

„Once upon a Grime“

Einblick in die britische HipHop-Szene

Ina Jeske und Anna Magdalena Ruile

Einführung

HipHop ist mittlerweile ein globales populärkulturelles Phänomen. Im New York der 1970er Jahre entstanden, verbindet HipHop vier Elemente. Das bekannteste ist *Rap*, eine Art rhythmischer Sprechgesang, der häufig pars pro toto für HipHop insgesamt gehalten wird.¹ Darüber hinaus gibt es im musikalischen Bereich noch das sogenannte *DJing*, also das Auflegen und Mixen von Musik, das zunehmend digital erfolgt. Die zwei weiteren Elemente sind *Graffiti*, das Hinterlassen von Zeichen im öffentlichen Raum, sowie *Breakdancing*, ein akrobatischer Tanzstil, der mit allen Regeln des klassischen Tanzes bricht. Seit den 1980er Jahren fand die HipHop-Kultur auch in Europa eine weite Verbreitung und stellt für die Europäische Ethnologie ein interessantes Forschungsfeld dar. Durch ihren performativen Charakter erlaubt die HipHop-Kultur ihren Akteuren die Konstruktion und Repräsentation von Identität. Unterschiedliche ethnische und soziale Gruppen nutzen HipHop und dessen kreative Ausdrucksformen, um auf sich aufmerksam zu machen. Die hierbei entstehenden künstlerisch-ästhetischen Produkte sind häufig kontrovers, die Öffentlichkeit reagiert in vielen Fällen misstrauisch. In den entstehenden Debatten und der daraus folgenden medialen Aufmerksamkeit liegt auch ein hohes kommerzielles Potenzial. Insbesondere die Rap-Musik hat sich zum Millionengeschäft entwickelt, in den USA sogar zu einer Multimilliarden-Dollar-Industrie. Gemeinsam mit der globalen Verbreitung der HipHop-Kultur ausgehend von den USA wird diese Entwicklung sowohl in der Szene selbst als auch in akademischen Kreisen häufig als Kulturimperialismus interpretiert. Dabei wird übersehen, dass parallel zu dieser hegemonialen Ausbreitung eigenständige lokale Reinterpretationen der US-amerikanischen Vorlage entstehen. In der Folge bilden sich vielfältige Szenen heraus, die keineswegs nur Opfer globaler Kommerzialisierungsprozesse sind.

Der Essay hat zum Ziel, die von den lokalen Szenen ausgehenden Erneuerungsimpulse der HipHop-Kultur zu beleuchten und verfolgt damit einen Ansatz, der die Szenegänger als handelnde Subjekte wahr- und ernstnimmt. Unser Fokus liegt auf Großbritannien, insbesondere London, da sich hier mit Grime ein besonders innovatives Musik-Genre entwickelt hat, das Einflüsse aus der HipHop-Kultur mit anderen musikalischen Traditionen, vor allem aus dem elektronischen Bereich verbindet. Bevor wir den Blick auf diese ganz spezifische Entwicklung eingrenzen, stellen wir zunächst die Entstehung der HipHop-Kultur in den USA kursorisch dar, bevor wir auf die ihr inhä-

¹ Im Folgenden wird der Begriff HipHop verwendet, wenn es um die Kultur im Ganzen geht; mit Rap wird tatsächlich nur der musikalische Aspekt der Rap-Musik im Rahmen der HipHop-Kultur bezeichnet.

renten Werte und Regeln eingehen. Im Anschluss daran werden einige Überlegungen zur globalen Verbreitung von HipHop angestellt sowie ein kurzer Einblick in die Etablierung der Szene in Großbritannien gewährt.

Entstehung der HipHop-Kultur in den USA

Innerhalb der Szene wie auch in der Öffentlichkeit kursiert eine nahezu mythische Erzählung über die Ursprünge der HipHop-Kultur. Demnach entstand HipHop als Reaktion marginalisierter afroamerikanischer Jugendlicher auf die dramatischen Lebensumstände der New Yorker Bronx. Insbesondere die Rap-Musik gilt als ein authentisches Sprachrohr der Black Community und typisches Beispiel für eine Schwarze² Kulturpraxis. Diese Interpretation von HipHop, die sich darüber hinaus meist auf die musikalischen Aspekte konzentriert, resultiert überwiegend aus den African American Studies, wurde aber auch von Seiten der Szene und der journalistischen Berichterstattung in weiten Teilen übernommen. Der Rückgriff auf die Stilisierung von HipHop als genuin Schwarze Ghetto-Kultur erlaubt ihren Akteuren die Konstruktion von ethnischer und sozialer Differenz und Authentizität.³ Ihre Plausibilität bezieht die Ursprungserzählung aus ihrer Schilderung der Wohn- und Lebensumstände der ‚Gründungsgeneration‘ der HipHop-Szene. Tatsächlich war die Bronx Mitte der 1970er Jahre ein sozialer Brennpunkt. Ursache hierfür waren neben gravierenden städteplanerischen Fehlentscheidungen, wie etwa der Bau des *Cross Bronx Expressways*, auch weltweite wirtschaftliche Krisenphänomene im Zuge der Deindustrialisierung. Diese hatten zur Folge, dass sich New York City finanziell in einer prekären Lage befand. Im Stadtteil Bronx spitzte sich die Lage zusehends zu, infolge hoher Arbeitslosigkeit und der Umsiedlung tausender Haushalte im Zuge von Baumaßnahmen, welche die historisch gewachsenen *Neighborhoods* zerstörten. Bandenwesen und Kriminalität blühten auf, die Berichterstattung der Presse forcierte deren dramatische Darstellung und trug damit zu einer weiteren Marginalisierung des Stadtteils bei. In diesem Kontext entwickelten jugendliche Bewohner des Stadtviertels unterschiedlichster Herkunft (überwiegend Afri-

² Im Folgenden werden die Bezeichnungen Weiß und Schwarz großgeschrieben, womit darauf hingewiesen wird, dass es sich hierbei um kulturelle Konstrukte handelt, die nicht von einer biologischen Unterscheidung ausgehen. Schwarz ist vor allem eine selbst gewählte Bezeichnung, die nicht auf die Homogenität einer Community hinweist, sondern ihre Vielfalt bewusst machen und erkennen soll.

Das großgeschriebene Weiß macht die im gesellschaftlichen Diskurs meist unsichtbare Kategorie des Weißseins sichtbar. Damit wird der im konventionellen Sprachgebrauch beobachteten systematischen Nicht-Benennung von Weißsein als eine wirkungsmächtige Strategie der Normalisierung von Weißsein als unhinterfragbare Gegebenheit entgegengewirkt.

³ MAGER, CHRISTOPH: HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie. Stuttgart 2007, S. 72. – KLEIN, GABRIELE/FRIEDRICH, MALTE: Is this real? Die Kultur des HipHop, 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt a. M. 2008, S. 55-63.

can Americans und Hispanics) nach und nach jene kulturellen Ausdruckformen, die später als die vier Elemente der HipHop-Kultur populär wurden.⁴

Ihre Einflüsse waren vielfältig: von zentraler Bedeutung sind in der Tat afroamerikanische Traditionen; im Rap beispielsweise spielt die Black Oral Culture eine große Rolle. So entwickelten ursprünglich Schwarze Sklaven das so genannte *Black Vernacular*, eine spezielle Verwendungsform der englischen Sprache, die auch eine Form subversiven Widerstands gegen die Unterdrückung der Weißen war. Hieraus entstanden Wortspiele wie das *Playing the Dozens* oder *the Signifying Monkey*. Sie weisen einen Wettbewerbscharakter auf, bei dem es durch spontane Reime gilt, die Schlagfertigkeit des jeweiligen Gegenübers zu testen. Auch die im HipHop typische Interaktion zwischen Künstlern bzw. Performern und Publikum geht auf das afroamerikanische Prinzip des *Call-and-Response* zurück.⁵ Darüber hinaus finden sich insbesondere im *Breakdance* Rückgriffe auf asiatische Kampfpraktiken – eine wichtige Inspiration waren die in den 1970er Jahren höchst populären Kung-Fu-Filme – sowie auf lateinamerikanische Bewegungsmuster des *Capoeira*. Hierbei handelt es sich um einen musikalischen Kampftanz mit religiösem Hintergrund, den die Sklaven entwickelt hatten, um sich zu verteidigen, da ihnen der Besitz von Waffen verboten war.⁶

Besonders eklektisch waren die *DJs*, die durch das *Sampling* bereits bestehender Musikstücke neue Produkte schufen und nicht nur Platten auflegten, sondern auch komponierten. AFRIKA BAMBAAATAA etwa nahm das Stück Trans-Europa Express der deutschen Gruppe KRAFTWERK mit in seinen Kanon auf.⁷

Die vielfältigen Wurzeln des HipHops machen deutlich, dass es sich von Beginn an um eine hybride Kultur handelte. Neue technische Möglichkeiten und die Medialisierung des Alltags trugen zu dieser Entwicklung bei. Ausgangspunkt waren die *Urban Dance Partys*, auch *Block Partys* genannt, die spontan im öffentlichen Raum, z.B. auf Schulhöfen, stattfanden. Mittlerweile zu Legenden gewordene *DJs* wie KOOL DJ HERC oder GRANDMASTER FLASH wurden durch ihre Tricks beim Auflegen berühmt. Am bekanntesten ist wohl das *Scratching*, also das rhythmische Vor- und Zurückziehen der Platte, das ein kratzendes Geräusch erzeugt. Mithilfe von zwei Plattenspielern war es den *DJs* darüber hinaus möglich, die kurzen rhythmischen Sequenzen der Musikstücke, nämlich die *Breaks*, aneinanderzureihen und damit in die Länge zu ziehen. Auf diesen Breakbeat tanzten dann die sogenannten *B(reak)-Boys* und *-Girls*. Um das Publikum weiter zum Tanzen anzuregen, hatten die *DJs* auch *Masters of Ceremony (MCs)* dabei, die durch rhythmisches und gereimtes Sprechen die Fähigkeiten der *DJs* an-

⁴ CHANG, JEFF: Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation. New York 2006, S. 11-14, S. 49. – ROSE, TRICIA: Black noise: Rap music and black culture in contemporary America. Middletown 1994, S. 30-34. – MAGER, 2007 (wie Anm. 3), S. 133-136.

⁵ MAGER, 2007 (wie Anm. 3), S. 80-86. – TOOP, DAVID: Rap attack 3: African rap to global hip hop, 3rd, rev., expanded and updated ed. London 2000, S. 31-33.

⁶ KIMMINICH, EVA: Tanzstile der HipHop-Kultur: Bewegungskult und Körper-Kommunikation. <http://www.3sat.de/nano/cstuecke/51986/dvd.pdf> (letzter Zugriff: 31. 12. 2009), S. 4-5. – GEORGE, NELSON: XXX – drei Jahrzehnte HipHop: Drei Jahrzehnte Hip-Hop, erw. und überarb. Neuausg. Freiburg im Breisgau 2006, S. 132-133.

⁷ TOOP, 2000 (wie Anm. 5), S. 130.

priesen, die Menge anheizten und weitere Veranstaltungen ankündigten. Nach und nach gewannen die *MCs*, auch *Rapper* genannt, immer mehr an Bedeutung und drängten die *DJs* in den Hintergrund. Der große Durchbruch gelang schließlich im Jahr 1979 der SUGARHILL GANG mit dem Hit *Rappers Delight*. Diese Gruppe war jedoch kein etablierter Teil der Szene, sondern von der Plattenlabel-Besitzerin SYLVIA ROBINSON zusammengewürfelt worden.⁸ Ihr überraschender Chart-Erfolg traf die HipHop-Szene vollkommen unvorbereitet und führte zu Sell-Out-Kontroversen, die bis heute virulent sind. Im Musikmarkt führte der Erfolg jedoch längerfristig zur Etablierung des Rap-Genres. Mittlerweile ist Rap das kommerziell bedeutendste HipHop-Element, das sich in zahlreiche Sub-Genres ausdifferenziert hat. So hat sich neben dem ursprünglichen und spaßorientierten *Party-Rap* der politisch motivierte *Conscious-Rap* entwickelt. Seine Protagonisten nutzen Rap als Mittel, um auf die rassistisch motivierten Diskriminierungen in der US-amerikanischen Gesellschaft hinzuweisen. In den 1980er Jahren war beispielsweise die Formation PUBLIC ENEMY mit ihrem militanten Auftreten im Blickpunkt der Öffentlichkeit. Die Aufmerksamkeit verlagerte sich jedoch schnell auf den aufkommenden *Gangster-Rap*, der das kriminelle Leben im Ghetto (Drogenhandel, Prostitution, Gewalt, Straßen-Gangs) zum Thema machte und im Laufe der Zeit zunehmend glorifizierte. Besonders berühmt wurde die Gruppe N.W.A. (NIGGAZ WITH ATTITUDE) aus Compton, South Central Los Angeles, deren Rapper in drastischen Worten das harte Leben auf der Straße schilderten. Ihre Musik erregte nicht nur in der Öffentlichkeit Kritik, sondern spaltete auch die HipHop-Szene. Die Westküste geriet mit ihrem harten Sound in Konflikt mit der etablierten Szene an der Ostküste. Der Konkurrenzkampf dieser beiden Lager erlebte schließlich seinen medial inszenierten Höhepunkt mit der Ermordung des Westküsten-Rappers TUPAC SHAKUR (†1996) sowie des Ostküsten-Rappers NOTORIOUS B.I.G (†1997).⁹

Bis heute konzentriert sich die mediale Berichterstattung auf die problematischen und kontroversen Gesichtspunkte der *Rap*-Musik und ignoriert dabei die künstlerischen Aspekte der HipHop-Kultur. *Rap* und HipHop werden dabei in vielen Fällen gleichgesetzt. Äußerst problematisch wird auch die *Graffiti*-Szene wahrgenommen, die in der Regel in der Öffentlichkeit nicht als HipHop-Element angesehen wird. Ziel der *Graffiti*-Writer ist nicht Vandalismus im öffentlichen Raum, sondern die Verbreitung des eigenen Pseudonyms und damit das Erlangen von *Fame*, also Berühmtheit. Die *Writer* machen ihren Namen sowohl durch *Tags* (mit Marker angebrachte Schriftzüge) als auch durch *Pieces* (aufwändige Bilder) auf Wänden, Zügen, Stromkästen etc. bekannt. Die bereits zu Beginn der 1970er Jahre einsetzende Verfolgung durch Polizei und Justiz konnte diese Aktivitäten bis heute nicht eindämmen, sondern stellt bei einigen Akteuren vielmehr einen zusätzlichen Reiz dar. Gleichzeitig gibt es auch immer

⁸ TOOP, 2000 (wie Anm. 5), S. 60. – GEORGE, 2006 (wie Anm. 6), S. 50-52. – MAGER, 2007 (wie Anm. 3), S. 120-121.

⁹ MAGER, 2007 (wie Anm. 3), S. 210-222. – OGBAR, JEFFREY OGBONNA GREEN: Hip-hop revolution: The culture and politics of rap. Lawrence 2007, S. 109-110. – KLEIN/FRIEDRICH, 2008 (wie Anm. 3), S. 25-31.

wieder Bestrebungen, *Graffiti* als Kunst zu interpretieren und in den Kunstmarkt zu integrieren.¹⁰

Regeln und Werte der HipHop-Kultur

In den vergangenen 30 Jahren entwickelten sich in der HipHop-Kultur spezifische Werte und Regeln, die sich um Begriffe wie *Respect*, *Credibility*, *Fame* oder *Style* drehen. Da es sich um eine performative Szene handelt, kann nur derjenige Respekt und Anerkennung durch die anderen Szenegänger erhalten, der selbst in mindestens einer der vier Ausdrucksformen aktiv wird. Hierbei ist der Einzelne dazu angehalten, seinen eigenen *Style* zu entwickeln. In der Anfangsphase ist zwar die Orientierung an anderen Vorbildern erlaubt, im Laufe der Zeit wird das Kopieren bzw. Plagiiere eines anderen Styles als *Biting* verschmäht. Individualität und Unverwechselbarkeit beim Tanzen, Sprühen, *Rappen* oder *DJing* haben also absoluten Vorrang und sind die Voraussetzung für die Vergabe von Respekt und das Erreichen von Berühmtheit (*Fame*). Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang auch die *Credibility* oder *Realness*: Das eigene Auftreten muss glaubwürdig sein und darf niemals aufgesetzt wirken.¹¹

Die Kriterien, nach denen Authentizität bemessen wird, sind jedoch unterschiedlich. In den USA spielt die Ethnizität der Akteure, insbesondere im Rap, eine wichtige Rolle. Da Rap als eine typische Ausdrucksform der *Black Culture* gilt, ist Ethnizität ein zentraler Bestandteil von Authentizität. Häufig wird das Rapper-Sein mit Schwarz-Sein in Verbindung gebracht. Ein Großteil der Rapper in den USA ist bis heute afro-amerikanischer Herkunft. Es gibt jedoch einzelne Ausnahmen, die wohl berühmteste unter ihnen ist EMINEM. Dieser erlangte trotz des anfänglich hohen Misstrauens in der Szene als einer der wenigen Weißen¹² Rapper weltweite Berühmtheit. An seiner Karriere wird deutlich, dass an der Glaubwürdigkeit von Weißen Rappern stärker gezweifelt wird, sodass diese besonders talentiert sein müssen, um Anerkennung zu finden. Dass die geforderte Authentizität im HipHop im Grunde ein Konstrukt ist, wird z.B. am *Gangster-Rap* deutlich; seine Vertreter inszenieren sich als harte Gangster, die vom Leben auf der Straße berichten und damit ihre *Street Credibility* im Kontext von HipHop als *Street Culture* bzw. urbaner Kultur herstellen. Dabei müssen die Akteure selbst nicht unbedingt das erlebt haben, wovon ihre Rap-Texte handeln, sondern vielmehr ihre Inszenierung glaubwürdig gestalten. In der medialen und bisweilen auch akademischen Rezeption werden diese Äußerungen aufgrund der ständigen Behaup-

¹⁰ AUSTIN, JOE: Taking the train: How graffiti art became an urban crisis in New York City. New York 2002, S. 41-49, S. 186-201. – CASTLEMAN, CRAIG: Getting up: Subway graffiti in New York, 8. print. Cambridge 1999, S. 53-61. – CASTLEMAN, CRAIG: The Politics of Graffiti. In: NEAL, MARK ANTHONY/FORMAN, MURRAY (Hgg.): That's the joint!: The hip-hop studies reader. New York 2004, S. 21-29, hier S. 22-28.

¹¹ MAGER, 2007 (wie Anm. 3), S. 188-189. – KLEIN/FRIEDRICH, 2008 (wie Anm. 3), S. 14, S. 40-41. – MENRATH, STEFANIE: represent what Performativität von Identitäten im HipHop. Hamburg 2001, S. 71-72.

¹² Siehe Fußnote 2.

tung ihrer *Realness* durch die Künstler häufig wörtlich genommen. Daraus erklärt sich das häufig schlechte Ansehen von Rap in der Öffentlichkeit. Auch in der medialen Berichterstattung in Deutschland werden nur die Rapper als glaubwürdig eingeschätzt, die über einen Migrationshintergrund verfügen und möglichst aus sozial marginalisierten Gegenden stammen (z. B. BUSHIDO, SIDO etc.). Die Szenegänger selbst hingegen machen ihre Glaubwürdigkeit am Grad der Verinnerlichung der HipHop-Kultur fest. Authentisch ist dementsprechend derjenige, der sich aktiv in der Szene engagiert und seine Fähigkeiten bei der Ausübung ihrer kulturellen Praktiken stets verbessert.¹³ Dies hängt mit der Tatsache zusammen, dass in der HipHop-Kultur insgesamt *Skills* (also Können) eine zentrale Rolle spielen. Die *Skills* werden im gegenseitigen Wettbewerb ständig verbessert und vorangetrieben, bei sogenannten *Battles* messen sich die einzelnen Akteure bzw. *Crews* gegenseitig. Zunächst fanden diese im Rahmen von *Jams* statt, bei denen sich Szenegänger aus unterschiedlichsten Herkunftsorten trafen. Mit der zunehmenden Professionalisierung dieser Ereignisse und der Verwandlung von *Jams* in Konzerte, haben sich die *Battles* zu eigenständigen Groß-Veranstaltungen wie beispielsweise dem *Battle of the Year* mit rund 20.000 Zuschauern und Tänzern aus der ganzen Welt entwickelt.¹⁴

Der ständige Wettbewerb führt bei den HipHop-Akteuren in der Regel zu einem selbstbewussten Auftreten, welches das eigene Können betont. Häufig mündet dieses Verhalten in regelrechte Prahlerei, die im Rap als *Boasting* bezeichnet wird. Teil dieses *Boasting* ist auch die Herabwürdigung der Konkurrenten, die beleidigt und damit zu entsprechenden Reaktionen herausgefordert werden. Diese Auseinandersetzungen können zu – vor allem medial ausgetragenen – *Beefs* (Streitigkeiten) werden, bei denen das gegenseitige *Dissen* (von *to disrespect*) immer drastischere Formen annimmt und nicht selten auch der *Publicity* dient (siehe z.B. den bereits angesprochenen Konflikt zwischen *East Coast* und *West Coast* in den USA gegen Ende der 1990er Jahre).

Ein selbstbewusstes und bisweilen sogar aggressives Verhalten wird von Szenegängern in vielen Fällen als besonders männlich interpretiert. Bei der Darstellung von Männlichkeit im Rahmen der HipHop-Kultur lässt sich demnach ein Rückgriff auf traditionelle Männlichkeitskonzepte beobachten, die in Zusammenhang mit körperlicher Gewalt, überbordender sexueller Aktivität und dem Besitz von Geld, Autos, Schmuck und anderen Statussymbolen stehen. Das Verhältnis zu Frauen in der Szene ist dementsprechend schwierig. Insbesondere im *Gangster-Rap* dominieren misogyne Texte, bei denen Frauen entweder als Statussymbole objektiviert oder in der Person der geldgierigen und sexuell manipulativen *Bitch* zum Feindbild werden. Doch auch der *Conscious-Rap* lässt nur wenig Raum für eigenständige Weiblichkeit und sieht afro-amerikanische Frauen häufig als entsexualisierte Unterstützerinnen der *Black Community*.¹⁵

¹³ MAGER, 2007 (wie Anm. 3), S. 187. – KLEIN/FRIEDRICH, 2008 (wie Anm. 3), S. 54-55, 64-70. – DYSON, MICHAEL ERIC: *Know what I mean? Reflections on hip-hop*. New York 2007, S. 9-11. – OGBAR, 2007 (wie Anm. 9), S. 55-71, 117-118.

¹⁴ <http://www.braunbattleoftheyear.com/> (letzter Zugriff: 15. 1. 2011).

¹⁵ GRIMM, STEPHANIE: *Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap*. Tübingen 1998.

Was die aktive Rolle von Frauen in der HipHop-Kultur angeht, so lässt sich festhalten, dass der Frauenanteil in allen vier Bereichen verhältnismäßig gering ist. Ob dies an der misogynen Haltung in manchen Bereichen wie dem *Gangster-Rap* liegt oder daran, dass die HipHop-Kultur mit ihrer Betonung von Wettkampf und Männlichkeit möglicherweise für Frauen weniger attraktiv ist, sei an dieser Stelle dahingestellt. Bei weiblichen Rappern beispielsweise lassen sich zwei zentrale Strategien beobachten: die eine besteht darin, offensiv mit den Vorwürfen des *Gangster-Raps* umzugehen und sich selbst gewissermaßen als gewalttätigen und sexuell freizügigen und manipulativen weiblichen Gegenpart darzustellen. Beispiele hierfür wären LIL' KIM oder FOXY BROWN. Die andere Strategie versucht sich von diesen Stereotypen zu lösen und Räume für eine eigenständige Weiblichkeit im Rap zu finden. Einige Beispiele für diese Richtung sind LAURYN HILL, MISSY ELLIOT und QUEEN LATIFAH.¹⁶

Global – lokal: Verbreitung der HipHop Nation

Zwischen den HipHop-Szenen in den verschiedenen Ländern und Regionen gibt es durchaus wichtige Unterschiede. Die Ausbreitung der HipHop-Kultur verlief je nach den politischen, sozialen und ökonomischen Voraussetzungen vor Ort kontingent. Innerhalb der USA verbreitete sich die HipHop-Kultur gegen Ende der 1970er Jahre, als die ehemals spontanen Partys immer kommerzieller wurden. Spätestens mit dem ersten Hit *Rappers Delight* der SUGAR HILL GANG von 1979 folgte HipHop nicht mehr nur den lokalen, sondern auch den globalen Gesetzen der Kulturindustrie und Rap wurde sowohl von der Musik- als auch von der Film- und Fernsehindustrie entdeckt. Vor allem zwei Filme machten HipHop weltweit bekannt und trugen zur Bildung eines Mythos bei: *Wild Style* (1982) und *Beat Street* (1984). Besonders ersterer ist heute zur Legende geworden, da er mit HipHop-Größen wie dem DJ GRANDMASTER FLASH und dem *Graffiti-Writer* LEE gedreht wurde und dadurch einen dokumentarischen Charakter besitzt. Dadurch wirkt er wesentlich authentischer als *Beat Street*, der bereits den Regeln Hollywoods folgte und aus diesem Grunde auch stark kritisiert wurde. Nichtsdestotrotz zählen beide Filme zu den wichtigsten Bilddokumenten der HipHop-Kultur, da sie in allen westlichen Ländern in den Jahren 1983 und 1984 eine derartige Begeisterung hervorriefen, dass sie als ‚Breakdance-Welle‘ in das Gedächtnis der Szene eingegraben ist. Bei einem breiten Publikum konnte sich HipHop jedoch erst etablieren, als er konsequent durch die Massenmedien vermarktet wurde. Eine wichtige Rolle spielte dabei der Musiksender MTV. Am 1. August 1981 ging dieser erstmals in den USA auf Sendung, ab 1987 wurde MTV auch in Europa ausgestrahlt. Zwar weigerte sich der Sender anfangs, Videos von afroamerikanischen Künstlern in sein Programm

¹⁶ PERRY, IMANI: *Prophets of the hood: Politics and poetics in hip hop*. Durham 2004, S. 156-159. – OGBAR, 2007 (wie Anm. 9), S. 90-92 und 83-88. – LEIBNITZ, KIMIKO: Die bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop. In: BOCK, KARIN/MEIER, STEFAN/SÜB, GUNTER (Hgg.): *HipHop meets Academia: Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Bielefeld 2007, S. 157-169, hier S. 163-164.

aufzunehmen, dies änderte sich jedoch mit dem einschneidenden Erfolg des *Thriller*-Videos von MICHAEL JACKSON aus dem Jahre 1983. Als schließlich 1988 die HipHop-Sendung *Yo! MTV Raps!* eingeführt wurde, erzielte der Sender seine bis dato größten Einschaltquoten.¹⁷

Persönliche Kontakte, Reisen und Tourneen von Künstlern waren zwar bedeutsam für die globale Ausbreitung der HipHop-Kultur, eine zentrale Rolle in diesem Prozess spielten aber die Massenmedien. Dies führt dazu, dass Kulturkritiker einem sogenannten Kulturimperialismus das Wort reden. In der Tat lassen sich zahlreiche Dominanzstrukturen erkennen. Kommunikationsmedien und Musikproduktion sind in weiten Teilen standardisiert, der Markt wird von einigen wenigen *Global Players* beherrscht, die auch die Eigentumsrechte von Musik regeln. Dementsprechend dominieren Musikprodukte aus wenigen Herkunftsländern, vor allem der USA, den internationalen Markt.

Die Kreativität und Vielfalt innerhalb der HipHop-Kultur, die durch das Vorhandensein zahlreicher unabhängiger Plattenlabels und zumindest in weiten Teilen eigenständigen Subfirmen deutlich werden, dürfen jedoch nicht übersehen werden. So spielen in Großbritannien bis heute illegale Radiosender eine zentrale Rolle bei der Verbreitung und Popularisierung neuer Sounds und ihrer Produzenten.¹⁸ Wendet man den Blick von der Produktion auf die Rezeption global verbreiteter kultureller Güter und Produkte, so erkennt man, dass diese häufig eigenwillig und nicht immer im Sinne der Produzenten erfolgt. Die HipHop-Akteure in den unterschiedlichen Ländern greifen auf vielfältige Materialien zurück, die sie mit bereits vor Ort vorhandenen Elementen kombinieren. Von diesen Vermischungsprozessen gehen zahlreiche Erneuerungsimpulse aus, die dafür sorgen, dass HipHop niemals statisch bleibt und sich stattdessen stets in neue Richtungen weiterentwickelt. Seine globale Verbreitung durch eine weltweite Kultur- und Medienindustrie hat also nicht die Verdrängung des Lokalen zur Folge, sondern vielmehr die Herstellung von Lokalität.¹⁹ Eine wichtige Rolle spielen in diesem Zusammenhang auch die Neuen Medien. Mittlerweile nutzen viele Künstler interaktive Internet-Portale wie *youtube*, *myspace* oder *facebook*, die ihnen die Möglichkeit eröffnen, ihre Produkte ohne großen finanziellen Aufwand einem breiten Publikum zu präsentieren. Gerade marginalisierte Jugendgruppen in multikulturellen großstädtischen Milieus nutzen Rap und seine Popularisierung im Internet als Kommunikationsforum, um ihre Perspektiven und Erfahrungen auf der Grundlage eigener musikalischer, sprachlicher und soziokultureller Traditionen zu vermitteln.

¹⁷ KLEIN/FRIEDRICH, 2008 (wie Anm. 3), S. 14 ff. – MAGER, 2007 (wie Anm. 3), S. 164-168. – GEORGE, 2006 (wie Anm. 6), S. 122-127.

¹⁸ MAGER, 2007 (wie Anm. 3), S. 183-184. – KLEIN/FRIEDRICH, 2008 (wie Anm. 3), S. 91-92.

¹⁹ KLEIN/FRIEDRICH, 2008 (wie Anm. 3), S. 18, 85-96, 114-115. – MAGER, 2007 (wie Anm. 3), S. 183-186. – DYSON, 2007 (wie Anm. 13), S. 48-50.

Die Anfänge der HipHop-Kultur in Großbritannien

Die Betrachtung der HipHop-Kultur in Großbritannien konzentriert sich im Folgenden auf den musikalischen Bereich. Dies liegt zum einen an der Quellenlage; so ist die Ausbreitung und Entwicklung der anderen Bereiche schwieriger nachzuvollziehen und weniger dokumentiert. Zum anderen ist die Eingrenzung im Rahmen eines Aufsatzes auch aus pragmatischen Gründen sinnvoll. Bei der Darstellung der Entwicklung und Transformation der musikalischen Aspekte werden zur Verdeutlichung einzelne Künstler und Gruppen genannt, die nicht nur im *Underground* bekannt sind, sondern von einem breiteren Publikum gehört werden. Dieser Erfolg im *Mainstream* führt zwar innerhalb der Szene häufig zu *Sell-Out* Vorwürfen, ist aber die Mindestvoraussetzung für eine erfolgreiche Künstlerkarriere. Darüber hinaus beabsichtigt diese Vorgehensweise, dass die vorgestellten Künstler und ihre Hervorbringungen auch den Lesern ein Begriff sind und die Erläuterungen dadurch anschaulicher werden.

Die historische Entwicklung von HipHop bzw. Rap in Großbritannien ist eng verbunden mit den dortigen politischen und sozialen Rahmendbedingungen. Im Zuge der Dekolonialisierungsprozesse nach dem Zweiten Weltkrieg war hier ein großer Anstieg von Migranten aus den ehemaligen Kolonien Großbritanniens zu verzeichnen. So kamen in den 1950er und 60er Jahren viele Einwanderer aus der Karibik, in 1980er Jahren dann mehrheitlich aus Indien. Die in den 1960er Jahren beginnende restriktive Migrationspolitik (siehe *Commonwealth Immigrants Act* von 1962) dämmte die Zuwanderung nur bedingt ein. Mit der einsetzenden globalen Verbreitung der HipHop-Kultur Ende der 1970er Jahre traf diese in Großbritannien auf eine multiethnische Bevölkerung. Gleichzeitig herrschte dort zu diesem Zeitpunkt eine hohe Arbeitslosenrate. Wirtschaftliche, soziale und politische Konstellationen erfuhren tiefgreifende Änderungen, was 1979 wiederum den Weg für die erfolgreiche Kandidatur von MARGARET THATCHER ebnete, deren konservativer Kurs die 1980er Jahre prägte. Insbesondere Migranten aus den ehemaligen Kolonien erfuhren soziale und rassistische Diskriminierung. Es gab zwar keine Ghettos wie in den USA, nichtsdestotrotz bestand von Anfang an eine soziale Segmentierung der Gesellschaft, basierend auf Hautfarbe und Herkunft.²⁰ 1981 kam es deshalb zu Ausschreitungen in englischen Großstädten, bei denen die Mitglieder der verschiedenen *Communities* gegen ihre soziale, politische und ökonomische Ausgrenzung protestierten. Ausgelöst wurden diese Proteste auch durch ein vermehrt bestehendes Misstrauen gegenüber der Polizei und den Behörden, denen rassistische Vorgehensweisen vorgeworfen wurden. Die vier bekanntesten Aufstände waren der *Brixton Riot* in London, die *Handsworth Riots* in *Birmingham*, der *Chapeltown Race Riot* in Leeds und die *Toxteth Riots* in Liverpool.²¹

Während in Deutschland die HipHop-Kultur erst Anfang bzw. Mitte der 1980er Jahre Anklang fand, platzierte sich die *Single Rappers Delight* der SUGAR HILL GANG

²⁰ LEDERER, PAUL H.: *Key Features of British HipHop Culture*. Leipzig 2005. (Unveröffentlichte Magisterarbeit), S. 28.

²¹ KETTLE, MARTIN/HODGES, LUCY: *Uprising! Police, the People and the Riots in Britain's Cities*. London 1982.

bereits im Dezember 1979 auf dem dritten Platz der britischen Charts. So erreichte HipHop bzw. Rap-Musik Großbritannien nicht nur vergleichsweise früh, die Kultur stieß dort auch auf andere politische, gesellschaftliche und musikalische Voraussetzungen. Einen großen Einfluss auf die lokale Ausprägung von Rap hatte die britische *Reggae*- und *Soundssystem*-Kultur. Soundsystems sind eine Gruppe von *DJs*, *MCs*, Produzenten und Künstlern, die zusammen auftreten und Musik produzieren. Die Soundssystem-Kultur spielt eine wichtige Rolle in der jamaikanischen Musiktradition und entstand während der 1950er Jahre in Kingston, Jamaika. *DJs* luden auf mit Stromgeneratoren versehene Trucks große Lautsprecher und Plattenspieler und veranstalteten damit Straßenpartys, wodurch jamaikanische Musikstile wie *Reggae*, *Rocksteady*, *Dub* oder auch *Ska* bekannt wurden. Diese Musiktradition kam mit den jamaikanischen Einwanderern nach Großbritannien und etablierte sich dort in den 1970er Jahren. Mit Beginn der 1980er Jahre waren die Soundsystems wichtiger Bestandteil der urbanen Musik- und Clubszene, die vor allem bei Jugendlichen unterschiedlichster ethnischer Herkunft beliebt war. Ein Wettkampf zwischen den einzelnen Soundsystems und deren Equipments entwickelte sich: Plattenspieler, Mikrofone, Synthesizer und Mischpulte wurden verglichen und nach und nach aufgestockt. Zu den Crews gehörten nicht nur der so genannte *Selector (DJ)*, sondern auch die *Box Boys* (Träger) und der *Operator* (verantwortlich für den Auf- und Abbau des Equipments). Während anfangs noch die *DJs* selbst *Lyrics* zu den Beats von sich gaben (*Toasting*), wurde dies nach und nach von *MCs* übernommen. Allerdings blieben die Soundsystems im Vordergrund, denn bekannte Radiostationen wie etwa die BBC sendeten die *Reggae*-Musik der Soundsystems nicht. Dadurch gewannen Piratensender eine große Bedeutung für die Verbreitung der *Soundssystem*- und *Reggae*-Kultur in Großbritannien. Trotz neuer medialer Verbreitungswege über das Internet haben bis heute Piratenradiosender, vor allem aus Großstädten wie London, einen großen Einfluss auf die Musikszene Großbritanniens.²²

Parallel dazu entstanden in den 1960er und 1970er Jahren weitere musikalische Subgenres wie *Northern Soul* und *Lovers Rock*. Auch sie bildeten einen wichtigen Nährboden, auf dessen Grundlage sich in den 1980er Jahren Rap in Großbritannien etablieren konnte. Die Bezeichnung *Northern Soul* bezieht sich auf den Entstehungsort der Musikrichtung, also auf den Norden Großbritanniens, insbesondere Städte wie Nottingham, Manchester, Liverpool und Leeds. *Northern Soul* war eine Musik- und Tanzbewegung, die sich aus der britischen *Mod*-Szene entwickelte. *Northern Soul* orientierte sich an der US-amerikanischen Soul-Musik. Die *DJs* der einzelnen Untergrund-Tanzclubs spielten (weitestgehend unbekannte) Soul-Singles der 1960er Jahre. Ähnlich wie beim *Breakdance* tanzten die Clubgänger dazu mit akrobatisch anmutenden Bewegungen. Der Soulkünstler MAJOR LANCE war eines der Idole der britischen *Northern Soul* Szene in den 1970er Jahren. Auch *Lovers Rock* entstand während dieser Zeit. Bei dieser Stilrichtung verschmilzt *Reggae* mit Elementen des Soul und R&B, wobei es sich hauptsächlich um Liebeslieder handelte. Vor dem Hintergrund der

²² LEDERER, 2005 (wie Anm. 20), S. 28-30.

Northern Soul und *Lovers Rock* Szene entwickelten sich später vor allem die langsameren Varianten des britischen Raps, die unter dem für HipHop typischen Standard von 80 bis 90 Beats Per Minute (BPM) liegen.²³

Besonders die *Reggae*- und *Soundssystem*-Kultur hatte einen großen Einfluss auf die lokale Ausformung der musikalischen Seite der HipHop-Kultur; der Wettbewerbscharakter, die *Reggae*-MCs, aber auch die Einflüsse des *Northern Soul* und *Lovers Rock* ebenso wie die Rolle der Piratensender bei der Verbreitung der Musikstile sind wichtige Voraussetzungen für HipHop und Rap in Großbritannien: Das *Toasting*²⁴ der *Reggae* DJs bzw. MCs und das *Rapping* verschmolzen zunehmend, britische MCs entwickelten so den *Fast Style* bzw. das *Rapid Rappin*, welche ein Alleinstellungsmerkmal der britischen Szene sind. Das in den 1970er Jahren gegründete Londoner *Soundssystem Mastermind Road Show* ist ein Beispiel dafür, wie sich die Mitglieder eines *Soundsystems* zu britischen HipHop und R&B-Pionieren der 1980er Jahre entwickelten.

*Hip hop's arrival therefore worked more like an injection into the existent reggae scene, or like an expansion of fit, rather than like an introduction of a completely new music culture as it was the case in Germany or France, for example.*²⁵

Wichtig für die (mediale) Verbreitung von HipHop in Großbritannien war die Veröffentlichung der „highly infectious and truly inspirational“²⁶ Single *Buffalo Gals* von MALCOM McLAREN im Jahre 1982. Der britische Künstler, Designer, Musiker und Musikmanager und ‚Erfinder‘ der *Sex Pistols* war einer der ersten, die HipHop nach Europa brachten. WILSON bezeichnet ihn deshalb als „British ambassador for the Boogie Down Bronx“²⁷. Durch einen Aufenthalt in New York City kam McLaren 1981 erstmals in Kontakt mit der HipHop-Szene. Die Elektro-Funk-Single *Buffalo Gals* – inspiriert von AFRIKA BAMBAATAA – kletterte Ende 1982 auf Platz neun der *UK-Charts* (1983 Platz 20 in BRD). Das dazugehörige Musikvideo spielt in der Bronx und zeigt zahlreiche Praktiken des HipHops (vor allem *Scratching* und *B-Boying*), die in Großbritannien viele Nachahmer fanden. Infolge der bereits genannten HipHop-Filme wie beispielsweise *Wild Style* wurde in ganz Europa in der ersten Hälfte der 1980er Jahre eine richtiggehende *Breakdance*-Welle ausgelöst, die jedoch relativ schnell wieder abebbte und nur einige wenige eingefleischte Fans der HipHop-Kultur zurückließ.

²³ LEDERER, 2005 (wie Anm. 20), S. 30, 35.

²⁴ Toastings sind an die vergleichsweise langsamen Reggae-Riddims rhythmisch angeglichen, melodische Lyrics.

²⁵ LEDERER, 2005 (wie Anm. 20), S. 31.

²⁶ WILSON, GREG: Never Mind The Bollocks Here's The Bronx. On the Unlikely Origins of the UK Hip Hop Movement. 2003. http://www.electrofunkroots.co.uk/articles/buffalo_gals.html (letzter Zugriff: 13. 1. 2011).

²⁷ WILSON, 2003 (wie Anm. 26).

Die Ausdifferenzierung des UK-Raps in den 1990er Jahren

Die Anfangsjahre des britischen HipHops, also vor allem die 1980er Jahre, waren – vergleichbar mit anderen europäischen Ländern – von Nachahmungen des US-amerikanischen Vorbilds geprägt. In den späten 1980er Jahren und zu Beginn der 1990er Jahre emanzipierten sich die einzelnen HipHop-Szenen von der US-amerikanischen Szene. In Bezug auf Rap geschah dies vor allem durch die Sprache, da die Akteure dazu übergingen, in ihrer (meist nicht-englischen) Muttersprache zu rappen. In Großbritannien gestaltete sich diese Form von Abgrenzung schwieriger. Ab den 1990er Jahren rappten bereits viele britische Künstler mit britischem Akzent, je nach Herkunft auch in lokalen Dialekten (z.B. *Cockney*), mit jamaikanischem Patois oder indischem Englisch. Die Gruppe LONDON POSSE war eine der ersten, die über diesen Weg ihren eigenen Style entwickelte:

*London Posse found that the American rappers and audiences they met on the [US-] tour were taken by their cockney speaking accents and they began to formulate a more unique sound, merging their Reggae influences with Hip Hops beats and breaks and rapping in a mixture of cockney and patois, often with Ragga tinge.*²⁸

Ihre Single *How's Life in London* von 1993 ist ebenfalls ein Beispiel dafür, wie sich ab den 1990er Jahren auch thematisch der Focus vermehrt auf spezifisch britische Inhalte richtete. Nichtsdestotrotz wurde der Kontakt zur US-amerikanischen Szene weiterhin gepflegt. RODNEY P, ein Mitglied der LONDON POSSE, arbeitete sogar mit US-amerikanischen Größen wie N.W.A. (NIGGAZ WITH ATTITUDE) und SOUL II SOUL zusammen. Ein weiteres populäres Beispiel für den Austausch zwischen Künstlern aus beiden Ländern zeigt sich anhand der Single *Ladies First* (1989) von QUEEN LATIFAH und MONIE LOVE. Letztere gehörte zu den ersten BritHop-Künstlern, die von einem *Major Label* unter Vertrag genommen und weltweit vertrieben wurden. Durch die Kooperation mit QUEEN LATIFAH wie auch durch ihre Mitgliedschaft bei den NATIVE TONGUES – einem Zusammenschluss von Künstlern, die sich für ein politisches Bewusstsein in der afroamerikanischen Gesellschaft und im HipHop einsetzten – erreichte sie in den USA einen großen Bekanntheitsgrad.

HESMONDHALGH und MELVILLE weisen ausdrücklich darauf hin, dass die BritHop-Szene von Anfang an einen multiethnischen Charakter hatte: „[...] hip hop practices, such as breaking, graffiti, and the various DJing techniques, were adopted by not only Caribbean youth, but also by whites and Asians.“²⁹ Die multiethnischen Einflüsse werden auch bei der Gruppe FUN-DA-MENTAL deutlich. Die Kernmitglieder der 1991 gegründeten Crew sind AKI NAWAZ (Propa-Ghandi) und DAVE WATTS (Impi-D). Während Nawaz pakistanischer Herkunft ist, hat Watts afrokaribische Wurzeln. Die Gruppe verbreitete in ihren Songs islamische Inhalte und sprach damit Jugendliche aus muslimischen Kontexten an. Mit ihren provokanten Texten und Wortspielen (siehe be-

²⁸ WOOD, ANDY: „Original London style“: London Posse and the birth of British HipHop. In: *Atlantic Studies*. Vol. 6, No. 2 (2009), S. 175-190, hier S. 180.

²⁹ HESMONDHALGH, DAVID/MELVILLE, CASPAR: *Urban Breakbeat Culture. Repercussions of Hip-Hop in the United Kingdom*. In: MITCHELL, TONY (Hg.): *Global Noise. Rap and Hip Hop outside the USA*. Middletown 2001, S. 86-110, hier S. 90.

reits den Namen der Crew) erzeugten sie heftige Kontroversen und erinnerten an afro-amerikanischen Radikalismus à la PUBLIC ENEMY.³⁰

Die Ankunft der HipHop-Kultur in Großbritannien ermöglichte es den Jugendlichen vor Ort, sich von *Reggae* zu emanzipieren, indem sie dessen musikalische Traditionen mit jenen der HipHop-Kultur kombinierten. Bald darauf tauchten weitere neue musikalische Einflüsse auf, welche die Weiterentwicklung des UK-Raps prägten. So entstand Ende der 1980er Jahre in Detroit die Musikrichtung Techno und auch in Großbritannien fanden kurz darauf die ersten *Raves* statt. Wie beim HipHop fanden die Partys zu Beginn im öffentlichen Raum oder in leerstehenden, ungenutzten Gebäuden statt. Auch die Produktionstechniken sind bei Techno und HipHop ähnlich: in beiden Szenen arbeiten Produzenten und *DJs* mit elektronisch erzeugter Musik. Als zu Beginn der 1990er Jahre sowohl die Techno- als auch die HipHop-Szene zunehmend kommerzieller wurden, begannen die Akteure mit neuen musikalischen Einflüssen zu experimentieren um sich wieder vom Mainstream abzusetzen. Die Voraussetzung hierfür waren auch technische Weiterentwicklungen und Verbesserungen. So entstanden verschiedene neue Musikrichtungen wie *HipHouse*, *Breakbeat*, *Dark* oder *Hardcore*. Sie alle wurzelten sowohl im HipHop als auch im *Techno*. Eine weitere Musikrichtung, die sich durch die experimentelle Auseinandersetzung mit neuen musikalischen Einflüssen entwickelte, ist *Jungle*. Elemente von Techno, *House*, *Breakbeat*, *Ragga* und den *Reggae Sound Systems* lassen sich darin erkennen, aber auch die Bezüge zur HipHop-Kultur werden deutlich. Laut LEDERER ist *Jungle* sogar „the most important British derivation of hip hop“³¹. Bereits die Bezeichnung *Jungle* stellt eine Verbindung zur HipHop-Kultur her, wo das (Großstadt-) Dschungelmotiv häufig Verwendung findet, z.B. im Song *The Message* von GRANDMASTER FLASH. Bei einem Tempo von 126 bis 130 Beats Per Minute waren die *Jungle*-Beats jedoch insgesamt schneller und kraftvoller als der klassische HipHop-Beat. Größtenteils waren die Stücke instrumental, die Künstler inszenierten sich in einer düsteren, nahezu bedrohlichen Stimmung. Die bekanntesten und erfolgreichsten Vertreter waren *The Prodigy*. Mitte der 1990er Jahre etablierte sich *Jungle* nach und nach, vor allem im East End Londons wurden zahlreiche Partys veranstaltet. Einer der bekanntesten Treffpunkte, an dem sich die multiethnische *Jungle*-Szene versammelte, war der *Rage Club*. Mit der Etablierung der Szene entwickelten sich wiederum zahlreiche Subgenres wie *UK Garage* oder *2-Step*.³² Die im Anschluss vorgestellten Grime-Künstler wurden vor allem von *UK-Garage* inspiriert.

Im Gegensatz zur erhöhten Beat-Geschwindigkeit bei *Jungle* oder *UK-Garage* steht die Entwicklung von Musikrichtungen wie *Bristol Sound*, bzw. *Trip Hop*. Diese werden auch als *Downtempo Music* bezeichnet – die Geschwindigkeit bewegt sich zwi-

³⁰ HESMONDHALGH, 2001 (wie Anm. 29), S. 95. – SWEDENBURGH, TED: Islamic Hip-Hop vs. Islamophobia. Aki Nawaz, Natacha Atlas, Akhenaton. In: MITCHELL, TONY (Hg.): Global Noise. Rap and Hip Hop outside the USA. Middletown 2001, S. 57-85.

³¹ LEDERER, 2005 (wie Anm. 20), S. 35.

³² LEDERER, 2005 (wie Anm. 20), S. 34-37. – HESMONDHALGH, 2001 (wie Anm. 29), S. 100-102.

schen 80 und 90 BPM. Die Musikrichtung ist nach dem Entstehungszentrum Bristol, einer Stadt im Südwesten Englands, benannt. Deren Produzenten wie auch Anhänger pflegten enge Verbindungen zur *Graffiti*-Szene, was wiederum die Nähe zur HipHop-Kultur verdeutlicht. Berühmte Beispiele sind *Massive Attack*, dessen Gründer ROBERT DEL NAJA zuvor auch als *Graffiti*-Künstler aktiv war, und die Gruppe *Portishead* (benannt nach einem Ort in der Nähe von Bristol). Beide Gruppen feierten ihre größten Charterfolge in den 1990er Jahren.³³ Sowohl bei *Jungle* als auch bei *Bristol Sound* bzw. *Trip Hop* bleiben die *Breakbeats* eine wichtige Grundlage, weshalb HESMONDHALGH und MELVILLE auch von einer „urban breakbeat culture“³⁴ sprechen.

Eine weitere wichtige Musikrichtung, die in den 1990er Jahren entstanden ist und einen großen Einfluss auf die heutige UK-Rap-Szene hat, ist *Bhangragga*. Wie die Bezeichnung bereits vermuten lässt, verbindet *Bhangragga* Elemente aus *Bhangra*, *Ragg* und *Dancehall*. Jugendliche mit familiären Hintergründen aus Indien oder Pakistan brachten durch Techniken des *Rapping* und *Sampling* traditioneller *Bhangra*-Musik diesen Musikstil hervor. Ihre soziale Marginalisierung förderte die Identifikation mit der *Soundsystem*- und der HipHop-Kultur. Als Wegbereiter gilt der Künstler APACHE INDIAN, der *Bhangra*-Samples mit getoasteten oder gerappten Lyrics verbindet.³⁵

Während noch in den 1980er Jahren die britischen HipHop-Akteure sich stark an das US-amerikanische Vorbild anlehnten und sogar mit amerikanischem Akzent rappen, verdeutlicht die Schilderung der vielfältigen musikalischen Weiterentwicklungen, dass sich die britische Szene im Laufe der 1990er Jahre zusehends emanzipierte, indem sie zum einen neue Einflüsse aus elektronischer Musik und *Reggae* integrierte sowie *Bhangra*-Musik sampelte. Auf der anderen Seite wurde in Cockney, Jamaikanischem Patois oder anderen Dialekten und Akzenten gerappt und damit die heterogene Zusammensetzung der Bevölkerung Großbritanniens zum Ausdruck gebracht. Auch weibliche Künstlerinnen experimentierten mit den oben genannten Einflüssen. Ms. DYNAMITE etwa war damit vor allem Mitte des ersten Jahrzehnts nach der Jahrtausendwende sehr erfolgreich. Ebenso die Künstlerin M.I.A., die mit bürgerlichem Namen MATHANGI ARULPRAGASAM heißt und in Sri Lanka aufgewachsen ist. Ihr Vater war Mitglied der paramilitärischen Organisation *Liberation Tigers of Tamil Eelam*. Sie flüchtete als Kind mit ihrer Mutter nach London und verbindet in ihrer Musik Jamaikanischen *Dancehall* mit HipHop, *Favela Funk* und Puertoricanischen *Reaggaton*. Der Titel ihres 2005 veröffentlichten Debutalbums *Arular* bezieht sich auf den Namen ihres Vaters, zu dem sie keinen Kontakt mehr hat. Mit der Single *Paper Planes* aus dem Jahr 2008 feierte sie sogar internationale Charterfolge.³⁶ Zwei Versionen des Songs fanden Verwendung im Soundtrack des oscarerkrönten Films *Slumdog Millionaire* aus demselben Jahr.

³³ LEDERER, 2005 (wie Anm. 20), 37-38.

³⁴ HESMONDHALGH, 2001 (wie Anm. 29), S. 87.

³⁵ LEDERER, 2005 (wie Anm. 20), S. 38-39.

³⁶ LEDERER, 2005 (wie Anm. 20), S. 42-44. – GADDIS, ANICÉE: M.I.A. British hip-hop's newfound glory. In: What's up front – Music now, Januar 2005, S. 70-72.

Grime – die erste britische Realisierung von Rap?

Die Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung des UK-Raps in den 1980er und 1990er Jahren ist stark geprägt von den Lebensumständen und unterschiedlichen kulturellen Traditionen der jeweiligen Akteure. Daran hat sich auch nach der Jahrtausendwende nichts geändert. Nach wie vor kommt London dabei eine große Bedeutung zu. Trotz aller städtebaulichen Maßnahmen und Prozesse der Gentrifizierung bleibt das Leben für die jugendlichen Bewohner aus der migrantischen Bevölkerung, vor allem in Teilen des Londoner East Ends, schwierig. Laut ZEHNER gehören die im Osten liegenden Stadtbezirke wie Newham, Hackney und Tower Hamlets zu den am stärksten benachteiligten *Local Authorities* in ganz England. Gleichzeitig zählen etwa ein Fünftel der Einwohner Inner Londons zur neuen urbanen Mittelschicht, deren mittleres Jahreseinkommen bei über 70.000 Pfund liegt.³⁷ Diese Zahlen machen die sozialen Unterschiede innerhalb der Stadtbevölkerung deutlich.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass sich im East End – beeinflusst von *Jungle* mit den genannten Subgenres *2-Step* und *UK-Garage* sowie den verwandten Musikrichtungen *TripHop* und *Bhangragga* – erneut eine musikalische Weiterentwicklung des UK-Raps als kreative Reaktion auf diese Lebensumstände vollzog:

Ein Londoner Plattenladen im Jahr 2004. Die zumeist männliche Kundschaft ist ratlos. Sie will diese neue Platte. Nur: wie nennt man das aggressive Synthi-Bass-Gemisch mit den hektischen Drums eigentlich? Wer ist dieser MC, der aus seinem britischen Akzent keinen Hehl macht und das 140-BPM-Uptempo-Gerät locker zerpfückt? Cut. Die Anfangssequenz aus dem ‚Wot Do U Call It?‘-Video des Grime-Godfathers Wiley bringt die Problematik auf den Punkt. Jahrelang wurde in Großbritannien gestritten, wie man die neue Musik denn so nennen sollte: Dark Garage, Eskibeats oder Sublow – so gut wie jeder Protagonist hatte einen Vorschlag zur Güte. Die Namensfrage war immer auch ein Machtkampf. Sechs Jahre später nennen wir das Kind mehrheitlich Grime. Auch wenn es heute teilweise ganz anders klingt, als man sich das damals vielleicht vorgestellt hat.³⁸

Wie aus dem Zitat zu erkennen ist, handelt es sich bei Grime um ein äußerst schwer fassbares Phänomen, das auch wissenschaftlich bisher kaum erforscht wurde.³⁹ Während Musikjournalisten und -Wissenschaftler in Grime eine Weiterentwicklung der musikalischen Seite von HipHop sehen und ihn gar als erste genuin britische Realisierung von Rap feiern,⁴⁰ wehren sich seine Vertreter gegen die Konstruktion eines unmittelbaren Zusammenhangs. Im Interview mit dem deutschen HipHop-Magazin *Juice* erklärt JAMMER, einer der Pioniere des Genres, seine Einflüsse entstammten maßgeblich aus der *Jungle*-, *Garage*- und *2Step*-Szene, während UK-Rap für ihn vollkommen uninteressant gewesen sei.⁴¹ Dieser Distanzierung vom UK-Rap schließt sich die

³⁷ ZEHNER, KLAUS; Gerald Wood: Großbritannien – Geographien eines europäischen Nachbarn. Heidelberg 2010, S. 97.

³⁸ GUPTA, JULIAN: Das Gegenteil von Stillstand. Quo vadis Grime? In: *Juice*, 11-12 (2010), S. 82-85, hier S. 83.

³⁹ DEDMAN, TODD: Agency in UK hip-hop and grime youth subcultures – peripherals and purists. In: *Journal of Youth Studies*. Vol. 14, No. 5 (2011), S. 507-522, hier S. 517-518.

⁴⁰ LEDERER, 2005 (wie Anm. 20), S. 32.

⁴¹ GUPTA, 2010 (wie Anm. 38), S. 83.

Mehrheit der Protagonisten an, worauf die *Juice*-Redaktion auch ausdrücklich hinweist. Erschwerend kommt hinzu, dass manche Künstler, die von außen als Grimer bezeichnet werden, sich gegen diese Zuordnung wehren. Ein Beispiel hierfür ist TINIE TEMPAH aus Southeast London, der 2010 mit 21 Jahren seinen großen Durchbruch hatte. Mit bürgerlichem Namen PATRICK CHUKWUEM OKOGWU JR., produzierte er mit 15 Jahren seine ersten Tracks, mit 16 erreichte er mit dem Titel *Wifey* die Aufmerksamkeit der sich formierenden Grime-Szene. Diesen Erfolg verdankte er den Piratensendern, über die das Stück sogar die Spitze der Charts des englischen Musikfernsehsenders *Channel U* erreichte. Während ihm zu diesem Zeitpunkt die Anerkennung der Grime-MCs äußerst wichtig war, steht nun der Erfolg bei einem breiteren Publikum im Vordergrund. Zu diesem Zweck orientiert er sich an unterschiedlichen musikalischen Einflüssen (*House*, *Electro*) und stärkt damit den *Crossover*-Charakter seiner Musik. Seine Taktik ging auf; im Jahr 2011 gewann er mit *Pass Out* sogar den *Brit-Award* für die beste Single und wurde von US-Rap-Legenden wie P. DIDDY und SNOOP DOGG in Bezug auf musikalische Kooperationen kontaktiert. Das Cover seines ersten Studioalbums *Disc-Overy* von 2010 (siehe Abbildung) vermittelt einen futuristischen Eindruck und lässt dadurch auf die Nähe zum Popbusiness schließen. Tinie Tempah erscheint wie ein funkelndes Wesen von einem anderen Stern, das die Londoner City mit seinen Armen umschließt. Verstärkt wird der Eindruck des Außerirdischen durch den Titel des Albums (*Disc-Overy*), der in einem Wortspiel die Entdeckung einer neuen (Musik-)Welt bedeuten könnte. Grime ist Tinie Tempahs Aussagen zufolge inzwischen weniger ein Musikstil, als vielmehr eine Lebensform. Er lässt sich in seiner künstlerischen Arbeit damit sämtliche Möglichkeiten offen, eine Vorgehensweise, die auch als geschickte Marketing-Strategie interpretiert werden kann.⁴²

Jenseits aller Marketingstrategien lässt sich Grime trotzdem als ein eigener Musikstil charakterisieren. Ende der 1990er Jahre begann der bereits genannte Jammer zusammen mit WILEY, der inzwischen ebenfalls als Grime-Pionier zur Legende geworden ist, auf der Grundlage von *2Step*, *Garage* und *Jungle* mit neuen Beats zu experimentieren. Gemeinsam mit anderen MCs, unter anderem DIZZEE RASCAL, gründete er 2002 die *Roll Deep Crew*. Der von ihnen in Ostlondoner Kellerclubs und Studios entwickelte Sound zeichnete sich durch seine Geschwindigkeit (140 BPM) und Härte aus: [...] grime is winter music. Cold, brutal, and desolate, it doesn't seek to escape or soften its environment. It amplifies the punitive bleakness.⁴³

⁴² GUPTA, 2010 (wie Anm. 38), S. 85.

⁴³ REYNOLDS, SIMON: *Bring the Noise. 20 Years of Writing About Hip Rock and Hip Hop*. London 2007, S. 381.



Abb. 1: Cover der aktuellen CD „Disc-Overy“ von Tinie Tempah.

Im Grime ist der Rap-Stil schnell, die Texte sind für Außenstehende schwer zu verstehen, die verschiedenen Akzente stark ausgeprägt. Bei den Instrumentals lassen sich die Einflüsse der beschriebenen Stile wie *Jungle*, *Drum 'n' Bass* etc. deutlich erkennen, sie sind häufig unmelodisch und abgehackt. Die Atmosphäre vieler Songs ist insgesamt düster und wirkt trostlos. Hier spiegeln sich die Lebensumstände in Ostlondon wieder: *The architecture mixes shabby old buildings that hark back to the area's industrial warehousing past, with the kind of Brutalist architecture that was fashionable in the 1960s and 1970s. In some areas, the sky is punctured by ugly slabs of high-rise tower blocks of the kind that formed such a crucial part of punk's imagery. More common, though, are smaller, undistinguished three-storey blocks of flats, interspersed with melancholy recreational areas. On a sunny day, East London can look reasonably pleasant. But most of the year English skies are grey, which means most of the time East London looks grim. Grim, and yes, grimy.*⁴⁴

Einer Studie von TODD DEDMAN zufolge ist für die Angehörigen der Grime-Szene weniger die ethnische Herkunft (*race*) als vielmehr ihre gemeinsame soziale Lage bedeutsam. Grime ist also nicht nur ein musikalisches, sondern auch ein soziales Phänomen. Die Entwicklung eines eigenständigen Musikstils jenseits eines inzwischen als

⁴⁴ REYNOLDS, 2007 (wie Anm. 43), S. 381.

Mainstream gebrandmarkten HipHops gibt den Akteuren die Möglichkeit, sich über neue Wege zu artikulieren und auf sich aufmerksam zu machen.⁴⁵

Blickt man auf die Lebensläufe der Grime-Vertreter, so häufen sich Schulabbrüche, Arbeitslosigkeit, bisweilen auch Kriminalität. Die Musikproduktion wird von ihnen als eine Möglichkeit wahrgenommen, diesem Kreislauf zu entkommen und alternative Karrieren anzustreben. In den künstlerisch-kreativen Produkten von HipHop, und im letzten Jahrzehnt von Grime, lässt sich ablesen, was die Heranwachsenden und jungen Erwachsenen in den marginalisierten Stadtteilen der britischen Metropole bewegt. Es ist der Ausdruck dessen, was schließlich auch in den *Riots* vom Sommer 2011 gewalttätig hervorbrach, nämlich die Perspektivlosigkeit und Frustration ganzer Bevölkerungsteile Großbritanniens.

WILEY thematisiert in seiner Musik Themen, die sich dementsprechend um Eis und Kälte drehen; so produzierte er nach 2001 auf seinem eigenen Label *WileyKitKat Records* instrumentale Singles wie *Eskimo* (2002). Diese brachten seine innere Kälte und Verärgerung zum Ausdruck, wie sich bereits am Titel erkennen lässt. Wiley bezeichnete dementsprechend seinen Sound unter anderem auch als *Eskibeat* und sich selbst als *Eskiboy*.⁴⁶

Der bereits genannte DIZZEE RASCAL veröffentlichte 2003 sein Debüt-Album *Boy in da Corner*, das sehr erfolgreich war. 1984 mit bürgerlichem Namen DYLAN MILLS geboren, wuchs er in Bow, East-London, bei seiner alleinerziehenden Mutter auf. Nach einigen kriminellen Erfahrungen und der Verweisung aus vier Schulen entdeckte schließlich ein Musiklehrer sein Talent und ermutigte ihn, mit der Produktion von Musik zu experimentieren. Die Single-Auskopplung *Fix Up Look Sharp* seines ersten Albums erreichte die Top 20 der UK-Charts, gewann den *Mercury Price* und markierte damit den Übergang des Grime vom Untergrund zum Mainstream. Im Zuge seines finanziellen Erfolgs zog Rascal mit seiner Mutter in einen anderen Stadtteil. Auf die daraufhin folgende *Sell-Out*-Kritik durch die Szene reagierte Rascal mit seinem zweiten Album *Showtime* im Jahr darauf, in dem er wesentlich selbstbewusster auftrat.⁴⁷

An RASCALS Karriere lässt sich die Entwicklung von Grime relativ exemplarisch ablesen. Mit der zunehmenden Popularität ab den Jahren 2003, 2004, veränderte Grime auch seinen Charakter: die Härte der Beats, ihre Geschwindigkeit und Ungeschliffenheit wichen einer langsameren und melodischeren Ausrichtung, die tanzbarer und damit clubtauglicher war. Dieser Prozess zeigt sich auch an Dizzee Rascals Singleauskopplung *Dance Wiv Me* aus dem gleichnamigen Album aus dem Jahr 2008. Der Song ist insgesamt wesentlich weicher und klingt gefälliger, die gesungenen Hooks von CALVIN HARRIS machen das Stück melodischer als seine vergangenen Werke. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung lässt sich an seiner Zusammenarbeit mit dem kolumbiani-

⁴⁵ DEDMANN, 2011 (wie Anm. 39), S. 519.

⁴⁶ <http://grimepedia.co.uk/wiki/Wiley> (letzter Zugriff: 17. 1. 2012). – REYNOLDS, 2007 (wie Anm. 41), S. 381-382.

⁴⁷ LEDERER, 2005 (wie Anm. 20), S. 46-47. – PETRIDIS, ALEXIS: „I’ve been through madness“. In: *The Guardian*, 2003, http://www.dizeerascal.net/interview_the_guardian.shtml (letzter Zugriff: 17. 1. 2012).

schen Weltstar SHAKIRA im Pop-Song *Loca* 2010 erkennen. Rascals Beitrag ist hier nur marginal und lässt kaum noch Grime-typische Elemente erkennen.

Eine weibliche Grime-Vertreterin, die eine ähnliche Entwicklung vollzog, ist LADY SOVEREIGN. Während ihr Stück *A Little bit of Shhh* aus dem Jahr 2005 noch deutlich die zu jenem Zeitpunkt typische Grime-Härte aufweist, sind ihre späteren Hits wie *So Human* aus dem Jahr 2009 wesentlich ‚poppiger‘ und melodischer, das Aussehen der Künstlerin entsprechend weiblicher und weniger burschikos. Der Blog-Titel *Once upon a Grime*⁴⁸ erscheint uns in diesem Zusammenhang nicht einfach nur ein Wortspiel mit dem klassischen Märcheneinstieg Es war einmal / *Once upon a time* zu sein. Vielmehr wird hier auch ein Verblassen der Szene im Übergang vom Untergrund zum Mainstream angemahnt.

Diese Entwicklung spiegelt jedoch nur eine Seite der Szene wider. Auf der anderen Seite lässt sich weiterhin eine Untergrund-Szene beobachten, die – wie ein aktueller Zeitungsbericht deutlich macht – mit Vorurteilen kämpfen muss. Nach den Unruhen im Sommer 2011 sehen sich die Veranstalter von Grime-Events zahlreichen Problemen gegenüber. So werden vereinzelte Auftritte verboten, die Clubbetreiber stehen unter Beobachtung der Londoner Polizei. Auf den Flyern werden die Parties nicht mehr als Grime sondern als HipHop- oder R’n’B-Veranstaltungen angekündigt. PHILIPP RHENSIUS zufolge werden Grime und seine Szenegänger zu Unrecht verdächtigt. Sie setzen sich mit ihrer sozialen Marginalisierung auf eine künstlerische und kreative Weise auseinander im Gegensatz zu den Verursachern der *Riots*, die auf Mittel der Gewalt zurückgreifen.⁴⁹

Fazit

Schon früh entwickelte sich der musikalische Bereich der HipHop-Kultur in Großbritannien sehr eigenständig. Dies hing vor allem mit den hier vorhandenen sozialen, ökonomischen und kulturellen Rahmenbedingungen zusammen. Um eine Abgrenzung zum US-amerikanischen HipHop zu ermöglichen, wurde auf der sprachlichen Ebene zunehmend in unterschiedlichen Dialekten gerappt. Darüber hinaus brachten die HipHop-Akteure ihre vielfältigen kulturellen Traditionen in die Musik ein, so z.B. Reggae-, Banghra- oder Elemente elektronischer Musik. London spielte bei diesen Entwicklungen eine zentrale Rolle. Angesichts der dort herrschenden kulturellen und ethnischen Vielfalt, die unter anderem aus der einstigen Funktion als Hauptstadt des British Empire herrührt, ist dies wenig überraschend. Aufgrund der Entstehungsgeschichte der HipHop-Kultur als Kommunikationsform benachteiligter Jugendlicher, fand diese insbesondere in den sozial marginalisierten Wohngebenden Londons, wie den ehemaligen Arbeitervierteln im East End, anklang. Die dort lebenden Jugendlichen ent-

⁴⁸ <http://onceuponagrime.blogspot.com/> (letzter Zugriff: 2. 3. 2012).

⁴⁹ RHENSIUS, PHILIPP: *Once upon a Grime in London*, *Jungle World* Nr. 2, 12. Januar 2012, <http://jungle-world.com/artikel/2012/02/44675.html> (letzter Zugriff: 2. 3. 2012).

stammten größtenteils Einwandererfamilien und waren fasziniert von den Ausdrucksmöglichkeiten der HipHop-Kultur.

Während die Anfänge des UK-Raps in den 1980er Jahren noch von Nachahmungen US-amerikanischer Vorbilder geprägt war, fanden in den 1990er Jahre Ausdifferenzierungs- und Lokalisierungsprozesse statt. Mit der Entstehung und Etablierung neuer musikalischer Subgenres, gelangte nach der Jahrtausendwende schließlich das musikalische Phänomen Grime aus den Ostlondoner Kellerclubs an die Oberfläche. Die Entstehung von Grime ist – ähnlich wie bei den Anfängen des UK-Raps – eng mit der sozialen Situation seiner Vertreter verbunden. Denn bei aller kultureller und ethnischer Heterogenität der Akteure wirken die gemeinsamen Lebensumstände im Zusammenhang von Ausgrenzungsprozessen verbindend.

In seiner mittlerweile zehnjährigen Geschichte unterlag Grime zahlreichen Veränderungen und Weiterentwicklungen. Dabei blieb Rap als verbale Ausdrucksform eine wichtige Kontinuität. In dieser Tatsache zeigt sich, dass HipHop ein wichtiger Einflussfaktor dieser Musikrichtung ist, was auch am Kleidungsstil der Protagonisten deutlich wird. Spezifisch für Grime sind der zugrundeliegende schnelle und harte Beat sowie die Einflüsse aus anderen elektronisch geprägten Musikrichtungen. Die vielfältigen Impulse und Abwandlungsprozesse erklären aber auch, dass den Grime-Akteuren die Distanzierung vom als Mainstream begriffenen UK-Rap und eine eigene Bezeichnung ihrer Musik wichtig sind. Nichtsdestotrotz handelt es sich dabei um eine Weiterentwicklung der musikalischen Bereiche der HipHop-Kultur. Diese entstand bereits als hybride Kultur mit zahlreichen unterschiedlichen Einflüssen, zu deren zentralen Werten die Transformierung und das Experimentieren mit den jeweiligen Ausdrucksformen durch das Hinzuziehen von möglichst vielfältigem Material gehört.

Der Blick auf Grime zeigt, dass es sich bei HipHop um eine vielfältige Kultur handelt, deren Akteure durch so genannte *Sampling*-Prozesse neue kulturelle Ausdrucksformen hervorbringen. Darüber hinaus wird der große Einfluss lokaler Szenen für die HipHop-Kultur in Großbritannien aber auch weltweit offensichtlich. Diese tragen mit ihren Erneuerungsimpulsen zur ständigen Weiterentwicklung und folglich zum Fortbestehen der Szene bei. Die Perspektive auf die Akteure selbst und ihre Aktivitäten macht das immer wieder deutlich. Die Distanzierung der Grime-Szene vom UK-Rap bzw. der HipHop-Kultur ist dabei als Abgrenzungsversuch zu verstehen, der für den Aufbau einer eigenen Szenezugehörigkeit notwendig ist.

Nach den *Riots* im Sommer 2011 und der daraufhin rigoros durchgeführten Strafverfolgung von beteiligten Jugendlichen, sieht sich die Grime-Undergroundszene in London erheblichen Diskriminierungs- und Ausgrenzungsmechanismen ausgesetzt. Diese machen sich unter anderem durch Razzien in diversen Szeneclubs bis hin zur Schließung dieser Treffpunkte bemerkbar.⁵⁰ Es bleibt also abzuwarten, ob in Reaktion auf diese Ausgrenzungsprozesse wieder neue künstlerisch-kreative Impulse von Seiten der betroffenen Szeneakteure entstehen werden.

⁵⁰ SCHMIDT, SABRINA/SPIEGEL, KARL-HEINZ: London Riots – Aufstand der Jugend. In: Neue Gesellschaft, Frankfurter Hefte, Nr. 1+2 (2012), S. 45-48, hier S. 46.

Bibliographie

- AUSTIN, JOE: Taking the train: How graffiti art became an urban crisis in New York City. New York 2002.
- CASTLEMAN, CRAIG: Getting up: Subway graffiti in New York, 8. print. Cambridge 1999.
- CASTLEMAN, CRAIG: The Politics of Graffiti, in: NEAL, MARK ANTHONY/FORMAN, MURRAY (Hgg.): That's the joint!: The hip-hop studies reader. New York 2004, S. 21-29.
- CHANG, JEFF: Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation. New York 2006.
- DEDMAN, TODD: Agency in UK hip-hop and grime youth subcultures – peripherals and purists, in: Journal of Youth Studies. Vol. 14, No. 5 (2011), S. 507-522.
- DYSON, MICHAEL ERIC: Know what I mean? Reflections on hip-hop. New York 2007.
- GADDIS, ANICÉE: M.I.A. British hip-hop's newfound glory. In: What's up front – Music now, Januar (2005), S. 70-72.
- GEORGE, NELSON: XXX – drei Jahrzehnte HipHop: Drei Jahrzehnte Hip-Hop, erw. und überarb. Neuausg., Freiburg im Breisgau 2006.
- GRIMM, STEPHANIE: Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap. Tübingen 1998.
- GUPTA, JULIAN: Das Gegenteil von Stillstand. Quo vadis Grime? In: Juice, 11-12 (2010), S. 82-85.
- HESMONDHALGH, DAVID/MELVILLE, CASPAR: Urban Breakbeat Culture. Repercussions of Hip-Hop in the United Kingdom. In: MITCHELL, TONY (Hg.): Global Noise. Rap and Hip Hop outside the USA. Middletown 2001, S. 86-110.
- KETTLE, MARTIN/HODGES, LUCY: Uprising! Police, the People and the Riots in Britain's Cities. London 1982.
- KIMMINICH, EVA: Tanzstile der HipHop-Kultur: Bewegungskult und Körper-Kommunikation. <http://www.3sat.de/nano/cstuecke/51986/dvd.pdf> (letzter Zugriff: 31. 12. 2009).
- KLEIN, GABRIELE/FRIEDRICH, MALTE: Is this real? Die Kultur des HipHop, 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt a.M. 2008.
- MENRATH, STEFANIE: represent what ...: Performativität von Identitäten im HipHop. Hamburg 2001.
- LEDERER, PAUL H.: Key Features of British HipHop Culture. Leipzig 2005. (Unveröffentlichte Magisterarbeit).
- LEIBNITZ, KIMIKO: Die bitch als ambivalentes Weiblichkeitskonzept im HipHop. In: BOCK, KARIN/MEIER, STEFAN/SÜß, GUNTER (Hgg.): HipHop meets Academia: Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens, Bielefeld 2007, S. 157-169.
- MAGER, CHRISTOPH: HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie. Stuttgart 2007.
- OGBAR, JEFFREY OGBONNA GREEN: Hip-hop revolution: The culture and politics of rap. Lawrence 2007.
- PERRY, IMANI: Prophets of the hood: Politics and poetics in hip hop. Durham 2004.

REYNOLDS, SIMON: *Bring the Noise. 20 Years of Writing About Hip Rock and Hip Hop*. London 2007.

RHENSIUS, PHILIPP: *Once upon a Grime in London*, *Jungle World* Nr. 2, 12. Januar 2012. <http://jungle-world.com/artikel/2012/02/44675.html> (letzter Zugriff: 2. 3. 2012).

ROSE, TRICIA: *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown 1994.

SCHMIDT, SABRINA/SPIEGEL, KARL-HEINZ: *London Riots - Aufstand der Jugend*, in: *Neue Gesellschaft, Frankfurter Hefte*, Nr. 1+2 (2012), S. 45-48.

SWEDENBURGH, TED: *Islamic Hip-Hop vs. Islamophobia*. Aki Nawaz, Natacha Atlas, Akhenaton. In: MITCHELL, TONY (Hg.): *Global Noise. Rap and Hip Hop outside the USA*. Middletown 2001, S. 57-85.

TOOP, DAVID: *Rap attack 3: African rap to global hip hop*, 3rd, rev., expanded and updated edition. London 2000.

WILSON, GREG: *Never Mind The Bollocks Here's The Bronx. On the Unlikely Origins of the UK Hip Hop Movement*. 2003. http://www.electrofunkroots.co.uk/articles/buffalo_gals.html (letzter Zugriff: 13. 1. 2011).

WOOD, ANDY: „Original London style“: *London Posse and the birth of British HipHop*. In: *Atlantic Studies*. Vol. 6, No. 2 (2009), S. 175-190.

ZEHNER, KLAUS/WOOD, GERALD: *Großbritannien – Geographien eines europäischen Nachbarn*. Heidelberg 2010.

Bildquelle

Abb. 1: <http://www.tiniempah.com/> (letzter Zugriff: 17. 1. 2012).