ein konkreter Gegner nicht erschließbar.

In „Cop Killer“, „Fight the Power“ sowie in „Ghetto Gospel“ differenzieren sich von „The Message“, da sie über die bloße Formulierung von Widerstand hinausgehen und quasi Projekte für eine Transformation der Gesellschaft thematisieren. Hiermit wird die kollektive Identität über das Merkmal der Zugehörigkeit zu den Afroamerikanern aufgebaut. Es wird zum Widerstand gegen den Rassismus aufgerufen und man solle sich seiner Zugehörigkeit einer marginalisierten Gruppe bewusst werden. Die Gegner werden in diesen Songs explizit adressiert.

Diese drei Songs beinhalten Aspekte, die die konstruierte Identität einer Projektidentität zuordnen könnten: primär sei „Fight the Power“ zu erwähnen, da die Leute aufgefordert werden, die bestehenden Mächte zu bekämpfen, um ein Bewusstsein für die geschilderte Situation zu schaffen. Ebenfalls „Ghetto Gospel“ artikuliert den Aufruf, Veränderungen herbeizuführen. Die Situation der Afroamerikaner in den USA sollen verbessert werden.

Es lässt sich also erschließen, dass jene behandelten Lieder alle Widerstand aussprechen gegenüber den Lebensumständen, die die schwarze Bevölkerung in den USA unter der Vormachtstellung der Weißen erleiden muss. Drastische Vergleiche und Bilder lassen in den Texten und folglich auch in den Musikvideos eine enorme Unzufriedenheit weiter Teile einer afroamerikanischen Gesellschaft erkennen, welche über diese Songs in die Öffentlichkeit eindringen soll um so ein Bewusstsein für jene missliche Lage zu schaffen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Gegensatz zu den oben genannten Liedern die meisten Musikvideos im Gangsta-Raps affirmativ das hart umkämpfte Lebensumfeld jener Rapper

widerspiegeln: Dunkle Ecken und heruntergekommene Betonplattenbausiedlungen, wo Obdachlose, Gestrandete und Drogendealer ihr Dasein fristen, führen den Rezipienten das gesellschaftliche Schattendasein der Gangsta-Rapper vor Augen. Uns wird ein Bild einer Existenz gezeigt, in der instabile Familienkonstellationen, Armut, Perspektivlosigkeit, Misshandlungen und Gewalterfahrungen den Alltag prägen. Hier wird deutlich dieses schnelllebige Leben verherrlicht, welche die „normale“ Gesellschaft missachtet und keine politische Moral anstrebt. Ein geeignetes Beispiel hierfür wäre „Gangsta, Gangsta“ von N.W.A. Die Rapper beziehen sich auf Orte, welche nicht fernab liegen, sondern „gleich ums Eck“. Nicht selten lösen sie damit Mechanismen aus, welche die gesellschaftliche Aufmerksamkeitsökonomie für eine Zeitlang auf mitunter nicht-präsentierte Räume lenkt. Dem gegenüber stehen Gangsta-Rapvideos mit Bildern des überhöhten Reichtums und Besitzes, welche einen hedonistischen Lebensstil verkörpern, die folglich wort- und bildgewaltig nach außen gekehrt werden wie z.B. das Video Candy Shop von 50 Cent:

„Das Musikvideo zum Originalsong beginnt damit, dass ein roter Sportwagen auf das Grundstück einer großen Villa einbiegt. Als nächstes entsteigt dem Auto der Interpret des Songs, 50 Cent, in genretypischer Kleidung. Er begibt sich dann in die Villa, in der eine Gruppe leicht bekleideter Damen ihn empfängt. Der Rest des Videos besteht aus einer Abfolge von Varianten dreier Themen. Abwechselnd zeigt sich der Interpret allein, bei sexuellen Kontakten mit einer der Damen oder aber es werden die Frauen beim Tanzen und Performen gezeigt.“<sup>422</sup>

Geht es nach Bielefeldt lässt sich zu diesem Clip sagen:

„Text, Bild und Musik des Songs sind entlang des zugehörigen Videoclips schnell beschrieben: die topologische Selbstinszenierung des Stars als sexuell potenter »african-american hero«, von süßen Nymphen umschwärmt: »Yeah... / Uh huh / So seductive«. Die luxuriöse Villa als Schauplatz nächtlicher erotischer Szenen und obszöner Doppeldeutigkeiten: »Got the magic stick, I'm the love doctor [...] / I melt in your mouth girl, not in your hands (haha)«. Fließende Zuckerströme, geheimnisvolle Verwandlungen und Schnitte, die den Rapper immer wieder aus den Armen der jungen Frauen samt ihrer wunderbaren Sirupwelt reißen. Das Pendeln zwischen Akteurs- und Voyeurs-Perspektive: »Lights on or lights off, she likes it from behind / So seductive, you should see the way she wind / Her hips in slow-mo on the floor when we grind«. Und das prosaische Ende, als plötzliches Erwachen in eine reichlich öde Fast-Food-Realität inszeniert.“<sup>423</sup>

Der Clip zum Originalsong ist auf visueller Ebene ähnlich explizit wie bereits auf textueller Ebene. Die mit freizügig gekleideten Frauen gefüllte Villa gleicht einem Bordell, in dem 50 Cent nach Lust

---

<sup>422</sup> <http://criminologia.de/2013/07/candy-shops-and-lollipops-eine-vergleichende-analyse-zweier-musikvideos/>  
(abgerufen am 22.12.2014)

<sup>423</sup> Christian Bielefeldt: „Hip-hop im Candyshop. Überlegungen zur populären Stimme“, In: Dietrich Helm/ Thomas Phleps [Hrg.]: Cut & Paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart, Bielefeld: transcript, 2006, S.149.

und Laune mit der auserwählten Dame seinen sexuellen Fantasien freien Lauf lassen kann. Dabei lässt er sich wie ein Junge im Süßwarengeschäft von der angebotenen Köstlichkeit verführen. Die Atmosphäre im Video ist eher düster. Die Damen erscheinen als willige Sexobjekte, während in der Darbietung des Interpreten mehrere Elemente eines typischen Rapvideos zu finden sind: Goldschmuck, teure Autos sowie andere Insignien materiellen Wohlstands sowie junge Damen als verfügbare Sexobjekte.<sup>424</sup>

Die „Zurschaustellung“ von Reichtum und Dekadenz verhilft jedoch zu der erforderlichen öffentlichen Selbstdarstellung des Gangsta-Rapstars.

Um den Werdegang des Rappers vom verarmten „Straßenjungen“ zum „Goldjungen“ zu illustrieren, würde sich auch leitmotivisch das Musikvideo P.I.M.P von 50 Cent bieten heranzuziehen.

Selbstverständlich gibt es noch zahlreiche Songs, welche im Rahmen meiner Masterarbeit hätten analysiert werden können um so einen erweiterten Blickwinkel auf Rap werfen zu können, jedoch, um die Theorie von Manuel Castells auf Rap anzuwenden, halte ich die ersten vier Songs für geeignet, weil kollektive Identitätskonstruktionen zum Ausdruck gebracht werden. Durch diese Songs erhalten die kollektiven Identitäten eine Stimme verliehen und ergattern dadurch Repräsentanz im Diskurs um Identität und Macht in einer Netzwerkgesellschaft.

Die anderen Lieder stehen im Gegensatz zum Rap als Widerstandsmedium auf einer inszenatorischen Ebene und platzieren Inhalte und Themen öffentlich. Jene Gangsta-Rapvideos sind Bühne für Wirklichkeit und Fiktion intentional verbindende, theatralische Kunstgriffe. Eine kritische Freilegung sozialer Missstände liegt eher seltener vor. Die Darstellungen eines kriminellen Lebens lassen sich wahrscheinlich als symbolischer Widerstand gegen unzugängliche hegemoniale Erfolgskonzepte verstehen.

## 9. Fazit

In Texten und Gangsta-Rapvideos findet man ein traditionelles Bild der Geschlechterdarstellung. Dabei steht der Mann in der Hierarchie ganz oben und die Frau fungiert als (Sex-)Objekt. Jene

---

<sup>424</sup> Vgl. <http://criminologia.de/2013/07/candy-shops-and-lollipops-eine-vergleichende-analyse-zweier-musikvideos/> (abgerufen am 22.12.2014)

Videos sind oft menschenverachtend, sexistisch, glorifizieren Gewalt und pornographisch. Ihrer Protagonisten preisen das „Gangstaleben“ und schmücken sich mit jungen hübschen Frauen, welche dumm und materialistisch hingestellt werden mit dem der Mann alles machen kann.

Ob nun die geltenden Geschlechterrollen im Gangsta-Rap von den Jugendlichen übernommen werden, kann nicht pauschal beantwortet werden. Fakt ist, dass die Eventualität für solch Dispositionen vorhanden ist. Heutzutage finden sich Heranwachsende in einer sehr pluralistischen Welt wieder, die oft orientierungslos und unsicher sind. Sie werden mit sozialen Problemen konfrontiert, welche sie teilweise nicht bewältigen können. Zwar gibt es etliche Möglichkeiten für sie, jedoch gibt es nur noch wenige Leitbilder an die sie sich auf dem Weg des Erwachsenwerdens halten können. Durch ein Ausprobieren von Identitäten versuchen diese ihre eigene Identität zu finden, wobei natürlich auch ihre musikalischen Vorbilder helfen, welche eine maßgebliche Rolle bei der Entwicklung ihres Selbstkonzepts einnimmt. Über Medien, mit denen Heranwachsende sich wie bereits beschrieben sehr viel umgeben, können sie viel über das Leben und die Ideale ihrer Vorbilder erfahren und diese schließlich auch übernehmen. Anzumerken jedoch sei, dass solch eine Adaption von mehreren Variablen wie Alter, sozialer Herkunft, psychischer Verfassung etc. abhängig ist. Es besteht zwar die Möglichkeit die gezeigten Lebensweisen und Geschlechterdarstellungen zu übernehmen, aber muss dies nicht bei jedem Jugendlichen der Fall sein. Wechselwirkungen zwischen den in den Musikclips dargestellten Geschlechterrollen und dem Rollenverständnis herrschen auf jeden Fall. Jugendliche können unter Umständen jenes Bild übernehmen, aber sie reproduzieren es auch und fördern jene Darstellungsweise. Es ist aber auch nicht ausschließbar, dass fragwürdig angelegte Performances im Musikvideo mit negativer Wirkung rezipiert werden.

Die Jugend ist mit traditionellen Geschlechterbildern zufriedener, interessiert sich eher an verbotenen Themen wie zum Beispiel Gewalt- und Sexdarstellungen. Durch den Erwerb dieser Musikrichtung fördern sie ihr Bestehen. Dabei sollte man sich fragen ob eine Indizierung nicht vielleicht ein Gegensatz zu den erreicht wird, was ursprünglich intendiert war. Vor allem männliche Jugendliche, egal welchen Alters oder Bildungsstandes, hat das traditionelle Geschlechterbild verinnerlicht. Der Mann ist mächtig und stark und steht ganz oben in der Hierarchie aller irdischen Wesen. Reichtum wird mit vielen Frauen gleichgestellt, wobei diese sehr schön und (fast) nackt sein sollen. Intelligenz steht ganz weit unten. Jedoch muss man auch anmerken, dass zahlreiche Frauen sich in das Bild einfügen um den Männern zu gefallen.

Fraglich ist, ob jenes Bild tatsächlich nur durch den Gangsta-Rap transportiert bzw. verstärkt wird oder ob sich solch eine Sicht nicht vielleicht schon in unserer Gesellschaft fixiert hat. Das Geschlechterbild im Gangsta-Rap liegt in der extremen Ausrichtung was seine Darstellung betrifft,

in seiner Art wird jedoch in anderen Musikgenres, im Film, in den Medien und der Werbung auch oft traditionell gezeigt. Produkte wie Gangstarap-Clips entstehen im Kopf der Zuschauer, da sie als selbst konstruierende aktive Instanzen zu begreifen sind.

Um herauszufinden in wie weit das Genre und dessen Darstellungen Jugendliche beeinflussen oder welche anderen Einflüsse hier vielleicht mitspielen, wäre eine umfangreiche Untersuchung von Nöten und um auch zu erfahren, weshalb gerade Gangsta-Rapkünstler häufig als Vorbilder heran genommen werden. Jenes Thema wird auch sicher in Zukunft für reich Diskussionsstoff sorgen, nicht zuletzt durch die Terrormiliz ISIS, die den Rap für ihrer Propaganda und Ideologie nutzt und leider so ein Gangsta-Rap für Dschihadisten entstand, um so Randgruppen anzuvisieren, welche auf Grund ihres Gefühls der „Nichtdazugehörigkeit“ und „Unverstandeneheit“ gegen die Gesellschaft rebelliert.<sup>425</sup>

---

<sup>425</sup> Vgl.: <http://www.bild.de/politik/ausland/isis/billboard-musikmagazin-erklaert-wie-isis-und-rap-zusammenhaengen-38120354.bild.html> (abgerufen am 12.12.2014)

## 10. Quellenverzeichnis

- Arit Datta [Hrg.]: „Zukunft der transkulturellen Bildung – Zukunft der Migration“, Frankfurt am Main, 2010.
- Bakari Kitwana: „The hip hop generation. Young blacks and the crisis in African American culture“, Basic Civitas Books, New York, 2002.
- Ben Sidrian: „Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weißen Amerika“, Hofheim, 1993.
- Bell Hooks: „Ain't I a woman. Black women and feminism“, South End Press, Boston, 1981.
- Bernhard Van Treeck: „Styles – Typografie als Mittel zur Identitätsbildung“, In: Janis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop.A.a.O., S. 102-110.
- Bertram Job: „Von Opfern und Idioten. Eine Kulturgeschichte der gezielten Beleidigung, oder warum sich der Box-Champion Wladimir Klitschko nicht so anstellen sollte“, In: Süddeutsche Zeitung vom 02.07.2011, Ressort Feuilleton, 2011, S. 16.
- Brian Cross: „It's not about a salary... Rap, Race and Resistance in Los Angeles“, London;New York.
- Campell Michael, Brody James: „Rock and Roll: An Introduction“, Second Edition, , Schirmer G Books Inc., 2007.
- Cecilia Hausheer, Annette Schönholzer[Hrg.]: „Visueller Sound – Musikvideo zwischen Avantgarde und Populärkultur“, Zyklop Verlag, Luzern, 1994.
- Clara Völker, Stefanie Menrath: „Rap models: Das schmückende Beiwerk“, In: Anjela Schischmanjan, Michaela Wünsch [Hrg.]: Female Hiphop. Realness, Roots und Rap Models. 1. Auflage, Mainz: Ventil-Verlag, 2007, S. 9-32.
- Christoph Buß: „Vom Boasting-Bluse zum Angeber-Rap. Zur Tradition und Aktualität eines verbalen Rituals in der afro-amerikanischen Musik“, In: Helmut Rösling [Hrg.]: Mainstream – Underground – Avantgarde. A.a.O, S. 36-45.
- Christian Hundertmark: „The art of rebellion. World of streetart. Mainaschaff, 2003.
- Christian Spatscheck/ Markus Nachtigall/ Robert Lehenherr/ Wilfried Grüßinger: „happy nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren“, Berlin, 2007.
- Christine Riegel, Thomas Geisen [Hrg.]„Jugend, Zugehörigkeit und Migration“.Subjektpositionierung im Kontext von Jugendkultur Ethnizitäts- und Geschlechterkonstruktionen, Springer VS, 2010.
- Craig Castleman: „The Politics of Graffiti“, In: Murray Forman/ Anthony Mark Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., 2004, S. 21-29.

- Dan Charnas: „The big payback. The history of the business of hip-hop. New York, 2010.
- David Dufresne: „Rap Revolution. Geschichte, Gruppen; Bewegung“, Zürich/Mainz, 1997.
- David Troop: „Rap Attack. Von African Jive bis Global HipHop“, Hannibal, St Andrä Wörden, 1992.
- Dick Hebdige: „Rap and Hip-Hop: The New York Connection“, In: Murray Formann/ Mark Anthony Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., 2004, S. 223-232.
- Diedrich Diederichsen: „Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-93“, Köln, 1993.
- Dietrich Helms, Thomas Phleps [Hrsg.]: „Clipped Differences- Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo“, transcript Verlag, Bielefeld, 2003.
- Eva Karcher: „Das Erbe der U-Bahn-Jungs. Street Art: Der unglaubliche Erfolg der Graffiti-Künstele gegründet auf der Verheißung ehemaliger Subkulturen“, In: Süddeutsche Zeitung vom 08.03.2008, Ressort Kunstmarkt, S. 18.
- Eric K. Watts: „An Exploration of Spectular Comsumption: Gangsta Rap as Cultural Commodity“, In: Murray Forman/ Marc Anthony Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., S. 593-609.
- Erving Goffman (1959) in Heinz Abels: „Interaktion, Identität, Präsentation“, Opladen 1998.
- Fab 5 Freddy: „Hip-Hop-Slang“, Englisch – Deutsch, Frankfurt, 1995.
- Friedrich Neuman: „Hip hop: Origins, Characteristics and Creative Processes“, In: Martina Claus-Bachmann [Hrg.]: Gothic, Metal, Rap, and Rave – Youth Culture and Its Educational Dimensions. A.a.O., 2000, S. 51-63.
- Gabriele Klein, Malte Friedrich: „Is this real? Die Kultur des HipHop“, 1. Auflage Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Gerald Hündgen [Hrs.]: „Chaisin' a dream: Die Musik des schwarzen Amerika von Soul bis HipHop. Köln, 1989.
- Günther Jacob: „Differenz und Diskurs: Zum Umgang mit importiertem HipHop“, In: Wolfgang Karrer/ Ingrid Kerkhoff [Hrg.]: Rap. A.a.O., S. 169-179.
- Hannes Loh, Sascha Verlan: „HipHop – Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger“, Verlag an der Ruhr, Mülheim an der Ruhr, 2000.
- Heide Buhmann/ Hanspeter Haeseleer: „HipHop XXL: Fette Reime und Fette Beats in Deutschland. Schlüchtern, 2001.
- Heidi Salverria: „Kant, Dewey und 'Breakdance': Über ästhetische Anerkennung verkörperter Lebensstile. In: Europa Universität: Stil als Zeichen. Funktion – Brüche – Inszenierungen. Frankfurt/O. 2006, Band 24. <http://semiotik.eu/kongress2005/pdf/Salaverria.pdf> S.2.
- Heike Blümner: „Street Credibility. HipHop und Rap“, In: Peter Kemper/ Thomas Langhoff/ Ulrich Sonnenschein [Hrg.]: „alles so schön bunt hier“, A.a.O., 1999, S. 254-265.

- Ingo Hamm: „Die MTV-Mindset-Studien-Jugendmarketing mit Subkulturen und Lebensstilen“, Schäffer-Poeschel Verlag, Stuttgart, 2003.
- Imani Perry: „Who(se) am I? The identity and image of women in Hip-Hop, In: Gail Dines, Jean McMahan Humez [Hrg.]: Gender, race, and class in media. A text-reader. „, ed Thousand Oaks: Sage Publ., 2003, S.136-148.
- Isabella Klausegger: „HipHop als subversive Kraft, Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den cultural studies“, Wien, 2009.
- Jacob Hoye [Hrg], Karolyn Ali [Hrg.]: „Tupac – Resurrection. Auferstehung 1971-1996, Artia Books, New York, 2005.
- Jan Kage: „American Rap. Explicit lyrics; US-HipHop und Identität“, diskursive Kultur und die Konstruktion kollektiver afroamerikanischer Identität, Diplomarbeit 1999 u.d.T.: HipHop, Ventil-Verlag, Mainz, 2002.
- Jan Kage: „American HipHop. US-HipHop und Identität“, Ventil-Verlag, Mainz, 1. Auflage 2002, 2004.
- Jannis Androutsopoulos[Hrg.]: „HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken“, Bielefeld, 2003.
- Jannis Androutsopoulos: „HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur“, In Jannis Androutsopoulos [Hrg.]: HipHop. A.a.O.,2003b, S. 111-136.
- Jeff Chang: „Can´t stop won´t stop“ A history of the hip-hop generation. New York, 2005.
- Jim Fricke, Charlie Ahearn: „Oral history of hip-hop's first decade. Cambridge, 2002.
- Johnnetta Betsch Cole, Beverly Guy-Sheftall: „Gender talk. The struggle for women's equality in african american communities“, New York, 2003.
- Judith Butler: „Zur Politik des Performativen. Haß spricht.“ Berlin 1998.
- Julius Bailey: „Philosophy and Hip-Hop: Ruminations on Postmodern Cultural Form“,Palgrave Macmillan, New York, 2014.
- Karin Bock, Stefan Meier, Gunter Süß (Hrg.): „HipHop meets Academia“.Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld. 2007.
- Karina Schwann: „Breakdance, Beats und Bodrum. Türkische Jugendkultur. Wien/Köln/Weimar 2002.
- Kevin Powell: „Notes of a hiphop head“, In: Ernie Paniccioli, Kevin Powell[Hrg.]: Who shot ya? Three decades of hiphop photography. 1<sup>st</sup> ed. New York: Amistad, S. x.
- Kimiko Leibnitz: „Die bitch als ambivalentes Weiblickeitskonzept im HipHop“, In: Karin Bock, Stefan Meier, Gunter Süß [Hrg.]: HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens, transcript Verlag, Bielefeld, 2007, S. 157-171.
- Klaus Neumann – Braun: „Viva MTV! Popmusik im Fernsehen“, Suhrkamp, Frankfurt am Main,

1999.

- Klaus Neumann – Braun, Lothar Mikos: „Videoclips und Musikfernsehen – Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur“, Schriftreihe Medienforschung der LfM, Band 52, VISTAS Verlag, Düsseldorf, 2006.
- Mark Anthony Neal: „I'll be Nina Simone defecating on your microphone: HipHop and gender“, In: Mark Anthony Neal; Murray Forman [Hrg.]: That's the joint! The hip-hop studies reader, New York, 2004, S. 247-306.
- Manuel Castells: „Das Informationszeitalter, Band 1: Die Netzwerkgesellschaft“, Leske und Budrich Verlag, Leverkusen, 2001.
- Manuel Castells: „Die Macht der Identität: Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich Verlag, Leverkusen, 2003.
- Marianne Brentzel/ Hubert Moormann [Hrg.]: „Da kukse wa. Dortmunder Graffiti“, Dortmund, 1987.
- Matthias Kurp, Claudia Hauschild, Klemes Wiese: „Musikfernsehen in Deutschland – Politische, soziologische und medienökonomische Aspekte“, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 2002.
- Mc Luhan: „Understanding Media“, zitiert nach Ben Sidrian: „Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weißen Amerika“, Hofheim, 1993.
- MK Asante Jr.: „It's Bigger Than Hip-Hop - -The Rise Of The Post-Hip-Hop Generation“, St.Martin's Press, New York, 2008.
- Murray Forman/ Mark Anthony Neal [Hrg.] „That's the joint! The hip-hop studies reader“, New York, 2004.
- Nelson George, T Man: „XXX. Drei Jahrzehnte Hip-Hop“, Dt. Erstaug. Freiburg (Breisgau): Orange-Press, 2002.
- Nelson George: „XXX“ Drei Jahrzehnte HipHop. Erweiterte, aktualisierte & illustrierte Neuauflage. Freiburg, 2006.
- Nelson George: „Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth“, In: Murray Forman/ Mark Anthony Neal [Hrg.]: That's the joint! A.a.O., 2004, S. 45-55.
- Nelson George: „Hip hop America. New York, 2005, S. VI.
- Niels Robitzky Strom: „Von Swipe zu Strom: Breakdance in Deutschland“ Backspin, 2000.
- Oscar Wilde: „The decay of Lying“ zitiert nach Martin Middeke: „text & theorie band 1: Die Kunst der gelebten Zeit: zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts“, Königshaus & Neumann GmbH, Würzburg, 2004.
- Rainer Winter: „Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht“, Weilerswist, 2001.

- Rolf Eickelpasch, Claudia Rademacher: „Identität“, transcript-Verlag, Bielefeld, 2004.
- Russell Myrie: „Don't Rhyme for the Sake of Riddlin': The Authorised Story Of Public Enemy“, Canogate, 2008.
- Sascha Verlan: „HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap“. In: Jannis Androutsopoulos (Hrg.): „HipHop. A.a.O. S. 138-146.
- Sascha Verlan/ Hannes Loh: „25 Jahre Jahre HipHop in Deutschland. Höfen, 2006.
- Sebastian Kreckow, Jens Steiner, Mathias Taupitz: „Das neue HipHop Lexikon“, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin, 2003.
- Stephanie Grimm: „Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap“, Tübingen, 1998.
- Stefanie Menrath: „Represent what ... Performativität von Identität im HipHop. Hamburg, 2001.
- Stefanie Menrath: „I am not what I am“: Die Politik der Repräsentation im HipHop, In: Janis Androutsopoulos [ Hrg.]: HipHop. A.a.O. S. 218-245.
- Sujatha Fernandes: „Close to the Edge: In Search if the Global Hip Hop Generation“, Verso, New York, 2011.
- Tamara Domentat: „New York City: Als die Buchstaben laufen lernten“, In: Olivia Henkel/ Tamara Domentat/ René Westhoff [Hrg.]: Spray City, A.a.O., 1994, S. 7-14.
- Tricia Rose: „Black noise. Rap music and black culture in contemporary America“, Wesleyan Univ. Press., Middletown, 1994.
- Tricia Rose: „Ein Stil, mit dem keiner klar kommt. HipHop in der postindustriellen Stadt“, In: John Fiske (Hrg.): „Kursbuch JugendKultur“, A.a.O., 1997, 142-156.
- Ulf Poschardt: „DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur“, Hamburg, 2001.
- Werner Fuchs-Heinritz, Daniela Klimke, Rüdiger Lautmann, Otthein Rammstedt, Urs Stäheli, Christoph Weischer, Hanns Wienold [Hrg.]: „Lexikon zur Soziologie“, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011.
- Wolfgang Karrer, Ingrid Kerkhoff [Hrg.]: „Rap“, Argument Verlag, Hamurg/Berlin, 1996, S. 24.

## 11. Internetquellen

<http://de.mediamass.net/stars/dr-dre/bestbezahlte.html>

[http://de.wikipedia.org/wiki/Urspr%C3%BCnge\\_des\\_Hip-Hop](http://de.wikipedia.org/wiki/Urspr%C3%BCnge_des_Hip-Hop)

<http://ullaebner.wordpress.com/2011/06/06/hip-hop-1-wie-alles-begann/>

<http://www.parkour.org/de/breakdance>

<http://www.28-industries.com/graffiti-szene-news/die-geschichte-und-die-stile-beim-b-boying.html>

<http://bboy-blog.de/die-geschichte-des-breakdance/>

<http://www.globaldarkness.com/articles/history%20of%20breaking.htm>

<http://thugbabygirl.beepworld.de/breakdance.htm>

<http://breakdance-info.weebly.com/breakdance-geschichte.html>

<http://www.vita-cola.de/erleben-und-events/zeitlose-events/breakdance-akademie/geschichte-des-breakdance.html>

[http://www.fws-ma.de/projekte/hip\\_hop](http://www.fws-ma.de/projekte/hip_hop)

[http://www.zeit.de/1996/40/Tod\\_eines\\_Rappers](http://www.zeit.de/1996/40/Tod_eines_Rappers)

[http://www.zeit.de/1996/40/Tod\\_eines\\_Rappers/seite-2](http://www.zeit.de/1996/40/Tod_eines_Rappers/seite-2)

<http://www.nytimes.com/1997/03/17/nyregion/the-short-life-of-a-rap-star-shadowed-by-many-troubles.html>

<http://blogs.sueddeutsche.de/feuilletonist/2009/10/18/worter-die-im-deutschen-ehlen-7/>

<http://www.youtube.com/watch?v=jNQXAC9IVRw>

<http://www.pcwelt.de/news/Zugriffszahlen-YouTube-durchbricht-Rekordmarke-von-20-Mrd-Video-Views-4014044.html>

<http://www.bundespruefstelle.de/RedaktionBMFSFJ/RedaktionBPjM/PDFs/bpjm-thema-hiphop.property=pdf,bereich=bpjm,sprache=de,rwb=true.pdf>

[http://www.lyricsfreak.com/g/grandmaster+flash/the+message\\_20062225.html](http://www.lyricsfreak.com/g/grandmaster+flash/the+message_20062225.html)

<http://www.mpfs.de/fileadmin/JIM-pdf09/JIM-Studie2009.pdf>

<http://www.lyricsdepot.com/public-enemy/fight-the-power.html>

<http://critiquegeeks.weebly.com/writing-on-poetry--lyrics.html>

<http://www.bild.de/politik/ausland/isis/billboard-musikmagazin-erklaert-wie-isis-und-rap-zusammenhaengen-38120354.bild.html>

<http://www.azlyrics.com/lyrics/2pac/2ofamerikazmostwanted.html>

[http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/18\\_filmabcmat\\_gangster\\_rap\\_medienpaedagogisch.pdf](http://www2.mediamanual.at/pdf/filmabc/18_filmabcmat_gangster_rap_medienpaedagogisch.pdf)

<http://criminologia.de/2013/07/candy-shops-and-lollipops-eine-vergleichende-analyse-zweier-musikvideos/>