

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Grundideen des Hip Hop: Ursprung und Wandel

Magisterarbeit
zur Erlangung
des Grades Magister Artium
der Philosophischen Fakultät
der Heinrich–Heine–Universität Düsseldorf

von
Thomas Weber

Prüfer im Hauptfach: Prof. Dr. Peter Tepe

März 2012

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung.....	4
2. Die Entwicklung des amerikanischen Hip Hop.....	7
2.1 Musikindustrielle Hintergründe.....	7
2.1.1 Musiktechnologische Entwicklungen.....	7
2.1.2 Disco.....	8
2.2 Die vier Elemente des Hip Hop.....	10
2.2.1 DJ'ing.....	10
2.2.2 Rap.....	13
2.2.3 Breakdance.....	17
2.2.4 Graffiti.....	18
2.3 Afrika Bambaataa und die Zulu Nation.....	20
2.4 Def Jam Records und politischer Rap.....	24
2.4.1 The Message.....	24
2.4.2 Def Jam Records.....	24
2.4.3 Run D.M.C.....	25
2.4.4 Dissing.....	26
2.4.5 Public Enemy.....	27
2.5 Drogenprobleme und Gangsta-Rap.....	30
2.6 Concious Rap.....	32
3. Das Überzeugungssystem des amerikanischen Hip Hop.....	33
3.1 Der essentielle Rahmen der Hip Hop Kultur.....	34
3.2 Basis-Interpretationen zu amerikanischen Raptexten.....	40

3.2.1 „The Message“ von Grandmaster Flash and the Furious Five.....	41
3.2.2 „Fuck tha Police“ von N.W.A.....	48
3.2.3 „Braindamage“ von Eminem.....	52
3.2.4 „Many Men“ von 50 Cent.....	61
3.2.5 „I Love College“ von Asher Roth.....	66
3.3 Fazit der Basis–Interpretationen: Betrachtungen zu Authentizität und Individualität in Raptexten.....	68
4. Die Entwicklung des deutschen Hip Hop.....	73
4.1 Alte Schule und Jam Kultur.....	73
4.2 Die Fantastischen Vier.....	76
4.3 Punk und Hip Hop.....	77
4.4 Die Neue Schule.....	79
4.5 Deutscher Rap nach der Jahrtausendwende.....	80
4.6 Deutscher Gangsta–Rap.....	81
5. Das Überzeugungssystem des deutschen Hip Hop.....	84
5.1 Basis–Interpretationen zu deutschen Raptexten.....	84
5.1.1 „11. September“ von Bushido.....	84
5.1.2 „Mein Block“ von Blumentopf.....	88
5.1.3 „Kontrolle/Schlaf“ von Casper.....	91
5.2 Vergleich des amerikanischen mit dem deutschen Hip Hop.....	95
6. Vergleich meiner Hypothesen mit den Thesen der Sekundärliteratur.....	99
7. Fazit.....	108

Anhänge

A. Literaturverzeichnis.....	110
B. Internetquellen.....	111
C. Diskographie.....	111
D. Filmographie.....	113

1. Einleitung

Hip Hop wird dem Bereich der Popkulturen zugeordnet, obwohl diese Zuordnung, streng genommen, paradox ist: Pop ist per Definition: „kurzlebig, aber intensiv, purer Augenblick.“¹ Hip Hop widerspricht, mit seiner über 30 jährigen Geschichte, dieser Definition. Er gilt als dasjenige Pophänomen, das den langjährigsten „Hype“ für sich beanspruchen kann. Egal ob Techno, House oder Punk, jede dieser Strömungen hatte ihre Hochphase in der Vergangenheit und existiert jetzt hauptsächlich als Subkultur. Jugendkulturelle Phänomene sind durch kurze Hochphasen und lange Auflösungsprozesse gekennzeichnet. Beim Hip Hop ist das Gegenteil der Fall! Der Hip Hop scheint, mehr denn je, auch im öffentlichen Bewusstsein relevant zu sein. Ein Indikator dafür ist seine ständige Werbepräsenz: Im Jahr 2002 ließ die deutsche Telekom die ehemaligen Tatort-Kommissare Manfred Krug und Charles Brauer ihre Werbebotschaft in einem Rap vortragen. Schon zu Beginn der 80er Jahre warb ein Pharmakonzern mit dem Breakdancer Storm für eine Kopfschmerztablette, wofür er einen Headspin – eine Figur, bei welcher der Tänzer auf dem Kopf rotiert – vorführte². Ein skurriles Beispiel für das Zusammenspiel von Werbung und Hip Hop entstand durch die Deutsche Bahn AG, die im Zuge einer Werbekampagne mit der Veröffentlichung eines Hip Hop-Samplers auf sich aufmerksam machte, auf dem u.a. Vertreter der Sprüherzene Erwähnung finden und selber aktiv sind! Wenn man bedenkt, wie astronomisch die Schäden sind, die der Deutschen Bahn AG jedes Jahr durch die Sprüherzene entstehen und wie engagiert sie mit Hilfe des Bundesgrenzschutzes diese zu bekämpfen versucht, lässt sich ihre Werbeaktion als blanke Ironie bezeichnen.³

Die gesellschaftliche Relevanz und die popkulturelle Sonderstellung des Hip Hop machen es interessant, sich wissenschaftlich mit ihm zu befassen. Murray Forman hat in seinem Aufsatz „Fallstricke und Möglichkeiten der Hip Hop Studies“ zu der

¹ Klein, Gabriele; Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des Hip Hop. 2003, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S.14.

² Vgl. Ebenda: S.13f.

³ Vgl. Verlan, Sascha; Loh, Hannes: 25 Jahre HipHop in Deutschland. 2006, Koch International GmbH/Hannibal, Höfen, S.89.

ambivalenten Situation der Hip Hop–Forschung Stellung genommen: Obwohl es auf dem Gebiet der Hip Hop–Forschung vielversprechende Initiativen gibt, wie z.B. das in Harvard gegründete „Hip Hop Archiv“, welches Symposien mit bekannten Hip Hop–Künstlern, wie z.B. Afrika Bambaataa, veranstaltet, empfinden viele traditionelle und konservative Wissenschaftler den Hip Hop als einer akademischen Betrachtungsweise für generell unwürdig. Drittmittelgeber sind oftmals nicht dazu bereit, in die Hip Hop–Forschung zu investieren. Auch seitens der aktiven Hip Hop–Szene gibt es Ressentiments gegenüber der akademischen Forschung, der oftmals eine Elfenbeinturmmentalität unterstellt wird. Hip Hopper befürchten zum Teil, dass die Wissenschaft ihre lebendige Kultur zu eine „Laborratte“ deformieren könnte. Murray Forman sieht einen Ausweg aus dieser Situation darin, dass im Idealfall aktive Mitglieder der Hip Hop–Szene (wie es bei dieser Arbeit der Fall ist) sich der Hip Hop–Forschung widmen und dass die Hip Hop Forschung – selbstverständlich – vergleichbaren wissenschaftlichen Standards zu genügen hat, wie sie klassische Wissenschaftsdisziplinen für sich beanspruchen.⁴ Zur methodischen Fundierung wird bei dieser Arbeit Peter Tepe's kognitive Hermeneutik⁵ angewendet, mit deren Hilfe das Überzeugungssystem der Hip Hop–Kultur erschlossen wird. Dabei ergibt sich, dass das Überzeugungssystem der Hip Hop–Kultur darauf basiert, Authentizität und Individualität in einem festgesteckten, traditionsreichen Rahmen zu befördern, der im Verlauf dieser Arbeit genauer charakterisiert wird. Innerhalb dieses Rahmens können Rapper unterschiedliche Überzeugungssysteme, auch völlig heterogene Überzeugungssysteme, repräsentieren.

Der Verlauf dieser Arbeit beginnt mit einem Überblick über die Entstehungsgeschichte des amerikanischen Hip Hop mitsamt einer Skizzierung seiner wichtigsten Subgenres („politischer Rap“, „Battle–Rap“, „Gangsta–Rap“ und „Consciousrap“). Notwendigerweise werden in diesem Zusammenhang auch die „vier Elemente“ des Hip Hop erklärt: „DJ'ing“, „Rap“, „Breakdance“ und „Graffiti“. Es ist ein Anliegen dieser Arbeit, nicht nur die Entwicklungen des Hip Hop nachzuzeichnen, sondern auch, sofern der Umfang dieser Arbeit das ermöglicht, ihre soziokulturellen Hintergründe zu erfassen. Im Anschluss daran wird ein vorläufiges Resumé gezogen, in dem meine oben genannte These zu dem Überzeugungssystem

⁴ Vgl. Bock, Karin; Meier, Stefan; Süß, Gunter (Hgg): Hip Hop meets Academia – Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. 2007, Transcripts Verlag, Bielefeld, S.18-33.

⁵ Vgl. Tepe, Peter: Kognitive Hermeneutik. 2007, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg.

der Hip Hop Kultur expliziert wird. Der weitere Verlauf dieser Arbeit dient hauptsächlich dazu, diese These zu präzisieren, zu fundieren und im Bezug auf bestimmte Kontexte zu exemplifizieren. Dabei spielen Basis-Interpretationen eine wichtige Rolle: Raptexte von relevanten Rappern werden untersucht, um Rückschlüsse auf ihre Überzeugungssysteme und auf das Überzeugungssystem der gesamten Hip Hop Kultur zu gewährleisten. Leider können nicht alle Basis-Interpretationen detailliert zu Ende geführt werden, einige sind nur als „Grundrisse“ einer vollständigen Basis-Interpretation zu verstehen, weil sie aus Gründen des Umfangs nicht über das Formulieren einer These über das Textkonzept hinausreichen. Dennoch wird darauf geachtet, dass auch diese Basis-Interpretationen im Rahmen der Arbeit funktional ihren Sinn erfüllen. Nachdem der Überblick über die amerikanische Hip Hop Kultur, inklusive der Basis-Interpretationen und der Untersuchung des Überzeugungssystems, geschehen ist, widmet sich der Verlauf der Arbeit der Entwicklungsgeschichte des deutschen Hip Hop (von ihrem Anfang bis zur Gegenwart) und analysiert, auch mithilfe von Basis-Interpretationen zu relevanten Raptexten, die spezifische Ausprägung des Überzeugungssystems der deutschen Hip Hop Kultur. Es wird sich zeigen, dass der deutsche Hip Hop eine modifizierte Variante des amerikanischen Originals ist und seinem Überzeugungssystem – mindestens weitestgehend – entspricht. Ein Grenzfall, der sogenannte „Deutsche Gangsta-Rap“, wird dabei näher untersucht und kritisch reflektiert. Nachdem durch die Untersuchung des Verhältnisses der deutschen zur amerikanischen Hip Hop Kultur die These zum Überzeugungssystem des amerikanischen Hip Hop auf eine globale Ebene übertragen wurde, vergleiche ich meine Theorie mit den Positionen der Sekundärliteratur und räume vor allem der Theorie von Gabriele Klein und Malte Friedrich einen zentralen Platz in dieser Untersuchung ein. Im Fazit werden die wichtigsten Ergebnisse meiner Arbeit zusammengefasst und ein theoretischer Exkurs über die mögliche Entwicklung – und allgemein über die Möglichkeiten – des Hip Hop hinzugefügt.

2. Die Entwicklung des amerikanischen Hip Hop

2.1 Musikindustrielle Hintergründe

2.1.1 Musiktechnologische Entwicklungen

Hip Hop entstand in der Mitte der siebziger Jahre, in der South Bronx in New York. Dieser Teil der Stadt war von desolatem Verfall und gravierender Armut gezeichnet.⁶ Die desaströsen Verhältnisse in der Bronx prägten die Entwicklung des Hip Hop nachhaltig, weswegen sie sich konstitutiv in seinen Ausdrucksformen widerspiegeln. Um den Bedeutungshintergrund seiner Entstehung zu verstehen, muss man zwei historische Faktoren ins Auge fassen: Zum einen die technischen Entwicklungen im Bereich der Musikindustrie (vor allem ab den 60er Jahren) und zum anderen die Situation der Schwarzen in Amerika unmittelbar nach der Bürgerrechtsbewegung.

Bereits mit der Erfindung von Edisons Grammophon im 19. Jahrhundert wurden Musik und Sprache reproduzierbar. Die technologischen Nachfolger des Grammophons – Tonband und Schallplatte – setzten diese Tradition fort und erweiterten zudem den Spielraum der technischen Möglichkeiten und des musikalischen Nutzens: Die Lösch-, Aufnahme- und Wiederbeschreibbarkeit des Tonbands sorgte für einen flexiblen Umgang mit der Musik. Der Fortschritt, der mit der Schallplatte Einzug genommen hatte, war wegweisend für die Entstehung neuer Produktions- und Rezeptionsweisen: Die technische Nachbearbeitung von Musikaufnahmen ermöglichte es, das Klangbild zu optimieren und eine neue Technik der Aufnahme entstand durch das „Overdubbing“ – ein Verfahren, bei dem einzelne Stimmen oder Instrumente auf einzelnen Tonspuren aufgenommen und im Nachhinein übereinandergelegt werden. Nachdem diese Produktionsverfahren vor

⁶ Vgl. Klein; Malte: Is this real?, S.14.

allem zur Steigerung der Aufnahmequalität oder zur Vereinfachung der Aufnahmeprozesse genutzt worden sind, bewirkte die musikindustrielle Entwicklung auch Veränderungen im künstlerischen Bereich: Synthetische Klangerzeugnisse wurden möglich und bereiteten einer völlig neuen Art von Musik ihren Weg. Dass Beatles Album „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band“⁷ aus dem Jahr 1967 ist ein früher Vertreter dieser synthetisch–experimentellen Musik. Im Hinblick auf die Entstehung des Hip Hop ist festzuhalten, dass auch die Disco Musik auf den Möglichkeiten synthetischer Klangerzeugnisse aufbaute.⁸

2.1.2 Disco

Das Musikgenre „Disco“ ist, genauso wie der erste kommerziell erfolgreiche Hip Hop (der z.T. durch seine Anlehnung an das Genre, aber auch durch seine klare Abgrenzung von ihm entstanden ist), ein Produkt des in den siebziger Jahren entstandenen Crossover Marketings: Nach dem Ende der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung galt die schwarze Bevölkerung offiziell als gleichberechtigt: Rassistische Diskriminierungen, wie z.B. das Stigma, dass Schwarze in Bussen oder Kinos nicht vorne sitzen durften, wurden abgeschafft. Auch beruflich öffneten sich neue Perspektiven: Eine breiter werdende schwarze Mittelschicht entstand, an der sich auch die Wirtschaft zu orientierten versuchte. Man setzte vermehrt auf „Nebenmärkte“, deren Funktion es war, neue Käuferschichten zu akquirieren. Im Bereich der Musikindustrie kam es zu besagtem Crossover Marketing: Die Plattenfirmen versuchten, mit schwarzer Musik auch weiße Käuferschichten anzusprechen, um möglichst hohe Gewinnspannen zu erreichen. Somit wurden immer mehr schwarze Künstler von den Plattenfirmen engagiert. Auch im Bereich des Managements wurden vermehrt schwarze Unternehmer angestellt, deren Aufgabe es war, die Nebenmärkte zu betreuen. Allerdings spiegelte sich in diesen Angestelltenverhältnissen immer noch soziale Ungerechtigkeit wider: Die Manager der Nebenmärkte hatten kaum eine Chance, aus ihrem Geschäftszweig in die begehrteren Produktions- und Vertriebsabteilungen zu wechseln. Die schwarzen Künstler wurden meistens unterbezahlt. Als die Disco Musik 1975 den Mainstream

⁷ *The Beatles*: „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band“, Parlophone, 1967.

⁸ Vgl. Bock; Meier; Süß: Hip Hop meets Academia, S.200.

erreichte, wurden schwarze Musiker von den Plattenfirmen dazu gedrängt, sich dieser Bewegung anzupassen. Oft wurden die dabei entstandenen Aufnahmen zusätzlich von Seiten der Produktion nachbearbeitet, damit sie den üblichen Hörgewohnheiten entsprachen. Nur wenige Künstler, wie z.B. Stevie Wonder oder Marvin Gaye, konnten sich dieser Entwicklung entziehen. Man fokussierte sich bei den Plattenfirmen vordergründig auf schnellen Erfolg, nicht aber auf die Nachhaltigkeit und den Aufbau eines Künstlers. Wegen dieser und weiterer Entwicklungen kam die abwertende Parole „Disco sucks“ in Umlauf. Dieses Schlagwort wurde immer häufiger im Zusammenhang mit der dauerpräsenten Disco Bewegung genannt und stand symptomatisch dafür, dass ihre Blütezeit 1979 zu Ende ging. Eines ihrer letzten kommerziell erfolgreichen Stücke war Chics „Good Times“^{9,10}.

Im selben Jahr knüpfte die aufstrebende Hip Hop Bewegung an die abklingende Disco Bewegung an, mit einem Sample¹¹, das dem Stück „Good Times“ von Chic entnommen worden ist.¹² Dieses Sample bildet die musikalische Grundlage des ersten international erfolgreichen Raphits der Musikgeschichte: „Rapper’s Delight“¹³ von der Sugarhill Gang. Erschienen ist das Stück bei dem Label „Sugarhill“, dessen Künstler und Betreiber in der zu diesem Zeitpunkt bereits seit Jahren im Untergrund aktiven New Yorker Hip Hop Szene völlig unbekannt waren. Die Inhaberin Sylvia Robinson wurde durch ihre Kinder auf das Musikphänomen aufmerksam gemacht und formierte sogleich eine Gruppe aus den Rappern Big Bank Hank, Wonder Mike und Master Gee zusammen. In der breiten Öffentlichkeit standen diese Rapper repräsentativ für einen Lebensstil, den sie selber nicht kreiert hatten. In der eigentlichen Szene rief dieser unerwartete Erfolg größtenteils skeptische Reaktionen hervor, obwohl sich im Nachhinein sagen lässt, dass die Single „Rapper’s Delight“ für das Bekanntwerden der New Yorker Untergrund Szene ebenfalls wegbereitend war.¹⁴

⁹ Erschienen auf *Chic*: „Risqué“, Atlantic Records, 1979.

¹⁰ Vgl. George, Nelson: *XXX – Drei Jahrzehnte Hip Hop*. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage 2006, orange press GmbH, S.16-26.

¹¹ Als Sample bezeichnet man ein musikalisches Versatzstück, das mit anderen musikalischen Versatzstücken kombiniert werden kann, um ein „neues“ Musikstück zu erschaffen.

¹² Vgl. Toop, David: *Rap Attack # 3 – African Jive Bis Global Hip Hop*. Erweiterte dritte Auflage 1992, Hannibal Verlag GmbH, Höfen, S 93.

¹³ Erschienen auf *The Sugarhill Gang*: „Sugarhill Gang“, Sugar Hill Records, 1979.

¹⁴ Vgl. Kage, Jan: *American Rap – Explicit Lyrics - US-HipHop und Identität*. 3. Auflage 2009, Ventil Verlag, Mainz, S.65.

2.2 Die vier Elemente des Hip Hop

2.2.1 Dj'ing

Während die Disco Musik in der Mitte der siebziger Jahre von der Plattenindustrie durch lukrative Vermarktungsstrategien erfasst worden ist, entwickelte sich der Hip Hop in New York auf lokaler Ebene und blieb somit von den Erwartungshaltungen eines größeren Publikums und den künstlerischen Einschnitten der Musikindustrie unbeeinflusst.

Hip Hop entstand als DJ Kultur. Die weiteren Hip Hop Elemente kamen zeitnah hinzu, sind aber als Reaktion auf das DJ'ing zu verstehen. Der erste Hip Hop DJ war Kool DJ Herc, der 1973 zum ersten Mal auflegte. Herc hatte jamaikanische Wurzeln, weswegen er anfangs mit Vorliebe die Musik seiner jamaikanischen Heimat spielte. Als ihm klar wurde, dass er das Publikum in der Bronx damit nicht zu erreichen schien, baute er auch Funk und Latinostücke in sein Programm ein. Dabei half ihm eine, zu dieser Zeit, technische Neuheit: der Mixer.¹⁵ Mixer fanden auch in der Disco Kultur ihren Einsatz: Sie ermöglichten es Musik in einem nahtlosen Übergang von einem Plattenspieler auf einen anderen zu übertragen, wodurch die Musikstücke ohne Unterbrechung ineinander übergingen. Das dadurch entstandene Musikkontinuum erhöhte die Bereitschaft des Publikums zu tanzen und sich auf die Musik einzulassen.¹⁶

Nach jamaikanischer Tradition baute Kool DJ Herc ein Soundsystem auf: Ein Soundsystem kann als „mobile Diskothek“ verstanden werden. Es handelt sich dabei um den Zusammenschluss von einem oder mehreren DJ's, Tontechnikern und (den später hinzugekommenen) Rappern, die mit portablen Musikanlagen (oftmals spontane) Partys arrangieren.¹⁷ Die Nutzung des Soundsystems stellt eine Möglichkeit dar, als DJ autark zu sein, wenn man nicht die Gelegenheit hat, in einem

¹⁵ Vgl. Kage: American Rap, S.47.

¹⁶ Vgl. George: XXX, S.22.

¹⁷ Vgl. Kage: American Rap, S. 47f.

örtlichen Club aufzutreten. Vielerorts kamen Soundsysteme zum Einsatz, z.B. in Parks, in Schulen oder an anderen (meist öffentlichen) Orten. Um ein Soundsystem mit Strom zu versorgen, mussten oftmals Straßenlaternen angezapft werden oder die umliegenden Anwohner wurden dafür bezahlt, dass sie es von ihrem Haus aus mit Strom versorgten. Die dabei entstandenen Partys gingen als „Block Parties“ in die Geschichte des Hip Hop ein und wurden meistens von der Polizei unterbrochen. Block Parties markieren den Beginn der Hip Hop Kultur, weil auf ihnen ein (von Kool DJ Herc erfundenes) Element zum Tragen kam, das als stilprägend für die gesamte Entwicklung des Hip Hop zu bezeichnen ist: der Breakbeat.¹⁸

Nachdem Kool DJ Herc festgestellt hatte, dass bestimmte Passagen eines Musikstücks, die Breaks, das Publikum besonders zum Tanzen animieren, entwickelte er ein Verfahren, mit dem es möglich war, die Breaks zu isolieren.¹⁹ Dazu benötigte er zwei Plattenspieler, auf denen jeweils dieselbe Platte auflag. Während er den Break von der einen Platte vom Anfang bis zum Ende spielte, hielt er den Anfang des anderen Breaks auf dem anderen Plattenspieler fixiert und spielte ihn ab, sobald der aktuelle Break zu Ende war. Diesen zog er wiederum durch sogenanntes „Backspinning“ (das Zurückziehen der Platte zum Ausgangspunkt des Breaks) in seine Ausgangsposition zurück und hielt ihn fest, bis der andere Break durchgelaufen ist. Auf diese Weise hatte er ein relativ einfaches Mittel gefunden, um die Breakpassagen beliebig zu verlängern. Mit dieser Technik war es auch möglich, andere Sequenzen, z.B. die Melodie einer Platte, mit dem Breakbeat zu kombinieren. Dadurch entstanden oftmals ungewöhnliche Kombinationen verschiedenartiger Musikrichtungen, die durch den DJ zu einer Einheit fusionierten.²⁰ Den Vorgang der ständigen Wiederholung eines Samples oder eines Breaks nennt man „loopen“.²¹

Kool DJ Herc begründete nicht nur den Hip Hop durch die Erfindung des Breakbeats, sondern gleichermaßen die Technik des „Turntablism“. Turntablism ist dem Hip Hop unterzuordnen, geht aber auch über ihn hinaus: Es kommt z.B. bei Funk-, Elektro-, Trance- oder Housemusik zur Anwendung und bezeichnet die Praxis, dass

¹⁸ Vgl. Toop: Rap Attack, S.73.

¹⁹ Der Break ist eine musikalische Sequenz, in der nur Rhythmusinstrumente, wie z.B. Schlagzeug oder Bass, zu hören sind.

²⁰ Kage: American Rap, S.48.

²¹ Vgl. Zier, Till: Hip Hop zwischen Kommerzialisierung und Authentizität. 2005, Grin Verlag, München, S.7.

ein DJ die musikalische Gestaltung eines Auftritts übernimmt und aktiv, durch technische Kunstgriffe, in die Musikgestaltung eingreift.²²

Herc war zwar der Begründer dieser Technik, derjenige, der sie revolutioniert und populär gemacht hat, war allerdings Grandmaster Flash. Lange Zeit wurde Grandmaster Flash die Erfindung des Scratchens²³ zugesprochen, wobei sich inzwischen die Ansicht durchgesetzt hat, dass Grandwizard Theodore (der zeitweise zusammen mit Flash aufgetreten ist) der Urheber dieser Technik war. Grandmaster Flash hat jedoch auf dem Scratchen aufgebaut und weitere Entwicklungen im Hip Hop vorangetrieben. Vor allem für seine Bühnenpräsenz ist er bekannt: Beispielsweise scratcht er die Platten hinter seinem Rücken oder mit den Füßen, um das Publikum zu unterhalten.²⁴ Auch die Wahl seiner Platten und das damit einhergehende Sampeln (das Ineinanderfügen musikalischer Versatzstücke), sorgt für großes Aufsehen. In einem Interview äußert er sich dazu folgendermaßen:

„Man hielt mich für völlig durchgedreht. Wenn alle ausflippten, spielte ich kurz eine Werbemelodie, um sie etwas zu beruhigen. Oder den „Pink Panther“, denn sie hielten sich alle für so cool wie den Pink Panther. Oder ich spielte „Honky Tonk Woman“ von den Rolling Stones und ließ einfach den Beat weiterlaufen. [...] Ich hatte Spaß daran, Leute hochzunehmen, die Sachen verkündeten wie ‚Ich mag keinen Rock. Ich mag keinen Latin.‘ Dann habe ich Mick Jagger gespielt: die Schwarzen und die Hispanics schmiß es buchstäblich um, sie tanzten wie verrückt. Ich: ‚Ich dachte du magst keinen Rock?‘ Sie: ‚Laß mich zufrieden!‘ Ich: ‚Du tanzt gerade zu den Rolling Stones.‘ ‚Machst du Witze?‘²⁵

Vor dem Hintergrund dieses Zitats wird deutlich, wie selbstverständlich im Hip Hop bestehende Musikstücke dekonstruiert und durch den rekonstruierenden Prozess des Samplings zu neuen Musikstücken kombiniert werden. Während sich DJ's auf der Bühne auf Samplematerial von zwei Plattenspielern beschränken, können in Tonstudios durch die Computertechnologie digitaler Musikproduktionen weitaus mehr Samplequellen nutzbar gemacht werden. Dadurch entsteht eine (noch umfangreichere) Verweiskultur, die nicht selten mit den geltenden Urheberrechtsbestimmungen in Konflikt gerät.²⁶

²² Vgl. Ebenda.

²³ Unter „scratchen“ versteht man das schnelle Hin- und Her- Bewegen einer Platte unter der Plattennadel, wodurch ein „kratziges“ Geräusch entsteht.

²⁴ Vgl. George: XXX, S.36-38.

²⁵ Toop: Rap Attack, S.79.

²⁶ Vgl. Kage: American Rap, S.53f.

2.2.2 Rap

Wie bereits erwähnt, sind alle Elemente des Hip Hop aus dem ursprünglichen Element, dem DJ'ing, hervorgegangen. Somit ist auch der Rap eine Folge, die das DJ'ing nach sich gezogen hat. Grandmaster Flash berichtet, dass ohne dieses Element der Hergang einer normalen Party nicht mehr gewährleistet war:

„Bei meinen Fähigkeiten als DJ passierte es nun immer häufiger, daß gerade dann, wenn ich richtig in Fahrt gekommen war, die Leute nicht mehr tanzten, sondern sich um mich scharten und mir zusahen, als wärs ein Seminar. Das war exakt das, was ich nicht wollte. Wir waren schließlich nicht in der Schule, wir wollten doch unseren Arsch bewegen. Da wurde mir klar, daß ich Vocals brauche.“²⁷

Die Frage, wer als erster Rapper in Erscheinung trat, lässt sich nicht so leicht beantworten. Viele gehen davon aus dass Kool DJ Herc nicht nur als DJ Pionierarbeit geleistet hat, sondern auch als Rapper (bzw. MC²⁸), weil er die Toasts seiner jamaikanischen Heimat nutzte, um das Publikum zu animieren. Andere Vertreter der Gründungsriege nennen Hollywood, Eddie Cheeba oder Mr. Biggs.²⁹ Unbestritten ist, dass die ersten Raps keine auswendig gelernten Texte waren, sondern spontane Improvisationen, die durch die dynamische Interaktion mit dem Publikum zelebriert wurden.³⁰

Der Begriff „Rap“ ist dem afroamerikanischen Sprachgebrauch entlehnt (das englische Verb „to rap“ bedeutet soviel wie „schlagen“, „klopfen“ oder „pochen“) und wird seit 1870 als Synonym für „reden“ und „(sich) unterhalten“ benutzt.³¹

Die Aufgabe des Rappers bestand in der Anfangszeit darin, die Technik des DJ's in hohen Tönen zu loben und das Publikum zu unterhalten. Dabei wurden oftmals auch Geschichten aus der Nachbarschaft erzählt, Witze gemacht und Aussagen getätigt, die einzig und alleine dazu dienten, die eigene Persönlichkeit in den Vordergrund zu stellen und das persönliche Können am Mikrofon selbstlobend zu thematisieren.

²⁷ Toop: Rap Attack, S.86.

²⁸ „MC“ steht für „Master of Ceremony“ und ist weitestgehend gleichbedeutend mit dem Ausdruck „Rapper“. Ein Unterschied ist jedoch, dass der Ausdruck „MC“ prinzipiell schon ein Werturteil („Master“) enthält und die Qualitäten des Künstlers anpreist. „Rapper“ ist ein allgemeiner Begriff, unter den alle Sprechgesangskünstler, unabhängig von der Qualität ihrer Darbietung, fallen.

²⁹ Vgl. Toop: Rap Attack, S.84.

³⁰ Vgl. Zier: Hip Hop zwischen Kommerzialisierung und Authentizität, S.5.

³¹ Vgl. Kage: American Rap, S.41.

Nicht selten war das mit spottenden Seitenhieben auf konkurrierende Rapper oder DJ's verbunden, die sich ihrerseits dazu genötigt sahen, auf die Anfeindungen zu reagieren. Auf diese Weise entstand eine Kultur des Wettbewerbs, die nach wie vor eine tragende Rolle im Hip Hop spielt: Freestyle Battles nahmen ihren Lauf. Der Sinn eines Freestyle Battles ist die verbale Auseinandersetzung zweier Rapper, die mit improvisierten Zeilen, d.h. mit spontan gereimten Sätzen und spontanen Flows³², gegeneinander antreten. Dabei versucht jeder der Akteure den anderen zu übertreffen, indem er ihn mit schlagfertigen und oftmals beleidigenden Aussagen („Punchlines“) übertrumpft und bestenfalls mundtot macht. Behilflich sind dabei rhetorische Feinheiten, wie die geschickte Anwendung von Metaphern, Wortspielen, Vergleichen und komplexen Reimstrukturen und die Beherrschung eines versierten Flows. Außerdem muss der Rapper in der Lage sein, mit dem Publikum zu interagieren, weil dieses häufig über Sieg oder Niederlage entscheidet: Eine diffizile Metaphorik kann z.B. nur dann hilfreich sein, wenn sie vom Publikum auch verstanden wird und auf Anklang stößt. Hinzu kommt, dass eingefahrene Stilstiken monoton wirken, weswegen Rapper immer wieder dazu angehalten sind ihre Techniken zu verbessern, zu variieren und mit etwas Neuem zu überraschen.³³

Die Grundlage des Battlerap ist tief in afrikanischen und afroamerikanischen Traditionen verwurzelt: Bei den Yoruba – einer in Westafrika lebenden Ethnie – haben die Griots – die Sänger und Geschichtenerzähler des Stammes – eine wichtige Funktion: In der Vergangenheit waren sie meist an ein Dorf gebunden, inzwischen treten sie häufig auch ungebunden in Erscheinung und dienen einerseits als Bewahrer der Geschichte, andererseits als Überbringer von aktuellen Nachrichten. Sie untermalen ihre Kundgebungen mit Musik und Gesang und haben eigentlich den Status von Lobpreisern, wobei sie ihre Bewunderung, z.B. für einen reichen Unternehmer, auch gezielt mit Satire oder Spott vermischen können. Dadurch üben sie politischen Einfluss aus. Viele sehen in diesen Spottgedichten der Griots die Wurzeln des (Battle) Rap verankert.³⁴

³² Als „Flow“ bezeichnet man die melodische Seite des Rap, also die Art und Weise, wie die Stimme (meistens in Harmonie mit einem Beat) zum Einsatz gebracht wird.

³³ Vgl. Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.130f.

³⁴ Vgl. Toop: Rap Attack, S.42f.

Die Yoruba haben außerdem eine mythische Gestalt namens Esù-Elégbára, die in einer Vermittlerposition zwischen göttlicher und menschlicher Existenz auftritt. Typisch für diesen Halbgott ist der Gebrauch von phallogozentrischer Sprache. Er ist ein Meister des Wortwitzes und versteht es, ihn gezielt für seine Zwecke einzusetzen. Seine Gestalt ging in die afroamerikanische Kultur als „Signifying Monkey“ ein, von welchem wiederum die (u.a.) bei den Freestyle Battles angewandte Technik des „Signifyings“³⁵ hergeleitet ist. Der Signifying Monkey kommt in verschiedenen Erzählungen vor, die alle einem bestimmten Muster folgen: Ein Affe macht sich einen Spaß daraus, einen Löwen durch eine nicht wahrheitsgemäße Behauptung gegen einen Elefanten aufzuhetzen. Ihm macht es Spaß, Unfrieden zu stiften.³⁶ Ein Beispiel für eine Erzählung über den Signifying Monkey ist die Folgende:

„There hadn't been no shift for quite a bit
so the Monkey thought he start some of his signifyin' shit
It was one bright summer day
The Monkey told the Lion, 'There's a big bad burly motherfucker livin' down your way'.
He said, 'You know your mother that you love so dear?'
Said anybody can have her for a ten-cent glass of beer.'“³⁷

Dieses und andere Gedichte über den Signifying Monkey fallen unter die Kategorie „Toasts“. Toasts sind (oftmals lange) Erzählgedichte, die überwiegend von Männern erzählt werden und Gewalt, Fäkalhumor, Misogynie oder Obszönitäten enthalten.³⁸ Sie dienen dem Zeitvertreib und sind oftmals in Gefängnissen oder beim Militär entstanden.³⁹ Ein häufiger Protagonist solcher Toasts, der auch Einzug in zahlreiche Bluesongs und Balladen fand, ist der kaltblütige Gangster Stackolee (auch „Stagger Lee“ genannt).⁴⁰ Obwohl seine Geschichte unzählige Male erzählt wurde, ist unklar, ob sie auf einer wahren Begebenheit beruht: Sie handelt von einem Mord, den Stackolee an seinem Freund William Lyons an einem Weihnachtsabend verübt, weil dieser sich ihm gegenüber respektlos verhalten hat. Eine Version dieser Geschichte ist die Folgende:

„Stagger Lee went to the ballroom

³⁵ *Signifying* ist die verbale Technik des Austricksens. Ein prominenter Vertreter, der häufig vom Signifying Gebrauch gemacht hat, ist Muhammed Ali. Oftmals hat er vor (oder während) einem Kampf Reime und Wortspiele eingesetzt, um seine Gegner zu verunsichern, zu beleidigen, zu schwächen und zu diskreditieren.

³⁶ Vgl. Zier: Hip Hop zwischen Kommerzialisierung und Authentizität, S.9f.

³⁷ Toop: Rap Attack, S.39f.

³⁸ Vgl. Ebenda: S.40.

³⁹ Vgl. Zier: Hip Hop zwischen Kommerzialisierung und Authentizität, S.11.

⁴⁰ Vgl. Toop: Rap Attack, S.40.

And he strolled across the ballroom floor.
He said ‚You did me wrong, Billy‘.
And he pulled his 44.
‚Stagger Lee‘, said Billy,
‚Oh, please don` t take my life!
‚I` ve got three hungry children,
‚And a very sickly wife.‘
Stagger Lee shot Billy
Oh, he shot that poor boy so hard
That a bullet went through Billy
And broke the bartender` s bar.⁴¹

Aus den Toasts lassen sich die „Dozens“ ableiten, die als direkte Vorläufer der Freestyle Battles anzusehen sind.⁴² Dozens sind Sprachkämpfe in der afroamerikanischen Gesellschaft, die hauptsächlich von jungen Männern ausgetragen werden. In bestimmten Gruppen machen sie einen großen Teil der Kommunikation aus. Es handelt sich bei Dozens um halbritualisierte Wortkämpfe, bei denen künstlerisch gespickte Beleidigungen zum Wettstreit eingesetzt werden. Manche richten sich direkt gegen den Kontrahenten, oftmals richten sie sich auch gegen dessen Familie, vor allem gegen die Mutter. Das Beherrschen der Dozens kann ein Mittel zur Selbstbehauptung sein und helfen, den sozialen Status in der Gruppe zu festigen. Ein Musiker, der schon vor den Rappern von Toasts und Dozens in seiner Musik Gebrauch gemacht hat, war Bo Diddley.⁴³

Zusätzliche Elemente, aus denen die Praktiken des Rap entlehnt sind, sind der perkussiv fließende Scat Gesang von Jazz Sängern wie Louis Armstrong und Ella Fitzgerald und dessen slangorientierte Version des Jive Scat, die beispielsweise von Cabell „Cat“ Calloway geprägt wurde und durch schwarze Radio Sprecher seit den 40er Jahren große Verbreitung fand.⁴⁴ Außerdem ist auch Elementen des Gospels eine wichtige Bedeutung beizumessen, z.B. bei der sogenannten „Call and Response“ Technik, die dafür genutzt wird, eine Verbindung mit dem Publikum herzustellen. Ähnlich wie ein Gospelprediger durch rhetorische Fragen kollektive Antworten seiner Gemeinde hervorrufft, kann ein Rapper das Publikum zur Beantwortung seiner Fragen

⁴¹ Zier: Hip Hop zwischen Kommerzialisierung und Authentizität, S.11f.

⁴² Vgl. Ebenda: S.13.

⁴³ Vgl. Toop: Rap Attack, S.43-46.

⁴⁴ Vgl. Ebenda: S.47-49.

oder zur Wiederholung seiner Zeilen bewegen, um damit das Gemeinschaftsgefühl zu stärken.⁴⁵

2.2.3 Breakdance

Auch der Breakdance ist als direkte Reaktion auf das DJ'ing zu verstehen und kam bei den Blockparties in New York erstmals zum Einsatz. Breakdancer hatten eine ähnliche Funktion wie Rapper – sie sollten das Publikum unterhalten und die Arbeit der DJ's unterstützen.⁴⁶ Ursprünglich hieß Breakdance B-Boying und die Tänzer Break Boys: Beide Begriffe wurden von Kool DJ Herc geprägt.⁴⁷

Breakdance führt die Tradition afroamerikanischer Tänze weiter und bricht radikal mit der europäischen Tradition, bei der die Fokussierung auf ein einziges Körperzentrum im Mittelpunkt steht. Der Breakdance nutzt die Achsen und Zentren des gesamten Körpers. Dabei geht er über den ebenfalls aus der afroamerikanischen Tanztradition stammenden Rock `n` Roll hinaus, der bereits die Vertikale im Körper überwand und sich auf drei Körperachsen bezog. Sinnbildlich wird bei Figuren wie dem „Headspin“ das Körperkonzept der Tanzmoderne „auf den Kopf gestellt“. Breakdance besteht aus den Elementen „Breaking“, „Popping“ und „Locking“.⁴⁸

Breaking hat starke Anleihen von dem Kampftanz „Capoeira“, der traditionell von Musik untermalt wird. Er wurde im 16./17. Jahrhundert von Sklaven in Brasilien erfunden, weil er eine Möglichkeit darstellt, sich ohne Waffen zu verteidigen. Weitere Stilelemente kommen beispielsweise aus dem Kung Fu und dem Karate.⁴⁹

Das Popping besteht aus roboterähnlichen Bewegungen. Der Tänzer verändert seine Haltung langsam und „stakkatisch“. Roboterbewegungen in Fernsehshows, Videospiele und Computeranimationen dienen als Inspirationsquelle für das Popping. Der Tanzstil baut auf der Technik der Pantomime auf, zielt aber nicht darauf ab,

⁴⁵ Vgl. Zier: Hip Hop zwischen Kommerzialisierung und Authentizität, S.14f.

⁴⁶ Vgl. Ebenda: S.7.

⁴⁷ Vgl. Klein; Malte: Is this real?, S.32.

⁴⁸ Vgl. Ebenda: S.31-33.

⁴⁹ Vgl. Ebenda: S.32f.

Gegenstände mit den Händen „sichtbar“ zu machen, stattdessen wird der ganze Körper eingesetzt, um den Eindruck einer Illusion zu erwecken.⁵⁰

Beim Locking werden Comic- und Marionettenfiguren durch Gestik und Mimik imitiert.⁵¹ Der Stil beruht auf rhythmusbetonten Grundschritten und der Betonung von Off-Beats⁵².⁵³

Dass Zusammenspiel von Popping und Locking wird „Poplocking“, „Electric Boogie“ oder „Electric Boogaloo“ genannt. Charlie Robot war der erste, der diesen Tanz 1972 vorführte; Michael Jackson war derjenige, der ihn international bekannt gemacht hat. Sein zum Markenzeichen gewordener Moonwalk und sein Backslide sind Ausdrucksformen des Poplockings. Die Poplocker Popping Pete und Popping Taco brachten sie ihm bei. Auch auf die Geschichte der Gangkultur hat das Poplocking Einfluß genommen. So gibt es zum Beispiel einen Tanzschritt der „Crip Walk“ heißt – eine Anlehnung an die berühmte Jugendgang „Crips“.⁵⁴

2.2.4 Graffiti

Graffiti gehört nicht originär zur Hip Hop Kultur, weil es gegen Ende der 60er Jahre an amerikanischen Kunsthochschulen entstand. Allerdings wurde es durch Afrika Bambaataa, der im weiteren Verlauf der Arbeit thematisiert wird, so eng an die Szene gebunden, dass es inzwischen automatisch mit der Hip Hop Bewegung assoziiert wird.⁵⁵

Ursprünglich war Graffiti eine Methode der ab 1968 in den Housing Projects⁵⁶ entstandenen Gangs, zum Markieren von Gangterritorien⁵⁷ (den sogenannten „Turfs“) und zur Signalisierung von Drohungen⁵⁸ und Nachrichten⁵⁹. Anfang der 70er Jahre

⁵⁰ Vgl. Ebenda: S.33f.

⁵¹ Vgl. Zier: Hip Hop zwischen Kommerzialisierung und Authentizität, S.7.

⁵² Mit „Off-Beats“ sind musikalische Positionen zwischen den Zählzeiten eines Metrums gemeint.

⁵³ Vgl. Klein; Malte: Is this real?, S.34.

⁵⁴ Vgl. Ebenda: S.33f.

⁵⁵ Vgl. Kage: American Rap, S.51.

⁵⁶ Housing Projects, kurz „Projects“ genannt, sind soziale Wohnbaumaßnahmen in der Bronx.

⁵⁷ Vgl. Kage: American Rap, S.56.

⁵⁸ Vgl. George: XXX, S.31.

ließ der Einfluss der Gangs durch den Einsatz massiver Polizeimaßnahmen nach. Fortan platzierten einzelne Jugendliche ohne Ganghintergrund ihre „Tags“. Tags sind hieroglyphenartige Signaturkürzel⁶⁰, die im Gegensatz zu aufwändigeren Graffiti meistens mit Filzstiften hinterlassen werden. Bei aufwändigeren, gesprühten Graffiti wird vor allem zwischen „Pieces“ und „Characters“ unterschieden. Unter „Piece“ versteht man die komplexe Visualisierung des eigenen Pseudonyms. „Character“ sind figürliche, meistens comicartige Darstellungen.⁶¹

Das Sprühen ist seit Anfang der 70er Jahre zu einem Trend expandiert, im Zuge dessen sich immer mehr Sprayer als Künstler definierten. 1973 stellte eine New Yorker Galerie zwanzig große Graffiti aus und sorgte damit für ein mediales Interesse, das in der Öffentlichkeit zu der kontroversen Debatte führte, ob Graffiti als seriöse Kunstform anzuerkennen sei. Von den intellektuellen Kunstkritikern meistens abgelehnt, fand es seine Anhänger in der Avantgarde. Der Neoexpressionist Jean-Michel Basquiat, der für sein Tag „Samo“ bekannt war, gehörte zu den berühmtesten Künstlern, die mit Graffiti arbeiteten und dessen Ruf in der Kunstszene positiv besetzten.⁶²

Aus der Möglichkeit den eigenen Namen oder die eigene Botschaft in den öffentlichen Raum einzuschreiben, erwuchs zunehmend ein Wettstreit zwischen den „Writern“ (den Graffiti Sprüher), in dessen Zusammenhang vor allem die „Wholetrains“ von großer Bedeutung waren. Ein Wholetrain bezeichnet einen Zug, bei dem alle Wagons während einer Graffiti Aktion besprüht worden sind.⁶³ Während der Hochphase der neu entstandenen Graffitikultur gab es in New York keinen Zug, der von den Sprühaktionen verschont blieb.⁶⁴ Der Wettstreit zwischen den Writern maß sich einerseits an dem Kriterium der technischen Ausgefeiltheit und andererseits an der Risikobereitschaft der Sprüher, wenn z.B. ein Graffiti an einem ungewöhnlichen Ort platziert werden sollte.⁶⁵ Sprayer organisierten sich in Gruppen, in sogenannten „Crews“, deren Strukturen hierarchisch (nach Talent der Mitglieder)

⁵⁹ Vgl. Zier: Hip Hop zwischen Kommerzialisierung und Authentizität, S.8.

⁶⁰ Aufgrund der Illegalität von Graffiti Aktivitäten chiffrieren die Sprayer ihre Namen, wodurch das Tag nur für Szenekenner auf seinen Urheber schließen lässt.

⁶¹ Vgl. Kage: American Rap, S.56f.

⁶² Vgl. George: XXX, S.28-30.

⁶³ Vgl. Kage: American Rap, S.57.

⁶⁴ Vgl. George: XXX, S.29.

⁶⁵ Vgl. Klein; Malte: Is this real?, S.30.

gegliedert waren.⁶⁶ Durch die Bildung dieser Crews entstand eine Szene mit eigenem Regel- und Verhaltenskodex. So galt es z.B. als respektlos, ein besonders gutes Graffiti zu „crossen“ (zu übermalen), wobei bei minderwertigen Graffiti mit weniger Nachsicht vorgegangen wurde. Wie das öffentliche Straßenbild in Deutschland und in Amerika heute noch zeigt, ist Graffiti nach wie vor Ausdruck einer lebhaften Kultur.⁶⁷

1983 erschien ein Film, der zusammen mit dem 1984 erschienenen Film „Beat Street“⁶⁸ in die Hip Hop Geschichte einging und diese maßgeblich beeinflusst hat. Die Rede ist von „Wild Style“⁶⁹, der anders als Beat Street (der seinen Schwerpunkt auf das Breakdancing legt) seinen Fokus auf das Writing richtet. Er erzählt mit einfachen Mitteln die Geschichte des Writers Zoro, der nachts seine Graffiti anbringt und tagsüber über Hip Hop philosophiert. Stellenweise erweckt der Film, aufgrund seiner Machart und des niedrigen Budgets, das für ihn zur Verfügung stand, den Eindruck einer Dokumentation. Er vereint viele Pioniere des Hip Hop, wie z.B. Grandmaster Flash, Grandwizard Theodore, die Breakdance Gruppe Rock Steady Crew und den Graffiti Sprüher Fab Five Freddy, die alle an dem Film mitgewirkt haben. Wild Style gilt als authentisches und als eines der wichtigsten (vielleicht sogar das wichtigste) Bilddokument der Hip Hop Kultur. Es gelang in diesem Film, Hip Hop nicht nur als eines der isolierten Elemente aufzufassen, sondern die Ganzheit der vier Elemente darzustellen und darüber hinaus das Lebensgefühl, das über das einfache Rezipieren von Musik hinausgeht, zu definieren und einer internationalen Öffentlichkeit vor Augen zu führen. „Wild Style“ hat die Art und Weise, wie Hip Hop in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird, maßgeblich beeinflusst.⁷⁰

2.3 Afrika Bambaataa und die Zulu Nation

⁶⁶ Vgl. Kage: American Rap, S.57.

⁶⁷ Vgl. Klein; Malte: Is this real?, S.31.

⁶⁸ „Beat Street“, Orion Pictures Corporation, USA 1984, Regie: Stan Lathan.

⁶⁹ „Wild Style“, Wild Style, USA 1983, Regie: Charlie Ahearn.

⁷⁰ Vgl. Klein; Malte: Is this real?, S.20f.

Die Tatsache, dass Hip Hop als Zusammenschluss der vier Elemente und über diesen Zusammenschluss hinaus auch als „Way of Life“ begriffen wird, ist allem voran Afrika Bambaataa, dem Begründer der Zulu Nation, geschuldet.⁷¹

Bambaataa fand sich öfters auf den Block Parties von Kool DJ Herc ein und kam zu der Überzeugung, dass er auch ein guter DJ sein könne, deswegen versuchte er sich selbst an den Plattentellern. Er sampelte afrikanische und karibische Soca und Go-Go Musik, was seinen Rhythmen eine stark elektronische Färbung gab. Allerdings wurde er nur sekundär für seine Musik bekannt. Primär gründet sich sein Ruf als eine der Schlüsselfiguren des Hip Hop auf sein soziales Engagement.⁷²

Afrika Bambaataa gehörte genauso wie Kool Dj Herc der Jugendgang Black Spades an, die zeitweise 20.000 Mitglieder zählte.⁷³ Als er miterleben musste, wie sein bester Freund von einer rivalisierenden Gang erschossen wurde⁷⁴, beschloss er aus dem Gangleben auszutreten und seinen eigenen Weg zu gehen. 1975 gründete er die Zulu Nation⁷⁵, deren Gründungsidee ihn bereits seit den 60er Jahren beschäftigte. Konkrete Züge nahm diese Idee aber erst mit der aufkommenden Hip Hop Bewegung an.⁷⁶

Die Zulu Nation ist eine heute noch existierende, lose Organisation, die sich von New York aus international verbreitet hat.⁷⁷ Bambaataa gründete sie zusammen mit fünf Breakdancern, die an verschiedenen Orten aufgetreten sind, Preise gewonnen haben und Leute dazu bewogen, sich ihnen anzuschließen. Wenn ein Mitglied in einen anderen Staat zog, konnte es dort eine eigene Zulu-Nation nach eigenen Prinzipien errichten.⁷⁸

Die Idee hinter der Zulu Nation ist von der Konzeption der Gangstrukturen abgeleitet, allerdings ohne die destruktiven Eigenschaften der Gangs zu übernehmen: Bambaataa brachte den Begriff „Positivity“ in die Hip Hop Szene ein, der sich für viele Hip

⁷¹ Vgl. Kage: American Rap, S.51.

⁷² Vgl. George: XXX, S.37f.

⁷³ Vgl. Kage: American Rap, S.49.

⁷⁴ Vgl. Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.132.

⁷⁵ Vgl. Kage: American Rap, S.49.

⁷⁶ Vgl. Toop: Rap Attack, S.70.

⁷⁷ Vgl. Kage: American Rap, S.50.

⁷⁸ Vgl. Toop: Rap Attack, S.72f.

Hopper als Grundideal manifestierte.⁷⁹ Er gestand den Gangs teilweise positive Aspekte zu, weil in ihnen Zusammenhalt und soziale Bindungen erfahrbar wurden. Er betrachtete die Gang als eine Art Ersatzfamilie, weil er, wie viele schwarze Jugendliche aus seiner Umgebung, aus einem zerrütteten Elternhaus kam und in der Gang „Schutz und Geborgenheit“ erfuhr.⁸⁰ In einem Interview sagt er:

„Für mich hatten die Gangs etwas Erzieherisches. Ich lernte etwas über die Straße. Die Black Spades hatten eine Einigkeit, die ich nirgendwo anders finden konnte. Ich war in vielen Gangs, aber nur die Black Spades hatten diese Einigkeit untereinander. Die Gang war wie eine Familie. Du lernst, wie du dich in den Straßen von New York zu bewegen hast. Wenn es keine Jobs für Jugendliche gab, nichts lief in den Community Centres, unternahmen die Gangs etwas. Wenn die Gangs, entschuldige den Ausdruck, die Kacke zum dampfen brachten, kam die Regierung erst auf die Idee, einen vorbeizuschicken, der mit dir redet, oder Geld auszugeben, um die Gangs zu beruhigen. Amerika ist auf Gewalt aufgebaut und Amerika hört nur hin, wenn jemand mit Gewalt antwortet.“⁸¹

Trotz dieser „positiven“ Effekte war es nicht zuletzt das selbstzerstörerische Ausmaß der Gangaktivitäten, gekoppelt an das massive Durchgreifen der Polizei, das 1974 zu einem Abebben der Jugendgangs führte.⁸² Dieser „Hohlraum“ konnte von Bambaataa gefüllt werden, indem er die Hip Hop Bewegung an die Stelle der Kriminalität setzte. Er versuchte die positiven Aspekte des Ganglebens zu extrahieren und sie mit der Hip Hop Kultur zu vereinigen. Wie aus den vorigen Abschnitten hervorgegangen ist, ist das Element des Wettkampfs aus den Elementen des Hip Hop so organisch gewachsen, dass es keiner nachträglichen Konzeptionierung bedurft hätte. Insofern wäre es falsch zu sagen, Afrika Bambaataa hätte das Prinzip des Battles in die Szene integriert. Stattdessen lässt sich aber sagen, dass er das Battlen im Hip Hop institutionalisiert hat. Gewaltfreiheit war dabei der oberste Grundsatz.⁸³

Die Idee zu dem Namen „Zulu Nation“ ist ihm aufgrund des Films „Zulu“⁸⁴ gekommen. Er erzählt:

„Ich bekam die Idee der Zulu Nation, als ich den Film *Zulu* mit Michael Caine sah. Er zeigte, wie die Zulus ihr Land verteidigten, als die Briten kamen, um es ihnen zu nehmen. Sie waren stolze Kämpfer, die sich sehr gut gegen Kugeln, Kanonen und das Zeugs zu behaupten wußten. Sie kämpften als Krieger für ein Land, das ihnen gehörte. Als die Briten glauben, sie hätten gewonnen, siehst du als nächstes einen Berg mit Tausenden von Zulus und da mußten die Briten denken, daß sie sterben werden. Aber die Zulus sangen, priesen sie als Krieger und ließen sie leben. Da dachte ich mir, ich wünschte, ich hätte auch eines Tages eine Zulu-Nation.

⁷⁹ Vgl. Kage: American Rap, S.49.

⁸⁰ Ebenda, S.49.

⁸¹ Toop: Rap Attack, S.70f.

⁸² Vgl. Ebenda: S.71.

⁸³ Vgl. Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.132.

⁸⁴ „Zulu“, Paramount Pictures, United Kingdom 1964, Regie: Cy Endfield.

Die Jahre vergingen und während der ganzen Zeit, Bürgerrechtsbewegung, Menschenrechtsbewegung, Vietnamkrieg, die ganzen Veränderungen der 60er, die die ganze Welt ergriffen und der ganze Folk und Rock, vergaß ich nie diese Idee, daß ich gerne eine solche Gruppe hätte.“⁸⁵

Die Zulu Nation ist auf den folgenden Prinzipien aufgebaut:

„Knowledge, Wisdom, Understanding, Freedom, Justice, Equality, Peace, Unity, Love, Respect, Work, Fun. Overcoming the negative to the positive, Economics, Mathematics, Science, Life, Truth, Facts, Faith, and the Oneness of God.“⁸⁶

Diese Prinzipien sind bewusst allgemein gehalten und stützen sich auf keine spezifische Weltanschauung. Bambaataa verknüpfte die Elemente des Hip Hop in der Zulu Nation, indem er offen für jede der kulturellen Strömungen war. Des Weiteren hat er Graffiti als viertes Element hinzugefügt. Die Möglichkeit, die Prinzipien der Zulu Nation in ihrer religiös–metaphysischen Beschaffenheit (größtenteils) frei auslegen zu können und die Vielschichtigkeit der in den vier Elementen zum Ausdruck kommenden Stilrichtungen, ermöglichte es einer großen Bandbreite von Künstlern, sich mit ihr zu identifizieren. Jugendliche, die eine gangähnliche Vereinigung suchten, fanden bei der Zulu Nation Platz, ohne in kriminelle oder gewalttätige Verpflichtungen involviert zu werden.⁸⁷ Immer häufiger ergab es sich, dass Menschen, die auf einer Block Party aneinander gerieten, von dem MC dazu aufgefordert wurden, den Kampf auf einer Hip Hop Ebene auszutragen. Die Menge bildete dann einen Kreis um die Kontrahenten und diese konnten gegeneinander rappen, breakdancen oder die Angelegenheit auf ein Graffiti Duell vertagen.⁸⁸

Vor der Gründung der Zulu Nation war die Hip Hop Kultur ausschließlich hedonistisch orientiert. Afrika Bambaataa gab ihr ihre politische und spirituelle Orientierung, auf die sich viele Künstler im Hip Hop – wenn auch nicht alle – berufen. Erst durch Bambaataas Einfluss entstand ein ganzheitliches Lebensgefühl, das viele von einer überwiegend reinen Partyfreude zu einer breitschichtigeren Lebenseinstellung führte. Auch der erste politische Rapphit, „The Message“⁸⁹ von Grandmaster Flash and the Furious Five, ist aus dem Einfluss der Zulu Nation hervorgegangen.⁹⁰

⁸⁵ Toop: Rap Attack, S.70.

⁸⁶ Kage: American Rap, S.50.

⁸⁷ Vgl. Ebenda: S.50f.

⁸⁸ Vgl. Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.132f.

⁸⁹ Erschienen auf *Grandmaster Flash and the Furious Five*: „The Message“, Sugar Hill Records, 1982.

⁹⁰ Vgl. Kage: American Rap, S.50f.

2.4 Def Jam Records und politischer Rap

2.4.1 The Message

1982 wurde „The Message“ von Grandmaster Flash and the Furious Five veröffentlicht. Der Titel wird häufig als wichtigster Rapsong aller Zeiten genannt. Genauso wie „Rapper’s Delight“ von der Sugarhill Gang erschien das Stück bei dem Label „Sugar Hill Records“. Der wesentliche Unterschied zu dieser ebenfalls sehr erfolgreichen Produktion war, dass die Interpreten von „The Message“ Urgesteine der Hip Hop Szene waren und nicht gecastet wurden. Dementsprechend standen bei „The Message“ zum ersten Mal authentische Vertreter der Hip Hop Gemeinschaft im Vordergrund, die der Weltöffentlichkeit ihre Musik präsentierten. Offensichtlich entgegen jeglicher Erwartungshaltung (vier Rapper der Furious Five und Grandmaster Flash hatten kein Interesse, sich kreativ an dem Stück zu beteiligen), wurde das Lied zu einem großen Erfolg. Das Rolling Stone Magazin rangierte den Titel auf Platz 51 in der Liste der „500 besten Songs aller Zeiten“.⁹¹

2.4.2 Def Jam Records

Nachdem Grandmaster Flash and the Furious Five, genauso wie die Sugarhill Gang, von szenefremden Unternehmern vermarktet wurden, gehörte dieser Trend ab Mitte der 80er Jahre der Vergangenheit an: Das Label „Sugarhill Records“, von dem u.a. die erfolgreichen Hits „Rapper’s Delight“ und „The Message“ produziert worden sind, verlor an Einfluss und Relevanz. Es begann eine Verschiebung zu Untergrund- und Independentstrukturen, die sich wirtschaftlich als sehr effizient erwies.⁹² Große Produktionsfirmen hatten trotz kommerzieller Erfolge kein Interesse an dem Genre

⁹¹ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Message_%28Grandmaster_Flash_and_the_Furious_Five_song%29 (Stand: 20.3.2012).

⁹² Vgl. Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.116f.

„Hip Hop“. Das lag vermutlich an der Besorgnis, dass Rapplatten keine guten Chancen auf dem Crossover Markt hätten, der sowohl weiße als auch schwarze Käuferschichten fokussiert.⁹³ Sie wurden eines Besseren belehrt, von Rick Rubin und Russel Simmons – beides aus der Hip Hop Szene stammende Manager und Produzenten, die 1984 das Label „Def Jam Records“ gegründet haben.⁹⁴ Sie zeichneten verantwortlich für viele bekannte Künstler, darunter u.a. „Public Enemy“, „LL Cool J“ und die „Beastie Boys“.⁹⁵ Aber auch die Speed Metal Band „Slayer“ und der kontroverse Komiker „Andrew Dice Clay“ standen bei ihnen unter Vertrag, was ihre Unternehmenspolitik widerspiegelt, vor allem mit rebellisch anmutenden, oftmals radiountauglichen Veröffentlichungen Erfolg anzustreben.⁹⁶ Rick Rubin sagte dazu:

„Um zu wissen was los ist, muß man sich mit allem beschäftigen. Man kann nicht nur Musik hören. Profi-Ringer sind sehr wichtig. Filme. Einfach alles. Und du machst die Platten so, wie du lebst. Ich versuche, nie etwas zu machen, nur weil ich denke, jemand anderes könnte es mögen.“⁹⁷

2.4.3 Run D.M.C.

Rick Rubins Vorliebe für harte Rockmusik führte zu der Kooperation mit der Band Run D.M.C., die als der nächste große Trend im Rapgeschäft gelten sollte.⁹⁸ Ihre Musik basierte auf Rock Breaks und brachte dadurch die überwiegend von Weißen gekaufte Rockmusik mit der eher von Schwarzen gekauften Sparte „Rapmusik“ in Einklang und etablierte ein erfolgreiches Crossover Projekt. Die dabei entstandene Musik war das, was man umgangssprachlich als „dreckig“ bezeichnen würde: Es wurden bewusst die Konventionen üblicher Studioaufnahmen ignoriert, indem man beispielsweise die Sampels verkratzten Platten entnahm. Man machte sich demzufolge nicht die Mühe zu verschleiern, dass die Musik aus „geklautem“ Material zusammengesetzt wird. Diese Praktik fand viele Nachahmer und sollte auf produktionstechnische Authentizität verweisen.⁹⁹

⁹³ Vgl. George: XXX, S.84.

⁹⁴ Vgl. Kage: American Rap, S.68.

⁹⁵ Vgl. George: XXX, S.87.

⁹⁶ Vgl. Toop: Rap Attack, S.184-186.

⁹⁷ Vgl. ebenda: S.184.

⁹⁸ Vgl. ebenda: S.185f.

⁹⁹ Vgl. ebenda: S.187f.

Der Trend, den Run D.M.C. bewirkte, ging mit einer Veränderung des Habitus der Rapper einher: Materialismus wurde durch das Tragen von Goldketten zur Schau gestellt, obwohl der Bekleidungsstil dabei eher schlicht blieb. Dadurch wurde eine Herkunft von der Straße suggeriert, obwohl Run D.M.C. paradoxerweise nicht aus dem Ghetto kamen und auch nie einen Hehl daraus gemacht haben. Dennoch gebärdeten sie sich in ihrer Musik wie im Ghetto erfahrene Straßenrapper, die auch vor Gewalt keinen Halt machen. Die Bandbreite ihrer Songs umfasst Themen wie Rassismus, aber auch das eher oberflächliche Konzept über die eigenen Turnschuhe zu rappen: In ihrem Stück „My Adidas“¹⁰⁰, geht es nur um dieses Thema,¹⁰¹ woraus sich ein Sponsorvertrag mit der Firma „Adidas“ ergab.¹⁰²

In dieser Zeit nahm die Gewalt in den Ghettos wieder zu und Rapper sprachen zunehmend über Gewalt und materielle Themen in ihren Texten. In den Medien wurde das Ursache–Wirkungs–Verhältnis überwiegend so dargestellt, dass (Gewalt thematisierender) Hip Hop ein Faktor der Entstehung dieser Probleme sei und keine Reaktion auf die Gewalt.¹⁰³

2.4.4 Dissing

Ein Rapper, der in seiner Musik durch besondere Härte auffiel (obwohl er auch „weichere“ Texte schrieb), war LL Cool J, ebenfalls Mitglied bei Def Jam und ebenfalls kommerziell sehr erfolgreich. Er war einer derjenigen, die dafür sorgten, dass die bereits aus den Freestyle Battles bekannte Tradition der Dozens und Toasts auch auf Platten verewigt wurde, indem er das „Dissen“ in seiner Musik etablierte. Dissen ist das zum Zweck der Unterhaltung, zur Selbsterhöhung des eigenen Egos und der Raptechnik praktizierte, wettbewerbsmäßige Beleidigen der Konkurrenz oder eines unbestimmten Battle–Gegners.¹⁰⁴ Die daraus resultierenden Streitereien zwischen Rappern nennt man „Beef“.¹⁰⁵ Ein prominentes Beispiel für einen Song, in

¹⁰⁰ Erschienen auf *Run D.M.C.*: „Raising Hell“, Profile/Arista Records, 1986.

¹⁰¹ Vgl. Kage: *American Rap*, S.89f.

¹⁰² Vgl. Toop: *Rap Attack*, S.188.

¹⁰³ Vgl. Ebenda: S.188f.

¹⁰⁴ Vgl. Toop: *Rap Attack*, S.193.

¹⁰⁵ Vgl. Klein; Malte: *Is this real?*, S.41.

dem konsequent gedissst wird, ist das von Nas geschriebene Stück „Ether“¹⁰⁶, das er gegen seinen Rivalen Jay Z verfasst hat. Zur Veranschaulichung des Dissens wird die erste Strophe aus „Ether“ hier angeführt:

„Brace yourself for the main event
Y'all impatiently waiting
It's like an Aids test, what's the results?
Not positive, who's the best? Pac, Nas and Big
Ain't no best, East, West, North, South, flossed out, greedy
I'll embrace y'all will napalm
Blows up, no guts, left chest, face gone
How could Nas be garbage?
Semi-autos at your cartilage
Burner at the side of your dome, come outta my throne
I got this, locked since '9-1
I am the truest, name a rapper that I ain't influenced
Gave y'all chapters but now I keep my eye on the Judas
With Hawaiiin Sophie fame, kept my name in his music“¹⁰⁷

Das Element „Dissing“ wirkte belebend auf die Kultur, sorgte dafür, dass das Publikum größer wurde und die Szene ausdifferenzierter: Hip Hop fand jetzt auf verschiedenen lokalen Ebenen statt und nahm musikalisch die unterschiedlichsten Gewänder an: Z.B. gab es Soul Rap, Latin Rap, Reggae Rap, Hardcore Rap und verschiedene Disco Varianten. Obwohl sich das musikalische Spektrum erweitert hatte, fehlte der Gesamtentwicklung die Konzentration auf einen gemeinsamen Fokus. Auch die textlich nach wie vor dominierenden Tiraden des Dissens und der Rap über materielle Dinge wirkten durch die ständige Wiederholung eingefahren und ideenlos.¹⁰⁸

2.4.5 Public Enemy

Just in dem Moment, als die Entwicklung zu stagnieren drohte, erschien eine Band, die der Szene den verloren geglaubten Fokus zurückgab: Die Rede ist von „Public Enemy“, ein weiteres Produkt der Erfolgsgeschichte von Def Jam Records. „Public Enemy“ setzten 1987 an dem Punkt an, den bereits „Grandmaster Flash and the Furious Five“ im Jahr 1982 ins Auge gefasst hatten: politischer Rap. Ihre

¹⁰⁶ Erschienen auf *Nas*: „Stillmatic“, Ill Will Records/ Columbia Records, 2001.

¹⁰⁷ <http://lyrics.wikia.com/Nas:Ether> (Stand: 20.3.2012).

¹⁰⁸ Vgl. Toop: *Rap Attack*, S.201f.

Herangehensweise war allerdings deutlich von der von Grandmaster Flash and the Furious Five zu unterscheiden: Ihr ganzes Auftreten ist als militant bis martialisch einzustufen. Public Enemy verstanden sich als Stimme der unterdrückten schwarzen Bevölkerung. Sie benutzten Slangausdrücke, Metaphern und Codes, die nur Eingeweihte und Szenekenner verstehen konnten, damit ihre Musik die Zensurschranken der Radiostationen passierte. Oftmals vertieften sie sich dabei in einem Spiel aus unscharf umrissenen Nebenbedeutungen, aus denen nicht abzulesen war, wie ihre Aussagen zu verstehen sind. Public Enemy setzten sich dagegen zur Wehr, dass ihre Texte wortgetreu analysiert oder einzelne Äußerungen aus dem Kontext gerissen werden. Sie präsentierten Songs ohne lineare Strukturen, die ein verwirrendes Durcheinander ineinander fließender Meinungen und Eindrücke darstellen, das von einer lärmbetonten, samplelastigen Geräuschkulisse untermalt wird.¹⁰⁹ Der Schriftsteller David Toop beschreibt ihre Musik folgendermaßen: „Public Enemy machen eine Musik, die wie solche Stimmen im Kopf ist, vielfache Persönlichkeiten, die nicht verschmelzen, werden Sprache, die sich nicht beruhigt, ein schreiender Wahnsinn.“¹¹⁰

Chuck D., eines der Mitglieder von Public Enemy, äußerte sich zu ihrer Botschaft:

„Wir machen Musik und haben gleichzeitig den Vergessenen etwas zu sagen, möchten ihnen Vertrauen geben. Wir haben von der westlichen Welt die Versklavung und Diskriminierung erfahren, die heute in eine geistige Versklavung umgeschlagen ist. Wir spielen unsere Musik, und mit ihrer Hilfe zeigen wir unsere Forderungen. Das ist keine Provokation. [...] Wir haben Probleme mit der westlichen Welt, die sich zivilisiert nennt.“¹¹¹

Ob es sich bei der Musik von Public Enemy und der damit einhergehenden Inszenierung der Band tatsächlich nicht um beabsichtigte Provokation handelt, lässt sich aufgrund der Vermarktungsstrategie der Band bezweifeln. Russel Simmons bekundete, dass sich Public Enemy bis zur Perfektion vermarkten¹¹² und der Vizepräsident von Def Jam Records, Bill Stephney, sagte über das Vermarktungskonzept des Labels:

„Wir arbeiten sehr hart an ihrem [d.i. Public Enemy] Erscheinungsbild, an dem was sie sagen und was auf ihrem Cover steht. Alles ist auf eine politische Perspektive ausgerichtet, und das macht den Erfolg von Def Jam [...] aus. Jeder Künstler hat sein eigenes Konzept. L.L. Cool J ist >der Mann von der

¹⁰⁹ Vgl. Kage: American Rap, S.73-77.

¹¹⁰ Vgl. Toop: Rap Attack, S.206.

¹¹¹ Kage: American Rap, S.74.

¹¹² Vgl. Ebenda: S73.

Straße<. Run DMC sind die >Hard Rock `n` Roll Rapper<, Whodini sind eine Art bürgerliches >Sexsymbol des Rap<, Public Enemy sind >politische Rapper< und Oran Juice Jones sind die >Gangster<. Und dann die Beastie Boys: Sie haben das Image, den guten alten Rock `n` Roll zu machen, um zu feiern. Diese Art von Image ist nötig, und dann muss man es beibehalten, weil sich die Kids davon sehr angesprochen fühlen.“¹¹³

Der Name „Public Enemy“ ist sowohl eine Anspielung auf das gleichlautende Lied¹¹⁴ von James Brown, in dem die Droge Heroin thematisiert wird, als auch eine Anlehnung an die Vorstellung, dass Schwarze in Amerika generell wie Staatsfeinde behandelt werden. Public Enemy lösten eine neue Welle des Afrozentrismus aus und vollzogen symbolische Handlungen, die beispielsweise an die Black Panther Bewegung erinnerten. Exerzierschritte auf der Bühne, Barett und Tarnanzüge gehörten genauso dazu, wie die Anwesenheit der „Security Of The First World“.¹¹⁵ Dieser bewaffnete (!) Kampfverband wurde zu einem festen Bestandteil der Bühnenshows und wurde von Professor Griff, dem sogenannten „Informationsminister“ der Gruppe (man könnte auch „Pressesprecher“ sagen), angeführt. Die Security Of The First World (SiW) ähnelte der Fruit of Islam, dem Kampfverband der Nation of Islam¹¹⁶, die als radikale, spirituell–revolutionäre Gruppe zu bezeichnen ist. Sie praktizieren eine eigenwillige Auslegung des Islam und sind davon überzeugt, dass Weiße und Schwarze nicht in Frieden miteinander leben können. Ihre Hauptforderung ist die Abspaltung der „Black Nation“ vom weißen Amerika.¹¹⁷

Public Enemy schockierten gezielt mit ihren Texten und den symbolischen Bezügen ihrer Vermarktungsstrategien. Sie riefen dabei alle denkbaren Reaktionen hervor, von begeisterter Zustimmung bis zu verständnisloser Angst.¹¹⁸ Dabei setzten sie unbestritten einen Markstein in der amerikanischen Hip Hop Geschichte und veränderten das Bild der bis dahin eher oberflächlich und hedonistisch orientierten Hip Hop Bewegung. Sie positionierten den politischen Rap in radikaler Weise und fanden, trotz der Thematik schwarzer Emanzipation, auch bei Weißen Anhängern Zuspruch.¹¹⁹

¹¹³ Ebenda: S.71.

¹¹⁴ Erschienen auf *James Brown*: „There it is“, Polydor Records, 1972.

¹¹⁵ Vgl. Toop: *Rap Attack*, S.204.

¹¹⁶ Vgl. Kage: *American Rap*, S.73.

¹¹⁷ Vgl. Ebenda: S.33f.

¹¹⁸ Vgl. Ebenda: S.73f.

¹¹⁹ Vgl. George: *XXX*, S.87.

2.5 Drogenprobleme und Gangsta–Rap

Es liegt nahe, dass der Gangsta-Rap ein (manchmal realistisches, oft auch verzerrtes) Abbild der Umstände ist, aus denen er entstand. Insofern ist er eine Reflexion des Lebens in den amerikanischen Ghettos. Unterschiedliche Ursachen haben zu der Bildung der Ghettos geführt: Die veränderte wirtschaftliche Situation nach der Bürgerrechtsbewegung führte dazu, dass Schwarze, die es sich leisten konnten (dazu gehörten nicht nur Spitzenverdiener, sondern auch welche aus dem Mittelstand), aus ärmeren Wohnvierteln in sozial besser gestellte Gegenden abwanderten. In den armen Vierteln stieg die Kriminalitätsrate an, weswegen auch viele Weiße, die es sich leisten konnten, mit der Zeit abgewandert sind.¹²⁰ In New York verschärfte sich die Situation zusätzlich durch städtebauliche Maßnahmen: Der Cross Bronx Expressway wurde gebaut, eine vielspurige Autobahn, die mitten durch den Stadtteil führte und den Abwanderungsprozess intensivierte. Zurück blieben „apokalyptisch“ anmutende Stadtteile mit leerstehenden Fabrikgebäuden, verwahrlosten Mietskasernen und verkommenen Hinterhöfen, wie man sie z.B. aus Filmszenarien kennt.¹²¹ Der Soziologe Mike Davis bezieht diese Orte auf in Anlehnung daran entstandene Hollywoodfilme:

„Die Pop-Apokalypsen und blutigen Science-Fiction-Szenarios aus Hollywood waren äußerst realistisch und politisch in ihrer Darstellung der programmierten Verschärfung der städtischen Oberfläche unter den Bedingungen der gesellschaftlichen Politisierungen der Reagan-Ära. Die Bilder von Innenstädten als Gefängnissen (Die Klapperschlange, Runningman), der Polizei als hochtechnisiertem Todesschwadron (Blade Runner), fühlenden Gebäuden (Stirb Langsam), städtischen Bantu-Gebieten (They Live!) und Straßenkämpfen nach Vietnamvorbild (Colors) führen nur ein wenig weiter, was überall an existierenden Trends zu beobachten ist.“¹²²

Zu diesen folgenschweren Einflüssen gesellte sich ein weiterer, der die Verwahrlosung der Ghettos in fast epidemischem Ausmaß begleitete: die Drogenproblematik.

¹²⁰ Ebenda: S.55.

¹²¹ Vgl. Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.121.

¹²² Vgl. Toop: Rap Attack, S.196.

Die Droge Heroin kam gegen Ende der 60er Jahre in Umlauf. Nach Schätzungen der US-Army nahmen etwa zehn Prozent der Soldaten während ihres Einsatzes in Vietnam diese Droge, wovon fünf Prozent als schwer abhängig galten. Oftmals „verschleppten“ sie diese Abhängigkeit in die Ghettos. Vor der Drogenexpansion waren schwarze Kriminelle häufig Räuber, Hehler oder – besonders häufig – „Numbers Runners“. Es handelt sich bei Numbers Runners um Personen, die kleine Wetteinsätze platzieren und mit einem kleinen Anteil an den Gewinnen beteiligt sind. Oft waren diese Buchmacher halbseidene Betrüger, sie wurden aber weitestgehend, auch behördlich, geduldet, weil das Numbers Running in den Ghettos zu einem Teil des kulturellen Zusammenlebens gehört. Durch den Einzug der Droge Heroin veränderte sich die Kriminalität von Grund auf: Einerseits gingen viele Kleinkriminelle zum Verkauf der harten Droge über, andererseits kam es durch den Konsum der Droge zur Beschaffungskriminalität.¹²³

Als der Heroinkonsum gegen Anfang der 80er Jahre aufgrund von Versorgungsschwierigkeiten ins Stocken geriet, fand sich schnell Ersatz: Angel Dust. Diese Substanz ist psychoaktiv, halluzinogen und kann zu unkontrollierten Verhaltensausrüchen führen. Weil die Droge aber günstig zu beschaffen, ständig verfügbar und schnell wirksam ist, fand sie Einzug in die Partyszene und war bei der Entstehung der Hip Hop Kultur weit verbreitet.¹²⁴

Auch diese Substanz wurde aber zurückgedrängt von einer, welche die Situation in den Ghettos noch viel nachhaltiger verschlimmerte: Die Rede ist von der Droge „Crack“, ein rauchbares, günstiges Derivat des Kokain, das weitläufigen Schaden angerichtet hat und in dessen Verkauf vor allem Jugendliche involviert worden sind. Das erste Mal wurde die Droge in einem Hip Hop Text 1983 in „White Lines“¹²⁵ von Grandmaster Flash and the Furious Five erwähnt. 1992 waren Schätzungen zufolge, alleine in New York 150000 Menschen in den Drogenhandel verwickelt. Crack wirkt sehr schnell und ist extrem suchterzeugend, weil die Wirkung fast genauso schnell wieder abklingt wie sie eintritt – der Rauschzustand dauert ca. fünf Minuten. Viele Frauen gingen durch die Drogenabhängigkeit zur Prostitution über, Kinder wurden

¹²³ Vgl. George: XXX, S.55-59.

¹²⁴ Vgl. Ebenda: S. 60f.

¹²⁵ Erschienen auf *Grandmaster Melle Mel*: „White Lines (Don` t Don` t Do It)“ (Single), Sugar Hill Records, 1983.

vernachlässigt, die Mordrate stieg an und auch die Entstehung des Gangsta-Rap verlief zeitlich synchron mit den Entwicklungen des Crackkonsums.¹²⁶

Ein weiterer Begleitumstand des Drogenhandels waren Gefängnisstrafen. Der in Washington D.C. ansässige Verein „Sentencing Project“ veröffentlichte 1990 eine Studie, der zufolge jeder vierte schwarze Mann in Amerika zwischen 20 und 29 Jahren entweder im Gefängnis saß oder auf Bewährung war. Die Ursachen dafür waren u.a. das schlecht funktionierende Bildungssystem, das Ausbleiben ökonomischer Perspektiven und das Verhängen von drastischen Strafen, schon für den Besitz kleinerer Drogenmengen. Diese Verhältnisse spitzten sich in den Ghettos zu und führten dazu, dass fast jeder, der dort lebte, Bekanntschaften hatte zu Menschen mit Gefängnishintergrund. In den Gangs wurde ein Gefängnisaufenthalt fast als Initiationsritus in die Männlichkeit gesehen.¹²⁷

Vor diesem Hintergrund wird auch das Themenspektrum des Gangsta-Rap erklärbar, das sich typischerweise auf Themenbereiche wie „Mord“, „Drogen“, „Prostitution“, „Gewalt“ und „Gefängnisaufenthalte“ bezieht. Unter 3.2.2 und 3.2.4 finden sich exemplarische Basis-Interpretationen zu Texten des Genres „Gangsta-Rap“.

2.6 Concious Rap

Wie der Name vermuten lässt, geht es bei Concious Rap um „Bewusstsein“. Dieser Begriff lässt sich vielseitig interpretieren. Ganz grob kann man eine Unterscheidung von zwei Sorten des Concious Rap unternehmen: Zum einen gibt es die stark politisch ausgerichteten Conciousrapper, zu denen auch Public Enemy gezählt werden können. Zum anderen gibt es spirituell ausgerichtete Conciousrapper, zu denen sich z.B. die Native-Tongues-Family zählen lässt – ein loser Verbund verschiedener Gruppen wie „A Tribe Called Quest“, „Jungle Brothers“ und „De La Soul“.¹²⁸

¹²⁶ Vgl. George: XXX, S.61-65.

¹²⁷ Vgl. Ebenda: S.66f.

¹²⁸ Vgl. Kage: American Rap, S.88.

Queen Latifah ist eine zentrale Vertreterin des Consciousrap, die sich mithilfe der Musik für die Emanzipation von Frauen einsetzt und sich als stolze Afroamerikanerin versteht. Ihr Name entspringt der Überzeugung, dass „alle Afroamerikaner von afrikanischen Königinnen und Königen abstammen. Sie wissen es nur nicht, da sie in der Schule nur die Geschichte der Weißen lernen.“¹²⁹ Diese Behauptung ist natürlich historisch nicht haltbar, dennoch liegt hinter dieser mythisch verklärenden Sichtweise ein tiefschürfender Hintergrund: Queen Latifah versucht Identität zu schaffen. Die Afroamerikaner sind die einzige ethnische Gruppe in den U.S.A., die nicht um ihre Herkunft wissen. Weil sich in einem ethnisch geordneten Raum wie den U.S.A. das Selbstverständnis kultureller Identität oftmals über die Herkunft definiert (Italian-American, WASP usw.), ist die Frage nach der Herkunft für viele Afroamerikaner von großer Bedeutung.¹³⁰

Eine Gruppe, die den Conscious Rap in allen Belangen geprägt hat, ist „De La Soul“. Ihre Kleidung bestand aus blumengemusterten, afrikanischen Gewändern. Die Frisuren waren zerklüftet – der Rapper Posdnous hatte in sein Haar ein Peace Logo eingeschnitten. Afrikanische Amulette, Perlen und Haarbänder wurden zu Aushängeschildern der Band. Auch musikalisch setzten sie neue Maßstäbe: Ihre Musik enthielt „der Seele zugewandte“ Konzepte. Sie sampelten Musik aus unterschiedlichen Quellen und Genres, die z.T. in einem vermeintlichen Widerspruch zueinander stehen. Dadurch wurde eine Einheit konzipiert, die auch die Trennung zwischen „typisch schwarzer“ und „typisch weißer“ Musik überwand.¹³¹

3. Das Überzeugungssystem des amerikanischen Hip Hop

¹²⁹ Ebenda.

¹³⁰ Vgl. ebenda: S.88f.

¹³¹ Vgl. ebenda: S.90f.

3.1 Der essentielle Rahmen der Hip Hop Kultur

Der vorausgegangene Überblick über die amerikanische Hip Hop Kultur zeigt vor allem eins: Es handelt sich bei ihr um eine – für popkulturelle Verhältnisse – langlebige Bewegung mit z.T. sehr heterogenen Strömungen. Schließlich haben z.B. die ersten partyorientierten Rapstrophen, die gefreestyled, d.h. frei improvisiert waren, nur wenig mit den geschriebenen, politischen Raps von „The Message“ gemeinsam. Die Raps von „The Message“ schlagen wiederum eine komplett andere Richtung ein, als z.B. die von Public Enemy, die zwar auch politisch, dafür aber viel radikaler und exzentrischer sind. Außerdem muss beachtet werden, dass es sich bei meiner historischen Darstellung der Bewegung um einen Überblick handelt, der nur auf signifikante Momente der Entstehungsgeschichte eingeht und dementsprechend keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Wenn man noch tiefer auf die subkulturellen Details oder auf Phänomene des Mainstreams eingehen würde, ließe sich die These, dass Hip Hop eine heterogene Kultur mit verschiedenartigen Strömungen ist, zusätzlich belegen.

Insofern ist es nicht leicht, einen gemeinsamen Nenner für das Überzeugungssystem der Hip Hop Kultur zu finden. Wie lassen sich die verschiedenen Strömungen in Einklang bringen?

Wenn sich nachweisen ließe, dass es eine Strömung gibt, die gegenüber den anderen Strömungen einen legitimen Anspruch auf das Formulieren eines weltanschaulichen Rahmens vertritt, würde es ausreichen, diese Strömung zu untersuchen und sie mit den anderen zu vergleichen. Dabei gäbe es zwei Möglichkeiten:

- Entweder diese Strömung ist die des Ursprungs, weil in ihr die Basis für das Weltbild und das Wertesystem gelegt worden ist, auf das die anderen Strömungen aufbauen.
- Oder es ist eine spätere Phase, weil die Basis für das Weltbild und das Wertesystem nicht in ihrem Ursprung, sondern in einer späteren Phase gebildet worden ist.

Meine erste These, die ich im Folgenden zu begründen versuche, lautet wie folgt: Es gibt keinen politischen, religiösen oder (im engeren Sinn) moralischen Konsens der Hip Hop Kultur!

Wenn man die Ursprungsphase betrachtet, muss man sich in Erinnerung rufen, dass Hip Hop zu dieser Zeit (vorerst noch) eine nonverbale Kunstform war, die keinen anderen Anspruch vertrat, als Spaß zu machen und Menschen zu unterhalten. Kool DJ Herc war der erste Hip Hopper. Kurzsichtig gedacht, könnte man ihm als „Erfinder“ das Recht zubilligen zu definieren, was Hip Hop ist und wofür er zu stehen hat. Demzufolge würde er wohlmöglich für die zuvor genannten Prinzipien stehen: Spaß und Unterhaltung. Seine Meinung apodiktisch für die einzig wahre zu erklären, wäre jedoch deshalb kurzsichtig gedacht, weil es zu eng gefasst wäre, mit der Erfindung des Breakbeats und des Turntablism auch den Hip Hop für (endgültig) erfunden zu erklären. Kool DJ Herc hat zwar die Form geschaffen, auf der alles aufbaut, aber den aufbauenden Prozess der Gestaltung haben viele andere übernommen. Darüber hinaus muss gesagt werden, dass man ohnehin nicht apodiktisch feststellen kann, welche Hip Hop Strömung die einzig Wahre ist: Jeder Mensch hat subjektive Meinungen und es wird immer welche geben, die z.B. nur 50 Cent hören, diese Musik für den einzig wahren Hip Hop erklären und nichts anderes gelten lassen. Genauso gibt es auch Zeitzeugen der Gründungsphase, die davon überzeugt sind, dass nur der Hip Hop, der auf den Block Parties stattfand, authentisch war und dass alles, was danach kam, eine Verzerrung darstellt. Subjektiv hat jeder die Definitionsmacht darüber, was „authentischer Hip Hop“ für ihn ist. Ich erörtere die Frage, welche Hip Hop Strömung als Basis für das Überzeugungssystem der ganzen Kultur anzusehen ist, aber nicht aufgrund von subjektiven Kriterien: Das Kriterium, nach dem ich mich zu richten versuche, ist die Frage nach der gesellschaftlichen und musikgeschichtlichen Relevanz der zur Untersuchung stehenden Phase und nach einem Konsens, auf den sich die meisten Hip Hopper einigen können. Deswegen und aus den zuvor genannten Gründen kann das Überzeugungssystem der Hip Hop Kultur (zumindest nicht nur) aus der Ursprungsphase abgeleitet werden: So bedeutsam die ersten Block Parties auch waren – da der Hip Hop zu dieser Zeit nur im Rahmen der jeweiligen Aufführung stattfand, nicht auf Platten gepresst wurde und kein größeres Publikum erreicht hat, kann sich diesbezüglich auch kein Konsens derjenigen gebildet haben, die erst später zum Hip Hop gestoßen sind.

Die anderen Perioden des Hip Hop stehen sich weitestgehend indifferent gegenüber, so dass keine einen Anspruch auf das Postulat normativer Überzeugungen legitimieren könnte, außer vielleicht einer: Wenn es eine Periode gibt, die – nachdem sich die Ursprungsphase als unqualifiziert dafür erwiesen hat – in besonderem Ausmaß dafür geeignet wäre, die Werte und das Weltbild des Hip Hop zu definieren, dann ist es die Phase der Zulu Nation: Afrika Bambaataa hat schließlich die Einheit der Hip Hop Elemente ausgerufen und in entscheidender Weise dazu beigetragen, dass die Kultur eine politische und religiös–metaphysische Stoßrichtung bekam.

Dennoch halte ich auch diese Ära, in religiöser und politischer Hinsicht, nicht für spezifisch prägend in Bezug auf das Werte– und Weltbild der gesamten Kultur. Wenn die Werte der Zulu Nation so manifest wären, dass ein Großteil der Kultur sich ihnen verschrieben fühlt, müsste die Zulu Nation noch viel mehr (vor allem prominente) Mitglieder haben. Das heißt nicht, dass Künstler, die der Zulu Nation nicht angehören, prinzipiell mit ihren Werten im Unfrieden stehen: Natürlich können sie Teilaspekte oder auch den Gesamtumfang des Zulu–Kodexes verinnerlicht haben, das liegt z.T. aber auch daran, dass die darin enthaltenen Prinzipien so allgemein formuliert sind, dass sich ihnen theoretisch jeder verpflichtet fühlen kann, unabhängig davon, ob man überhaupt jemals von der Zulu Nation gehört hat: Ihre Prinzipien sind weitestgehend humanistischer Art und vielseitig auslegbar, weshalb der Anspruch auf das Postulieren eines normativen Weltbilds, aufgrund der Vagheit der Begriffe, nicht zu vertreten ist. Anhand dieser Begriffe erscheint es z.B. fraglich, ob eine Gruppe wie „Public Enemy“ dem Kodex der Zulu Nation entspricht. Im Fall von Gruppen wie „N.W.A.“ und anderen Gangsta–Rappern ist diese Entsprechung wohl eher zu verneinen. Das ändert aber nichts daran, dass Gruppen wie „Public Enemy“ und das Genre „Gangsta–Rap“ zum größten Teil von den Anhängern der Hip Hop Bewegung als rechtmäßige Repräsentationen ihrer Kultur verstanden werden, unabhängig davon, wie sie im Einzelnen geschmacklich zu diesen Repräsentationen stehen.

Es muss also nach einem anderen gemeinsamen Nenner gesucht werden, auf den sich das Überzeugungssystem der Hip Hop Gemeinschaft zurückführen lässt. Dieser kann aufgrund der Heterogenität der Kultur nicht in verallgemeinerbaren politischen oder

religiösen Ansichten begründet liegen, sondern muss inhärent in den Mechanismen der Kultur verankert sein.

Meine These lautet: Das Überzeugungssystem der Hip Hop Gemeinschaft entspricht der Forderung, Individualität im Rahmen der Hip Hop Kultur authentisch zu repräsentieren.

Diese These klingt noch etwas unscharf, weil sie weiterer Erklärungen bedarf. Sie gliedert sich in zwei Teilfragen auf:

- 1.) Wie lässt sich die Hip Hop Kultur ihrer Essenz nach definieren?
- 2.) Was bedeutet das Repräsentieren von Authentizität und Individualität in Bezug auf die Hip Hop Kultur?

Ich beantworte die Fragen wie folgt: Die eigentliche Essenz der Hip Hop Musik, die bereits bei der Anwendung des ersten Breakbeats zum Tragen kam, war die Verschmelzung verschiedenen Quellmaterials zu einem neuen Konstrukt durch das Sampling. Notwendigerweise entstand beim Sampling ein Verweis auf andere Musikstücke, somit eine Referenz, die als Hommage an das Original verstanden werden kann, in bestimmten Fällen aber auch als ironische Brechung. Diese bereits im ersten Breakbeat enthaltene Essenz des Verweises durchzieht die Geschichte des Hip Hop wie ein roter Faden und bezieht sich nicht nur auf den musikalischen Aspekt, sondern auch auf den textlichen, den tänzerischen und den Graffiti Aspekt: Rapper beziehen sich in ihren Texten aufeinander, zum Beispiel im Genre „Battle Rap“, bei dem sich konkurrierende Rapper verbal attackieren und somit direkt Bezug auf die Musik der anderen Rapper nehmen. Solche Beziehungen können auch kollegialer Natur sein, beispielsweise bei der im Hip Hop üblichen Prozedur des „featurens“: Unter einem Feature versteht man den unterstützenden Gastauftritt eines Rappers auf dem Song eines anderen.¹³² Des Weiteren erwähnen sich Rapper häufig lobend oder in Bezug auf einen bestimmten Kontext und sampeln die Stimmen von anderen Rappern.¹³³ Auch der Rap enthält materiell schon (wie unter 2.2.2

¹³² Im Jahr 2011 erschien das Kollabo-Album „Watch the Throne“ von Jay Z und Kanye West, das komplett auf dem Prinzip des featurens aufgebaut ist, weil auf ihm zwei der kommerziell erfolgreichsten Rapper durchgängig miteinander kollaborieren.

¹³³ Eminem in „Just Don’t Five A Fuck“: „So when you see me on your block with two glocks, screaming ‚Fuck the World‘ like Tupac: I just don’t give a fuck!“

dargestellt) zahlreiche Referenzen zu Kulturpraktiken der afrikanischen und afroamerikanischen Geschichte. Insofern besteht Rap immer aus einem Zusammenspiel verschiedener Interaktionen und Querverweise – er kann nicht losgelöst von ihnen betrachtet werden. Auch beim Graffiti ist der Referenzcharakter augenscheinlich vorhanden: Graffiti Künstler kommunizieren untereinander durch Tags. Für sie ist Graffiti ein szenespezifischer Sprachcode, der die Stadt wie ein Kommunikationsnetz durchzieht.¹³⁴ Der Breakdance ist ein Tanzstil, der ebenfalls aus einer großen Anzahl von Referenzen zusammengesetzt ist: Er bedient sich afrikanischer Tanelemente, stellt aber auch Bezüge zu Kampfsportarten wie dem Kung Fu her, bezieht sich auf Pantomimetechniken, auf Roboterbewegungen, Science-Fiction und auf Videospiele. Hip Hop ist eine ausdifferenzierte Zitatkultur, die sich durch ihre Zitate selbst thematisiert und durch Bezüge auf verschiedene Traditionen eine eigene Traditionslinie entwickelt.

Genauso essentiell wie der immanente Verweischarakter der Hip Hop Kultur ist der Gedanke des Battles in ihr verankert. Ich postuliere, dass er kausal mit dem Zitatcharakter der Elemente in Zusammenhang steht: Beim Breakdance ist er augenscheinlich schon in den Tanzbewegungen verkörpert. Eine Tanzrichtung, die auf Kung Fu und Capoeira Techniken aufbaut, die mit pantomimischen Elementen spielt (die der Ironisierung und dem Spott dienen können) und die allgemein mit dem Habitus der Selbstprofilierung kokettiert, muss sich zwangsläufig zu einem Wettkampfsport entwickeln. Beim Graffiti ist es nicht anders: Das Sprühen entstand – erst bei den Gangs, dann bei eigenständige Sprüher – mit der Zielsetzung ein Territorium zu markieren und sich im öffentlichen Raum zu verewigen. Weil der Platz im öffentlichen Raum und die Territorien begrenzt sind, kam es notgedrungener Weise zu einem Konkurrenzkampf, im Zuge dessen sich die Writer in Crews organisierten und mit immer ausgefeilteren Techniken konkurrierten. Rap ist bereits eine Fortführung aus Wettkampftraditionen wie den Dozens und das DJ'ing hatte es auch nicht schwer, zu einem Wettkampf zu werden: Wenn man bedenkt, wie simpel Techniken wie der Breakbeat und das Scratching sind und wie mannigfaltig die Möglichkeiten, die sich aus ihnen ergeben, kann man sich leicht vorstellen, dass das DJ'ing viele Menschen interessiert hat, die selber Innovationen an den Plattenspielern

¹³⁴ Vgl. Klein; Malte: Is this real?, S.16.

hervorbringen und andere DJ's übertrumpfen wollten. Dabei wurde es ihnen leicht gemacht, mit der Szene in Kontakt zu kommen:

An dieser Stelle kommt der dritte Punkt zur Sprache, der wesentlich für die Hip Hop Kultur ist: Hip Hop macht es einem leicht, ein aktiver Teil der Kultur zu werden: Durch das DJ'ing war zum ersten Mal eine Art des Musizierens möglich, die keine langwierige musikalische Ausbildung voraussetzt. Vieles konnte man sich intuitiv aneignen und durch eigenes Experimentieren entwickeln. Man musste kein Instrument spielen und keine Noten lesen können. Grandmaster Flash hatte keine professionelle Musikausbildung, er war Elektrotechniker.¹³⁵ Auch das „Call and Response“ Prinzip, bei dem der Rapper das Publikum dazu animiert auf seine Phrasen zu antworten, entspricht der Haltung, die Leute direkt mit einzubeziehen. Die ersten Raps waren reine Improvisationen, die sich aus der direkten Interaktion mit dem Publikum ergaben. Hip Hop bietet mit seinen vier Elementen viele Anknüpfungspunkte, um Menschen mit unterschiedlichen Talenten für die Kultur zu begeistern. Die Techniken des Hip Hop können langfristig perfektioniert werden, ihr Einstieg findet aber direkt und intuitiv statt. Nur dadurch konnte Hip Hop als Gegengewicht zur Gewalt funktionieren: Wer in der Ursprungsphase etwas auf sich hielt, war in der Regel auch Sprayer, Rapper, DJ oder Breakdancer.

Deshalb lauten meine drei Thesen, die die essentiellen Charakteristika der Hip Hop Kultur beschreiben:

- 1.) Hip Hop ist eine ausdifferenzierte Verweiskultur, die sich durch ihre Zitate immer wieder selbst thematisiert.
- 2.) Das Prinzip des Battles ist ein „Motor“ innerhalb dieser Verweiskultur, der die Künstler dazu antreibt, kreativ zu bleiben und die Kultur mit neuen Stilen zu bereichern.
- 3.) Hip Hop ist eine Kultur, die zum Mitmachen anregt und die deshalb weit mehr Produzenten hervorruft, als das bei anderen Kulturen der Fall ist. Wer Hip Hop „leben“ möchte, schafft schnell den Einstieg in die aktive Szene und kann sich mit ihr viel intensiver auseinandersetzen, als er das als reiner Konsument könnte.

¹³⁵ Vgl. Toop: Rap Attack, S.76.

Diese drei Eckpfeiler schaffen den Rahmen für einen „Hip Hop Kosmos“, der immer wieder „um sich selbst kreist“ und seine Anhänger so intensiv an sich bindet, dass sie ihn als Konzept eines „Way of Life“ begreifen. Diese Ausführungen beantworten meine Teilfrage, wie die Hip Hop Kultur ihrer Essenz nach zu definieren ist. Zur Bildung dieser Essenzen waren die Ursprungsphase und die Phase der Zulu Nation von eminenter Bedeutung. Um meine These, das Überzeugungssystem der Hip Hopper gründe sich auf die Forderung, Individualität im Rahmen der Hip Hop Kultur authentisch zu repräsentieren, final zu erklären, muss ich noch die zweite Teilfrage beantworten, die lautet: Was bedeutet das Repräsentieren von Authentizität und Individualität in Bezug auf die Hip Hop Kultur?

Zur Beantwortung dieser Frage reicht es nicht aus, nur die Gründungsphase und die Phase der Zulu Nation zu beleuchten. Interessanterweise lassen sich nämlich, wie aus meinem Überblick über die amerikanischen Hip Hop Geschichte hervorgegangen ist, zu allen Zeiten Rapper mit ganz unterschiedlichen Überzeugungssystemen beobachten, die auf konsensualer Ebene von der Hip Hop Gemeinschaft als authentische Repräsentanten ihrer Kultur akzeptiert werden. Das galt z.B. auch für Run D.M.C., die das Image von im Ghetto erfahrenen Rappern transportierten, obwohl sie von Anfang an zugaben, nicht aus dem Ghetto zu stammen. Die Frage, wie dieser (eventuell scheinbare) Widerspruch zu erklären ist, zieht eine weitere Untersuchung nach sich, die im Folgenden durch Basis-Interpretationen von Songtexten gestützt wird. Darüber hinaus haben diese Basis-Interpretationen den praktischen Nutzen, den unter 2. gezeichneten Überblick über die Entwicklung der amerikanischen Hip Hop Kultur empirisch zu erweitern.

3.2 Basis-Interpretationen zu amerikanischen Raptexten¹³⁶

¹³⁶ Alle Texte, auch die unter 5.1, sind nach gängigen Songtextportalen, wie z.B. „www.lyrics.de“, zitiert. Aufgrund der hohen Fehleranfälligkeit solcher Quellen wurden die Zitate teilweise, mithilfe der Originalaufnahmen, von mir überarbeitet.

3.2.1 „The Message” von Grandmaster Flash and the Furious Five

- 1.) It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from going under
It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from going under
- 5.) Broken glass everywhere
People pissing on the stairs, you know they just don't care
I can't take the smell, can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
- 10.) Junkie's in the alley with a baseball bat
I tried to get away, but I couldn't get far
Cause a man with a tow-truck repossessed my car
- Chorus:
Don't push me, cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head, ah huh-huh-huh
- 15.) It's like a jungle sometimes, it makes me wonder
How I keep from going under
(It's like a jungle sometimes it makes me wonder
How I keep from going under)
- 20.) Standing on the front stoop, hangin' out the window
Watching all the cars go by, roaring as the breezes blow
Crazy lady livin' in a bag
Eatin' out of garbage pails, she used to be a fag-hag
Said she danced the tango, skipped the light fandango
The Zircon Princess seemed to lost her senses
- 25.) Down at the peepshow, watching all the creeps
So she can tell the stories to the girls back home
She went to the city and got Social Security
She had to get a pimp, she couldn't make it on her own
- [2nd Chorus]
- 30.) My brother's doing bad on my mother's TV
Says she watches too much, it's just not healthy
„All my Children“ in the daytime, „Dallas“ at night
Can't even see the game or the Sugar Ray fight
The bill collectors, they ring my phone
And scare my wife, when I'm not home
- 35.) Got a bum education, double-digit inflation
Can't take the train to the job, there's a strike at the station
Neon King Kong standin' on my back
Can't stop to turn around, broke my sacroiliac
A mid-range migraine, cancered membrane
- 40.) Sometimes I think I'm going insane, I swear I might hijack a plane
- [3rd Chorus]
- 45.) My son said: „Daddy, I don't wanna go to school
Cause the teacher's a jerk, he must think I'm a fool
And all the kids smoke reefer, I think it'd be cheaper
If I just got a job, learned to be a street sweeper
I'd dance to the beat, shuffle my feet

Wear a shirt and tie and run with the creeps
Cause it's all about money, ain't a damn thing funny
You got to have a con in this land of milk and honey
They pushed that girl in front of the train
50.) Took her to the doctor, sewed her arm on again
Stabbed that man right in his heart
Gave him a transplant for a brand new start
I can't walk through the park, cause it's crazy after dark
Keep my hand on my gun, cause they got me on the run
55.) I feel like a outlaw, broke my last glass jaw
Hear them say: „You want some more?“ Livin' on a seesaw

[4th Chorus]

A child is born with no state of mind
Blind to the ways of mankind
God is smiling on you but he's frowning too
60.) Because only God knows what you'll go through
You'll grow in the ghetto, living second rate
And your eyes will sing a song of deep hate
The places you play and where you stay
Looks like one great big alley way
65.) You'll admire all the number book takers
Thugs, pimps, pushers and the big money makers
Driving big cars, spending twenties and tens
And you wanna grow up to be just like them, huh,
Smugglers, scramblers, burglars, gamblers
70.) Pickpockets, peddlers even panhandlers
You say: „I'm cool, I'm no fool!“
But then you wind up dropping out of high school
Now you're unemployed, all non-void
Walking 'round like you're Pretty Boy Floyd
75.) Turned stickup kid, but look what you've done did
Got sent up for a eight year bid
Now your manhood is took and you're a may tag
Spent the next two years as a undercover fag
Being used and abused to serve like hell
80.) 'Til one day, you was found hung dead in your cell
It was plain to see that your life was lost
You was cold and your body swung back and forth
But now your eyes sing the sad, sad song
Of how you lived so fast and died so young

[5th Chorus]

Yo Mell, you see that girl there?
Yo, that sounded like Cowboy man
Cool
Yo, what's up Money?
Yo, where's Cooly and Raheim?
90.) They is downstairs cooling out
So what's up for tonight y'all?
We could go down to „Phoenix“
We could go check out „Junebug“ man
Hey yo, you know that girl Betty?
95.) Yeah man
Come on, come all man
Not like it
That's what I heard man
What's this happening, what's this?
100.) What's going on?

- 105.) Freeze
 Don` t nobody move or nothing
 Y` all know what this is (What` s happened?)
 Get `em up, get `em up (What?)
 Oh man, we`re (Right in there) Grandmaster Flash and the Furious Five
 What is that, a gang?
 No
 Shut up
- 110.) Officer, officer, what is the problem?
 You the problem
 Hey, you ain` t gotta push me man
 Get in the car, get in the car
 Get in the god...
 I said, „Get in the car“
- 115.) Why is he?

Bevor ich mit der Basisarbeit beginne, halte ich ein paar Vorbemerkungen für sinnvoll: Für die Basisarbeit an dem Song „The Message“ liegt es nahe, die textprägenden Instanzen „Textkonzept“, „Literaturprogramm“ und „Überzeugungssystem“ auf die an dem Song beteiligten Musiker und auf die gesamte Gruppe „Grandmaster Flash and the Furious Five“ zu beziehen, da es sich bei der Gruppe um einen Zusammenschluss verschiedener Musiker handelt, deren Veröffentlichungen wahrscheinlich auf einem weltanschaulichen Konsens basieren: Nur Melle Mel hat von der Gruppe „Grandmaster Flash and the Furious Five“ an dem Song gearbeitet, darüber hinaus Ed Fletcher – Studiomusiker der Firma Sugarhill Records (über die „The Message“ erschienen ist) – und Bobby Robinson – Musikproduzent und Textschreiber. Während Ed „Duke Bootee“ Fletcher auch als Rapper in Erscheinung tritt, hat Bobby Robinson ausschließlich im Hintergrund an dem Song geschrieben. Es lässt sich nicht rekonstruieren, welche dieser kreativ tätigen Personen zu welchem Anteil an den jeweiligen Textpassagen gearbeitet hat, mit Ausnahme von einigen Zeilen, die wortwörtlich von einem älteren Song Melle Mels (Superrappin’) adaptiert worden sind und somit auf seine künstlerische Handschrift verweisen.¹³⁷ Darüber hinaus muss bemerkt werden, dass auch nicht eindeutig geklärt werden kann, inwiefern die Verfasser „Autoren im engeren Sinn“ (nach Terminologie der kognitiven Hermeneutik) sind, weil es nicht auszuschließen ist, dass von Seiten der Plattenfirma künstlerische Einschnitte vorgenommen worden sind – diese Möglichkeit ist bei Musikproduktionen nie gänzlich auszuschließen, dennoch erscheint sie im Fall von „The Message“ wahrscheinlicher als in anderen

¹³⁷ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Message_%28Grandmaster_Flash_and_the_Furious_Five_song%29 (Stand: 20.3.2012).

Fällen – zum einen, weil neben den eigentlichen Rappern noch ein weiterer Songschreiber involviert worden ist [eine Praxis, welche die Rapper (als Autoren) z.T. fremdbestimmt und im Hip Hop äußerst unüblich ist], zum anderen, weil das Label „Sugarhill Records“ schon bei der Vermarktung von Rappers Delight durch marktwirtschaftliche Strategien aufgefallen ist, die den Verkauf ihres Produkts und nicht die künstlerische Freiheit der vermarkteten Künstler in den Vordergrund gestellt haben. Trotzdem sind die hypothetisch und tatsächlich geschehenen Einschnitte der Plattenfirma nicht als so grundlegend zu bewerten, dass sie Melle Mel und Ed Fletcher verboten hätten, aus ihrem Lebensumfeld zu erzählen und ihre Stimme zu erheben, gegen soziale Missstände, denen sie täglich begegnen.

Des Weiteren halte ich fest, dass ich bei dieser und den kommenden Basis-Interpretationen davon ausgehe, dass Autor und Erzähler (in Raptexten) in einem engen Verhältnis zueinander stehen. Das ergibt sich daraus, dass schon die Rapper auf den Block Parties dafür bekannt waren, hauptsächlich von sich und ihrem Umfeld zu berichten: Es handelt sich um eine Hip Hop Konvention, dass es keine scharfe Trennlinie zwischen Autor und Erzähler gibt (es sei denn, diese Trennlinie wird bewusst gesetzt und deutlich markiert). Das heißt nicht, dass Autoren und Erzähler immer in einem „1:1-Verhältnis“ zueinander stehen (z.B. muss es nicht stimmen, dass Ed Fletcher tatsächlich an Krebs erkrankt ist, Z.39). In einem gewissen Rahmen ist es auch möglich, dass sich der Autor auf einer abstrakten Ebene in dem Erzähler „spiegelt“. Dennoch muss der Autor im Erzähler „enthalten sein“ und von diesem „vertreten“ werden. Diese These wird u.a. dadurch gestützt, dass Grandmaster Flash and the Furious Five, wie unter 2.2.1 beschrieben, wirklich aus dem Ghetto stammen und ihre Schilderungen (trotz dramaturgischer Überhöhungen), ein Abbild der Realität darstellen. Mein Anliegen liegt bei dieser und den folgenden Interpretationen nicht darin nachzuweisen, dass der Autor und der Erzähler zu einem gewissen Grad übereinstimmen, sondern allenfalls darin zu zeigen, wie ausgeprägt dieses graduelle Verhältnis ist.

Zum Textbestand: Das Lied erstreckt sich über fünf Strophen, die allesamt von einem Refrain umschlossen werden. Die erste, zweite und fünfte Strophe wird von Melle Mel gerappt, die anderen zwei von Ed Fletcher. Im Refrain wird das Leben im Ghetto mit einem Dschungel verglichen. Die Formulierung „Don’t push me, cause I’m close

to the edge“ (Z.13) verdeutlicht, dass der Erzähler sich in einer Situation befindet, in der schon ein kleiner Anstoß genügt, um ihn „in den Abgrund“ zu treiben. Dieser Abgrund könnte psychischer Natur sein, wie einige Textstellen belegen (am deutlichsten formuliert in der Zeile: „Sometimes I think I’m going insane, I swear I might hijack a plane“, Z.40), sozialer Natur („Got a bum education, double-digit inflation“; Z.35) und physischer Natur („A mid-range migraine, cancered membrane“, Z.39). Der Text setzt sich zusammen aus Schilderungen der Erzähler, die ihre persönliche Situation beschreiben (u.a.: „Got no money to move out, I guess I got no choice“, Z.8), die ihres Umfelds (u.a. im Fall der „crazy lady“, Z.21–28 oder im Fall des Bruders, Z.29–32) und allgemeine Abstraktionen über den typischen Verlauf einer gescheiterten Ghettoexistenz (Strophe fünf). Im Anschluss an die gerappten Strophen hört man einen Skit, in welchem die Mitglieder von Grandmaster Flash and the Furious Five bei einer harmlosen Unterhaltung von der Polizei verhaftet werden (Z.85–115).

Der Text ist angelegt als Sozialkritik, die durch die Veranschaulichung der Missstände in den Ghettos auf soziale Probleme verweist. Man bekommt als Hörer einen Einblick in das Ghetto gezeigt, durch den man gezwungen ist, sich mit diesem Eindruck auseinanderzusetzen. Hip Hop wird von den Autoren als Sprachrohr benutzt, um die Missstände in den Ghettos zu kommunizieren. Diese Haltung deutet sich bereits im Titel an: Die Erzähler haben eine „Message“ und möchten, dass ihr Publikum diese „Message“ empfängt. Sie erstatten Bericht, vermutlich weil die Medien verklärend oder gar nicht auf ihre Situation eingehen. Das Textkonzept besteht darin, durch Musik auf die Situation in den Ghettos aufmerksam zu machen.

Somit fügt sich das Textkonzept in das Literaturprogramm von Grandmaster Flash and the Furious Five ein, das darauf beruht, zwischen klassischem Battle- und Partyrap [„Pump Me Up“¹³⁸, „It’s Nasty (Genius of Love)“¹³⁹, „Superrapin’ 1“¹⁴⁰ + 2“¹⁴¹] und sozialkritischem Rap („White Lines“¹⁴², „Beat Street Breakdown“¹⁴³) zu

¹³⁸ Erschienen auf *Grandmaster Flash and the Furious Five*: „Pump Me Up“ (Single), Sugar Hill Records, 1985.

¹³⁹ Erschienen auf *Grandmaster Flash and the Furious Five*: „The Message“, Sugar Hill Records, 1982.

¹⁴⁰ Erschienen auf *Grandmaster Flash and the Furious Five*: „Superrapin“ (Single), Enjoy Records, 1979.

¹⁴¹ Erschienen auf *Grandmaster Flash and the Furious Five*: „Superrapin 2“ (Single), Enjoy Records, 1980.

¹⁴² Erschienen auf *Grandmaster Melle Mel*: „White Lines (Don’t Don’t Do It)“ (Single), Sugar Hill Records, 1983.

¹⁴³ Erschienen auf *Grandmaster Melle Mel*: „Beat Street“, Atlantic Records, 1984.

variieren. Dadurch findet eine Anbindung an traditionelle Battle- und Partyraps statt, wie auch eine Erweiterung des Themenspektrums auf sozialkritische Kontexte.

Um das Überzeugungssystem von Grandmaster Flash and the Furious Five (und den restlichen Beteiligten) vertiefend zu eruieren, nehme ich die deskriptive Textarbeit wieder auf: Auffällig ist, dass die Erzähler mehrmals den Wunsch äußern, das Ghetto verlassen zu wollen, dass ihnen dieser Wunsch aber durch höhere Gewalt, Zufälle jeglicher Art und die Umstände, in denen sie leben, versagt bleibt: In der ersten Strophe spricht der Erzähler davon, dass ihm das Geld fehlt um dem Ghetto zu entkommen (Z.8). Er würde gerne mit dem Auto davon fahren, aber sein Auto wurde abgeschleppt (Z.11–12). Infolgedessen beobachtet er in der nächsten Strophe, wie die Autos an ihm vorbeifahren. Dabei richtet er seinen Blick auf eine Frau, die anscheinend ihren Verstand verloren hat. Es zeigt sich, dass nicht nur er Probleme mit dem Leben im Ghetto hat: Die Frau isst aus Mülleimern. Sie scheint eine „Traumtänzerin“ zu sein, deren Träume an der Realität zerschellt sind (Z.21–28). Auch in der dritten Strophe wird der Erzähler am Weiterkommen gehindert: Diesmal möchte er nicht das Ghetto verlassen, sondern nur mit dem Zug zur Arbeit fahren. Aber auch diese Möglichkeit, die seine soziale Existenz sichern soll und somit vielleicht auf lange Sicht dabei helfen könnte, das Ghetto zu verlassen, bleibt ihm versagt, weil die Züge (wegen eines Streiks) nicht fahren (Z.36). Der Drang auszubrechen steigert sich so immens, dass der Erzähler am Ende der Strophe verkündet, dass er sogar ein Flugzeug entführen würde, um seinem Umfeld zu entkommen (Z.40).

Zur interpretativen Textarbeit: Es ist fraglich, wie wörtlich die Aussage, dass der Erzähler ein Flugzeug entführen möchte, zu verstehen ist. An dieser Stelle entlädt sich seine Verzweiflung, durch die er zum Ausdruck bringt, dass er „zu allem bereit ist“. Diese Haltung findet sich auch im Refrain wieder, in dem davon gesprochen wird, dass nur ein kleiner Anstoß genügt, um den Erzähler „in den Abgrund“ zu treiben (Z.13–14). Die Sorge verrückt zu werden („I’m trying not to loose my head“, Z.14) entspricht einer alltagssprachlichen Formulierungsweise und ist nicht pathologisch zu verstehen, weil es ein Merkmal des „Verrücktseins“ ist, dass der Betroffene seinen Zustand zumeist nicht reflektieren kann. Das Gegenteil findet sich vor, wenn man die Art und Weise betrachtet, wie der Erzähler sich äußert: Er

reflektiert sehr genau über sich und seine Umgebung, außerdem ist er gewissermaßen beherrscht und neigt keinesfalls zu amoralischem Verhalten: In der fünften Strophe wird explizit vor den Folgen eines kriminellen Lebens gewarnt. In den Zeilen 59–60 wird auf die Existenz und die Allwissenheit von Gott verwiesen, wodurch ein religiöses Weltbild zum Ausdruck kommt. Die „Verrücktheit“, die maßgeblich aus der ständigen Verzweiflung (ausbrechen zu wollen, aber nicht zu können) wächst, nimmt die Gestalt von „alltäglichem Wahnsinn“ an: Dazu passt, dass die offensichtlich rechtschaffenen Erzähler, nach allem, was sie erleben müssen, am Ende von der Polizei verhaftet werden, obwohl sie sich – laut Textbestand – keiner Strafe schuldig gemacht haben (Z.85-115). Auf diesen „alltäglichen Wahnsinn“ wird auch in anderen Stellen des Textes verwiesen. Z.B: „They pushed that girl in front of the train/ Took her to the doctor, sewed her arm on again/ Stabbed that man right in his heart/ Gave him a transplantant for a brand new start/” (Z.49–52). Dieses „Auf und Ab“, durch das man sich „am Rande des Abgrunds“ befindet, aber nie endgültig reingestoßen wird (z.B. durch den Verlust seines Lebens oder den endgültigen Verlust des Verstands), kommentiert der Erzähler am Ende der vierten Strophe mit der Metapher „Livin’ on a seesaw“ (Z.56).

Um das in dem Text zum Ausdruck gebrachte Überzeugungssystem zu verstehen, sollte man sich die Haltung der Erzähler genauer anschauen: Bei all der Tragik, die in den Zeilen steckt, arbeiten die Autoren trotzdem mit ironischen Mitteln: Z.B. ist es unwahrscheinlich, dass die Geschichte von dem Mann, dem in das Herz gestochen wurde, wodurch er ein neues Herz bekam, tatsächlich so passiert ist: Die Formulierung „Gave him a transplantant for a brand new start“ (Z.56.) deutet in ihrer lakonischen und sarkastischen Haltung (selbst wenn der Mann ein neues Herz bekommen hat, gäbe es keinen Grund, das vor dem Hintergrund dieser traumatischen Erfahrung und dem Schicksal weiter im Ghetto leben zu müssen, als „Neuanfang“ zu bezeichnen) an, dass sich die Autoren beim Schreiben von „The Message“ auch komischer, bzw. sarkastischer Elemente bedient haben. Komik wird u.a. durch Distanz erzeugt, wie das Prinzip des Slapsticks oder das der Schadenfreude bezeugen. Nach dem Motto „Lache, wenn es nicht zum Weinen reicht“ distanzieren sich die Autoren mit einer gehörigen Portion Galgenhumor von ihrem eigenen Schicksal und dem ihres Umfelds, womöglich um es sich erträglicher zu machen und um auch dem Publikum einen leichteren Zugang zu ihrer Musik und deren Inhalten zu ermöglichen.

Dazu passt die musikalische Untermalung, die mehr in eine fröhliche als in eine dramatische Richtung tendiert. Wenn erzählt wird, dass der eigene Bruder der Mutter den Fernseher klaut, aus lauter „Fürsorge“, weil Fernsehen nicht gesund ist (Z.29–23), liegt darin der „alltägliche Wahnsinn“ begraben, den man entweder an sich ranlässt oder von dem man sich – soweit das möglich ist – mithilfe des Humors distanziert. Das Überzeugungssystem von Grandmaster Flash and the Furious Five ist darin verankert, Dinge, die unveränderlich sind, (so gut es geht) zu akzeptieren und Dinge die man verändern kann, zu verändern – z.B. durch Musik. Dieses Überzeugungssystem deckt sich mit anderen Veröffentlichungen der Gruppe, die meistens von einer einnehmenden Fröhlichkeit getragen sind und die selbst beim Thematisieren von ernsteren Themen mit einer gewissen Lebensfreude vermittelt werden. Grandmaster Flash and the Furious Five sind politisch, aber ohne militant oder parteilich indoktriniert zu sein. Sie sind realistisch, aber keine Pessimisten. Sie versuchen, sich auch in ausweglos erscheinenden Situationen eine positive Lebenseinstellung zu bewahren und lehnen Kriminalität und Gewalt grundsätzlich ab.

3.2.2 „Fuck tha Police“ von N.W.A.¹⁴⁴

- 5.) Right about now N.W.A. court is in full effect
 Judge Dre presiding in the case of N.W.A. versus the police department
 Prosecuting attorneys are MC Ren, Ice Cube and Eazy muthafuckin E
 Order order order. Ice Cube take the muthafuckin stand
 Do you swear to tell the truth, the whole truth
 and nothin but the truth so help your black ass?
 You're godamn right
- Why don't you tell everybody what the fuck you gotta say?
- 10.) Fuck tha police
 Comin straight from the underground
 A young nigga got it bad cuz I'm brown
 And not the other colour so police think
 They have the authority to kill a minority
- 15.) Fuck that shit, cuz I ain't tha one
 For a punk muthafucka with a badge and a gun
 To be beatin on, and throwin in jail
 We can go toe to toe in the middle of a cell
- Fuckin with me cuz I'm a teenager
 With a little bit of gold and a pager

¹⁴⁴ Erschienen auf N.W.A.: „Straight outta Compton“, Ruthless/ Priority/ Emi Records, 1988.

- 20.) Searchin my car, lookin for the product
Thinkin every nigga is sellin narcotics
- You'd rather see me in the pen
Then me and Lorenzo rollin in the Benzo
Beat tha police outta shape
- 25.) And when I'm finished, bring the yellow tape
To tape off the scene of the slaughter
Still can't swallow bread and water
- I don't know if they fags or what
Search a nigga down and grabbin his nuts
- 30.) And on the other hand, without a gun they can't get none
But don't let it be a black and a white one
Cuz they slam ya down to the street top
Black police showin out for the white cop
- Ice Cube will swarm
On any muthafucka in a blue uniform
- 35.) Just cuz I'm from the CPT, punk police are afraid of me
A young nigga on a warpath
And when I'm finished, it's gonna be a bloodbath
Of cops dyin in LA
- 40.) Yo Dre, I got somethin to say
- Fuck the police (4X)
- Example of scene one:
Pull your goddamn ass over right now
Ah shit, what the fuck you pullin me over for?
- 45.) Cuz I feel like it. Just sit your ass on the curb and shut the fuck up
Man, fuck this shit
Alright smartass, I'm taking' your black ass to jail
- M. C. Ren, will you please give your testimony to the jury about this
fucked up incident.
- 50.) Fuck tha police and Ren said it with authority
because the nigga on the street is a majority
A gang, is with whoever I'm stepping
and the motherfuckin' weapon
is kept in a stash box, for the so-called law
- 55.) wishin' Ren was a nigga that they never saw
- Lights start flashin behind me
But they're scared of a nigga so they mace me to blind me
But that shit don't work, I just laugh
Because it gives em a hint, not to step in my path
- 60.) To the police I'm sayin fuck you punk
Readin my rights and shit, it's all junk
Pullin out a silly club, so you stand
With a fake assed badge and a gun in your hand
- 65.) But take off the gun so you can see what's up
And we'll go at it punk and I'ma fuck you up
- Make ya think I'm a kick your ass
But drop your gat, and Ren's gonna blast
I'm sneaky as fuck, when it comes to crime
But I'm a smoke em now and not next time

- 70.) Smoke any muthafucka that sweats me
Or any asshole that threatens me
I'm a sniper with a hell of a scope
Takin out a cop or two, they can't cope with me
- 75.) The muthafuckin villian that's mad
With potential to get bad as fuck
So I'm a turn it around
Put in my clip, yo, and this is the sound
Ya, somethin like that, but it all depends on the size of the gat
- Takin out a police, would make my day
But a nigga like Ren don't give a fuck to say
- 80.) Fuck the police (4X)
- Yo, man, what u need?
Police, open now. We have a warrant for Eazy-E's arrest.
Get down and put your hands up, where I can see em.
Just shut the fuck up and get your muthafuckin ass on the floor
- 85.) Eazy E, won't you step up to the stand
and tell the jury how you feel about this bullshit.
- 90.) I'm tired of the muthafuckin jackin
Sweatin my gang while I'm chillin in the shackin
Shining tha light in my face and for what
Maybe it's because I kick so much butt
- I kick ass or maybe cuz I blast
On a stupid assed nigga when I'm playin with the trigga
Of any Uzi or an AK
Cuz the police always got somethin stupid to say
- 95.) They put up my picture with silence
Cuz my identity by itself causes violence
The E with the criminal behavior
Yeah, I'm a gansta, but still I got flavor
- 100.) Without a gun and a badge, what do ya got?
A sucka in a uniform, waitin to get shot
By me, or another nigga
and with a gat it don't matter if he's smarter or bigger
[MC Ren: Sidle him, kid, he's from the old school, fool]
- 105.) And as you all know, E's here to rule
Whenever I'm rollin, keep lookin in the mirror
And there's no cue, yo, so I can hear a
Dumb muthafucka with a gun
- 110.) And if I'm rollin off the 8, he'll be tha one
That I take out and then get away
And while I'm drivin off laughin
This is what I'll say
- Fuck the police (4X)
- The verdict
The jury has found you guilty of bein a redneck,

115.) whitebread, chickenshit muthafucka.
 Wait, that's a lie. That's a goddamn lie.
 Get him out of here
 I want justice! (Get him the fuck out off my face) I want justice! (Out
 right now!)
 120.) Fuck you, you black muthafucka!
 Fuck the police (3X)

In dem Songtext „Fuck tha Police“ stellen die Rapper Dr. Dre, Ice Cube, MC Ren und Eazy–E eine modifizierte Form des Justizsystems dar, indem sie als „N.W.A. court“ eine Verhandlung gegen einen Polizisten, oder besser gesagt, gegen die gesamte (vor allem weiße) Polizei führen. Dr. Dre übernimmt die Rolle des Richters, während Ice Cube, MC Ren und Eazy E in der genannten Reihenfolge ihre Plädoyers als „Staatsanwälte“ halten. Der Tenor dieser Anklagen ist identisch: Es werden aggressive Tiraden gegen die Polizei formuliert, in denen Polizisten kategorisch Rassismus unterstellt wird. So rappt Ice Cube beispielsweise: „A young nigga got it bad cuz I’m brown [...] so police think they have the authority to kill a minority“ (Z.11–13). Offensichtlich wird der Polizei in diesem Zusammenhang Rassismus unterstellt, der bis an den Glauben heranreicht, sie könnte Morde begehen und hätte auch noch ein Recht dazu. Der Ausspruch: „Fuckin with me cuz I’m a teenager/ With a little bit of gold and a pager/ Searching the car, looking for the product/ Thinking every nigga is sellin narcotics/“ (Z.18–21) unterstreicht die vermeidlich rassistische Haltung der Polizei, für die jeder Schwarze (laut den „Staatsanwälten“) ein Krimineller ist. Genauso einseitig ist die Wahrnehmung der „Staatsanwälte“ von den Polizisten: Laut Eazy E ist jeder Polizist „a sucka in a uniform, waitin to get shot“ (Z.100). Aus diesen Welten die aufeinanderprallen, ergibt sich für die Protagonisten ein „Krieg“, in dem sie sich als Einzelkämpfer auf einen blutigen Pfad begeben (Z.37–39): Die Rapper beschreiben sich als Schlachter (Z.26), Scharfschützen (Z.72) und Besitzer von automatischen Pistolen und Maschinengewehren (Z.91–94). Somit drehen sie das ihrer Meinung nach vorhandene Täter–Opfer Verhältnis um: Sie wollen nicht diejenigen sein, die zusammengeschlagen oder ins Gefängnis gesteckt werden (Z.14–16). Gegen Ende der Verhandlung wird ein Polizist, der anscheinend stellvertretend für die gesamte Polizei angeklagt wurde, von Richter Dr. Dre für schuldig befunden und abgeführt (Z. 113–120).

Das Textkonzept besteht darin, die amerikanische Polizei zu kritisieren und ihr den Vorwurf des Rassismus und der polizeilichen Willkür zu machen. Wie wörtlich einzelne Passagen zu verstehen sind, was der Hintergrund dieses Textes ist und wie das Überzeugungssystem der Rapper von N.W.A. zu deuten ist, müsste in einer ausführlicheren Basis-Interpretation untersucht werden, die aus Gründen des Umfangs hier nicht stattfinden kann.

3.2.3 „Braindamage“¹⁴⁵ von Eminem

- 1.) [Doctor] Scalpel
[Nurse] Here
[Doctor] Sponge
[Nurse] Here
- 5.) [Doctor] Wait.. he's convulsing, he's convulsing!
[Nurse] Ah!
[Doctor] We're gonna have to shock him!
[Nurse] Oh my! Oh my God!
[Doctor] We're gonna have to shock him!
- 10.) [Nurse] Oh my God!
- [Eminem]
These are the results of a thousand electric volts
A neck with bolts, "Nurse we're losin him, check the pulse!"
A kid who refused to respect adults
Wore spectacles with taped frames and a freckled nose
- 15.) A corny lookin white boy, scrawny and always ornery
Cause I was always sick of brawny bullies pickin on me
And I might snap, one day just like that
I decided to strike back and flatten every tire on the bike rack
(Whossssh) My first day in junior high, this kid said
- 20.) "It's you and I, three o'clock sharp this afternoon you die"
I looked at my watch it was one twenty
"I already gave you my lunch money, what more do you want
from me?"
- 25.) He said, "Don't try to run from me, you'll just make it worse..."
My palms were sweaty, and I started to shake at first
Something told me, "Try to fake a stomach ache it works"
I screamed, "Owww! My appendix feels like they could burst!
Teacher, teacher, quick I need a naked nurse!"
"What's the matter?"
- 30.) "I don't know, my leg, it hurts!"
"Leg? I thought you said it was your tummy?"
"Oh, I mean it is, but I also got a bum knee!"
"Mr. Mathers, the fun and games are over
And just for that stunt, you're gonna get some extra homework"
- 35.) "But don't you wanna give me after school detention?"
"Nah, that bully wants to beat your ass and I'ma let him"

¹⁴⁵ Erschienen auf *Eminem: „The Slim Shady Lp“*, Aftermath/ Interscope Records, 1999.

[Chorus: repeat 2X]

Brain damage! Ever since the day I was born
Drugs is what they used to say I was on
They say, I never knew which way I was goin
40.) But everywhere I go, they keep playin my song

[Eminem]
Brain damage...
Way before my baby daughter Hailey
I was harassed daily by this fat kid named D'Angelo Bailey
45.) An eighth grader who acted obnoxious, cause his father boxes
so everyday he'd shove me in the lockers
One day he came in the bathroom, while I was pissin
And had me in the position, to beat me into submission
He banged my head against the urinal, til he broke my nose,
50.) Soaked my clothes in blood, grabbed me and choked my throat
I tried to plead and tell him, "We shouldn't beef"
But he just wouldn't leave, he kept chokin me and I couldn't breathe
He looked at me and said, "You gonna die honkey!"
The principal walked in (What's going on in here?)
and started helpin him stomp me
55.) I made them think they beat me to death
Holdin my breath for like five minutes before they finally left
Then I got up and ran to the janitor's storage booth
Kicked the door hinge loose and ripped out the four inch screws
60.) Grabbed some sharp objects, brooms, and foreign tools
"This is for every time you took my orange juice
or stole my seat in the lunchroom and drank my chocolate milk
Every time you tipped my tray and it dropped and spilt
I'm gettin you back, bully! Now once and for good"
65.) I cocked the broomstick back and swung hard as I could
and beat him over the head with it, til I broke the wood
Knocked him down, stood on his chest with one foot
Made it home, later that same day
Started reading a comic and suddenly everything became gray
I couldn't even see what I was tryin to read
70.) I went deaf and my left ear started to bleed
My mother started screamin, "What are you on, drugs?
Look at you, you're gettin blood all over my rug!" (Sorry!)
She beat me over the head with the remote control
opened a hole and my whole brain fell out of my skull
75.) I picked it up and screamed, "Look bitch, what have you done?"
"Oh my God, I'm sorry son"
"Shut up you cunt!" I said, "Fuck it!"
Took it and stuck it back up in my head
Then I sewed it shut and put a couple of screws in my neck

[Chorus]

[Eminem]
80.) Brain damage...
It's brain damage...
I got brain damage...
It's brain damage...
It's probably brain damage...
85.) It's brain damage...
Brain damage...
I got brain damage...

Der Text beginnt mit einem Dialog zwischen einem Arzt und einer Krankenschwester während einer Operation. Es kommt zu Komplikationen. Der Arzt verordnet den Einsatz elektrischer Schocks, während die Situation zu eskalieren droht. An dieser Stelle schaltet sich der Erzähler ein und kündigt das Resultat von tausend Volt Stromspannung und einem Nacken gespickt mit Bolzen an (Z.11-12): Das Resultat wird durch ein Zitat des Arztes artikuliert: „Schwester wir verlieren ihn, kontrollieren sie den Puls!“ (Z.12). Diese Extremsituation bildet das Fundament der Geschichte, auf die der Erzähler zu sprechen kommt und die zu dieser Extremsituation geführt hat. Er erzählt, dass er ein schwächlicher, renitenter Junge mit Sommersprossen war, der von den größeren und stärkeren Kindern in der Junior High School unterdrückt wurde (Z.12–16). Einer dieser Jungen wird namentlich genannt: D’Angelo Bailey (Z.43). In der zweiten Strophe beschreibt der Erzähler, wie er von diesem Kind in einem Waschraum brutal zusammengeschlagen wurde. Der Schuldirektor kam hinzu, aber anstatt dem Unterlegenen zu helfen, schlug er selbst mit auf ihn ein. Nachdem der Erzähler sich tot gestellt hatte, ließen die Angreifer von ihm ab. Er ging daraufhin zu dem Lagerraum des Hausmeisters, trat die Tür ein und besorgte sich Schrauben, scharfe Gegenstände, Werkzeuge und einen Besen. Diese Utensilien nutzte er, um sich an D’Angelo Bailey zu rächen, den er mit dem Besenstiel niederschlug, bis das Holz brach und er mit einem Fuß auf seiner Brust stand. Die Schilderungen gehen weiter, indem erzählt wird, dass dem Erzähler zu Hause Blut aus dem Ohr lief, er nicht mehr richtig sehen konnte und er taub wurde. Seine Mutter reagierte auf diesen Vorfall mit Vorwürfen: Sie unterstellte ihm, er habe Drogen genommen und schlug ihn mit einer Fernbedienung auf den Kopf. Der Erzähler berichtet, dass sein Gehirn daraufhin aus seinem Schädel gefallen ist, welches er wieder einsetzen musste. Er nähte die Wunde zu und steckte sich ein paar Schrauben in den Nacken. Es ist zu folgern, dass die Situation im Krankenhaus (zu Beginn des Textes) direkt an dieses Ereignis anschließt.

Verschiedene Möglichkeiten der Interpretation dieser Geschichte sind denkbar:

A: Der Autor kritisiert soziale Strukturen, die darauf ausgerichtet sind, dass Schwächere unterdrückt werden (im speziellen Fall: das Schulsystem).

B: Der Autor verarbeitet in abstrakter Weise eine traumatische Kindheits- bzw. Jugenderfahrung.

C: Der Autor kritisiert anhand seiner Erzählung den Gebrauch von Gewalt.

D: Der Autor heißt den Gebrauch von Gewalt gut, um Probleme zu lösen.

E: Der Autor kritisiert das Verhalten von Autoritäten, wie das seiner Mutter und das des Schuldirektors.

F: Der Autor möchte überhaupt nichts aussagen.

Zu Hypothese F: Da bei Autoren auch unbewusst Weltbildannahmen beim Schreiben zum Ausdruck kommen, ist es unwahrscheinlich, dass sie diese vollständig aus einem Text wie dem oben zitierten raushalten können. Selbst wenn es das erklärte Ziel des Autors gewesen sein sollte, eine völlig wertneutrale Geschichte zu verfassen, zu der er moralisch keine Stellung beziehen muss, behaupte ich, dass die Art, wie die Geschichte angelegt ist, dadurch, dass der Autor die zentrale Selektionsinstanz des Textes ist, Rückschlüsse auf die Antwort nach der Frage zulässt, warum er bestimmte Passagen so und nicht anders geschrieben hat. Ob sich dadurch die Spur nach seinem weltanschaulichen Rahmen befriedigend zurückverfolgen lässt, muss argumentativ geklärt werden. Auszuschließen ist es jedenfalls nicht. Weil bestimmte, im Text auftretende Figuren wie der Schuldirektor deutlich negativ charakterisiert sind, erprobe ich Hypothese E:

Es spricht einiges dafür, dass Hypothese E zutrifft: Der Erzähler wird als Kind beschrieben, das sich weigert, Erwachsene zu respektieren (Z.13). Dieses Verhalten ist nicht ganz unverständlich, wenn man betrachtet, wie die Erwachsenen in seinem Umfeld dargestellt sind: Der Schuldirektor macht gemeinsame Sache mit dem Rüpel, der ihn schlägt, der Lehrer, bei dem er eine Krankheit vortäuscht, beschützt ihn auch nicht vor dem Jungen und seine Mutter schlägt ihn mit einer Fernbedienung, als ihm Blut aus dem Ohr läuft und er eigentlich ärztliche Hilfe benötigt. Negativer kann man Autoritätspersonen kaum darstellen. Es gibt keine weiteren erwachsenen Personen in dem Text, somit auch keine, die als Vorbild oder zumindest als vorbildlichere Personen in Erscheinung treten könnten. Die Mutter sollte klassischerweise eine emotionale Bezugsperson sein und der Schuldirektor eine soziale: Beide kommen diesen Verpflichtungen nicht nach. Stattdessen misshandeln sie den Erzähler und er bleibt sich selbst überlassen. Vor dem Hintergrund dieser Darstellungen ist es naheliegend, zu vermuten, dass der Autor das Verhalten bestimmter Autoritäten kritisiert. Die Frage ist, wie sich Hypothese E zu den anderen Hypothesen verhält:

Hypothese E könnte sich problemlos in Hypothese A einfügen: Die Schule wird als ungerechter Ort beschrieben, an dem Schüler von Mitschülern unterdrückt werden. Fairerweise muss man sagen, dass die Darstellung auf der Schilderung eines Einzelfalls beruht und daraus nicht hervorgeht, dass der Autor – sofern er das Schulsystem kritisiert – alle Schulen kritisiert. Es läge jedoch nahe anzunehmen, dass er alle Schulen kritisiert, in denen vergleichbare „Hackordnungen“ an der Tagesordnung sind. Aber kritisiert er wirklich die Tatsache, dass Schwächere unterdrückt werden? Die Art, wie der Text geschildert ist, mit den dramatischen Konsequenzen der Gewalt und der Unterdrückung, legt diese Vermutung nahe. Zunächst muss aber geprüft werden, wie der Autor zur Gewalt steht, weil der Protagonist selber zu Gewalt greift und sich damit an seinem Peiniger rächt. Deshalb versuche ich zunächst den Hypothesenkonflikt zwischen Hypothese C und Hypothese D zu einer Entscheidung zu bringen, was dabei behilflich sein wird, über Hypothese A zu entscheiden:

Ohne Zweifel gebraucht der Erzähler Gewalt um sich an seinem Peiniger zu rächen. Wie aus seinen Aussagen hervorgeht, hat er sich allerdings lange von ihm unterdrücken lassen, ohne jemals gewalttätig geworden zu sein („This is for every time you took my orange juice“ [...] „I’m getting you back, bully! Now once and for good.“ Z.60–63). Außerdem plädierte er, während er von dem Jungen geschlagen wurde, für Gewaltverzicht („I tried to plead and tell him, „We shouldn't beef“, Z.50). Die Hypothese, der Autor würde Gewalt propagieren, um Probleme zu lösen, ist viel zu allgemein formuliert: Gewalt wird in diesem Text als äußerstes Mittel dargestellt, um sich ein für allemal („Now once and for good.“ Z.63) zur Wehr zu setzen. Es gibt aber keine Anzeichen, die dafür sprechen, dass der Erzähler vorhat, von nun an selber zum Unterdrücker zu werden und regelmäßig seine Probleme mit Gewalt zu „lösen“. Des Weiteren werden die Folgen der Gewalt so drastisch dargestellt (z.B. „Nurse we're losin him, check the pulse!“, Z.12, „I went deaf, and my left ear started to bleed“, Z.70 usw.), dass sie zu abschreckend wirken, um als gewaltverherrlichend zu gelten. Es ist nicht auszuschließen, dass Eminent Gewalt in Form von Notwehr oder um sich gegen einen Unterdrücker zur Wehr zu setzen, mit diesem Text unterstützt. Aber prinzipiell spricht er sich in diesem Text gegen Gewalt aus. Damit ist Hypothese D (abgesehen von den genannten Sonderfällen, die genauer untersucht werden

müssten) widerlegt und Hypothese C bestätigt. Gleichmaßen bestätigt sich Hypothese A: Der Autor kritisiert Gewalt und Unterdrückung und dadurch auch Strukturen, die Gewalt und Unterdrückung zu Tage fördern – im speziellen Fall das im Text beschriebene Schulsystem. Dieses wird satirisch überhöht dargestellt (z.B. ist die Darstellung des prügelnden Direktors nicht als realistisch einzustufen), daraus ergibt sich demzufolge, dass auch Formen der Unterdrückung kritisiert werden, die tendenziell in die Richtung dieser Satire gehen – sie müssen in ihren Ausmaßen nicht an sie heranreichen.

Die bisherige These, die den Textbestand am zwanglosesten erklärt, lautet folgendermaßen: Eminem kritisiert in „Braindamage“ Gewalt, Autoritätspersonen, die sich ihrer Autorität nicht würdig erweisen und soziale Systeme, in denen es zu Gewalt und Unterdrückung kommt. Eine Hypothese wurde noch nicht näher begutachtet: Hypothese B.

Weil Rapper sich häufig – wie bereits dargelegt – in ihren Texten spiegeln, ist zu vermuten, dass Eminem mit „Braindamage“ ein Erlebnis thematisiert, das sich so oder so ähnlich in seinem Leben abgespielt hat. Weil der Text aber auch surreale Elemente enthält – wie das Gehirn, das dem Erzähler aus dem Kopf fällt – muss davon ausgegangen werden, dass der Text, wenn überhaupt, ein künstlerisch verzerrtes Abbild eines tatsächlichen Erlebnisses darstellt. Bevor ich diese Hypothese vertiefend im Rahmen der Aufbauarbeit analysiere, wende ich mich Eminems Literaturprogramm zu:

Häufig behandeln Eminems Texte Themen, die aus seinem unmittelbaren Erfahrungsschatz stammen. Oft werden diese Themen auch perpetuiert. Mehrere Texte handeln von seiner Ex Frau Kim (z.B. „Kim“¹⁴⁶, „’97 Bonnie & Clyde“¹⁴⁷), von seiner Mutter Debbie (z.B. „Cleaning Out My Closet“¹⁴⁸, „My Mom“¹⁴⁹), von seiner Tochter Hailie (z.B. „Hailie`s Song“¹⁵⁰, „Mockingbird“¹⁵¹), von seinem

¹⁴⁶ Erschienen auf *Eminem*: „The Marshall Mathers Lp“, Aftermath/ Interscope Records, 2000.

¹⁴⁷ Erschienen auf *Eminem*: „The Slim Shady Lp“, Aftermath/ Interscope Records, 1999.

¹⁴⁸ Erschienen auf *Eminem*: „The Eminem Show“, Shady Records, Aftermath, Interscope, 2002.

¹⁴⁹ Erschienen auf *Eminem*: „Relapse“, Aftermath/ Interscope Records, 2009.

¹⁵⁰ Erschienen auf *Eminem*: „The Eminem Show“, Shady Records, Aftermath, Interscope, 2002.

¹⁵¹ Erschienen auf *Eminem*: „Encore“, Aftermath/ Interscope Records, 2004.

verstorbenen Freund Proof (z.B. „You`re Never Over“¹⁵², „Difficult“¹⁵³) und von dem Leben als Star (z.B. „Stan“¹⁵⁴, „The Way I Am“¹⁵⁵). Sofern *Braindamage* – wie vermutet – im weiteren Sinn auf einer wahren Begebenheit beruht, würde sich der Text in die Reihe der autobiographischen Stücke einreihen. Das Themenspektrum Eminems ist damit aber nicht erschöpft: Er erzählt auch fiktive Geschichten (z.B. bei „Guilty Conscience“¹⁵⁶), schreibt Battleraps gegen die Konkurrenz (z.B. bei „Nail In The Coffin“¹⁵⁷) oder gegen prominente Vertreter der Musikindustrie (z.B. bei „The Real Slim Shady“¹⁵⁸) und auch andere Konzepte spielen (vereinzelt) eine Rolle, beispielsweise ist der Song „Mosh“¹⁵⁹ zu nennen, der die Politik George Bush`s kritisiert und als ausschließlich politischer Song eine Ausnahme im Themenspektrum Eminems darstellt. Zudem lässt Eminem seine Zuhörer sehr nah an sich heran und ist auch bereit Schwächen zuzugeben: Er erzählt z.B. in seinem Lied „Not Afraid“¹⁶⁰, dass er sein vergangenes Album „Relapse“ stellenweise misslungen fand und eine ähnliche künstlerische Richtung nicht mehr einschlagen wird. Auf „Talkin` 2 Myself“¹⁶¹ spricht er über seine überwundene Drogensucht, über Selbstzweifel und Neid auf andere Rapper – beides Begleitumstände seiner Sucht, die er mühsam zu überwinden hatte. Den meisten Liedern ist gemein, dass sie von vulgärem Sprachgebrauch unterfüttert sind. Einige stellen realistische Abbilder von bestimmten Zusammenhängen dar, in anderen werden Zusammenhänge verfremdet. Eminem thematisiert in seinem Lied „Cleaning Out My Closet“ z.B. das problematische Verhältnis zu seiner Mutter auf einer faktischen Ebene (sofern die darin getätigten Anschuldigungen gegen seine Mutter als Fakten anzuerkennen sind), während er ihr auf „My Mom“ in überzogener Weise unterstellt, sie habe ihm als Kind Valium in sein Essen gemischt um ihn drogenabhängig zu machen. Fiktion und Realität fließen oft ineinander: Eminem beschuldigt seine Mutter zwar auf faktischer Ebene, sie hätte das Münchhausen-Syndrom und ihm als Kind ständig Krankheiten eingeredet, die er nicht gehabt hätte (aus „Cleaning out my Closet“: „My whole life I was made to believe I was sick when I wasn` t“), zudem wäre sie auch tablettenabhängig gewesen

¹⁵² Erschienen auf *Eminem*: „Recovery“, Shady Records, Aftermath, Interscope, 2010.

¹⁵³ Internetveröffentlichung, 2010.

¹⁵⁴ Erschienen auf *Eminem*: „The Marshall Mathers Lp“, Aftermath/ Interscope Records, 2000.

¹⁵⁵ Ebenda.

¹⁵⁶ Erschienen auf *Eminem*: „The Slim Shady Lp“, Aftermath/ Interscope Records, 1999.

¹⁵⁷ Erschienen auf *Eminem*: „Raw and Uncut“, Hardwax Oz Records, 2006.

¹⁵⁸ Erschienen auf *Eminem*: „The Marshall Mathers Lp“, Aftermath/ Interscope Records, 2000.

¹⁵⁹ Erschienen auf *Eminem*: „Encore“, Aftermath/ Interscope Records, 2004.

¹⁶⁰ Erschienen auf *Eminem*: „Recovery“, Shady Records, Aftermath, Interscope, 2010.

¹⁶¹ Ebenda.

(ebenfalls „Cleaning Out My Closet“: „But put yourself in my position, just try to envision whitnassin’/ Your Mama poppin’ prescription pills in the kitchen/“), aber die Valiumsucht, der er später wirklich zum Opfer gefallen ist, fand erst im Erwachsenenalter statt und hat mit seiner Mutter in diesem direkten Sinn nichts zu tun.¹⁶² Viele Songs von Eminem sind als Racheakte zu verstehen, in denen er auf künstlerische Weise mit Personen abrechnet, mit denen er in seinem Leben schlechte Erfahrungen gemacht hat. Die Lieder über seine Exfrau Kim enden alle damit, dass er sie umbringt. In ähnlich verzerrter Weise könnte auch der Schuldirektor in *Braindamage* und die Darstellung der Mutter des Erzählers zu interpretieren sein. Ich stelle eine These zu Eminems Überzeugungssystem auf:

Eminem ist weder ein sehr politischer MC (außer bei dem Stück „Mosh“ finden sich kaum explizit politische Aussagen in seinen Texten), noch ein religiöser. Dennoch verfügt er über ein klar erkennbares Wertesystem, durch das seine Mitmenschen oftmals in zwei Lager gespalten werden: Freunde und Feinde. Während er für Letztere (wie für seine Mutter) nur Verachtung und Spott bereithält, steht er für Erstere (z.B. für seinen Freund Proof oder seine Tochter) ein und erweist sich ihnen gegenüber loyal. Seine oftmals von Wut gezeichneten Stücke offenbaren einen kämpferischen Sinn: Er versucht sich ständig gegen ihm widerfahrenes Unrecht zur Wehr zu setzen und sich dafür zu rächen. Seine Musik ist äußerst personenbezogen: Auf globaler Ebene thematisiert er selten Aspekte wie Gerechtigkeit, auf persönlicher Ebene hingegen andauernd. Er lässt das Publikum nah an sich heran: Viele seiner intimen Erfahrungen teilt er mit den Zuhörern, auch Selbstzweifel und Schwächen. Sein Überzeugungssystem ist als areligiös, weitestgehend unpolitisch, dafür aber als kämpferisch und Gerechtigkeit fordernd zu verstehen. Es basiert auf den Werten „Freundschaft“ und „Familie“, die für ihn eine Art Refugium im alltäglichen Kampf mit den Widrigkeiten des Lebens darstellen.

Nachdem eine These über das Überzeugungssystem Eminems aufgestellt worden ist, eruiere ich den autobiographischen Bezug in „*Braindamage*“: Es finden sich Quellen, die belegen, dass es einen Mitschüler namens D’Angelo Bailey in Eminems Leben gegeben hat. Hinzu kommt, dass dieser Mitschüler Eminem in vergleichbarer Weise unterdrückt hat, wie es in dem Song beschrieben wird. Die Situation in dem

¹⁶² Vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,625265,00.html> (Stand: 20.3.2012).

Waschraum ist als autobiographisch einzustufen, sofern das „Eingreifen“ des Schuldirektors ausgeklammert wird. Es gibt keine Quellen, die belegen, dass sich Eminem an D’Angelo Bailey gewaltsam gerächt hat. Stattdessen trifft zu, dass er nach der Gewaltattacke ins Krankenhaus eingeliefert wurde: Fünf Tage lag er mit Hirnblutungen im Koma.¹⁶³

Hypothese B ist somit bestätigt. Eminem thematisiert ein traumatisches Kindheitserlebnis in seinem Text. Die Frage, die es noch zu beantworten gilt, ist, weshalb er von der rein biographischen Schilderung der Ereignisse abweicht und den Text mit fiktionalen Elementen ausstaffiert. Auch hier bietet sich ein Optionenvergleich an:

G: Eminem nimmt die Veränderung aus dramaturgischen Gründen vor, in ähnlicher Weise wie ein Drehbuchautor beim Verfassen eines Biopics aus cineastischen Gründen von der originalen Biographie abweichen kann.

H: Eminem möchte sich zumindest in seinem Text nicht kampflos geschlagen geben und sich auf fiktionaler Ebene an seinem Widersacher rächen.

I: Eminem führt den Schuldirektor und das Verhalten der Mutter ein, um – wie in Hypothese E vermutet – neben der künstlerischen Verarbeitungsstrategie, zusätzlich das Verhalten bestimmter Autoritätspersonen zu kritisieren.

Zu Hypothese G: Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der Text durch seine Gestaltung dramaturgische Höhepunkte gewinnt. Der prügelnde Direktor und der resolute Rachefeldzug des Erzählers sind beispielsweise Momente, die dazu dienen, den Text unterhaltsam zu gestalten. Aus ihnen folgt aber, dass er von einer realistischen Schilderung der Ereignisse zu einer Satire tendiert, die eher auf Humor, Schockeffekte und auf surrealistische Verfremdungen setzt, als ausschließlich auf eine authentische Schilderung der Ereignisse. Insofern hat die Verfremdung etwas mit dem Textkonzept zu tun, das Eminem bei dem Lied für angemessen hielt. Wie die Analyse zu Eminems Literaturprogramm zeigte, wäre er auch in der Lage gewesen, eindrucksvoll auf realistischer Ebene von den Ereignissen zu berichten, ohne Zusammenhänge zu verfremden (wie das z.B. bei „Mockingbird“ geschehen ist). Die Dramatik der ursprünglichen Geschichte mit den Elementen „Mobbing“, „Gewalt“

¹⁶³ Vgl. <http://www.presseportal.de/pm/13440/372222/d-angelo-bailey-exklusiv-in-bravo-ich-habe-eminem-auf-maul-gehauen> (Stand: 20.3.2012).

und einem „fünftägigen Koma“ hätte dazu wahrscheinlich genug Potenzial geboten. In diesem Fall wäre das Textkonzept aber ein anderes geworden: Das Lied wäre wahrscheinlich melancholischer, ernster oder verbitterter ausgefallen. Des Weiteren wäre Eminem der Möglichkeit beraubt gewesen, das Verhalten seiner Mutter und das des Schuldirektors in wirklich übersteigertem Ausmaß zu kritisieren: Natürlich hätte er in einem Song, der sich nur den Tatsachen widmet, erzählen können, dass seine Mutter und sein Schuldirektor ihn im Stich gelassen haben. Ob das aber so eindrucksvoll wie die im Text geschehene Darstellung der Ereignisse gewesen wäre, ist eine andere Frage. Hypothese I hat sich im Vorhinein schon bestätigt und wird durch den vorliegenden Optionenvergleich zusätzlich belegt. Hypothese H passt zu Eminems kämpferischem Überzeugungssystem und zu seinem Literaturprogramm, durch das er oftmals Rachezüge gegen Personen unternimmt, mit denen er in seinem Leben schlechte Erfahrungen verbindet. Deshalb lässt sich festhalten: Eminem verarbeitet mit „Braindamage“ auf satirische Weise ein traumatisches Kindheitserlebnis – das ist der Hauptaspekt des Songs. Die Gewaltkritik, die Kritik an den Autoritäten und die Kritik am Schulsystem, sind konstituierende Faktoren dieses Aspekts.

3.2.4 „Many Men“¹⁶⁴ von 50 Cent

- 1.) [Lloyd Banks]
 Man we gotta go get something to eat man
 I'm hungry as a motherfucker
- [50 Cent]
 Hey yo man, damn what's taking homie so long son?
- [Lloyd Banks]
 50, calm down, here he come
- 5.) [9 Shots]
 [Banks and 50]
 What the fuck!?
- [50 Cent]
 Son, pull up! pull up!
- [50 Cent]
 Many men, wish death upon me

¹⁶⁴ Erschienen auf *50 Cent: „Get Rich or Die Tryin“*, Shady Records, After Math, Interscope, 2003.

- 10.) Blood in my eye dog and I can't see
I'm trying to be, what I'm destined to be
And niggers trying to take my life away
I put a hole in a nigger for fucking with me
My back on the wall, now you gon' see
Better watch how you talk, when you talk about me
'Cause I'll come and take your life away
- 15.) Many men, many, many, many, many men
Wish death 'pon me
Lord, I don't cry no more
Don't look to the sky no more
Have mercy on me
- 20.) Now these pussy niggers putting money on my head
Go on and get your refund motherfucker, I ain't dead
I'm the diamond in the dirt, that ain't been found
I'm the underground king and I ain't been crowned
When I rhyme, something special happens every time
- 25.) I'm the greatest, something like Ali in his prime
I walk the block with the bundles
I've been knocked on the humble
Swing the ox when I rumble
Show your ass what my gun do
- 30.) Got a temper nigger, go'head, lose your head
Turn your back on me, get clapped and lose your legs
I walk around gun on waist, chip on my shoulder
Till I bust a clip in your face, pussy, this beef ain't over
- [Chorus]
35.) Many men, many, many, many, many men
Wish death 'pon me
Lord I don't cry no more
Don't look to the sky no more
Have mercy on me
Have mercy on my soul
- 40.) Somewhere my heart turned cold
Have mercy on many men
Many, many, many, many men
Wish death upon me
- 45.) Sunny days wouldn't be special, if it wasn't for rain
Joy wouldn't feel so good, if it wasn't for pain
Death gotta be easy, 'cause life is hard
It'll leave you physically, mentally, and emotionally scarred
This if for my niggers on the block, twisting trees and cigars
- 50.) For the niggers on lock, doing life behind bars
I don't see only god can judge me, 'cause I see things clear
Quick these crackers will give my black ass a hundred years
I'm like Paulie in Goodfellas, you can call me the Don
Like Malcolm by any means, with my gun in my palm
Slim switched sides on me, let niggers ride on me
- 55.) I thought we was cool, why you want me to die homie?
- [Chorus]
60.) Every night I talk to god, but he don't say nothing back
I know he protecting me, but I still stay with my gat
In my nightmares, niggers keep pulling techs on me
Psych says some bitch dumb, put a hex on me
The feds didn't know much, when Pac got shot
I got a kite from the pens that told me, Tuck got knocked

65.) I ain't gonna spell it out for you motherfuckers all the time
 Are you illiterate nigger? You can't read between the lines
 In the bible it says, what goes around, comes around
 Almost shot me, three weeks later he got shot down
 Now it's clear that I'm here for a real reason
 'Cause he got hit like I got hit, but he ain't fucking breathing

[Chorus]

In „Many Men“ thematisiert der Erzähler, dass viele Menschen seinen Tod wünschen. Dieser Wunsch nimmt dadurch konkrete Züge an, dass ein Kopfgeld auf ihn ausgesetzt wird (Z.20). Der Grund für dieses Vorgehen wird nicht genannt, allerdings wird der Erzähler als jemand dargestellt, der selber zu Gewalt greift und das nicht nur in Fällen der Notwehr. Die Zeilen „Better watch how you talk, when you talk about me/ `Cause I come and take your life away/“ deuten an, dass schon ein falsches Wort genügen kann, um die Gewalt des Erzählers zu provozieren. Passend dazu spricht der Erzähler davon, dass sein Herz erkaltet ist (Z.40). Er bittet Gott darum, gnädig mit seiner Seele zu sein (Z.39). Das Verhältnis des Erzählers zu Gott soll im Folgenden untersucht werden:

Der Erzähler spricht davon, nicht mehr zu weinen (Z.36), was auf sein erkaltetes Herz schließen lässt. Im nächsten Satz bekundet er, dass er nicht mehr in den Himmel schaut (Z.37). Diese Aussage ergibt Deutungsschwierigkeiten: Es ist kaum vorstellbar, dass der Erzähler visuell nicht mehr in den Himmel schaut, weswegen dieser Satz symbolisch gemeint ist: Aus dem Kontext ist zu folgern, dass er auf religiöse Weise „nicht mehr in den Himmel schaut“. Damit ist aber nicht gemeint, dass er Atheist geworden ist, schließlich betet er noch zu Gott (Z.56). Das Problem scheint nicht zu sein, dass er nicht an Gott glaubt, sondern dass Gott nicht an ihn „zu glauben“ scheint. Diese Befürchtung wird durch die Aussage bekräftigt: „Every night I talk to god, but he don't say nothing back“ (Z.56). In diesem Satz wird die Resignation darüber zum Ausdruck gebracht, dass Gott sich nicht um ihn zu kümmern scheint. Im nächsten Satz wird diese Resignation teilweise revidiert, weil der Erzähler bekundet, er wisse, dass Gott ihn beschützt. Trotzdem, so hängt er an, verlässt er sich neben Gott auch auf seine Schusswaffe (Z.57). Die Hoffnung auf Gott reicht dem Erzähler offensichtlich nicht aus. Er zweifelt an der Allmacht Gottes: Der Erzähler glaubt, dass Gott nicht die einzige Instanz ist, die über sein Schicksal bestimmen kann: Der Satz „I don't see only god can judge me, `cause I see things

clear/ Quick this crackers will give my black ass a hundred years/” verweist darauf, dass der Erzähler die Strafe eines weltlichen Gerichts ebenso fürchtet, wie die Strafe eines göttlichen Gerichts. Die gesamte Haltung des Erzählers ist in Zweifel und Widersprüche verstrickt: Zum Beispiel bittet der Erzähler um Gottes Gnade, obwohl er sagt, es sei sein Schicksal so zu handeln, wie er handelt (Z.9). Dabei stellt sich logisch die Frage, warum Gott ihn für etwas bestrafen sollte, das sein Schicksal (und somit von Gott determiniert) ist. Die Widersprüche in der Haltung des Erzählers werden durch seine Zweifel an der Allmacht Gottes genährt. Erst in den letzten vier Zeilen verschmelzen sie zu einer Synthese: Jemand wurde auf die gleiche Weise von einer Kugel getroffen, wie der Erzähler von einer Kugel getroffen wurde. Im Gegensatz zum Erzähler verstarb der andere infolge dieser Verletzung. Dieses Ereignis räumt die Zweifel des Erzählers aus: „Now it’s clear that I’m here for a real reason“ (Z.66). Für ihn sind die Zweifel an der Allmacht Gottes beseitigt: Der „echte Grund“, wegen dem er auf der Erde ist, ist ein allmächtiger Gott.

Das Textkonzept hat unverkennbar eine religiöse Komponente. Die Absicht des Autors könnte es sein, darstellen zu wollen, dass es einen allmächtigen Gott gibt. Es stellt sich dabei nur die Frage, warum Gott – der Inbegriff maximaler Gerechtigkeit – den Erzähler, der offensichtlich kein „Heiliger“ ist, beschützt. Ich suche nach Aspekten, die den Erzähler „entlasten“ können: Der Erzähler wird als Gejagter dargestellt. Möglicherweise verteidigt er sich nur gegen seine Angreifer. Das erklärt aber nicht, warum er Gott um Gnade für seine Seele bittet. Er hat offensichtlich ein schlechtes Gewissen (er schaut nicht in den Himmel). Außerdem hat die Feststellung des Textbestands gezeigt, dass ein falsches Wort genügen kann, um unverhältnismäßige Gewalt des Erzählers hervorzurufen. Die Tatsache, dass gleich ein Kopfgeld auf ihn ausgesetzt wird, macht deutlich, dass er es sich mit zahlreichen Vertretern der Unterwelt verscherzt haben muss. Dass sie ihn nicht einfach liquidieren, zeigt, wie robust er sich gegen seine Angreifer zu Wehr setzen kann. Wenn er „Beef“ mit jemandem hat, schießt er ein ganzes Magazin in dessen Gesicht (Z.33). Der Versuch den Erzähler zu entlasten, fällt sichtlich schwer.

Die einzige Möglichkeit, die relativ zwanglos erklären könnte, warum Gott auf seiner Seite ist, ist die, dass Gott auch Sündern vergibt, so lange sie sich zu ihm bekennen. Obwohl der Erzähler Zweifel hat, ist er ohne Zweifel religiös. Er zweifelt nie an der

Existenz Gottes, nur an seiner Allmacht und auch dieser Zweifel wird am Ende beseitigt. Vielleicht möchte der Autor zeigen, dass Gott auch Sündern vergibt, so lange sie an ihn glauben. Diese Hypothese kann den Textbestand mit seinen religiösen Aspekten erklären. Es gibt aber auch noch andere Aspekte in dem Text:

Der Erzähler inszeniert sich selbst als besonderen Menschen. Er vergleicht sich sowohl mit Muhammed Ali (Z.25), mit der Figur des Paulie aus dem Film „Goodfellas“¹⁶⁵ (Z.57) und mit Malcolm X (Z.58). Die Bezüge zu Paulie („you can call me the Don“) und Malcolm X („with a gun in my palm“) stehen in einem Gangsterkontext. Der Bezug zu Ali („When I rhyme [...] I’m the greatest“) steht in einem Rapkontext. Die Vermischung dieser Kontexte in einem Song lässt den Schluss naheliegend erscheinen, dass sich der Text als typische Darstellung des Genres „Gangsta-Rap“ inszeniert. Der Verdacht erhärtet sich, wenn man die Zeilen 48–49 berücksichtigt. Der Erzähler tritt aus der Rolle des „Storytellers“ heraus und widmet seinen Song mitten im Lied, den Leuten die „am Block“ (im Ghetto) Grass rauchen und die im Gefängnis sitzen („doing life behind bars“, Z.49). Dieser Verfremdungseffekt, der Assoziationen an Brechts episches Theater wach werden lässt, relativiert den Eindruck, den man von der Geschichte hätte, wenn der Erzähler auf der Ebene des „Storytellings“ bleiben würde: Stattdessen findet ein Bruch statt, der die Geschichte eindeutig in einen Hip-Hop-Kontext stellt: Mit dem Wissen, dass sich Rapper häufig in abstrakter Weise in ihren Liedern thematisieren, muss das ganze Interpretationsergebnis der religiösen Deutungsoption in Frage gestellt werden: Es ist möglich, dass der Autor mit seinem Textkonzept dafür spricht, dass Gott allen Gläubigen, auch den Sündern, vergibt. Es ist aber ebenfalls denkbar – vor dem Hintergrund des Genres „Gangsta-Rap“ – dass der Autor auf textlicher Ebene Gott verwendet, um sein verfremdetes Ich, den Erzähler, als Gangster und als Rapper künstlerisch zu übersteigern. Somit stünde Gott auf seiner Seite, weil er der „Don“ ist, weil man ihn nur mit Muhammed Ali oder Malcolm X vergleichen kann, weil er ein besonderer Mensch und ein hervorragender Rapper ist. Der Umfang dieser Magisterarbeit lässt es nicht zu, diesen Interpretationsstrang vertiefend zu analysieren. Es soll aber darauf hingewiesen werden, dass in Texten des Genres „Gangsta-Rap“ nicht alles für bare Münze genommen werden kann: Die Darstellung der Gewalt in „Many Men“ ist sichtlich übertrieben. Daraus wird auch im Text (zwischen den

¹⁶⁵ „Goodfellas“, Warner Bros., USA 1990, Regie: Martin Scorsese.

Zeilen) kein Hehl gemacht: Das deutet sich schon in den Worten „Slim switched sides on me, let niggers ride on me/ I thought we was cool, why do you want me to die homey?/“ an (Z.54–55). Mit „Slim“ ist Slim Shady gemeint. „Slim Shady“ ist ein Pseudonym von Eminem. Das Album „Get Rich or Die Tryin“¹⁶⁶, auf dem der Song „Many Men“ enthalten ist, wurde über Shady Records veröffentlicht, die Plattenfirma, die Eminem zusammen mit Paul Rosenberg gegründet hat.¹⁶⁶ Abgesehen davon, dass Eminem nicht dafür bekannt ist, Auftragsmörder zu engagieren, lässt die vertragliche Beziehung der beiden Künstler darauf schließen, dass 50 Cent mit dieser Zeile dem Text eine humorvolle Note verpasst: Er veranschaulicht, wie abstrus seine Textwelt ist: In einem Moment ist man mit jemandem befreundet und Geschäftspartner, im nächsten Moment wird diese Person zum potentiellen Mörder. In bestimmten kriminellen Milieus können solche Vorgänge tatsächlich im Bereich des Möglichen liegen. Die Art, wie 50 Cent dieses Verhältnis stilisiert, zeigt aber an, dass er den realistischen Charakter seiner Textwelt teilweise untergräbt. Die Frage, wie er genau zu Gewalt steht, wäre ein Gesichtspunkt, der durch eine weiterführende Basis–Interpretation ergründet werden müsste.

3.2.5 „I Love College“¹⁶⁷ von Asher Roth

(Intro)
 I'm nice right now
 I, I feel good
 If you have a drink
 Would you please put it in the air

(Chorus)

5.) That party last night was awfully crazy
 I wish we taped it
 I danced my ass off and had this one girl completely naked
 Drink my beer and smoke my weed
 But my good friends is all I need

10.) Pass out at 3, wake up at 10
 Go out to eat, then do it again

(Verse one)
 I wanna go to college for the rest of my life
 Sip bankers club and drink miller lite

¹⁶⁶ Vgl. en.wikipedia.org/wiki/Shady_Records (Stand: 20.3.2012).

¹⁶⁷ Erschienen auf *Asher Roth*: „Asleep in the Bread Aisle“, Schoolboy/ SRC/ Universal/ Motown Records, 2009.

- 15.) On thirsty thursday and tuesday night ice
 And I can get pizza a dollar a slice
 So fill up my cup
 Let's get fucked up
 I'm next on the table
 Who want what
- 20.) I am champion at beer pong
 Allen Iverson, Hakeem Olajuwon
 Don't even bounce, not in my house
 Better hope you make it
 Otherwise you naked
- 25.) Time isn't wasted, when you're getting wasted
 Woke up today and all I could say is
- (Chorus)
- (Bridge part)
- (Verse two)
- I can't tell you what I learned from school
 But I could tell you a story or two
 Um yea, of course I learned some rules
- 30.) Like don't pass out with your shoes on
 And don't leave the house till the booze gone
 And don't have sex if she's too gone
 When it comes to condoms, put two on
 Then tomorrow night, find a new joint
- 35.) Hold the beer bong
 Nothing wrong with some fun
 Even if we did get a little bit too drunk
- Time isn't wasted, when you're getting wasted
 Woke up today and all I could say is
- (Chorus)
- (Bridge part)
- 40.) Now if everybody would please
 Put their drink as high as they can
 As high as they can
 And repeat after me
- Chug, chug, chug, chug, chug, chug, chug!
- 45.) Freshman, Freshman, Freshman, Freshman!
- Do something crazy! Do something crazy! Do something crazy! Do
 something crazy!
- 50.) Kegstand! Kegstand! Kegstand! Kegstand!
 Yea
 That party last night
 Man I love college
 I love it
 That party last night
 Goodnight everybody, I gotta head back to class for a little bit

(Chorus in background)

- 55.) You know what's goin' down
 You're all invited
 Bring your friends
 Do I really have to graduate
 Or can I just stay here the rest of my life

Der Text von „I Love College“ kann, wie der Titel verrät, als „Liebeserklärung“ des Erzählers an das College verstanden werden. Dabei entsteht dadurch eine humorvolle Note, dass die Assoziationen des Erzählers mit dem Begriff „College“ nichts mit Bildung, Fleiß oder beruflicher Orientierung zu tun haben: Er assoziiert mit dem College Partys, Frauen, Alkohol und Spaß (Z.5–11).

Das Textkonzept besteht darin, die vielseitigen Aspekte des Collegelebens nur auf Studentenpartys und hedonistisches Vergnügen zu reduzieren. Dadurch wird eine „Hymne“ kreiert, die auf vielen Studentenpartys Anklang finden könnte. Inwiefern der Autor tatsächlich dieses Lebenskonzept vertritt und ob der Text eine appellative Funktion enthält, kann im Rahmen dieser Magisterarbeit nicht untersucht werden.

3.3 Fazit der Basis–Interpretationen: **Betrachtungen zu Authentizität und** **Individualität in Raptexten**

Ich greife den Faden meiner Leitfrage erneut auf: Was bedeutet das Repräsentieren von Authentizität und Individualität in Bezug auf die Hip Hop Kultur?

Die vorangegangenen Basis–Interpretationen können bei der Beantwortung dieser Frage behilflich sein. Natürlich stellen sie nur exemplarische Untersuchungen von Rappern und der Art und Weise dar, wie sie sich in ihren Texten inszenieren, dennoch lassen sich aus diesen Untersuchungen verschiedene Merkmale generalisieren: Bei

den Untersuchungen hat sich gezeigt, dass es ein enges Übereinstimmungsverhältnis zwischen Autor und Erzähler gibt, dass dieses Verhältnis aber nicht zwingend auf Identität basieren muss. Anhand der Basis-Interpretation von „Braindamage“ ließ sich das belegen: Eminem erzählt in dem Lied über sich selbst und seine Erlebnisse, verfremdet sie aber in bestimmten Momenten aus künstlerischen Gründen. Die Basis, auf der seine Schilderungen aufbauen, bleibt seine Biographie. Bei den anderen Rappern verhält es sich ähnlich: Melle Mel und Ed Fletcher berichten direkt aus ihrem Lebensumfeld, obwohl sie vereinzelt zu ironischen Überspitzungen in ihren Darstellungen tendieren. Die Rapper von N.W.A. verstehen sich als Reporter¹⁶⁸, als eine Art „Ghetto-CNN“, die authentisch über die Situation in den Ghettos berichten. Auch wenn im Fall von „Fuck tha Police“ nicht jedes Wort auf die Goldwaage zu legen ist, ist es aufschlussreich zu erwähnen, dass sich auf die Veröffentlichung des Titels sogar das F.B.I. mit einem Protestschreiben eingeschaltet hat, in dem der Gruppe vorgeworfen wurde, sie würde Gewalt und Respektlosigkeit gegenüber der Polizei befördern.¹⁶⁹ Das Übereinstimmungsverhältnis zwischen Autor und Erzähler muss zu einem bestimmten Grad passen: Das hat neben der Sugarhill Gang (die nach „Rapper’s Delight“ keine großen Erfolge mehr hatte) auch Vanilla Ice zu spüren bekommen: Der (weiße) Rapper wurde von seiner Plattenfirma für ein speziell weißes und Mainstream-affines Publikum „konzipiert“ und gilt heute noch als „Hip Hop Antichrist“. ¹⁷⁰ Sowieso war es bis zu dem Erscheinen von Eminem kaum denkbar, als weißer Rapper in der Hip Hop-Szene akzeptiert zu werden. Es gab zwar schon die Beasty Boys, die aber aufgrund ihrer rockigen und elektronischen Einflüsse und ihres ausschließlichen Party Images eine Außenseiterstellung einnahmen. Erst mit dem Auftreten von Eminem erfolgte eine breitflächige Diskussion darüber, ob „weißer Rap“ authentisch sein kann und eine Daseinsberechtigung hat.¹⁷¹ Eminem argumentiert für diese Berechtigung, in dem folgenden Zitat:

„I do feel like I’m coming from a standpoint where people don’t realise there are a lot of poor white people. I kid you not, my family is fucking Jerry Springer, the epitome of white trash. Rap music kept my mind of all the bullshit I had to go through. Kept my head up. [...] Look I’m white in a music started by black people. I’m not ignorant to the culture and I’m not trying to take anything away from the culture. I’m not frontin’ trying to be something I’m not, like some people, some corny ass white boy trying hard to be down. But no one has a choice where they grew up or what color they have.“¹⁷²

¹⁶⁸ Vgl. Toop: Rap Attack, S.207.

¹⁶⁹ Vgl. Ebenda: S.209.

¹⁷⁰ Vgl. Kage: American Rap, S.114.

¹⁷¹ Vgl. Ebenda: S.114f.

¹⁷² Ebenda: S.115.

In diesem Zitat folgert Eminem den Anspruch auf seine Zugehörigkeit zur Rapszene aus seiner sozial unterprivilegierten Herkunft. In der Tat war Hip Hop häufig das Sprachrohr sozial marginalisierter Personen: In diesem Zusammenhang ist wieder das Gleichnis des „Ghetto CNN“ von N.W.A. zu erwähnen oder das Textkonzept von „The Message“, das darauf ausgerichtet ist, über die Missstände in den Ghettos zu berichten. Insofern könnte man sagen, dass Authentizität im Hip Hop voraussetzt, dass die Aktivisten aus armen Verhältnissen stammen müssen. Mit einer gewissen Tendenz trifft das zu, es erklärt aber nicht die Präsenz von Rappern wie Asher Roth: Dieser ist in gut situierten Verhältnissen, in einem Vorort von Philadelphia aufgewachsen.¹⁷³ Im Vergleich zu 50 Cent, der in seinem Leben neun mal angeschossen wurde¹⁷⁴ und dementsprechend authentisch über das Ghettoleben berichten kann (obwohl seine Texte, wie unter 3.2.4 dargestellt, z.T. reine Phantasieprodukte sind), definiert Asher Roth seine Authentizität über seine Herkunft aus der oberen Mittelschicht. Wie aus der bisherigen Analyse abzuleiten ist, ist die Möglichkeit, sich als weißer Rapper über die Mittelschicht zu definieren, das Ergebnis einer langjährigen Entwicklung. Vor Eminem war es für Weiße fast unmöglich, sich in der Hip Hop Szene zu positionieren. Eminem musste nicht nur durch sein Talent überzeugen, sondern auch durch seine soziale Herkunft, die er als Argument für seine Berechtigung als Rapper angeführt hat. Dadurch, dass er sich die Akzeptanz der Szene sichern konnte, hat er auch für andere weiße Rapper die Türen geöffnet. Offensichtlich hat sich mit der Zeit aber nicht nur das Kriterium der Hautfarbe verändert, sondern auch das der sozialen Herkunft, sonst würde Rappern wie Asher Roth keine Akzeptanz entgegengebracht. Demzufolge ist die Frage, was im Hip Hop Authentizität bedeutet, auch immer eine Frage der Begleitumstände oder des Zeitgeists: Während Grandmaster Flash and the Furious Five einigermaßen humorvoll aus dem Ghetto berichtet haben, hat sich dieses Klima spätestens seit N.W.A. gewandelt: Dazu muss gesagt sein, dass Grandmaster Flash and the Furious Five in der Tradition der Block-Partie-Rapper standen, deren Aufgabe es war, für gute Laune zu sorgen und auf Partys zu unterhalten. Das könnte den lebensbejahenden Unterton in der Musik von Grandmaster Flash and the Furious Five, der auch ihre sozialkritischen Stücke begleitet, erklären. N.W.A. kamen hingegen zu einer Zeit an die Öffentlichkeit, als die Droge Crack den fortschreitenden

¹⁷³ Vgl. <http://www.laut.de/Asher-Roth> (Stand: 20.3.2012).

¹⁷⁴ Vgl. Wiegel, Martin: Deutscher Rap – Eine Kunstform als Manifestation von Gewalt?, hrsgg. Volker Wehdeking und Gunter E. Grimm. 2010, Tectum Verlag, Marburg, S.113.

Verfall der Ghettos beschleunigte und darüber hinaus in den Medien von Fällen exorbitanter Polizeigewalt berichtet wurde.¹⁷⁵ N.W.A. haben den Geist ihrer Zeit kommentiert. Somit ist die Frage, was Authentizität bezüglich der Hip Hop Kultur bedeutet, eine Frage, die nicht unabhängig von dem jeweiligen Zeitraum untersucht werden kann, in dem die Rapper aktiv sind. In der Ursprungsphase war Authentizität strikt an die New Yorker Untergrund-Szene gebunden und beschränkte sich hauptsächlich auf das DJ'ing und auf improvisierte Raps. Je weiter sich die Kultur entwickelt hat, desto aufgeschlossener ist sie geworden! Seit Eminem sind die ethnischen Grenzen beseitigt und seit Asher Roth die der sozialen Herkunft. Dennoch ist Authentizität im Rahmen der Hip Hop Kultur kein willkürlicher Faktor: Zum einen definiert sich Authentizität immer über Individualität – auch wenn die ethnischen und sozialen Schranken aufgehoben sind, werden Hip Hopper nur anerkannt, wenn sie sich im weitesten Sinn in ihrer Musik widerspiegeln; außerdem muss der Hip Hop die unter 3.1 festgestellten Essenzen aufweisen: Er muss Teil einer Verweiskultur sein und der Battle-Gedanke muss fokussiert bleiben. Der Wesenszug der einfachen Zugänglichkeit zur Kultur ist in ihr immanent schon enthalten.

Ich führe das genauer aus: Musikalisch bleibt Hip Hop immer eine Verweiskultur, weil die Praxis des Samplens das voraussetzt. Aber auch textlich findet dieser Bezug immer noch statt: So sagt Asher Roth auf seinem Song „Cannon“¹⁷⁶ beispielsweise: „Yo Cannon!/ What would this mixtape be, if I didn't get on the beat/ that everybody gets on?“. Dazu muss erklärt werden, dass ein Mixtape mit einem Album vergleichbar ist, mit dem Unterschied, dass ein Mixtape oftmals nicht auf eigenen Instrumentalen basiert und häufig nicht so dramaturgisch und strukturell durchgeplant wie ein Album ist. Oftmals gibt es Beats, die sich bei Hip Hoppern großer Beliebtheit erfreuen und deshalb auf verschiedenen Mixtapes von verschiedenen Rappern auftauchen. Einen entsprechend „abgenutzten“ Beat hat sich Asher Roth für seinen Song „Cannon“ ausgesucht und kommentiert das scherzhaft mit dem oben angeführten Zitat. Rapper beziehen sich durch alle Perioden hindurch auf die Musik der anderen Rapper, wodurch der referentielle Wesenskern der Hip Hop Kultur erhalten bleibt.

¹⁷⁵ Vgl. Kage: American Rap, S.83f.

¹⁷⁶ Erschienen auf *Asher Roth*: „The Greenhouse Effect“, Internetveröffentlichung, 2008.

Auch der Battle-Gedanke bleibt in allen Phasen des Hip Hop enthalten; er muss allerdings nicht immer im eng gefassten Sinn eines Battleraps verstanden werden. Grundsätzlich ist jede Veröffentlichung, egal ob auf ihr gebattled wird oder nicht, ein Teil des Battles, weil sie mit anderen Veröffentlichungen konkurriert. Wenn Conscious Rapper wie De La Soul in einer Zeit, in der alle Rapper Goldketten tragen, mit blumengemusterten Stoffen auf die Bühne treten, ist das eine Form des Battles, die keiner verbalen Attacken bedarf. Oft wurde der Spielraum dessen, was in der Hip Hop Szene „erlaubt“ ist, durch diesen (impliziten) Battles erweitert. Nur durch diese Art des Wettkampfs konnten sich Rapper wie Public Enemy oder Asher Roth in der Szene etablieren. Das Prinzip dabei ist nicht das Spiel zu verändern, sondern die Regeln nach denen gespielt wird. Eine pointierte Zusammenfassung dessen, was Individualität im Rahmen der Hip Hop-Kultur bedeutet, findet sich unter Punkt 6 dieser Magisterarbeit.

Vor dem Hintergrund, dass Authentizität im Hip Hop nichts mehr mit der Hautfarbe und dem sozialen Status zu tun hat, kann man auch den deutschen Hip Hop, der oftmals aus dem mittelständigen Umfeld kommt, als authentische Fortsetzung der amerikanischen Kultur begreifen, sofern er sich an die „Spielregeln“ hält. Wie der deutsche Hip Hop gestaltet ist und wie er sich in seinen Entwicklungsphasen zu seinem amerikanischen Pendant verhält, soll im Folgenden untersucht werden. Dabei kann ein neuer Blick auf den Faktor „Individualität“ (bezogen auf die Hip Hop Kultur) geworfen werden: Es soll geprüft werden, ob die veränderten sozialen Rahmenbedingungen in Deutschland zu einer veränderten Ausprägung des Hip Hop geführt haben und ob diese Modifikation als authentisch zu bewerten ist. Im Anschluss daran wird die These, dass das Überzeugungssystem der Hip Hop Gemeinschaft darauf basiert, Individualität im Rahmen der Hip Hop Kultur authentisch zu repräsentieren, bilanziert und mit den Thesen der Sekundärliteratur verglichen.

4. Die Entwicklung des deutschen Hip Hop

4.1 Alte Schule und Jam Kultur

Als Hip Hop nach Deutschland kam, löste er zunächst nur als Breakdance–Welle einen großen Trend aus. Schon zu Beginn der achtziger Jahre gab es professionelle Tanzgruppen, die sich mit dem neuen Tanzstil beschäftigten. Auch Breakdance Mode wurde zu einer umjubelten Erscheinung und Zeitschriften, wie beispielsweise die „Bravo“, brachten Sonderausgaben zum Thema „Breakdance“ heraus. Die Breakdancewelle klang gegen 1985 wieder ab und es lässt sich sagen, dass die Tanzgruppen, die sich in der Anfangszeit dem Breakdance verschrieben hatten, nicht diejenigen waren, die später die deutsche Hip Hop–Szene etablierten.¹⁷⁷

Hip Hop in seiner kompakten, ganzheitlichen Form wurde in Deutschland zum ersten Mal durch den Film „Wild Style“ präsentiert. Der Rapper Torch, der zu den Pionieren der deutschen Hip Hop–Szene zählt, erinnert sich:

„*Wild Style* wurde dir so echt und kompakt vor die Füße geschissen. Wenn dir die Sache vorher halbwegs gefallen hat, musste es spätestens nach *Wild Style* um dich geschehen sein. Der Film hatte so viel Exotik mitten in einem trockenen Alltag. Mir waren die Sachen, die ich in dem Film gesehen habe, zu dem Zeitpunkt ja alle schon vertraut, aber die Typen haben den ganzen Tag nicht anderes gemacht. Da hast du dich nur noch gefragt: Hey, was geht denn hier ab? Da hast du sofort feuchte Handflächen gekriegt und gewusst: Okay, ich bin einer von denen.“¹⁷⁸

Der Hamburger Rapper und Produzent Sven Franzisko misst den Filmen „Wild Style“ und „Beat Street“ (der in Deutschland ein Jahr später erschienen ist) eine ähnliche Bedeutung zu:

¹⁷⁷ Vgl. Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.166.

¹⁷⁸ Ebenda.

„Die Filme waren total wichtig, weil es ja ansonsten keinerlei Anhaltspunkte für HipHop-Kultur gab. Man kannte ja lediglich die Musik und wusste, was Breaken und Graffiti sind, aber wie das im Einzelnen funktionierte, wusste man nicht. Es gab keinerlei Veröffentlichungen darüber und Vorbilder gab es bei uns in der norddeutschen Einöde natürlich auch nicht. Dementsprechend hat man sich natürlich die Filme im Kino und dann auf Video und da besonders die entscheidenden Szenen immer wieder angeguckt. Wenn ein bemalter Zug durchs Bild gefahren ist, hat man das per Einzelbildschaltung wieder und wieder geguckt, abfotografiert und so weiter.“¹⁷⁹

Die ersten Hip Hopper in Deutschland mussten sich ihre Techniken autodidaktisch aneignen. Sie wurden selber initiativ. Aus den Zitaten, vor allem aus dem ersten, geht hervor, wie wichtig die Verbindung der einzelnen Elemente war. Bruchstückhaft sind die Elemente des Hip Hop bereits in der öffentlichen Wahrnehmung präsent gewesen, aber erst der Film „Wild Style“ (und später „Beat Street“), der die Bewegung als Möglichkeit eines Lebensentwurfs präsentiert hat, konnte die einzelnen „Mosaiksteine“ zusammensetzen. Vieles, was die Ursprungsphase der Hip Hop Bewegung – in Deutschland sowie in Amerika – anbelangt, wurde nicht dokumentiert und ist daher nur aus den Erinnerungen der „Oldschooler“ rekonstruierbar.¹⁸⁰ Torch erinnert sich:

„Du hast dich gefragt: Was geht hier eigentlich ab? Es gab keine Sachen, wo du einfach hättest mitschwimmen können, es war noch nichts vorgefertigt. Die Leute fragen sich immer, warum reden die ständig von dieser Oldschool, aber man muss sich, um das verstehen zu können, mal vergegenwärtigen, dass damals zum Beispiel kein normaler Mensch mit Turnschuhen rumrannte. Das gab es nicht. Rapper waren die Verrückten mit den Turnschuhen. Du hast einen Rapper ohne Scheiß auf 300 Meter erkannt. Es war nicht normal, dass jemand mit halbwegs styligen Turnschuhen am helllichten Tag die Straße lang kam, womöglich noch mit fetten Schnürsenkeln oder besser noch ohne Schnürsenkel und nur mit Gummiband im Schuh. Einen HipHop hast du damals sofort auf der Straße erkannt. Der Drang sich so zu kleiden, dass man erkannt wurde, war auch viel größer, weil die ganze Sache ja so weggegraben war. Es war einfach cool, die Klamotten, die vorher Mainstream waren und die jetzt keiner mehr trug, einfach weiter zu tragen, und wenn du dann zufällig jemanden getroffen hast, der auch so rumrennt, dann hat man sich natürlich sofort unterhalten.“¹⁸¹

Es zeigt sich an diesem Zitat, dass es zu dieser Zeit zwei grundsätzlich verschiedene Auffassungen von Hip Hop gab: Die Art, wie beispielsweise die „Bravo“ über Hip Hop oder Breakdance Bericht erstattet hat, und die Art, wie Breakdance an Tanzschulen vermittelt wurde, war „isoliert“. Die kulturellen Hintergründe der Entstehung der verschiedenen Disziplinen wurden nicht erklärt. Nur wer die Filme „Wild Style“ oder „Beat Street“ gesehen hat oder auf einem anderen Umweg an das Wissen über die historische Faktizität des Ursprungs der Hip Hop Kultur gelangt ist, konnte die Kultur als Ganzes verstehen und sie als Lebensform praktizieren. Aus

¹⁷⁹ Ebenda: S.167.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda: S.161.

¹⁸¹ Ebenda: S.168.

diesem Grund fand Torch es „cool“, weiterhin die Mode zu tragen, die für die meisten schon wieder „out“ war.

Die ersten überregionalen Kontakte, die hinterher zur Bildung einer festen Szene in Deutschland geführt haben, entstanden noch zu der Zeit als Breakdance ein Trend und ein Massenphänomen war. Auf verschiedenen Breakdance–Veranstaltungen, wie z.B. dem Breakdance Worldcup 1984 in Stuttgart, trafen sich Interessierte aus verschiedenen Gegenden Deutschlands, tauschten sich aus, knüpften Kontakte und battleten. Als der Breakdancetrend mit der Zeit nachließ, blieben diejenigen übrig, die die Spuren des ursprünglichen Hip Hop – so wie er in der Bronx entstanden ist – weiterverfolgten. Diese Situation nahm teilweise drastische Züge an, weil plötzlich heterogene Gruppen von Jugendlichen aufeinander trafen, die sich über ein gemeinsames Interesse am Hip Hop begegneten, die aber eigentlich aus völlig unterschiedlichen sozialen Hintergründen kamen.¹⁸² Torch schildert das so:

„Es stand die Frage im Raum: Wem gehört die Scheiße eigentlich? Du hattest auf einmal einen Haufen von Menschen, die völlig verschieden und alle der Meinung waren, das würde ihnen gehören. Das ist richtig aufeinander geprallt, und zwar eine Zeit lang richtig heftig. Heute ist das einfach entschieden, wobei die Industrie ja mächtig mitgeholfen hat. Ganz am Anfang sind hier ein paar Gis rumgerannt, die haben einen auf Amis gemacht, dann waren da hinten irgendwelche Türkencliquen, die jahrelang nichts anderes als diesen Scheiß gemacht haben, dann gab es irgendwelche Mittelstandsdeutsche, die sich einen kleinen Computer gekauft hatten, und das hat alles nicht zueinander gepasst. Das waren völlig verschiedenen Welten.“¹⁸³

Torch spricht von Eskalationen, die an das Ausmaß von Straßenschlachten heranreichten. Er erzählt, es habe oftmals Animositäten gegeben, die darauf zurückzuführen waren, dass Hip Hop–Interessierte aufgrund des fehlenden Angebots in ihrer eigenen Stadt in andere Städte reisen mussten, um Kontakt zu einer Szene zu bekommen. Nicht selten habe das zu Spannungen zwischen den Ortsansässigen und den Angereisten geführt.¹⁸⁴

1986 entstanden die ersten Hip Hop–Partys als Resultat auf die bei den Breakdanceveranstaltungen geknüpften Kontakte. Diese Partys waren aber eher als Vorboten für das zu sehen, was sich ca. ein Jahr später als Jam Kultur seinen Weg bahnte: Eine Hip Hop–Jam ist eine Veranstaltung, bei der Vertreter jedes Hip Hop Genres anwesend sind. Dort wird sich ausgetauscht, Kontakte werden geknüpft, es

¹⁸² Vgl. Ebenda: S.174f.

¹⁸³ Ebenda: S.175.

¹⁸⁴ Vgl. Ebenda.

wird voneinander gelernt, aufgetreten und zusammen gefeiert. Es gibt keine strikte Trennung zwischen Bühne und Publikum. Die meisten Besucher einer Jam sind selber aktiv und tragen zur Gestaltung des Abends bei.¹⁸⁵

Die Zeit der klassischen Jams, an die heute von Vertretern der alten Schule gerne erinnert wird, dauerte ungefähr vier Jahre. Ab dann begann eine Verschiebung der Elemente: Während ursprünglich alle Elemente des Hip Hop auf den Jams gleichberechtigt koexistierten, veränderte sich die Situation dadurch, dass in den Medien der Hip Hop Aspekt „Rap“ auf immer stärkeres Interesse stieß. Es kamen zunehmend Außenstehende zu den Jams, die kein aktiver Teil der Szene waren und sich im Wesentlichen nur für Rap interessierten. Auf diese Weise gerieten die anderen Elemente in den Hintergrund.¹⁸⁶

4.2 Die Fantastischen Vier

Die erste kommerziell erfolgreiche deutsche Hip Hop Gruppe war „Die Fantastischen Vier“. Ähnlich wie im Fall der Sugarhill Gang waren die Fantastischen Vier der eingefleischten Hip Hop Szene, in der sich intern schon verschiedene Szenegrößen herauskristallisiert hatten, gänzlich unbekannt. In der Szene stieß die plötzliche Präsenz der Stuttgarter Rapper auf Ablehnung: Man empfand ihre Musik als zu poppig und insgesamt als zu „deutsch“.¹⁸⁷

Das Konzept der Fantastischen Vier war sehr darauf ausgerichtet, eine „eingedeutschte“ Hip Hop Variante zu präsentieren. Während die Kontakte der Untergrundszene inzwischen ein Netzwerk gespannt hatten, das über Ländergrenzen hinausging und auch im europäischen Ausland an Untergrundbewegungen andockte, verstand man das Anliegen der Hip Hop Musik in der Szene eher als international. Es ging mehr um das Rappen an sich, als darum, in welcher Sprache man rappte. Außerdem sahen die Vertreter des Breakdance es nicht gerne, dass ihr Element bei

¹⁸⁵ Vgl. Ebenda: S.175-179.

¹⁸⁶ Vgl. Ebenda: S.182.

¹⁸⁷ Vgl. Ebenda: S.219-221.

den Fantastischen Vier keine Rolle mehr spielte. Man befürchtete eine zu starke Konzentration auf den Rap, die dazu führen könnte, dass die Elemente auseinanderbrechen. Rap wurde von den Medien in ähnlicher Weise thematisiert, wie zu Beginn der 80er Jahre die Breakdance Welle – isoliert und ohne geschichtlichen Hintergrund. Hinzu kam, dass die Fantastischen Vier sich dem Aspekt des Battlens verschlossen haben. Viele Vertreter der Untergrundszene hätten Smudo und seine Kollegen gerne zu einem Battle herausgefordert, aber auf den Jams sind die Fantastischen Vier nie in Erscheinung getreten. Trotzdem haben die Fantastischen Vier – ebenfalls in ähnlicher Weise wie die Sugarhill Gang – dafür gesorgt, dass das Element „Rap“ einen größeren Bekanntheitsgrad erreicht hat, wovon im Nachhinein auch die Rapper der Szene profitierten.¹⁸⁸

4.3 Punk und Hip Hop

Zu einem Zeitpunkt, als die Hip Hop Szene im Untergrund noch keine gefestigten Strukturen des Vertriebs und der Organisation aufwies, wurde ihr von der Punk/Hardcore-Bewegung unter die Arme gegriffen. Die Hardcore-, bzw. Punkszene hatte schon Strukturen in Form von kleinen Plattenfirmen, Szenemagazinen, regelmäßig stattfindenden Konzertreihen usw. Allerdings befand sie sich in einem kreativen Tief, weil die Musik nur wenig Neues zu bieten hatte und auch die Textinhalte sich zu wiederholen schienen. Auf der Suche nach neuen Inspirationsquellen stieß man auf die Hip Hop Bewegung und vermeinte in ihr eine politisch verwandte Musikrichtung zu erkennen. Im „ZAP“ (einem Punk/Hardcore Magazin) wurden ab 1992 regelmäßig Interviews von Künstlern wie den „Absoluten Beginnern“, „Advanced Chemistry“ oder „Public Enemy“ abgedruckt. Im August 1992 nahm die Punkband „Die Goldenen Zitronen“ zusammen mit den Hamburger Hip Hoppern „Easy Business“ und dem New Yorker Rapper „Eric IQ Gray“ eine Maxisingle mit dem Titel „80 Millionen. Hooligans“¹⁸⁹ auf, die sich kritisch mit den rechtsradikalen Ausschreitungen von Rostock-Lichtenhagen beschäftigte. Ein

¹⁸⁸ Vgl. Ebenda: S.219-225.

¹⁸⁹ Erschienen auf *Die Goldenen Zitronen, Easy Business, Eric IQ Gray: „80 Millionen Hooligans“* (Single), Sub Up (EFA), 1992.

weiteres, groß angelegtes Projekt war der im selben Jahr erschienene Sampler „Kill the Nation with a Groove“¹⁹⁰, auf dem deutsche Rapper wie „Cora E“ oder die „Absoluten Beginner“ zusammen mit „Britcore-Acts“ wie „Ready Kill“ oder „No Remorse“ vertreten waren. Bereits bei dieser Zusammenarbeit zeigten sich Differenzen zwischen den Musikern: Die Hip Hopper, deren ästhetischer Sinn stark von Form- und Farbgebung des Graffiti Writings beeinflusst war, konnten nichts mit der in blutrot gehaltenen Covergestaltung anfangen, die von Buback, dem beteiligten Punklabel, in Auftrag gegeben wurde. Dagegen bezog sich das Booklet, das von den Hip Hoppern gestaltet wurde, ausführlich auf die Wurzeln der Hip Hop Kultur, verlor aber nur wenige Worte über die gegenwärtige politische Situation in Deutschland und die politische Haltung der Hip Hop Bewegung. Akim Walta von MZEE Records, dem Label, das mit Buback auf dem Sampler kooperierte, reflektiert die Ereignisse so:

„So wie ich das mitbekommen habe, lag das Interesse der Punk- und Hardcore-Leute an HipHop vor allem an den Inhalten. Das war wohl eine Sache, mit der die sich auch identifizieren konnten. Das waren in erster Linie wohl die politischen Sachen, die ja bei *Advanced Chemistry* in einem Song auch eine Rolle gespielt haben und auch von ihrer Biografie her sicher, nur war es nicht erklärtes Ziel. So wie sie Songs über Politik gemacht haben, haben *Advanced Chemistry* auch Songs über HipHop gemacht oder über die letzte Graffiti-Wand. Von daher war das für uns auch etwas merkwürdig, auch weil wir uns nicht unbedingt mit den Punk-Idealen identifizieren konnten und wollten. Eigentlich war unsere Einstellung ja anders; nur in dem Bestreben, unabhängige Strukturen zu schaffen und sich als Writer vom Establishment abzuheben, gab es Überschneidungen. Da war also einerseits ziemlich viel Zuspruch, den man auch zu nutzen versuchte, andererseits wusste man auch nicht so recht, warum das jetzt so war.“¹⁹¹

Im Gegensatz zur Punkszene, die explizit politisch ausgerichtet war, war das Politische bei den Hip Hoppern eher eine Randerscheinung. Zwar eine, deren Bedeutung nicht von der Hand zu weisen ist, aber sie wurde nicht so programmatisch ausgelebt wie bei den Punks, die Häuser besetzten, Demos veranstalteten und grundsätzlich das System in Frage stellten. Der Graffiti Maler Shark erklärt:

„Pass auf, es gibt Gesetze und wir halten uns nicht dran, also sind wir Kriminelle und Anarchisten, weil: Wir bevorzugen den Weg, den *wir* leben. Aber das heißt, dahinter steckt keine politische Aussage und wir sagen auch nicht bewusst: ‚Wir sind gegen die Gesetze.‘ Dass die Gesetze gegen uns sind, ist nur eine beiläufige Randerscheinung. Wir sind nicht bewusst gegen das System, wie die ganzen Punker, die immer versuchen, bewusst gegen etwas zu sein. Wir sind bewusst etwas, aber nicht bewusst gegen etwas.“¹⁹²

Akim Walta von MZEE Records erklärt:

¹⁹⁰ „Kill the Nation with a groove“ (Sampler), Buback (Indigo), 1993.

¹⁹¹ Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.242f.

¹⁹² Ebenda: S.245.

„Das politische Interesse wurde von den HipHops oft als Vereinnahmung empfunden, der Bezug, den beide Szenen zu Bands wie *Public Enemy* oder *KRS ONE* hatten, beruhte auf ganz unterschiedlicher Wahrnehmung. Da wurde eben alles politisiert und dagegen haben wir uns auch ein bisschen gewehrt, weil Hip Hop eigentlich unpolitisch ist- unserer Meinung nach-, also in dem Land, in dem wir uns befinden, das heißt, man darf es nicht darauf beschränken. Politik spielt eine Rolle, wie jedes andere Thema auch, aber es darf eben nicht darauf eingeengt werden. Ich denke, in den USA ist es wieder anders, weil da die Situation auch völlig anders ist. Eine Gruppe wie *Public Enemy* hat da richtig Sinn gemacht, aber wenn *Advanced Chemistry* einen Song gegen Rassismus gemacht haben, dann ging es erstmal nicht um die politische Aussage, sondern um die persönliche, weil die das an ihrer eigenen Haut erfahren haben. Deshalb gab es da natürlich Abgrenzungsbemühungen.“¹⁹³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Hip Hop Bewegung sehr von den Strukturen der Punk/Hardcore Szene profitiert hat, durch die sie sich öffentlich positionieren konnte. Alben von Rappern wie „Main Concept“, „Too Strong“, „Cora E“ und den „Absoluten Beginnern“ erschienen über Plattenfirmen aus dem Punk- und Hardcorebereich. Auch ergaben sich in autonomen Zentren Auftrittsmöglichkeiten für Hip Hopper. Auf lange Sicht konnte diese Vereinigung aber nicht halten, weil die theoretischen Konzeptionen der beiden Kulturen zu verschieden waren. Zum Beispiel konnten die Punker nichts mit dem typischen Battle-Gedanken des Hip Hop anfangen. Auch wurde die Gewaltfreiheit der aus dem Amerikanischen adaptierten Zulu Philosophie oftmals negativ ausgelegt, indem den Hip Hoppern u.a. vorgeworfen wurde, sie würden in Anbetracht von brennenden Asylbewerberheimen tatenlos zusehen und sich nicht mit aller Gewalt gegen die Nazis zur Wehr setzen. Gerade diese Gewaltlosigkeit führte aber dazu, dass die Medien Hip Hopper oftmals als politische Vorzeigeobjekte vorstellten, die friedlich protestierten, ohne militant an den Grundpfeilern der Gesellschaft rütteln zu wollen. Die dadurch entstandene Medienpräsenz hat den Bekanntheitsgrad der Szene zusätzlich gefestigt.¹⁹⁴

4.4 Die neue Schule

Bei der zweiten Generation von Hip Hoppern, die etwa zehn Jahre nach der Ursprungsgeneration Hip Hop für sich entdeckten und aus dieser Perspektive als „Newschool“ zu bezeichnen ist (aus heutiger Perspektive würde man ebenfalls von „Oldschool“ sprechen), war der Zugang zum Hip Hop ein völlig anderer als bei der

¹⁹³ Ebenda.

¹⁹⁴ Vgl. Ebenda: S.246f.

ersten Generation. Für viele war die erste Berührung mit deutscher Hip Hop Musik die Musik der Fantastischen Vier.¹⁹⁵ Inzwischen kann man sagen, dass die Fantastischen Vier aufgrund der Tatsachen, dass sie dem Untergrundrap den Weg geebnet haben¹⁹⁶, dass sie auf ihrem Label „Four Music“ respektierte Hip Hop Künstler vermarkten und dass viele durch ihre Musik den Zugang zu deutschem Rap gefunden haben, längst nicht mehr so kritisch beäugt werden, wie das noch zu den Anfangszeiten der Fall war.¹⁹⁷ Trotzdem wurden sie künstlerisch nicht zu Wegweisern der neuen Schule, sondern zu „Türöffnern“.¹⁹⁸ Die neue Generation von Rappern sah sich eher in der Tradition von Advanced Chemistry und anderem Oldschool Rap, obwohl sie sich auch deutlich von ihm abzugrenzen versuchte. Ihnen missfiel die dogmatisch anmutende Haltung der Oldschool Rapper, die die traditionellen Zulu-Werte „mit dem Zeigefinger“ proklamierte. Dabei übersahen sie, dass dieser Rückzug auf traditionelle Hip Hop-Werte eine Reaktion auf das Aufkommen der Fantastischen Vier gewesen ist, die damals in der Öffentlichkeit die Definitionshoheit über das besaßen, was Hip Hop angeblich sei.¹⁹⁹ Die neue Schule legte zu dem oftmals ernst erscheinenden Purismus des Oldschool Rap einen ironischen Gegenentwurf vor, beispielsweise durch die Rapper Tobi und Bo, die das Konzept des Hip Hop buchstäblich umkehrten, indem sie einen Song namens „poH piH“²⁰⁰ („Hip Hop“ rückwärts geschrieben) veröffentlichten.²⁰¹ Auch die Dortmunder Rapper „Too Strong“ machten sich einen Spaß aus Wortspielereien, indem sie sich unter dem Banner „Silo Nation“ für die Prinzipien einsetzten: „Trink, rauch, mach was du willst“.²⁰² Grundsätzlich war das aber kein radikaler Bruch mit der alten Szene, sondern ein ironischer, der immer noch auf vorhandenem Respekt basierte.²⁰³

4.5 Deutscher Rap nach der Jahrtausendwende

¹⁹⁵ Vgl. Ebenda: S.249.

¹⁹⁶ Vgl. Ebenda: S.226.

¹⁹⁷ Vgl. Ebenda: S.289.

¹⁹⁸ Vgl. Ebenda: S.250.

¹⁹⁹ Vgl. Ebenda: S.260.

²⁰⁰ Erschienen auf: „Die Klasse von `95“ (Sampler), MZEE Records, 1995.

²⁰¹ Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.253.

²⁰² Vgl. Ebenda: S.259.

²⁰³ Vgl. Ebenda: S.260.

Im kommerziellen Mainstream angekommen ist der deutsche Rap vollends ab dem Jahr 2000. Gruppen wie Freundeskreis oder die Massiven Töne spielten in ausverkauften Stadien. Nachdem die deutsche Oldschool das Fundament für den deutschen Rap gelegt hatte und die darauffolgende Generation die notwendigen Infrastrukturen gebildet hatte, war der deutsche Hip Hop ab 2000 auch in den Medien in bis dahin ungekanntem Ausmaß präsent. Neben Rappern wie Curse, Samy Deluxe, Kool Savas und Azad, die aus der deutschen Hip Hop Szene nicht mehr wegzudenken sind, führte die neu entstandene mediale Aufmerksamkeit auch dazu, dass gezielt Rapper nach popschematischen Gesichtspunkten aufgebaut worden sind, deren Erfolg schnell kam, schnell ging und die hauptsächlich von einem szenefremden Publikum in die Charts befördert wurden. Insgesamt war eine Abkehr von dem in den 90er Jahren entstandenen „Mittelstands-/ Spaßrap“ zu verzeichnen, weil diese Musik in der Untergrundszene als zu angepasst und zu unaufwieglisch empfunden wurde. Im Untergrund bildete sich vermehrt der Trend zu deutschsprachigem Battlerap, für den vor allem die Berliner Kool Savas, Taktlo\$\$ und M.O.R. richtungweisend waren. Der Erfolg des deutschen Hip Hop nach der Jahrtausendwende lässt sich zahlenmäßig gut belegen, wenn man sich vor Augen führt, dass 2001 ca. 30000 Besucher zu dem Hip Hop Festival „Splash“ angereist sind – vier Jahre zuvor begann das (inzwischen Open Air-) Festival in einer Halle, mit gerade mal 1300 Besuchern. Allerdings erschien diese Mischung aus alteingesessenem „Späßrap“, neu entstandenem Untergrund-Battlerap und medial inszeniertem Pop-Rap mit der Zeit als zu eingefahren: Der „Späßrap“ galt als überholt, der Battlerap durchbrach nicht die Grenze zum Mainstream und der Poprap „verbraachte sich selbst“ durch die Art seiner Inszenierung.²⁰⁴ Auf dieser Grundlage baute ab 2003 ein neuer Trend auf, der spätestens ab 2005 das gesamte Deutschrapgeschehen dominierte: Der deutsche Gangsta-Rap.²⁰⁵

4.6 Deutscher Gangsta-Rap

²⁰⁴ Vgl. <http://www.juice.de/features/deutschrap-2000-2003> (Stand: 20.3.2012).

²⁰⁵ Vgl. <http://www.juice.de/features/deutschrap-2003-2007> (Stand: 20.3.2012).

Der deutsche Gangsta-Rap wurde von den Rappern des Labels „Aggro Berlin“ initiiert und veränderte schnell das Bild, wie Rapper in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden. Weil sich dieser Trend nicht abseits der Massenmedien abspielte, sondern zentraler als irgendeine andere nationale oder internationale Hip Hop Strömung in den Fokus der Medien rückte, entbrannten schon bald kontroverse Diskussionen über das Thema. Einerseits empörten sich Eltern, Jugendschützer und Politiker über das Ausmaß der gewaltverherrlichenden, sexistischen Texte, andererseits rückten Fragen in den Vordergrund wie z.B. die, inwiefern es legitim erscheint, bei deutschen Problembezirken von „Ghettos“ zu sprechen.²⁰⁶

Unabhängig davon, wie man zu solchen Fragen steht, ist unbestritten, dass der deutsche Hip Hop mit der Aggro Bewegung ein noch nie zuvor dagewesenes kommerzielles Niveau erreicht hat: Auf die Veröffentlichungen von Aggro Berlin folgten zahlreiche goldene Platten. Der ehemalige Aggro Rapper und Gründungsmitglied des Labels, Bushido, ist der wirtschaftlich erfolgreichste Rapper Deutschlands. Diese Erfolge wurden nicht selten mit Kampagnen befördert, welche z.B. die ethnische Identität der Rapper in den Mittelpunkt lancierten und auf kontroverse Weise zum Thema machten.²⁰⁷ Aggro Rapper B-Tight rappt in seinem Lied „Der Neger“²⁰⁸: „Wer hat das Grass weggeraucht? Der Neger! Wer rammt dir den Penis in den Bauch? Der Neger! Wer ist immer down mit mehr als einer Braut? Wer fällt immer auf, weil er gerade baut? Der Neger!“²⁰⁹ Während dieses Lied nur vereinzelt als geschmacklos, gefährlich oder infantil eingestuft und von der Kritik eher als satirischer Kommentar auf gängige rassistische Vorurteile verstanden wurde, löste der Rapper Fler mit seinem Lied „Neue Deutsche Welle“²¹⁰ eine breitflächigere Diskussion aus. Textzeilen wie: „Das ist schwarz-rot-gold, hart und stolz“²¹¹, in Kombination mit einem Video, das auf national geprägten Symbolen aufbaut (Fler posiert in dem Video u.a. mit einem Adler auf seinem Arm), stießen z.T. auf scharfe Kritik, auch wenn Fler jeglichen Vorwurf des Rechtsradikalismus von sich weist. Seine Begründung für diese betont nationale Selbstdarstellung stützt er darauf, dass er in seinem Stadtbezirk und in der Szene, aus der er kommt, als Deutscher eine

²⁰⁶ Vgl. Ebenda.

²⁰⁷ Vgl. Ebenda.

²⁰⁸ Erschienen auf *B-Tight*: „Der Neger (in Mir)“, Aggro Berlin, 2002.

²⁰⁹ Vgl. <http://www.magistrix.de/lyrics/B-Tight/Der-Neger-74427.html> (Stand: 20.3.2012).

²¹⁰ Erschienen auf *Fler*: „Neue Deutsche Welle“, Aggro Berlin, 2005.

²¹¹ Vgl. <http://www.magistrix.de/lyrics/Fler/Neue-Deutsche-Welle-2005-28269.html> (Stand: 20.3.2012).

Minderheit darstellt und er sich deshalb gerne, wie seine Kollegen mit Migrationshintergrund, über seine Herkunft definieren möchte. Obwohl diese Erklärung von den meisten als plausibel in Erwägung gezogen wurde, wurde deutlich kritisiert, dass Fler mit doppelbödigen Methoden versucht, Werbung für seine Musik zu machen.²¹²

Der deutsche Gangsta-Rap brach nicht nur mit vorherrschenden Tabus, sondern auch mit der Traditionslinie der deutschen Hip Hop Szene. Bushido wurde nicht müde zu erwähnen, dass er die klassische Hip Hop Szene verachtet und nichts mit ihr zu tun haben möchte. So rappt er beispielsweise auf einem seiner frühen Stücke, „Bei Nacht“²¹³: „Ich bin Berliner 48 und ich schieß auf Torch“.²¹⁴ In seiner Singleauskopplung „Nie ein Rapper“²¹⁵ deutet sich diese Haltung bereits im Titel an: Auf diesem Song spricht Bushido zusammen mit dem Rapper Saad darüber, dass er sich nie über das Rappen, sondern nur über seine Kreditibilität auf der Straße definiert hat.²¹⁶ Der offen zur Schau getragene und nicht mehr von der Hand zu weisende Erfolg der Aggro Rapper motivierte eine große Anzahl von Nachahmern es ihnen gleich zu tun und auch über „die Straße“ zu rappen. Dabei wurde ebenfalls kein Wert auf Hip Hop Traditionen gelegt und oftmals galt „Authentizität“ als wichtigeres Kriterium, als z.B. ein guter Flow oder eine komplexe Reimstruktur. Auch wenn es ständig versucht wurde, ließ sich der enorme Erfolg der Aggro Rapper nicht wiederholen.²¹⁷ Stattdessen kam es mit der Zeit zu einer sich zuspitzenden Übersättigung des Marktes, für die inzwischen neue Formen des Ausdrucks gefunden wurden, mit denen sich der deutsche Hip Hop in andere Richtungen entwickelt hat (siehe 5.1.3). Zwar behielten die Rapper Sido, Bushido, B-Tight und Fler ihre Positionen und ihren Erfolg in der Szene, aber das Feld öffnete sich auch für andere Künstler und lässt seitdem ein breiteres Spektrum an Stilistiken zu, jenseits des ausschließlichen Inszenierens einer „Ghetto-Attitüde“.²¹⁸

²¹² Vgl. <http://www.juice.de/features/deutschrap-2003-2007> (Stand: 20.3.2012).

²¹³ Erschienen auf *Bushido*: „Vom Bordstein bis zur Skyline“, Aggro Berlin, 2003.

²¹⁴ Vgl. www.musik-base.de/Bands/Bushido (Stand: 20.3.2012).

²¹⁵ Erschienen auf *Sonny Black und Saad*: „Carlo Cokxxx Nutten II“, Ersguterjunge, 2005.

²¹⁶ Vgl. www.lyrics.de/songtext/bushidoprod-sonnyblacksaad/nieeinrapper_81521.html (Stand: 20.3.2012).

²¹⁷ Vgl. <http://www.juice.de/features/deutschrap-2003-2007> (Stand: 20.3.2012).

²¹⁸ Vgl. <http://www.juice.de/features/deutschrap-2007-2010> (Stand: 20.3.2012).

5. Das Überzeugungssystem des deutschen Hip Hop

5.1 Basis–Interpretationen zu deutschen Raptexten

5.1.1 „11. September“ von Bushido²¹⁹

- 5.) Diese Welt wurde verändert, am elften des Septembers
Junge, das geht von Berlin in alle Herrenländer
Al Sarkawi ist tot, der Iran wird bedroht
Deine Freunde chillen bei der Bahnhofsmision
Es ist Rambo 4, Bin Laden auf der Jagd
Der Wagen ist geparkt, ihr Küchenschaben seid im Arsch
Meine Feinde euer Blut läuft, ich spürs
Vielleicht werd ich dieses Jahr ein Flugzeug entführen
Kontert wie ihr wollt, ich bekomme noch mal Gold
- 10.) Ich hab Chemowaffen bei und komme durch den Zoll
Scheiß auf Hengzt, schieß auf Fler seine Diss-Tracks
Ihr fetten Schweine, ich hab eure Airline gekidnappt
Sonny und Saad, zwei ganz harte Moslems
Wir sind das Double-Team wie Van Damme und Rodman
- 15.) Junge ich kotz denn Amerika gefällt euch
Für mich gibt's nur eine Zahl und die ist 11–9
- Chorus:
- Der 11. September, der Tag der Entscheidung
Ich bin dieser Junge, über den man las in der Zeitung
Wenn ich will seid ihr alle tot
- 20.) Ich bin ein Taliban, ihr Missgeburten habt nur Kugeln aus Marzipan
Der 11.9., der Tag der Verdammnis
Du kannst dich überzeugen, falls du ein Mann bist
Ich lass dich bluten wie die Typen aus den Twin Towers
Meine Freunde tragen Lederjacken und sind stinksauer
- Part 2:
- 25.) Ihr denkt ich bin schlimm, aber Bin Laden ist schlimmer

²¹⁹ Internetveröffentlichung, 2006.

- 30.) Ich hänge im Hotel, schick mir jetzt nen Pagen aufs Zimmer
 Ich bin dieser Terrorist, an den die Jugend glaubt
 Hinter meinem Rücken trage ich kein' Blumenstrauß
 Meine Waffen hinterlassen für euch nur noch Staub
 Das Haus deiner Mutter, nennt man auch ein Hurenhaus
 Du bringst ein Album raus, woher kommt nur dieser Scheiß
 Du bist ekelig, genau wie Condoleezza Rice
 Komm durch die Wüste auf nem' Schimmel geritten
 35.) Deine kleine Freundin, sie ist meinen Pimmel geritten (Yeah)
 Von mir aus kannst du mich auch schwulenfeindlich nennen
 Doch ich nenn dich immer noch „Stupid White Man“
 Warum glaubst du denn ich zeige für dich Bastard Gnade
 Komm wir treffen uns heute in der Katzbach Straße
 Frag doch in Berlin, ja ich hab die besten Leute
 40.) Für mich gibt es nur ein Date, das ist der 11. 9

Chorus

Part 3:

- 45.) Mein Album kommt, es ist 11. September
 Manche meiner Freunde, sie sind Hells Angels Banger
 Sag meinen Namen Junge, das bedeutet nur noch Stress
 Wir stürzen ab und ich ficke mit der Stewardess
 Guck, ich habe zweimal Gold, nenn' mich Goldschmied
 Und Amerika hass' ich seit dem Golfkrieg
 Du bist jetzt stolz Junge, sieh du hast mit Schwulen Sex
 Ich bin King Bushido, zweiter Name Mohammed.
 50.) Ich hab ein' Flächenbrand über deine Stadt gelegt
 Mädchen finden dass ich ausseh' wie ein Kraftpaket
 Die Zeit im Knast vergeht einfach viel zu langsam Mann
 Ich bin ein Cowboy, du ein dummer Hund wie Ran Tan Plan
 All' die Kids da draußen rappen meine Parts mit
 55.) Du siehst aus wie ein Einbeiniger beim Arschtritt
 Ich und Eko sind verlinkt wie Michael Knight und Devon
 Für mich gibt's nur einen Tag und das ist nine eleven

Chorus (2x)

Der Text folgt keinem narrativen Erzählmuster, sondern enthält hauptsächlich Eigenschaften der Droh- und Spottrede. Des Weiteren profiliert sich der Erzähler durch selbstbeweihräuchernde Ausführungen (z.B. „Wir sind das Double-Team wie Van Damme und Rodman“, Z.14, „Mädchen finden, dass ich ausseh' wie ein Kraftpaket“, Z.50). Zwei wesentliche Themensektoren impliziert der Text: Terrorismus und Battle-, bzw. Gangsta-Rap.

Die Art und Weise, wie diese Themenbereiche verflochten sind, signalisiert, dass das Thema „Terrorismus“ dem Thema „Battlerap“ untergeordnet wird. Der Aspekt des Terrorismus ist metaphorisch zu verstehen: Besonders deutlich wird das in der Zeile: „Scheiß auf Hengzt, schein auf Fler seine Diss Tracks/ Ihr fetten Schweine, ich hab eure Airline gekidnappt/“ (Z.11–12). Bass Sultan Hengzt und Fler sind beides

Rapper. Das „kidnapen“ ihrer „Airline“ könnte so gedeutet werden, dass der Erzähler sich über sie hinwegsetzt und sie raptechnisch dominiert. Da es sich bei dem Text nicht nur um einen Vertreter des Genres „Battle–Rap“ handelt, sondern auch um einen Vertreter des Genres „Gangsta–Rap“ („Frag doch in Berlin, ja ich hab die besten Leute“; Z.39, „Meine Freunde tragen Lederjacken und sind stinksauer“, Z.24, „Manche meiner Freunde sind Hells Angels Banger“, Z.42) ist es nicht auszuschließen, dass manche der im Text artikulierten Drohungen, konkret oder unbestimmt, über die Grenzen des Musikalischen hinausreichen. Dafür spricht, dass Bushido sich in seinen Texten als er selbst inszeniert, obwohl die Grenze zwischen Autor und Erzähler verschwommen bleibt: Einerseits stellt er sich realistisch dar („Ich bin dieser Junge, über den man las in der Zeitung“; Z.18, „Guck, ich habe zweimal Gold, nenn’ mich Goldschmied“, Z.45), andererseits inszeniert er sich deutlich überhöht: „Ich bin dieser Terrorist, an den die Jugend glaubt“ (Z.27) oder: „Ich hab Chemowaffen bei und komme durch den Zoll“ (Z.10). Durch den sprunghaften Wechsel zwischen realistischen und fiktionalen Elementen werden seine Passagen vieldeutig. Das betrifft auch die Frage, wie Bushidos Verhältnis zu Amerika ist: Die pietätlose Verflechtung von Battle– und Gangstarap mit Terrorismusvergleichen macht deutlich, dass er keine Vorbehalte hat, das Thema auf morbide Weise zu funktionalisieren. Bestimmte Zeilen wie: „Amerika hass’ ich seit dem Golfkrieg“ (Z.46) wirken – weil sie nicht so überspitzt dargestellt werden wie andere (z.B. Z.10) – wie glaubhafte Schilderungen des Autors. Trotzdem sind solche Rückschlüsse aufgrund des Textbestands nicht mit Gewissheit zu vertreten und können allenfalls im Rahmen einer Aufbauarbeit geklärt werden. Bushido schreibt vielseitig auslegbare Texte, wodurch sich unterschiedliche Rezipienten mit ihnen identifizieren können: Durch aneignenden Zugang könnte sehr viel aus dem oben angeführten Text gelesen werden: Hass auf Amerika, Verherrlichung von Terrorismus, Gewaltverherrlichung und Feindlichkeit gegenüber Homosexuellen. Durch die Elemente des Battlerap lässt sich aber auch alles auf einen Hip Hop Kontext beziehen, wodurch die genannten Konnotationen, zumindest theoretisch, entkräftet würden (natürlich könnten sie auch zusammen bestehen bleiben). Wie das Überzeugungssystem des Autors in bestimmten Punkten (z.B. im Hinblick auf das Sympathisieren mit dem Terrorismus) tatsächlich beschaffen ist, lässt sich nicht eindeutig aus dem Textbestand erschließen.

Auch wenn das Literaturprogramm von Bushido beispielsweise Liebeslieder umfasst (z.B. „Schmetterling“²²⁰ und „Vergiss Mich“²²¹), sind die meisten seiner Songs battleorientierte Gangsta-Raps. Das Lied „11. September“ fügt sich in dieses Programm ein, mit dem Unterschied, dass die omnipräsente Terrorismusthematik einen Sonderfall darstellt. Wiederkehrende Themen in seinem Literaturprogramm sind Materialismus (z.B. bei „Gangster“: „Ich war schon als Kind auf Geld aus“²²²), Bezüge zum „Ghetto“ und zur Kriminalität [„Ich mach den Sound für den Hof im Knast [...] den Sound für die Dealer im Park“ („Electro Ghetto“²²³)], Gewalt („Hier kannst du den Bordstein fressen/ Ich mach dich Spast kaputt“, aus: „Bei Nacht“), Frauenfeindlichkeit („Nur weil du eine Frau bist und man dir in den Bauch fickt/ Heißt das nicht, dass ich dich nicht schlage bis du blau bist“, aus „Drecksstück“²²⁴) und Battleraps („Ihr habt die Skyline gesehen, den Bordstein gehört/ Nicht mehr lang und dann trägt auch Torch meine Shirts“, aus: „Deutschland Gib Mir Ein Mic“²²⁵).

Das Überzeugungssystem Bushidos basiert auf Materialismus und dem Drang sich gegen andere zu behaupten. Der Inhalt seiner Lieder suggeriert, dass er dafür auch Gewalt in Erwägung zieht, obwohl das aufgrund der ambivalenten Deutungsmöglichkeiten seiner Texte nicht eindeutig bestimmbar ist. Er vertritt ein archaisch anmutendes Männerbild, in dem Frauen zu „Heiligen“ („Schmetterling“) oder „Huren“ („Drecksstück“) stilisiert werden. Sein Verhältnis zum 11. September soll näher beleuchtet werden:

In einem Interview äußert sich Bushido wie folgt:

„Ich sage Ihnen ganz ehrlich: Mir ist es völlig egal, was am 11. September in New York passiert ist. Genauso egal ist mir, ob jemand in Afrika hungert oder in Südamerika im Ghetto abgeknallt wird. Ich bin da nicht, ich lebe da nicht. Mir geht es gut. Ich brauche nicht aufgrund meines angeblich schlechten Gewissens so zu tun, als hätte ich mit irgendeinem gottverdammten Menschen auf dieser Welt Mitleid.

Wenn du Eier im Sack hast, dann geh dorthin und hilf ihnen. Fahr nach Rio und werde Jugendbetreuer in den Slums, fahr nach Afrika und grab einen Brunnen, oder flieg nach Thailand und hilf den kleinen Kindern, die dort verkauft werden. Mach was, aber rede nicht hier in Deutschland mit nem dicken Bierbauch darüber, wie arm die kleinen Negerkinder in Afrika dran sind.“²²⁶

²²⁰ Erschienen auf *Bushido*: „Electro Ghetto“, Ersguterjunge/ Universal, 2004.

²²¹ Erschienen auf *Bushido*: „Jenseits von Gut und Böse“, Ersguterjunge/ Sony Music Entertainment, 2011.

²²² Ebenda.

²²³ Erschienen auf *Bushido*: „Electro Ghetto“, Ersguterjunge/ Universal, 2004.

²²⁴ Erschienen auf *Bushido*: „Vom Bordstein bis zur Skyline“, Aggro Berlin, 2003.

²²⁵ Erschienen auf *Bushido*: „Electro Ghetto“, Ersguterjunge/ Universal, 2004.

²²⁶ Vgl. <http://www.netzeitung.de/entertainment/interviews/438474.html> (Stand: 20.3.2012).

Aus der Perspektive der kognitiven Hermeneutik sollte man mit Aussagen von Autoren bei der interpretativen Textarbeit vorsichtig umgehen, weil sie irreführend sein können. Es wäre z.B. denkbar, dass Bushido bestimmte Aussagen nur tätigt, um in der Öffentlichkeit ein bestimmtes Image zu forcieren. Deshalb kann aus einem Zitat wie dem obigen keine absolute Beweiskraft deduziert werden. Dennoch kann es als Indiz herangezogen werden, aus dem zu lesen ist, dass Bushido laut eigener Aussage kein Mitleid mit Menschen hat, die in weit entlegenen Gegenden der Welt unter Tragödien zu leiden haben. Das würde auch erklären, warum er völlig unbefangen ein tragisches Thema wie den „11. September“ mit einem profanen Thema wie „Battlerap“ kombiniert. In demselben Interview sagt er, er tanze auf vielen Hochzeiten und stünde nur auf seiner Seite. Mit anderen Worten: Er bezieht weder für Amerika, Al-Qaida oder jemand anders Stellung, er steht nur für sich selbst ein.²²⁷ Eine umfangreichere Aufbauarbeit, die Bushidos Aussagen in den Medien untersucht, könnte präzisere Rückschlüsse auf sein Überzeugungssystem zulassen.

5.1.2 „Mein Block“²²⁸ von Blumentopf

- 5.) Das ist mein Block -
 Mein Block -
 Das ist mein Block
 Mein Haus, mein Viertel -
 Mein Block
- 10.) Meine Wohnung ist im ersten Stock
 in dem Block mit der Schneiderei im Erdgeschoss
 Wo man mich nicht grüßt, sondern gegen Wände klopft
 Wo keinem was entgeht, weil jeder aus dem Fenster glotzt
 Wo Gerüchte sich verbreiten wie'n Kettenbrief
 und man sich den Kopf zerbricht, wie ich mein Geld verdien'
 Wo man selten jemand lächeln sieht und wo's im Treppenhaus nach Essen
 riecht
- 15.) Wo's kein' Mensch interessiert, wenn du einmal Hilfe brauchst
 Sogar der Hausmeister macht dir hier die Tür nicht auf
 Hauptsache ist, du rückst die Miete raus, wo du Schiss hast wenn du Tüten
 rauchst
- 20.) oder dass die Oma neben dir das Gas vergisst
 Wo Künstler noch 'n Schimpfwort und keine Arbeit ist
 Wo man es hasst wenn du ne Party gibst, weil das ganze Haus am
 schlafen ist
- Wo du an nem Dienstag nie lange schläfst
 weil die Müllabfuhr direkt vor der Garage steht

²²⁷ Vgl. Ebenda.

²²⁸ Erschienen auf *Blumentopf*. „Gern geschehen“, Four Music, 2003.

25.) Wo der Nachbar gerne Rasen mäht, wo man Treppen putzt und Straße fegt
Ich wohn direkt in Münchens Innenstadt
Wo man kein' Garten braucht, weil man hier die Isar hat
und Leute wisst ihr was? Ich lieb' die Stadt!

Chorus:

30.) Das ist mein Block
Mein Haus, mein Viertel -
Mein Block
Meine Straße, mein Viertel -
Mein Block
Mein Haus, mein Viertel -
Mein Block
35.) Meine Straße, mein Viertel -
Mein Block
Mein Haus, mein Viertel -
Mein Block
40.) Meine Straße, mein Viertel -
Mein Block
Das ist mein Block

Meine Wohnung liegt im dritten Stock
in dem Block mit der Näherei im Erdgeschoss und wenn ich aus'm Fenster

glotz
45.) seh ich statt Sonne nichts als Sichtbeton
denn meine Wohnung liegt im Rückgebäude mit Blick auf den Hinterhof
Dort wird nur Müll geholt und Kinder spiel'n da nicht
und wenn Oktober ist, dann riecht man es
denn dann wird in den Hof gepisst, weil gleich nebenan die Wiesn ist
50.) Und wenn es dunkel wird und du gehst abends aus'm Haus
triffst du oft auf Typen, die dir nicht in die Augen schau'n
auf wen der deinem Blick ausweicht, weil es ihm peinlich ist
und auch wenn du nicht schaust wo er klingeln wird, dann weißt du es
denn die Damen erwarten ihn und er hofft, du denkst, er hat so was wie 'n
55.) Arzttermin
doch allen ist klar was geht
hinter der Tür im Erdgeschoss auf der Massage steht
Die meisten Mieter im Haus bleiben nur 'n halbes Jahr
dann zieh'n sie wieder aus und du vergisst schon bald die Namen
60.) Und deshalb kenn' ich meine Nachbarn nicht
außer der Frau neben mir die schon 81 ist
die nie von ihren Kindern erzählt, aber dafür wissen will, wie man ins

Internet geht
65.) und ich teil' meine Zeitung mit ihr
und deshalb find ich manchmal Süßigkeiten vor der Tür
Und dann ist es fast 'n Bisschen so als ob du noch ne Oma hättest
und du weißt, dass du eigentlich nicht aus deiner Wohnung wegwillst
denn du würdest deine Straße vermissen
in der Türken den italienischen Laden besitzen
70.) wo ein Import-Export-Shop neben dem anderen liegt
und du das Gefühl nicht loswirst, alles was es dort gibt
kann da nur gelandet sein, weil es vom Lastwagen fiel
Wo du nachts mit Skateboard heimfährst und mit dem Lärm die Nachbarn

weckst
75.) und jede Dachrinne verwendet wird als schwarzes Brett
Ich wohn' direkt zwischen der Wiesn und dem Hauptbahnhof
ohne Garten und Balkon, aber ey, wer braucht das schon?
Es ist genau in Münchens Innenstadt
wo du kein Auto kaufst, weil du hier die Trambahn hast
80.) und Leute wisst ihr was? Ich mag die Stadt!

2 x Chorus

Interlude

Mein Block
Mein Block, mein Viertel, joa
Mein Block, joa -
Mein Block
85.) Mein Haus, mein Viertel, joa -
Mein Block
Mein Block, mein Viertel, joa
Mein Block, joa

Die erste Strophe wird von dem Rapper Roger intoniert, die zweite von Holunder. Beide Strophen stellen eine Auseinandersetzung mit dem Wohnviertel dar, in dem die Rapper leben. Sie kommen aus der Innenstadt von München und fühlen sich mit ihr verbunden – darauf deuten die Schlusssätze hin: „Ich lieb’ die Stadt!“ (Z.27) und „Ich mag die Stadt!“ (Z.80). Nicht nur das Thema und das Schlusswort der Strophen sind verwandt, sondern auch die inhaltliche Gestaltung: In beiden Strophen wird eine Art „Hassliebe“ zu dem Bezirk geschildert, wobei unter dem Komposita „Hass“ in der Aufzählung der Eigenschaften des Stadtbezirks deutlich mehr Aspekte subsumiert werden können, als unter dem Komposita „Liebe“. Schließlich wird davon berichtet, dass es keine Hilfsbereitschaft unter den Anwohnern gibt (Z.14), dass man dort nur selten jemand lächeln sieht (Z.12) und dass das Leben dort sehr anonym verläuft (Z.58–59). Erst die Schlussworte wiegen den negativ erscheinenden Gesamteindruck auf, zusammen mit vereinzelt Schilderungen, die „Lichtblicke“ in der Gesamtdarstellung sind (z.B. Z.61–67).

Der Text ist angelegt als „Liebesbekundung“ an das Wohngebiet der Rapper. Darüber hinaus kann aus ihm eine sozialkritische Komponente erschlossen werden: Die Folgen von Großstadtanonymität werden kritisiert (u.a. Z.10–23). Dadurch, dass der positive Gesamteindruck überwiegt, ist zu folgern, dass das Heimatgefühl, die schönen Aspekte des Stadtlebens und die „Lichtblicke“ im Zwischenmenschlichen für die Rapper ausreichen, um die negativen Eindrücke zu überwiegen. Somit kann in

dem Text auch ein Postulat dafür gesehen werden, dass man seinen Blick eher auf das Positive richten sollte, anstatt dem Negativen zu viel Bedeutung beizumessen.

Das Literaturprogramm vom Blumentopf konzentriert sich auf alltägliche, aus dem Leben gegriffene Erfahrungen, die meistens von verallgemeinerbarer Natur sind. Dazu zählt das in „Mein Block“ geschehene Rappen über das wohnliche Umfeld, genauso wie beispielsweise der Song „Manfred Mustermann“²²⁹, in dem episch, aber zwangsläufig dennoch gerappt, über den Lebenslauf eines „Durchschnittsmenschen“ gerappt wird. Weitere Themen sind u.a. Politik [„Danke Bush!“²³⁰ (der Titel ist ironisch zu verstehen)], Sozialkritik („Da läuft was schief“²³¹), Partys („Von Disco zu Disco“²³²) und Frauen („Autos und Frauen“²³³). Einer breiteren Öffentlichkeit wurde Blumentopf dadurch bekannt, dass er bei mehreren Fußball Welt- und Europameisterschaften in der ARD Sportschau gerappte Zusammenfassungen der Deutschlandspiele beigesteuert hat.²³⁴ Des Weiteren forderte er durch gerappte Wahlwerbespots das Publikum zu mehr Wahlbeteiligung auf.²³⁵

Das Überzeugungssystem der Rapper basiert auf demokratischen Grundwerten und ist gekennzeichnet von Prinzipien wie Bodenständigkeit, Authentizität und einem Bewusstsein für soziale Verantwortung.

5.1.3 „Kontrolle/Schlaf“²³⁶ von Casper

Part 1:

5.) Es war nie bloß ein Look oder Song
Nur Todeswunsch, bloß um zu gucken wer kommt und
bis die Wende da mein Ende war
sind Träume Worte, die der Mund nie zu denken wagt
Denk ich mal

²²⁹ Ebenda.

²³⁰ Ebenda.

²³¹ Ebenda.

²³² Erschienen auf *Blumentopf*: „Grosses Kino“, Four Music, 1999.

²³³ Ebenda.

²³⁴ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Blumentopf_%28Band%29 (Stand: 20.3.2012).

²³⁵ Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=W96c9uVlhIE> (Stand: 20.3.2012).

²³⁶ Erschienen auf *Casper*: „XOXO“, Four Music, 2011.

- Bitte sieh: Du warst mein Alles
 Mein Ritalin
 Die Nächte mit den Springsteen Platten
 Voll Tränen der Dinge die man als Kind nie hatte
 10.) Plus Mut im Erkennen der Lücke
 Mitten im offenarmigen Tanz auf brennenden Brücken
 Wir waren: Auf ins Leben
 doch ein Haufen Elend
 15.) Vielleicht liegt der Sieg darin einfach aufzugeben
 Lass tanzen und fliehn
 Synchronisieren, funken Momente zum Takt der Musik
 Stampfen im Beat, klatschen zum Lied
 drängen und zieh'n
 Klammern uns an süße Melancholie
 20.) Schatz frag nicht, lass einfach weiterfahren und so tun als gäb es kein Ende
 der Welt
 Doch was ein Kodakmoment: wie dein Herz zerspringt
 ich daneben verschwommen, gucke genervt nach links
 Genau, Mister Superstar, verfluchtes Jahr
 25.) Den Fuß im Grab
 Habe nie nach diesem Talent gefragt
 Schrei du weiter, nur weck mich nicht, wenn ich endlich schlaf

Part 2:

- Diese Medikamente bringen 'nen Scheiß
 Bin immer noch da, wenigstens alles taub gemacht
 30.) Aufgewacht, schon wieder sie
 Wieder tun als hätte mir das was ausgemacht
 Herr Doktor, was muss ich noch sagen im Laden, damit ich endlich das gute
 Zeug bekomm'?
 35.) gleich mit
 Kein Witz, nur noch den ein' Trip, um Cas endlich zu töten und Benjamin
 Will los in das scheiß Licht
 Wofür zahl ich die Leihgebühr?
 Würd's selber tun, doch bin da zu feige für
 40.) Keine Tür, nur vergittertes Glas
 der Traum wird besser verkauft, als es ist
 Was Ruhm und Fame?
 Zugegeben, kann Ian Curtis mittlerweile gut verstehen
 Versuch das Leben rosig zu sehen
 aber Depression scheint niemals aus der Mode zu gehen
 45.) Schatz, lass mal
 diese Wunden waren immer dort
 Zum Verdecken nützt kein Pflaster der Welt, denn
 dieses Blut war schon immer dort
 und was uns angeht, gab es nie den Mond, nur die Sonne vorm untergehen
 50.) Große Lieder schreiben wollt ich immer, nur passte nie der Klang meiner
 Stimme
 Dir große Lieder schreiben wollt ich immer, nur passte dir nie der Klang
 meiner Stimme
 Schatz!

Der Text „Kontrolle/Schlaf“ erscheint monologisch und ist als Anrede zu verstehen, die der Erzähler hauptsächlich an eine Frau richtet (Z.54), stellenweise auch an einen Arzt (Z.32). Trotz der monologischen Erzählart reagiert der Erzähler auf Einwände, die im Text nicht explizit genannt werden und aus dem Kontext erschlossen werden

müssen (z.B. „Schatz frag nicht [...]“, Z.20). Die Sätze erklären sich nicht immer von selbst (z.B. „Voll Tränen der Dinge die man als Kind nie hatte“, Z.9). Es werden vor allem drei Themen behandelt:

- 1.) Die Beziehung zu der angesprochenen Frau („Du warst mein Alles“, Z.6).
- 2.) Das „Starleben“ des Erzählers („Genau, Mister Superstar [...] Habe nie nach diesem Talent gefragt“, Z.24–26).
- 3.) Die Depressionen des Erzählers und sein damit verbundener Todeswunsch („Es war nie bloß ein Look oder Song/ Nur Todeswunsch, bloß um zu gucken wer kommt“, Z.1–2, „Versuch das Leben rosig zu sehen/ aber Depression scheint niemals aus der Mode zu gehen/“, Z.43–44).

In den Zeilen 34–35 sagt der Erzähler, dass er Cas (Casper) töten möchte und Benjamin gleich mit: Benjamin ist der Klarname des Autors.²³⁷

Meine These über das Textkonzept lautet wie folgt: Der Text behandelt die Problematik einer gescheiterten Beziehung, die den Erzähler, der zu Depressionen neigt, in Suizidabsichten stürzt. Dadurch, dass der Autor seinen Klarnamen in dem Lied erwähnt, schließe ich, dass er eine autobiographische Erfahrung mit dem Text verarbeitet. Ich versuche das zu begründen:

In Zeile drei spricht der Erzähler von einer „Wende“, die sein „Ende“ war. Mit dieser Wende könnte das Ende der Beziehung zu seiner Freundin gemeint sein und gleichermaßen sein Vorhaben zu sterben. Dabei geht aus dem Text nicht hervor, dass die Beziehung endgültig vorbei ist, sondern dass sie pro forma noch besteht und dass die Protagonisten sich auseinander gelebt haben: Die Tatsache dass der Erzähler bis zum Schluss den Ausdruck „Schatz“ benutzt und dass seine (noch-) Freundin versucht, beruhigend auf ihn einzuwirken („Schatz lass mal/ diese Wunden waren immer dort/ Zum verdecken nützt kein Pflaster der Welt/“, Z.46–48) deutet an, dass die beiden noch „zusammen“ sind. Dieser Eindruck wird dadurch bestätigt, dass er immer noch neben ihr aufwacht („Aufgewacht, schon wieder sie/ Wieder tun als hätte mir das was ausgemacht“, Z.30–31). Trotzdem hat es offensichtlich einen einschneidenden Bruch gegeben, auf den mehrere Textstellen verweisen:

²³⁷ Vgl. <http://www.laut.de/Casper> (Stand: 20.3.2012).

„Du warst mein Alles“ (Z.6): Der Erzähler spricht hier von der Vergangenheit. Im Anschluss daran folgen Erinnerungen an „die Nächte mit den Springsteen Platten“ (Z.8). Der Erzähler reflektiert vergangene Ereignisse, die zu einem Bruch geführt haben: „Doch was ein Kodakmoment: wie dein Herz zerspringt/ ich daneben verschwommen, gucke genervt nach links/“ (Z.23–24). Diesen Moment scheint er mit der „Wende“ zu meinen, die sein „Ende“ war (Z.3). Dazu passt, dass er im Anschluss daran sagt: „Schrei du weiter, nur weck mich nicht, wenn ich endlich schlaf“ (Z.27). Das Schreien bezeugt die Verletztheit der Freundin. Sie schreit um ihrem Ärger Luft zu machen. Der „Schlaf“ symbolisiert den Wunsch des Erzählers zu sterben: Zum einem spricht man umgangssprachlich von „Schlafes Bruder“, zum anderen hat der Erzähler vor, sich mit Medikamenten zu töten und somit „einzuschlafen“ (Z.28–31). Außerdem wird der Tod zweimal als „Traum“ bezeichnet [„der Traum wird besser verkauft, als es ist“, Z.40 und: „bis die Wende da mein Ende war/ sind Träume Worte, die der Mund nie zu denken wagt“, Z.3–4 (d.h.: vor der „Wende“ konnte der Erzähler seine Todesabsicht nicht aussprechen)]. Dazu passt auch der Titel „Kontrolle/Schlaf“, der entweder bedeuten kann, dass es um den Kontrast von Kontrolle und den Kontrollverlust durch den Tod geht oder (wahrscheinlicher:) dass der Tod die einzige Kontrolle ist, die der Erzähler sich noch vorstellen kann. Dass er sich töten will, wird eindeutig formuliert: „Kein Witz, nur noch den ein’ Trip, um Cas endlich zu töten und Benjamin gleich mit“ (Z.34–35). Der Erzähler ist depressiv (Z.43–44) und bekommt deswegen Medikamente verschrieben (Z.28–33). Diese Medikamente helfen ihm nicht beim Bekämpfen seiner Krankheit, er versucht sie stattdessen dafür einzusetzen, ihm beim Sterben behilflich zu sein (Z.28–38). Das „Medikament“, das ihm hätte helfen können, war seine Freundin („Du warst mein Alles/ Mein Ritalin/“, Z. 6–7). Seit die Beziehung zu ihr zerbrochen ist, ist auch sein Überlebenswille zerbrochen.

Der Grund für das Zusammenbrechen der Beziehung wird nicht genau benannt, aber mehrere Zeilen weisen darauf hin, dass es etwas mit dem Erwartungsdruck des Erzählers zu tun hat, der aufgrund seines Prominentenstatus auf ihm lastet: „Was Ruhm und Fame? Zugegeben, kann Ian Curtis mittlerweile gut verstehen“ (Z.41–42) (Ian Curtis hat sich umgebracht). Auch die Zeile „Genau, Mister Superstar, verfluchtes Jahr/ Den Fuß im Grab/“ (Z.24–25) deutet das an. Weil der Autor

tatsächlich prominent ist, weil er seinen echten Namen in dem Lied benutzt und öfters (z.T. auch autobiographische) Texte über Depressionen und Selbstmord verfasst (z.B. „Rasierklingenliebe“²³⁸ und „Michael X“²³⁹), halte ich den Text (mindestens teilweise) für autobiographisch.

Eine genauere Untersuchung zu Caspers Literaturprogramm und seinem Überzeugungssystem muss aus Platzgründen leider entfallen.

5.2 Vergleich des amerikanischen Hip Hop mit dem deutschen Hip Hop

Wie der Überblick über die Entwicklung der deutschen Hip Hop Szene und die angefügten Basis-Interpretationen gezeigt haben, gibt es klare Parallelen zwischen der deutschen und der amerikanischen Hip Hop Kultur, obwohl es in Deutschland auch landesspezifische Besonderheiten gibt. Ich komme zuerst auf die Gemeinsamkeiten zu sprechen: Die von mir herausgestellten Hip Hop Essenzen (Hip Hop als Verweiskultur, Hip Hop als Battlekultur und Hip Hop als einfacher Zugang zu einem „Way of Life“) werden in Deutschland berücksichtigt. Besonders die deutsche Oldschool hat sich eindeutig an der Philosophie der Zulu Nation orientiert. Dabei fand keine reine Imitation des amerikanischen Phänomens statt, was schon aus praktischen Gründen nicht möglich gewesen wäre: Der Hip Hop Journalist Hannes Loh expliziert, dass es für Hip Hopper in der deutschen Ursprungsgeschichte keine Kurse oder ähnliches gegeben hat, die ihnen die Hip Hop Elemente schrittweise hätten beibringen können (mit Ausnahme der Breakdance Kurse an den Tanzschulen, Anm. d. Verf.). Man musste sich, oftmals unter schwierigen Bedingungen, sein Können autodidaktisch aneignen. Dafür wurde jedes erreichbare Bildmaterial als Vorlage genutzt. Weil viele Menschen zu dieser Zeit noch keinen Videorecorder besaßen, schaute man sich entsprechende Filme oder Fernsehbeiträge an und musste die dargestellten Techniken durch einmaliges Memorieren nachahmen.

²³⁸ Erschienen auf *Casper*: „Die Welt hört mich“, 667/ Flavamatic, 2006.

²³⁹ Erschienen auf *Casper*: „XOXO“, Four Music, 2011.

Selbstverständlich konnte man die Techniken auf diese Weise nicht detailliert reproduzieren. Deshalb füllte man die Lücken mit eigenen kreativen Ideen aus, was die Herausbildung individueller Stile befördert hat.²⁴⁰ Auch das Themenspektrum des amerikanischen Hip Hop wurde auf deutsche Verhältnisse übertragen: Die Gruppe *Advanced Chemistry* hatte z.B. einen Hit mit dem Titel „Fremd im eigenen Land“²⁴¹, der auf die politische Situation von Deutschen mit Migrationshintergrund verwiesen hat. Erst die neue Generation, die gegen Mitte der 90er Jahre richtungweisend war, kehrte den Zulu-Idealen der alten Schule teilweise den Rücken und konzipierte Rap in einer Weise, die, abgesehen von der technischen Gestaltung (Reimstruktur, Flow etc.), dem amerikanischen Original divergenter gegenüberstand. Die Themen waren als lustig bis profan einzustufen und wurden deshalb nach der Jahrtausendwende von Rappern wie *Kool Savas* kritisiert. Dennoch gab es auch Gruppen wie *Blumentopf*, die authentisch über Geschichten aus dem deutschen Alltagsleben berichtet haben. Dabei folgten sie indirekt dem (ironisch) von Thomas D. (Mitglied der *Fantastischen Vier*) getätigten Ausspruch: „We are from the Mittelstand“²⁴². Dass *Roger und Holunder vom Blumentopf* in „Mein Block“ authentisch über ihr Wohnviertel berichten, geht aus der Basis-Interpretation hervor. Zu dem Titel muss gesagt werden, dass er in Bezug auf den deutschen Hip Hop eine besondere Rolle spielt, weil der 2004 erschienene Titel „Mein Block“²⁴³ des Rappers *Sido* eine Anspielung auf diesen Song enthält. In einem Remix von *Sidos* „Mein Block“²⁴⁴ lauten die ersten gesprochenen Zeilen: „Ich hab’ mir die letzten zwei Juice“²⁴⁵ geklaut/ und auf den CD’s waren so Tracks drauf, die hießen „Mein Block“/ *Blumentopf* und *Hecklah und Koch*. Tsss.../ Mein Block, mein Block, mein Block und nicht *Blumentopf* sein Block/“. Dieser Ansage folgt eine Schilderung des märkischen Viertels, eines sozialen Brennpunkts in Berlin. Dieses Viertel, in dem *Sido* gelebt hat, wird in seinem Lied zu einem Ort mit orgiastischen Sexpartys, Drogenkriegen und skurrilen Charakteren verfremdet, wodurch der deutsche Gangsta-Rap (obwohl sich *Sido* nicht als Gangster definiert²⁴⁶) einen entscheidenden Vorschub im Etablieren seines Status

²⁴⁰ Vgl. Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.170.

²⁴¹ Erschienen auf *Advanced Chemistry*: „Fremd im eigenen Land“ (Single), MZEE Records, 1992.

²⁴² Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.28.

²⁴³ Erschienen auf *Sido*: „Maske“, Aggro Berlin, 2004.

²⁴⁴ Erschienen auf: „Aggro Ansage Nr.3“ (Labelsampler), Aggro Berlin, 2003.

²⁴⁵ Die Juice ist eine der führenden Zeitschriften über deutschen Hip Hop. Jeder Ausgabe liegt eine CD bei, auf der Rapper (manchmal exklusive) Songs veröffentlichen.

²⁴⁶ Vgl. das Lied „Straßenjunge“; erschienen auf *Sido*: „Ich“, Aggro Berlin, 2006.

erreichen konnte.²⁴⁷ Das Lied endet mit den Worten: „Jetzt könnt ihr euch entscheiden: Wer hat den geilsten Block in Deutschland, Alter?“. Infolgedessen kam es zu einem Ansturm von Veröffentlichungen, die alle das Thema „Mein Block“ zum Inhalt hatten und von denen die Version des Rappers „Azad“ die meiste Aufmerksamkeit auf sich zog.²⁴⁸

Im Gegensatz zu Rappern wie dem Blumentopf löste Aggro Berlin in der Öffentlichkeit kontroverse Diskussionen aus, in denen u.a. die Frage diskutiert wurde, ob deutscher Gangsta-Rap authentisch sein kann. Bevor sich diese Frage beantworten lässt, stellt sich eine andere: Was versteht man unter „Authentizität“?

Natürlich gibt es in Deutschland keine Gegenden, die in einem ähnlichen Ausmaß verwahrlost sind, wie die Ghettos in den U.S.A. Dennoch gibt es auch hierzulande Problembezirke, für die Gangster-Rapper die Bezeichnung „Ghettos“ etablierten. Ob dieser Terminus gerechtfertigt ist, ist eine Frage, die hier nicht beantwortet werden soll, weil sie z.T. von subjektiver Wahrnehmung abhängig ist und somit in den Ermessensbereich fällt. Unbestritten ist, dass durch den deutschen Gangsta-Rap das öffentliche Problembewusstsein für das Vorhandensein solcher Viertel gestiegen ist.²⁴⁹ Allerdings ist das eher als mediale Begleiterscheinung der Musik zu interpretieren, weil Gangsta-Rapper in Deutschland selten so explizit politisch geworden sind, dass sie das Vorhandensein sozialer Probleme direkt in den Mittelpunkt ihrer Musik gestellt haben. Charakteristisch für diesen Zustand wird die Situation der „Ghettos“ in Sidos „Mein Block“ verklärt: Das „Ghetto“ wird als Ort beschrieben, an dem das „wahre“ Leben stattfindet: Partys, Sex, Drogen und eine Welt, in der es sich – laut Erzähler – zu leben lohnt. Solche Verklärungen, die durch die Vermischung realistischer und fiktiver Elemente bedingt sind (wie sie schon bei dem Titel „11. September“ nachgewiesen wurden), kommen bei fast allen Vertretern des Genres „deutscher Gangsta-Rap“ zur Geltung. Der deutsche Gansta-Rap beruht auf Selbstdarstellung und auf der Zurschau-Stellung von Überlegenheit gegenüber anderen Rappern (und Menschen im Allgemeinen). Durch das Zusammenfließen realistischer und fingierter Elemente werden die Texte vielseitig auslegbar – Menschen mit unterschiedlichen (auch kriminellen) Überzeugungssystemen können

²⁴⁷ Vgl. Verlan; Loh: 25 Jahre Hip Hop in Deutschland, S.24.

²⁴⁸ Vgl. Ebenda: S.25.

²⁴⁹ Vgl. Ebenda.

sie durch aneignenden Zugriff als Projektionsflächen ihres weltanschaulichen Rahmens benutzen. Dadurch entsteht eine Situation, in der sich Rapper – z.B. zu Themen wie „Gewalt“ – nicht eindeutig positionieren müssen: Selbst wenn sie sich in Interviews mehr oder weniger deutlich davon abgrenzen (zum Schein oder aus einer ehrlichen Überzeugung heraus), können ihre Texte einen gegenteiligen Eindruck erwecken und gerade von jungen oder beeinflussbaren Menschen als Legitimation für Gewalt und Kriminalität (miss-) verstanden werden.

Das im amerikanischen Hip Hop typische Motiv, aus dem Ghetto ausbrechen zu wollen (siehe „The Message“), spielt im deutschen Gangsta-Rap kaum eine Rolle: Aufgrund der ungeklärten Frage, wie authentisch „deutsche Ghettos“ sind, kam es in der Vergangenheit zu einem Selbstbehauptungszwang für deutsche Rapper: Sie mussten ihren Anspruch auf Authentizität legitimieren, indem sie darauf pochten, aus einem harten „Ghetto“ zu kommen und authentische „Gangster“ zu sein. Der Härtegrad des „Ghettos“ wurde dabei häufig übertrieben, glorifiziert (wie in Sidos „Mein Block“) und lokalpatriotisch überzeichnet. Man war stolz auf seine „Ghettoherkunft“ und inszenierte sie als „Statussymbol“. Durch diese Glorifizierung konnte das Ausbrechen aus den sozial benachteiligten Wohngebieten – anders als in Amerika – nicht thematisiert werden. Inwiefern das authentisch ist, muss jeder für sich selbst entscheiden. Offensichtlich gibt, bzw. gab es eine große Menge von Fans, die dem deutschen Gangsta-Rap Authentizität zugesprochen haben. Des Weiteren muss, wie die Basis-Interpretationen gezeigt haben, die Authentizität eines Rappers nicht immer in einem 1:1 Verhältnis zu dem realitätskonformen Abbild seines Erzählers stehen. Wenn der Erzähler mit dem Autor, wie bei „Mein Block“ von Blumentopf oder bei „Kontrolle/Schlaf“ von Casper, identisch ist, ist Authentizität unbestritten vorhanden. Wenn das Verhältnis verzerrt wird, wie z.B. bei „Many Men“ von 50 Cent oder bei „11. September“ von Bushido, entscheidet im Zweifel der Hörer darüber, was authentisch ist und was nicht. Das Aufkommen und die Relevanz neuartiger Künstler (wie beispielsweise: Casper, Die Orsons, Motrip, Prinz Pi, BOZ uvm.), die vor allem seit 2011 (kommerziell) erfolgreich sind, z.T. aber auch schon länger, kann als Anzeichen dafür gesehen werden, dass der deutsche Gangsta-Rap infolge seiner ständigen Wiederholungen und der abgeschwächten Schock- und Tabubruchwirkung (die er 2004 noch vollständig besaß) an Bedeutung verloren hat

und gegen andere subkulturelle Strömungen seine Vormachtsstellung einbüßen musste.

Ich fasse zusammen: Im Wesentlichen ist der deutsche Rap als authentische Übertragung des amerikanischen Originals zu betrachten, die keine unreflektierte Imitation des amerikanischen Hip Hop darstellt, sondern auf landesspezifischen Eigenheiten beruht und Individualität im Rahmen der Hip Hop Kultur authentisch repräsentiert. Aus dieser gelungenen Übersetzung lässt sich folgern, dass das Überzeugungssystem des amerikanischen Hip Hop auch außerhalb seines Ursprungslandes wirksam ist und (authentischer) Hip Hop auf globaler Ebene realisierbar ist. Der deutsche Gangsta-Rap stellt meiner Einschätzung nach einen Grenzfall dar, weil er aufgrund des ständigen Drucks seine Authentizität legitimieren zu müssen, diesen Anspruch verfehlt und teilweise zu einer Karikatur seiner selbst geworden ist. Allerdings muss gesagt sein, dass die Frage, was als authentisch zu bewerten ist, oftmals in den Ermessensbereich der Hörerschaft fällt, weil es für Außenstehende nicht leicht zu beurteilen ist, inwiefern die Aussagen eines Rappers ein Abbild der Realität darstellen und inwiefern sie Ausdruck eines (oftmals kommerziell determinierten) Images sind. Dass Letzteres in nicht zu unterschätzender Weise im deutschen Gangsta-Rap zum Tragen kommt, hat der bisherige Verlauf meiner Analyse allerdings ergeben und ist, wenn man die gängigen Praktiken der Musikindustrie bedenkt, naheliegend.

6. Vergleich meiner

Hypothesen mit den Thesen

der Sekundärliteratur

Ich fasse zusammen: Gemäß meiner bisherigen Untersuchungen besteht das Überzeugungssystem der gesamten Hip Hop Kultur darin, Individualität in ihrem Rahmen authentisch zu repräsentieren. Der „Rahmen der Hip Hop Kultur“ wird von drei Pfeilern essentiell gestützt:

- 1.) Hip Hop ist musikalisch, textlich und in allen vier Elementen Ausdruck einer ausdifferenzierten Zitatkultur.
- 2.) Der Grund, warum sich die Hip Hop Kultur fortentwickelt und im Laufe der Zeit immer mehr Möglichkeiten des Ausdrucks gewinnt, ist der in den vier Elementen wesenhafte und aus ihnen hervorgegangene Charakter des „Battles“, der wie ein „Motor“ die Entwicklung der Szene befördert und Neuerungen hervorbringt. Diese Neuerungen stehen in einer Traditionslinie zur gesamten Kultur²⁵⁰ und führen ihre Traditionen durch das Setzen neuer Akzente fort.
- 3.) Die Hip Hop Szene ermöglicht durch ihren Facettenreichtum, durch die intuitive Erlernbarkeit ihrer Techniken und durch die Tendenz, das Publikum zum Mitmachen zu animieren, einen schnellen Einstieg in das Praktizieren eines „Way of Life“.

Innerhalb dieses essentiellen Rahmens (der Voraussetzung für den „Way of Life“ ist), muss Individualität repräsentiert werden, damit Hip Hopper als authentische Repräsentanten ihrer Kultur verstanden werden. Wie das im Einzelnen geschehen kann, wurde anhand der Basis–Interpretationen exemplarisch gezeigt. Allgemein lässt sich festhalten:

- 1.) Meistens gibt es in Raptexten ein enges Übereinstimmungsverhältnis zwischen Autor und Erzähler. Das Textkonzept kann auch auf Identität beruhen. Gänzlich fiktive Erzähler sind eine seltene Ausnahme im Hip Hop (und meistens auch eine Ausnahme im Literaturprogramm des Rappers).

²⁵⁰ Auch wenn Bushido z.B. jeglichen Bezug zur deutschen Hip Hop Szene von sich weist und das durch den Ausspruch „ich scheiß auf Torch“ untermauert, befindet er sich damit immer noch in einem szenespezifischen Verweismodus und definiert sich gerade durch seine Abgrenzung von der Szene als ihr zugehörig. Dadurch dass er Rapmusik macht und mit repräsentativen Hip Hop Medien kommuniziert, zeigt sich, dass sein in dem Lied „Nie ein Rapper“ zum Ausdruck kommender Anspruch des Losgelöstseins von der Szene eine Facette der Interaktion mit der Szene ist, wodurch er sich als ihr zugehörig erweist.

- 2.) Was authentisch ist, entscheidet im Endeffekt das Publikum. Dabei kann auch der Zeitgeist eine Rolle spielen; seine Funktion sollte aber nicht überbewertet werden: Hip Hop funktioniert auch als geschlossenes System, in dem einzelne Künstler „Revolutionen“ bewirken, die den Möglichkeitsspielraum dessen, was als authentisch gilt, erweitern. Grundsätzlich lässt sich beobachten, dass die Kultur immer aufgeschlossener wird, je länger sich ihre Entwicklung vollzieht.

Die Thesen der Sekundärliteratur lassen sich in der folgenden Dichotomie verorten:

- 1.) Hip Hop wird (vor allem von Vertretern der Black Studies und der Afro-American Studies) als rein schwarze Kultur verstanden, deren Transfer in andere Kulturen mit einem Verlust von Authentizität einhergeht.²⁵¹
- 2.) Hip Hop wird als hybride Kultur verstanden, bei der sich US-amerikanische und europäische Kulturelemente vermischen, wodurch auf lokalen Ebenen authentische Umsetzungen hervorgebracht werden.²⁵²

Auffällig ist, dass die meisten Theorien, unabhängig davon, ob sie der ersten oder der zweiten Alternative angehören, den Hip Hop als politisch orientierte Kultur auffassen, deren Authentizitätsgehalt sich über das Politische definiert.²⁵³ Eine Vertreterin der Theorie, dass authentischer Hip Hop Ausdruck einer schwarzen Gemeinschaft sein muss, ist Tricia Rose, die Rap als politisches Ausdrucksmedium von Afroamerikanern im Kontext der postindustriellen Zeit begreift. Ihr zufolge ist Rap ein Medium, das ein Sprachrohr für Schwarze darstellt und das das Gefühl von ethnischer Identität sowie das Gruppenbewusstsein der Schwarzen bestärkt. Verschiedene Vertreter, die dieser Auffassung folgen, schließen sich ihr an, differenzieren ihre These aus oder spitzen sie zu: Nathan D. Abrams sieht in der Rolle des schwarzen Rappers die eines politischen Führers, der erzieherisch auf die schwarze Gemeinschaft einwirkt und ihr zur Selbstreflexion verhilft. Errol Henderson sieht im Rap nicht nur ein Sprachrohr der schwarzen Gemeinschaft, sondern auch ein Mittel im Kampf um eine schwarze Nation! Die Basis dieser Überlegungen ist in der von Tricia Rose verlautbarten Aussage begründet, Hip Hop verlagere die Grundprinzipien afroamerikanischer Musik in die Zeit elektronischer

²⁵¹ Vgl. Klein; Malte: Is this real?, S.57.

²⁵² Vgl. ebenda.

²⁵³ Vgl. ebenda: S.54f.

Musiktechnologien, wodurch er zu einem politischen Ausdrucksmedium für Afroamerikaner geworden sei.²⁵⁴

Die Vertreter der zweiten Hypothese – Hip Hop sei eine hybride Kultur, deren Authentizität auf Neukontextualisierungen basiere – gehen davon aus, dass Hip Hop in seinem Ursprung bereits aus afrikanischen und amerikanischen Kulturformen zusammengesetzt war und dass sein (politisches) Potential in seiner Vielfalt begründet liegt. Z.B. sieht Ayhan Kaya im türkischsprachigen Hip Hop aus Berlin eine Bricolage aus drei Traditionssträngen: Zum einen aus der anatolischen Kultur, die als das authentische Merkmal der Musik imaginiert wird, zum zweiten aus den global zirkulierenden Zeichen und Symbolen des Hip Hop und zum dritten aus dem Einfluss der deutschen Peer Groups, die das Lebensgefühl der Musiker beeinflussen. In ähnlicher Weise wie Nathan D. Abrams sieht er die Rolle des Rappers als die eines politischen Führers an und glaubt beim türkischsprachigen Berliner Hip Hop Anknüpfungspunkte an die Tradition der türkischen Sänger zu erkennen, die im 16. und 17. Jahrhundert die Herrschaft der Ottomanen kritisiert haben. Für den deutschen Hip Hop gibt es verschiedene Ansätze, die sich mit der Frage nach seinem Authentizitätsgehalt beschäftigen: Günther Jacob und Wolfgang Karrer halten den deutschen Hip Hop für authentisch, wenn er sich – so wie das die deutsche Oldschool für sich reklamiert – an den historischen Ursprüngen des amerikanischen Originals orientiert oder wenn sich Hip Hopper in vergleichbaren Lebensumständen befinden wie die Ghettojugendlichen in den U.S.A.. Der mediale Diskurs der neunziger Jahre folgte weitestgehend der Ansicht, dass in Deutschland – wenn überhaupt – nur Ausländern, bzw. Deutschen mit Migrationshintergrund Authentizität zugesprochen werden kann, sofern sie sich als Sprachrohr einer gesellschaftlich marginalisierten Minderheit präsentieren. Auch hierbei wurde das Politisch–Emanzipatorische als Bedingung für Authentizität vorausgesetzt. Deutsche Rapper wurden als „Spaßrapper“ abklassifiziert. Die Selbstpositionierung der deutschen Rapper bezog sich im Gegensatz dazu nicht auf eine politische Maxime, sondern auf das „Lebensgefühl Hip Hop“, welches man unabhängig von der Hautfarbe und dem sozialen Status empfinden könne.²⁵⁵ Michi Beck (von den Fantastischen Vier) sagte einmal: „Ursprünglich stand der alltägliche Rassismus, die Probleme auf der Straße in

²⁵⁴ Vgl. Ebenda: S.59–61.

²⁵⁵ Vgl. Ebenda: S.71-76.

den schwarzen Ghettos im Vordergrund. Wir haben es eigentlich nie anders gemacht. Nur daß wir eben nicht im Ghetto aufgewachsen sind und nicht schwarz sind.“²⁵⁶

Zu These 1: Es lässt sich nicht bezweifeln, dass der Hip Hop zu großen Teilen aus Aspekten der afrikanischen Kultur zusammengesetzt ist. Die unter 2.2.2 vorgelegte Darstellung des Sprechgesangs bestätigt das. Auch die Capoeira-Elemente im Breakdance weisen darauf hin. Außerdem ist die Praxis des Loopens (die ständige Wiederholung eines Samples) durch ihre repetitive Form der afrikanischen Musiktradition (die auf Eingängigkeit durch Wiederholungen setzt) näher als der europäischen, die Melodien linear über Songstrukturen, Kadenz und Harmoniegerüste entwickelt.²⁵⁷ Von daher ist Tricia Roses These, durch den Hip Hop würden die Grundprinzipien afroamerikanischer Musik in das elektronische Zeitalter übertragen, nichts entgegenzusetzen, sofern man nicht aus den Augen verliert, dass auch „typisch weiße Musik“ als Samplevorlage genutzt wird. Aus dieser Traditionslinie einen alleinigen Besitzanspruch des Hip Hop für die schwarze Bevölkerung abzuleiten, ist jedoch fragwürdig. Geschichtlich wurde die schwarze Kultur von Weißen ausgebeutet und unterdrückt, wodurch das Anliegen durch eigene Traditionen Identität zu gewährleisten, nachvollziehbar erscheint. Trotzdem sollte vor dem Hintergrund des Martin Luther King'schen Traums, der besagt, dass alle Menschen gleich geschaffen sind, auch allen die gleichen Möglichkeiten des kreativen Ausdrucks gestattet sein: Der Versuch Weiße vom Hip Hop fernzuhalten, gründet sich oftmals auf das Vorurteil, Weiße würden schwarze Musik nicht „fühlen“ können. Eminem hat viel dazu beigetragen, dass dieses Vorurteil revidiert wird. Solange sich weiße Rapper (wie er das tut) respektvoll gegenüber der schwarzen Kultur verhalten und ihre Ursprünge nicht in Frage stellen, ist es unproblematisch, dass sie Hip Hop als Ausdruck ihres persönlichen Lebens verwenden. These 1 ist deshalb zu abzulehnen!

Zu These 2: Hip Hop ist eine hybride Kultur, die durch Neukontextualisierungen authentische Formen ihres Ausdrucks hervorbringt. Allerdings ist allen Theorien zu widersprechen (auch denen, die zu These 1 gehören), die Authentizität als hauptsächlich politisches Kriterium ins Auge fassen. Hip Hop ist keine ausschließlich

²⁵⁶ Ebenda: S.79.

²⁵⁷ Vgl. Bock; Meier; Süß: Hip Hop meets Academia, S.205.

politische Kultur, in dem Sinn wie Punk eine hauptsächlich politische Kultur ist (was allerdings näher zu untersuchen wäre) und keine monothematische wie der Gospel, der sich hauptsächlich über ein singuläres Kriterium (in diesem Fall: über den Bezug zur Religion) definiert. Der Verlauf dieser Arbeit hat gezeigt, dass keine der Phasen des Hip Hop einen rechtmäßigen Anspruch auf das Postulat normativer Überzeugungen für die gesamte Kultur beanspruchen kann. Das Überzeugungssystem des Hip Hop kann nicht aus einer einzigen Phase, sondern muss aus ihrer gesamten Entwicklung abgeleitet werden. Die musikalischen Erscheinungen dieser Entwicklung (und selbst die der einzelnen Phasen, mit Ausnahme die der ersten Ursprungsjahre) sind zu heterogen, um auf einen einzigen Faktor reduziert zu werden. Während die oben genannten Theorien, die das Politische in den Vordergrund stellen, nur einen Teil der Hip Hop Kultur erklären können, eignet sich meine These dazu, sie in ihrer Gesamtheit zu erklären. Meine Theorie lässt sich durch eine weitere ergänzen, die ich an dieser Stelle erwähnen möchte:

Gabriele Klein und Malte Friedrich haben eine Theorie konzipiert, die sich auf das Theatralitätskonzept von Erving Goffman beruft.²⁵⁸ Für sie ist Hip Hop eine Kultur, „die sich über die Begriffspaare Ethnizität und Authentizität, Globalität und Lokalität, Bild und Erfahrung, Theatralität und Realität, Ritualität und Performativität beschreiben lässt.“²⁵⁹ Auf die Frage, was Authentizität im Hip Hop bedeutet, antworten sie: „Realness im Hip Hop ist eine Inszenierungsstrategie. Sie ist eine Herstellungspraxis, die den Normenkodex des Hip Hop performativ bestätigt. [...] Real ist das, was glaubhaft in Szene gesetzt wird. Realness wird somit als theatrale Kategorie vorgestellt.“²⁶⁰ Bevor ich auf die zentralen Thesen dieser Theorie zu sprechen komme, erläutere ich das Konzept der „Theatralität“.

Klein und Friedrich verstehen Theatralität als Kultur erzeugendes, Kulturgeschichte vorantreibendes und prägendes Prinzip. Es handelt sich dabei um eine anthropologische Kategorie. Sie distanziert sich von der kulturkritischen Auffassung des Begriffs „Inszenierung“. Kulturkritisch wurde eine starke Tendenz zur (Selbst-) Inszenierung verzeichnet, die auf den Einfluss moderner Medien zurückzuführen sei.

²⁵⁸ Vgl. Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag. Neunte Auflage 2001, Piper Verlag GmbH, München.

²⁵⁹ Klein; Malte: Is this real?, S.9.

²⁶⁰ Ebenda.

Demnach entstehe in modernen Gesellschaften ein „Zwang“, politische, kulturelle und sexuelle Orientierungen durch Kleidung, Körperverhalten und Sprachcodes zur Schau zu stellen, um gesellschaftlich anschlussfähig zu bleiben. Soziale Interaktionen bekämen dadurch den Charakter von Theateraufführungen, in denen ein Darsteller sein Publikum zu überzeugen versucht.²⁶¹ Somit entstehe „eine Verschiebung des Verhältnisses vom Sein zum Schein, vom Selbst zur Rolle, von der Identität zur Maskerade.“²⁶² Diese Auffassung impliziert, dass es eine substantielle Wirklichkeit gibt, die von einer Schein-Wirklichkeit zu unterscheiden ist. Der Inszenierungsbegriff, dem sich Klein und Friedrich verschreiben, distanziert sich von dieser Sichtweise, indem er impliziert, dass jeder menschlichen Handlungs- und Ausdrucksweise ein inszenatorisches Moment zugrunde liegt. Inszenierung wird als Grundzug der menschlichen Kultur verstanden, der sich aus der Notwendigkeit ergibt, durch jedes Handeln etwas darstellen zu müssen. Somit fände durch die Inszenierung keine Verschiebung vom Sein zum Schein statt, sondern eine Selbstbeschreibung und ein Selbst-Ausdruck, der gleichzeitig Selbst-Entdeckung ist. Während man die Hip Hop Kultur modernitätskritisch als Scheinwelt betrachten würde, die einen Eskapismus zur oberflächlichen Alltagswelt befördert, deuten Klein und Friedrich sie als „Realworld“, in der Selbstinszenierung ein Mittel der Identitätssuche und ein Medium zur Darstellung von Authentizität ist. Hip Hop ist, nach Klein und Friedrich, eine langlebige, stabile und wertekonservative Kultur, die traditionsbasiert und rituell gerahmt (durch Begrüßungsformeln etc.) ist.²⁶³

Die sechs zentralen Thesen ihrer Theorie lauten:

1.) „*HipHop ist eine hybride Kultur*. [...] Über ein gelungenes Dazwischen im Spannungsfeld von Original und Adaption, Vorbild und Neugestaltung definiert die HipHop-Kultur Authentizität, der als zentraler Bewertungsmaßstab quer durch alle Szenen gilt.“²⁶⁴

Diese These deckt sich mit den Ergebnissen meiner Arbeit. Die Basis-Interpretationen zu den deutschen Raptexten veranschaulichen eine Möglichkeit des „gelungenen Dazwischen im Spannungsfeld von Original und Adaption“.

2.) „*Die HipHop Kultur ist eine globale Kultur*. Sie ist global und besteht aus einer Vielzahl differenter lokaler Kulturen. Die HipHop-Kultur konstituiert sich über einen wechselseitigen Prozess von global

²⁶¹ Vgl. Ebenda: S.143-150.

²⁶² Ebenda: S.145.

²⁶³ Vgl. Ebenda: S.147-153.

²⁶⁴ Ebenda: S.9f.

zirkulierenden sowie medial vermittelten Stilen und Images einerseits und deren lokaler Neukontextualisierung andererseits.²⁶⁵

Auch diese These deckt sich mit den Ergebnissen meiner Arbeit. Die Basis-Interpretation zu „Mein Block“ ist ein gutes Beispiel dafür, wie global zirkulierende Images (in dem Fall: Das rappen über das Ghetto) lokal neukontextualisiert (durch das Rappen über die Münchener Innenstadt) werden. Ergänzend wird von Klein und Friedrich hinzugefügt:

„Lokale HipHop Kulturen entstehen [...] nicht, wie im Jugend- und Popdiskurs oft unterstellt, in Opposition zur globalen Kulturindustrie. Die HipHop-Kultur ist ein Beleg dafür, daß kulturelle Globalisierung nicht, wie in der Globalisierungsdebatte oft angenommen, automatisch zu kultureller Vereinheitlichung führt.“²⁶⁶

Diese These ist überzeugend, weil sie empirisch belegt ist.

3.) „*Die HipHop Kultur ist eine Kultur der Produzenten*. Im Gegensatz zu anderen Popkulturen steht hier nicht eine geringe Zahl von Produzenten einer weltweit verbreiteten Millionenschar von Konsumenten gegenüber.“²⁶⁷

Auch diese These entspricht den Ergebnissen meiner Arbeit. Meine Ausführung über die leichte Zugänglichkeit zu den vier Elementen eignet sich dazu, die „Kultur der Produzenten“ zu erklären. Klein und Friedrich fügen hinzu: „Die HipHop-Kultur veranschaulicht, daß Medienkonsum und eine eigenständige jugendkulturelle Praxis nicht zwangsläufig im Widerspruch stehen müssen.“²⁶⁸ Dieser Zusatz ist eine logische Erweiterung zu These 3.

4.) „*HipHop ist wertekonservativ, leistungsorientiert und männlich dominiert*. Die auf soziale Stabilität bedachten Gemeinschaften der HipHop-Kultur widerlegen jene soziologischen Thesen, die mit den jüngsten Individualisierungsschüben die Herausbildung flüchtiger und wenig verbindlicher Gemeinschaften verbunden sehen. Die szenespezifischen Events erzeugen zudem ein kollektives Gefühl von Jugendlichkeit und damit eine generationsspezifische distinktive Welt, die das soziale Konstrukt Jugend performativ bestätigt.“²⁶⁹

Diese These entspricht z.T. den Ergebnissen meiner Arbeit, weil ich herausgestellt habe, dass die Entwicklung der Hip Hop Kultur sich durch ihren referentiellen Charakter in einer sich selbst thematisierenden Tradition befindet. In diesem Sinn kann man sie als *wertekonservativ* bezeichnen. Der Ausdruck „wertekonservativ“

²⁶⁵ Ebenda: S.10.

²⁶⁶ Ebenda.

²⁶⁷ Ebenda.

²⁶⁸ Ebenda.

²⁶⁹ Ebenda: S.10f.

sollte expliziert werden, weil aus meiner Arbeit auch hervorgegangen ist, dass sich Werte im Hip Hop verändern können: Wenn ein „Wertewandel“ vonstatten geht, bezieht sich das nicht darauf, dass bestehende Werte – z.B. die Möglichkeit Hip Hop als Sprachrohr des Ghettos zu benutzen – negiert werden, sondern darauf, dass sich die Möglichkeiten dessen, was „erlaubt“ ist, erweitern. Asher Roth hat dadurch einen Wertewandel vollzogen, dass er als weißer Rapper aus der Perspektive des Mittelstands gerappt hat und diese Darbietung in der Szene auf Zuspruch gestoßen ist. De La Soul bewirkten dadurch einen Wertewandel, dass sie inhaltlich und visuell „spirituell“ in Erscheinung getreten sind. Ein Wertewandel im Hip Hop erweitert die Bandbreite der Möglichkeiten des „Erlaubten“, aber er löst die alten Werte dadurch nicht zwangsläufig ab. Insofern ist „wertekonservativ“ ein treffender Ausdruck, um die Prägung der Hip Hop Kultur zu beschreiben.

- Aus meiner Arbeit geht ebenfalls hervor, dass Hip Hop *leistungsorientiert* ist. Das essentielle Merkmal des Battlens setzt das voraus.

- Die Tatsache, dass meine Untersuchung Hip Hop als „Way of Life“ erfasst, bestätigt die Auffassung, dass die Hip Hop Kultur keine flüchtigen und unverbindlichen Gemeinschaften hervorbringt.

- Explizit bin ich noch nicht darauf eingegangen, dass Hip Hop *männlich dominiert* ist: Diese Sichtweise bestätigt sich, wenn man die Myriaden von männlichen Hip Hoppern der geringen Anzahl von weiblichen Hip Hopperinnen gegenüberstellt. Heuristisch könnte man in Erwägung ziehen, dass die Traditionen des Battlens, der profilierende Habitus der Hip Hopper und der oftmals vulgäre Sprachgebrauch im Hip Hop eher von Männern als von Frauen affirmiert werden. Diese These müsste genauer untersucht werden.

- Ich stimme Kleins und Friedrichs These zu, dass Hip Hop eine Jugendkultur ist und dass das Gefühl von Jugendlichkeit in szenespezifischen Events geprägt wird. Die Ursache dafür liegt vermutlich in ihrem Ursprung: Hip Hop wurde von Jugendlichen entwickelt. Es bleibt abzuwarten, ob Hip Hop auch zukünftig ein (ausschließliches) Jugendphänomen bleibt oder ob mit dem Älterwerden seiner Hörerschaft – ähnlich wie bei der Rockmusik – auch seine Interpreten älter werden können.

5.) „HipHop ist ein theatrale Kultur, die sich über eine Anzahl kultureller Performances bildet. [...] Das, was als real gilt, formuliert sich nicht jenseits des theatralen Rahmens, sondern in Auseinandersetzung mit der Glaubwürdigkeit der Inszenierung.“²⁷⁰

Diese These entspricht meiner These, dass das Publikum (konsensual) entscheidet, was Authentizität im Hip Hop bedeutet. Mit Kleins und Friedrichs Bezug auf das Theatralitätskonzept von Erving Goffmann ließe sich meine Theorie sinnvoll ergänzen. Ihre Formulierung: „Jede gelungene Performance aktualisiert die Grundregeln, Werte und Ideale der HipHop-Kultur“²⁷¹ entspricht meiner Erkenntnis, dass durch das Battlen Neuerungen hervorgebracht werden, die den Möglichkeitsspielraum im Hip Hop erweitern.

6.) „HipHop ist eine performative Kultur. Erst in der Performanz wird die theatrale Darbietung von dem Publikum als authentisch geglaubt, erst auf diese Weise werden globale Bilder des HipHop in die eigene lokale Praxis integriert und damit die Traditionen des HipHop fortgeschrieben.“²⁷²

Diese These steht nicht im Widerspruch zu den Erkenntnissen dieser Arbeit und wird von ihr affirmiert.

7. Fazit

Die kognitive Hermeneutik hat sich als geeignete Methode erwiesen, um das Überzeugungssystem der Hip Hop Kultur zu erfassen. Die große Anzahl von Autoren der Sekundärliteratur, die versuchen, den Hip Hop zu vereinnahmen (z.B. als ausschließliches Ausdrucksmittel für Afroamerikaner) weist darauf hin, dass auf diesem Gebiet eine große Anzahl projektiv-aneignender Forschungsansätze vorzuliegen scheint. Auch die hohe Anzahl von Positionen, welche den Hip Hop als ausschließlich politische Kultur verstehen, können durch die Untersuchungen dieser Arbeit widerlegt werden. Die auf dem Theatralitätskonzept basierende Konzeption

²⁷⁰ Ebenda: S.11.

²⁷¹ Ebenda.

²⁷² Ebenda.

von Gabriele Klein und Malte Friedrich, hat sich als sinnvolle Ergänzung zu meinen eigenen Hypothesen erwiesen. In den entscheidenden Punkten bin ich zu denselben Ergebnissen wie Klein und Friedrich gekommen, auch wenn die methodisch differierenden Herangehensweisen ein anderes Forschungsvokabular nach sich ziehen. Mein Nachweis der drei Hip Hop Essenzen (Hip Hop als Verweiskultur, Hip Hop als Battlekultur und Hip Hop als zugangsfreundliche Kultur) und deren organische Verbindung sowie die Betrachtungen zu Authentizität und Individualität im Hip Hop (im Zusammenhang mit den getätigten Basis-Interpretationen), kann als gewinnbringender Nutzen dieser Arbeit definiert werden. Besonders aufschlussreich ist die Erkenntnis, dass mit zunehmender Dauer im Hip Hop immer mehr Verhaltensweisen akzeptiert und als authentisch interpretiert werden, sofern sie den essentiellen Rahmen der Hip Hop Kultur und die Individualität der Rapper – im weiter oder enger gefassten Sinn – repräsentieren: Hip Hop ist eine „Tradition des Wandels“: Die ständige Erneuerung unter Rückgriff auf traditionelle Kulturelemente, auf Verweise und geltende „Spielregeln“ ist eine aufschlussreiche Erklärung dafür (wenn bestimmt auch nicht die einzige), dass Hip Hop nicht wie andere Popkulturen durch einen schnellen Auflösungsprozess gekennzeichnet ist. Aus dieser Feststellung ergibt sich die Frage, wie sich der Hip Hop in Zukunft entwickeln wird: Bis jetzt gibt es keine Anzeichen dafür, dass das Interesse an ihm bald vergehen wird. Auch wenn sich Hip Hop bis dato ausschließlich als Jugendkultur manifestiert, ist es nicht auszuschließen, dass sich eines Tages, ähnlich wie bei Rockmusik, durch das Älterwerden der Konsumenten das Älterwerden der Produzenten bedingt und Rapper, ähnlich wie z.B. die „Rolling Stones“ im Rockbereich, im hohen Alter auf der Bühne präsent sein werden.

Aus der im Hip Hop typischen Forderung nach Authentizität und Individualität mitsamt den spezifischen Besonderheiten des Genres – z.B. der Möglichkeit durch die Beschleunigung der Silben mehr Text als in anderen Musikrichtungen unterbringen zu können – lässt sich die besondere Eignung des Hip Hop folgern, als Vehikel zum künstlerischen Selbstaussdruck geeignet zu sein und als Sprachrohr für nahezu jede Art von Überzeugungssystem genutzt werden zu können.

Der einzige Faktor, der ihm dabei im Weg stehen kann, ist der Einfluss der Musikindustrie, die, so wie im Fall des deutschen Gangsta-Rap, zu einer nahezu

monothematischen Vereinnahmung einer gesamten Musikrichtung führen kann. Nur wenn sich die Hip Hop Szene von derartigen musikindustriellen Einschnitten emanzipiert und einen Weg findet, Abwechslungsreichtum und Authentizität an die Stelle von determinierten Images zu setzen (wie es bei Rappern wie Casper offensichtlich der Fall ist), kann sich Hip Hop auf das Ausreizen seiner Möglichkeiten konzentrieren und eventuell das stereotype, in der Öffentlichkeit verbreitete Bild des gewaltverherrlichenden, frauenverachtenden Rappers gegen ein zeitgemäßeres ersetzen. Ob das gelingen wird, bleibt abzuwarten.

Anhänge

A. Literaturverzeichnis

Bock, Karin; Meier, Stefan; Süß, Gunter (Hgg): Hip Hop meets Academia – Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. 2007, Transcripts Verlag, Bielefeld

George, Nelson: XXX – Drei Jahrzehnte Hip Hop. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage 2006, orange press GmbH.

Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag. Neunte Auflage 2001, Piper Verlag GmbH, München.

Kage, Jan: American Rap – Explicit Lyrics - US-HipHop und Identität. 3. Auflage 2009, Ventil Verlag, Mainz.

Klein, Gabriele; Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des Hip Hop. 2003, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Tepe, Peter: Kognitive Hermeneutik. 2007, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg.

Toop, David: Rap Attack # 3 – African Jive Bis Global Hip Hop. Erweiterte dritte Auflage 1992, Hannibal Verlag GmbH, Höfen.

Verlan, Sascha; Loh, Hannes: 25 Jahre HipHop in Deutschland. 2006, Koch International GmbH/Hannibal, Höfen.

Wiegel, Martin: Deutscher Rap – Eine Kunstform als Manifestation von Gewalt?, hrsg. Volker Wehdeking und Gunter E. Grimm. 2010, Tectum Verlag, Marburg.

Zier, Till: Hip Hop zwischen Kommerzialisierung und Authentizität. 2005, Grin Verlag, München.

B. Internetquellen

en.wikipedia.org/wiki/Shady_Records (Stand: 20.3.2012).

http://de.wikipedia.org/wiki/Blumentopf_%28Band%29 (Stand: 20.3.2012).

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Message_%28Grandmaster_Flash_and_the_Furious_Five_song%29 (Stand: 20.3.2012).

<http://lyrics.wikia.com/Nas:Ether> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.juice.de/features/deutschrap-2000-2003> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.juice.de/features/deutschrap-2003-2007> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.juice.de/features/deutschrap-2007-2010> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.laut.de/Asher-Roth> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.laut.de/Casper> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.magistrix.de/lyrics/B-Tight/Der-Neger-74427.html> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.magistrix.de/lyrics/Fler/Neue-Deutsche-Welle-2005-28269.html> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.netzeitung.de/entertainment/interviews/438474.html> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.presseportal.de/pm/13440/372222/d-angelo-bailey-exklusiv-in-bravo-ich-habe-eminem-aufs-maul-gehauen> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,625265,00.html> (Stand: 20.3.2012).

<http://www.youtube.com/watch?v=W96c9uVlhIE> (Stand: 20.3.2012).

www.lyrics.de/songtext/bushidoprod-sonnyblacksaad/nieeinrapper_81521.html (Stand: 20.3.2012).

www.musik-base.de/Bands/Bushido (Stand: 20.3.2012).

C. Diskographie

50 Cent: „Get Rich or Die Tryin’“, Shady Records, After Math, Interscope, 2003.

Advanced Chemistry: „Fremd im eigenen Land“ (Single), MZEE Records, 1992.

„Aggro Ansage Nr.3“ (Labelsampler), Aggro Berlin, 2003.

Asher Roth: „Asleep in the Bread Aisle“, Schoolboy/ SRC/ Universal/ Motown Records, 2009.

Asher Roth: „The Greenhouse Effect“, Internetveröffentlichung, 2008.

Blumentopf: „Gern geschehen“, Four Music, 2003.

Blumentopf: „Grosses Kino“, Four Music, 1999.

B-Tight: „Der Neger (in Mir)“, Aggro Berlin, 2002.

Bushido: „11. September“ (Song), Internetveröffentlichung, 2006.

Bushido: „Electro Ghetto“, Ersguterjunge/ Universal, 2004.

Bushido: „Jenseits von Gut und Böse“, Ersguterjunge/ Sony Music Entertainment, 2011.

Bushido: „Vom Bordstein bis zur Skyline“, Aggro Berlin, 2003.

Casper: „Die Welt hört mich“, 667/ Flavamatic, 2006.

Casper: „XOXO“, Four Music, 2011.

Chic: „Risqué“, Atlantic Records, 1979.

Die Goldenen Zitronen, Easy Business, Eric IQ Gray: „80 Millionen Hooligans“ (Single), Sub Up (EFA), 1992.

„Die Klasse von `95“ (Sampler) , MZEE Records, 1995.

Eminem: „Difficult“ (Song), Internetveröffentlichung, 2010.

Eminem: „Encore“, Aftermath/ Interscope Records, 2004.

Eminem: „Raw and Uncut“, Hardwax Oz Records, 2006.

Eminem: „Recovery“, Shady Records, Aftermath, Interscope, 2010.

Eminem: „Relapse“, Aftermath/ Interscope Records, 2009.

Eminem: „The Eminem Show“, Shady Records, Aftermath, Interscope, 2002.

Eminem: „The Marshall Mathers Lp“, Aftermath/ Interscope Records, 2000.

Eminem: „The Slim Shady Lp“, Aftermath/ Interscope Records, 1999.

Fler: „Neue Deutsche Welle“, Aggro Berlin, 2005.

Grandmaster Flash and the Furious Five: „Pump Me Up“ (Single), Sugar Hill Records, 1985.

Grandmaster Flash and the Furious Five: „Superrapin“ (Single), Enjoy Records, 1979.

Grandmaster Flash and the Furious Five: „Superrapin 2“ (Single), Enjoy Records, 1980.

Grandmaster Flash and the Furious Five: „The Message“, Sugar Hill Records, 1982.

Grandmaster Melle Mel: „Beat Street“, Atlantic Records, 1984.

Grandmaster Melle Mel: „White Lines (Don` t Don` t Do It)“ (Single), Sugar Hill Records, 1983.

James Brown: „There it is“, Polydor Records, 1972.

„Kill the Nation with a groove“ (Sampler), Buback (Indigo), 1993.

Nas: „Stillmatic“, Ill Will Records/ Columbia Records, 2001.

N.W.A.: „Straught outta Compton“, Ruthless/ Priority/ Emi Records, 1988.

Run D.M.C.: „Raising Hell“, Profile/Arista Records, 1986.

Sido: „Maske“, Aggro Berlin, 2004.

Sonny Black und Saad: „Carlo Cokxxx Nutten II“, Ersguterjunge, 2005.

The Beatles: „Sgt. Pepper`s Lonely Hearts Club Band“, Parlophone, 1967.

The Sugarhill Gang: „Sugarhill Gang“, Sugar Hill Records, 1979.

D. Filmographie

„Beat Street“, Orion Pictures Corporation, USA 1984, Regie: Stan Lathan.

„Goodfellas“, Warner Bros., USA 1990, Regie: Martin Scorsese.

„Wild Style“, Wild Style, USA 1983, Regie: Charlie Ahearn.

„Zulu“, Paramount Pictures, United Kingdom 1964, Regie: Cy Endfield.