

»COME INNA MI RAMPING SHOP«.  
SLACKNESS UND SCHWULENHASS IN DER  
JAMAIKANISCHEN UND DEUTSCHEN DANCEHALL

Martin Pfleiderer

Der Song »Ramping Shop«<sup>1</sup>, gesungen von Vybz Kartel (Adidja Azim Palmer) und Spice (Grace Latoya Hamilton), war Ende 2008 und Anfang 2009 in Jamaika überaus erfolgreich. Vybz Kartel und Slice erhielten nicht zuletzt aufgrund des großen Erfolges des Songs bei den fünften jamaikanischen Annual Excellence in Music & Entertainment Awards (EME) Auszeichnungen als bester Deejay-Sänger und als beste Deejay-Sängerin<sup>2</sup> des Jahres 2009 (Cooke 2009a). Die öffentliche Diskussion um die expliziten Lyrics von »Ramping Shop« führte allerdings im Februar 2009 zu einer Verschärfung der Radiozensur in Jamaika (Cooke 2010: 28) – dazu später mehr. In der Tat sind die Lyrics von »Ramping Shop« sehr deutlich und direkt (s. nächste Seite). Geschildert werden sexuelle Vorlieben und Geschlechtsverkehr bis hin zu einer Verbalisierung der Orgasmus-Erfahrung. Zeilen wie »Well, you haffi ram it hard« (Spice), »Every nipple get a bite« (Kartel), »Kill mi wid di cocky« (Spice) und »Kill mi wid di tightness« (Kartel) weisen unmissverständlich darauf hin, dass es in »Ramping Shop« nicht um eine Schmuse- und Kuschel-Partie, sondern um handfesten Sex geht. Dies wird auch in der visuellen Umsetzung im Videoclip, vor allem aber auf der Konzertbühne deutlich.<sup>3</sup> Beim Sting 2009, dem größten jamaikanischen Musikfestival in

- 
- 1 »Ramping Shop« ist ein Slang-Ausdruck für den Geschlechtsverkehr bzw. für einen Ort, an dem der Geschlechtsakt vollzogen wird (vgl. Anon. A o.J.).
  - 2 Deejays stehen in Jamaika nicht wie im HipHop an den Plattentellern – dort stehen die jamaikanischen Selectors –, sondern entsprechen vielmehr den Hip-Hop-MCs oder -Rappern (vgl. Pfleiderer 2001). Die Schreibweise »Deejay« (statt »DJ«) soll auf diese besondere Verwendung des Ausdrucks hinweisen.
  - 3 Die unzensurierte Version des Videos ist bei YouTube unter <http://www.youtube.com/watch?v=eLE2jRgZhrA> zu sehen. Der Live-Auftritt beim Sting Festival 2009 findet sich unter <http://www.youtube.com/watch?v=CTbMPDgT31Y> (Zugriff am 17.2.2010).

**Vybz Kartel / Spice: »Ramping Shop« (2008)**

Intro:

[Kartel:] Ah di techer

[Spice:] And ah spice

[Kartel:] Every man grab a gyal

[Spice:] And every gyal grab a man

[Kartel:] Man to man, gyal to gyal dats wrong

[Spice:] Scorn dem

[Kartel:] All wen a nite yuh pussy feel like sun hot

Wen yuh come inna mi ramping shop

[Spice:] Mek sure yuh kno how fi wuk

and ah nuh chat yah ah chat

Strophe 1:

[Kartel:] Hey, mi cocky longa than mi nine

Tell mi wah yuh like

Yuh wah mi try or yuh wah fi ride it like a bike

[Spice:] Well, yuh haffi ram it hard

Di cocky nuh fi lie

Damage it fi spite

Not becah mi pussy tight

[Kartel:] Suppose mi put it pon di lef

Gyal yuh tek it pan di right

[Spice:] Mi nipple dem a ripe

Sen it up inna mi tripe

[Kartel:] Wah titi appetite

Every nipple get a bite

[Spice:] Mi man haffi go see it

Mi and him haffi go fight

Hook:

[Spice:] Cah me haffi wine pon di cocky like dis

Kartel spin me like a satellite dish

[Kartel:] Deal wid yuh breast like mi crushing irish

Spice, I neva love a pussy like dis

[Spice:] You ah my mista

[Kartel:] You ah my miss

[Spice:] Kill me wid di cocky

[Kartel:] Kill me wid di tightness

And when you a come

Whispa someting like dis

[Spice:] I can't stop fucking you

[Kartel:] Hey, cocky nuh play  
Me will bruk yuh back  
When yuh come inna mi ramping shop  
[Spice:] Me will quint it up two time and pop yuh cock  
When yuh come inna mi ramping shop  
[Kartel:] Me will mek yuh run out a mi house  
Inna half ah frock  
When yuh come inna mi ramping shop  
[Spice:] A gyal eva ride pon it and gi yuh heart attack  
When yuh come inna mi ramping shop

Strophe 2:

[Kartel:] Spice ah you mi love  
Yuh kno how fi do yuh stuff  
Yuh pussy buff  
Plus it squeeze like handcuff  
[Spice:] Kartel ah you mi love  
See it deh mi cock it up fi yuh ramp ruff  
Til mi belly cramp up  
[Kartel:] Shhh di climax begun  
Bear sweat a run  
Hold mi tight spice  
Me feel like me ah cum  
[Spice:] Mi nah let yuh go  
So don't let me down  
Me two phone a ring and me nah ansa none<sup>4</sup>

---

4 Es folgen Wiederholungen von Hook, Refrain, Intro und nochmals Refrain (Text zit. n. Anon. B o.J.; die Namen der jeweiligen Sängerin resp. des jeweiligen Sängers wurden vom Autor hinzugefügt). Eine Übersetzung aus dem jamaikanischen Patois ins Englische findet sich als Untertitelung des YouTube-Videos »HIT ME WITH MUSIC. Trailer 14/20 (Ramping Shop)«, <http://www.youtube.com/watch?v=CHKaeQnM3Sk> (Zugriff am 17.2.2010).

Portmore nahe der jamaikanischen Metropole Kingston, deuteten Kartel und Slice zur Begeisterung des männlichen und weiblichen Publikums auf der Bühne den Geschlechtsverkehr an. Während sich Slice nach vorne beugte, umkreiste Kartel mit seinem Becken das Hinterteil seiner Bühnenpartnerin. Zu diesen unmissverständlichen Bewegungen sang er die ebenfalls unmissverständlichen Zeilen: »Kill me wid di tightness, and when you a come, whispa someting like dis«, worauf Slice aufsprang und »I can't stop fucking you« rief.

»Ramping Shop« ist ein aktuelles Beispiel für das, was man in der jamaikanischen Dancehall-Kultur als Slackness bezeichnet. Im Englischen bedeutet »slack«: locker, lasch, schlaff, lustlos. Dagegen wird im Dictionary of Jamaican English »slack« als »1. a slovenly person« – also eine schlampige Person – und »2. a woman of loose morals« definiert (zit. n. Cooper 2004: 3) – also das, was man im Deutschen eine »Schlampe« nennt. Slackness – das sind explizite Lyrics über Geschlechtsteile und Geschlechtsverkehr diesseits und jenseits der Grenze zur Pornographie. Slackness wird in der jamaikanischen Dancehall vielfach mit dem Hinweis auf den allgemeinen Wunsch des Dancehall-Publikums nach entsprechenden Lyrics kommentiert und verteidigt: »Give the people what they want« (vgl. Stolzoff 2000: 104f.) – gibt den Leuten, was sie hören wollen, und das sind eben explizite Texte, die Frauen, Sexualität und männliche Potenz thematisieren.

An den Lyrics von »Ramping Shop« wird zugleich die Vermischung von Slackness mit zwei weiteren Themen deutlich. Vybz Kartel singt zu Beginn der ersten Strophe: »Hey, mi cocky longa than mi nine«. Eine »nine« ist eine Pistolenmarke – frei übersetzt lautet die Zeile demnach: »Mein Schwanz ist länger als meine Knarre.« Die in der jamaikanischen Dancehall weit verbreitete Gewaltverherrlichung wird hier offen zur Schau gestellt und zugleich mit der männlichen Potenz und der intimen Sphäre der Geschlechterbeziehungen in Zusammenhang gebracht. Zudem lassen es sich Kartel und Spice nicht nehmen, zu Beginn des Songs ihre ablehnende Haltung gegenüber Schwulen und Lesben zum Ausdruck zu bringen. Kartel singt im Intro: »Man to man, gyal to gyal dats wrong«, worauf ihm Spice mit einem »Scorn dem« antwortet. Die Themen Gewaltverherrlichung und Schwulenfeindlichkeit in der jamaikanischen Dancehall überdecken seit den 1990er Jahren in der außerjamaikanischen Wahrnehmung das Phänomen Slackness. Dies hat für die jamaikanischen Künstler durchaus spürbare Folgen – spätestens dann, wenn sie nach Europa oder in die USA reisen und dort Konzerte geben wollen.

Welchen Stellenwert besitzt nun Slackness in der populären jamaikanischen Musik der letzten Jahrzehnte? Wie lässt sich das Phänomen sozial und

kulturell interpretieren oder erklären? Und wie geht die deutsche Reggae- und Dancehall-Szene mit Slackness, aber auch mit der Gewaltverherrlichung und dem Schwulenhass ihrer jamaikanischen Idole um?

## Dancehall und Slackness in Jamaika

Als Hochphase der Slackness in der jamaikanischen Dancehall gelten normalerweise die späten 1970er und vor allem die 1980er Jahre (Stolzoff 2000: 99ff.; Lesser 2008: 93-107). Slackness kann als Ausdruck einer sozialen und kulturellen Gegenbewegung zum Roots Reggae der 1970er Jahre verstanden werden. Roots Reggae wurde von Michael Manley und seiner sozialistisch orientierten People's National Party (PNP) bereits im Wahlkampf 1972 und sodann nach Manleys Wahlsieg politisch instrumentalisiert. Im Jahre 1980 gewann der pro-westlich orientierte Edward Seaga mit seiner Jamaican Labour Party (JLP) nach einem blutigen Wahlkampf, der angeblich mehr als 800 Todesopfer forderte (Stolzoff 2000: 99), die Wahl und übernahm die Regierung. Es folgte eine Phase des relativen Wohlstands und der politischen Stabilität, was sich auch auf die Unterhaltungskultur auswirkte. Während sich die Hörer vom moralischen Anspruch des Roots Reggae abkehrten, der mit dem internationalen Erfolg von Bob Marley, Peter Tosh oder Burning Spear (Winston Rodney) die jamaikanische Musik der 1970er Jahre dominiert hatte, kam es nach 1980 zu einer Renaissance der proletarischen Dancehall und ihrer Deejays.

Bereits in den 1970er Jahren gab es in Jamaika zwei Typen von Deejays: Den Culture-Deejays wie U-Roy, I-Roy oder Trinity, die als »conscious« bezeichnet werden, also politisch und sozial bewusste Lyrics verwendeten, standen die Deejays mit Slackness-Texten gegenüber (vgl. Barrow/Dalton 1997: 238). Als der erste Slackness-Star der jamaikanischen Dancehall gilt Yellowman (Winston Foster). Yellowman ist ein Albino und hierdurch für viele Jamaikaner eine skurrile, Mitleid oder Spott erregende Figur. Er gewann 1979 einen Deejay-Talentwettbewerb (ebd.: 243f.) und wurde 1981 mit seinen beiden Hits »Them A Mad Over Me« (*Tougher Than Tough...*, V.A. 1993a) und »Shorties« zum Shooting-Star der 1980er Jahre. Mit seinen Alben der frühen 1980er Jahre wurde Yellowman auch international erfolgreich. Seine expliziten Texte zu Sex, Frauen und männlicher Potenz besitzen durch seine offensichtliche Unattraktivität immer zugleich etwas Ironisches und Humorvolles.

Weitere Deejays und Produzenten, die in den frühen 1980er Jahre einen Schwerpunkt auf Slackness legten, sind Michigan and Smiley (auch: Papa

Michigan and General Smiley). Ihr Dancehall-Hit »Deseases« (1982, *Tougher Than Tough...*, V.A. 1993a) thematisiert verschiedene Geschlechtskrankheiten – ähnlich wie bei Yellowman überwiegt auch hier die humorvolle Komponente. In den 1980er Jahren gab es eine Reihe weiterer Produzenten, die sich auf Deejays und Slackness konzentrierten, so Henry Junjo Lawes mit seinem Label Volcano, Gussie Clarke und King Jammy (Lloyd James), der sich anfangs noch Prince Jammy nannte (Barrow/Dalton 1997: 249-255; Stolzoff 2000: 107). Im Laufe der 1980er Jahre trat jedoch die humorvoll-ironische Komponente zunehmend in den Hintergrund, und die Texte wurden recht direkt und überzeichnet, so etwa in Admiral Baileys »Punanny« (1987, *Tougher Than Tough...*, V.A. 1993a), produziert von King Jammy. »Punanny« ist der jamaikanische Ausdruck für »pussy«, also das weibliche Geschlechtsorgan. In dem Song singt Bailey fast ausschließlich über »punanny«:

»Gimmie punanny waan punanny  
 Gimmie punanny waan punanny  
 Gimmie punanny waan punanny  
 Gimmie punanny waan punanny  
 Coolie punanny, chiny punanny, blacky punanny  
 Whity punanny any punanny a di same punanny«

(Admiral Bailey: »Punanny«, zit. n. Anon. C o.J.)

In den Slackness-Lyrics finden sich auch immer wieder homophobe Anspielungen, so etwa in Shabba Ranks Hit »Wicked Inna Bed« (1989, *Tougher Than Tough...*, V.A. 1993a). Shabba Ranks (Rexton Rawlston Fernando Gordon) erzählt hier nicht nur, wie böse und verrückt er im Bett ist, sondern auch, dass er keine Schwulen (»maamaman«) in seinem Bett duldet. Unmissverständlich macht er klar, was er mit den Schwulen zu tun gedenkt:

»I am bad, mad and wicked inna bed  
 Wicked, bad and mad inna bed  
 Inna fi mi bed mi don't waan Alfred  
 Don't waan Tony mi don't waan Ted  
 Mi nah promote maamaman, all maamaman fi dead  
 Bam bam! Lick a shot inna a maamaman head«

(Shabba Ranks: »Wicked Inna Bed«, zit. n. Anon. D o.J.)

1991 unterschrieb Ranks einen Vertrag beim US-amerikanischen Plattenmajor Epic/Columbia, sein erstes Album für Epic, *As Raw As Ever* (1991), erhielt einen Grammy. Zum Skandal kam es, als Shabba Ranks 1992 bei einem Fernsehauftritt im Britischen Channel Four den Song »Boom Bye Bye (Inna Batty Bwoy Head)« (*Strictly The Best*, V.A. 1993b) von Buju Banton (Mark Anthony Myrie) verteidigte und sich dabei wie Banton für eine Exeku-

tion von Schwulen (»batty bwoys« oder »battyman«, von batty = bottom, Hinterteil, bzw. »chi chi man«, vgl. Cooper 2004: 160, 163) aussprach (vgl. Chang/Chen 1998: 204). Seither überdeckt die Diskussion um Schwulenhass und Gewaltverherrlichung von jamaikanischen Künstlern vielfach die Diskussion um Slackness. Homophobie ist wohl gemerkt nicht nur in der Dancehall, sondern in der gesamten jamaikanischen Kultur und Gesellschaft tief verankert und wird sowohl von der Kirche, den Rastafaris als auch von Staat und Gesetzgebung getragen.

In der jamaikanischen Dancehall lassen sich seit den 1990er Jahren verschiedene Lager und verschiedene Typen von Künstlern unterscheiden (vgl. Stolzoff 2000: 163-172). Die Gruppe der Rudeboy-Rastas wird angeführt von zwei ehemaligen Rudeboys, Buju Banton und Capleton (Clifton George Bailey III), die in den 1990er Jahren zum Rasta-Glauben konvertiert sind. Zu diesem Lager gehört auch Sizzla (Miguel Orlando Collins), der trotz einer kurzen Slackness-Vergangenheit als bekennender Rastafari in einigen Songs zum Lob der schwarzen Frau und Mutter ansetzt – »Black Woman And Child« und »Thank You Mother« (*The Journey*, 2008) – , sich aber auch immer wieder mit schwulenfeindlichen Texten hervortut. Sodann gibt es eine Reihe von Gangster- und Gunman-Deejays, die immer wieder Fehden untereinander austragen: Ninjaman (Desmond John Ballentine), Bounty Killer (Rodney Basil Price) sowie neuerdings Vybz Kartel und Mavado (David Constantine Brooks), deren Streit sich im Jahre 2009 zur Fehde zwischen zwei Slums in Kingston, Gaza und Gully, ausgewachsen hat. Anders als bei den Rastafari-Deejays spielt bei den Gunman-Deejays nicht nur Schwulenhass, sondern nach wie vor auch Slackness eine Rolle, ebenso wie bei Beenie Man (Anthony Moses Davis), dem »Lady's Man« und selbsternannten »King of the Dancehall«, von dem kolportiert wird, er sei Vater von fünf Kindern mit fünf verschiedenen Frauen. Allen diesen Dancehall-Stars drohen aufgrund ihrer schwulenfeindlichen Texte immer wieder Absagen von Tourneen und Auftritten in den USA und in Europa, da Schwulen- und Menschenrechtsaktivisten Konzertveranstalter unter Druck setzen. So wurde im Herbst 2008 ein Auftritt von Beenie Man im Knust in Hamburg von Aktivisten aus dem Schanzenviertel und vom St.Pauli-Fanclub verhindert. Im November 2009 wurde ein Auftritt von Sizzla im Berliner Kesselhaus aufgrund der Homophobie-Vorwürfe gegen den Künstler abgesagt (Kalwa 2009). Auf den U-Club in Wuppertal, in dem Sizzla zwei Tage später auftreten sollte, wurde von Unbekannten ein Buttersäureanschlag verübt (U-Club Team 2009).

Wollen jamaikanische Dancehall-Stars auch in den USA und Europa erfolgreich sein, müssen sie heute vorsichtiger in ihren Äußerungen werden. So verzichtet Elephant Man (O'Neil Bryant), seitdem er beim US-amerikani-

schen Label Bad Boy Records unter Vertrag ist, auf homophobe Äußerungen, ebenso wie Sean Paul (Ryan Francis Henriques), zu dessen Musik in Europa die Teenager feiern, der in Jamaika aufgrund seiner Herkunft allerdings nicht wirklich zur Dancehall-Szene gerechnet wird.

## **Why Slackness? Bewertungsstrategien und Erklärungsansätze**

Wie lässt sich nun das Phänomen Slackness in der jamaikanischen Dancehall bewerten oder erklären? Die vorherrschende Meinung sowohl in den USA und Europa als auch in Jamaika wertet Slackness als Zeichen des moralischen Verfalls und eines Niedergangs der jamaikanischen Musik (vgl. Stolzoff 2000: 230ff.). Allgemein wird die Hochphase von Dancehall und Slackness in den 1980ern mit der pro-kapitalistischen politischen und sozialen Orientierung im Jamaika jener Jahre, mit Wohlstands- und Konsumdenken in Verbindung gebracht. Der Machismo und die Respektlosigkeit gegenüber Frauen lassen sich jedoch auch als eine Überkompensation der Kränkungen und Unsicherheiten interpretieren, die Männer aufgrund von Armut und Arbeitslosigkeit in der jamaikanischen Gesellschaft erfahren – als Reaktion auf ein gebrochenes männliches Selbstbild, das die jamaikanischen Männer dann in Allmachts-Fantasien, die vielfach an die Bilderwelt von US-amerikanischen Kinohelden anknüpfen, und einem übertriebenen sexistischen Potenzgebaren kompensieren.

Allerdings wird in vielen Publikationen zur jamaikanischen Musik betont, dass insbesondere Frauen die Slackness-Texte schätzen – weit mehr als Gunman-, Gangster- und Rudeboy-Lyrics, also Texte, in denen Gewalt beschrieben oder verherrlicht wird. So berichtet etwa der Deejay Errol Scorcher: »The girls like it! Yeah, man. And sometimes you cussing the girls them, you know; talk bad things about girls and them love it!« (Errol Scorcher, zit. n. Lesser 2008: 98). Mitunter werden die Ablehnung von Schwulen und die Betonung der Heterosexualität sogar als ein indirektes Lob der jamaikanischen Frauen gedeutet (vgl. Chang/Chen 1998: 205). An diese Beobachtung knüpft nun der Interpretationsansatz der jamaikanischen Literaturwissenschaftlerin und Cultural Studies-Professorin Carolyn Cooper (2004) an. Für Cooper ist Dancehall-Slackness aufgrund der Thematisierung von Sexualität und sexuellen Praktiken eine sexuelle Befreiung insbesondere der Frau von der vorherrschenden protestantisch-viktorianischen Prüderie und Sexualmoral:

»I argue that slackness, though often conceived and critiqued as an exclusively sexual and politically conservative discourse, can be much more permissively theorized as a radical, underground confrontation with the patriarchal gender ideology and the duplicitous morality of fundamentalist Jamaican society. Slackness is not mere sexual looseness, though it certainly is that. Slackness is a contestation of conventional definitions of law and order; an undermining of consensual standards of decency« (Cooper 2004: 3).

Coopers auf den ersten Blick überraschende These lässt sich durch zwei Phänomene der jamaikanischen Dancehall der 1990er Jahre stützen: durch das Phänomen der Dancehall-Divas und Dancehall-Queens sowie durch das Auftreten und musikalische Schaffen von Lady Saw, einer prominenten weiblichen Dancehall-Deejane. Tänzerinnen in aufreizendem Outfit nehmen in der Dancehall einen prominenten Platz ein. Ähnlich wie Tänzer, die neue Tanzmoden initiieren, werden diese Divas vielfach selbst zu Berühmtheiten. Im Jahre 1991 organisierte Carlene Smith einen Modewettbewerb im Cactus Nightclub in Portmore nahe Kingston und wurde dort dann selbst zur ersten Dancehall-Queen Jamaikas gewählt (Chang/Chen 1998: 205; Stolzoff 2000: 110). Seither finden regelmäßig Dancehall Queen-Wettbewerbe in Jamaika statt, bei denen jeweils die beste Tänzerin vom Publikum zur Dancehall-Queen gewählt wird. Der jamaikanische Spielfilm *Dancehall Queens* (1997) thematisiert diese Wettbewerbe, wobei die Welt der Dancehall in Kontrast zur Kriminalität und Gewalt des Ghetto-Lebens gestellt wird. Auf dem Höhepunkt der Filmhandlung trifft die Protagonistin in einem Dancehall Queen-Wettbewerb auf Lady Saw, welche in einem aufreizenden Tanz die weibliche Slackness verkörpert.

Die jamaikanische Deejane Lady Saw (Marion Hall) ist seit den frühen 1990er Jahren eine Institution der jamaikanischen Musikszene – und ein lautstarkes Gegengewicht zum männlichen Dancehall-Machismo (vgl. Stolzoff 2000: 238ff.). In vielen Lyrics von Lady Saw geht es darum, die sexuellen Bedürfnisse der Frauen zu artikulieren und bei den laschen Männern einzufordern. Lady Saw feiert in ihren Auftritten und vielen ihrer Lyrics die weibliche Sexualität, und Cooper geht so weit, ihre Performances mit der Tradition afrikanischer Fruchtbarkeitsrituale in Verbindung zu bringen (Cooper 2004: 103). In den Texten von Lady Saw zeigt sich eine große Themenvielfalt, die von expliziten Lyrics, die aus der weiblichen Perspektive gesungen werden, über sozialkritische Stellungnahmen bis zu dezidiert politischen Botschaften reicht. Berühmt wurde ihr Song »What Is Slackness?« (*Give Me The Reason*, 1996), in dem Lady Saw der Regierung vorwirft, sie sei schlampig, lasch und, indem sie die Anhänger von JLP und PNP gegeneinander aufhetzt, moralisch verkommen:

»Slackness is  
When the road waan fi fix  
Slackness when government break them promise  
Slackness is when politicians issue out gun  
And let the two Party a shot them one another down«  
(Lady Saw: »What Is Slackness?«, zit. n. Cooper 2004: 113)

## **Sound Clashes. Ritualisierung von Gewalt in der jamaikanischen Dancehall**

Ähnlich wie Cooper rückt der US-amerikanische Kulturanthropologe Norman Stolzoff (2000) die jamaikanische Dancehall in einen größeren gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhang. Nach Stolzoff lässt sich Gewalt und Schwulenhass in der Dancehall nur vor dem Hintergrund der politischen Zerwürfnisse und der Klassengegensätze der jamaikanischen Gesellschaft angemessen verstehen. Die Dancehall fungiert, so Stolzoffs These (ebd.: 227ff.), in diesem Kontext als ein ritueller Raum für die afro-jamaikanische Unterschicht, in der soziale Konflikte artikuliert und symbolisch ausgetragen werden können.

Seit Mitte der 1960er Jahre wird das politische und soziale Leben in Jamaika von dem erbittert geführten und bis heute andauernden Konflikt zwischen der JLP und der zeitweise sozialistisch orientierten PNP zerrissen. In den Schwarzen-Ghettos Kingstons wurde der Kampf um Wählergunst und politische Vorherrschaft mit Waffengewalt von bezahlten Banden, sog. Gunmen, ausgetragen und führte immer wieder zu bürgerkriegsartigen Zuständen – einem »tribal war«, einem »Stammeskrieg« zwischen den beiden »tribes« JLP und PNP. Zwar kam es Mitte der 1970er Jahre, als das Land von Armut und wirtschaftlichen Misserfolgen heimgesucht wurde, kurzzeitig zu einer Versöhnung zwischen den beiden Parteien. Nach dem Wahlsieg von Seaga im Jahre 1980 spitzte sich jedoch der Stammeskrieg zwischen den beiden politischen Lagern zu. Ein Widerhall dieses »Tribal War« findet sich nun, so Stolzoff, in den rituellen Sound System-Clashes der jamaikanischen Dancehall. Stolzoff hat im Rahmen seiner Studie im Jahre 1994 einen Clash detailliert analysiert (ebd.: 193-226). Auf der Grundlage seiner Beobachtungen unterscheidet er im Verlauf einer Clash-Veranstaltung mehrere, sich z.T. widersprechende Performance-Arten (»performance modes«): Juggling, Clashing und War, Reality, Culture oder Conscious und schließlich Sacrifice:

- (1) Das Juggling (von »to juggle« = jonglieren) am Beginn einer Dancehall-Veranstaltung dient in erster Linie der Unterhaltung und will zum Tanzen animieren – vor allem die Damen. Beim Juggling werden Dancehall-Singles, die oftmals verschiedene Versionen von ein und demselben aktuellen Riddim sind, in kunstvoller Weise ineinander gemischt. Die Dancehall wird hierbei als eine Bühne des Genusses, des Tanzes und der Sexualität, des weiblichen Körpers und der männlichen sexuellen Potenz zelebriert – was sich mit dem Ausdruck »Slackness« treffend charakterisieren lässt.
- (2) Beim Clashing verfolgen die beteiligten Sound Systems jeweils das Ziel, durch ihre Performance, vor allem durch die Ansagen ihres Deejays und durch ausgefallene Plattenaufnahmen, das Publikum für sich zu gewinnen, das bzw. die konkurrierende(n) Sound System(s) zu übertrumpfen und schließlich mit Hilfe von sog. »Killer Tunes« oder »Sound Boy Killers« symbolisch zu töten (ebd.: 208). Im Zentrum der Lyrics stehen dabei Bezüge zu Gangstertum und zu Gunmen. Wer Sieger eines Clashes wird, entscheidet das Publikum durch die Lautstärke und den Enthusiasmus ihrer Unterstützung für die Performance des favorisierten Sound Systems. Vor dem Hintergrund der sozialen Lähmung und politischen Selbstzerfleischung Jamaikas lassen sich die in der Dancehall zelebrierten Clashes als rituelle Ersatzhandlungen verstehen, mit denen aufgestaute Aggressionen abreagiert werden und so die offensichtliche Ohnmacht rituell überbrückt wird. Das Clashing führt dabei allerdings zu einer Spaltung des Publikums in zwei oder mehr Gruppen, und gelegentlich schlägt diese Spaltung der Menge in reale Gewalt um – in »war«. Tätliche Auseinandersetzungen zwischen verfeindeten Gunmen sind keine Seltenheit in der jamaikanischen Dancehall – der »tribal war« wird dann in der Dancehall nicht symbolisch-rituell, sondern real weitergeführt. Dagegen zelebrieren folgende drei Performance-Arten eine Einheit aller Dancehall-Besucher als Mitglieder des unterdrückten schwarzen Volkes:
  - (3) In Reality-Lyrics werden politische Themen wie Klassenbewusstsein und Kampf gegen Rassismus, Korruption, Polizeigewalt usw. angesprochen. Dies kulminiert vielfach in der Forderung, den Prozess der Selbstzerfleischung durch Kriminalität und Gewalt sowie den »Stammeskrieg« zu beenden: »to put down the gun« und »to stop fighting tribal war«.
  - (4) In Culture-Lyrics, die mitunter auch als »conscious« oder »roots« bezeichnet werden, kommt die spirituell-religiöse, zumeist auf den Rastafari-Glauben bezogene Dimension der Dancehall zum Tragen. Die

Dancehall wird als ein heiliger Raum zelebriert, in dem eine würdevolle, heilige Ordnung herrscht, die Ordnung von Gott (»Jah«).

- (5) Sowohl die Reality- als auch die Culture-Lyrics verurteilen Slackness, Clashes und War. Allerdings kommt es in den Reality- und Culture-Performances vielfach zu einer ausdrücklichen Ausgrenzung und aggressiven Verdammung von jenen Personenkreisen und Randgruppen, die nach Auffassung der Jamaikaner die heilige Ordnung der Dancehall gefährden: vor allem Homosexuelle, Spitzel (»informer«) und generell Polizei und Staatsgewalt. Stolzoff spricht vom (rituellen) Opfern (»sacrifice«), da in diesem Zusammenhang vielfach zu Gewalt gegen Randgruppen aufgerufen wird.

Die jamaikanische Dancehall wird somit von einander widersprechenden Performance-Typen und Bedeutungsdimensionen geprägt: »The sound system clash is a polysemous event where different performative modes interact in seemingly contradictory ways« (ebd.: 224). Auch wenn Slackness, Schwulenhass und Gewaltverherrlichung in den Texten vieler Deejays, wie ja auch in »Ramping Shop«, eng ineinander verwoben sind, so können diese Phänomene, folgt man Stolzoffs Erklärungsansatz, gerade nicht pauschal in einen Topf geworfen werden, sondern müssen als unterschiedliche Dimensionen im Ritual der Dancehall verstanden werden. Der Ansatz von Stolzoff bietet darüber hinaus eine Möglichkeit, die Schwulenfeindlichkeit und Gewaltbereitschaft der Dancehall-Deejays als eine symbolische Reaktion auf die verheerenden sozialen und politischen Zustände in Jamaika zu begreifen – wobei ein Umschlagen von symbolischen Gewaltbekundungen in reale Gewalt wohlgerne nicht völlig ausgeschlossen werden kann.

## Dancehall Reggae in Deutschland

Die Reggae-Rezeption in Deutschland stand in den 1970er und 1980er Jahren ganz unter den Vorzeichen von Sozialkritik und Dritte Welt-Bewegung und beschränkte sich in der Regel auf den Roots Reggae (Karnik/Philipps 2007: 41ff.). Die vom Rastafari-Glauben inspirierten Texte eines Bob Marley oder Burning Spear passten sehr gut in das politische Umfeld von Dritte Welt-Aktivismus und Alternativ-Bewegung. Der dezidiert biblisch-religiöse Hintergrund des Roots Reggae wurde dabei vielfach ausgeblendet. Die Texte vom Babylon-System und der Rückkehr der Schwarzen nach Afrika wurden nicht als Ausdruck des religiösen Glaubens eines entwurzelten und in die Diaspora verschleppten Volkes verstanden, sondern als Kritik an der westlich-kapita-

listischen Gesellschaft interpretiert. Das Frauenbild der Rastas und ihre apokalyptisch anmutenden Gewaltfantasien – »Burn Babylon burn!« – wurden in der Regel aus der Reggae-Rezeption ausgeblendet.

Trotz der Popularität von Bob Marley gab es in den 1970er und 1980er Jahren in Deutschland erstaunlicherweise nur wenige Reggae-Bands. Dies änderte sich erst in den 1990er Jahren grundlegend. Nun wurden in mehreren deutschen Städten Sound Systems gegründet, in deren Umfeld sich bald eine lebendige Dancehall-Kultur entwickelte. Pioniere der deutschen Sound System-Szene sind Pow Pow Movement, 1990 in Köln von Ingo Rheinbay und Alfred Eskes gegründet, Silly Walks Movement in Hamburg, 1991 gegründet von Oliver Schrader und Kai Jürgensen, Sound Quake ab 1994 in Detmold, Sentinel ab 1998 in Stuttgart und Supersonic ab 1998 in Berlin. Inzwischen gibt es in jeder größeren deutschen Stadt Sound Systems. Viele der Sound System-Aktivisten produzieren auch Riddims und CDs, so etwa Pow Pow und Silly Walks, oder betreiben wie Sound Quake einen Mailorder Service (vgl. ebd.: 106-109). Anders als die Roots Reggae-Rezeption in den 1970er und 1980er Jahren, die stark unter dem Vorzeichen teils sozialkritischer, teils exotistischer Projektionen stand, rückt in der neueren deutschen Sound System-Bewegung seit den 1990er Jahren ein Bemühen um »Authentizität« ins Zentrum – ein Bemühen, das durch Reisen in die Karibik und durch freundschaftliche und geschäftliche Kontakte zu jamaikanischen Dancehall-Künstlern unterstrichen wird. Einlassen auf Jamaika und Eintauchen in die fremde Kultur wurden zum Motto der jungen Sound System-Betreiber. So berichtet etwa Ingo Rheinbay von Pow Pow Movement:

»Der nächste Schritt war dann, dass wir 1990 nach Jamaika geflogen sind, um tiefer in diese Kultur einzutauchen. Uns war es sehr wichtig, die Ursprünge kennen zu lernen und den Vibe vor Ort anzuschauen. Das war sehr abenteuerlich – vermatschte Straßen, alle barfuß, und riesige Türme aus Boxen, wo irgendwelche Gestalten draufstanden. Dieses Erlebnis hat uns geprägt. Eines Abends wurden wir von einem Veteran Sound [System] aus Montego Bay eingeladen, der uns demonstriert hat, wie so ein Sound System funktioniert. Von da an waren wir der Reggae-Kultur erlegen. Zurück in Deutschland wollten wir das hier so authentisch wie möglich fortführen« (Ingo Rheinbay, zit. n. ebd.: 90f.).

Seither hat sich eine intensive künstlerische und ökonomische Zusammenarbeit zwischen deutschen Sound Systems und Dancehall-Produzenten und jamaikanischen Künstlern entwickelt. Dabei propagieren die Dancehall-Aktivisten in Deutschland Tonträger mit jamaikanischen Künstlern, denen auf diese Weise neue Verdienstmöglichkeiten durch Plattenverkäufe und Tourneen in Europa eröffnet werden. Eine weitere Verdienstmöglichkeit ist das

Aufnahmen von Dub plates – Platten-Unikaten, auf denen bekannte jamaikanische Sänger zu bekannten Riddims neue Textvarianten singen, in denen zumeist das Sound System des Auftraggebers gepriesen wird und mit denen die so geehrten Sound Systems in Clashes ihre Konkurrenten auszusteichen versuchen. Die deutschen Sound Systems sind inzwischen in eine internationale Dancehall-Szene integriert. Im Jahre 2000 nahm Pow Pow Movement erstmals an einem World Clash, einem Wettbewerb von Sound Systems aus der ganzen Welt teil (ebd.: 94f.). Im Jahre 2005 wurde ein World Clash in Brooklyn tatsächlich von einem deutschen Sound System, von Sentinel aus Stuttgart, gewonnen – bei hochkarätiger Konkurrenz aus Jamaika und den USA (ebd.: 98).

In den vergangenen Jahren fand deutscher Dancehall-Reggae durch die Chart-Erfolge von Gentleman und Seeed auch über die Dancehall- und Reggae-Szene hinaus immer mehr Beachtung. Tilmann Otto, ein Pfarrerssohn aus Osnabrück, reiste Mitte der 1990er Jahre zum ersten Mal nach Jamaika und sang in Deutschland als Deejay unter dem Künstlernamen Gentleman mit Pow Pow und Silly Walks. Für *Journey To Jah* (2002) erhielt Gentleman 2003 den deutschen Musikpreis Echo. Sein Album *Confidence* erreichte 2004 auf Anhieb Platz 1 der deutschen Charts. Fast ebenso bekannt und erfolgreich wie Gentleman ist die 1998 in Berlin gegründete Dancehall-Formation Seeed. Seeed produzierten mehrere erfolgreiche Platten und spielten 2006 zur Eröffnung der Fußball-WM in München.

## Slackness – in Deutschland kein Thema

Slackness ist in der deutschen Dancehall-Stücken ein eher seltenes Randphänomen. Andeutungen von Slackness finden sich bisweilen in den Lyrics von Künstlern, die sich eher dem unterhaltsamen Party-Dancehall verschrieben haben, so etwa beim sächsischen Deejay Ronny Trettmann aus Leipzig und Songs wie »Gretchen« (2006) – mit der Refrainzeile: »Medschen, isch will Disch gretschen!« – oder »Sexuelle Eruption« (2008), immer wieder jedoch auch bei Seeed. In diesen Texten geht es um die Lust am Tanzen und daran, den Gyals beim Tanzen zuzuschauen. Besungen werden die Frauen, die »ihre Teile« schwingen lassen sollen – »uuh baby, schwing dein Teil, Teile schwingen, Typen finden's geil« (Seeed »Schwinger«) – oder die durch besonders aufreizende Kleidung auffallen. So etwa in »Tight Pants« von Seeds drittem Album *Next!* (2005):

»do you wanna shake it? ›yeaah!«

so come on shake it! ›nooo!«

oh - your pants are too tight so

you can't let yourself go

jeder kleine step ist der reine stress

is zwar n geiler dress, aber reingepresst

das is schon n krasses handicap,

denn dein geiles heck steckt leider fest

die frauen im laden bepissen sich,

weil du für die pants die quittung kriegst

ich geb dir einen tip, zeig mir deinen slip,

zieh die pants aus, ich strippe mit dir mit

komm ins licht, zier dich nicht

da gibt es jetzt keine debatten

nicht lange fackeln, lass backen wackeln

und die andern schabracken im schatten zappeln«

(Seed: »Tight Pants«, zit. n. Seed 2005)

Solche Song-Texte werden in der Regel nicht als sexistisch oder Frauen verachtend verstanden, da sie entweder wie der hier zitierte Text eine ironisch-humoristische Wendung nehmen oder aber politische Untertöne besitzen, so z.B. »Shake Baby Shake« (auf *Music Monks*, 2003), einer Zusammenarbeit von Seed mit dem jamaikanischen Deejay Elephant Man:

»Die Erde ist hinüber. Süße, komm und gib mir deine Hand

Baby du und ich und alle tanzen Rücken anner Wand

Wir schmeißen die heißen letzten and tighten Parties im Land

Orgien am Pool Handstand am Beckenrand

Was sind Bomben im Irak gegen deinen Granatenarsch

Shakin' the curb du machst die Player im Laden scharf

Die Welt ist mir egal Baby wenn ich dich haben darf

Schüttel das Ding Mommy egal was dein Vater sagt«

(Seed: »Shake Baby Shake«, zit. n. Seed 2003)

Außerdem gibt es in Europa und in Deutschland inzwischen Dancehall Queen-Wettbewerbe, in denen sich knapp bekleidete Tänzerinnen aneinander messen, so den European Dancehall Queen-Contest, der im Jahre 2007 in London mit Tänzern wie dem »Dutty Wine« oder dem »Hot Fuck« zwischen Shisha und Twista entschieden wurde, oder dem German Dancehall Queen-

Contest, der 2007 bereits zum dritten Mal veranstaltet wurde (Spurny 2008), und der 2008 im Hafenklang in Hamburg stattfand.<sup>5</sup>

Der insgesamt eher marginale Stellenwert von Slackness im deutschen Dancehall spiegelt sich auch im Stellenwert und der Bewertung von Slackness in der bundesdeutschen Reggae- und Dancehall-Zeitschrift *Riddim* wider. Das 2001 gegründete und seither im zweimonatigen Rhythmus in einer Auflage von derzeit 40.000 Exemplaren erscheinende *Riddim*-Magazin trägt den Untertitel »Reggae, Dancehall, Tunes, Culture« und ist heute eine zentrale Institution der deutschen Reggae- und Dancehall-Szene. In den Features, Interviews und Editorials von *Riddim*, so das Ergebnis einer Inhaltsanalyse der sechs *Riddim*-Ausgaben des Jahres 2009, finden sich jeweils nur zwei bis drei Textstellen, in denen Slackness direkt erwähnt oder angedeutet wird. Dabei gibt es keine negativen Bewertungen, sondern ausschließlich neutrale Erwähnungen oder offene Akzeptanz. Hierfür zwei Beispiele: Die österreichische Reggae-Band House of Riddim äußert sich im Interview folgendermaßen zur Unvereinbarkeit von Slackness und Roots Reggae, für den der deutsche Reggae-Sänger Ganjaman steht: »Es würde komisch klingen, wenn Ganjaman über Pussys singen würde. Bei jamaikanischen Sängern, die ich kenne – ich nenne keine Namen –, ist es zum Großteil Entertainment« (Nowak 2009a: 25). Slackness wird hier nicht abgewertet, sondern als fester Bestandteil der jamaikanischen Dancehall akzeptiert. Markus Hautmann nimmt positiv auf Slackness-Klischees Bezug, wenn er seinen Artikel »Gutes in Jamaika« mit den Worten beginnt: »Umwerfend ist so einiges in Jamaika. Die atemberaubende Landschaft zum Beispiel. Oder die ausladenden Hüftschwünge der Dancehall Queens« (Hautmann 2009).

Slackness ist in der deutschen Dancehall-Szene kein Thema, um das eine differenzierte, kontroverse Debatte geführt werden müsste. Ein Thema, das in direktem Zusammenhang mit Slackness steht und die ausgewerteten *Riddim*-Ausgaben durchzieht, ist allerdings die Verschärfung der Radiozensur im Anschluss an den Erfolg von »Ramping Shop«. So wird ein Kurzinterview mit Spice mit der Bemerkung eingeleitet: »Nun geriet sie durch ihre Vybz Kartel-Combination »Ramping Shop« in die Diskussion, als sei sie die Erfinderin von Slackness« (Nowak 2009b). Auf die Frage »Warum entzündete sich die Debatte über das Radioverbot für explizite Lyrics an »Ramping Shop«? Solche Lieder gibt es doch schon lange«, antwortet Spice:

---

5 Vgl. »2007 European Dancehall Queen Competition Shisha & Twista«, <http://www.youtube.com/watch?v=a6-rgHvbViE> (Zugriff am 19.2.2010) sowie »Final round of the german dancehall queen contest 2008«, <http://www.youtube.com/watch?v=sfg4eM5lXCM> (Zugriff am 19.2.2010).

»Das stimmt, denk nur an all die Dagging-Songs, doch ›Ramping Shop‹ wurde richtig big, alle Kinder hatten den Tune als Klingelton, sie sangen ihn auf dem Weg zur Schule, er lief in jedem Taxi... Überall. So wurde der jamaikanische Rundfunkrat darauf aufmerksam und entschied, dass das Stück nicht für den Radioeinsatz geeignet ist« (Spice, zit. n. ebd.).

Es folgt eine Frage zur Verschärfung der jamaikanischen Radiozensur: »Das Airplay-Verbot für Lieder mit expliziten Inhalten (auch wenn sie durch Pieptöne zensiert sind) soll angeblich ›die jamaikanische Moral retten‹. Was denkst Du darüber?« Spice antwortet:

»Dancehall kommt aus Jamaika, das ist unsere Kultur. Auf der anderen Seite haben wir den Carnival, der vor einigen Jahren aus Trinidad importiert wurde und bei dem Leute halbnackt auf der Straße tanzen. Das wird akzeptiert und geliebt. Von daher verstehe ich nicht, warum unsere eigene Kultur nicht akzeptiert werden kann« (Spice, zit. n. ebd.).

In der darauf folgenden Ausgabe von *Riddim* bewertet Mel Cooke in einem Artikel »Radio in Jamaika« (Cooke 2009b) das vom jamaikanischen Rundfunkrat im Februar 2009 erlassene Sendeverbot für all jene Songs mit expliziten Lyrics, in denen bis dahin die Anstoß erregenden Wörter und Textstellen nur mit einem Beep unkenntlich gemacht werden mussten. Cooke hält das Sendeverbot durchaus für angemessen, wenn er schreibt:

»Dabei war uns Dancehall-Heads doch eigentlich immer schon klar, dass es unterschiedliche Standards für Sound Systems und Radio gibt, dass bestimmte Tunes nur für den Dance bestimmt sind und nicht der breiten Öffentlichkeit um die Ohren gehauen werden sollten« (ebd.).

## **Schwulenhass und Gewalt auch in der deutschen Dancehall-Szene?**

Ein weiteres Ergebnis der Inhaltsanalyse ist die Beobachtung, dass in Interviews und Features zwar nicht Slackness, jedoch immer wieder das Phänomen der Schwulenfeindlichkeit thematisiert wird – sowohl von Seiten der *Riddim*-Mitarbeiter als auch von Seiten der Befragten. Ein zentrales Thema der interkulturellen Musikrezeption, das in den *Riddim*-Artikeln seinen Ausdruck findet, ist die Frage: Wie geht die deutsche Dancehall-Szene mit der Gewaltbereitschaft und der Homophobie ihrer Idole um? Dabei lassen sich mehrere Haltungen zum Thema Schwulenfeindlichkeit unterscheiden. Zunächst gibt es durchaus eine Haltung der Ignoranz, die das Thema Schwulenfeindlichkeit als irrelevant auszublenden versucht. So stellt ein *Riddim*-

Mitarbeiter den Mitgliedern der Civilzee Foundation, eines Sound Systems aus Antwerpen, die folgende Frage: »Ihr spielt manchmal ›Nah Apologize‹. Habt Ihr was gegen Schwule?« Ein Mitglied des Sound Systems antwortet: »Ganz und gar nicht. Es ist einfach ein guter Tune und wir zensieren keine Musik« (zit. nach Nowak 2009c: 27). »Nah Apologize« (2005)<sup>6</sup> ist ein Song, in dem Sizzla betont, er werde sich bei den Schwulen nicht entschuldigen, sondern ihnen stattdessen eine weitere Kugel in den Kopf jagen.

Manchmal verschanzen sich deutsche Dancehall-Fans aber auch hinter der bequemen Tatsache, dass ohnehin kein Europäer das jamaikanische Patois versteht. So sagt etwa Bongsi von Sentinel Sound:

»Manchmal ist es auch gut, dass das auf Englisch bzw. Patois stattfindet und kein Mensch was versteht. Wenn ich in England mit dem Auto durch die Straßen fahre und diesen Sound laut aufdrehe, gucken mich die Leute entgeistert an und fragen sich: Wie kann der so was auf offener Straße laufen lassen? Spinnt der? Und wenn der Stoiber wüsste, welche Sprüche auf dem Chiemsee Reggae-Festival fallen, dann wäre es schon längst verboten« (Bongsi, zit. n. Karnik/Phillips 2007: 104).

Offensiver ist die Haltung von Ulli Güldner, der bereits im Jahre 2002 in einen *Riddim*-Artikel den Homophobie-Vorwurf mit dem Vorwurf der Verlogenheit von deutschen bzw. europäischen Reggaefans konterte:

»Da ist über Jahrzehnte aus alternativen oder linken Kreisen in Roots Reggae etwas reinprojiziert worden, was aber gar nicht da ist. [...] Ein gigantischer Selbstbetrug! [...] Der idiotischen Inkonsequenz, Tunes nicht zu spielen, weil Schwule gedisst werden, kann einfach nur mit Häme begegnet werden!« (Ulli Güldner, zit. n. ebd.: 229f.).

Güldners Artikel in der zweiten *Riddim*-Ausgabe des Jahres 2009 (Güldner 2009) ist ein polemischer Schnelldurchgang durch die Geschichte der jamaikanischen Reggae- und Dancehall-Lyrics, ein hämischer Nachhilfeunterricht in Sachen Gewaltverherrlichung und Homophobie – mit Spitzen insbesondere gegen den schwulen Grünen-Politiker Volker Beck, den Güldner bei seinen Recherchen interviewte. Bemerkenswert ist immerhin, dass sich in der darauf folgenden *Riddim*-Ausgabe (3/2009) zahlreiche Leser in Leserbriefen über Güldners Argumentationsweise empören. Allerdings finden sich in der übernächsten Ausgabe (4/2009) dann auch Leserzuschriften, die sich eher genervt vom ganzen Thema und insbesondere genervt von den »Gutmenschen« zeigen.

---

6 Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=hn0Y5ET0Vgc> (Zugriff am 1.7.2010).

Vorherrschend in *Riddim* ist freilich die komplette und konsequente Ablehnung von Gewalt verherrlichenden und schwulenfeindlichen Texten. So beginnt das Editorial in der *Riddim*-Ausgabe, in der die lange Polemik von Ulli Güldner veröffentlicht wurde, mit dem Satz »Homophobie ist Scheiße« – einer klaren Positionierung gegen Schwulenfeindlichkeit (Anon. 2009). Etwas ausführlicher äußert sich der deutsche Dancehall-Sänger Nosliw (Eric Alain Wilson) in demselben *Riddim*-Heft:

»Ich wollte für dieses Album eigentlich etwas mit Busy Signal machen. Der hatte auch Interesse, und es gab schon erste Gespräche mit dem Management. Aber dann kam plötzlich der krasseste Battyman-Tune von ihm, den ich je gehört habe, und irgendwie konnte ich das nicht mehr vertreten. Da wurde mir klar, dass ich das die ganze Zeit einfach geduldet habe. [...] Aber meine Position ist mittlerweile ganz klar: Jemand, der hier aufgewachsen ist, so eine Bildung genossen hat, und trotzdem Homophobie verteidigt, ist einfach ein dummes Arschloch. Punkt. [...] Es wurde alles zu lange geduldet. Und deswegen sind wir jetzt in der traurigen Situation, dass Politiker Hetzjagd auf Promoter inszenieren und man sich als Künstler permanent rechtfertigen muss. Darauf habe ich keine Lust mehr, und deswegen finde ich, dass sich jetzt jeder klar positionieren sollte« (Nosliw, zit. n. Bortot 2009: 39).

Trotz der klaren Ablehnung von Gewaltverherrlichung und Schwulenfeindlichkeit in der deutschen Dancehall – und in der Tat finden diese Einstellungen unter den deutschen Fans keine Unterstützung – bleibt die Haltung zu den verbalen Attacken jamaikanischer Künstler gegen angebliche Feinde der Dancehall Community und zum Umschlagen von Clashes in gewalttätige »Wars« mitunter ambivalent. Gerne wird ein distanzierter Standpunkt eingenommen. So sagt Pete Lilly, einer der drei *Riddim*-Redakteure, in einem Roundtable-Gespräch im Jahre 2007:

»In Jamaika entstehen Reggae und Dancehall in Zusammenhängen, die so anders sind als das, was die Leute von hier kennen, dass wir das Gefühl hatten, die Kultur dahinter erst mal erklären zu müssen [...]. Das erste Mal in ein Dritte-Welt-Land zu reisen war für mich schon ein einschneidendes Erlebnis. Was heißt es, dort zu leben und Musik zu produzieren, wie entstehen solche Lyrics übers Leuteabknallen oder Soundboy Killer Tunes? [...] Ich tue mich schwer damit, als weißer, mitteleuropäischer Mann die Jamaikaner zu belehren, dass man nicht ›Ich bring dich um‹ oder ›Ich hab was gegen Schwule‹ sagen darf. Ich stelle das dar und verschweige auch nichts, aber das Urteil überlasse ich anderen. Ich war immer ein großer Fan der ethnographischen Schriften von Hubert Fichte. Die Art und Weise, wie er auf andere Kulturen zugeht, hat auf mich abgefärbt – der ethnographische Blick, das Aufzeichnen, im Gegensatz zum klassischen Ethnologen, der von den Normen der

eigenen Kultur ausgeht. [...] Bestimmte Dinge aus Jamaika kann man sich gar nicht aneignen, die treffen per se nicht auf uns zu. Ich kenne niemanden, der hier eine Knarre hat. Man geht hier nicht auf einen Dance und guckt erst mal nach dem Fluchtweg, um sicher wieder rauszukommen, falls es mal abgeht. So sehr man auch den Bad Man raushängen lässt, man ist am Ende ein wohl situerter Mittelstandsjunge, der ein kleines Abenteuer erleben will« (Pete Lilly, zit. n. Karnik/Philipps 2007: 236f.).

Ein distanzierter, ethnographischer Blick, der die fremde Kultur und die fremden Menschen beobachtet, ohne sie zu bewerten, scheint mir in der heutigen Zeit der intensiven interkulturellen Kontakte und der weltweiten kulturellen, medialen und ökonomischen Verflechtungen allerdings nur noch bedingt vertretbar zu sein. Tourismus und Musikexport sind seit langem zentrale Einnahmequellen Jamaikas und haben neue Abhängigkeiten des Inselstaates von Europa und den USA geschaffen. Die jamaikanischen Dancehall-Musiker, -Produzenten und -Labels profitieren heute ganz erheblich von den Absatzmärkten in Europa, den USA und Japan und arbeiten zum Teil eng mit dortigen Dancehall-Künstlern und Tonträgervertrieben zusammen. Wie Ulli Güldner in seinem jüngsten Text zur Homophobie-Debatte feststellt (Güldner 2010), müssen diese postkolonialen Abhängigkeiten unbedingt berücksichtigt werden, wenn in Deutschland Auftritt- und Tonträgerverbote jamaikanischer Künstler mit schwulenfeindlichen und Gewalt verherrlichenden Äußerungen gefordert werden. Während in Zeiten der Internet-Downloads die ökonomische Bedeutung von Tonträgerverkäufen und damit von der jamaikanischen Musikindustrie insgesamt rapide zurückgeht, werden Tourneen für jamaikanische Künstler immer wichtiger. Güldner schlägt eine pragmatische Lösung vor und plädiert für eine Selbstverpflichtung jamaikanischer Dancehall-Künstler zu einem Verzicht auf homophobe Lyrics, solange sie in Deutschland auf Tournee sind. Diese Selbstverpflichtung könne sich allerdings nur auf den deutschen Rechtsraum beziehen, denn Versuche, den Künstlern auch in Jamaika den Mund zu verbieten, seien neokolonialistische Bevormundungen, auf welche die Jamaikaner verständlicherweise mit Empörung und Trotz reagieren. Eine zunehmende kulturelle und soziale Akzeptanz von Schwulen und Lesben in Jamaika, die sich, so Carolyn Cooper, auf der Karibikinsel derzeit bereits abzuzeichnen beginnt (Cooper 2004: 26f.), ist auf dem Weg eines Verbots durch die ehemaligen Kolonialmächte wohl kaum voranzubringen.

## Literatur

- Anon. A (o.J.). »Ramping Shop.« In: *Urban Dictionary.com*, [http://www.urbandictionary.com/define.php?term=RAMPING SHOP](http://www.urbandictionary.com/define.php?term=RAMPING_SHOP) (Zugriff am 1.7.2010).
- Anon. B (o.J.). »Rompin Shop Lyrics.« In: *6Lyrics.com*, [http://www.6lyrics.com/rompin\\_shop-lyrics-vybz\\_kartel.aspx](http://www.6lyrics.com/rompin_shop-lyrics-vybz_kartel.aspx) (Zugriff am 1.7.2010).
- Anon. C (o.J.). »Gimmie Punanny Lyrics.« In: *6Lyrics.com*, [http://www.6lyrics.com/music/admiral\\_bailey/lyrics/gimmie\\_punanny.aspx](http://www.6lyrics.com/music/admiral_bailey/lyrics/gimmie_punanny.aspx) (Zugriff am 1.7.2010).
- Anon. D (o.J.). »Shabba Ranks Wicked In Bed Lyrics.« In: *LyricsMania.com*, [http://www.lyricsmania.com/lyrics/shabba\\_ranks\\_lyrics\\_15338/rough\\_and\\_ready\\_vol\\_1\\_lyrics\\_44912/wicked\\_in\\_bed\\_lyrics\\_485936.html](http://www.lyricsmania.com/lyrics/shabba_ranks_lyrics_15338/rough_and_ready_vol_1_lyrics_44912/wicked_in_bed_lyrics_485936.html) (Zugriff am 1.7.2010).
- Anon. (2009). »Fire burn, you better learn.« In: *Riddim 9*, H. 2, S. 1.
- Barrow, Steve / Dalton, Peter (1997). *Reggae. The Rough Guide. The Definitive Guide to Jamaican Music, from Ska through Roots to Ragga*. London: Rough Guides.
- Bortot, Davide (2009). »Nosliw. Tanzen für die richtige Sache.« In: *Riddim 9*, H. 2, S. 36-39.
- Chang, Kevin O'Brien / Chen, Wayne (1998). *Reggae Roots. The Story of Jamaican Music*. Philadelphia: Temple University Press.
- Cooke, Mel (2009a). »Glitzy EME awards in Pegasus' garden.« In: *The Gleaner* v. 8. Februar. Online unter: <http://www.jamaica-gleaner.com/gleaner/20090208/ent/ent4.html> (Zugriff am 19.6.2010).
- Cooke, Mel (2009b). »Radio in Jamaika.« In: *Riddim 9*, H. 5, S. 13.
- Cooke, Mel (2010). »Reggae Calender 2009.« In: *Riddim 10*, H. 1, S. 28-33.
- Cooper, Carolyn (2004). *Sound Clash. Jamaican Dancehall Culture at Large*. New York: Palgrave Macmillan.
- Güldner, Ulli (2009). »Hass-Sänger ante Portas.« In: *Riddim 9*, H. 2, S. 54-61 u. 90f.
- Güldner, Ulli (2010). »War on Reggae. Endstation Illegalität oder Index?« In: *Riddim 10*, H. 2, S. 50-55.
- Hautmann, Markus (2009). »Appleton Rum. Gutes aus Jamaika, Teil 1.« In: *Riddim 9*, H. 3, S. 12.
- Kalwa, Eva (2009). »Sizzla-Konzert ins Huxley's verlegt – und wieder abgesagt.« In: *Der Tagesspiegel* v. 17. November. Online unter: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/Prenzlauer-Berg-Sizzla-Neukoelln;art270,2960174> (Zugriff am 19.6.2010).
- Karnik, Olaf / Philipps, Helmut (2007). *Reggae in Deutschland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Lesser, Beth (2008). *Dancehall. The Rise of Jamaican Dancehall Culture*. London: Soul Jazz Records.
- Nowak, Adrian (2009a). »House of Riddim. There is a House in Karlstetten.« In: *Riddim 9*, H. 2, S. 24f.
- Nowak, Adrian (2009b). »Spice. Behind the Ramping Shop.« In: *Riddim 9*, H. 4, S. 36.
- Nowak, Adrian (2009c). »Civalizee Foundation. Fools of Reggae.« In: *Riddim 9*, H. 4, S. 27f.
- Pfleiderer, Martin (2001). »Riddim & Sound. Dub Reggae und Entwicklungen der neueren Populärmusik.« In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II*. Hg. v. Thomas Phleps (= Beiträge zur Populärmusikforschung 27/28). Karben: Coda, S. 99-113.
- Spurny, Paul (2008). »Dancehall kommt von Tanzen.« In: *Riddim 8*, H. 1, S. 20.

Stolzoff, Norman (2000). *Wake the Town and Tell the People. Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press.

U-Club Team (2009). »Pressemitteilung vom 28.11.2009. Betreff: Säure-Anschlag auf den U-Club.« In: *U-Club Wuppertal*, <http://www.u-club.de/presse/sizzla/1009/index.html> (Zugriff am 19.6.2010).

## Diskographie

Gentleman (2002). *Journey To Jah*. Four Music, 30151.

Gentleman (2004). *Confidence*. Four Music, 30441.

Lady Saw (1996). *Give Me The Reason*. VP Records, VPCD 1470.

Seeed (2003). *Music Monks*. Downbeat / Warner Music Group, 5050467-2341-2.

Seeed (2005). *Next!* Downbeat / Warner Music Group, 5051011-0999-2.

Shabba Ranks (1991). *As Raw As Ever*. Epic, EK-47310.

Sizzla (2008). *The Journey. The Very Best Of Sizzla Kalonji*. Greensleeves, GRELCD315.

V.A. (1993a). *Tougher Than Tough. The Story Of Jamaican Music*. Mango Records, IBXCD 1 / 518 399-2.

V.A. (1993b). *Strictly The Best, Vol. 9*. VP Records, VPCD 1291.

## YouTube-Clips<sup>7</sup>

»2007 European Dancehall Queen Competition Shisha & Twista«, <http://www.youtube.com/watch?v=a6-rgHvbViE>.

»Final round of the german dancehall queen contest 2008«, <http://www.youtube.com/watch?v=sfg4eM5lXCM>.

»HIT ME WITH MUSIC. Trailer 14/20 (Ramping Shop)«, <http://www.youtube.com/watch?v=CHKaeQnM3Sk>.

Ronny Trettman (2006). »Gretchen«, <http://www.youtube.com/watch?v=QhRfabX4hql> (Zugriff am 1.7.2010).

Ronny Trettman (2008). »Sexuelle Eruption«, <http://www.youtube.com/watch?v=RDynjUon4vY> (Zugriff am 1.7.2010).

Sizzla (2005). »Nah Apologize«, <http://www.youtube.com/watch?v=hn0Y5ET0Vgc> (Zugriff am 1.7.2010).

»STING 2008 SPICE FEAT VYBZ KARTEL – ROMPING SHOP LIVE!«, <http://www.youtube.com/watch?v=CTbMPDgT31Y>.

»Vybz Kartel feat. Spice – Ramping Shop RAW«, <http://www.youtube.com/watch?v=16t0gPT8bRg>.

---

<sup>7</sup> Zugriff jeweils am 17.2.2010

## Abstract

Since the 1970s and 1980s slackness, i.e. sexually explicit lyrics and performances, is a continuous phenomenon in Jamaican dancehall music. Dancehall slackness is often related to homophobia and glorification of violence. This paper discusses several aspects of dancehall, censorship and homophobia in Jamaica and asks for attitudes towards these topics in the German dancehall scene. Lyrics containing elements of slackness are presented and a content analysis of the 2009 issues of German *Riddim* magazine is conducted. Finally, issues of music censorship in a globally linked world are discussed.