



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Geschlechtsidentitäten in jamaikanischer Populärkultur-
Dancehall, Postkolonialismus und Performanz“

verfasst von / submitted by

Sophie Wendschuh BA

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

Wien, 2018 / Vienna 2018

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

A 066 808

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

Masterstudium Gender Studies

Betreut von / Supervisor:

PD Dr.ⁱⁿ Marlen Bidwell-Steiner

Ich danke ganz herzlich Frau PD Dr.ⁱⁿ Marlen Bidwell-Steiner für die intensive Betreuung beim Schreiben dieser Arbeit und die lehrreichen Kurse, die dem vorangegangen sind. Vielen Dank auch meinen KommilitonInnen und FreundInnen für ihr Feedback und die anregenden Diskussionen. Dieser Dank gilt speziell Ronja, Eleonora, Franziska und Gabri, die mich mit besonders viel Eifer unterstützt, motiviert und wenn nötig auch abgelenkt haben. Nicht zuletzt geht ein großes Dankeschön an meine Familie, allen voran meine Eltern und meine Schwester, für ihre Geduld, ihre andauernde Unterstützung und die vielen großen und kleinen Hilfen bei der Bewältigung dieses Studiums.

Inhalt

INHALT	5
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	7
GESCHLECHTSIDENTITÄTEN IN JAMAIKANISCHER POPULÄRKULTUR- DANCEHALL, POSTKOLONIALISMUS UND PERFORMANZ	9
1. EINLEITUNG	9
2. POSITIONIERUNG	11
3. BEGRIFFSKLÄRUNG	12
3.1. <i>Allgemeiner Sprachgebrauch</i>	12
3.2. <i>Dancehall</i>	14
4. STAND DER FORSCHUNG	16
5. THEORIE	19
5.1. <i>Intersektionalität</i>	19
5.2. <i>Postkolonialismus</i>	20
5.2.1. Frantz Fanon: Mimikry in „Schwarze Haut, weiße Masken“	21
5.2.2. Homi Bhabha: Mimikry und der dritte Raum	23
5.3. <i>Karneval nach Bachtin</i>	24
5.4. <i>Performanz</i>	27
5.5. <i>Doing Gender</i>	30
5.6. <i>Feministische Filmtheorie</i>	32
6. METHODEN	38
6.1. <i>Auswahl des Materials</i>	38
6.2. <i>Videoanalyse nach Hickethier</i>	38
6.3. <i>Ikographisch-ikonologische Bildanalyse nach Panofsky</i>	39
6.4. <i>Vorgehensweise</i>	41
7. KONTEXT: MUSIK IN JAMAICA	42
7.1. <i>Allgemein</i>	42
7.2. <i>Middle Passage</i>	43
7.3. <i>Karneval und karnevaleske Feste</i>	44
7.4. <i>Koloniale Gesellschaftsstrukturen im postkolonialen Jamaika</i>	45
7.4.1. <i>Hautfarbe</i>	46
7.4.2. <i>Religion</i>	47
7.4.3. <i>Sexualität und geschlechtliche Rollenverteilung</i>	47
7.4.4. <i>Respektabilität</i>	49
7.5. <i>Dancehall: die Gegenkultur der Working Class</i>	49
7.5.1. <i>Die Inner City als Parastaat</i>	50
7.5.2. <i>Statussymbole und Sexualität</i>	52
7.5.3. <i>Eigenschaften des Dancehalls</i>	55
7.5.4. <i>Subversion gesellschaftlicher Normen im Dancehall</i>	58
8. ANALYSE	65

8.1. <i>Spice: So mi like it (raw)</i>	65
8.1.1. Handlung	65
8.1.2. Einstellungsanalyse: 1. Spice und der Portier	67
8.1.3. Einstellungsanalyse: 2. Die Tanzgruppe und Spice an verschiedenen Orten.....	73
8.1.4. Songtext	77
8.1.5. Schlussfolgerung	81
8.2. <i>Vybz Kartel ft. Spice: Conjugal Visit</i>	83
8.2.1. Handlung	84
8.2.2. Einstellungsanalyse	85
8.2.3. Songtext	94
8.2.4. Schlussfolgerung	97
8.3. <i>Alkaline: Fleek</i>	98
8.3.1. Handlung	98
8.3.2. Einstellungsanalyse	99
8.3.3. Songtext	110
8.3.4. Schlussfolgerung	113
9. ERGEBNISSE	116
10. CONCLUSIO	121
ANHANG	124
VIDEOPROTOKOLL: SPICE – “SO MI LIKE IT”	124
VIDEOPROTOKOLL: SPICE & VYBZ KARTEL – “CONJUGAL VISIT”	138
VIDEOPROTOKOLL: ALKALINE – “FLEEK”	149
GLOSSAR	159
LITERATURVERZEICHNIS	161
ABSTRACT	167

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:00:44	68
Abbildung 2: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:00:47	70
Abbildung 3: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:02:47	72
Abbildung 4: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:00:49	74
Abbildung 5: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:02:06	75
Abbildung 6: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:00:54	76
Abbildung 7: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:02:24	77
Abbildung 8: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:00:53	84
Abbildung 9: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:01:37	86
Abbildung 10: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:01:22	87
Abbildung 11: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:01:23	90
Abbildung 12: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:03:32	91
Abbildung 13: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:02:39	93
Abbildung 14: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:00:09.....	100
Abbildung 15: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:01:38.....	102
Abbildung 16: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:01:36.....	103
Abbildung 17: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:01:59.....	106
Abbildung 18: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:00:58.....	107
Abbildung 19: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:01:21.....	108
Abbildung 20: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:01:26.....	109

Geschlechtsidentitäten in jamaikanischer Populärkultur- Dancehall, Postkolonialismus und Performanz

1. Einleitung

Musik ist eines der wichtigsten kulturellen Exportprodukte Jamaikas. Während lange Zeit vor allem Reggae mit dem Karibikstaat assoziiert wurde, erfreut sich auch dessen Weiterentwicklung Dancehall zunehmender internationaler Beliebtheit. Obwohl es hier keine nennenswerte jamaikanische Diaspora, wie zum Beispiel in Großbritannien oder dem nordamerikanischen Raum, gibt, gehört Deutschland¹ zu den wichtigsten Abnehmern von Reggae und Dancehall (Stanbury 2015, 31, Karnik und Philipps 2007, 12). Daraus ergeben sich gewisse Probleme, denn mit jamaikanischer Musik und mitteleuropäischen RezipientInnen treffen teils sehr verschiedene Kulturen aufeinander und die Musik wird von ihrem ursprünglichen kulturellen Kontext getrennt.

Während Reggae in Jamaika von einem sehr breit gefächerten Publikum gehört wird, ist Dancehall dort Ausgangspunkt und Austragungsort verschiedener gesellschaftlicher Konflikte. Diese werden stark über den Körper ausgetragen und beziehen sich dabei häufig auf Identität, Geschlecht (Gender) und Sexualität. Besonders letztere werden im Dancehall, wie auch in anderen Musikgenres, oft so ambivalent inszeniert, dass selbstbestimmte von verdinglichten, sexistischen Darstellungen kaum noch zu unterscheiden sind (vgl. Neumann-Braun und Mikos 2006, 22). Es wäre deshalb ein Leichtes, die oft sehr freizügigen bis hin zu pornografischen Texte und die übertrieben sexualisierten Tanzbewegungen, die häufig im Dancehall vorkommen, pauschal als sexistisch einzustufen. Diese Annahme würde der Komplexität der Thematik jedoch nicht gerecht werden, da sie weder die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Dancehall produziert wird, noch die historischen Entwicklungen von jamaikanischer Musik einbezieht.

Stattdessen soll in dieser Arbeit aus einer europäischen, weiblichen, weißen Position wie meiner, aber unter Berücksichtigung dieser Faktoren, untersucht werden, wie Gender im Dancehall dargestellt wird. Diese Untersuchung findet anhand von Dancehall-Musikvideos statt, denn diese sind ein wichtiges Medium, um neue Lieder zu präsentieren und geben gleichzeitig Einblicke in den Kulturraum, in dem die InterpretInnen sich bewegen. Durch ihre Verbreitung über das Internet haben Musikvideos eine enorme, potenziell globale Reichweite und spielen somit eine bedeutende Rolle für die Vermarktung der Songs und MusikerInnen. Da sie die Lieder

¹ Zur Beliebtheit von Reggae in Österreich gibt es keine verlässlichen Angaben, es ist jedoch wahrscheinlich, dass jamaikanische Musik in Österreich ähnlich beliebt ist, wie in Deutschland. Diese Annahme basiert unter anderem auf der Beobachtung, dass die Stadt Wien regelmäßig von namhaften jamaikanischen MusikerInnen für Konzerte besucht wird und es in Österreich verschiedene Reggae-Festivals wie zum Beispiel das Sunsplash oder das Reggaejam Reinsberg gibt (https://www.festivalticker.de/festivals/genre/reggae_festivals/).

1. Einleitung

visuell begleiten, haben Musikvideos außerdem Einfluss darauf, wie die Songs interpretiert werden (Machin 2010, 192). Und obwohl sie primär dem Marketing dienen, geben diese Videos doch Aufschluss darüber, in welchem Genre und welcher Kultur die InterpretInnen sich verorten und welches Publikum sie ansprechen wollen. Die Musikvideos können deshalb das Bild, das europäische RezipientInnen ohne sonstigen Zugang zu jamaikanischer Kultur sich davon machen, beträchtlich beeinflussen.

Aus dem Vorhaben, Gender im jamaikanischen Dancehall anhand von Musikvideos zu untersuchen, ergibt sich folgende Forschungsfrage: Wie werden weibliche und männliche Körper in jamaikanischen Dancehall-Musikvideos von den InterpretInnen eingesetzt und welche Schlussfolgerungen über die Darstellung von Geschlechtsidentität im Dancehall ergeben sich daraus? Zur Beantwortung dieser Frage werden die folgenden Ausführungen in vier Hauptteile unterteilt. Ihnen geht eine persönliche Positionierung, die Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstandes sowie ein Abschnitt zur Begriffsklärung voran, um die sehr subjektive Perspektive zu erläutern, aus der diese Arbeit entstanden ist und um den thematisch bedingten, speziellen Sprachgebrauch zu klären.

Im ersten Teil werden verschiedene Theorieansätze als Grundlage für die nachfolgenden Abschnitte vorgestellt. Nach einer kurzen Erläuterung intersektionaler Forschungsansätze wird ein Überblick über postkoloniale Theorien zur Mimikry nach Fanon und Bhabha gegeben. Diesem folgen Ausführungen zu Bachtins Karnevalstheorie und Butlers Ansatz zu Performanz. In diesem Zusammenhang wird außerdem näher auf das Doing Gender eingegangen. Dieser Abschnitt schließt mit der Zusammenfassung wichtiger Ansätze feministischer Filmtheorie. Der zweite Teil der Arbeit befasst sich mit der Auswahl des Materials und der Methodik für die spätere Analyse. Diese basiert auf der ikonographischen-ikonologischen Bildanalyse nach Erwin Panofsky und der hermeneutischen Videoanalyse von Knut Hackett. Die Vorgehensweisen dieser beiden Autoren werden verbunden und so abgewandelt, dass sie auch für kurze, informationsgeladene Quellen wie Musikvideos applikabel sind.

Im dritten Teil werden verschiedene Aspekte der jamaikanischen Geschichte und Kultur erläutert, die besonders prägend für die Entwicklung von Dancehall waren und noch sind. Dazu gehören der Einfluss der Kolonialgeschichte auf die gegenwärtige Gesellschaftsstruktur des Landes und die Entwicklung der Karnevalskultur in Jamaika, aus der letztendlich Dancehall hervorgegangen ist. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Lebensbedingungen der *Working Class* und den Alltag in der *Inner City* Kingstons, der Wiege des Dancehalls, gelegt. Außerdem werden in diesem Abschnitt verschiedene Aspekte des Dancehalls näher betrachtet. Dabei handelt es sich hauptsächlich um besonders körperbezogene Elemente dieser Popkultur: *Slackness*, *Skin Bleaching*, die stark körperbetonende Kleidung und die Tanzbewegungen der AkteurInnen. Zudem wird näher auf die Bedeutung von Status und Statussymbolen im Dancehall eingegangen.

Im vierten Teil werden die ausgewählten Musikvideos hermeneutisch analysiert, um unter Berücksichtigung des kulturellen Kontexts zu untersuchen, wie in ihnen Geschlechtsidentität dargestellt wird. Dieser Teil der Arbeit ist in die drei einzelnen Analysen sowie eine Zusammenfassung der Ergebnisse unterteilt. In der abschließenden Conclusio werden die gesammelten Untersuchungsergebnisse mit offenen Fragen sowie Aussichten für weitere Forschung in Verbindung gesetzt.

2. Positionierung

Aus meiner Position heraus die kulturellen Entwicklungen in einem postkolonialen Land wie Jamaika kritisch zu untersuchen, ist in vielerlei Hinsicht problematisch. Dennoch halte ich dieses Unterfangen nicht nur für möglich, sondern auch für notwendig. Um diese Ansicht zu begründen, möchte ich hier meine Motivation diese Arbeit zu schreiben, sowie meinen persönlichen Hintergrund, der mich dabei beeinflusst, näher erläutern.

Ich bin eine deutsche Studentin, habe ausbildungsbedingt in verschiedenen europäischen Ländern und zeitlebens in wirtschaftlich und sozial stabilen Räumen gelebt. Des Weiteren bin ich weiß und habe keine körperlichen oder gesundheitlichen Einschränkungen. Somit lässt sich meine Situation in jedweder Hinsicht als privilegiert bezeichnen, denn obwohl es auch im deutschsprachigen Raum immer noch in allen Lebensbereichen zu Ungleichbehandlungen von Frauen kommt, wurde ich in der Entfaltung meiner Persönlichkeit und dem Erreichen meiner Ziele bisher nie schwerwiegend eingeschränkt.

Unabhängig von meinem persönlichen Werdegang ist auch der Kulturraum, in dem ich mich bewege, ein ganz anderer als der, den ich in dieser Arbeit erforschen werde. Deutschland und Österreich gehören zu den Staaten, die jahrhundertlang andere Länder kolonialisiert haben und vom Kolonialismus weiterer europäischer Länder profitierten. Die Aufarbeitung ihrer Kolonialgeschichte entwickelt sich allerdings nur schleppend. Jamaika ist hingegen eine ehemalige britische Kolonie, zu der jahrhundertlang afrikanische Sklaven geschifft wurden, deren Nachkommen bis heute den Großteil der jamaikanischen Bevölkerung ausmachen. Obwohl der Sklavenhandel bereits Anfang des 19. Jahrhunderts abgeschafft wurde, erlangte Jamaika erst 1962 die Unabhängigkeit von Großbritannien und bis heute prägt er Kultur und Gesellschaft des Landes. Auch wirtschaftlich unterscheidet sich Jamaika stark von Deutschland und Österreich, da es sich bei letzteren um sehr wohlhabende Länder handelt, während Jamaika als Entwicklungsland eingestuft wird (The World Bank Group 2016). Die Kultur, in der Dancehall produziert wird, unterscheidet sich also vielfach von der, in der er rezipiert wird, zumindest in Bezug auf den deutschsprachigen Raum.

3. Begriffsklärung

Aus diesen kulturellen Unterschieden ergibt sich, dass sich mir manche Inhalte nicht erschließen, oder dass ich sie sehr anders interpretiere, als jemand mit beispielsweise jamaikanischem Hintergrund es vielleicht tun würde. Vor allem die oft direkte und explizite Thematisierung von Sexualität sticht in dieser Hinsicht heraus. Hierzulande ist der Umgang der Medien mit Sexualität meiner subjektiven Empfindung nach deutlich zurückhaltender als im Dancehall. Mir scheint, dass dieser Unterschied dazu beiträgt, dass Dancehall hier oft als sehr sexistisch gewertet wird. Es gibt bereits viel Material über verschiedene Aspekte von Dancehall-Kultur, das sich unter anderem mit der Problematik von Dancehall und Sexismus beschäftigt. Viele TheoretikerInnen kommen zu dem Schluss, dass die Elemente, die oft als sexistisch wahrgenommen werden, durchaus Mittel zur Selbstermächtigung sein können und oft genutzt werden, um Grenzen aufzubrechen.

Von Deutschland oder Österreich aus ist die jamaikanische Dancehall-Szene allerdings nur über verschiedene Medien und nicht als primäre Erfahrung zu erkunden, sodass zwangsläufig einige Elemente dieser Kultur verloren gehen und sich ihre Komplexität nicht vollständig erfassen lässt. Musikvideos sind ein Beispiel dafür. Auch ohne großes Vorwissen kann man leicht erkennen, dass es darin häufige und viele Verweise auf Jamaika gibt, oder dass ihre Handlung in Jamaika spielt. Da Dancehall-Musikvideos allerdings hauptsächlich der künstlerischen und visuellen Begleitung des Songs dienen, ist fraglich, inwieweit die selbstermächtigenden und subversiven Elemente, die Dancehall von verschiedenen TheoretikerInnen zugeschrieben werden, darin zu finden sind.

Aus der Tatsache, dass Dancehall allgemein zur Verfügung steht, ohne dass man sich näher mit seiner Ursprungskultur auseinandersetzen müsste und den vielen im Dancehall enthaltenen Verweisen auf ebendiese Kultur, ergeben sich Spannungen, die mein Forschungsinteresse und die Relevanz des Forschungsthemas begründen. Außerdem kann eine Auseinandersetzung mit der Wirkung, die die Musikvideos auf RezipientInnen aus dem deutschsprachigen Raum haben, zur Debatte um Sexismus im Dancehall beitragen, denn sie beleuchtet einen Aspekt dieser Kultur, der nur selten thematisiert wird.

3. Begriffsklärung

3.1. Allgemeiner Sprachgebrauch

Da ich mich in dieser Arbeit mit einer spezifischen Kultur beschäftige, verwende ich auch verschiedene Vokabeln dieser Kultur. Dancehall ist eine jamaikanische Musikrichtung, die viele Begriffe der jamaikanischen Alltagssprache Patwah übernommen und auch diverse szenetypische Wörter hervorgebracht hat. Patwah ist eine kreolische Sprache, die größtenteils auf die unterschiedlichen afrikanischen Dialekte der verschleppten SklavInnen und das Englisch und

3.1. Allgemeiner Sprachgebrauch

Spanisch der KolonialistInnen zurückgeht (Helber 2015, 81). Im Gegensatz zur offiziellen Landessprache Englisch wurde Patwah nie kodifiziert. Sie ist dementsprechend eine gesprochene Sprache, deren einzelne Wörter verschiedene Schreibweisen haben können. Patwah gilt zudem als Ausdrucksform der einfachen Bevölkerung und vor allem in den höheren Gesellschaftsschichten wird Wert auf den Gebrauch von korrektem Englisch gelegt (Ibid.). In dieser Arbeit spielt Patwah hauptsächlich bei der Analyse der ausgewählten Musikvideos eine wichtige Rolle, da die Songs auf englischer Sprache basieren, die mit der jamaikanischen vermischt wurde. Allerdings verwende ich bereits während der allgemeinen Erläuterungen zu Dancehall die für diese Kultur spezifischen Begriffe. Diese werden *kursiv* markiert, im Fließtext erklärt und zusätzlich in einem Glossar auf Seite 159 mit kurzen Definitionen aufgelistet.

Auch aus den Gender Studies benutze ich Fachvokabular, was sich am offensichtlichsten an der Verwendung des sogenannten „Binnen-Is“ zeigt. Damit möchte ich betonen, dass Gruppen, zum Beispiel MusikerInnen oder BewohnerInnen, Personen mit verschiedenen Geschlechtern fassen. Den Begriff „Geschlecht“ verwende ich im Sinne von „Gender“, also sozial konstruiertem Geschlecht. Hierbei gehe ich, wenn nicht anders spezifiziert, von den zwei Geschlechtern „männlich“ und „weiblich“ und deren Übereinstimmung mit den jeweiligen biologischen Geschlechtern aus. Außerdem basiert meine Diskussion von Sexualität auf der Annahme vorherrschender Heterosexualität. Diese Eingrenzungen basieren darauf, dass Homosexualität in Jamaika teilweise verboten, in jedem Fall aber gesellschaftlich geächtet ist und auch divergierende Auffassungen von Geschlechtsidentität im Allgemeinen nicht toleriert werden. Die daraus resultierenden Probleme für Personen in Jamaika, die nicht heterosexuell sind oder sich nicht in Übereinstimmung mit ihren biologischen Merkmalen als männlich oder weiblich identifizieren, können in dieser Arbeit nur angerissen werden. Allerdings wurden sie bereits an anderer Stelle ausführlich thematisiert² und sind weiterhin wichtiger Bestandteil des Diskurses um Dancehall.

Des Weiteren benutze ich vorwiegend die Begriffe „Upper Class“, „Middle Class“ und „Working“ oder „Lower Class“. Am ehesten ließen sich „Classes“ als soziale Schichten übersetzen, allerdings scheint mir diese Umschreibung unzureichend, weshalb ich mich Patrick Helber anschließe, der schreibt:

„Die Termini können [...] weder mit den deutschen Begriffen Oberschicht, Mittelschicht und Unterschicht übersetzt werden, noch hilft der deutsche Ausdruck Klasse weiter, der lediglich im marxistischen Sinne Aussagen darüber macht, wer Produktionsmittel besitzt und wer seine Arbeitskraft verkaufen muss. *Class* wird deshalb [in diesem Text] als Begriff für eine soziale Gruppe verwendet, die sich in einer ähnlichen ökonomischen Situation befindet und einen bestimmten Habitus aufweist (vgl. Strasen 2008: 351; Bourdieu 2010: 166), andererseits stets in seiner Intersektion mit anderen Differenzkategorien wie *race* und Gender gedacht.“ (Dancehall und Homophobie 2015, 12)

² Siehe: Helber: Dancehall und Homophobie (2015) oder Bellgardt et al.: „Zur Rechtfertigung von Homophobie in der deutschen Reggae/Dancehall-Szene.“ (2012)

3. Begriffsklärung

Ebenfalls sehr wichtig für diese Arbeit, in seiner deutschen Bedeutung hierfür aber nicht passend, ist der Begriff der Rasse. Als soziale Kategorie steht Rasse im deutschsprachigen Raum vorwiegend in Verbindung zum Nationalsozialismus. Da ich diesen Begriff jedoch in Bezug auf die Hierarchisierung von Menschen verschiedener geografischer Herkunft im Rahmen des Kolonialismus und Postkolonialismus nutze, werde ich stattdessen die englische Vokabel „race“ verwenden.

3.2. Dancehall

Ich gehe von Dancehall als einem eigenständigen Genre der Musik aus. Allerdings ist die Unterteilung von Musik in Genres problematisch, denn sie erfolgt meist nach oberflächlichen und willkürlichen Kriterien (Machin 2010, 217). Außerdem sind die Abgrenzungen zwischen den verschiedenen Genres nicht fixiert (Ibid.). Im Fall von Dancehall kommt erschwerend hinzu, dass es keine einheitliche Definition dafür gibt. Unter MusikerInnen, AkademikerInnen und der Öffentlichkeit herrscht zwar Einigkeit darüber, dass Dancehall sich aus Reggae entwickelt hat, es gibt jedoch verschiedene Auffassungen davon, wie weit diese Entwicklung bereits vorangeschritten ist. Teilweise wird Dancehall als ein vom Reggae unabhängiges Genre wahrgenommen, teils als Subgenre und teils als eine leichte Variation von Reggae³ (Stanbury 2015, 76). Des Weiteren gibt es immer wieder MusikerInnen, die Reggae und Dancehall bewusst vermischen (Ibid., 77). Die Übergänge zwischen Reggae und Dancehall verlaufen dementsprechend fließend und sind nicht immer klar erkennbar. Dennoch „[...] hat sich folgender Sprachgebrauch eingebürgert: Im umfassenden Sinn ist mit dem Begriff Reggae auch Dancehall gemeint, während Dancehall eher als eng gefasster Genre-Begriff gebräuchlich ist.“ (Karnik und Philipps 2007, 267)

Reggae gehört zu den bekanntesten Musikrichtungen Jamaikas. Das international vor allem durch Bob Marley berühmt gewordene Genre hat sich in den 1960er Jahren aus verschiedenen karibischen Musikstilen entwickelt und zeichnet sich vor allem durch charakteristischen Off-Beat aus (MacDonald 2012, TC: 00:19:25-00:19:44). Dabei werden in einem 4/4 Takt statt des ersten und zweiten Schlages der dritte und vierte betont (Stanbury 2015, 73). Während anfangs vor allem US-amerikanische und europäische Lieder auf diese Weise nachgespielt wurden, setzten sich bald von Grund auf jamaikanische Produktionen durch (Stanley Niaah 2010, 26). Reggae wird vorwiegend mit Instrumenten produziert und die SängerInnen werden auf Konzerten hauptsächlich von Bands und Background-SängerInnen begleitet. Bis heute wird Reggae meist als Protestmusik angesehen, die Songs thematisieren jedoch eine Vielzahl von Lebensbereichen, wie zum Beispiel Liebe, persönliche Probleme oder gesellschaftliche Missstände, den Alltag und Marihuana (Stanbury 2015, 73). Vermutlich ebenfalls aufgrund von

³ Weitere Beispiele von Variationen von Reggae werden in Notiz 4 in Niah Staney: „‘Dis Slackness Ting’: A Dichotomizing Master Narrative in Jamaican Dancehall“ (2005, 72) aufgelistet

3.2. Dancehall

Marleys Berühmtheit, wird Reggae außerdem oft mit Rastafari in Verbindung gesetzt, christlicher Glaube wird allerdings allgemein sehr stark thematisiert (Ibid.).

In den 1980ern ist aus Reggae Dancehall hervorgegangen. Hierbei wird die Musik nach dem Austragungsort bezeichnet, denn die Dancehall⁴ ist ursprünglich der Ort, an dem getanzt und Musik konsumiert wird. Als Musikrichtung zeichnet sich der Dancehall hauptsächlich durch digital produzierte Rhythmen (*riddims*), explizite Songtexte und Schnellebigkeit aus, wobei die wichtigsten Merkmale die technischen Entwicklungen und *Slackness* sind (Stanley Niaah 2010, 4). Hinzu kommt, dass die Ghettos der jamaikanischen Hauptstadt Kingston nicht nur der „Geburtsort“ des Dancehall (Harris 2014, 3), sondern trotz weltweit stetig wachsendem Interesse an dem Genre auch weiterhin das Zentrum für dessen Entwicklung sind (Stanley Niaah 2010, 16). Das liegt unter anderem daran, dass in diesem Genre die Plattenproduktion nicht mehr ausschlaggebend für Entwicklungen in der Dancehall ist, sondern starke Wechselwirkungen zwischen beiden bestehen (Niah Stanley 2005, 56).

Dancehall-Events basieren oft auf dem Wettstreit verschiedener *Soundsystems*, auch genannt „Clash“ (Frank 2007, 188). Dabei spielt der *Selector* Platten oder digital produzierte Aufnahmen, früher auch Kassetten, zu denen *DJs* singen oder rappen, was auch als *toasting* bezeichnet wird (Ibid.). Diese Aufführung wird vom Publikum durch jubeln bewertet und das unterlegene *Soundsystem* darf nicht mehr weiterspielen. Der *Selector* verwendet vorwiegend exklusiv für das *Soundsystem* produzierte *Dubplates* (Karnik und Philipps 2007, 266) und mischt außerdem häufig Stücke ineinander, die auf dem gleichen *Riddim* basieren. Dabei handelt es sich um den von der Basslinie ausgehenden „musikalischen Grundbaustein“ eines Songs (Ibid., 270), zu dem die verschiedenen InterpretInnen, oder *Artistes*, jeweils ihren Text singen. Aus einem *Riddim* werden deshalb üblicherweise verschiedene Songs produziert. Aus dem Mix des *Selectors* und dem *Toasting* des *DJs* entstehen teilweise während eines Events neue Songs, oder musikalische Elemente, die später im Studio als eigenständige Lieder fertiggestellt werden. Viele Trends im Dancehall entspringen derartigen Veranstaltungen.

Aufgrund der so entstehenden Wechselwirkungen ist es praktisch unmöglich Dancehall ausschließlich als Musikrichtung zu behandeln, denn gleichzeitig handelt es sich um ein viel komplexeres gesellschaftliches Phänomen. Sonjah Stanley Niaah fasst die Situation folgendermaßen zusammen:

„A progeny of reggae, contemporary dancehall music is now Jamaica's most popular indigenous music, and the sociocultural manifestations around its consumption constitute Jamaica's premier popular street theatre. This phenomenon first flourished around the 1950s, along with local music, but with unique manifestations of sonic dominance and innovation, dance, fashion, lyrical content, and delivery style since the 1980s.“ (Stanley Niaah 2010, 2)

⁴ Da das grammatikalische Geschlecht von „Dancehall“ im Englischen nicht bestimmt ist, wird es hier für den deutschsprachigen Gebrauch genutzt, um zu verdeutlichen, wie der Begriff jeweils verwendet wird: „die Dancehall“ bezieht sich dabei in Anlehnung an die Übersetzung „die Tanzhalle“ auf den Veranstaltungsort, „der Dancehall“ hingegen, wie zum Beispiel auch „der Hip Hop“, auf das Musikgenre.

4. Stand der Forschung

Dancehall stellt also nicht nur eine Schnittstelle von Ort und Genre dar, sondern auch von verschiedensten Idealen. Sowohl im musikalischen als auch im geografischen Sinne handelt es sich hierbei um den Austragungsort und teilweise auch den Ursprung von Konflikten, gleichzeitig aber außerdem um einen temporären Zufluchtsort aus alltäglichen Schwierigkeiten. Zu versuchen, alle Aspekte dieses komplexen kulturellen Gebildes ausreichend zu beleuchten, würde den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten und wäre für meine Fragestellung nicht zielführend. Stattdessen werde ich mich auf einige zentrale Aspekte von Dancehall konzentrieren, die wichtig sind, um ein Grundverständnis von Dancehall zu erlangen und auch für die nachfolgende Videoanalyse relevant sind.

4. Stand der Forschung

Sowohl im akademischen als auch im populärwissenschaftlichen Bereich ist das Interesse an Dancehall mit dessen zunehmender internationaler Beliebtheit gestiegen. Beispielhaft dafür sind unter anderem Olaf Karniks und Helmut Philipps Buch „Reggae in Deutschland“ (2007), in dem sie die deutsche Reggae-Szene und deren Entwicklung porträtieren, und Lloyd Stanburys „Reggae Roadblocks“ (2015), das aus persönlicher Sicht des Autors einige Probleme der jamaikanischen Musikindustrie mit der Vermarktung und dem Vertrieb ihrer Produkte erläutert. Obwohl diese Werke nicht wissenschaftlichen Standards entsprechen, liefern sie relevante und mit verifizierbaren Quellen stimmige Informationen, sodass sie dennoch für diese Arbeit zurate gezogen werden.

Der akademischen Forschung zu Reggae und Dancehall haben sich besonders Carolyn Cooper, Donna Hope und Sonjah Stanley Niaah verschrieben. Cooper ist Professorin an der University of the West Indies in Mona, Jamaika, und Mitbegründerin des dortigen Reggae Studies Unit, an dem auch Stanley Niaah und Hope tätig sind (Institute of Caribbean Studies- Staff 2017, The Library 2017). Letztere konzentriert sich bei ihrer Forschung auf die Entwicklung von Identitäten im Dancehall, zum Beispiel in „Inna di Dancehall – Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica“ (2006) oder mit „Man Vibes: Masculinities in the Jamaican Dancehall“ (2010). Dabei geht sie auch detailliert auf die zentrale Rolle von Geschlechtsidentität und Geschlechterverhältnissen im Dancehall ein (Hope 2006, 36-85). Carolyn Cooper widmet sich der jamaikanischen Populärkultur vor allem aus literaturwissenschaftlicher Sicht und indem sie sich auf die Sprache im Dancehall konzentriert, wie zum Beispiel in „Sound Clash“ (2004). An Coopers Beiträgen zum Diskurs um Dancehall fällt auf, dass sie diese Kultur sehr optimistisch bewertet und deren emanzipatorisches und feministisches Potenzial enorm hervorhebt⁵. Eine

⁵ Beispielsweise in ihrer Kolumne in der jamaikanischen Tageszeitung „The Gleaner“: <http://old.jamaica-gleaner.com/gleaner/20090222/closure/closure6.html>, Zugriff am: 30.06.2017

weitere Perspektive auf Dancehall bietet Sonjah Stanley Niaah, die mit kulturwissenschaftlichen Methoden versucht eine „topography of the cultural production of dancehall style and life“ (Stanley Niaah 2010, xvi) zu erstellen, um das Verständnis für dessen kulturellen Kontext zu erhöhen. In „Dancehall: From Slave Ship to Ghetto“ stellt Stanley Niaah außerdem weitere AutorInnen mit ihren jeweiligen Forschungsansätzen zu Dancehall vor (2010, 3-9). Hinzu kommen diverse Aufsätze und wissenschaftliche Artikel verschiedener AutorInnen, die sich mit einzelnen Aspekten sowie gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen im und um den Dancehall auseinandersetzen. Aus dieser Vielfalt an Ansätzen muss an dieser Stelle Patrick Helbers Monografie mit dem Titel „Dancehall und Homophobie“ (Helber 2015) hervorgehoben werden, in der er das Thema ausführlich und mit postkolonialer Perspektive aufarbeitet.

Das Hintergrundwissen, das diese AutorInnen und weitere zu Dancehall bieten, wird in dieser Arbeit mit Michail Bachtins Darlegungen zur mittelalterlichen Karnevalskultur, postkolonialer Theorie, Judith Butlers Ansatz zur Geschlechterperformanz sowie West und Zimmermans Ausführungen zum Doing Gender verknüpft. Bachtin definiert in „Rabelais und seine Welt“ (2015) mittelalterliche, europäische Karnevalskultur anhand des literarischen Werks von François Rabelais, der im frühen 16. Jahrhundert lebte (Bachtin 2015, 51, Kesting 2015). Obwohl Karnevalskultur sich seit dem Mittelalter verändert hat und auch regional variiert, gibt es einige Parallelen zum heutigen Dancehall, auf die auch Stanley Niaah eingeht (Niah Stanley 2005, 66-70).

Etwas unmittelbarer ist der Zusammenhang zwischen postkolonialer Theorie und Dancehall, beziehungsweise der jamaikanischen Kultur allgemein. Frantz Fanon führt in „Schwarze Haut, Weiße Masken“ (2015) aus, dass koloniale, schwarze Subjekte versuchen, sich durch Mimesis an die weißen KolonialistInnen anzugleichen, dieses Ziel jedoch nie ganz erreichen können (Fanon 2015, 193). Dadurch bleibt die im Rahmen der Kolonialisierung erstellte Hierarchie erhalten und die Kolonialmacht der weißen bestehen. Im Gegensatz zu Fanon ist Homi Bhabha der Meinung, dass die Mimikry kolonialer Subjekte dazu führen kann, dass die KolonisatorInnen entmachteter werden (Bhabha 2004, 126). Eine weitere Möglichkeit, koloniale Strukturen anzufechten, sieht Bhabha in der Nutzung des „dritten Raums“, der sich bei der Wiederholung von Zeichen öffnet und genutzt werden kann um diese zu verändern (Castro Varela und Dhawan 2015, 249).

Ein zentraler Aspekt dieser Arbeit ist die Frage nach der Performanz in Dancehall-Musikvideos. Der Performanz-Begriff wird im Rahmen der Geistes- und Sozialwissenschaften auf verschiedene Weisen interpretiert, sodass seine genaue Definition von dem jeweiligen wissenschaftlichen Fokus abhängt. Einen ausführlichen Überblick über die Entwicklung und Perspektiven des Performanz-Begriffs bietet Uwe Wirth in „Performanz- Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften“ (2002). In dieser Sammlung verschiedener Aufsätze zu dem

4. Stand der Forschung

Thema ist auch Judith Butlers „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“ (Ibid., 301-320) enthalten. Mit diesem Essay reißt Butler ihre Theorie zur Geschlechterperformanz an, die sie in „Gender Trouble“ (1990) und dem ursprünglich 1993 erschienenen „Bodies that Matter“ (2011) weiter ausführt.

Ebenfalls mit der sozialen Konstruktion von Geschlecht befassen sich Candace West und Don H. Zimmerman in ihrer Theorie zum „Doing Gender“ (West und Fenstermaker 2002). Sie argumentieren, dass Gender aus der Aneinanderreihung von Handlungen entsteht, die darauf abzielen, normative, geschlechtsspezifische Erwartungen zu erfüllen. Einige Jahre nach dem ursprünglichen Erscheinen von „Doing Gender“ veröffentlichte West zusammen mit Sara Fenstermaker eine Art Weiterentwicklung dieser Theorie unter dem Titel: „Doing Difference“. Darin argumentieren sie, dass durch das Zusammenspiel von normativen Erwartungen und der gesellschaftlichen Bewertung von deren Erfüllung nicht nur soziales Geschlecht, sondern auch andere Kategorien zur gesellschaftlichen Abgrenzung, zum Beispiel *Race*, erstellt und durchgesetzt werden (Ibid., xv).

Zur Analyse der Musikvideos im letzten Teil der Arbeit verbinde ich zum einen die ikonologische, ikonographische Bildanalyse, die Erwin Panofsky in „Ikonographie und Ikonologie“ (2006) erörtert, mit der hermeneutischen Videoanalyse, die Knut Hickethier zusammen mit grundlegenden Eigenschaften des Films in „Film- und Fernsehanalyse“ (2012) vorstellt. Zum anderen achte ich bei dieser Analyse auf einige Probleme und Fragestellungen aus dem Bereich der feministischen Filmtheorie. Dazu gehören Laura Mulveys Aufsatz „Visuelle Lust und narratives Kino“ (1994), in dem sie die Blickkonstruktion und die Identifikation der ZuschauerInnen mit den Filmhelden hinterfragt. Auch Mary Ann Doane beschäftigt sich mit dem Verhältnis der ZuschauerInnen zum Film. Unter dem Titel „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers“ (Doane 1985) stellt sie fest, dass die Entwicklung von Schaulust beim weiblichen Publikum gestört ist, da es ihm an Distanz zum Objekt der Begierde fehlt und es zu einer Überidentifikation mit diesem Objekt kommt (Ibid., S. 9).

Theresa de Lauretis konzentriert sich in „Oedipus Interruptus“ auf die Entwicklung von Begehren im filmischen Handlungsverlauf (1999), welches für männliche Protagonisten in Melodramen meist befriedigt wird, während Protagonistinnen in ähnlicher Position ihr Begehren aufgeben, um sich stattdessen dem ihrer auserwählten Partner unterzuordnen. Ein weiterer Aspekt von Film- wie auch Bildmaterial, ist der der Repräsentation. Diesen hinterfragt Johanna Schaffer in „Ambivalenzen der Sichtbarkeit“ (2008) und fordert nicht nur darauf zu achten, was gezeigt wird, sondern auch darauf, wie Personen und Sachverhalte dargestellt werden. Schaffer verweist dabei vor allem auf die Repräsentation von Minderheiten, mit der sich auch bell hooks auseinandersetzt. In „Der oppositionelle Blick“ (2016) untersucht hooks zum Beispiel die Darstellung schwarzer Frauen im Kino und deren Zugang zu Filmen aus ZuschauerInnen-sicht. bell hooks ursprünglich 1992 erschienener Aufsatz wurde 2016 zusammen mit weiteren

5.1. Intersektionalität

Arbeiten zu feministischer Filmtheorie, Repräsentationskritik und anderen medienorientierten Forschungsbereichen im „Gender und Medien-Reader“ von Kathrin Peters und Andrea Seier in deutscher Sprache erneut veröffentlicht. Dieser Reader ist eine von verschiedenen Veröffentlichungen, in denen Schlüsselwerke der feministischen Filmtheorie gesammelt oder zusammengefasst werden. Eine dieser Sammlungen ist beispielsweise der 1999 von Thornham herausgegebene „Feminist Film Reader“, in dem auch de Lauretis' „Oedipus Interruptus“ erschienen ist (de Lauretis 1999). Eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Ansätze feministischer Filmtheorie bietet unter anderem die von Ingelfinger und Penkwitt verfasste Einleitung zu dem Journal „Screening Gender- Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm“ (2004).

5. Theorie

Die mit dem Stand der Forschung angerissenen Theorien werden im Folgenden näher erläutert. Mit der Kombination des postkolonialen Konzepts der Mimikry, Bachtins literaturwissenschaftlicher Karnevalstheorie und Butlers für die Gender Studies zentralen Ausführungen zur Geschlechterperformanz, wird die Grundlage gebildet, um Strukturen und Eigenschaften des Dancehalls zu untersuchen, die die Darstellung von Geschlecht innerhalb dieses kulturellen Rahmens besonders prägen. Diese verschiedenen theoretischen Ansätze können jedoch nicht separat herangezogen werden, sondern werden miteinander verbunden, da auch die damit erläuterten Eigenschaften des Dancehalls nicht unabhängig voneinander auftreten. Mit dieser intersektionalen Herangehensweise wird versucht, ein Grundverständnis für die Vielzahl an komplex aufeinander einwirkenden Einflüssen, die Dancehall prägen, zu schaffen.

5.1. Intersektionalität

„Als Status quo ist bislang dreierlei festzuhalten: erstens gibt es verschiedene Ungleichheitskategorien, zweitens sind sie kontextspezifisch verschieden wirksam und drittens schlägt sich in diesen Beobachtungen ein Denken nieder, das über reduktionistische Ungleichheitsbeschreibungen hinauszukommen versucht.“ (Degele und Winker 2009, 18)

Seit den 1990er Jahren ist es in den Gender Studies üblich, Ungleichheiten nicht mehr anhand eines einzelnen Faktors zu untersuchen, sondern diesen mit anderen in Verbindung zu setzen (Ibid., 11). Diese Praxis basiert auf der Erkenntnis, dass Personen anhand vielfältiger Kategorien auf verschiedene Weise in einer Gesellschaft positioniert werden können und sich diese Position je nach Situation ändert. Die Charakteristika werden unterschiedlich gewichtet und die TrägerInnen besonders geschätzter Eigenschaften daraus mitunter Vorteile erfahren, sodass materielle und strukturelle Ungleichheiten entstehen. Die Eigenschaften, die besonders entscheidend für das Entstehen dieser Ungleichheiten sind, lassen sich als Ungleichheitskategorien zusammenfassen (Ibid., 10). Wie diese verschiedenen Kategorien aufeinander einwirken variiert je nach Gesellschaft und ihrer historischen Entwicklung (Butler, 1990, 3). Die

Wechselwirkungen verschiedener Ungleichheitskategorien werden in Studien der Intersektionalität untersucht. Mit dem Aufkommen des intersektionalen Ansatzes Anfang der 1990er Jahre in den USA lag der Fokus vor allem auf der Verschränkung der Kategorien *Race*, Klasse und Geschlecht (Degele und Winker 2009, 10). Diesen drei wurden zunehmend mehr Kategorien, zum Beispiel Sexualität, körperliche und psychische Unversehrtheit, Alter, Ethnizität, Bildungsgrad, etc., zugefügt, sodass mittlerweile je nach Forschungsinteresse aus einer Vielzahl an Kategorien ausgewählt werden muss (Ibid.).

Da Analysen mit jeder zusätzlichen Kategorie auch an Komplexität zunehmen, weisen Nina Degele und Gabriele Winker darauf hin, dass mehr als drei Kategorien gleichzeitig nur schwer angemessen bearbeitet werden können (Ibid., 15). Umso wichtiger ist es, die Auswahl dem Forschungsthema und Kontext der Forschung anzupassen. Die Kategorie *Race* ist beispielsweise im deutschsprachigen Raum aufgrund der nationalsozialistischen Vergangenheit umstritten (Ibid., 10), in den USA hingegen gerade aufgrund der Geschichte des Landes angemessen (Ibid., 15). Auch in Bezug auf Jamaika ist *Race* ein wichtiger Faktor für soziale und strukturelle Ungleichheiten. Wie im Kapitel „Musik in Jamaika“ (Seite 42) erläutert wird, ist *Race* zusammen mit *Class* und Geschlecht besonders prägend für die jamaikanische Gesellschaftsstruktur, denn aus diesen drei Kategorien ergibt sich eine soziale Hierarchie, die fast alle Lebensbereiche beeinflusst. Folglich kann Geschlechtsidentität in jamaikanischer Kultur nicht untersucht werden, ohne gleichzeitig auf die Einflüsse der beiden anderen Faktoren einzugehen.

5.2. Postkolonialismus

Dancehall ist das jüngste aus einer Reihe von Musikgenres, die sich in Jamaika aus den spezifischen kulturellen und historischen Gegebenheiten des Landes entwickelt haben. Eines der wichtigsten Kapitel jamaikanischer Geschichte war die Kolonialzeit unter spanischer und britischer Herrschaft und die damit verbundene Zeit des SklavInnenhandels, in der afrikanische SklavInnen im Rahmen des transatlantischen Dreieckshandels nach Jamaika gebracht wurden. Diese Zeit prägt die jamaikanische Gesellschaft bis heute. Die Entstehung kolonialer Herrschaftsstrukturen und deren Einfluss auf gegenwärtige gesellschaftliche Entwicklungen in ehemaligen Kolonien und ehemaligen Kolonialmächten ist Gegenstand der postkolonialen Forschung. Diese

„[...] untersucht [...] sowohl den Prozess der Kolonialisierung als auch den einer fortwährenden Dekolonialisierung und Rekolonialisierung. Die Perspektive auf den (Neo-)Kolonialismus beschränkt sich dabei nicht auf eine brutale militärische Besetzung und Ausplünderung geographischer Territorien, sondern umfasst auch die Produktion epistemischer Gewalt.“ (Castro Varela und Dhawan 2015, 12)

Von den verschiedenen Ansätzen postkolonialer Theorie sind in Bezug auf jamaikanischen Dancehall vor allem Frantz Fanons Ausführungen zur kolonialen Mimikry sowie Homi Bhabhas Theorie zum sogenannten dritten Raum von Bedeutung.

5.2.1. Frantz Fanon: Mimikry in „Schwarze Haut, weiße Masken“

In „Schwarze Haut, weiße Masken“ argumentiert Fanon, dass „[...] der Schwarze [...] ein Weißer sein [will]“ (Fanon 2015, 10) während der Weiße sich dem Schwarzen⁶ überlegen fühlt, was bei beiden zu Neurosen führt (Ibid. 52). Dabei bezieht er sich ausschließlich auf die Situation auf den Antillen (Ibid., 14), also (teilweise ehemaligen) Kolonien verschiedener europäischer Staaten, die zu den Hauptzielen des transatlantischen Sklavenhandels gehörten, und insbesondere auf seine Heimat Martinique. Das Gefühl der Überlegenheit versuchen Weiße durch die Konstruktion des Negers zu festigen, während Schwarze durch zwanghafte Mimikry versuchen sich den Weißen anzugleichen. So wird nach Fanon von einem Schwarzen in einer weißen Gesellschaft verlangt, ein guter Neger zu sein. „Ihn ‚petit nègre‘ sprechen zu lassen heißt, ihn an sein Bild zu fesseln, ihn [...] gefangen nehmen, ewiges Opfer einer Essenz, eines Erscheinens, an dem er nicht die Schuld trägt.“ (Fanon 2015, 31) Achille Mbembe beschreibt diese Essenz als eine „[...] Kruste aus Dummheit und Phantasmen, die der Westen [...] zusammenbraute und mit der er Menschen afrikanischer Abstammung überzog“ (Mbembe 2014, 82). Mit der Zeit verfestigt sich diese Kruste zu einem „Außenskelett“, dass seinen Träger oder seine Trägerin mit der Zeit zerstört (Ibid., 83). Die Zuschreibungen werden also mit der Zeit Teil des Trägers oder der Trägerin, wodurch langfristig Identität und Selbstbild der betreffenden Person verändert oder aufgelöst werden. Weiterhin führt er aus, dass das Wort „Neger“ das Produkt eines Prozesses beschreibt, bei dem

„[...] man den Sklaven durch das Walzwerk presst um möglichst großen Gewinn aus ihm herauszupressen [. Dadurch] verwandelt man nicht nur ein Lebewesen in ein Objekt. Man prägt ihm nicht nur ein unauslöschliches Brandzeichen auf. Man produziert den Neger, [...] das Rassenobjekt oder auch die Gestalt dessen, was man auf Distanz halten kann - und dessen man sich entledigt, wenn es nicht mehr von Nutzen ist.“ (Mbembe 2014, 85)

Im 20. Jahrhundert kam zu der bis dahin rein objektivierenden Bedeutung des Begriffs noch eine Ebene der Exotisierung. In europäisch geprägten Kulturen dominierte über mehrere Jahrhunderte die Vorstellung, Personen mit afrikanischen Vorfahren seien Waren oder viehähnliche Arbeitskräfte. Vor allem in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts kam jedoch vermehrt Bewunderung für afrikanische Künste, Geschichte und die vermeintlich innige Verbundenheit schwarzer Personen zu Natur und Erde und damit einhergehende Spiritualität auf (Ibid., 85). Im Zuge dieser neuen Begeisterung entwickelte sich zunehmend Kritik am Kolonialismus. Diese machten sich unter anderem die VertreterInnen der Négritude zunutze, indem sie versuchten, sich den Begriff Neger anzueignen und positiv zu besetzen.

⁶ Fanon geht in „Schwarze Haut, weiße Masken“ (2015) im Allgemeinen von einem männlichen Subjekt aus, was ich in der Zusammenfassung seiner Arbeit übernehme. Außerdem geht er davon aus, dass koloniale Stereotype von der Hautfarbe ausgehen und unterscheidet diese in „schwarz“ und „weiß“, wobei die Kolonisierten schwarz, die Kolonialisten weiß sind (Castro Varela und Dhawan 2015, 228).

„‘Neger’ [steht nun] für eine Sprache, in der Menschen afrikanischer Herkunft sich selbst der Welt anknüpfen, sich der Welt zeigen und sich als Welt behaupten, auf der Grundlage ihrer eigenen Kraft und ihres eigenen Genies.“ (Ibid., 91)

Trotz des Versuchs ihn positiv zu besetzen, handelt es sich bei diesem Begriff aber nach wie vor um eine Ansammlung von Zuschreibungen, die dem jeweiligen Subjekt aufgezwungen werden und es somit immer noch, wie oben beschrieben, gefangen halten. Auch die Hierarchie, nach der Schwarze Weißen unterlegen sind, wird dadurch nicht angegriffen. Daraus ergeben sich Probleme, die Fanon als zwanghafte Mimikry beschreibt.

Wenn die betreffende Person die Bezeichnung „Neger“ annimmt, entwickelt sie nicht nur ein Gefühl der Minderwertigkeit, sondern vielmehr eines der Nichtexistenz (Fanon 2015, 120). Da es sich hierbei aber um keine Selbstbezeichnung handelt, gehen der Akzeptanz dieser Bezeichnung einige Schritte voraus, die zur Entstehung dieser Gefühle beitragen. So träumt man „[...] auf Martinique von einer Form des Heils[...], die darin besteht, sich magisch weiß zu machen.“ (Ibid., 39) Dieses Heil soll zum Beispiel über die Sprache erreicht werden. Je besser eine Person die Sprache der Kolonialmacht spricht, umso mehr steigt ihr Ansehen, denn sie wird als zivilisierter und somit weißer angesehen (Ibid., 16). Teilweise kommt dazu noch die Tendenz, europäische Moden, Umgangsformen oder Redensarten zu übernehmen (Ibid., 22), denn dadurch zeigt sich, „[...] dass der Antillaner ‚gebildeter‘ ist als der Schwarze aus Afrika: das heißt, dass er dem Weißen nähersteht“ (Ibid., 23).

Aus diesem Streben, möglichst europäisch und weiß zu wirken, erklärt sich das stark herabwürdigende Potenzial mit einer schwarzen Person „petit nègre“ zu sprechen, also mit stark vereinfachtem Vokabular und Grammatik. Indem eine weiße Person mit einer schwarzen nur auf diese primitive Art spricht, verweist sie sie zurück auf die unterlegene Position und macht ihre Versuche, möglichst weiß zu erscheinen, zunichte. Gleichzeitig entsteht aus dieser und weiteren Diskriminierungen erst der Drang, weiß zu wirken:

„[...] Ich beginne in dem Maß darunter zu leiden, kein Weißer zu sein, in dem der Weiße mir eine Diskriminierung aufzwingt, mich zu einem Kolonisierten macht, mir jede Originalität auspresst, mir sagt, dass ich in der Welt schmarotze, dass ich mich so schnell wie möglich der weißen Welt anpassen müsse“ (Ibid., 84).

Das Bestreben nach Weiße ist kein bewusstes, sondern entwickelt sich vielmehr unterbewusst im Laufe eines Lebens und in dem Maß, in dem die jeweilige schwarze Person aktiv und passiv diskriminiert wird. Um das zu verdeutlichen, vergleicht Fanon die Entwicklung von Neurosen in schwarzen und weißen Familien. Er geht davon aus, dass eine weiße Familie eine Miniaturversion der europäischen Gesellschaft ist, in deren Rahmen sich psychologische Erkrankungen entwickeln (Ibid., 122). Ein schwarzes Kind entwickelt hingegen erst durch Berührungen mit der weißen Welt Anomalien (Ibid., 123). Während bei Weißen meist traumatische Erlebnisse die Neurose auslösen, begründet sie sich bei Schwarzen eher auf einem kollektiven Unbewussten (Ibid., 124). Die Kinder auf den Antillen sind, unabhängig von ihrer Hautfarbe,

umgeben von Medien, die von Weißen und tendenziell für Weiße produziert werden (Ibid., 125). In diesen Medien werden Schwarze und Ureinwohner meist als böse oder Feind dargestellt, während die Helden immer weiß und aus Europa sind. Auch die schwarzen Kinder identifizieren sich mit den weißen Helden und grenzen sich somit subjektiv von den Schwarzen aus den Medien ab.

„[...] Der Antillaner [denkt] sich nicht als Schwarzer [...]; er denkt sich als Antillaner. Der Neger lebt in Afrika. Subjektiv, intellektuell verhält sich der Antillaner wie ein Weißer.“ (Ibid., 127)

Das kollektive Unbewusste äußert sich also auch hier darin, so weiß wie möglich sein zu wollen. Während das Weiße mit Gutem und Schöнем assoziiert wird, gilt Schwarzes als hässlich und böse (Ibid., 158), weshalb von Weißen wie von Schwarzen versucht wird, sich davon abzugrenzen.

Genau dieses Bestreben von Kolonialiserten, sich den Weißen anzugleichen, wird als Mimikry zusammengefasst. Es ist allerdings nicht von Erfolg gekrönt, denn obwohl die Kolonisatoren die Anpassung der kolonialen Subjekte fördern, sind sie gleichzeitig darauf bedacht, sich sorgfältig von ihnen abzugrenzen und sie in der Position des Anderen festzuhalten (Fuss 1994, 23). Die Kolonisierten, also nach Fanon die Schwarzen der Antillen, werden somit in dem Zwiespalt festgehalten, nicht weiß sein zu dürfen und nicht schwarz sein zu wollen, da die KolonisatorInnen sie nicht als ebenbürtig anerkennen und Schwarzes mit Schlechtem, Bösem und Primitivem assoziiert wird (Castro Varela und Dhawan 2015, 229). Sie werden somit „[...] transformed into an uncertainty which fixes [them] in a 'partial' presence.“ (Bhabha 1984, 127)

5.2.2. Homi Bhabha: Mimikry und der dritte Raum

Homi Bhabha greift Fanons Theorie zur Mimikry auf, kommt aber noch zu einer weiteren Schlussfolgerung. Während Fanon argumentiert, dass Mimikry zwanghaft und unbewusst eingesetzt wird, um möglichst wenig aufzufallen und in der kolonialen Gesellschaft akzeptiert zu werden, suggeriert Bhabha, dass durch sie gleichzeitig verdeutlicht werden kann, dass die Unterschiede zwischen KolonialistInnen und Kolonisierten konstruiert wurden, um die koloniale Hierarchie zu festigen (Castro Varela und Dhawan 2015, 233). Sobald eine kolonisierte Person sich identisch mit den KolonisatorInnen verhält und nach den gleichen Werten handelt, werden die Argumente, nach denen die Kolonisierten der Führung der KolonisatorInnen bedürfen, hinfällig. Eine vollständige Identifizierung des kolonialen Subjekts mit den KolonisatorInnen stellt somit eine Bedrohung für die Aufrechterhaltung der Kolonie dar. Dementsprechend ist Mimikry nicht nur eine Methode kolonialer Unterwerfung, sondern auch eine, um diese Unterwerfung anzufechten, also eine Bedrohung für die KolonisatorInnen (Bhabha 1984, 127, Castro Varela und Dhawan 2015, 233).

Eine weitere Möglichkeit, Kolonialmacht anzufechten, sieht Bhabha in der Hybridität, die grundlegend für jede Kultur ist (Bhabha 1990, 211; zit. nach Sieber 2012, 103). Letztere ist für

Bhabha nicht konstant, sondern ein Prozess, der ständig neue Bedeutung generiert und regeneriert und sich dabei auf historische Entwicklungen bezieht (Castro Varela und Dhawan 2015, 248). Im Rahmen dieses Prozesses kommt es zu Aneignungen und Verwerfungen, die zur Folge haben, dass Kultur nicht rein und statisch, sondern das sich immerzu wandelnde Ergebnis dieser angeeigneten Elemente ist (Ibid.). Hybridität bildet dabei den Teil des Prozesses, in dem Bedeutung verhandelt wird:

„Bhabha beschreibt Hybridität als den Raum *dazwischen*, zwischen Zeichenkörper und Zeicheninhalt, zwischen vergangener und aktualisierter Bedeutung, zwischen zwei Subjektpositionen, wo noch nicht alles festgelegt und festgestellt ist, sondern wo sich Möglichkeiten ergeben.“ (Sieber 2012, 103)

Dieser Zwischenraum ist der „dritte Raum“, ein ambivalenter Ort, an dem Symbole neu interpretiert und eingesetzt werden können, sodass es möglich wird, scheinbar festgeschriebene Normen zu manipulieren (Castro Varela und Dhawan 2015, 249). Dieser Bereich ist nicht messbar, denn er verändert die Strukturen, aus denen er entsteht und schafft neue. Der „dritte Raum“ ist deshalb „[...] ein Ort, an dem Polarisierungen verhandelt werden, indem die Grenzen des Diskurses herausgefordert und dessen Begrifflichkeiten verschoben werden, ohne dabei auf grundlegende Forderungen zurückzugreifen.“ (Ibid.)

Für Bhabhas Konzepte der Mimikry und der Hybridität ist Wiederholung von zentraler Bedeutung. Der „dritte Raum“ entsteht im Übersetzungsprozess vom Original zur Reproduktion, der Teil einer jeden Wiederholung ist (Bhabha 2004, 53, Castro Varela und Dhawan 2015, 229). Auch koloniale Mimikry ist eine Nachahmung, durch die bestimmte Vorgaben reproduziert werden sollen. Bhabha betont allerdings, dass diese Vorgabe, also die Identität und die Kultur der KolonisatorInnen, keine Originale sind, da sie erst durch die Abgrenzung von den Kolonisierten entstehen (Castro Varela und Dhawan 2015, Ibid.) und ständig neu verhandelt werden müssen (Sieber 2012, 104). Außerdem ist keine Wiederholung identisch mit der vorhergehenden Version und es entsteht vor allem in Bezug auf Mimikry die Möglichkeit, die dabei entstehenden Unterschiede auszunutzen oder die darzustellenden Stereotype soweit zu übertreiben, dass sie ins Lächerliche gezogen werden (Castro Varela und Dhawan 2015, 230).

5.3. Karneval nach Bachtin

Parodie und das Lächerliche stehen auch im Zentrum von Karnevalskultur. Dancehall ist eng mit dem karibischen Karneval verwandt, er übernimmt Elemente des saisonalen Aufruhrs und lebt ganz entscheidend von den Kostümen und Selbstinszenierungen der AkteurInnen, die später näher betrachtet werden. Zuvor wird detailliert auf Michail Bachtins Ausführungen zur Karnevalskultur eingegangen.

Bachtin erörtert anhand des literarischen Werks des 1494 geborenen François Rabelais (Kesting 2015), dass der Spaß und die Ausschweifungen karnevalesker Feierlichkeiten im Mit-

5.3. Karneval nach Bachtin

telalter die Ernsthaftigkeit und Ordnung des Alltags verdrängten. Gleichzeitig leiten die ständigen Gegensätze und Übertreibungen des Karnevals zum Umdenken an und zeigen neue Perspektiven auf (Elliot 1999, 129). Er konzentriert sich dabei auf die Lachkultur des europäischen Mittelalters, die sich im Laufe der Zeit so grundlegend geändert hat, dass sie nach heutigem Verständnis von Lachen und Karneval kaum mehr zu verstehen ist. So hat die Lachkultur im Mittelalter eine viel größere Rolle im Alltag gespielt als in den darauffolgenden Jahrhunderten, in denen sie erst auf Festtage und später auf privaten Raum eingeschränkt wurde (Bachtin 2015, 52, 84 ff.). Karnevaleske Feste waren nicht wie heute auf die Faschingszeit beschränkt, sondern fanden mehrmals im Jahr an speziellen Feiertagen, wie den Narrentagen oder zum Osterlachen, an kirchlichen Feiertagen und im Rhythmus der Jahreszeiten oder im Privaten, statt (Ibid., 52). Über diese Feste wurde „[...] jenseits alles Offiziellen[...] ein zweites Leben“ (Ibid., 53) geschaffen, das nicht von Ständen und Regeln, sondern von Lachen und Parodie beherrscht wurde. Im hiesigen Rahmen sind drei Elemente des mittelalterlichen Karnevals von besonderer Bedeutung: Die Toleranz der Obrigkeit für temporäre Grenzüberschreitungen, die Tradition der Welterneuerung, und die Parodie.

Feste zu feiern gehört nach Bachtin zu den primären Formen menschlicher Kultur (Ibid., 57). Sie beruhen auf keinem biologischen Drang an sich, sondern auf „[...] höheren Zielen der menschlichen Existenz, das heißt [der] Welt der Ideale“ (Ibid., 57). So stehen Feste oft im Zusammenhang mit Krisen und Wendepunkten. Bereits seit dem Altertum wurden das Leben und die Reinkarnation der Welt gefeiert, Bachtin führt als Beispiel allerdings die Tradition der Saturnalien im antiken Rom an:

„Der Karneval hat einen universellen Charakter, er ist ein Zustand der ganzen Welt, ihre Wiedergeburt und Erneuerung, an der alle teilhaben[...]. Deutlicher und bewusster als irgendwo sonst offenbaren [Idee und Wesen des Karnevals] sich in den römischen Saturnalien, die als reale und vollständige (jedoch zeitlich begrenzte) Wiederkehr des Goldenen Zeitalters des Saturn auf Erden galten.“ (Ibid., 55)

Gut 1600 Jahre später feierten versklavte AfrikanerInnen ebenfalls eine Art Wiedergeburt, jedoch nicht die einer Gottheit. Nachdem sie mehrere Wochen auf See und oft nur in der Dunkelheit der Laderäume verbracht hatten, tanzten und klatschten die SklavInnen, sobald die Schiffe in Nordamerika oder der Karibik ankerten und markierten somit das Ende der *Middle Passage* (Stanley Niaah 2010, 20, 21).

Der Karneval feiert aber nicht nur Wiedergeburten, sondern bringt diese auch hervor. Da während dieser Zeit die strikten Hierarchien der mittelalterlichen Stände aufgehoben waren, war ein deutlich zwangloserer Umgang miteinander möglich als im Alltag.

„Der Mensch wurde sozusagen wiedergeboren für neue, rein menschliche Beziehungen. Die Entfremdung wurde aufgehoben. Der Mensch kehrte zu sich selbst zurück und fühlte sich als Mensch unter seinesgleichen.“ (Bachtin 2015, 59)

Die wiederbelebende Kraft des Karnevals begründet wahrscheinlich die Toleranz der Obrigkeit für die damit verbundenen Ausschweifungen. Der Karneval war der Gegensatz zu offiziellen Feierlichkeiten, die von besonderer Förmlichkeit und Betonung bestehender Hierarchien gekennzeichnet waren (Ibid., 58). Während des Karnevals wurden diese Hierarchien aufgehoben, er ließ sich räumlich nicht einschränken und bezog sich auf alle Gesellschaftsschichten (Ibid., 55). Als Zeit der Umkehrung und Gegenteile und des „Auf-den-Kopf-Stellens“ (Ibid., 59), zeichnete er sich vor allem durch Ambivalenz und Subversion aus, denn alle, die darin involviert waren, wurden mokiert und parodiert (Ibid.). Bachtin betont allerdings, dass „[...] die karnevaleske Parodie [...] weit entfernt von der bloß reagierenden und formalen Parodie der Neuzeit [ist]. Sie lässt in der Verneinung ihren Gegenstand wieder erstehen.“ (Ibid., 60)

Obwohl der mittelalterliche Karneval somit viel Potenzial zum gesellschaftlichen Umschwung bot, brachte er die bestehende Ordnung nicht ernsthaft in Gefahr. Dies hängt erstens damit zusammen, dass der Karneval zeitlich durchaus beschränkt war, obwohl die Feierlichkeiten auf das ganze Jahr verteilt waren (Hoy 1992, 776). Zweitens war diese anarchistisch anmutende Zeit von Traditionen strukturiert (Elliot 1999, 134) und die darin aufkommenden Grenzüberschreitungen und das daraus resultierende Gelächter waren ritualisiert und somit ebenfalls an Konventionen gebunden (Hoy 1992, 770).

Zwischen dem Karneval des europäischen Mittelalters und Dancehall bestehen offensichtliche Ähnlichkeiten, vor allem ihre wiederbelebende und befreiende Kraft. Auch die Struktur von Dancehall ähnelt der des Karnevals, denn obwohl im Dancehall Grenzen eingerissen und verschoben werden, ist die Kultur dennoch von gewissen Regeln geprägt, die auf das gesellschaftliche Leben außerhalb des Dancehalls zurückzuführen sind. In Bezug auf die zeitliche Dimension zeigen sich die deutlichsten Abweichungen zwischen mittelalterlichem Karneval und Dancehall. Letzterer ist in Form von Events und Konzerten, die allwinterlich Hochsaison haben, zwar zeitlich beschränkt, aufgrund der weitreichenden medialen Verbreitung und der breiteren Dancehall-Kultur aber gleichzeitig Teil des Alltags und in Jamaika omnipräsent. Diese Ambivalenz zwischen saisonalem Exzess und Alltag zeigt sich ebenfalls in der Rezeption und Nutzung von Dancehall, wobei sich diesbezügliche Unterschiede auch auf die sozialen Schichten des Landes zurückführen lassen:

„Carnival creates a platform for predominantly upper/middle-class brown and white Jamaicans to seemingly abandon respectability, parade their nakedness in the streets and ‘get on bad’ i.e. pass for black, on their terms. Everyday Jamaican dancehall culture permits the black majority to enjoy the pleasures of release from the prison of identity that limits the definition of the person to one’s social class and colour.“ (Cooper 2005, 2)

Um die alltägliche Funktion von Dancehall zu erklären, greift Niah Stanley zusätzlich zu Bachtins Karnevaltheorie auf afrikanische Rituale zurück. Mithilfe von Webster’s Encyclopaedic Unabridged Dictionary weist sie darauf hin, dass das Wort „Carnival“ aus dem lateinischen

5.4. Performanz

kommt und so viel wie „[...] lifting of the flesh“⁷ bedeutet (Niah Stanley 2005, 68), was allerdings weder für afrikanische Zeremonien, noch für Dancehall zutreffend ist (Ibid., 69). In der afrikanischen Kosmologie werden tendenziell weder Körper und Seele voneinander getrennt, noch muss das Fleisch von einem Abgrund gerettet werden. Es gibt demzufolge auch keinen Grund, dieses rettend zu erheben (Ibid.). Im Gegensatz zu europäischer Darbietungstradition sind afrikanische Aufführungen deshalb weniger Ausnahmen vom Alltag, als ein gleichwertiger Teil davon (Ibid.). „Therefore, more consistent with the ethos of Dancehall is a notion that articulates continuity, a life-giving totality, never eclipsed by advancing seasons.“ (Ibid.)

In Anbetracht von Jamaikas Geschichte ist anzunehmen, dass europäische und afrikanische Einflüsse gleichermaßen zur Entstehung von Dancehall beigetragen haben. Entscheidend ist, dass im Dancehall wie im Karneval Freiräume geschaffen werden, die jenseits dieser kulturellen Räume in Jamaika kaum zu finden sind. Welche Möglichkeiten diese Freiräume für die beteiligten Personen bieten, wie sie diese und vor allem deren Geschlechtsidentität beeinflussen, lässt sich besser nachvollziehen, indem die Theorien der Geschlechterperformanz und des „doing gender“ einbezogen werden.

5.4. Performanz

Die von Judith Butler geprägten Begriffe der Performanz und Performativität gehören zu den einflussreichsten Konzepten der Gender Studies. Sie geht davon aus, dass Geschlecht sowohl auf sozialer als auch biologischer Ebene diskursiv produziert wird, indem Normen in das Subjekt eingeschrieben werden und es damit gleichzeitig konstituieren (Butler 2011, 2).

Performativität bezeichnet nach Butler die sich ständig wiederholenden Handlungen, durch die sich ein Subjekt konstituiert (Butler 1990, 136). Dabei bezieht sie sich auf John Austin, der performative von konstativen Aussagen unterscheidet. Während letztere Äußerungen sind, die auf eine Bewertung abzielen, handelt es sich bei ersteren um Sprechakte, die die Handlungen, die sie umschreiben, gleichzeitig vollziehen (Butler 2011, 224, Schuegraf 2008, 68). Beispielsweise werden Paare durch die Aussage „Ich erkläre euch zu Eheleuten“ verheiratet. Entscheidend dafür, dass dieser Satz soziale Wirklichkeit wird, ist, dass er von einer dafür autorisierten Person gesprochen wird, wie zum Beispiel einem oder einer Standesbeamten (Bublitz 2002, 27).

Butler greift den Gedanken der Sprechakte auf und weitet ihn aus, indem sie von performativen Handlungen ausgeht, die auch als „Macht des Diskurses“ (Butler 2011, 2) verstanden werden können.

„Diskurse bilden die symbolischen Ordnungssysteme, die die Wirklichkeit und Körperlichkeit, in der das Individuum lebt, vorgeben, dem Subjekt vorgängig sind und von diesem ‚verkörpert‘

⁷ Die Herkunft des Wortes „Karneval“ wird im Duden deutlich weniger optimistisch erläutert: sie gilt als ungeklärt, lässt sich aber vermutlich auf die lateinischen und italienischen Umschreibungen für Fasten durch Fleischentzug oder „Fleisch, lebe wohl!“ zurückführen (Bibliographisches Institut GmbH 2016).

werden [...] Sie stellen Materialität her, indem sie ein Körperschema konfigurieren.“ (Bublitz 2002, 29)

Dies geschieht durch Handlungen, die ständig wiederholt werden. Durch die Wiederholungen werden die Handlungen zu Normen, die auf das Subjekt einwirken. Sie werden performativ, denn durch ihre Ausführung wird die Identität der handelnden Personen erst produziert (Butler 2011, 12, 225). Die Wiederholungen sind allerdings niemals identisch mit dem vermeintlichen Original, oder korrekter Weise mit der vorhergehenden Version, denn es ist in der Regel nicht möglich die Handlungen auf einen konkreten Ausgangspunkt zurückzuführen. Dadurch verändern sich auch die durch die Handlungen entstehenden Festschreibungen. In dieser der Performativität inhärenten Instabilität liegt das Potenzial zur Veränderung der produzierten Normen (Schuegraf 2008, 69, vgl. Butler 1993, 10).

Das wohl bedeutendste Phänomen von Performativität ist für Butler die Konstruktion von Geschlechtsidentität. Diese definiert sie als

„[...] an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.“ (Butler 1990, 140)

Wenn nun Geschlecht durch das Wiederholen von verschiedenen Handlungen produziert wird, entsteht zwischen diesen Handlungen die Möglichkeit der Manipulation. Jede Wiederholung birgt das Risiko, dass die Akte fehlerhaft oder verzerrt ausgeführt werden und somit verdeutlichen, dass Geschlechtsidentität kein feststehender Wesenszug ist, sondern das Ergebnis eines fragmentierten Prozesses, der aus der Aneinanderreihung ebendieser Akte besteht (Ibid., 141). Die Möglichkeit, die vorgegebenen Handlungen verzerrt auszuführen, kann bis zur Parodie ausgereizt werden und gerade diese verdeutlicht „[...] the phantasmatic effect of abiding identity as a politically tenuous construction.“ (Ibid.)

Dadurch, dass das soziale Geschlecht für einen unbestimmten Zeitraum, teilweise auch dauerhaft, in stark variierendem Ausmaß und unabhängig von anatomischen Merkmalen gewechselt und dargestellt werden kann, wird verdeutlicht, dass es sich dabei nicht um einen angeborenen Zustand handelt, sondern um ein Geflecht aus Konventionen, gesellschaftlich festgeschriebenen Ritualen und Symbolen. Aus Performativität wird somit Performanz, denn das Subjekt vollzieht in diesem Fall keine Handlungen mehr, durch die es sich gleichzeitig konstituiert, sondern inszeniert sich bewusst in einer von ihm konzipierten Rolle. Diese aktive und von normativen Vorgaben gelöste Darstellung von sozialem Geschlecht verdeutlicht, dass es nicht naturgegeben, sondern konstruiert ist und stellt deshalb eine Bedrohung für die auf Geschlecht basierende Gesellschaftsstruktur dar. In dieser Hinsicht ist es wichtig, in welchem Rahmen Geschlecht als Aufführung inszeniert wird:

5.4. Performanz

„Im Theater kann man sagen: ‚Das ist ja bloß ein Spiel‘ und kann den Akt derealisieren; man kann aus dem Agieren auf der Bühne etwas machen, was sich von der Wirklichkeit klar unterscheidet. [...] Auf der Straße [...] wird der Akt unter Umständen eben deshalb gefährlich, weil es hier keine theatralischen Konventionen gibt, mit deren Hilfe sich der rein imaginäre Charakter des Aktes eingrenzen lässt; auf der Straße [...] besteht in der Tat die Annahme nicht, daß der Akt sich von der Wirklichkeit unterscheidet.“ (Butler 2002, 314)

Dass Requisiten wie eine Bühne oder sonstige Hinweise auf eine theatrale Inszenierung nötig sind, um den Unterschied zwischen aktiver und identitätsbildender Geschlechterperformanz zu erkennen, zeigt auf, dass Geschlechtsidentität aus der Kombination normativer und vor allem erlernbarer Handlungen und Konventionen besteht. Sie wird damit dekonstruiert und die daran geknüpften Machtansprüche und Herrschaftsverhältnisse entkräftet. Da aktive Inszenierung und identitätsbildendes Handeln kaum zu unterscheiden sind, versieht Butler auch den Begriff „performativ“ mit der zweifachen Bedeutung „dramatisch“ und „nicht-referentiell“ (Ibid., 305). Folglich gibt es keinen Unterschied zwischen identitätsbildender und sozusagen aktiver Geschlechterperformanz, denn sie ist immer beides.

Indem Geschlecht als das Ergebnis repetitiver Handlungen, die in der Wiederholung verändert und für aktive Inszenierungen genutzt werden können, betrachtet wird, entsteht der Eindruck, Geschlechtsidentität könne nach Belieben und relativ unkompliziert gewechselt werden. Dieser Eindruck täuscht jedoch, denn obwohl die Handlungen, aus denen Geschlechtsidentität entsteht, individuell vollzogen werden, geschieht dies entsprechend von Normen und Sanktionen, die gesellschaftlich vorgeschrieben sind (Ibid., 312). Sie sind also in ein soziales Geflecht eingebettet und werden teilweise erst durch gesellschaftliche Konventionen ermöglicht (Ibid., 311). Butler bezeichnet identitätskonstituierende Handlungen deshalb meist als Akte, denn besonders im theatralischen Sinne sind diese nicht nur Teilstücke eines längeren Prozesses, sondern auch „[...] eine gemeinsame Erfahrung und jeweils ‚kollektive Handlung‘“ (Ibid.).

Ihr gemeinschaftlicher Charakter führt dazu, dass die Akte mitunter schon einsetzen, bevor ein Individuum beginnt sie auszuführen, denn sie basieren auf der Interpretation gesellschaftlicher Normen, die das Individuum aus seinem Umfeld aufnimmt (Ibid., 312). Sich wieder auf das Theater beziehend vergleicht Butler Geschlechtsidentität deshalb mit einem Akt,

„[...] der schon geprobt wurde, etwa wie ein Rollentext auch ohne die bestimmten Schauspieler weiter existiert, die ihn umsetzen, obgleich er zu jeder neuen Aktualisierung als Realität individuelle Schauspieler braucht.“ (Ibid.)

Weiterhin bedeutet der kollektive Aspekt dieser geschlechtsspezifischen Akte, dass sie trotz individuellem Vollzug immer auch öffentlich sind, denn sie reproduzieren und legitimieren die vorhandenen gesellschaftlichen Strukturen (Ibid.). Die bestehende, binäre Teilung von Geschlechtsidentität in männlich und weiblich wird dadurch aufrechterhalten.

Nicht zuletzt muss die Wirkung von Geschlechtsidentität auf den Körper bedacht werden, die ebenfalls dazu beiträgt, dass Geschlechterzugehörigkeit relativ konstant ist, obwohl theoretisch die Möglichkeit bestünde, sie zu ändern. Geschlecht wird durch „[...] the stylization of the body“ instituiert (Butler 1990, 140) und diese Stilisierung des Körpers erfolgt mittels performativer Handlungen. In Anlehnung an Merleau-Ponty, der den Körper als „[...] eine Menge von Möglichkeiten“ (Butler 2002, 304) versteht, dessen Bedeutung von seinem konkreten, historischen Umfeld abhängt, betrachtet Butler den Körper als „[...] ein fortgesetztes und unaufhörliches *Materialisieren* von Möglichkeiten.“ (Ibid.) Jeder Körper wird auf höchst individuelle Weise gemacht, indem ihm mittels performativer Akte Bedeutung eingeschrieben wird. Welche Bedeutung so verkörpert wird, welche Möglichkeiten also realisiert werden, ist historisch bedingt und somit strukturell vorgegeben (Ibid., 305). Simone de Beauvoir zitierend, schlussfolgert Butler deshalb:

„Eine Frau sein [...] heißt, eine Frau *geworden* sein, heißt den Körper zwingen, sich einer historischen Idee von ‚Frau‘ anzupassen, heißt den Körper zu einem kulturellen Zeichen machen, sich selbst in der gehorsamen Befolgung einer historisch beschränkten Möglichkeit materialisieren und dies als nachhaltiges und wiederholtes körperliches Projekt tun.“ (Ibid.)

Der Körper ist folglich eine Art Projektionsfläche, auf der Geschlechtsidentität realisiert wird. Er wird den normativen Vorgaben entsprechend geformt bis es scheint, als sei das angenommene Geschlecht natürlich bedingt. Durch performative Akte entsteht somit der Eindruck, der Körper sei von geschlechtlicher Substanz, die nach außen sichtbar ist. Dadurch verschleiern sie, dass es sich dabei um oberflächliche Zuschreibungen handelt, die auf den Körper einwirken und Geschlechtsidentität somit diskursiv entsteht, anstatt dem Subjekt inhärent zu sein (Butler 1990, 136). Nur durch fehlerhaftes, manipuliertes Wiederholen der performativen Handlungen kann die Kontinuität dieser Einschreibungen gebrochen und der Schleier gelüftet werden. Folglich liegt bei Butler, ähnlich wie bei Bhabhas Mimikry, der Schlüssel zur Veränderung bestehender Strukturen in deren Wiederholung.

5.5. Doing Gender

Das Konzept des „doing gender“ wurde 1987 von Candance West und Don H. Zimmerman entwickelt (Gildemeister 2010, 137). Ähnlich wie Butler lehnen sie die Trennung von natürlichen, biologisch bedingten Geschlechtsunterschieden und kulturell entwickelten sozialen Geschlechtern ab und gehen davon aus, dass Geschlecht in jedweder Hinsicht sozial konstruiert ist (Ibid.). Sie unterscheiden zwar ebenfalls zwischen „sex“ und „gender“, also biologischem und sozialem Geschlecht, definieren diese Begriffe jedoch anders und führen zusätzlich die „sex category“, die soziale Zuordnung von Geschlecht, ein (Ibid., 138).

Das biologische Geschlecht benennt die Klassifizierung von Personen als männlich oder weiblich und anhand anatomischer Merkmale, wobei entweder die Genitalien eines Neugeborenen oder eine pränatale Untersuchung seines Erbgutes ausschlaggebend sind (West und

Fenstermaker 2002, 4). „Sex category“ bezeichnet die alltägliche Kategorisierung nach äußerlichen Merkmalen, mittels derer eine Person als männlich oder weiblich eingeordnet wird (Ibid.). Da aber die entscheidenden Kennzeichen der Geschlechter, die Genitalien, im Alltag in der Regel nicht sichtbar sind, basiert diese Zuordnung nur auf der Annahme, sie seien vorhanden und könnten im Bedarfsfall als eindeutiger Beweis präsentiert werden (Ibid., 9).

„Gender“, das soziale Geschlecht, unterscheidet sich von „sex category“, da es weitreichender und komplexer ist, als die bloße Zuordnung von Geschlechtskriterien oder die Darstellung der Kategorien, die damit einhergeht. Dennoch besteht ein enger Zusammenhang zwischen sozialem Geschlecht und geschlechtlicher Kategorisierung:

„*Gender* [...] is the activity of managing situated conduct in light of normative conceptions of attitudes and activities appropriate for one's sex category. Gender activities emerge from and bolster claims to membership in a sex category.“ (Ibid., 5)

Soziales Geschlecht ist somit keine Eigenschaft, sondern eine Handlung beziehungsweise das Ergebnis von Handlungen. West und Zimmerman sprechen deshalb vom „doing gender“. Basierend auf dem bei der Geburt bestimmten biologischen Geschlecht und der sozialen Zuordnung, nach der ihr im Alltag ein Geschlecht zugeschrieben wird, wird von einer Person erwartet, in jeder Lebenssituation entsprechend der ihr zugeschriebenen Kategorie, also männlich oder weiblich, zu handeln. Da die Ausübung von Geschlecht permanent durch die Gesellschaft überprüft wird, werden viele Handlungen gezielt darauf ausgelegt den normativen Erwartungen zu entsprechen (Ibid., 12). Ist dieses Unterfangen erfolgreich, wird die Person damit belohnt, dass die von ihr präsentierte Geschlechtsidentität von anderen akzeptiert wird. Geschlecht entsteht somit aus interaktiven Prozessen, die ununterbrochen wiederholt werden müssen, um zu gewährleisten, dass die präsentierte Identität auch weiterhin anerkannt wird (Degele und Winker 2009, 20). Wenn die Person damit jedoch keinen Erfolg hat, weil ihre Handlungen nicht vollständig den an ihr Geschlecht gestellten Erwartungen der Gesellschaft entsprechen, wird sie dafür zur Rechenschaft gezogen (West und Fenstermaker 2002, 12). Konkrete Beispiele für Abstrafungen von derartigem Fehlverhalten geben West und Zimmerman nicht.

Ein weiterer Effekt von erfolgreichem „doing gender“ ist, neben der Anerkennung der Person durch die Gesellschaft, die Festigung der bestehenden Gesellschaftsstruktur:

„If we do gender appropriately, we simultaneously sustain, reproduce, and render legitimate the institutional arrangements that are based on sex category.“ (Ibid., 22)

Zu diesen „institutional arrangements“ gehören unter anderem geschlechtlich geprägte Berufsbilder oder die Aufteilung von Hausarbeit, bei der Frauen tendenziell stärker belastet werden (Ibid., 14). An diesem Zitat wird nochmals deutlich, dass die Zuschreibung von Geschlecht deutlich wichtiger ist, als die anatomischen Voraussetzungen, die vermeintlich die Grundlage dafür bilden. Auf das biologische Geschlecht als entscheidendes Merkmal, um Menschen zu

unterscheiden, wird vor allem verwiesen, um davon abzulenken, dass die Unterschiede zwischen männlich und weiblich erst durch geschlechtliches Handeln entstehen. Allerdings bedeutet

„[...] doing gender[...]creating differences between [...] women and men, differences that are not natural, essential or biological. Once the differences have been constructed, they are used to reinforce the ‘essentialness’ of gender.“ (Ibid., 13)

Somit werden die als natürlich wahrgenommenen Unterschiede zwischen männlich und weiblich erst durch geschlechtliches Handeln hergestellt. Geschlechtsspezifische Normen, die damit einhergehen, vor allem die Erwartung eindeutig einer „sex category“ anzugehören, werden dadurch ebenfalls produziert und so sehr gefestigt, dass jede Handlung danach bewertet werden kann, ob sie der jeweiligen Kategorie entspricht. „Sex category“ ist folglich allgegenwärtig und „doing gender“ unumgänglich (Ibid.).

Die Theorien des „doing gender“ und der Geschlechterperformanz ähneln sich in ihren Kernaussagen: Geschlecht wird zwar als natürlich ausgegeben, ist jedoch das Ergebnis normativer, sozialer Prozesse. Diese spiegeln sich im Körper der betreffenden Subjekte, da dieser entsprechend der Erwartungen oder vorgegebenen Normen hervorgebracht oder eingesetzt wird. Die bestehenden Normen werden dadurch reproduziert und sind gesellschaftlich so tief verankert, dass es praktisch unmöglich ist, Individuen als ungeschlechtlich zu denken. Außerdem ist der Anreiz, gegen diese Geschlechternormen aufzubegehren begrenzt, da derartiges Verhalten unweigerlich sanktioniert wird. Vor allem Butlers Ansatz bietet jedoch Möglichkeiten diese Strukturen aufzubrechen, da sie in der Wiederholung geschlechtsproduzierenden Handelns Schwachstellen sieht, durch die die (Re-)Produktion von Geschlecht gestört werden kann. Sie konzentriert sich darauf, wie die Handlungen, durch die Geschlecht geschaffen wird, ausgeführt und folglich potenziell manipuliert werden. West und Zimmermann weisen hingegen verstärkt darauf hin, dass Geschlecht als erlernbares Verhalten unabhängig von anatomischen Gegebenheiten ausgeführt werden kann und rücken somit den sozialen Rahmen, in dem dies geschieht, in den Fokus. Die Frage nach dem „Wie“ ist in Bezug auf die Darstellung von Gender in Dancehall-Musikvideos entscheidend, weshalb die weiteren Ausführungen vorrangig Butlers Ansatz zur Genderperformanz aufgreifen.

5.6. Feministische Filmtheorie

Mit der sogenannten zweiten Welle des Feminismus ist in den 1970er Jahren die feministische Filmtheorie entstanden. Sie hinterfragt,

„[...] welchen Anteil die Medien an der Definition der Realität und der Repräsentation von Männlichkeit und Weiblichkeit haben [...]und] versucht herauszufinden, wie die verschiedenen Komponenten des Kinos funktionieren, um ideologische Subjekte zu kreieren.“ (Hipfl 2002, 194)

Als ein Grundlagenwerk dieser Theorie gilt der 1975 erschienene Aufsatz „Visual Pleasure and narrative Cinema“ von Laura Mulvey⁸ (Braidt 2016, 24). Darin argumentiert sie, dass Kinofilme vom männlichen Blick dominiert sind und der Festschreibung und Reproduktion „[...] der herrschenden patriarchalen Ordnung“ dienen (Mulvey 1994, 51). Dies geschieht, in dem der Blick der ZuschauerInnen in mehrfacher Hinsicht gelenkt wird. Außer dem der ZuschauerInnen gibt es noch zwei weitere Arten von Blicken in Kinofilmen: den Blick der Kamera und den Blick der männlichen Hauptrolle des Filmes (Ibid., 64). Mittels Schnitttechniken und Kameraführung verschmelzen diese allerdings, sodass nur noch der Blick des Protagonisten wahrgenommen wird. Damit soll erreicht werden, dass der Blick Kamera, durch den die Sicht der ZuschauerInnen gelenkt wird, und damit der technische Aspekt des Films in Vergessenheit geraten und die ZuschauerInnen sich mit dem Protagonisten identifizieren (Thornham 1999, 54). Ziel dieser Identifikation ist es, Schaulust und Voyeurismus der ZuschauerInnen zu bedienen. Dass diese Skopophilie über die männliche und nicht die weibliche Hauptrolle befriedigt wird, hängt mit der patriarchalen Rollenverteilung in männlich/aktiv und weiblich/passiv zusammen. Nach dieser Ordnung ist es Privileg des Mannes, etwas aktiv zu betrachten, während es die Rolle der Frau ist, angesehen und zur Schau gestellt zu werden (Mulvey 1994, 55). Sie wird dementsprechend häufig erotisiert und sexualisiert dargestellt.

„Dadurch, daß sich der Zuschauer mit dem männlichen Protagonisten identifiziert, heftet er seinen Blick auf seinen Stellvertreter auf der Leinwand, so daß die Macht des Protagonisten, der das Geschehen kontrolliert, mit der aktiven Macht des erotischen Blicks zusammenfällt – das Ergebnis ist ein Omnipotenz-Gefühl.“ (Ibid., 57)

Mit diesem Gefühl der Omnipotenz wird nicht nur Skopophilie befriedigt, sondern außerdem der Narzissmus der ZuschauerInnen gepflegt. Indem sie sich unbewusst in den Helden des Films hineinversetzen, identifizieren sie sich mit einem perfekteren, mächtigeren Ich (Ibid.). Die daraus resultierende Befriedigung ist die gleiche, wie die des Kindes in Lacans Theorie zum Spiegelstadium (Thornham 1999, 54). Das Kind sieht sich im Spiegel und identifiziert sich mit dieser vermeintlich besseren, handlungsfähigeren Reflexion (Ibid.).

Weibliche Rollen im Film dienen nicht nur der Schaulust und dem Überlegenheitsgefühl des Protagonisten, sie stellen auch eine Gefahr für ihn dar. In der Psychoanalyse ist die Frau für den Mann das Andere, von dem er sich abgrenzen muss (Hipfl 2002, 196). Da sie keinen Penis hat, ist sie praktisch unvollständig und erinnert den Mann an die immer drohende Gefahr der Kastration (Mulvey 1994, 58). Dieser Gefahr kann auf zwei Wegen begegnet werden. Entweder stellt sich der Mann der Bedrohung, indem er die Frau entmystifiziert und schließlich bestraft, oder er ignoriert sie, indem er die Frau fetischisiert (Ibid.). Während die zweite Taktik im Film durch Fetischismus realisiert wird, äußert sich die erste in sadistischem Voyeurismus,

⁸ Auf Deutsch erstmals 1980 unter dem Titel „Visuelle Lust und narratives Kino“ veröffentlicht

denn der Protagonist und somit die ZuschauerInnen verfolgen die Unterwerfung und Bestrafung der Frau mit Befriedigung und Freude (Ibid.). Die Skopophilie wird stattdessen mit betont ästhetischen Aufnahmen einzelner Körperteile oder des ganzen Körpers der Frau bedient (Ibid.).

Problematisch an Mulveys Blicktheorie ist, dass sie keinen Raum für weibliche Subjektivität bietet und vor allem, dass sich die ZuschauerInnen ausschließlich mit dem Protagonisten identifizieren können (Hipfl 2002, 197). Es stellen sich deshalb die Fragen, warum Frauen Filme schauen, die ihnen eine männliche Sichtweise aufzwingen und „[...] welche Positionen Frauen als Zuschauerinnen einnehmen können“ (Ibid.). Mary Ann Doane versucht dieses Problem zu lösen, indem sie feministische Theorien zurate zieht, nach denen Weiblichkeit für Nähe steht (Ibid., 198). Mit Bezug auf Luce Irigaray argumentiert Doane, dass sich Weiblichkeit durch die enge Beziehung zu sich selbst auszeichnet, die Frau aber gleichzeitig nicht in der Lage ist, das Andere und sich zu trennen (Doane 1985, 8). Diese Nähe hindert die Frau daran, Schaulust und Fetischismus auszuleben, denn für beides bedarf es einer gewissen Distanz zum Objekt der Begierde (Ibid., 9). Stattdessen erinnert „[...] der ihr so nahe Körper [...]beständig an die Kastration, die nicht ‚wegfetischisiert‘ werden kann. Die fehlende Distanz[...]führt zu dem, was man eine ‚Überidentifikation‘ mit dem Bild nennen könnte.“ (Ibid., 10) Um dies zu vermeiden, schlägt Doane vor, Distanz zwischen der Zuschauerin und dem Bild herzustellen. Sie bezieht sich dabei auf Joan Rivière, die Weiblichkeit als Maskerade definiert (Ibid., 11). Das Tragen einer Maske schafft nach Doane „[...] eine Lücke [...], indem man eine gewisse Distanz zwischen sich selbst und sein Bild bringt.“ (Ibid.) Allerdings wirkt sich die Maskerade vor allem auf die Repräsentation von Weiblichkeit aus, die aufgrund „[...] einer Überhöhung der Ausstattungen von Weiblichkeit“ verdoppelt wird (Ibid., 12). Diese Übertreibung von Weiblichkeit stört den männlichen Blick und greift die weibliche Ikonographie an, auf die Position weiblicher Zuschauerschaft wirkt sie sich jedoch, wie Doane selbst feststellt, nicht aus (Ibid.). Theresa de Lauretis ist eine weitere Theoretikerin, die filmische Repräsentationen mittels Psychoanalyse untersucht und auch sie kommt zu dem Schluss, dass der Blick dafür ein entscheidender Faktor ist (de Lauretis 1999, 86). Sie konzentriert sich allerdings auf die Frage nach weiblicher Subjektivität in der narrativen Struktur des Filmes und unter den Zuschauerinnen, sowie auf die Funktion des Begehrens im Handlungsverlauf (Ingelfinger und Penkwitt 2004, 17). Die Ergebnisse ihrer Argumentation lassen sich in drei Punkten zusammenfassen. Erstens lässt sich die Handlung mit Freuds „ödipaler Reise“ vergleichen. Für den Helden des Filmes endet diese Reise mit einer voll entwickelten Persönlichkeit, was auch den Besitz einer Frau inkludiert (Ibid.). Steht jedoch eine weibliche Hauptrolle im Zentrum der Handlung, endet diese auf sehr ähnliche Weise, denn auch hier nimmt der Protagonist die Frau in Besitz und die Frau gibt ihr Begehren auf (Ibid.):

„When the film narrative centres on a female protagonist, in melodrama, in the ‚woman’s film‘, etc., the narrative is patterned on a journey, whether inward or outward, whose possible outcomes are those outlined by Freud’s mythical story of femininity. In the best of cases, that is, in the ‘happy’ ending, the protagonist will reach the place [...] where a modern Oedipus will find her and fulfil the promise of his (offscreen) journey.“ (de Lauretis 1999, 87)

Somit repräsentiert die Frau im Film, sowohl als Protagonistin als auch in der Nebenrolle der Frau des Helden, das Ziel und den Abschluss der Handlung (Ibid., 88). Der Held, oder die männliche Hauptrolle, treibt jedoch die Handlung voran.

Die zweite Schlussfolgerung, die de Lauretis zieht, ist, dass Identifikation und Subjektivität Prozesse sind, die von der Narration produziert und gefördert werden (Ingelfinger und Penkwitt 2004, 17). Persönlichkeit ist das Ergebnis steter Identifikation mit der Umwelt und anderen. Identifikation wiederum ist ein Prozess, der aus einer Serie von Beziehungen besteht und sich durch verschiedene, für die jeweilige Beziehung spezifische Praktiken äußert (de Lauretis 1999, 89).

Die dritte Erkenntnis ist, dass es das Ziel der Narration ist, Frauen zur Weiblichkeit zu verführen, indem sie dazu gebracht werden, sich doppelt zu identifizieren (Ingelfinger und Penkwitt 2004, 18). Statt der Parameter männlich und weiblich, aktiv und passiv, nutzt de Lauretis die Unterteilung in eine handlungstreibende und eine handlungsschließende Figur, um diese Überidentifizierung zu erklären (de Lauretis 1999, 91). Da die Unterteilung in männlich und weiblich für den Unterschied zwischen Blick und Bild steht und diese voneinander abhängig sind, ist es nicht möglich, sich mit beiden gleichzeitig zu identifizieren (Ibid.): „Neither can be abandoned for the other, even for a moment; no image can be identified, or identified with, apart from the look that inscribes it as image, and vice versa.“ (Ibid., 90) Werden die Rollen stattdessen aber in handlungstreibend und handlungsschließend geteilt, können sie durchaus von einer Figur eingenommen werden (Ibid., 91). Durch diesen Perspektivenwechsel können Frauen sich gleichzeitig mit dem begehrenden Subjekt und dem begehrten Objekt identifizieren, wodurch Vergnügen im Überschuss produziert wird und somit motiviert an Normen von Weiblichkeit festzuhalten (Ingelfinger und Penkwitt 2004, 18, de Lauretis 1999, 91).

bell hooks kritisiert an den bisher vorgestellten Ansätzen, dass sie auf Psychoanalyse basieren. Davon abgesehen, dass in diesen Theorien Konzepte von Geschlechtsidentität häufig essentialistisch verwendet werden, vernachlässigen sie andere Kategorien, wobei im hiesigen Rahmen vor allem *Race* wichtig ist (hooks 2016, 98). Die Psychoanalyse bezieht sich auf weiße Subjekte, während schwarze hauptsächlich als das Andere und eine Ursache für Traumata Erwähnung finden (Fanon 2015, 130). bell hooks untersucht vor diesem Hintergrund die Bedeutung des Blicks für schwarze Zuschauerinnen (Braidt 2016, 28). Da schwarze Frauen im Mainstreamkino häufig auf sehr eingeschränkte, mitunter fehlerhafte Weise dargestellt werden oder unsichtbar sind, bietet es ihnen nicht die Möglichkeit zur Wiedererkennung, die zur Identifikation mit der Filmwelt nötig ist (Ibid.).

Hinzusehen, jemanden oder etwas anzusehen ist ein Privileg, denn der Blick schafft Handlungsspielraum und ist folglich mit Macht verbunden (hooks 2016, 92). Aus diesem Grund war es schwarzen SklavInnen verboten, weiße Personen direkt anzusehen (Ibid., 91). Nach hooks hat dieses Verbot in Schwarzen jedoch „[...] den überwältigenden Wunsch geweckt[...], etwas genau ins Auge zu fassen, ein rebellisches Verlangen entstehen [lassen], einen oppositionellen Blick zu erzeugen.“ (Ibid.) Da die Hierarchisierung nach *Race* meist mit einer Unterteilung in Geschlecht einhergeht, ist auch das Aufbegehren gegen diese rassistische Hierarchie von Geschlecht geprägt. Es sind nicht nur schwarze Personen, die mit oppositionellem Blick wagen, weiße Personen anzusehen, sondern es sind schwarze Männer und Frauen, die auf weiße Männer und Frauen schauen.

Dass das Geschlecht von BetrachterIn und Betrachtetem oder Betrachteter ebenfalls wichtig ist, wurde bei kritischen Diskussionen Schwarzer über Filme, die vor Zeiten medialer Rassenintegration entstanden, jedoch lange außer Acht gelassen (Ibid., 94). Im Kino und im Fernsehen konnten schwarze Männer „[...] den unterdrückten Blick schweifen und auf der weißen Frau ruhen lassen, ohne dass ein Machtapparat dies begutachtete, interpretierte und bestrafte.“ (Ibid., 95) Schwarze Männer konnten somit gegen das Blickverbot rebellieren, indem sie die Position des weißen Mannes einnahmen. Dies geschah jedoch nicht nur im Zuschauerraum, sondern auch hinter der Kamera, denn frühe schwarze Filmemacher inszenierten schwarze Frauen genauso als Objekte, wie weiße Filmemacher dies mit weißen Frauen taten (Ibid.). hooks bezieht sich bei diesen Ausführungen explizit auf ältere Filme, da sich die Paradigmen, nach denen neuere Filme aufgebaut sind, mittlerweile geändert haben (Ibid., 96). Ihre Schlussfolgerungen sind dennoch auch für neuere Filme relevant.

Schwarze Zuschauerinnen können sich nicht so leicht mit Filmrollen identifizieren, im Gegenteil, laut hooks ist ihnen dies unmöglich, da sie im Film negiert werden und nicht vorkommen (Ibid., 95). Wurden schwarze Frauen im klassischen Kino gezeigt, dann nur, um die weiße Frau in Szene zu setzen und sie „[...] als Objekt phallozentrischer Blicke zu erhalten.“ (Ibid., 96) Als Frauen käme ihnen klassischerweise die Rolle des Objekts zu. Da sie aber schwarz sind, das Objekt der Begierde im Film jedoch weiß, ist auch das nicht möglich. Weil für schwarze Zuschauerinnen somit sowohl die Identifikation mit dem Träger des Blicks, dem Mann, als auch mit der Frau als Bild unbefriedigend ist, schaffen sie sich mit kritischem Blick einen Bereich jenseits dieser beiden Optionen (Ibid., 98). Das Vergnügen am Film entsteht in dieser Position nicht durch Identifikation, sondern durch die Lust am Hinterfragen des Gesehenen (Ibid., 102).

Nicht direkt in der feministischen Filmtheorie verortet, aber dennoch in diesem Kontext wichtig, ist Johanna Schaffers Arbeit zu Sichtbarkeiten. Mit „Ambivalenzen der Sichtbarkeit“ versucht sie die Aufmerksamkeit von der Frage, ob etwas sichtbar ist, zurück auf die Ästhetik der Sichtbarmachung, also wie es dargestellt wird, zu lenken (Schaffer 2008, 14). Obwohl die Reflexion

über die Art der Darstellung von Gruppen oder Einzelpersonen mittlerweile nicht mehr vollständig ignoriert wird, kommt sie immer noch zu kurz. So wird, vor allem wenn es um minorisierte Gruppen geht, die reine Sichtbarkeit oft akzeptiert, ohne zu hinterfragen, wie die Gruppe repräsentiert wird und ob dabei vielleicht bestehende Vorurteile reproduziert werden. (Ibid., 15). Wenn allerdings

„[...] der Zusammenhang zwischen visueller Repräsentiertheit und politischer Macht [...] kausal wäre, [...] folgte daraus, [...] dass in den Gesellschaften des hochindustrialisierten Nordens die Macht primär in den Händen junger, weißer, halbbekleideter Frauen liegen müsste.“ (Phelan zit. nach Schaffer 2008, 15)

Dies ist jedoch nicht der Fall und stattdessen besteht immer ein ernstzunehmendes Risiko, durch unreflektierte Repräsentation minorisierter Gruppen bestehende Herrschaftsstrukturen zu reproduzieren (Ibid.). Schaffer betont, dass Wissen und Repräsentationen immer Teil von Macht- und Herrschaftsprozessen, dabei aber nie absolut sind. Außerdem prägen sie Gesellschaften, denn sie gehen immer von einer bestimmten Position aus, von der sie Strukturen und Elemente dieser Gesellschaft selektiv reproduzieren (Ibid., 17). Daraus lässt sich schließen, „[...] dass jegliches Sichtbarwerden immer auch eine Affirmation gegebener Strukturen der Sichtbarkeit und damit genau der kritisierten minorisierenden Logiken bedeutet.“ (Ibid., 161) Des Weiteren hebt Schaffer hervor, dass bei dem Versuch, eine Art von Diskriminierung sichtbar zu machen, andere Arten von Ungleichbehandlung oft reproduziert oder unsichtbar werden (Ibid., 17). Sie kommt zu dem Schluss, dass „[...] in jeder Sichtbarkeitsproduktion [...] Unsichtbarkeit hergestellt [wird], und neue Sichtbarkeiten [...] alte Sichtbarkeiten [verdrängen und löschen].“ (Ibid., 161) Deshalb fordert sie anstelle von mehr Sichtbarkeit „Mehr-Sehen“, womit sie eine reflexive Praxis des Sehens und des Repräsentierens meint (Ibid., 162).

Die in diesem Kapitel vorgestellten Ansätze feministischer Filmtheorie hinterfragen vor allem die Blickkonstruktion und Repräsentation im Film und suchen nach Alternativen zu den konventionellen Darstellungsmustern. Allerdings bezieht sich diese Suche nach wie vor auf ein Medium, das zutiefst westlich und eurozentrisch geprägt ist und diesen Einfluss ständig aufgrund von andauernder Selbstreferenz reproduziert. Gleichzeitig handelt es sich beim Film, wie auch bei den damit verwandten Videos und Musikvideos, um ein äußerst artifizielles Medium, das mit Symbolen aufgeladen ist und in dem diese auf unterschiedlichste, teils widersprüchliche Weise eingesetzt werden. Entsprechend wichtig ist es deshalb, den technischen Aufbau und die Ikonographie von filmischem Material zu untersuchen. Beispielhaft dafür sind unter anderem die im folgenden Kapitel erläuterte hermeneutische Videoanalyse von Knut Hickethier und die ikonographisch-ikonologische Analyse von Erwin Panofsky.

6. Methoden

6.1. Auswahl des Materials

Bei der Arbeit mit Musikvideos spielt deren Rezeption eine entscheidende Rolle, allerdings gibt es keine akkuraten Statistiken über Beliebtheit oder Verkaufszahlen von Musik in Jamaika. Aus diesem Grund richte ich mich bei der Auswahl des Materials nach den Aufrufzahlen der Musikvideos auf YouTube. Die Identität der ZuschauerInnen und somit auch Eckdaten wie ihre Herkunft, Alter, Geschlecht, etc., lassen sich damit nicht nachvollziehen. Dadurch, dass YouTube zu den weltweit wichtigsten Videoportalen gehört (Statista 2017), kann aber davon ausgegangen werden, dass die Aufrufzahlen vergleichsweise verlässlich Auskunft über die Beliebtheit der Songs geben. Des Weiteren ist anzunehmen, dass die Videos, welche am meisten angesehen werden, auch am wirkmächtigsten sind. Zur Analyse werden die 3 am meisten aufgerufenen Dancehall-Songs der Jahre 2014 bis 2015 ausgewählt. Ausschlaggebend ist dabei das Veröffentlichungsdatum der Videos, nicht des teilweise schon vorher veröffentlichten Songs. Außerdem werden nur Songs von MusikerInnen aus Jamaika in Betracht gezogen, Kollaborationen mit nicht-jamaikanischen KünstlerInnen werden nicht inkludiert. Nach diesen Kriterien kommen folgende Videos zur Analyse in Frage:

Dancehall-Musikvideos mit den meisten Aufrufen, Stand: 08.04.2016					
InterpretIn	Titel	Veröffent-licht	Aufrufzahl	Link	Songtext
Spice	So Mi Like It (raw)	2014	43.190.100	https://www.youtube.com/watch?v=3yHmiixs3qI&nohtml5=False	http://genius.com/Spice-so-mi-like-it-raw-lyrics
Vybz Kartel + Spice	Conjugal Visit	2014	18.504.023	https://www.youtube.com/watch?v=IN_Aqa1PUfTk	http://urbanis-landz.com/2014/11/04/vybz-kartel-ft-spice-conjugal-visit-
Alkaline	Fleek	2015	14.886.317	https://www.youtube.com/watch?v=yIXXu_Rahoo&nohtml5=False	http://www.dancehallreggae-world.com/alkaline-on-fleek-lyrics.html

6.2. Videoanalyse nach Hickethier

Ausgangspunkt für die Videoanalyse ist die hermeneutische Vorgehensweise, wie Hickethier sie in „Film- und Fernsehanalyse“ erläutert (Hickethier 2012, 32). Ziel dieser Methode ist es, unterschwellige oder verborgene Bedeutungen von Videomaterial sichtbar und potenzielle Mehrdeutigkeiten erkennbar zu machen (Ibid.). Die subjektive Wahrnehmung der RezipientInnen spielt dabei eine entscheidende Rolle, denn sie stellt den Ausgangspunkt der Analyse. Dementsprechend wichtig ist es, die eigene Rolle als ForscherIn und den persönlichen Hintergrund zu klären.

6.3. Ikonographisch-ikonologische Bildanalyse nach Panofsky

Hickethier schlägt fünf Schritte zur hermeneutischen Filmanalyse vor (Ibid., 34): Zu Beginn wird der erste subjektive Eindruck des Films oder Videos erfasst und der oder die Forschende definiert den eigenen Zugang zum Material. Diese Positionierung führt zum zweiten Schritt, in dem die Ausgangsthese formuliert wird, von der die Interpretation abhängt. Als drittes folgt die eigentliche Analyse des Materials. Diese umfasst unter anderem filmästhetische und technische Merkmale wie Einstellungsgrößen, Schnitttechniken, Format, etc., sowie die Struktur des Videos und Referenzen zur Filmtradition. Vor allem bei diesem letzten Punkt spielt das Vorwissen des oder der Analysierenden eine entscheidende Rolle. Viertens wird der Kontext des Materials erschlossen. Dieser umfasst sämtliche Informationen rund um Produktion, Entstehungsgeschichte, Distribution und Rezeption des Filmes und ist besonders wichtig da „[...] dabei [...] auch die Diskurse sichtbar [werden], in denen der Film Bedeutung erlangt hat[. Es] werden die Topoi sichtbar, die dann vom jeweils einzelnen Film auf das Medium zurückbezogen werden können.“ (Ibid.) Zum Schluss werden, ausgehend von der Arbeitshypothese, die subjektive Seherfahrung und die Analyseergebnisse verglichen, wodurch im Idealfall neue Bedeutungsebenen erschlossen werden.

Um Filme oder Videos für wissenschaftliche Arbeiten handhabbar zu machen, ist es nötig, sie von einem bewegten in ein statisches Format zu konvertieren. Hickethier schlägt dazu verschiedene Protokollierungsverfahren vor, wie zum Beispiel das Erstellen einer Sequenzliste oder eines Einstellungsprotokolls. Eine Sequenz ist eine Handlungseinheit, die aus mehreren Einstellungen bestehen kann (Ibid., 37). In einer Sequenzliste werden diese Handlungseinheiten aufgelistet und Handlungsort, auftretende Personen und die Handlung knapp notiert (Ibid.). Das zweite Protokollierungsverfahren, das Einstellungsprotokoll, ist deutlich detaillierter und aufwendiger. Hierbei wird tabellarisch jede Einstellung erfasst, wobei die Tabellenzeilen die Schnitte darstellen. Außer einem für die Einstellung charakteristischen Bild werden die Abspielzeit, Dialoge, Geräusche, auftretende Personen, Handlung und begleitende Musik aufgelistet. Des Weiteren können Handlungsort, filmtechnische Merkmale, Bewegungsabläufe, Art des Einstellungswechsels oder die Ausstattung der Szene notiert werden. Aufgrund des hohen Arbeitsaufwands empfiehlt es sich, dieses Verfahren nur für ausgewählte Szenen anzuwenden (Ibid.).

6.3. Ikonographisch-ikonologische Bildanalyse nach Panofsky

Abgesehen von filmtechnischen Aspekten ist es bei der Analyse von Videomaterial wichtig, sich intensiv damit auseinander zu setzen, welche Wirkung die Bilder erzeugen. Da dies hauptsächlich auf unterbewusster Ebene und indirekt geschieht, hat Kunsthistoriker Erwin Panofsky die ikonographisch-ikonologische Methode entwickelt, mit der verdeutlicht werden kann, mit welchen Symbolen Bilder arbeiten und wie stark die vermittelte Botschaft vom Vorwissen der RezipientInnen abhängt.

Nach Panofsky gliedert sich die Analyse von Bildern in drei Schichten. Die erste bezeichnet er als primäres oder natürliches Sujet (Panofsky 2006, 37). Hierbei werden alle Objekte und Bewegungen ohne interpretative Zuschreibungen aufgelistet, weshalb auch von vorikonographischer Beschreibung gesprochen wird. Als nächstes wird das sekundäre oder konventionelle Sujet erfasst, wobei die zuvor erfasste Komposition mit allgemeingültigen Bedeutungen oder Konzepten in Verbindung gesetzt wird. Somit werden Allegorien und Handlungen identifiziert, die für das Thema oder eine bestimmte Kultur typisch sind. Panofsky führt dazu die Beispiele einer essenden Gruppe Menschen, die das letzte Abendmahl darstellen, und die Geste des Hutziehens als typisch europäischen Gruß an. Bei dieser zweiten Schicht handelt es sich um die Ikonographie (Ibid., 38). Auf der dritten Ebene wird die eigentliche Aussage des Bildes ermittelt. Dabei werden die Erkenntnisse aus Vorikonographie und Ikonographie inkludiert und zusätzlich

„[...] jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.“ (Ibid., 36)

Es wird also versucht, aus den im Bild enthaltenen Symbolen Rückschlüsse über die Umstände seiner Produktion zu ziehen. Hierbei ist es wichtig, dass die analysierende Person bereits solides Vorwissen über den Kontext des Bildes hat, denn nur so ist sie in der Lage, die gezeigten Elemente als Zeichen zu verstehen, also beim Beispiel des letzten Abendmahles die Gruppe Menschen als Jesus und seine Jünger. Während die ersten beiden Ebenen sich hauptsächlich auf die Beschreibung des Bildes konzentrieren, ist die Interpretation des Beschriebenen Fokus der dritten Ebene. Panofsky bezeichnet diese auch als Ikonologie (Ibid., 42). Der Wechsel von Ikonographie zu Ikonologie ist einer

„[...] von der Ebene des expliziten Wissens, der Ebene von Common Sense-Theorien, hin zum impliziten oder atheoretischen Wissen [...] Hieran anknüpfend [...] lässt sich dieser Wechsel der Analyseinstellung als derjenige vom *Was* zum *Wie* bezeichnen. Es geht um den Wechsel von der Frage, *was* kulturelle oder gesellschaftliche Phänomene oder Tatsachen *sind*, zur Frage, *wie* diese *hergestellt* werden.“ (Bohnsack 2011, 30)

Jede der drei Bedeutungsebenen lässt sich nur durch subjektive Wahrnehmung ermitteln. Wie oben erwähnt, ist es wichtig, spätestens ab der zweiten Ebene mit dem Thema des Bildes und ähnlichen Darstellungen bekannt zu sein, während für die vorikonographische Beschreibung gesunder Menschenverstand ausreicht. Auf der Ebene der Ikonologie sind noch weitreichendere Kenntnisse über Thema und Kontext des Bildes gefragt, um detaillierte Ergebnisse zu erhalten und diese soweit wie möglich zu validieren. Panofsky verweist darauf, dass gerade in Bezug auf diesen letzten Teil der Analyse ein interdisziplinärer Zugang zu dem Thema hilfreich ist, da so möglichst viele Informationen über Traditionen, Gesellschaft, Kultur, etc., in deren

Rahmen das Bild produziert wurde erfasst werden können (Panofsky kein Datum). Abschließend betont er, dass die drei Bedeutungsebenen nicht separat erarbeitet werden, sondern es sich dabei um einen zusammenhängenden Prozess handelt (Ibid.).

6.4. Vorgehensweise

Die oben beschriebenen Ansätze zur Video- und Bildanalyse, sowie die Leitfragen, die sich für mich aus der feministischen Filmtheorie ergeben, werde ich in dieser Arbeit kombinieren, sodass die Analyse der Musikvideos wie folgt ablaufen wird:

Ich beginne damit die Musikvideos anzusehen und ihren Inhalt zusammenzufassen. Des Weiteren wird an dieser Stelle der Kontext des jeweiligen Videos erläutert, also vor allem die Eckdaten der Produktion, sowie gegebenenfalls wichtige Ereignisse, auf die darin Bezug genommen wird. In einem tabellarischen Einstellungsprotokoll im Anhang der Arbeit werden die Anfangs- und Endzeiten der einzelnen Einstellungen, sowie die Handlungseinheiten, zu denen sie gehören, der dabei gesungene und gesprochene Text und die wichtigsten technischen Auffälligkeiten festgehalten. Da Musikvideos eher selten eine lineare Handlung entwickeln, ist das Unterteilen der Videos in Handlungsstränge oder –einheiten hilfreich, um die Analyse zu strukturieren. Die verschiedenen Handlungseinheiten werden chronologisch nach ihrem erstmaligen Einsetzen behandelt, es sei denn, es ist zum besseren Verständnis der nötig, verschiedene Einheiten gemeinsam und unabhängig von der Chronologie zu betrachten.

Als nächstes wähle ich besonders ausdrucksstarke und für das gesamte Video repräsentative Einstellungen aus, um technische und filmästhetische Merkmale und die formale Komposition, also Perspektive, szenische Choreographie und Planimetrie (Bohnsack 2011, 38) zu analysieren. Somit erfasse ich die vorikonographische Bedeutungsebene. Zusätzlich fasse ich an dieser Stelle den Inhalt des Songtextes zusammen und ordne den ausgewählten Einstellungen die dazugehörigen Liedzeilen zu.

Die ersten, ikonographischen, Schlussfolgerungen über die ausgewählten Einstellungen, die ich aus dem Beobachteten ziehe, setze ich dann in Bezug zu dem restlichen Video und dem gesamten Songtext. Außerdem kann ich an dieser Stelle den Gesamteindruck des Videos mit seinem Kontext in Verbindung setzen. Damit gehe ich zur Ikonologie über, denn nachdem ich das Video mit allen dazu verfügbaren Informationen untersucht habe, kann ich nicht nur darin enthaltene Symbole und Metaphern erkennen, sondern auch Schlussfolgerungen darüber anstellen, wie Geschlechtsidentität und Sexualität dargestellt werden, ob es Ambivalenzen gibt oder zu Grenzüberschreitungen kommt. Abschließend werde ich die Ergebnisse aller Videoanalysen zusammenfassen.

7. Kontext: Musik in Jamaika

7.1. Allgemein

„Dancehall is created by the people, the ‚many‘ disenfranchised youth of African descent who continually seek tomorrow’s dinner from a ‚noisy‘ space that has been snubbed by the upper classes.“ (Stanley Niaah 2010, 1)

Jamaika hat als drittgrößte karibische Insel 2,7 Mio. EinwohnerInnen (The World Bank Group 2016), von denen über 90% afrikanische Vorfahren haben (Stanley Niaah 2010, 1). Diese Vorfahren wurden wiederum größtenteils im Rahmen des transatlantischen Sklavenhandels von britischen KolonisatorInnen nach Jamaika verschleppt. Trotz verschiedenster Versuche der KolonialherrInnen dies zu unterbinden, brachten sie ihre kulturellen Gepflogenheiten und Traditionen mit und pflegten sie auch unter widrigsten Bedingungen, sodass viele Elemente davon bis heute in jamaikanischer Musik zu finden sind (Ibid., 2). Hinzu kommen Einflüsse von den ehemaligen Kolonialmächten, amerikanischer Popmusik, Religion und dem Drang Armut und sozialem Elend zu entfliehen, denn seit Jahrhunderten wird Musik in Jamaika eingesetzt, um gegen gesellschaftliche Missstände aufzubegehren.

Obwohl jamaikanische Musik ein absoluter Exportschlager ist und die Einnahmen durch Musik und damit zusammenhängende Dienstleistungen etwa zehn Prozent des jamaikanischen Bruttoinlandsproduktes darstellen (Ibid., 1), bleibt durch Nachlässigkeit im wirtschaftlichen und urheberrechtlichen Umgang mit diesen Produkten der Großteil ihres wirtschaftlichen Potentials ungenutzt. Während es in Europa schon länger verschiedene Verwertungsgesellschaften gibt, die die Urheber- und Vervielfältigungsrechte von Musikschaaffenden vertreten und dafür sorgen, dass die UrheberInnen von der Nutzung und Vervielfältigung ihrer Werke profitieren, entwickeln sich ähnliche Organisationen und gesetzliche Strukturen in Jamaika erst seit wenigen Jahren und eher langsam. So wurde Urheberrecht dort erst 1993 eingeführt (Jamaica Intellectual Property Office 2009) und die Jamaican Music Society, die Musikschaaffende bei der Wahrnehmung dieser Rechte vertritt, erst 2006 gegründet (Jamaican Music Society 2016)⁹. Zuzüglich zu der noch wackligen Gesetzeslage kommt, dass Musikproduktion in Jamaika häufig scheinbar eher mit Idealismus als mit Geschäftssinn in Verbindung gebracht wird (Köhligs und Lilly 2015, 57).

Auch statistische Erhebungen über das Ausmaß der jamaikanischen Musikindustrie sind nur schwer zu finden. Die von Sonjah Stanley Niaah in „Dancehall: From Slave Ship to Ghetto“ angeführten Daten beziehen sich zwar auf die Jahre 1998 bis 2008, illustrieren die Lage aber dennoch gut: Im Jahr 2000 betrug das weltweite Einkommen durch den Export von Reggae

⁹ Die österreichische Verwertungsgesellschaft AKM wurde im Vergleich dazu bereits 1897 gegründet und das erste Urheberrechtsgesetz in Österreich 1936 eingeführt (Bundeskanzleramt Österreich 2016).

7.2. Middle Passage

etwa 2.5 Mrd. US\$, in Jamaika wurden jedoch nur 300 Mio. US\$ durch die Produktion von Musik eingenommen (2010, 2). Es wird davon ausgegangen, dass die jamaikanische Wirtschaft um zehn Prozent wachsen könnte, wenn das Land Zugriff auf allen durch seine Musik generierten Profit hätte (Ibid.). In Jamaika gibt es etwa 170 *Soundsystems* und 200 Tonstudios in denen 6000 Menschen ihr Einkommen verdienen. Des Weiteren gibt es pro Jahr ca. 10000 Konzerte und ähnliche Musikevents, durch die Erträge von 800-900 Mio. JM\$ eingespielt werden (Ibid. 1).

Dancehall ist als populärste jamaikanische Musikrichtung (Stanley Niaah 2010, 2) zwar von zentraler Bedeutung für das jamaikanische Selbstbild, gleichzeitig handelt es sich dabei jedoch um einen stark konfliktbesetzten, marginalisierten Teil jamaikanischer Kultur (Ibid., 16). Was wie ein Widerspruch in sich klingt, ist aufgrund der kolonialen Geschichte Jamaikas und der daraus resultierenden kulturellen Vielfalt nicht ungewöhnlich.

„Caribbean politics, culture and society are inextricably bound by and linked to a colonial history and memory that frames and codifies the socio-cultural and political behaviours. The colonial history and memory are composed of competing discourses [...] and these mediate the cultural diversity that defines the Caribbean experience.“ (Brown 1999, 1)

Um die ambivalente Position, die Dancehall in der jamaikanischen Gesellschaft hat, nachvollziehen zu können, ist es hilfreich tiefer in die Geschichte Jamaikas und vor allem die Geschichte jamaikanischer Musik einzutauchen.

7.2. Middle Passage

Dancehall lässt sich direkt auf die *Middle Passage* der transatlantischen Handelsroute zurückführen (Stanley Niaah 2010, 20), über die zwischen 1651 und 1867 mehr als eine Millionen Menschen aus Westafrika nach Jamaika gebracht wurden (Helber 2015, 39). Diese Route bestand aus drei Teilen und wird deshalb auch als atlantischer Dreieckshandel bezeichnet. Auf der ersten Etappe wurden Waren und Waffen aus Europa nach Westafrika geschifft, wo sie gegen SklavInnen eingetauscht wurden, die auf dem zweiten Teil der Route zu den Kolonien in Nordamerika und der Karibik geschifft wurden (Ibid., 38). Dort wurden die Schiffe wiederum mit Baumwolle und Rohrzucker beladen, bevor sie im dritten Teil der Route zurück nach Europa fuhren (Ibid.). Da der Transport der SklavInnen auf dem zweiten Teil der Tour erfolgte, wird diese unfreiwillige Reise allgemein als *Middle Passage* bezeichnet.

Unter Deck der Sklavenschiffe hat sich der Limbo entwickelt, ein Tanz, der bis heute vor allem während des karibischen Karnevals, aber auch in jamaikanischen Tourismuszentren oft getanzt wird (Stanley Niaah 2010, 35). Er basiert darauf, dass es unter Deck der Schiffe kaum Platz gab, weshalb die SklavInnen sich spinnenähnlich verbiegen mussten, um sich überhaupt bewegen zu können. Der Tanz besteht daraus, seinen Körper unter einem waagrecht gehaltenen Stock hindurchzubewegen, indem man sich nach hinten lehnt und dabei die Knie beugt. Der Stock wird mit jedem Durchgang gesenkt, sodass es zunehmend schwerer wird ihn in

dieser Rückwärtsbeuge zu passieren (Ibid., 19). Dem Limbo werden verschiedene Bedeutungen zugeschrieben. Einerseits gilt er als wiederbelebend und als Übergangsritus, andererseits als gesundheitsfördernde Maßnahme.

„This ordeal produces triumph for the dancer who can endure to survive the challenge. The African home and life lost are represented by the bending ordeal, and the promised land to be reached by the triumph of clearing the lowered stick.“ (Ibid.)

Außerdem gibt es Hinweise darauf, dass zum Beispiel im Kongo Beerdigungen, Kriegsrituale aber auch Zeremonien anlässlich des Erwachsenwerdens mit dem Limbo zelebriert wurden (Ibid.). Die Sklavenschiffer tolerierten, dass die SklavInnen sich unter Deck mittels des Limbos oder auf ähnliche Weise bewegten, denn die Sterblichkeitsrate auf den Schiffen war hoch (Helber 2015, 37) und „[...] transporting the enslaved for such long journeys in restricted spaces necessitated to keep them alive. Performance was a requirement for life.“ (Niah Stanley 2005, 35).

7.3. Karneval und karnevaleske Feste

Auch nach der Ankunft in der neuen Welt spielte Tanz eine wichtige Rolle im Leben der SklavInnen. Zum einen wurde das Ende der *Middle Passage* durch Tänze markiert (Stanley Niah 2010, 21) und zum anderen hielten sich die SklavInnen auf den Plantagen Freiräume offen, die für Zusammenkünfte, inklusive Tänze, genutzt wurden. Wie Shanti Elliot mit Bezug auf Bachtins Beschreibung des Karnevals festgestellt hat, entsteht Lachen aus der Gemeinschaft, „[...] but its most important function is internal; it defends freedom of thought.“ (Elliot 1999, 131) Weiter gefasst lässt sich argumentieren, dass nicht nur Lachen, sondern das Feiern allgemein die „Freiheit der Gedanken“ verteidigt. Die Zusammenkünfte der SklavInnen stärkten somit deren Subjektivität, sie ermöglichten wenigstens temporäre Freiheit und wirkten wiederbelebend im Sinne Bachtins. Die jamaikanischen PlantagenbesitzerInnen nahmen dieses befreiende Element der Feste als Bedrohung ihrer Macht wahr und standen den Feierlichkeiten und Versammlungen ihrer SklavInnen dementsprechend kritisch gegenüber (Stanley Niah 2010, 21).

Diese Zusammenkünfte fanden trotzdem nicht nur an marginalisierten Orten wie Flussufern und abgelegenen Wegen statt, sondern auch offiziell, wenn den SklavInnen während der Weihnachtszeit drei bis fünf Feiertage von den argwöhnischen PlantagenbesitzerInnen gewährt wurden (Ibid., 18, 21). Aus diesen Feiertagen entwickelte sich der jamaikanische Karneval, *Jonkonnu*. Ähnlich wie beim europäischen Karneval zogen und ziehen teilweise bis heute Gruppen von TänzerInnen, die verschiedene stereotype Charaktere der jamaikanischen Gesellschaft darstellen, durch die Straßen und von Hof zu Hof (Mullin 2014, 144). Seit dem 19. Jahrhundert haben sich im Rahmen der offiziellen Feiertage die ersten organisierten Tanzveranstaltungen entwickelt. Diese sogenannten „Soireen“ fanden in kleinen Räumen, Höfen

7.4. Koloniale Gesellschaftsstrukturen im postkolonialen Jamaika

oder Buden statt, die nur wenigen Tänzern Platz boten, sodass die Paare sich stetig abwechselten (Stanley Niaah 2010, 21-23).

„The conception that the soirée, not the so-called meetings, balls and suppers, would ‘help the process of transformation which was going on from slavery to freedom’ prevails in contemporary Jamaica, and is manifested in the tensions over popular cultural expressions.” (Ibid., 22)

Tatsächlich ähneln nicht nur die Austragungsorte heutiger Dancehall-Events denen der sogenannten „booth dances“, auch am Prozedere dieser Ereignisse lässt sich ihre Verwandtschaft erkennen. *Booth dances* dauerten von etwa 20:00 Uhr bis 24:00 Uhr, zelebrierten alle Aspekte des Lebens und des Todes und nahmen in dieser Zeit stetig an Intensität zu (Ibid., 23). Diese zunehmenden Exzesse wurden regelmäßig von den herrschenden Gesellschaftsschichten kritisiert und bis heute sind Kontroversen und Skandale fester Bestandteil der Dancehall-Kultur. Aus der Kombination von inoffiziellen, mitunter illegalen Zusammenkünften der SklavInnen und deren offiziell genehmigten Feiertagen hat sich eine alltägliche Dancehall-Kultur entwickelt, deren Intensität sich zum Jahresende hin nochmals steigert. Die wichtigsten jamaikanischen Musikevents finden nach wie vor um die Weihnachts- und Karnevalszeit statt, allen voran das jährlich kurz nach den Weihnachtfeiertagen stattfindende „Sting“. Dabei handelt es sich um ein seit Anfang der 1980er jährlich organisiertes Konzert, auf dem die aktuell bedeutendsten MusikerInnen auftreten. Regelmäßig kommt es auf dem Sting, meist im Rahmen von *Clashes*, zu Kontroversen aufgrund von zu aggressiven oder sexuell expliziten Songtexten und Tanzeinlagen, gewalttätigen Ausschreitungen oder Fehden, die zwischen verschiedenen *Artistes* ausbrechen¹⁰ (Stanbury 2015, 76).

7.4. Koloniale Gesellschaftsstrukturen im postkolonialen Jamaika

Seit ihrer Übernahme der Insel, vor allem aber seit der Sklavenzeit, förderten die KolonisatorInnen in Jamaika eine patriarchale Gesellschaftsstruktur nach europäischem Vorbild (Frank 2007, 183, Bakare-Yusuf 2006, 468). Dazu gehören das bürgerliche Familienideal mit dem Vater als Oberhaupt und Ernährer (Delgado de Torres 2011, 12), christlich geprägte Normen von Sittlichkeit und Moral, sowie europäische Schönheitsideale (Bakare-Yusuf 2006, 467). Um ihre Vormachtstellung zu sichern, begründeten die KolonisatorInnen außerdem eine rassistische und sich hauptsächlich an Hautfarbe orientierende Hierarchie. Trotz mehr als fünfzigjähriger Unabhängigkeit von Großbritannien und des Nationalmottos „Out of many, one People“ (Stanley Niaah 2010, 1), beeinflusst diese Hierarchie die soziale Ordnung Jamaikas bis heute stark, sodass die Gesellschaft in verschiedener Hinsicht gespalten ist. Bibi Bakare-Yusuf argumentiert beispielsweise, dass die Ideale der Kolonisatoren noch immer genutzt werden, um Unterschiede zwischen den verschiedenen sozialen Schichten zu markieren und dass diese Unterscheidung der *Classes* teilweise mittels rassistischer Argumente geschieht:

¹⁰ Siehe: <http://jamaica-gleaner.com/power/50220>, <http://www.jamaicaobserver.com/latestnews/ONLINE-READERS-COMMENT---Mayhem-at-Sting-part-of-Dancehall-culture>

„Just as in late eighteenth- and nineteenth-century Europe, where a distinction was made between the modest and chaste (typically upper-class body) woman and the vulgar and obscene (working-class and African Body), a similar bifurcation takes place in the Caribbean [...] The ideal look for elite Jamaican women is essentially a white look: slender, restrained, calm, long flowing (straightened) hair and light or brown skin.“ (Bakare-Yusuf 2006, 467)

Bei dieser Übernahme eurozentrischer Werte handelt es sich um Mimikry, wie Frantz Fanon sie in „Schwarze Haut, weiße Masken“ beschreibt. Fanon bezieht sich in seinen Ausführungen aber vor allem auf den Zustand von individuellen Subjekten und nicht auf größere Gruppen, wie zum Beispiel Angehörige eines Staates. Ohne detaillierte Studien lässt sich somit nicht feststellen, inwiefern der Übernahme eurozentrischer Werte in Jamaika zwanghaftes, neurotisches Verhalten zugrunde liegt. Hinzu kommt, dass Fanons Theorie auf dem Verhältnis von Kolonialiserten und KolonisatorInnen basiert, Jamaika aber ein unabhängiger Staat ist. Dennoch sind in der jamaikanischen Gesellschaft Muster erkennbar, die auf eine Übernahme eurozentrischer Ideale im Rahmen fanonscher Mimikry schließen lassen.

7.4.1. Hautfarbe

Die Wertung von Hautfarbe ist beispielhaft für die Weiterverbreitung kolonialer Werte in postkolonialer Unabhängigkeit. Während in den USA mit dem Sklavenhandel die „One-drop“-Regel, nach der jede Person mit einem Tropfen „schwarzem Blut“ als schwarz galt (Harris 2014, 3), eingeführt wurde, um die schwarze und weiße Bevölkerung zu trennen, kam es in Jamaika zu einer stärkeren Vermischung von Schwarzen und Weißen, sodass sich eine kreolische Bevölkerungsgruppe entwickelte (Helber 2015, 39). Eine klare Unterteilung in schwarz und weiß, wie in den USA, war somit unmöglich und es entwickelte sich stattdessen ein Hierarchiesystem, an dessen Spitze Menschen weißer, am Boden schwarzer Hautfarbe standen (Ibid.). Diese auf Hautfarbe basierende Ordnung besteht in Jamaika nach wie vor und wird zum Beispiel an der Bezeichnung des Mittelstandes als „brown“ deutlich (Ibid., 40). Patrick Helber weist außerdem darauf hin, dass die Unterschiede zwischen den verschiedenen ethnischen und kulturellen Gruppen und damit einhergehende Probleme wie Rassismus in Jamaika verharmlost werden. Mit seiner Unabhängigkeit hat sich das Land als „creole multiracial nation“ definiert, indem so viele verschiedene Bevölkerungsgruppen leben, dass zwischen ihnen keine Diskriminierung entsteht (Ibid., 43).

„Diese Auffassung führte zu einer Privilegierung der kreolischen Jamaikaner_innen [...] und] verschwieg [...], dass die Mehrheit der Jamaikaner_innen ursprünglich aus Afrika stammte. Die hegemoniale kulturelle Identität Jamaikas wurde von der middle class definiert, die sich vom Erbe der Sklaverei und der working class, die in ihren Augen Rückständigkeit verkörperte, distanzieren wollte.“ (Ibid.)

Diese Distanzierung erfolgt durch ein Streben an die Spitze der Hierarchie, indem Praktiken, die an die *Working Class* oder afrikanische Traditionen erinnern, vermieden werden und stattdessen Werte- und Moralvorstellungen dominieren, die lange Zeit von weißen PlantagenbesitzerInnen ausgingen (Bakare-Yusuf 2006, 468). Hautfarbe dient als eine Art Aushängeschild,

um die Zugehörigkeit zur *Middle* oder *Upper Class* zu demonstrieren, wird allerdings auch von weiteren wichtigen Faktoren wie dem Leben nach christlichen, patriarchalen Werten, nach geschlechtsspezifischen Erwartungen und Respektabilität begleitet. Laut Helber ist besonders der letzte Faktor, zusammen mit der Hautfarbe, entscheidend, um sich von der *Working Class* abzugrenzen. Respektabilität ergibt sich jedoch aus der Summe der anderen Faktoren (Helber 2015, 11).

7.4.2. Religion

Religion spielt in allen Gesellschaftsschichten Jamaikas eine wichtige Rolle, vor allem verschiedene christliche Glaubensrichtungen sind weit verbreitet. In internationalen Medien wird der Religion Rastafari viel Bedeutung beigemessen, obwohl ihr nur etwas über ein Prozent der jamaikanischen Bevölkerung angehören (Jamaika 2016). Dies hängt damit zusammen, dass viele international erfolgreiche ReggaemusikerInnen bekennende Rastas sind, so zum Beispiel Bob Marley, Sizzla oder Jah9. Tatsächlich bilden die Rastamen und –women aber eine Minderheit, die seit der Entstehung der Religion in den 1930er Jahren wiederholt von der jamaikanischen Regierung verfolgt und bekämpft wurde (Stanbury 2015, 42). Rastafarians verehren den äthiopischen Kaiser Haile Selassie I, der 1930 gekrönt wurde und bis dahin als Prinz oder „Ras“ Tafari bekannt war. Dem Panafrikanisten Marcus Garvey wird nachgesagt, seine AnhängerInnen aufgefordert zu haben, auf die Krönung eines schwarzen Königs in Afrika zu warten, da dann die Erlösung nah sei (Ibid., 41). Aufgrund von Textstellen der Bibel, die diese Aussage belegen, wird Haile Selassie I teils als Heiliger oder sogar als wiedergeborener Gott verehrt (Ibid.).

Vor allem strenggläubige Christen und Rastas prangern regelmäßig verschiedene Aspekte von Dancehall, wie die offene Zurschaustellung von Sexualität und den im Dancehall weitverbreiteten Materialismus, an. Wie Carolyn Cooper festgestellt hat, basiert die Betonung von Markenkleidung und protzigem Schmuck im Dancehall jedoch auf dem gleichen Verlangen nach Wohlstand, den auch mittelständische, strenggläubige JamaikanerInnen demonstrieren, wenn sie darauf hinarbeiten, sich Häuser zu kaufen „[...]that could easily pass as a castle[...]“ (Cooper 2005, 2).

7.4.3. Sexualität und geschlechtliche Rollenverteilung

In Jamaika gilt allgemein die Ehe und damit verbunden die monogame Kernfamilie als ideale Form des Zusammenlebens. Allerdings werden Ehen hauptsächlich in den höheren Gesellschaftsschichten oder im streng religiösen Rahmen geschlossen und der Großteil der JamaikanerInnen, etwa 80 Prozent, sind nie verheiratet gewesen (Helber 2015, 101). Mit dem Ideal der Ehe gehen geschlechterspezifische, patriarchale Vorgaben der Rollenverteilung einher. So wird von Frauen erwartet, sich um Kinder und Haushalt zu kümmern (Ibid.), während es Aufgabe der Männer ist, für ihre Verpflegung und Unterhalt zu sorgen, sich gegenüber anderen

durchzusetzen, Stärke und Härte zu zeigen (Delgado de Torres 2011, 12, Helber 2015, 100). Gleichzeitig wird von Frauen sexuelle Passivität verlangt, für Männer ist es jedoch entscheidend, ihre Potenz als Zeichen ihrer Männlichkeit zu beweisen (Helber 2015, 100, 101). Besonders in der *Working Class* werden die Geschlechter zudem räumlich getrennt. Jungen lernen auf der Straße wie Erwachsene mit den Hürden und Gefahren des Alltags zurechtkommen, Mädchen halten sich jedoch hauptsächlich im *Yard* auf, wo darauf geachtet werden kann, dass sie ihren Ruf nicht schädigen (Ibid., 102).

An dieser Stelle muss betont werden, dass sich die Möglichkeiten der geschlechtlichen Identifizierung in Jamaika praktisch auf männlich und weiblich beschränken, und zwar jeweils in Übereinstimmung mit dem jeweiligen anatomischen Geschlecht. Homosexuelle Handlungen sind in Jamaika durch die sogenannten „Buggery Laws“ verboten. Obwohl das Gesetz an sich geschlechtsneutral formuliert ist, wird es praktisch vor allem verwendet, um Homosexualität unter Männern zu kriminalisieren (Helber 2015, 107). Es kommt jedoch kaum

„[...] zur Verurteilung von Homosexuellen veranlasst durch die Buggery Laws [...] Bei verurteilten Buggery-Straftätern handelt es sich meist um erwachsene Männer, die sich sexuell an Jugendlichen und Kindern vergangen haben. Da sexueller Missbrauch von minderjährigen und die Kriminalisierung von homosexuellen Männern über den gleichen Paragraphen laufen, wird der Eindruck vermittelt, homosexuelle Männer würden sich grundsätzlich an Kindern vergreifen.“ (Ibid.)

Dieser Eindruck wird auch populärkulturell häufig aufgegriffen, sodass es zahlreiche Beispiele von Dancehall-Songs aber auch Interviews mit in der Dancehall-Szene aktiven Personen gibt¹¹, in denen Homosexualität aufs Schärfste verurteilt wird, unter anderem, weil sie mit Pädophilie gleichgesetzt wird. Homosexualität von Frauen ist in Jamaika ebenfalls verpönt, wird allerdings nicht als so gefährlich wie schwule Praktiken eingestuft. Helber argumentiert, dass dies hauptsächlich daran liegt, dass Penetration als entscheidende und ausschließlich vom Mann ausgehende Handlung des sexuellen Akts eingestuft wird, während es die Rolle der Frau ist, penetriert zu werden (Ibid., 108). Lässt sich nun ein Mann penetrieren, verweiblicht er und gefährdet damit nicht nur die patriarchale Ordnung, sondern entkräftet auch die Macht des Phallus (Ibid.). Da schon diese symbolische Verweiblichung stark kritisiert wird, ist es nicht verwunderlich, dass auch eine, plakativ ausgedrückt, „tatsächliche“ Verweiblichung nicht toleriert wird. Gemeint ist damit das Ausleben von Trans- und Intersexualität sowie alle anderen Variationen geschlechtlicher und sexueller Identifizierung, die vom binären Geschlechtersystem abweichen (Ibid., 112). Die allgemeine Abneigung gegen Homosexualität¹² bis hin zu star-

¹¹ Beispielsweise fängt das Duett „Ramping Shop“ von Spice und Vybz Kartel mit den Zeilen „[...] Every man grab a girl and every girl grab a man, man to man girl to girl that's wrong“ (Vybz Kartel und Spice 2009)

¹² Carolyn Cooper weist darauf hin, dass viele JamaikanerInnen den Begriff der Homophobie ablehnen, da sie Heterosexualität als normal und Homosexualität als krankhaft empfinden (Cooper 2005, 8).

7.5. Dancehall: die Gegenkultur der Working Class

ker Homophobie wird sowohl vom Staat als auch von der Kirche, einem der wichtigsten Wegweiser gesellschaftlicher Normen in Jamaika, gefördert, sodass schon der Verdacht der Homosexualität nicht nur den Ruf der Verdächtigten, sondern auch ihre persönliche Sicherheit gefährdet (Cooper, 2005, 9; vgl. Helber, 2015, 109, 111 f.).

7.4.4. Respektabilität

Besagten Ruf können Personen der *Working Class* laut *Middle* und *Upper Class* nur selten aufrechterhalten. Es wird Wert darauf gelegt, sich von dieser unteren Schicht abzugrenzen, indem darauf verwiesen wird, im Gegensatz zu ihnen respektabel zu sein (Helber 2015, 244). Respektabilität setzt sich aus den zuvor genannten Werten, also Heteronormativität, geschlechterspezifischer Rollenverteilung innerhalb von Ehe und Kernfamilie und möglichst heller, aber zumindest brauner anstatt schwarzer Haut, zusammen. Hinzu kommen Sparsamkeit und Bescheidenheit, Bildung und gemäßigtes Christentum (Ibid., 12). Bei der in Jamaika so bedeutenden Eigenschaft der Respektabilität handelt es sich also um eine Kombination rassistischer, sexistischer und klassendiskriminierender Normen, die auf die Verbreitung europäischer Werte während der Kolonisation und die damit einhergehende Christianisierung der SklavInnen zurückzuführen ist (Ibid., 11):

„Class, color/race and gender in combination constitute what Austin-Broos has called ‚Jamaica's discourse of heritable identity‘ [(Austin-Broos 1994, 218)]. This discourse perpetuates and reproduces the cultural logic of plantation society, where upper-class European values and morality have dominated the socio-cultural and economic landscape till present day.“ (Bakare-Yusuf 2006, 468)

Betrachtet man nur die sogenannte *Middle* und *Upper Class*, wirkt Jamaikas Gesellschaft wie ein Paradebeispiel für Fanons in „Schwarze Haut, weiße Masken“ ausgearbeitete Theorie der Mimikry. Tatsächlich ist sie jedoch weitaus diverser und vielschichtiger. Die oben beschriebenen Ideale werden hauptsächlich von der mittleren und höheren Gesellschaftsschicht aufrechterhalten, um sich von der *Working Class* abzugrenzen. Letztere kann und will aus verschiedenen Gründen nicht mit diesen Idealen mithalten, sodass sich hier andere bis hin zu gegensätzliche Werte entwickelt haben, die teilweise das mittelständische Weltbild direkt provozieren und kritisieren. Sie bilden außerdem Möglichkeiten der Identitätsbildung, die Alternativen zur Mimikry schaffen. Die dadurch entstehenden Spannungen zwischen den verschiedenen Gesellschaftsschichten werden nicht zuletzt in der Populärkultur und damit über Dancehall ausgetragen.

7.5. Dancehall: die Gegenkultur der Working Class

Für die *Working Class* sind die Werte und Ideale, die der jamaikanische Mittelstand pflegt, unerreichbar. 2015 lag die Arbeitslosenquote in Jamaika bei 13.5 Prozent und 2012 lebten 19.9 Prozent der jamaikanischen Gesellschaft unter der Armutsgrenze (The World Bank Group

2016). Seit die wohlhabenden BewohnerInnen, der Großteil der Gewerbe sowie die öffentlichen Einrichtungen und die Regierung an die Randbezirke gezogen sind, ist in der *Inner City* Kingstons Armut weit verbreitet (Stanley Niaah 2010, 40). Die Innenstadtbezirke sind deshalb zu Ghettos verfallen, die von Arbeitslosigkeit und lebensfeindlichen Alltagsbedingungen geprägt sind. Abgesehen von mangelnden Ressourcen und der dementsprechend schlechten Lebensqualität, äußern diese sich vor allem durch allgegenwärtige Gewalt in Form von organisierter Kriminalität, Drogenhandel und Polizeigewalt gegen die BewohnerInnen (Helber 2015, 45).

Diese Bedingungen bilden allerdings auch die Grundlage für enorme Kreativität und Innovation, aus der letztendlich Dancehall hervorgeht. Wie schon im *Jonkonnu*, schaffen die TeilnehmerInnen auch bei dieser Form der Populärkultur immer neue, künstlerische Identitäten, durch die Träume inszeniert, Wünsche ausgelebt oder Kritik an bestehenden Strukturen geübt werden können. Der Körper spielt dabei eine entscheidende Rolle, denn durch ihn werden, zusammen mit den Songtexten, die wichtigsten Aussagen im Dancehall produziert. Wie der Körper im Dancehall eingesetzt wird, unterscheidet sich mitunter sehr stark von den Verhaltensrichtlinien der jamaikanischen *Middle* und *Upper Class* oder den mittelständischen europäischen Vorstellungen von gebühlichem Verhalten. Durch Tanz, Kleidung, Accessoires und verbale wie nonverbale Kommunikation kommt es im Dancehall zu immer neuen Provokationen, die die vorherrschenden Werte in Frage stellen und aus denen alternative Ideale herausgebildet werden. Diese beeinflussen wiederum die persönliche Entwicklung von RezipientInnen und TeilnehmerInnen, sodass es zu Wechselwirkungen zwischen den Aufführungen im Rahmen des Dancehalls und der identitätsbildenden Performanz der Mitwirkenden kommt.

7.5.1. Die *Inner City* als Parastaat

Ein wichtiger Faktor, der das Level an Gewalt in den Ghettos bestimmt, ist die politische Lage in Jamaika. In den 1930er Jahren entwickelten sich die beiden Parteien „Jamaica Labour Party“ (JLP) und „People’s National Party“ (PNP) (Helber 2015, 42). Diese regieren abwechselnd und tragen ihre Wahlkämpfe teilweise auch mit Waffengewalt auf Kingstons Straßen aus. Vor allem in den 1970er Jahren führte das zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen, denn nach der Unabhängigkeit bestimmten bald

„[...] die ökonomische Krisen, die am Parteibuch orientierte Vergabe von Sozialleistungen und die Verstrickungen von Politiker_innen in die Wirren des Kalten Krieges den jamaikanischen politischen Alltag und setzten der anfänglichen Euphorie ein Ende.“ (Helber 2015, 44)

Im Rahmen dieser Verstrickungen förderte die CIA die Destabilisierung des Landes, um den damaligen, Kuba-freundlichen Premierminister Michael Manley (PNP) zu entmachten, indem sie die *Garrisons* der gegnerischen Partei mit finanziellen Mitteln und vor allem Waffen versorgte (Edmonds 2016, 55). *Garrisons* sind Wohngebiete in den Ghettos der *Inner City* Kingstons, die von einer der beiden Parteien erbaut und finanziell unterstützt wurden und deren

7.5. Dancehall: die Gegenkultur der Working Class

BewohnerInnen deshalb der jeweiligen Partei gegenüber zu Loyalität verpflichtet sind (Helber 2015, 45). Diese Loyalität wurde durch Dons oder *Area Leaders* mittels Gewalt, aber auch durch die Verteilung von Ressourcen und Arbeitsplätzen sichergestellt (Rapley 2003, 26). Besonders in den 1970ern und 80ern wurden während der Wahlkämpfe regelmäßig die *Garrisons* der jeweils gegnerischen Partei angegriffen, um ihre WählerInnen einzuschüchtern und zu dezimieren (Ibid.). Die sozialen und politischen Strukturen, die sich zu dieser Zeit bildeten, sind bis heute maßgebend für das gesellschaftliche Zusammenleben in Kingston, sowie für politische Entscheidungen in ganz Jamaika (Edmonds 2016, 55, Rapley 2003, 26).

Obwohl die *Garrisons* von den Parteien gefördert werden und die Stimmen ihrer BewohnerInnen teilweise ausschlaggebend für Wahlen sind, handelt es sich bei diesen Bezirken um vom Staat aus- beziehungsweise abgegrenzte Räume. Auf der einen Seite werden die BewohnerInnen der *Garrisons* von der *Middle Class* ausgegrenzt, auf der anderen Seite ist die Macht der Dons über ihr jeweiliges Gebiet so groß, dass der Staat keine Kontrolle mehr darüber hat. Die Viertel der *Inner City* werden nach außen hin von den wohlhabenderen Bezirken begrenzt und untereinander durch teilweise polizeilich überwachte Grenzpunkte voneinander getrennt. Stanley Niaah bemerkt, dass die *Garrisons* somit den Siedlungen der *Middle Class* ähneln, allerdings mit dem Unterschied, dass letztere nach außen, die *Garrisons* jedoch nach innen überwacht werden:

„The gated community is often represented as a middle-class phenomenon, but especially since the 1970s many of the inner city community borders have had semi-permanent policed checkpoints, mimicking the middle-class gated communities above Cross Roads, because of gang feuds and partisan political upheavals.” (Stanley Niaah 2010, 42)

Weiterhin räumt sie ein: “In some cases communities themselves erect these manned barriers to hinder movement of rival gangs.” (Ibid.) Allerdings werden diese selbsterbauten Barrikaden auch genutzt, um staatliche Organe aus der Garrison fernzuhalten, denn seit den 1980er Jahren hat sich die Kräfteverteilung zwischen Partei und Gang, PolitikerInnen und *Dons* stark verändert.

Wirtschaftliche Einbußen in den 70er und 80er Jahren führten dazu, dass die Regierung nicht länger in der Lage war, den *Area Leaders* die Arbeitsplätze und Ressourcen zu vermitteln, die diese brauchten, um die BewohnerInnen ihrer *Garrisons* zu kontrollieren (Edmonds 2016, 64). Die *Dons* waren somit gezwungen alternative Beschäftigungs- und Finanzierungsmöglichkeiten zu finden. Zeitgleich wurden die AnführerInnen südamerikanischer Drogenkartelle auf die jamaikanischen Gangs aufmerksam. Aufgrund der schwachen Wirtschaft und schlechten Lebensbedingungen, vor allem für die arme Bevölkerung, hatte es bereits mehrere Migrationschübe aus Jamaika in die USA, nach Kanada und Großbritannien gegeben, die sich in den 1970er und 80er Jahren wiederholten. In diesen Ländern entwickelte sich somit eine beträchtliche jamaikanische Diaspora (Ibid.). Unter den ausgewanderten JamaikanerInnen waren und

sind auch diverse Gangmitglieder und *Dons*, sodass die jamaikanischen Gangs bestens international vernetzt sind. Diese Netzwerke und die paramilitärische Struktur der Gangs boten und bieten sehr gute Grundlagen für eine Beteiligung am internationalen Drogenhandel (Ibid., 63, 64). Hinzu kam der weiterhin bestehende politische Schutz der Gangmitglieder vor juristischer Verfolgung (Ibid., 60).

Durch den Handel mit Rauschgift konnten die *Area Leaders*, im Gegensatz zur Regierung, weiterhin die Bedürfnisse der BewohnerInnen ihrer *Garrisons* stillen. Sie emanzipierten sich somit von den politischen Parteien und wurden teilweise so mächtig, dass der Staat seitdem keinen Zugang mehr zu ihnen oder ihren *Garrisons* hat. Die *Dons* sind die unbestrittenen AnführerInnen ihrer Bezirke, sie versorgen und stabilisieren ihre Gemeinschaft, weshalb die BewohnerInnen ihnen gegenüber meist deutlich loyaler sind als dem Staat (Ibid.). In einigen *Garrisons* gibt es eine eigene, vom *Don* ausgehende Rechtsprechung, die deutlich häufiger in Anspruch genommen wird als der offizielle Weg über Polizei und Gerichte, da sie als effizienter und gerechter wahrgenommen wird (Rapley 2003, 28). Hinzu kommt die unabhängige Finanzierung durch die Profite des Drogenhandels, sowie aus Schutzgelderpressungen und einem eigenen Steuerwesen (Ibid.). Diese *Garrisons* bilden somit in sich geschlossene Gemeinschaften, die praktisch als Staaten im Staat funktionieren und auf die die jamaikanische Regierung kaum noch Einfluss hat (Edmonds 2016, 66).

Die Berichterstattung über die *Inner City* ist in Jamaika nach wie vor meist negativ. So werden Übergriffe der Polizei häufig positiv dargestellt, die betroffenen AnwohnerInnen kriminalisiert oder anonymisiert (Helber 2015, 45). Mitglieder der *Lower Class* werden dadurch stigmatisiert und vor allem junge Männer gelten oft von vorneherein als kriminell und haben kaum Zugang zum legalen Arbeitsmarkt (Stanley Niaah 2010, 42). Gerade in den Wirtschaftsbezirken Kingstons treffen zwar alle sozialen Schichten aufeinander, allerdings ist diese Vermischung immer nur temporär und dauerhafter sozialer Aufstieg ist auch hier nicht möglich (Ibid., 41). Mitglieder der *Working Class* werden somit vom Rest der Gesellschaft ausgegrenzt, vom Staat ignoriert oder unterdrückt und innerhalb der *Garrisons* stetiger Gewalt ausgesetzt. Dieser Isolierung begegnen sie, indem sie mit Dancehall eine Gegenkultur schaffen, die ihnen Erleichterung von und teilweise auch einen Ausweg aus den Problemen des Alltags bietet. Die parastaatliche Struktur der *Garrisons* bildet für diese Kultur einen wichtigen Nährboden:

„[...] Gerade weil [die Garrisons] außerhalb des Kontrollbereichs des multiracial Staats liegen, [stellen sie] ein Territorium dar, von dem aus die urbane lower class dessen Hegemonie herausfordern kann(vgl. Thame 2011[,]82). Die Wiege der Dancehall-Musik liegt nicht zufällig in den notorisch kriminalisierten Bezirken von West-Kingston.“ (Helber 2015, 45)

7.5.2. Statussymbole und Sexualität

In Jamaika ist die Kombination aus *Race*, *Class* und Geschlecht vor allem aufgrund der kolonialen Geschichte ausschlaggebend für die soziale Hierarchie:

7.5. Dancehall: die Gegenkultur der Working Class

„During Caribbean plantation slavery, white men were placed at the helm of the gender socio-political hierarchy and black men and women were stereotyped as sexual animals, driven by insatiable sexual desires and in need of constant supervision. Indeed, both slavery and colonialism collapsed into sexed bodies, sexualizing Caribbean populations in racial terms and racializing them in sexual terms.” (Hope, 2006, 38)

Wie bereits erläutert wurde, verschränken sich in der jamaikanischen Gesellschaft *Race* und *Class*, sodass letztere mit bestimmten Hautfarben in Verbindung gebracht wird. Durch geschlechtliche Unterschiede wird diese Hierarchie weiter aufgefächert. Sie lässt sich deshalb folgendermaßen gliedern: an oberster Stelle stehen der weiße Mann und die weiße Frau, gefolgt von kreolischen, also braunen, Männern und Frauen. An unterster Stelle stehen letztlich der schwarze Mann und die schwarze Frau. Innerhalb dieser Ordnung ist dann jeweils die Frau dem Mann unterlegen (Helber, 2015, 98; Hope, 2006, 39). Diese Aufteilung ist allerdings sehr grob und in der Praxis bei weitem nicht immer zutreffend, da sie nur eine Auswahl an Kriterien inkludiert, die die gesellschaftliche Position einer Person bestimmen. So ist es genauso möglich, dass zum Beispiel ein Mann von einer Frau abhängig ist, weil er nicht selbst für seinen Lebensunterhalt sorgen kann. In diesem Fall wäre er ihr aber nicht nur unterlegen, seine Männlichkeit stünde ebenfalls in Frage.

Tatsächlich ist der Mangel finanzieller Mittel ein ernsthaftes Problem für Männer der ärmeren Bevölkerungsschicht und vor allem der *Inner City* Kingstons, da sie dadurch die an sie gestellten Erwartungen nicht erfüllen können (Hope, 2006, 47). Dazu zählt, dass sie ihre Angehörigen nicht versorgen oder sich keine Statussymbole wie teure Autos, Markenkleidung und ähnliches leisten können. Somit fallen zwei wichtige Strategien, durch die sie ihre Männlichkeit innerhalb des patriarchalen Systems beweisen könnten, weg. Eine weitere Möglichkeit sich als „echten Mann“ zu profilieren, besteht für diese Männer darin, ihre sexuelle Leistungsfähigkeit zu demonstrieren. Dies geschieht Donna Hope zufolge indem besonders junge Männer versuchen, mit möglichst vielen Frauen sexuelle Beziehungen einzugehen, aus denen bestenfalls Kinder als ultimativer Potenzbeweis hervorgehen (2006, 22 ff.).

Wie schon in Bezug auf die Hautfarbe wird auch hier ein während der Kolonialzeit erstelltes Stereotyp weiter reproduziert. SklavInnen wurden oft auf ihre Sexualität reduziert und stellten dadurch eine Bedrohung für die KolonialistInnen dar. Der als unbändig wahrgenommene Sexualtrieb der versklavten AfrikanerInnen bedrohte einerseits die Potenz der weißen Sklavenhalter, da diese weder mit den anatomischen Ausmaßen noch der Ausdauer, die den schwarzen Männern zugeschrieben wurden, mithalten konnten. Andererseits stellten diese angeblichen Attribute eine ernstzunehmende Gefahr für die Keuschheit und den guten Ruf weißer Frauen dar (Ibid., 38). Die vermeintlich wilde Lust der Sklavinnen bedrohte weiße Männer zusätzlich, da sie deren Moral korrumpierte (Ibid.). Hinzu kommt, dass die Reduktion auf das Sexuelle mit einer Einordnung als Tiere einherging:

„Der Neger [...] ist an das Genitale fixiert; oder zumindest hat man ihn daran fixiert. Zwei Bereiche: das Intellektuelle und das Sexuelle. Der Denker von Rodin im Zustand der Erektion –

ein Bild, das schockiert. Man kann nicht mit Anstand überall den ‚starken Mann spielen‘[... Der] Neger ist nackte Biologie. Es sind Tiere. Sie leben nackt.“ (Fanon, 2015, 139)

Weiterhin führt Fanon aus, dass er einige GesprächspartnerInnen gebeten hat, ihm freie Assoziationen zum Wort „Neger“ zu nennen und listet die Ergebnisse wie folgt auf: „Neger= biologisch, Sex, stark, sportlich, kraftvoll, Boxer, Joe Louis, Jesse Owens, Senegalschützen, wild, Tier, Teufel, Sünde.“ (Ibid.)

Mangels Bildung und ausreichenden finanziellen Ressourcen versuchen die Männer der *Inner City* also sich mittels ihrer Potenz einige dieser Attribute zu verdienen und so ihren sozialen Status als Mann zu festigen. Da dies nur im heterosexuellen Rahmen geschehen kann, kommt den Frauen dabei eine entscheidende Funktion zu. Wenn Heterosexualität dazu genutzt wird, den sozialen Status eines Mannes zu festigen, braucht es Frauen, die bereit sind, mit dem jeweiligen Mann Sex zu haben und öffentlich ihre Bewunderung für ihn kund zu tun (Hope, 2006, 62). Diesen Bedarf können Frauen nutzen, um Gegenleistungen, wie Zugang zu Ressourcen, einzufordern (Ibid.). Diese Strategie ist allerdings riskant, da die öffentliche Zurschaustellung von Sexualität bei Frauen und Männern sehr unterschiedlich bewertet wird. Während sie von Männern erwartet wird, besteht für Frauen immer die Gefahr, ihren Ruf zu verlieren und als unmoralisch und „leicht zu haben“ zu gelten.

Paradoxerweise ist es gleichzeitig für Frauen akzeptabel, aus ihrer Sexualität Profit zu schlagen, indem sie sich prostituieren, an den zahllosen, äußerst freizügigen und anzüglichen Schönheitswettbewerben teilnehmen oder sich mittels Slackness in der Dancehall zu inszenieren, um Aufsehen zu erregen (Ibid., 46). Insbesondere in den Tourismuszentren der Insel bieten jamaikanische Männer ihre Sexualität zwar auch feil, allerdings stößt dies bei der restlichen Bevölkerung bei weitem nicht auf so viel Toleranz wie die Vermarktung weiblicher Reize (Ibid.). Dies hängt einerseits damit zusammen, dass männliche Sexualität nach patriarchalen Werten als unantastbar und schützenswert gilt, während die Zurschaustellung weiblicher Sexualität vor allem der männlichen Schaulust zugutekommt und somit vertretbar ist (Ibid., 46, 69). Möglicherweise liegt es aber auch daran, dass früher männliche Sexualität unter den SklavInnen nach Möglichkeit von den PlantagenbesitzerInnen unterdrückt wurde, während die der Frauen praktisch als Bedarfsartikel gehandhabt wurde (Helber 2015, 99).

Vor diesem Hintergrund wird verständlich warum Donna Hope zu dem Schluss kommt, Dancehall sei ein höchst patriarchales, männlich dominiertes Terrain, in dem Frauen nur selten Erfolg, Unabhängigkeit und Anerkennung erreichen können (Hope 2006, 77). Kevin Frank scheint dem entgegenzuhalten:

„The excessive hypersexuality in dancehall represents the performance of a particular racial identity that repudiates the colonial heritage [...] Dramatic and ritualistic, dancehall performances are also burlesque-carnavalesque practices. Somewhat grotesque in exaggeration [...] these exhibitions caricature dominant culture, for example, its ideals of beauty and good taste.“ (Frank 2007, 172)S

7.5. Dancehall: die Gegenkultur der Working Class

Er kommt jedoch zu dem Schluss, dass dieses Potenzial, vorherrschende Normen zu karikieren, nichts daran ändert, dass Frauen im Dancehall hauptsächlich fetischisiert werden und sie letztendlich auch bei aktiver, freiwilliger Partizipation den Ansprüchen männlicher (Schau-) Lust unterlegen sind. In Anbetracht der Tatsache, dass die karnevaleske Parodie ihren Gegenstand in der Verneinung wieder erstehen lässt (Bachtin, 2015, 60), ist diese Erkenntnis nicht weiter verwunderlich. Dennoch gibt es im Dancehall selbst bei einer so pessimistischen Aussicht das Potenzial zur Veränderung. So kann Slackness durchaus liberalisierend für die so agierenden Frauen sein, selbst wenn vor allem Männer Freude an ihren Auftritten haben. Männer, die versuchen durch ihr Aussehen und ihre Tanzkünste aufzufallen, verändern dadurch die Normen für Männlichkeit innerhalb der Dancehall, was teilweise zu einer Verschiebung bis hin zu einem Verwischen der Grenzen zur Weiblichkeit führt. Und die Texte der Dancehall-Songs verherrlichen nicht nur Gewalt und Misogynie, sondern kritisieren sie auch.

7.5.3. Eigenschaften des Dancehalls

“What is your perception of nakedness throughout dancehall video, and would you see those images as synonymous with pornography?”

I don't see it as pornography. I see it as very graphic, and I think that we need to think about why the body, and its nakedness, is read in such a negative way in Western culture.” (Cooper 2005, 11)

Dancehall setzt sich inhaltlich besonders dadurch von Reggae ab, dass die Texte vergleichsweise selten politische oder gesellschaftskritische Themen aufgreifen. Stattdessen werden häufig Partys und sozialer Erfolg besungen. Auffallend ist auch, dass der Körper in Dancehall-Songs eine viel zentralere Rolle zu spielen scheint als im Reggae. Obwohl auch viele Reggae-Songs Liebe und Sex thematisieren, wirken die Beschreibungen in Dancehall-Liedern deutlich expliziter, bis hin zu pornografisch. So fällt von einer mittelständischen, mitteleuropäischen und feministischen Perspektive her beim Anhören von Dancehall-Songs und beim Ansehen der dazugehörigen Musikvideos besonders die starke Betonung äußerlicher, primärer und sekundärer Geschlechtsmerkmale der beteiligten Charaktere auf. Dancehall als Genre wird regelmäßig von konservativen Gruppen beschuldigt, allgemeinen Sittenverfall zu fördern und dadurch die jamaikanische Gesellschaft zu destabilisieren (Ibid., 1). Der Körper wird im Dancehall stark in Szene gesetzt, sowohl live als auch auf Aufzeichnungen. Von den vielen Möglichkeiten, wie die AkteurInnen ihre Körper im Dancehall einsetzen, werden hier nur einige wenige erörtert. Gemein haben sie alle, dass durch die jeweilige Art, wie mit dem Körper umgegangen wird, Normen angegriffen und Raum für Veränderung geschaffen wird.

Als eines der wichtigsten Merkmale, die Dancehall von Reggae unterscheiden, gilt das Phänomen *Slackness* (Niah Stanley 2005, 57). Dieses ist auch jene offensichtliche Charakteristik, wegen der Dancehall als unmoralisch kritisiert wird (Cooper 2005, 1). Bei *Slackness* handelt es sich im wortwörtlichen Sinn um: „[...] the state of being slower and less active than usual” (Slackness 2014), beziehungsweise: “[...] *disapproving* the fact that a person or organization

is not working as well or as hard as they should" (Ibid.). Im jamaikanischen Sprachgebrauch bedeutet der Begriff aber hauptsächlich „[...] nastiness[...]illicit sex, public display of sex/sexuality, lewd language such as that containing explicit reference to sex or sexual innuendo or talk of body parts.“ (Niah Stanley 2005, 59). Häufig verweist *Slackness* vorwiegend auf die Zurschaustellung weiblicher Sexualität durch Bewegungen, Kleidungsstil oder Songtexte (Ibid., 60). Das Wort beschreibt somit hauptsächlich Frauen, die entgegen gesellschaftlichen Erwartungen handeln, indem sie den privaten Raum verlassen, ihre Sexualität betonen und zelebrieren und sich nicht auf eine passive, objektivierte Position beschränken (Cooper 2005, 1). In engem Zusammenhang mit *Slackness* steht die stark körperbetonte Kleidung der Frauen. Viele Tänzerinnen und Sängerinnen kleiden sich in knappe Oberteile und Hosen, die unter anderem als „*batty riders*“ oder „*puny printers*“ bezeichnet werden, weil sie den Körper nur minimal verhüllen und im ersten Fall durch den provokanten Schnitt den Hintern der Trägerin betonen, oder wie im zweiten Fall so eng sind, dass sich ihre Vulva darunter abzeichnet (Frank 2007, 181). Die Outfits werden durch Dessous oder Themen wie dem wilden Westen oder Dominatrix inspiriert (Bakare-Yusuf 2006, 465). Auffallend ist, dass die Kleidung stark einschneidet, sodass Schenkel, Hintern, Bauch und Brust herausquellen. Auch in der westlichen Kultur meist als Makel betrachtete Charakteristika wie Cellulite oder Schwangerschaftsstreifen werden hier nicht versteckt, sondern offen gezeigt und betont (Ibid., 468, 473). Vervollständigt wird der Stil durch aufwendige, teils grellbunte Frisuren, schrilles Make-up und auffälligen Schmuck und Accessoires. Der Stil der Frauen in den Dancehalls zielt nicht darauf ab, den vorherrschenden ästhetischen Normen der jamaikanischen Gesellschaft zu entsprechen, sondern darauf aufzufallen und aus der Masse herauszustechen (Ibid. 465). Dennoch gibt es auch im Dancehall Trends, zum Beispiel bezüglich der gewählten Materialien für die Outfits oder in Bezug auf die Accessoires (Stanley Niaah 2010, 96)¹³.

Für Männer in der Dancehall-Szene ist das Aussehen ebenfalls sehr wichtig. Sie zeigen dadurch ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten *Crew* und unterstreichen ihre Männlichkeit. Der Begriff „*Crew*“ bezieht sich hierbei auf verschiedene Arten von Gruppen, wie zum Beispiel Tanz- oder Musikgruppen, sowie die zuvor beschriebenen Gangs (Ibid.). Vor allem die Tanz-*crews* brechen unter dem Motto „*Fashion ova Style*“ immer wieder modische Grenzen auf. „*Fashion ova Style*“ bedeutet, dass es wichtiger ist mit den Trends zu gehen oder ihnen voraus zu sein, als an einer bestimmten, normkonformen Ästhetik festzuhalten (Delgado de Torres 2011, 6). Neben den eigentlichen Modetrends ist für Männer die Präsentation von Statussymbolen von besonderer Bedeutung, da dadurch Macht, Wohlstand und damit verbunden Erfolg

¹³ Siehe Stanley Niaah 2010, 96 und Bakare-Yusuf 2006, 465 für eine Zusammenfassung der Damenmodetrends im Dancehall seit den 1960ern.

7.5. Dancehall: die Gegenkultur der Working Class

bei Frauen verdeutlicht werden können (Helber 2015, 139). Wichtige Statussymbole sind beispielsweise Accessoires und Kleidung von Luxusmarken, Autos wie BMW oder Mercedes zu fahren, oder verschwenderisch mit teuren Konsumgütern umzugehen (Ibid.).

Die bisher genannten Möglichkeiten, den Körper im Dancehall in Szene zu setzen, bauen aufeinander auf und bilden jeweils nur einen Teil des Gesamtbildes. Betrachtet man sie zusammen, lässt sich ein zentrales Thema erkennen: die Betonung des männlichen oder weiblichen Geschlechts der jeweiligen Person bis hin zur Hypermaskulinität und Hyperfemininität. Neben Kleidung, Accessoires und Make-up geschieht dies vor allem durch Tanz und die Texte der Songs, beziehungsweise auf Veranstaltungen durch das *Toasting* der DJs. Mögliche Bewegungen beim Tanzen lassen sich grob in drei Gruppen unterteilen: Bewegungen, die Frauen vorbehalten sind, Bewegungen für Männer und Bewegungen, die nicht geschlechtlich konnotiert sind und somit von allen ausgeführt werden können (Stanley Niaah 2010, 142). Hinzu kommen Bewegungen, die paarweise, von einer Frau und einem Mann, getanzt werden. Sie sind häufig provokativ, sexuell aufgeladen und simulieren nicht selten Geschlechtsverkehr (Ibid.).

Während Männer hauptsächlich mit ausladenden, komplexen Bewegungen der Hände und Füße tanzen, konzentrieren sich die Bewegungen der Frauen auf den Hüftbereich (Ibid., 142). „*Wining*“ ist beispielsweise eine Art zu tanzen, die Frauen vorbehalten ist und auf verschiedenen Variationen des Hüftkreisens basiert. Kombiniert wird dieses mit diversen Bewegungen des Hinterns:

„A crucial component of the wining capacity that dancers must have is control of the buttocks. In various body positions the dancer's buttocks can shimmy, thrust, rotate, release and contract, push, press and pump, in a light, heavy, frantic, sharp, fluid or jerky manner [...]. The large derriere which is celebrated in dancehall and more widely in Jamaican culture matters in such a move. A dancer with a posterior that can be manipulated will command attention, and the larger and more flexible the derriere, the better.“ (Ibid., 145)

Sowie bei der Mode im Dancehall gibt es auch bei der Entwicklung von Tanzschritten rasante Entwicklungen und ständig wechselnde Trends. Neue Schritte werden nach den TänzerInnen, die sie erfunden haben, den Handlungen, durch die sie inspiriert wurden, oder den Bewegungen, die dabei ausgeführt werden, benannt. Außerdem werden immer wieder Lieder speziell für einzelne Tanzschritte produziert (Ibid.)¹⁴

In den Texten von Dancehall-Songs ist Sex genauso präsent wie in den Tänzen. Weitere wichtige Themen in Dancehall-Songs sind Waffengewalt oder die Lebensbedingungen in den ärmeren Vierteln Kingstons, wobei diese weniger häufig und sozialkritisch thematisiert werden als im Reggae (Stanbury 2015, 78). International wird Dancehall oft als misogyn und homophob kritisiert. Diese Kritik bezieht sich vor allem, wenn auch nicht ausschließlich, auf die

¹⁴ Auf Seite 143 der Monografie „Dancehall- From Slave Ship to Ghetto“ listet Sonjah Stanley Niaah (2010) wichtige Tanzschritte auf, die zwischen 1986 und 2009 entwickelt wurden.

Songtexte. So argumentiert Jarret Brown in „Masculinities and Dancehall“, dass die Lyrics im Dancehall dazu dienen, sexuelle und gesellschaftliche Macht jamaikanischer Männer sowie die in Jamaika vorherrschenden patriarchalen Strukturen zu festigen, indem sie diese widerspiegeln und reproduzieren (1999, 2).

Eine der vehementesten akademischen VerteidigerInnen von Dancehall ist Carolyn Cooper. Sie argumentiert wiederholt, dass im Rahmen von Dancehall zwar auch frauenfeindliches Material produziert wird, die Szene aber vor allem die selbstbewusste, liberale Entfaltung weiblicher Sexualität fördert (Frank 2007, 173, 176, Brown 1999, 6). Einen Grund dafür, dass Dancehall-Texte als misogyn wahrgenommen werden, sieht sie in Verständnisproblemen der jamaikanischen Sprache (Cooper 2005, 3). So erklärt sie am Beispiel der Metapher „stab out the meat“, dass ZuhörerInnen, die mit der jamaikanischen Alltagssprache Patwah nicht eng genug vertraut sind, die feinen Unterschiede zwischen verschiedenen Formulierungen nicht erkennen können. Wird der Ausdruck, wie von Kritikerin Obiagele Lake, als „stab up the meat“ verstanden, handelt es sich dabei um die Aufforderung jemanden oder etwas abzustechen (Ibid.). Tatsächlich ist „stab out the meat“ jedoch einer der vielen metaphorischen Vergleiche von sexuellen und kulinarischen Freuden, die seit jeher Teil der jamaikanischen Sprache sind:

„The startling imagery of stabbing meat, whether out or up, also underscores the traditional association between food and sex in Caribbean culture. The allusion to stabbing is [...] an accurate image of the way in which meat is seasoned in Caribbean cookery: it is literally pricked and the spice inserted. The metaphor of the woman's genitalia as meat doubles the pleasure of eating“ (Ibid., 4).

Obwohl dieses Argument durchaus angebracht ist und es, wie nachfolgend noch erläutert wird, tatsächlich viele Aspekte im Dancehall gibt, die Frauen nicht angreifen, sondern ihnen besondere Freiräume bieten, stößt Coopers sehr positive Einstellung zu Dancehall regelmäßig auf Kritik. Brown merkt beispielsweise an, dass Dancehall zwar als „[...] metaphorical revolt against law and order“ (Brown 1999, 6) fungiert, gleichzeitig aber auf einer stark patriarchalen Ordnung basiert, die Frauen marginalisiert, Gewalt fördert und Heterosexualität privilegiert (Ibid.).

7.5.4. Subversion gesellschaftlicher Normen im Dancehall

Ungeachtet der Tatsache, dass *Slackness* in Form von expliziten Songtexten, provokativen Outfits und Tanzbewegungen schon immer Teil jamaikanischer Kultur war, wird sie nicht nur als Markenzeichen von Dancehall genannt, sondern zählt vor allem in Rastrafari- und Reggae-Kreisen auch zu den Gründen, warum Dancehall als „*babylonian*“ gilt (Niah Stanley 2005, 57). *Babylon* stellt für AnhängerInnen von Rastafari im weitesten Sinne das unfaire System dar. Dazu zählen private und staatliche Organisationen, allen voran die jamaikanische Regierung und die Polizei, sowie die Kirche, große, international agierende Unternehmen und die britische und US-amerikanische Regierung (Stanbury 2015, 47). Anders formuliert, handelt es sich bei *Babylon* um mächtige AkteurInnen und Organe, die die schwächere Bevölkerung, vor

7.5. Dancehall: die Gegenkultur der Working Class

allem aber Schwarze, unterdrücken, ausbeuten und zur Sünde verleiten (Ibid.). Die Bezeichnung westlicher oder westlich beeinflusster AkteurInnen als *Babylon* steht in direktem Zusammenhang mit Jamaikas kolonialer Geschichte:

„Für [die Rastafaris] symbolisiert die alttestamentarische Verschleppung der Israelit_innen nach Babylon die Massendeportation der Schwarzen aus Afrika in die amerikanischen und karibischen Kolonien.“ (Helber 2015, 72)

Die Einordnung von *Slackness* als *babylonisch* ist erstaunlich, schließlich handelt es sich dabei um einen Sammelbegriff für gerade die Charakteristika und Verhaltensweisen, die den eurozentrischen Schönheitsidealen und der kirchlich konservativen Moral der *Middle* und *Upper Class* widersprechen. Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass *Slackness* mit der Hure Babylon verglichen wird.

Egal mit welcher Bedeutung von Babylon *Slackness* in Verbindung gebracht wird, in beiden Fällen verdeutlicht dieser Vergleich, dass diese Präsentation weiblicher Sexualität in konservativen und/oder religiösen Kreisen als höchst ungehörig gilt. Ihr gegenüber wird die Idee von „culture“ gestellt, sodass auch *Slackness* Teil der (post-)kolonialen Dichotomien aus schwarz/weiß, Ghetto/ Uptown, arm/ reich, etc. ist, die sich durch die jamaikanische Kultur ziehen. Eine wichtige Unterscheidung wird allerdings nicht mehr oder zumindest kaum noch getroffen: in der Dancehall/ außerhalb der Dancehall. Dass *Slackness* vor allem als Teil der Dancehall-Kultur und nicht auch der älteren jamaikanischen Musikrichtungen, zum Beispiel Mento und Ska, wahrgenommen wird (Niah Stanley 2005, 58), liegt unter anderem daran, dass diese Dichotomie in Vergessenheit gerät. In den 1980er Jahren ist nicht nur Dancehall als Musikrichtung entstanden, zeitgleich wurden auch die ersten Videoaufzeichnungen in der Dancehall gemacht (Stanley Niaah 2010, 168). Bevor es üblich wurde, Dancehall-Events mit der Kamera oder später Handys zu filmen und diese Aufnahmen öffentlich zu verbreiten, war visuelle *Slackness* etwas, das sich auf die Dancehall beschränkte (Niah Stanley 2005, 61). Aber auch in den Songs war davon lange Zeit nur wenig im öffentlichen Raum zu hören, denn:

„[...] the lyrics are modified for airplay. If one does not attend the dance, live within proximity of regular sound system playout venues, or purchase the cassette recordings or records, there was and still is no public avenue through which Dancehall music containing adult content can be consumed.“ (Ibid., 58)

Slackness ist somit szenetypisches Verhalten, dass lange von der Außenwelt abgeschottet war. Die Szene definierte sich vorwiegend am Ort der Veranstaltung, also der Tanzhalle, in der Ska, Mento, Reggae und ab den 1980ern zunehmend Dancehall gespielt wurde. Erst seit der zunehmenden Verbreitung von Filmmaterial, das praktisch als Beweismaterial fungiert, wurde Dancehall mit *Slackness* gleichgesetzt.

Diese Klassifizierung beruht hauptsächlich auf einer Wahrnehmung von außen. Niah Stanley verweist auf Interviews mit AkteurInnen der Dancehall-Szene, wenn sie schreibt, *Slackness*

sei eine Frage der Perspektive und Definition (Ibid., 60). Sie bezieht sich dabei auf die Aussagen einer Tänzerin, Stacey, die die Tänze deutlich weniger *slack* findet als zum Beispiel die Texte und das Toasting der DJs (Ibid.). Stacey betont außerdem, dass die Dancehall ein privater Raum ist, in dem *Slackness* erlaubt ist, und es nicht die Schuld der TeilnehmerInnen ist, dass die Medien Bilder der Geschehnisse in diesem Raum veröffentlichen (Ibid., 60). Dies mag ursprünglich der Fall gewesen sein, allerdings ist mediale Aufmerksamkeit mittlerweile vor allem eine Möglichkeit, um direkt oder indirekt der Armut zu entkommen (Hope 2006, 128). Für die Akteure und besonders die Akteurinnen des Dancehalls bietet *Slackness* als Teil übertriebener Inszenierungen von Weiblichkeit Freiräume, die ihnen alltäglich verschlossen bleiben. Frauen sind im Dancehall visuell sehr präsent und ein Event „[...] is an occasion for visual overload, maximalism and the liminal expression of female agency.“ (Bakare-Yusuf 2006, 465). Die oft eigenhändig hergestellten, extravaganten Outfits der Frauen sind nicht nur ein Affront gegen Sittlichkeit und den guten Geschmack der *Middle Class*, sondern primär ein persönliches Statement ihrer Trägerinnen (Ibid.). Sie weisen damit nicht nur die eurozentrischen Ideale der höheren *Classes* zurück, sondern fechten auch Stereotype an, mit denen sie als Mitglieder der *Lower Class* konfrontiert werden (Ibid., 468).

Mit den Erwartungen, die an Weiblichkeit klassenübergreifend gestellt werden, wird gespielt, sie werden wortwörtlich genommen, ins Gegenteil verkehrt und maßlos übertrieben. Dadurch entsteht eine Art Weiblichkeit jenseits der westlichen Dichotomien von Madonna und Hure (Ibid., 475). Die kurvigen Frauenkörper, mit den ausladenden Gesäßen, großen Brüsten und teils von Schwangerschaften gezeichneten Bäuchen, die aus enger, freizügiger Kleidung quellen und im Beat der *Soundsystems* wogen, vereinen (potenzielle) Mutterschaft und weibliche Sexualität und sprengen damit diese beiden starren Kategorien. Diese Körper werden mit Stolz gefeiert, im Rahmen weiblicher Handlungsmacht und mit enormem Selbstbewusstsein präsentiert. Mit diesem Selbstbewusstsein laden Frauen die bewundernden, schaulustigen Blicke der ZuschauerInnen ein, und halten sie gleichzeitig auf Distanz:

„Through sartorial eloquence, dancehall women invite the male gaze only to fend off scopical capture. This is due to the extravagant risqué style of adornment, their dancing skills and the unsmiling, distant look, which can only be responded to with awed silence by the appreciative audience [... What] appears initially as sexual vulnerability [...] becomes a form of defensive armory in which the women assert their own subject position and an unwillingness to be intimidated by the normative pressures of a passive femininity.“ (Ibid., 473)

Die Vorbehalte der *Upper Classes* gegenüber der *Lower Class* werden so gleichzeitig bedient, übertrieben und entmachtet. Bestätigt werden sie durch die schrille Aufmachung und die sexuell anmutenden Bewegungen, die von afrikanischen Einflüssen geprägt sind (Stanley Niaah 2010, 135). Es handelt sich dabei jedoch nicht um ungebildetes, primitives Styling, sondern um ein ausgeklügeltes Spiel mit Erwartungen, Stereotypen und gesellschaftlichen Normen. Selbst wenn sie ihre Zielgruppe stark auf bestimmte Eigenschaften reduzieren und diese festschreiben, so haben Stereotype doch eine reelle Grundlage (Schaffer 2008, 61 f.). Im Fall der

7.5. Dancehall: die Gegenkultur der Working Class

Frauen, die in den Kingstoner Dancehalls aktiv sind, trifft dies häufig auf ihre Herkunft aus den *Inner City* Ghettos zu. Zwar kommen nicht alle AkteurInnen der Events aus der *Inner City*, allerdings lassen sich scheinbar Unterschiede zwischen dem eher gemäßigten Auftreten der TeilnehmerInnen aus der *Middle Class* und den extrovertierten Auftritten aus der *Working Class* erkennen. Donna Hope hat die AkteurInnen auf zwar plakative, aber somit auch illustrative Weise in verschiedene Gruppen eingeteilt (Hope 2006, 32). Die entscheidenden Kriterien sind dabei Alter, finanzieller und Bildungshintergrund, Kleidungsstil und Tendenzen bei der Partnerwahl. Bei Hopes Typisierung der Frauen fällt auf, dass diejenigen, die meist aus der *Inner City* kommen, auch die sind, die auffallende, körperbetonende Markenkleidung oder Replikate tragen, Wert auf viele Accessoires und teure Frisuren legen und sehr selbstbewusst und offen mit ihrer Sexualität umgehen (Ibid., 32-34). Teilnehmerinnen der *Middle Class* zeichnen sich hingegen durch deutlich zurückhaltenderes Verhalten in allen Punkten aus (Ibid., 33). AkteurInnen der *Lower Class* nutzen diese Aufmachung, um die Widrigkeiten des Alltags für eine befristete Zeit hinter sich zu lassen. In dieser Zeit feiern sie und lassen sich feiern (Bakare-Yusuf 2006, 475). Die Outfits dienen dabei als Masken, mittels derer die Verwandlung vollzogen wird. Mit diesen Masken wird Identität jedoch nicht nur verschleiert, sondern gleichsam produziert. Je nach theoretischem Zugang wird die Bedeutung einer derartigen Maske unterschiedlich interpretiert. Bakare-Yusuf verweist auf die Phänomenologie, wenn sie beschreibt, dass Identität aus einer Vielzahl an Masken entsteht, die einander verdecken und situationsabhängig zum Vorschein treten (Ibid., 472). Da Dancehall als außergewöhnlicher Teil des Alltags der AkteurInnen betrachtet wird, gilt die Maske, die zu diesem Anlass gezeigt wird, ebenfalls als Alternative zur Normalität. Es handelt sich dabei jedoch nur um eine weitere, andere Seite der betreffenden Person, und die Persona des Dancehalls und die des Alltags bauen aufeinander auf (Stanley Niaah 2010, 132). Die Dancehall Persona dient als Schutzschild und Stütze, um Gewalt und existenzielle Nöte des Ghettos überstehen zu können. Inspiriert wird sie jedoch von den Eindrücken der Alltagsperson:

„The violence, anxiety and vulnerability of daily life are stitched into the designs of the fabric. The culture of gunning and knifing down opponents that characterizes ghetto life is visually woven into the sheered tops and the motif of the bullet holes in jeans. This re-presentation of violence has the effect of both foregrounding existential reality and erasing it at the same time.” (Bakare-Yusuf 2006, 476)

In der Dancehall werden somit alltägliche Erlebnisse verarbeitet. Bakare-Yusuf kommt zu dem Schluss, dass den AkteurInnen durch dieses Ventil ermöglicht wird, die Hürden des Alltags zu meistern, anstatt vor ihnen zu kapitulieren (Ibid.). Das Zurechtmachen für ein Event, sowie das Event an sich, bieten den AkteurInnen Erholung und ganz nach Bachtin werden sie dadurch wiedergeboren und schöpfen Kraft, um in ihr „normales Leben“ zurückzukehren. Diese Inszenierung einer alternativen Persona für Aktivitäten im Rahmen von Dancehall verdeutlicht den fließenden Übergang von Performativität und Performanz. Auch wenn es sich dabei um eine

Maske oder Rolle handelt, wird diese nicht so aktiv und bewusst an-, beziehungsweise abgelegt, wie es die oft an dieser Stelle herangezogenen SchauspielerInnen tun (Butler 2002, 312). Vielmehr wird dadurch ein Teil der Identität betont, der sonst wenig oder keinen Raum bekommt. Daraus, dass dabei soziale Konventionen übergangen und neu definiert werden, entsteht Macht:

„The power to create and recreate one's own essence. The average working-class person conforms by wearing conservatively tailored clothes to her place of work and to her place of worship, but reserves revealing and highly creative designs for night outings.” (Stanley Niaah 2010, 134)

Viele Männer heben sich ihre Kreativität ebenfalls für die nächtlichen Partys auf und wie viele Frauen versuchen sie, aus der Masse herauszustechen, um damit ihre soziale, psychologische und bestenfalls materielle Lage zu verbessern (Delgado de Torres 2011, 12). Wenn ein Mann in Jamaika keine ausreichend bezahlte Arbeit findet, hat er die Wahl zwischen kriminellen Aktivitäten und einer Karriere in der Musikszene, wobei letztere mit organisierter Kriminalität ebenfalls eng verknüpft ist. Zum einen finanzieren *Dons* Dancehall-Events oder nehmen daran teil, wodurch den Events mehr Bedeutung zukommt (Stanley Niaah 2010, 59). Zum anderen gibt es viele erfolgreiche jamaikanische MusikerInnen, die im Laufe ihrer Karriere kriminelle Kapitel zu verzeichnen haben und dafür teils lange Haftstrafen absitzen mussten und müssen. Dazu gehören beispielsweise Buju Banton, Jah Cure und vor allem Vybz Kartel, der in vielerlei Hinsicht in den letzten Jahren einer der wichtigsten Akteure des Dancehalls war. Eine Karriere in der Musikszene ist allerdings deutlich seltener mit einer kriminellen Laufbahn verbunden, als die Mitgliedschaft in einer örtlichen Gang. Hier bietet sich, neben der eigentlichen Musikproduktion oder Mitarbeit bei *Soundsystems*, die Chance durch Tanz aufzufallen. Diese letzte Option ist interessant, da sie Männern eine Möglichkeit bietet, rein optisch und ästhetisch aus der Masse herauszustechen.

TänzerInnen nehmen eine wichtige Position in jamaikanischer Kultur ein, denn „[...] anyone who could not dance was and still is seen as a lesser being.“ (Ibid., 124) Wer es schafft, neue Schritte zu entwickeln oder besonders Aufsehen erregende Choreographien vorzuführen, kann dadurch ein gewisses Maß an Ruhm erreichen, das bestenfalls sogar zu Geldpreisen oder sonstigen materiellen Vorteilen führen kann (Hope 2006). Aber auch ohne diese Vorteile wirkt sich das Tanzen positiv auf die TänzerInnen aus. Es macht Spaß, befriedigt und vor allem können die Tanzenden dadurch aus sich heraustreten und eine alternative Persona annehmen (Stanley Niaah 2010, 130). Tanzen ist für den Rollenwechsel von Alltagspersona zu Dancehall-Persona genauso wichtig wie die „Kostümierung“. Der Effekt auf die jeweilige Person ist nicht zu unterschätzen:

“Dance allows the dancer a particular kind of flight, the possibility of permanent and instant elevation in daily life, beyond sadness, pain and injustice. In addition to high levels of satisfaction, dancehall constitutes a means of survival.” (Ibid., 131)

7.5. Dancehall: die Gegenkultur der Working Class

Vor allem jungen, schwarzen Männern bietet das Tanzen und die Möglichkeit damit Geld zu verdienen noch einen sehr praktischen Vorteil: Als professionelle Tänzer können sie die Erwartung, für ihre Angehörigen zu sorgen, erfüllen, ohne dafür zu *Gunmen* oder Drogenhändlern werden zu müssen (Delgado de Torres 2011, 12). In der jamaikanischen Gesellschaft wird vor allem schwarzen jungen Männern aus der *Inner City* der Zugang zu ausreichend Ressourcen verwehrt. Die professionellen Tänzer verkehren deshalb diese an sich hegemonial männliche Rolle ins gegenhegemoniale, da sie es schaffen, die gegen sie arbeitenden Strukturen auf legalem Weg zu umgehen (Ibid., 13).

Der Effekt, den diese Tänzer auf Geschlechterstrukturen in Jamaika haben, ist allerdings noch viel weitreichender. Unter der Parole „Fashion ova Style“ suchen sie nach immer neuen Möglichkeiten, um durch ihr Aussehen aufzufallen und greifen dabei die bestehenden Grenzen zwischen männlich und weiblich an. Allerdings ist der Grat zwischen modischem oder trendsetzendem Auftreten und unangemessenem Aussehen sehr schmal. So kam etwa 2003 Kritik an männlichen Tanzgruppen sowie einzelnen Tänzern auf, weil ihre Aufmachung und Choreographien anfangen, zu weiblich und somit homosexuell zu wirken (Stanley Niaah 2010, 141). Dazu gehörten die Trends enge Hosen, Pastellfarben und Schals zu tragen, wie es üblicherweise sonst nur Frauen taten, die Augenbrauen in Form zu zupfen oder zu rasieren und in manchen Fällen sogar Make-up nach Vorbildern wie Prince zu tragen (Ibid.). Die engen Hosen wurden auf verschiedene Weise verteidigt, zum Beispiel damit, dass sie nur gerade geschnitten sind und gut sitzen, anstatt zu groß zu sein. Außerdem sei körperbetonte Kleidung für die Tänzer wichtig, da dadurch ihre Choreographien besser zur Geltung kämen (Delgado de Torres 2011, 17). In Hopes Kategorisierung der verschiedenen AkteurInnen im Dancehall werden diese Tänzer als „the freaky hype type“ bezeichnet und folgendermaßen charakterisiert:

„The freaky hype type pays careful attention to his hairstyle and many of them sport fancy, complicated corn-row designs or some other colourful and elaborate hairstyle. He is clean-shaven and slim-bodied and pays careful attention to facial and bodily aesthetics. He often travels as part of a group that is responsible for the hype and excitement that characterizes the dancehall dance [...] Many of these men exhibit great prowess in the dynamic dance styles that are an important part of the dancehall.“ (Hope 2006, 35)

Hope fügt hinzu, dass dieser Typ Teilnehmer seit Ende der 1990er Jahre immer häufiger anzutreffen ist (Ibid.) und auch Delgado de Torres kommt zu dem Schluss, dass die neue Generation Tänzer deutlich entspannter mit den Grenzen von Geschlechtsidentität umgeht (2011, 17). Sie verteidigen ihr Geschlecht zwar als „natürlich“ und somit unabänderlich, lassen sich aber dennoch gerne vom anderen Geschlecht inspirieren, um abends in der Dancehall perfekt auszusehen und möglichst aufzufallen (Ibid., 18). Obwohl noch immer eisern am binären Geschlechtersystem festgehalten wird, verdeutlicht diese Entwicklung unter den männlichen Tanzgruppen doch die stetigen Veränderungen bei der Wahrnehmung von Geschlecht im Dancehall.

Es gibt etliche weitere Beispiele, wie im Dancehall die Standards von geschlechtlicher, sexueller und rassistischer Identität stetig verschoben werden. Dazu zählen die sich wandelnde Haltung zu Oralsex oder auch Phänomene wie Skin Bleaching. Oralsex war lange Zeit in Jamaika und auch im Dancehall verpönt, mittlerweile wird aber zumindest Fellatio im Dancehall regelmäßig thematisiert (Hope 2006, 51). Cunnilingus gilt jedoch zumindest im öffentlichen Diskurs weiterhin als unnatürlich, da es als männliche Unterwerfung gewertet wird und somit an homosexuelles Verhalten grenzt (Ibid.) Carolyn Cooper bemerkt allerdings treffend: „Despite the recurring protestations in the lyrics of the DJs that they do not ‚bow‘ – that is engage in oral sex – one instinctively knows that they are protesting too much.“ (2005, 4)

Beim Skin Bleaching wird die Haut mit Chemikalien bearbeitet, um die Pigmente abzutöten und zu entfernen, sodass die Haut heller wirkt. Seit Ende der 1990er hat diese Praxis in Jamaika wieder stark zugenommen, vor allem in der *Inner City* (Hope 2006, 41). Da sich dort kaum jemand die medizinischen Bleichprodukte leisten kann, die von *Middle* und *Upper Class* verwendet werden, nutzen Männer und Frauen aus der *Working Class* meist selbstgemischte, aggressive und teils illegale Mixturen (Ibid.). Die Schlussfolgerung, dass es sich dabei um mimetisches Verhalten handelt, mit dem afrikanische Erbanlagen unterdrückt werden sollen, liegt nahe (Harris 2014, 5). Tatsächlich wird Bleaching nicht nur aus ästhetischen Gründen praktiziert, sondern auch um mehr soziale Mobilität zu erreichen, die den dunkelhäutigen BürgerInnen der *Working Class* sonst nicht zugänglich wäre (Stanley Niaah 2010, 49). Allerdings würde die Erkenntnis, dass die Haut vor allem aus Selbsthass und dem Wunsch, afrikanische Wurzeln zu vertuschen, gebleicht wird, die Situation zu sehr vereinfachen. Donna Hope berichtet beispielsweise, dass viele der BewohnerInnen der *Inner City* ihre Haut bleichen, um ihre sozialen Aufstiegschancen zu verbessern, sie aber dennoch auf ihre afrikanische Herkunft stolz sind und diese auch nicht verleugnen (2006, 42). Auch Vybz Kartel, der nicht nur als Musiker, sondern auch als Advokat für Bleaching und Produzent entsprechender kosmetischer Mittel enorm erfolgreich war,

„[...] intimated that skin color was as benign as eye color and therefore no real indication of ‚blackness‘ as a sociocultural marker [...] What Kartel appeared to be saying was that in dancehall culture, skin bleaching represented the articulation of a new, or modern, ‚blackness‘ wherein skin color held no real value“ (Harris 2014, 3).

Skin bleaching ist in dem Fall kein Ausdruck von Mimikry nach Fanon, sondern vielmehr nach Bhabha. In dem die Haut gebleicht wird, wird verdeutlicht, wie arbiträr die rassistischen Kategorisierungen der kolonialen Struktur sind. Das Modestatement bekommt somit eine politische Bedeutung, die die gesellschaftliche Ordnung Jamaikas gefährdet, da es die ihr zugrundeliegenden Dichotomien arm/ reich, *Lower Class*/ *Upper Class*, schwarz/ weiß, aushebelt (Ibid., 29). Möglicherweise besteht ein Zusammenhang zwischen dieser Bedrohung und der in Jamaika weit verbreiteten Kritik am Skin Bleaching, die sich ausschließlich gegen Mitglieder der

Lower Class richtet, und nicht gegen die Personen der höheren Gesellschaftschichten, die ihre Haut mit professionelleren Mitteln bearbeiten (Hope 2006, 44).

8. Analyse

8.1. Spice: So mi like it (raw)

„So mi like it“ wurde 2014 von Spice auf der gleichnamigen digital EP unter dem Label VP Records veröffentlicht (Nostro 2014). Das zu dem Song gehörende Musikvideo wurde im gleichen Jahr von NotNice Records produziert (SpiceOfficialVEVO 2014b). In Ich-Perspektive singt Spice in dem Lied, dass sie die Beste im *wining* ist und dies tut, „so wie sie es mag“ (Ibid., TC: 00:00:03-00:00:12). Die Intention hinter dem Song beschreibt Spice in einem Interview folgendermaßen:

"I wanted every girl to get a chance to break free and do whatever they wanted to do for that one moment in their life. Even if you are the sophisticated type when you hear 'skin out mi pum pum' it is your one moment to just do it." (Nostro 2014)

Das Video zu „So mi like it“ wurde am 08.04.2016 über die Adresse <https://www.youtube.com/watch?v=3yHmiixs3qI&nohtml5=False> abgerufen. Zu diesem Zeitpunkt wurde es bereits 43.190.100 Mal aufgerufen und war somit das am meisten gesehene Dancehall-Musikvideo, das zwischen 2014 und 2015 auf YouTube veröffentlicht wurde. Der Titel des Videos weist darauf hin, dass es sich hierbei um eine *raw version* handelt, also um eine sexuell explizite Version des Songs. Folglich gibt es noch eine *clean version*, die weniger explizit und somit geeignet ist, auch außerhalb von Dancehall-Events gespielt zu werden. Das Musikvideo lässt sich in zwölf Handlungsstränge teilen, die lose einen zweiteiligen Plot ergeben. Die eine Hälfte des Plots besteht aus den erotischen Fantasien eines Mannes über Spice, die andere Hälfte zeigt Spice und eine Gruppe von Frauen, die an verschiedenen Orten tanzen und sich scheinbar auf ein Dancehall-Event vorbereiten. Hinzu kommen zwei Handlungselemente, die keinem narrativen Muster zu folgen scheinen und das Video anscheinend ästhetisch abrunden sollen. Die einzelnen Einstellungen sind sehr kurz und dauern nur in Einzelfällen mehr als drei Sekunden. Insgesamt ist das Video 03:16 Minuten lang. Mehrere Handlungsstränge dieses Videos ähneln sich stark und werden deshalb nicht strikt chronologisch untersucht. Stattdessen werden diese Teile des Videos gemeinsam vorgestellt, um näher auf den offensichtlichen Zusammenhang zwischen ihnen eingehen zu können.

8.1.1. Handlung

Die erste Einstellung des Videos zeigt eine Auffahrt, die durch Säulen von einem Garten, in dessen Mitte ein Brunnen steht, getrennt ist. Wasserplätschern sowie das Fahrgeräusch eines Autos sind zu hören, ein roter Mercedes Benz fährt im Hintergrund durch den Garten und kommt schließlich in der Auffahrt zum Stehen. Ein in einen Anzug gekleideter Mann tritt ans

Auto und öffnet die Tür, woraufhin Spice aussteigt. Sie geht einen Gang entlang und betritt einen Fahrstuhl. Der Mann, ein Bodyguard oder Portier, folgt ihr. Im Fahrstuhl sieht er sie verstohlen an, ihrer Mimik nach zu urteilen schätzt sie diese Aufmerksamkeit allerdings nicht. Dieser erste Handlungsstrang bildet den Großteil des Intros, das endet als Spice sich mit hochgezogenen Augenbrauen von den bewundernden Blicken des Mannes abwendet. Diese Szene gehört bereits zur zweiten Handlungseinheit, die vollständig aus ähnlichen Szenen besteht: der Mann wirft Spice mehr oder weniger auffällige Blicke zu, doch sie ignoriert diese mit desinteressierter Miene. Am Ende des Videos verlässt der Mann den Fahrstuhl und bleibt kurz stehen, um den Kopf zu schütteln. Der zweite Handlungsstrang dient im Video somit als Rahmenhandlung.

Einige Einstellungen im Fahrstuhl zeigen deutlich positivere Entwicklungen zwischen Spice und dem Mann, als die eben erwähnten. In ihnen tanzen Spice und der Mann eng umschlungen und küssen sich. Gleichzeitig dezimieren sich ihre Kleidungsstücke zusehends. Diese sexuell konnotierten Szenen und Einstellungen folgen nicht direkt auf diejenigen, die von Spices Ablehnung geprägt sind, sondern sind unabhängig von ihnen im Video verstreut. Aus dem ungläubigen Kopfschütteln des Mannes beim Verlassen des Fahrstuhls und den anderen wiederholt eingeblendeten Einstellungen, die Spices Missfallen an ihm ausdrücken, wird deutlich, dass die sexuellen Handlungen der Fantasie des Mannes entspringen. Die Einstellungen, in denen diese Fantasie gezeigt wird, werden deshalb als eigenstehender Handlungsstrang betrachtet. In der chronologischen Auflistung der Handlungseinheiten steht diese erst an fünfter Stelle, da vor ihr noch die folgenden zwei Handlungsstränge erstmalig gezeigt werden.

Nachdem Spice und der Mann den Fahrstuhl betreten haben, endet das Intro, der Song fängt an und mit ihm der dritte und kurz darauf der vierte Handlungsstrang. Diese sind die Handlungsstränge, die sich dem Plot scheinbar nicht zuordnen lassen. Der dritte besteht daraus, dass Spice in einem weißen, undefinierten Raum tanzt. Sie trägt dabei eine knappe khakifarbene Weste sowie dazu gehörende Hot Pants und hält eine rosa Peitsche in der Hand. Die vierte Handlungseinheit ist mit der dritten fast identisch, nur dass Spice diesmal neben dem Mann steht, der keine Oberbekleidung, stattdessen aber in einigen Einstellungen Ketten und ein Hundehalsband trägt. Die Ketten hält Spice anstelle der Peitsche in der Hand.

Nach 48 Sekunden beginnt der sechste Handlungsstrang. Hier tanzen neun Frauen und Spice in grün-weiße Badeanzüge gekleidet auf Fitnessmatten auf einer Wiese. Die Aufstellung der Frauen auf den Matten erinnert an eine Tanzstunde oder eine gemeinsame Trainingseinheit. Mit diesen Einstellungen fängt der zweite Teil des Plots an. Nach einer Minute und 21 Sekunden wird die sechste Handlungseinheit von der siebten abgelöst. Die Tänzerinnen sind jetzt nicht mehr auf den Matten, sondern tanzen auf Quads, die erst aufgereiht auf der Wiese stehen und mit denen sie gegen Ende der Einheit aus dem Bild fahren. Danach ist die Gruppe wiederum auf einer Wiese beim Tanzen zu sehen, allerdings wird diese diesmal im Hintergrund von

8.1. Spice: So mi like it (raw)

drei American Trucks begrenzt. Während das bisherige Geschehen tagsüber ablief, spielt sich dieser achte Handlungsstrang nachts ab. Ausgeleuchtet werden die dazugehörigen Einstellungen deshalb vor allem von den Scheinwerfern der Trucks und weiteren Scheinwerfern, die hinter der Kamera positioniert sind.

Der neunte Handlungsstrang besteht aus vier Einstellungen, die zwischen 02:23min und 02:45min eingeblendet werden. Sie zeigen drei verschiedene Frauen, die vor der jamaikanischen Flagge tanzen. Handlungsstrang zehn besteht aus vier Einstellungen, von denen in diesem Fall aber drei aneinander anschließen und die vierte zehn Sekunden später gezeigt wird. Diese Einstellungen zeigen Nahaufnahmen von einer Menschenmenge, scheinbar dem Publikum eines Konzerts, sowie Close-ups einer Sängerin auf einer Bühne. In der elften Handlungseinheit tanzt Spice an einem Lagerfeuer im Sand. Im Hintergrund ist eine mit Graffiti besprühte Wand zu sehen, auf der der Titel des Videos steht. Der zwölfte Handlungsstrang ähnelt dem elften, wie schon der vierte dem dritten und der fünfte dem zweiten. Wie zuvor unterscheiden sich auch der elfte und zwölfte Handlungsstrang nur dadurch, dass Spice im letzteren nicht alleine, sondern wieder mit dem Portier mit freiem Oberkörper tanzt.

8.1.2. Einstellungsanalyse: 1. Spice und der Portier

Die zwei wichtigsten visuellen Themen des Videos sind die Fantasien des Mannes und die Tanzszenen der Frauengruppe an verschiedenen Lokalisationen. Hinzu kommen die Handlungsstränge, die scheinbar nicht zur restlichen Handlung passen. Dazu gehören der dritte und der vierte Handlungsstrang. Der dritte Handlungsstrang besteht aus Nahaufnahmen von Spice in einem undefinierbaren, weißen Raum, in denen sie direkt in die Kamera singt und aus Total Einstellungen des gleichen Raumes, die sie beim Tanzen zeigen. Die Einstellungen des vierten Handlungsstranges sind identisch aufgebaut, wobei sie neben Spice auch den Portier zeigen. Beispielhaft dafür sind die Einstellungen 19 und 21. Einstellung 19 (SpiceOfficialVEVO, 2014b, TC: 00:00:44-00:00:45) ist eine Totale, die Spice allein in der Bildmitte stehend zeigt (Siehe Abbildung 1). Der weiße Raum hat keinen erkennbaren Horizont, aber einen glatten Boden, in dem sich Spices hochhackige Riemensandalen mit Plateausohle spiegeln. Zum Bildrand hin nimmt der Raum den hellblauen Farbton von Spices Haaren an. Außer den Schuhen trägt Spice enge Hotpants mit verhältnismäßig kurzen Hosenbeinen und über den Bauchnabel reichendem Bund, sowie ein dazu passendes, ebenfalls eng anliegendes, westenartiges Oberteil, das bis zu dem tiefen Ausschnitt von einem Reisverschluss verschlossen ist. Beide Kleidungsstücke sind aus grünbraunem, glänzendem, lederartigem Material.

8. Analyse

Des Weiteren trägt Spice rechts diverse goldene Armbänder, links einen schwarzen, mit Metallstacheln besetzten Lederhandschuh, große Ohrringe und Goldketten an denen ein glitzernder, roter Mund hängt, der mit strahlend weißen Zähnen eine Zigarette hält. Über ihrem Kopf hält Spice eine rosa-schwarze Peitsche mit beiden Händen gespannt, die sie von rechts nach links führt während sie ausladend mit den Hüften kreist. Zeitgleich fährt oder zoomt die Kamera frontal auf sie zu, wobei Spices Körpermitte weiterhin in der Mitte des Bildes bleibt. Spice sieht in dieser Einstellung erst in die Kamera, dann kurz auf den Boden und wiederum in die Kamera.



Abbildung 1: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:00:44

Einstellung 21 (Ibid., TC:00:00:46-00:00:48) wurde aus minimal geringerer Distanz als Einstellung 19 aufgenommen, aber ebenfalls in Normalsicht in dem weißen Raum. Diese Einstellung gehört zum vierten Handlungsstrang. In ihr steht Spice in dem gleichen Outfit, den Rücken zur Kamera gewandt, vor dem Portier, hält in der rechten Hand die Peitsche und hat die linke auf der Schulter des Mannes liegen. Ihr Blick ist über ihre rechte Schulter auf den Boden gerichtet. Der Mann trägt schwarze Anzugshosen mit schlichtem, schwarzem Gürtel und schwarzen, eleganten Schuhen, sein Oberkörper ist unbekleidet und glänzt ölig. Diesmal steht er direkt in der Mitte des Bildes, die Füße in etwa schulterbreitem Abstand und die Arme an seiner Seite hängend. Der Körper des Mannes ist frontal auf die Kamera ausgerichtet, sein Kopf jedoch nach rechts gesenkt und Spice zugewandt. Der Blick des Mannes ist nach unten gerichtet. Im Rhythmus der Musik zuckt er mit den Brustmuskeln, während Spices Gesäß rhythmisch auf und ab wackelt. Beide Bewegungen werden isoliert ausgeführt, sodass Spice und der Mann ansonsten regungslos bleiben.

In Einstellung 19 (Ibid., TC: 00:00:44-00:00:45) ist Spice in jedweder Hinsicht der Mittelpunkt des Bildes. Erstens füllt sie den geometrischen Mittelpunkt und den perspektivischen Fluchtpunkt des Bildes aus. Diese Positionierung wird dadurch betont, dass die Kamera frontal auf

sie zu, beziehungsweise in ähnlichen Einstellungen, beispielsweise Nummer 14 (Ibid., TC: 00:00:40-00:00:41), gerade von ihr wegfährt. Zweitens ist ihre Figur vor dem weißen Hintergrund das einzige Objekt, an das die BetrachterInnen ihre Blicke heften können. Auch unabhängig von diesen technischen Aspekten zieht sie alle Aufmerksamkeit auf sich, was vor allem an ihrer gebieterischen Aufmachung liegt. Die lederne oder lederähnliche Kleidung, die mit Schnallen besetzten Riemensandalen, der mit Metallstacheln besetzte Handschuh und im Besonderen die Peitsche sind Hinweise auf die von klaren Hierarchien geprägte Sadomasoszene und ergeben zusammen das Kostüm einer Domina. Der tiefe Ausschnitt, der enge und knappe Schnitt der Kleidung und die sehr hohen Absätze von Spices Schuhen betonen dabei, dass es sich um eine erotische Rolle handeln soll. Der auffällige Anhänger an Spices Kette kann zudem als Vagina Dentata und die von den Zähnen gehaltene Zigarette als Phallus interpretiert werden. Bei der Vagina Dentata handelt es sich um ein Symbol aus der Psychoanalyse, das auf einem Mythos beruht, laut dem die Vagina scharfe Zähne hat (Braun und Wilkinson 2001, 24). Mit diesen verschlingt sie den Phallus und kastriert den dazugehörigen Mann. Das Symbol verweist somit auf Kastrationsangst.

Das Spice die Rolle der Domina angenommen hat, wird bereits in der ersten Einstellung der dritten Handlungseinheit deutlich (SpiceOfficialVEVO, 2014b, Einstellung 12, TC: 00:00:36-00:00:38). Hierbei handelt es sich um eine Nahaufnahme von Spice, die mit heruntergezogenen Mundwinkeln und zusammengekniffenen Augen in die Kamera sieht. Gleichzeitig führt sie die mit beiden Händen gespannte Peitsche vor der Kamera hin und her, als würde sie sich auf einen Schlag vorbereiten. Ihr Gesichtsausdruck ist abfällig, als würden die BetrachterInnen ihr Missfallen wecken. Diese Einstellung folgt auf das Intro, welches damit endet, dass der Portier Spice über den Rand seiner Sonnenbrille interessiert ansieht (Ibid., Einstellung 10, TC: 00:00:32-00:00:34) und sie daraufhin kritisch die Augenbrauen hochzieht und sich abwendet (Ibid., Einstellung 11, TC: 00:00:34-00:00:36). Beide Einstellungen sind Nahaufnahmen, die als Schuss-Gegenschuss angeordnet sind. Dementsprechend sollen sich die ZuschauerInnen während des Blickwechsels mit der jeweils nicht gezeigten Person identifizieren. Wie Spice sich abwendet, wird folglich aus Sicht des Mannes gezeigt.

Einstellung 12 (Ibid., TC: 00:00:36-00:00:38), in der Spice erstmals als Domina auftritt und verächtlich in die Kamera sieht, schließt direkt an diese Einstellung an. Im Gegensatz zu Einstellung 11, erwidert Spice in Einstellung 12 jedoch den Blick der BetrachterInnen und reagiert mit ihrer Mimik und Gestik darauf. Durch die gleiche Einstellungsgröße und Perspektive ähneln sich die beiden Einstellungen, sodass die Schlussfolgerung naheliegt, dass Einstellung 12 ebenfalls die Sicht des Portiers zeigt. In diesem Fall handelt es sich bei dieser Einstellung und damit auch bei dem gesamten restlichen dritten Handlungsstrang nicht um vom Plot gelöste Einheiten, sondern um die erste eingeblendete Fantasie des Mannes. Folglich wird die Trennung zwischen drittem und viertem Handlungsstrang überflüssig, da die Handlung entgegen

8. Analyse

ursprünglicher Annahmen die gleiche ist. In beiden Fällen wird die Fantasie des Mannes, in der Spice eine Domina und er ihr Untergebener ist, gezeigt. Der einzige Unterschied besteht darin, dass die ZuschauerInnen die Szenen einmal aus der Sicht des Mannes, wie in Einstellung 12, und einmal von der Position unabhängiger BetrachterInnen sehen.



Abbildung 2: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:00:47

So wie Spice als Domina dargestellt wird, ist der Mann als ihr Untergebener inszeniert. In Einstellung 21 (Ibid., TC:00:00:46-00:00:48) äußert sich dies hauptsächlich an seiner Haltung. Er steht ruhig da und sein Kopf ist gesenkt und Spice zugewandt, als wäre seine ganze Aufmerksamkeit auf sie gerichtet (Siehe Abbildung 2). In anderen Einstellungen dieses Handlungsstrangs, zum Beispiel Nummer 45 (Ibid., TC: 00:01:13-00:01:13), ist seine Rolle deutlicher erkennbar. Hierbei handelt es sich um eine halbnah Aufnahme in Draufsicht, die nach links geneigt ist, sodass Spice und der Mann sich fast diagonal über das Bild erstrecken, obwohl sie eigentlich aufrecht stehen. Spice steht in dieser Einstellung rechts vor dem Mann, hat beide Hände auf seine Schultern gelegt und sieht über ihre Schulter in die Kamera während sie singt: „[...] and a slop it“. Der Mann steht wie schon zuvor entspannt und mit frontal zur Kamera gerichtetem Körper in der Bildmitte und hat den gesenkten Kopf Spice zugewandt. Allerdings liegt seine linke Hand diesmal auf ihrer Taille. Um den Hals trägt er ein schwarzes Lederhalsband, an dem eine lange silberne Kette befestigt ist. Diese hängt von seinem Oberkörper und wird von Spice gehalten. Dieses Accessoire ist ein genauso deutliches Zeichen für die Rollenverteilung in diesem Handlungsstrang, wie die Peitsche, die Spice unter anderem in Einstellung 19 hält.

Aber auch die Ausrichtung der beiden Figuren sowie ihre Blickrichtungen sind sehr aufschlussreich. Wie schon in Einstellung 21, so steht der Mann auch in Einstellung 45 mit freiem, zur Kamera gedrehten Oberkörper und abgewendetem Blick in der Mitte des Bildes. Diese Position wurde in der Bildenden Kunst, aber auch im Film, lange Zeit hauptsächlich von Frauen

und insbesondere von weiblichen Akten eingenommen. John Berger fasst diese Rollenverteilung folgendermaßen zusammen: „Men act and women appear. Men look at women.“ (Berger 1972, 74) In dieser Einstellung ist es aber der Mann, der erscheint, während die Frau handelt. Somit wird die Unterteilung in weibliches Objekt und männliches Subjekt, die auch Mulvey in ihrer Untersuchung zu Schaulust im Kino kritisiert (Visuelle Lust und narratives Kino 1994), in diesem Fall umgekehrt. Der Mann ist ideal in Szene gesetzt, damit die ZuschauerInnen des Videos ungehindert seinen durchtrainierten Körper bewundern können. Sein nackter Oberkörper glänzt ölig, wie bei Bodybildern, die ihre klar definierten Muskeln bei Wettkämpfen zusätzlich betonen wollen, und auch seine Haltung erinnert an diese Art der Körperpräsentation.

Mit Einstellungen wie Nummer 45 werden folglich nicht wie im klassischen Kino männliche, heterosexuelle Betrachter angesprochen, sondern vor allem weibliche oder männliche, homosexuelle ZuschauerInnen. In Anbetracht der Tatsache, dass Homosexualität in Jamaika tabuisiert ist, kann also davon ausgegangen werden, dass diese Einstellungen nicht auf den männlichen, sondern auf den weiblichen Blick und weibliche Schaulust ausgerichtet sind. Männliche Betrachter werden in diesen Einstellungen dennoch nicht ausgeschlossen, da Spices Outfit und ihr *whining* durchaus dem entspricht, was im Dancehall und auch in westlichen Medien allgemein als sexy betrachtet wird. Es wird also auch männliche Skopophilie angesprochen, allerdings in eingeschränktem Maße, da Spice nicht nur als Objekt dieser Schaulust, sondern hauptsächlich als Subjekt der Handlung erscheint.

Die anderen Handlungsstränge, die Spice und den Portier zeigen, basieren auf der gleichen Hierarchie, wie der obige. Das Spice dem Mann überlegen ist, wird allerdings um einiges subtiler dargestellt und äußert sich hauptsächlich in der Unterscheidung von Subjekt und Objekt der Handlung, aktiv und passiv. Die Hauptaufgabe des Mannes ist auch in den anderen Szenen seiner Fantasien, gut sichtbar an Spices Seite zu stehen, während sie tanzt und mit der Kamera, im übertragenen Sinne also mit den ZuschauerInnen, kommuniziert. Dies ist beispielsweise in den Einstellungen 126 (SpiceOfficialVEVO, 2014b, TC: 00:02:50-00:02:51), 128 (Ibid., TC: 00:02:52-00:02:53), und 130 (Ibid., TC:00:02:55-00:02:56) der Fall. Diese ergeben eine durchgehende Handlung, werden jedoch von einem Close-up von Spices Beinen (Ibid., TC: 00:02:51-00:02:52) und einer Nahaufnahme des Mannes im Fahrstuhl (Ibid., TC: 00:02:53-00:02:55) unterbrochen. Die drei Einstellungen gehören zum zwölften Handlungsstrang und sind technisch identisch aufgebaut, weshalb sie an dieser Stelle wie eine Szene behandelt werden. Halbnah und in normaler Perspektive sind Spice und der Mann zu sehen, wie sie vor einem Lagerfeuer eng miteinander tanzen. Der Mann hat die bereits bekannte Grundhaltung und trägt ein ähnliches Outfit, wie in den Einstellungen, die ursprünglich als vierter Handlungsstrang zusammengefasst wurden. Seine Hose ist diesmal jedoch weiß und sein Gürtel aus braunem Leder. Spice trägt eine Art Minikleid aus olivgrünem Leder und eine schwarze Sonnenbrille.

8. Analyse

Die beiden tanzen relativ ruhig, ihre Bewegungen bestehen hauptsächlich aus Hüftkreisen. Der Portier ist dabei jedoch deutlich zurückhaltender als Spice. Er hat die Hände vorsichtig auf Spices Hüften gelegt und bewegt sein Becken minimal. Der Rest seines Körpers bewegt sich fast gar nicht und sein Kopf und Blick sind wieder gesenkt und Spice zugewandt. Ihre Bewegungen sind sehr viel energetischer und bestimmter als seine, aber immer noch ruhig. Sie fährt mit den Händen über seinen Oberkörper, leitet ihn mit Gesten an, sich auf bestimmte Weise zu bewegen oder sie anders anzufassen, und sieht wiederholt Richtung Kamera. Obwohl sie diesmal nicht als sadomasochistisches Paar verkleidet sind, wirkt diese Szene doch ähnlich, wie die mit Ketten und Peitsche. Das liegt daran, dass die beiden Charaktere fast identisch positioniert sind und Spice wie zuvor aktiv handelt, während er die Dinge quasi mit sich geschehen lässt. Wieder ist der Mann das Lustobjekt, auf das sich die Schaulust der BetrachterInnen richtet.

Aufgrund der Schnittführung ist der zwölfte Handlungsstrang leichter als Fantasie zu erkennen, als der dritte und vierte. Die Einstellungen des Videos „So mi like it“ werden fast ausschließlich von harten Schnitten getrennt. Nur an vier Stellen im gesamten Video wurden andere Schnitttechniken verwendet. Die zweite Einstellung des Videos (Ibid., TC:00:00:03-00:00:06) beginnt und endet jeweils mit einer Überblendung. Dadurch wird die Anfangsszene, in der Spice im Mercedes vorfährt, etwas gerafft. Die anderen beiden von der Norm abweichenden Schnitte markieren Übergänge zwischen Einstellungen des zwölften Handlungsstranges und Einstellungen, die den Mann zeigen, wie er Spice im Fahrstuhl betrachtet.



Abbildung 3: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:02:47

Dies ist einmal bei dem Schnitt zwischen Einstellung 122 (Ibid., TC: 00:02:46-00:02:47) und Einstellung 123 (Ibid., TC: 00:02:47-00:02:48) der Fall. Einstellung 122 zeigt zum wiederholten Mal den Portier im Fahrstuhl, der mit gesenktem Blick zur Seite schaut. Diese Nahaufnahme wird nach einem Augenblick wellenartig verzerrt und blendet schließlich zur nachfolgenden

8.1. Spice: So mi like it (raw)

Einstellung über (Siehe Abbildung 3). In dieser Einstellung tanzen Spice und der Portier wie bereits beschrieben vor dem Feuer. Die wellenförmige Verzerrung der Nahaufnahme eines Filmcharakters mit einhergehender Überblendung zu einer anderen Szene wird in vielen Filmen eingesetzt, um geistige Prozesse dieses Charakters zu verdeutlichen. Dazu gehören unter anderem Erinnerungen, Träume, Pläne, die die Figur gerade schmiedet, Wahnvorstellungen oder auch Fantasien, wie in diesem Fall.

Ein weiteres Mal wird eine Überblendung für den Wechsel von Einstellung 129 (Ibid., TC: 00:02:53-00:02:55) zu 130 (Ibid., TC: 00:02:55-00:02:56) genutzt, allerdings diesmal ohne gleichzeitige Verzerrung des Bildes. Mit diesem weichen Schnitt wird nochmals der Mann Im Fahrstuhl, in gleicher Haltung wie in Einstellung 122 (Ibid., TC: 00:02:46-00:02:47) eingeblendet, sodass die ZuschauerInnen daran erinnert werden, dass sich die Tanzszenen am Strand ausschließlich in seinem Kopf abspielen.

8.1.3. Einstellungsanalyse: 2. Die Tanzgruppe und Spice an verschiedenen Orten

Der zweite Teil des Plots besteht hauptsächlich aus drei aufeinanderfolgenden Handlungssträngen, in denen eine Gruppe Frauen von Spice angeführt an verschiedenen Orten tanzt. Es handelt sich dabei um den sechsten, siebten und achten Handlungsstrang und in ihnen werden die Gruppe und Spice beim Tanzen auf einer Wiese, auf Quads und vor einer Reihe American Trucks gezeigt. Obwohl die Handlungseinheiten dieses Musikvideos in sehr viele Einstellungen unterteilt sind, die einander vom Plot unabhängig in schneller Abfolge abwechseln, überschneiden sich die Handlungsstränge sechs bis acht nicht. Da zwischen ihnen außerdem viele Ähnlichkeiten bestehen, kann davon ausgegangen werden, dass sie chronologische Ereignisse darstellen. Diese bestehen möglicherweise daraus, dass die Gruppe zuerst auf der Wiese trainiert, sich dann bei den Quads sammelt und schließlich im Scheinwerferlicht der Trucks ihre Fähigkeiten präsentiert.

Die Handlungsstränge ähneln sich einerseits durch die Handlungen und die Aufmachung der Frauen und andererseits durch technische Aspekte, wie der Kameraführung. Jede dieser drei Handlungseinheiten zeichnet sich durch einen eigenen Dresscode aus, wobei Spices Outfit sich jeweils von dem der anderen Frauen abhebt. Im sechsten Handlungsstrang trägt die Gruppe grüne Badeanzüge mit weißen Punkten während Spice einen Badeanzug mit ähnlicher Farbgebung, aber einem detaillierteren Rautenmuster und aufwendigerem Schnitt trägt. In der darauffolgenden Einheit tragen die Frauen verschiedenfarbige, ärmellose Oberteile und schwarze oder blaue, kurze Jeans, die auch als *batty riders* bekannt sind. Spice trägt stattdessen ein schwarzes, ärmelloses Oberteil mit türkisblauen kurzen Hosen, sowie ein Base Cap mit der Aufschrift „Spice“ und gelbe, kniehoch Strümpfe. Im achten Handlungsstrang trägt sie schließlich ein weißes T-Shirt mit der Aufschrift „Varsity 17“ und schwarze *batty riders*, während die anderen Frauen schwarze T-Shirts mit Jeans oder schwarzen kurzen Hosen anhaben. Außerdem tragen die Mitglieder der Tanzgruppe in diesem Handlungsstrang schwarze,

8. Analyse

flache Schuhe und keinen Schmuck, während Spice große, dicke Ohrringe und hellbraune Schuhe trägt, die bis auf die hohen Stilettoabsätze an Wanderschuhe der Marke Timberland erinnern. Durch die abweichende Kleidung, vor allem aber durch ihre Position in Relation zu den anderen Frauen, zeichnet sich Spice als deren Anführerin aus, denn sie wird wiederholt vor der Gruppe stehend oder aber alleine tanzend gezeigt.

Die drei Handlungsstränge bestehen weitestgehend daraus, dass die Frauen vor den jeweiligen Kulissen tanzen. Teils tanzt die gesamte Gruppe synchron, teilweise folgen nur einige der Frauen einer gemeinsamen Choreographie und teilweise bewegen sie sich alle individuell. Die Komplexität und Intensität der verschiedenen Tanzelemente reicht von einfachem, isoliertem Hüftkreisen oder –kippen, zu anspruchsvollen akrobatischen Einlagen, bis hin zur Pirouette im Kopfstand. Außer dieser Pirouette konzentrieren sich alle Bewegungen auf den Hüftbereich und basieren auf Kreisen und Wippen des Beckens sowie gezieltem Einsatz der Gesäßmuskulatur.

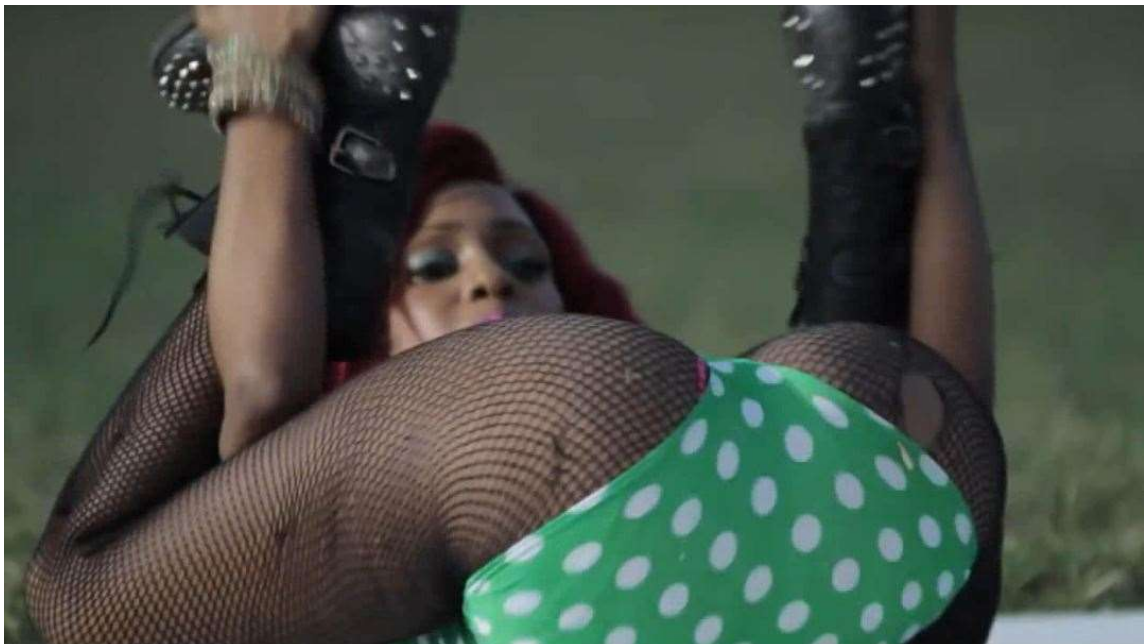


Abbildung 4: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:00:49

Auf die Körpermitte konzentriert sich auch die Kamera, vor allem wenn die Tänzerinnen ohne einheitliche Choreographie tanzen. So fokussieren viele Einstellungen der Handlungsstränge sechs bis acht auf Gesäß und Hüfte der Tänzerinnen, in dem diese als Close-up oder Nahaufnahme in Szene gesetzt werden. Bereits die erste Einstellung des sechsten Handlungsstrangs (Ibid., TC: 00:00:48-00:00:50) verdeutlicht dies sehr gut. Es ist die 22. Einstellung des gesamten Videos und eine bei normaler Perspektive aufgezeichnete Nahaufnahme. Zu sehen ist eine rothaarige Frau, die mit angewinkelten Beinen auf einer der Fitnessmatten auf dem Rücken liegt. Die Knie hat sie zu den Schultern gezogen und fixiert sie dort mit ihren Armen, während sie ihr Becken mit hoher Frequenz von der Matte hebt und wieder senkt (Siehe Abbildung 4). Sie liegt somit breitbeinig auf dem Rücken, schaut zwischen ihren Beinen geradeaus und bewegt dabei ihre Hüften rhythmisch, sodass es fast wie ein Vibrieren wirkt. Da diese Pose aus

8.1. Spice: So mi like it (raw)

geringer Distanz und bei Normalsicht, das heißt auf Höhe des Beckens, aufgenommen wurde, liegt der Fokus auf Gesäß und Schambereich der Frau. Passend dazu singt Spice „skin out mi pum pum“, was so viel bedeutet wie die Vulva freilegen oder präsentieren (Ibid.).



Abbildung 5: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:02:06

Auch wenn in einer Einstellung mehrere Frauen gezeigt werden, wird häufig, wie in Einstellung 92 (Ibid., TC: 00:02:06-00:02:08), deren Hüftbereich hervorgehoben. Diese Einstellung zeigt mehrere Frauen, die im Licht der im Hintergrund stehenden American Trucks auf verschiedene Weise tanzen. Einige der Frauen sind auf die Fahrzeuge geklettert, andere bewegen sich sitzend, hockend oder auf dem Kopf stehend auf dem Boden. Der Vordergrund wird jedoch von zwei Gesäßen ausgefüllt, die in schnellem Rhythmus nebeneinander *winen* (Siehe Abbildung 5). Die mit der Hand geführte Kamera kommt von rechts unten und schwenkt erst hoch, um den Rücken der rechten Tänzerin als Nahaufnahme zu filmen, bevor sie sich weiter nach links und nach unten bewegt, um sich dem Gesäß der linken Tänzerin bei normaler Perspektive zu nähern und seine Bewegungen als Close-up aufzunehmen. Durch den Einsatz der Handkamera wirkt die Einstellung, als hätten sich die BetrachterInnen von hinten an die Frauen herangeschlichen, um ihre Bewegungen aus sehr kurzer Distanz verfolgen zu können. Da das Gesäß der linken Frau frontal als Close-up gefilmt wurde, nimmt es fast das gesamte Bild ein. Die Rundungen dieses Körperteils werden dadurch hervorgehoben und das vom *wining* schwingende Fleisch besonders betont. Diese Art der Kameraführung wird deshalb sehr häufig in Dancehall-Videos verwendet, sowohl bei Aufnahmen von reellen Events, als auch in Musikvideos.

8. Analyse



Abbildung 6: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:00:54

Nur wenn die Gruppe vollständig und zusammen mit Spice eine einheitliche Choreographie vorführt, wird auf Nahaufnahmen und Close-ups verzichtet, um stattdessen die gesamte Szene in Totale oder Halbtotale darzustellen (Siehe Abbildung 6). Dies ist unter anderem in Einstellung 29 (Ibid., TC: 00:00:53-00:00:54) der Fall. In dieser Einstellung des sechsten Handlungsstranges steht Spice breitbeinig mit leicht abgewinkelten Armen vor den neun Frauen der Tanzgruppe, die auf den Fitnessmatten stehen und ebenfalls diese Pose eingenommen haben. Sie sehen geradeaus und *winen* dabei in hohem Tempo. Einstellung 29 sticht vom restlichen Video hervor, denn sie ist die einzige Einstellung, die aus größerer Höhe und Distanz, wahrscheinlich aus der Luft, aufgenommen wurde. Alle anderen Einstellungen des Videos wurden maximal auf Augenhöhe gedreht. Durch diese totale Einstellung wird unabhängig von der einheitlichen Kleidung die Zusammengehörigkeit der Frauen betont. Trotz der großen Distanz zwischen Kamera und Tänzerinnen, fällt aber auch in dieser Einstellung vor allem das Hüftkreisen der Frauen ins Auge, denn sie stehen davon abgesehen komplett still.

Somit lässt sich zusammenfassen, dass es in den Handlungssträngen sechs bis acht hauptsächlich um *wining* in verschiedenster Form geht. Unabhängig davon, ob die Frauen auf einer Wiese, auf Quads oder im Scheinwerferlicht von Trucks stehen, ob sie alleine oder in Gruppen tanzen oder wie die Kamera sie filmt, ist *wining* in jeder Einstellung dieser Handlungsstränge von zentraler Bedeutung.

Die letzten beiden Handlungsstränge, die thematisch zur zweiten Hälfte des Videos gehören sind Nummer neun und zehn. In der neunten Handlungseinheit werden in vier Einstellungen drei Frauen aus der Gruppe vor der jamaikanischen Flagge gezeigt (Siehe Abbildung 7). Die Frauen tanzen, wobei die erste in die Kamera blickt und sich langsam über Ausschnitt und Oberkörper streicht (Ibid., TC: 00:02:23-00:02:26), die zweite über ihre Schulter in die Kamera

8.1. Spice: So mi like it (raw)

sieht (Ibid., TC: 00:02:32-00:02:33) und die dritte im Halbprofil zu sehen ist, wie sie langsam *wined* (Ibid., TC: 00:02:43-00:02:45). Möglicherweise befinden sich die Frauen auf einem Dancehall-Wettstreit. Die Flagge im Hintergrund könnte ein Hinweis auf einen entsprechend festlichen und offiziellen Rahmen sein. Die Tatsache, dass die Frauen jeweils allein vor der Mitte der Flagge stehen, verweist möglicherweise darauf, dass sie sich auf einer Bühne befinden. Eine andere Interpretationsmöglichkeit besteht darin, dass es sich bei den Einstellungen dieses Handlungsstranges um einen patriotischen Verweis auf Schönheit und Tanzkünste jamaikanischer Frauen handelt. Da die vier Einstellungen jedoch jeweils nur wenige Sekunden dauern und die weitere Umgebung der Frauen nicht zu sehen ist, lassen sich keine konkreteren Schlüsse ziehen.



Abbildung 7: "Spice - So mi like it (Raw)" SpiceOfficialVEVO 2014b. TC:00:02:24

Der zehnte Handlungsstrang besteht aus drei Close-ups, die ein handgehaltenes Mikrofon, das glitzernd weiß gekleidete Gesäß einer nach vorn gebeugten Frau sowie glitzernde Schuhe mit hohen Absätzen zeigen (Ibid., TC: 00:02:35-00:02:39). Hinzu kommt eine Nahaufnahme eines weiteren Mitglieds der Tanzgruppe, das in einer jubelnden Menschenmasse tanzt (Ibid., TC: 00:02:49-00:02:50). Die Frau, zu der die Close-ups gehören, ist nicht zu erkennen, es ist aber anzunehmen, dass es sich bei ihr um Spice bei einem Konzert handelt. Der neunte und zehnte Handlungsstrang lassen sich als Abschluss der inhaltlichen zweiten Hälfte von „So mi like it“ werten, obwohl sie nicht den Schluss des Videos bilden. Zusammen wirken diese beiden Handlungsstränge, wie Szenen von einem Dancehall-Event und den Vorbereitungen darauf.

8.1.4. Songtext

Der Songtext zu „So mi like it“ könnte der Bericht über einen Auftritt in der Dancehall sein, schnell wird jedoch deutlich, dass die Zeilen detailliert beschreiben, wie die Sängerin mit einem Mann Sex hat:

8. Analyse

„[Strophe 1]

Go down and a wine and a bubble and
Batty jaw just a jump, this a trouble and
Mi and a man just a couple and a cuddle
Bum pon the buddy head and mi wi buss it like a bubble
And skin out mi pum pum
Pon the buddy mi a wine and a bum bum
Bum, bum, bum, bum, paco bum, bum
Have mi batty just a jump and a bum bu, bum bu, bum

Wine pon the buddy and a sit down pon the beat
Pum pum so tight so mi man no haffi cheat
Phone tek a picture yeh a that you fi tweet
Tell them gyal them wine yah cyaa even complete
Mi a bum it, and a kotch it, pon the beat mi just a drop it
How mi twerk it and a slop it pon the ground like mi a map it
How mi stuck it, and a pop it, and a wine it, and a lop it
Take a picture you fi snap it facebook it but crop it out

[Refrain]

Yes a so mi like it
Bring yo buddy come yah meck mi ride it
Ride it like a bike it
Cock up and a sitdown and a wine it

Yes a so mi like it
Bring yo buddy come yah meck mi ride it
Ride it like a bike it
Cock up and a sitdown and a wine it

[Strophe 2]

Pon the bass line
Mi a buss a wine
Fold legs together two a wi a combine
Tear out mi grind bend mi back bruk mi spine
Caw no gyal cyaa do dem yah wine weh mi design
Skin out mi pum pum
Pon the buddy mi a wine and a bum bum
Bum, bum, bum, bum, paco bum, bum
Have mi batty just a jump and a bum bu, bum bu, bum

Wine pon the buddy and a sit down pon the beat
Pum pum so tight so mi man no haffi cheat
Phone tek a picture yeh a that you fi tweet
Tell them gyal them wine yah cyaa even complete
Mi a bum it, and a kotch it, pon the beat mi just a drop it
How mi twerk it and a slop it pon the ground like mi a map it
How mi stuck it, and a pop it, and a wine it, and a lop it
Take a picture you fi snap it facebook it but [crop] it

[Refrain, 2 Wiederholungen]

Yes a so mi like it
Bring yo buddy come yah meck mi ride it
Ride it like a bike it
Cock up and a sitdown and a wine it" (Spice kein Datum)

8.1. Spice: So mi like it (raw)

In zwei Strophen, auf die jeweils der Refrain folgt, beschreibt Spice, wie sie ihre Hüften bewegt und die Wirkung, die sie damit erreicht. Bereits am Anfang des Lieds stellt sie klar, dass ihre Art, sich zu bewegen, für „trouble“ sorgen wird, wenn ihre Gesäßbacken vom *wining* und *bubbling* anfangen zu springen (SpiceOfficialVEVO, 2014b TC: 00:00:38-00:00:43). Beim *bubbling* handelt es sich, wie beim *wining*, um eine hauptsächlich Frauen vorbehaltene und stark sexuell konnotierte Variation von Bewegungen. Im zweiten Teil der Strophe folgt eine detailliertere Beschreibung dieser Bewegungen, zu denen auch „kotch it“ (Ibid., TC: 00:01:11-00:01:12), „twerk it“ (Ibid., TC: 00:01:12-00:01:13), „slop it pon the ground“ (Ibid., TC: 00:01:13-00:01:14), „stuck it“ (Ibid., TC: 00:01:15-00:01:15) und „wine it“ (Ibid., TC: 00:01:16-00:01:17) gehören. Diese Möglichkeiten, den Körper einzusetzen, sind einander sehr ähnlich und gehen teilweise fließend ineinander über.

Wining und *twerking* sind beispielsweise kaum zu unterscheiden, da es sich bei beiden um rotierende Hüftbewegungen handelt. Zu beiden Begriffen gibt es zudem keine offiziellen oder universal verbindlichen Bedeutungen, sodass es sich dabei möglicherweise um zwei Bezeichnungen für die gleiche Art von Bewegungen handelt, wobei *wining* eher in der Karibik und *twerking* eher im nordamerikanischen Raum verwendet wird (Gill 2013). Wenn, zum Beispiel in Debatten im Internet, zwischen *wining* und *twerking* unterschieden wird, dann in sofern, dass *twerking* vergleichsweise ruckartig ist und vor allem aus einem Auf- und Abwärtszucken der Hüften besteht, während *wining* sich durch gleichmäßigere, rundere Bewegungen auszeichnet (Frances 2016). Beides bezieht sich auf jeden Fall hauptsächlich aufs Tanzen, kann aber auch genutzt werden, um Sex zu beschreiben. Da die Unterscheidung der Begriffe so ungenau ist, wird hier auch weiterhin, wie in Jamaika üblich, *wining* als Oberbegriff für Tanzbewegungen der Hüfte verwendet. Dazu gehört auch *kotching*, das Durchdrücken des Rückens, um das Gesäß zu betonen (notadoctorshh 2006). „Slop it“ steht für „slap it“, sodass die Zeile „a slop it pon the ground like mi a map it“ bedeutet, dass sie es auf den Boden schlägt, als wollte sie diesen aufwischen. Mit „it“ ist im weitesten Sinne der weibliche Unterleib gemeint, der allerdings wiederum für die Vulva und besonders die Vagina steht.

Dass die weiblichen Geschlechtsteile in „So mi like it“ von zentraler Bedeutung sind, wird nicht zuletzt an der bereits erwähnten Zeile „skin out mi pum pum“ deutlich. Diese singt Spice jeweils in der ersten Hälfte der Strophen, nach einer Pause und mit deutlicher Betonung, die vom restlichen Sprechgesang heraussticht. „Skin out“ bedeutet so viel wie freilegen oder (aus Kleidung) herausholen und „pum pum“ ist eine umgangssprachliche Bezeichnung für die Vulva. Dieses Präsentieren der weiblichen Geschlechtsteile kann sich sowohl wortwörtlich auf einen Striptease, als auch auf Tanzbewegungen beziehen. Letzteres ist zum Beispiel in Einstellung 22 (SpiceOfficialVEVO, 2014b, Ibid.: TC: 00:00:48-00:00:50) der Fall, in der die Tänzerin mit gespreizten Beinen auf dem Rücken liegt während sie mit dem Becken wackelt und in der diese Zeile erstmalig in dem Song gesungen wird.

8. Analyse

In den auf diese Aussage folgenden Zeilen beschreibt Spice wie sie weiter vorgeht: sie *wined* auf dem „buddy“ (Ibid., TC: 00:00:50-00:00:52), dem als Kumpel bezeichneten Penis des Mannes, und behält dabei einen schnellen Rhythmus bei, was sich auch in diesem Fall darin äußert, dass ihr „batty just a jump“ (Ibid., TC: 00:00:56-00:00:58), also ihr Gesäß zu springen anfängt. Die lautmalerische Umschreibung dieses Rhythmus, „bum bum bum bum bum, [...] bum bu bum bu bum“ (Ibid., TC: 00:00:52-00:00:56, 00:00:58-00:01:02), wird von verschiedenen Einstellungen von Spice und den Tänzerinnen begleitet, die intensiv dazu mit den Hüften kreisen und wackeln. In diesen Einstellungen werden entweder totale und halbnahе Einstellungen der Frauen, oder Nahaufnahmen und Close-ups von ihnen gezeigt. Diese Teilansichten, zum Beispiel in Einstellung 31 (Ibid., TC: 00:00:55-00:00:56) oder Einstellung 32 (Ibid., TC: 00:00:56-00:00:58), konzentrieren sich auf die Gesäße der Frauen, sodass sowohl inhaltlich als auch bildlich darauf verwiesen wird, dass „batty“ hier nicht nur für sich selbst, sondern immer auch als Metonymie für „pum pum“ steht.

Während das Video von „So mi like“ hauptsächlich von *wining* geprägt ist, handelt der Songtext von Sex. Spices Partner wird dabei auf seinen sogenannten kleinen Freund reduziert, denn weitere Körperteile von ihm werden nicht erwähnt. Zudem werden von diesem Akt fast nur Spices Handlungen beschrieben, der Mann scheint keine Rolle dabei zu spielen und nur sein Penis wird als Requisit für Spices Praktiken benötigt. Spice agiert auf die oben beschriebene Weise und ist dabei so erfolgreich, dass der Penis vor Erregung platzt wie eine Blase, als sie sich daraufsetzt, beziehungsweise mit ihrem Becken darauf stößt: „Bum pon the buddy head and mi wi buss it like a bubble“ (Ibid., TC: 00:00:45-00:00:48).

Auch im Vergleich zu anderen Frauen scheint Spices Hüfteinsatz überragend zu sein, denn sie fordert: „Tell dem gyal them wine yah cyaa even [compete]“ (Ibid., TC: 0:01:07-00:01:09), anderen Frauen solle gesagt werden, deren *wining* könne mit ihrem nicht mithalten. Außerdem fordert sie, die Szene mit Fotos festzuhalten, um sie auf Twitter, Snapchat und Facebook zu veröffentlichen. Bedingung dafür ist allerdings, dass die Bilder so zugeschnitten werden, dass keine intimen Details erkennbar sind: „Phone tek a picture yeh a dat you fi tweet [...] Take a picture you fi snap it facebook it but crop it out“ (Ibid., TC: 00:01:04-00:01:07, 00:01:17-00:01:21). Diese Zeilen weisen darauf hin, dass die Szene im privaten Rahmen stattfindet, da Beweismaterialien, wie zum Beispiel Fotos, nur zensiert an die breite Öffentlichkeit des Internets gelangen dürfen. Gleichzeitig deutet dies auf eine sehr intime Szene hin, sodass die Person, die in diesem Lied adressiert wird, aller Wahrscheinlichkeit nach ihr Sexualpartner ist. Dass mit „Bring yo buddy“ (Ibid., TC: 00:01:22-00:01:24) ein Mann direkt angesprochen wird, bietet vor allem dem männlichen Teil der Zuhörerschaft eine Möglichkeit, sich mit der Rolle von Spices Liebhaber zu identifizieren. Andererseits ließe sich der Song ebenfalls als eine Art Selbstgespräch interpretieren, sodass den ZuhörerInnen auch eine Identifikation mit Spice

selbst möglich ist. Spices am Anfang der Analyse erwähnte Aussage, dass jede Frau die Möglichkeiten haben solle, sich loszureißen und zu tun, was immer sie wolle (Nostro 2014), bestärkt diese zweite Theorie.

In jedem Fall zelebriert der Songtext selbstbestimmte, weibliche Sexualität. Bereits der Titel „So mi like it“, so gefällt es mir, betont dies. Im Refrain wird diese Aussage weiter ausgeführt, indem Spice erläutert, was genau ihr so gefällt. Wortwörtlich fordert sie ihren Partner mit „bring yo buddy come yah meck mi ride it“ (Ibid., TC: 00:01:22-00:01:25) auf, seinen Penis mitzubringen und sie wiederrum aufzufordern, ihn zu reiten. Sie will auf ihm sitzen, wie auf einem Motorrad und stellt dabei wilden Sex mit intensivem *wining* in Aussicht: „Ride it like a bike it, Cock up and a sitdown and a wine it“ (Ibid., TC: 00:01:25-00:01:31). Spice ist bei diesem Geschlechtsakt die treibende Kraft, während ihr Partner bis auf seinen Penis völlig unbeteiligt ist.

8.1.5. Schlussfolgerung

Vor dem Hintergrund, dass von Frauen in Jamaika zurückhaltender Umgang mit Sexualität erwartet wird, während Männlichkeit vor allem in der *Working Class* durch aktives sexuelles Verhalten ausgehandelt wird, scheint die Rollenkonstellation des Songs ungewöhnlich. Spices sehr dominante Position in diesem Song könnte jedoch entkräftet werden, in dem argumentiert wird, dass sie ihre komplexe Performance nur aufführt, um ihren Partner besonders zu beeindrucken und zu befriedigen. Diesem Interpretationsansatz folgend, würde Spice sich ihrem Partner unterordnen und versuchen, ihre Stellung als seine Liebhaberin vor anderen Frauen zu verteidigen. Andererseits könnte das Lied auch als Statement einer Frau interpretiert werden, die ungeachtet der Interessen ihres Partners beim Sex vor allem ihre eigenen Wünsche realisiert.

Auch wenn der Text mit dem Musikvideo gemeinsam betrachtet wird, bleiben beide Interpretationsansätze bestehen. Es wird somit entweder Sex nach den Vorstellungen der Sängerin, oder eine exklusive Performance für ihren im Song adressierten Sexualpartner beschrieben. Das Musikvideo ist thematisch in zwei Teile unterteilt. Die eine Hälfte zeigt Spice und einen Mann, die andere eine Gruppe von Frauen beim Tanzen. Die Handlungsstränge, die Spice und den Mann zeigen, spiegeln die Dynamik des Liedtextes, da Spice auch hier die aktivere Person von beiden ist. Die andere Hälfte des Videos unterstützt die Theorie, dass die im Text beschriebenen Handlungen hauptsächlich dazu dienen, dem männlichen Partner Lust zu bereiten. Dies liegt jedoch nicht unbedingt an der Handlung der entsprechenden Handlungsstränge, sondern viel mehr an technischen Aspekten.

In der zweiten Hälfte des Plots werden ausschließlich Frauen gezeigt, die unter sich tanzen. Ihr Tanz ist jedoch meist auf die Kamera ausgerichtet, sowohl wenn die gesamte Gruppe tanzt, als auch, wenn einzelne Frauen oder Close-ups von ihnen gezeigt werden. Dies ist beispielsweise in Einstellung 53 (Ibid., TC: 00:01:21-00:01:22) der Fall, in der drei Frauen vor dem Rest

8. Analyse

der Gruppe tanzen, dabei aber mit dem Rücken zur Kamera stehen, sodass ihr *wining* besonders gut zur Geltung kommt. Es scheint somit, als würde das Publikum entweder konsequent hinter der Kamera stehen, oder als würde die Kamera die Position eines einzelnen Betrachters beziehungsweise einer einzelnen Betrachterin einnehmen. Letzteres wird dadurch bestätigt, dass besonders einige der Close-ups der Frauen wirken, als hätte sich jemand von hinten an sie herangeschlichen. Sehr deutlich zeigt sich dies in Einstellung 92 (Ibid., TC: 00:02:05-00:02:06), in der die Handkamera auf Hüfthöhe der tanzenden Frauen von hinten an sie herangetragen wird, bis ihre schwingenden Gesäße das Bild füllen.

Diese Kameraführung und die Ausrichtung der Gruppe zur Kamera tragen nicht zur Handlung bei. Sie dienen vielmehr dem visuellen Vergnügen der BetrachterInnen, wobei sich aus der heteronormativen Ausrichtung von Dancehall sowie der jamaikanischen Gesellschaft allgemein ergibt, dass dieses Vergnügen den Männern im Publikum vorbehalten ist. Somit entsteht der Eindruck, dass die Frauen ihre Choreographie hauptsächlich für den Betrachter zeigen, der diese mit genauso wenig Eigeninitiative genießen kann, wie der Mann, der zu dem „buddy“ gehört, auf dem Spice im Text *wined*. Ein Vergleich mit der anderen Hälfte des Videos verstärkt diesen Eindruck, denn obwohl Spice dort ebenfalls *wined*, wird darauf verzichtet ihr Becken und ihr Gesäß in Untersicht und als Close-up zu präsentieren. In dieser Hinsicht bestärkt das Video die Theorie, dass die im Song beschriebenen und im Video verdeutlichten Handlungen vor allem der Ambition folgen, den Zuschauer, beziehungsweise den im Song adressierten Zuhörer zu beeindrucken und zu befriedigen.

Die zweite Hälfte des Musikvideos ist etwas komplexer, da die Handlungsstränge hauptsächlich Fantasien des Mannes zeigen. Er fungiert innerhalb des Musikvideos als Autor oder Regisseur der Handlung und ist somit auch der Einzige, der das Geschehen beeinflussen könnte. Dieser Logik folgend ist er also in der Machtposition und Spice als Teil seiner Träume von ihm abhängig. Allerdings hält sich der Mann an die Vorgaben der filmischen Realität, in der er ein Portier oder ähnliches und Spice eine wohlhabende Frau ist, die seine bewundernden Blicke abfällig zur Kenntnis nimmt und ihn ansonsten ignoriert. In seinen Fantasien entgegnet sie seine Avancen zwar, bleibt aber die stärkere der Beiden. Das äußert sich nicht nur dadurch, dass Spice in den Tanzszenen führt, sondern vor allem auch in dem Handlungsstrang, in dem sie als seine Domina auftritt. Nicht zuletzt sieht Spice im Gegensatz zu dem Portier wiederholt in die Kamera und geht sozusagen auf den Blick der BetrachterInnen ein, der Portier sieht dagegen fast immer auf den Boden oder auf Spice. Somit dient er als das Objekt, an dem die ZuschauerInnen ihre Schaulust weiden können und Spice nimmt die Subjektposition ein, mit der sich die ZuschauerInnen identifizieren können.

Dieser Teil der Videohandlung unterstützt folglich eher die Theorie, dass „So mi like it“ eine Stellungnahme zu selbstbestimmter, weiblicher Sexualität ist. Spices selbstbewusstes Auftreten in den Fantasien des Portiers zeigt, dass sie ihm selbst dort deutlich überlegen ist und sich

8.2. Vybz Kartel ft. Spice: Conjugal Visit

durchzusetzen weiß. Gleichzeitig verdeutlichen die Fantasien des Mannes, dass er sich nach einer derart starken Frau sehnt, dass ihr dominantes Auftreten attraktiv und begehrenswert ist. An dem Text, vor allem aber an dem Video zu „So mi like it“ wird deutlich, warum die Debatte um Geschlechterbilder im Dancehall so zwiegespalten ist. Einerseits werden die Tänzerinnen stark sexualisiert dargestellt und der Text kann als Bestätigung dafür betrachtet werden, dass es die Hauptambition von Frauen ist, Männern Lust zu bereiten. Auf der anderen Seite dient der Mann in dem Musikvideo als Lustobjekt für weibliche Skopophilie und wird im Text fetischisiert, indem er auf seinen Penis reduziert wird. Gleichzeitig stellt Spice eine Frau dar, die den gesellschaftlichen Normen nicht entspricht, da sie sehr selbstbewusst agiert, offen ihre Sexualität präsentiert und ihre Überlegenheit über den Mann deutlich zeigt.

8.2. Vybz Kartel ft. Spice: Conjugal Visit

Das Video zu „Conjugal Visit“ von Spice und Vybz Kartel wurde 2014 durch VP Records veröffentlicht, produziert wurde es aber bereits 2009 von TJ Records (There is no stopping Spice and Vybz Kartel! 2014). Der Titel bezieht sich auf die aktuellen Lebensumstände Kartels, der 2014 zu lebenslanger Haft wegen Mordes verurteilt wurde (Michaels 2014). Der Musiker ist bereits seit 2011 inhaftiert und kann frühestens 2049 bedingte Strafaussetzung beantragen (Serwer 2016). Im Rahmen der Berichterstattung über das Gerichtsverfahren wurde außerdem behauptet, Kartel sei der Anführer einer gewalttätigen Gang (Ibid.).

In dem Musikvideo ruft Spice im Gefängnis an und bittet um einen Besuch bei Vybz Kartel. Dabei verwendet sie nicht die Künstlernamen, sondern ihre bürgerlichen Namen, Grace Hamilton und Adidja Palmer. Der Besuch wird genehmigt und sie fährt zum Horizon Adult Remand Centre, in welchem Kartel seine Haftstrafe absitzt (Morgan 2016). Diese Handlung dient als Rahmung eines Liebeslieds, indem Spice und Vybz Kartel besingen, dass sie miteinander Sex haben wollen und dabei gegenseitig ihre sexuellen Vorzüge und Fähigkeiten loben. Visuell wird die Handlung durch Szenen unterbrochen, in denen Spice sich im Bett, auf einem Balkon oder an einem Klavier räkelt, und Kartel in einer Gefängniszelle steht und sich vorstellt Spice würde vor ihm tanzen. Außerdem werden wiederholt Close-ups von beiden, vor allem aber von Spice eingeblendet.

Das vier Minuten und 23 Sekunden lange Video besteht aus 140 Einstellungen, die sich sehr schnell abwechseln und dabei teilweise dem Rhythmus der Musik folgen. Die Einstellungen dauern maximal drei Sekunden, meistens jedoch weniger. Die Schnitte folgen sehr schnell aufeinander und werden teilweise stark betont. Außerdem werden wiederholt verschiedene Einstellungen übereinander gelegt oder bearbeitet, um zum Beispiel Stocken zu suggerieren. Das Video wurde am 08. April 2016 von der Internetadresse <https://www.youtube.com/watch?v=INAqa1PUfTk> abgerufen, wo es am 02. November 2014 mit dem Titel „Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit“ von dem User SpiceOfficialVevo hochgeladen wurde. Mit

8. Analyse

einer Aufrufzahl von 18.504.023 war es zu diesem Zeitpunkt das am Zweithäufigsten gesehene Dancehall-Musikvideo der Jahre 2014 bis 2015.



Abbildung 8: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:00:53

8.2.1. Handlung

Nach erstem Betrachten lässt sich das Video in sieben Handlungseinheiten unterteilen: Es beginnt damit, dass ein Foto, auf dem Vybz Kartel und Spice unbekleidet auf einem Sofa oder Bett liegend zu sehen sind, eingeblendet wird (SpiceOfficialVEVO, 2014a, TC: 00:00:00-00:00:06). Dieses Foto ist im Rahmen der Produktion von „Ramping Shop“, der ersten Kollaboration der beiden *Artistes*, entstanden (Cooper 2011). Im Verlauf des Videos zu „Conjugal Visit“ wird nochmals dieses Foto (Siehe Abbildung 8) sowie eine Szene aus dem Video zu „Ramping Shop“ eingeblendet. Diese Verweise auf das andere gemeinsam produzierte Lied werden als erste Handlungseinheit zusammengefasst. Wie Spice in einem Interview für Onstage TV erklärte, wurden „Ramping Shop“ und „Conjugal Visit“ zeitgleich produziert und sollten ursprünglich auch direkt nacheinander veröffentlicht werden (Onstage TV 2014). Obwohl dieser Plan nicht in die Tat umgesetzt wurde und zwischen den Veröffentlichungen der beiden Songs fünf Jahre liegen, sollte verdeutlicht werden, dass sie in einem Zusammenhang stehen und „Conjugal Visit“ als „follow up“ des ersten Duetts von Kartel und Spice gedacht ist (Ibid.). Wie „Conjugal Visit“ ist auch „Ramping Shop“ ein Liebeslied indem explizit heterosexueller Sex besungen wird.

Die zweite Handlungseinheit zeigt Spice in Dessous in einem Schlafzimmer. Sie setzt zu Beginn des Videos ein, indem die Kamera in der ersten Einstellung von dem Foto nach rechts schwenkt und die Sängerin im Bett liegend zeigt. Sie spielt mit einem Kopfkissen und stellt sich vor, Kartel wäre an ihrer Seite. Als sie aus dem Tagtraum erwacht, setzt sie sich kopf-

schüttelnd auf und ruft im Gefängnis an, um zu fragen, ob ihr nächster Besuch bei Kartel genehmigt wurde. Das Telefongespräch mit dem Gefängniswärter lässt sich als dritte Handlungseinheit einordnen. Sie ist der einzige Teil der Handlung, der als zusammenhängende Szene gezeigt wird und endet mit Abschluss des Telefonats (SpiceOfficialVEVO, 2014a, TC: 00:00:32-00:00:50). Nachdem sie die Besuchserlaubnis erhalten hat geht Spice auf den Balkon, wo sie tanzt und wieder an Kartel denkt bevor sie ins Schlafzimmer zurückkehrt. Diese Einstellungen gehören wieder zu Handlungsstrang zwei und sind über etwas mehr als die erste Hälfte des Videos verteilt. Die Handlung bis zum Schluss des dritten Handlungsstranges dient als eine Art Intro, denn kurz danach, mit Einstellung 26 (Ibid., TC: 00:01:00-00:01:03), beginnt der eigentliche Song. Ab diesem Zeitpunkt werden auch die Handlungseinheiten vermischt. Im vierten Handlungsstrang tanzt Spice an einem Flügel. Wechselweise sitzt sie mit einem aufgestellten Bein auf dem Klavierhocker, sitzt breitbeinig an das Piano gelehnt, liegt und kniet darauf oder hockt daneben. Dabei blickt sie meist in die Kamera, gestikuliert näher zu kommen und kreist relativ langsam mit den Hüften. Gelegentlich werden außerdem Ausschnitte ihres Körpers, wie zum Beispiel ihr Gesicht, ihr Oberkörper oder ihre Schuhe und Beine gezeigt, über die sie mit ihren Händen streicht.

Im fünften Handlungsstrang ist Vybz Kartel in einer Gemeinschaftszelle zu sehen. Er steht dabei entweder am Gitter der Zelle, sodass weitere Häftlinge im Hintergrund zu sehen sind, oder an eine Wand gelehnt, an der Fotos von Spice kleben. Diese streichelt er und singt während er sie ansieht. Am Gitter stehend blickt er zur Seite und sieht dort Spice neben sich tanzen. Sie verschwindet allerdings wieder, woraufhin er den Kopf schüttelt. Die anderen Männer in der Zelle nehmen die Tanzeinlagen Spices nicht wahr.

Der sechste Teil der Handlung besteht daraus, dass Spice sich auf den Weg zum Gefängnis macht, in dem Kartel seine Haftstrafe absolviert. Nachdem sie das Grundstück verlassen hat, lässt sie das Verdeck eines weißen BMW Cabrios herunter und fährt zum Horizon Adult Remand Center, an dessen Außenmauer sie zum Stehen kommt. Der siebte Handlungsstrang besteht aus drei aufeinanderfolgenden Einstellungen. Sie zeigen die Silhouetten von Spice und Kartel eng beieinander stehend vor einer mit kleinen Graffiti beschmierten Wand. Diese Szene stellt das lang ersehnte Wiedersehen im Gefängnis, den im Titel benannten ehelichen Besuch dar.

8.2.2. Einstellungsanalyse

Als erste wird Einstellung Nummer 48 (SpiceOfficialVEVO, 2014a, TC:00:01:37-00:01:38) näher untersucht. In halbtotaler Einstellungsgröße und in Normalsicht ist Spice zu sehen, die mittig im Bild positioniert und in Lingerie gekleidet ist (Siehe Abbildung 9). Sie befindet sich vor der halbhohen Wand eines Balkons, die rechts an einer Ecke mit einem Metallgeländer zusammentrifft. Außer der Musikerin befindet sich auf dem Balkon nur eine etwa hüfthohe Topfpflanze, die in besagter Ecke steht. Im Hintergrund sind Berge zu erkennen und zwischen dem

8. Analyse



Abbildung 9: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:01:37

Balkon und den Bergen erstreckt sich eine Stadt. Spice bewegt sich auf die Kamera zu, wobei sie diese direkt ansieht und während der Bewegung mit ihren Händen an ihrer Hüfte und Taille auf und ab fährt. Gleichzeitig schwankt die Kamera entgegengesetzt zu den Bewegungen der Frau.

Spice ist in rote Dessous gekleidet, ihr pinkes Haar ist mähnenartig geföhnt und außer den künstlichen, weißen Fingernägeln trägt sie relativ natürliches Make-up. Sie geht mit sehr betonten Schritten auf die BetrachterInnen zu. Durch die dazu gehörige Gestik und das Schwancken der Kamera wirkt diese langsame Bewegung wie eine Art Stolzieren. In der folgenden Einstellung, Nummer 49 (Ibid., TC: 00:01:38-00:01:40), wird die Bewegung scheinbar fortgesetzt, allerdings handelt es sich hierbei um eine Nahaufnahme, sodass Spices Gang nicht eindeutig zu erkennen ist. Einstellung 49 wurde von der gleichen Position wie Einstellung 48 aufgenommen und außer der Einstellungsgröße sind auch alle anderen Merkmale der Aufnahmen identisch. Zwischen Einstellung 48 und 49 liegt somit eine zeitliche Ellipse, die den Eindruck verstärkt, dass Spice auf die BetrachterInnen zugeht.

Während dieser beiden Einstellungen singt Spice: „Come force up the cocky up in a my stomach“ (Ibid., TC: 00:01:37-00:01:40). Sie fordert ihr Gegenüber somit auf, sie mit seinem Penis möglichst energisch, ungeachtet möglichen Widerstands und tief zu penetrieren. Der Bauch steht hier metonymisch für die Vagina und wird visuell durch Spices Negligee eingerahmt. Aus der Kombination aus Gesang, Bewegung und Outfit lässt sich schließen, dass die Szene auf die BetrachterInnen verführerisch wirken soll, wobei unter ihnen konkret die Männer angesprochen werden.

8.2. Vybz Kartel ft. Spice: Conjugal Visit

Die Einstellungen 48 und 49 gehören zum zweiten Handlungsstrang, der daraus besteht, dass Spice aufwacht, aufsteht, auf den Balkon geht und diesen wieder verlässt. In der letzten Einstellung dieser Einheit sieht man Spice in Nahaufnahme und aus Vogelperspektive wieder im Bett liegen (Ibid., TC: 00:02:19-00:02:21). Im Gegensatz dazu hat die vierte Handlungseinheit, zu der die folgende Einstellung gehört, keine narrative Handlung, sondern scheint rein ästhetischen Zwecken zu dienen. Dieser Handlungsstrang ist auf 20 Szenen verteilt, in denen Spice in verschiedenen Positionen auf, bei und an einem Flügel *wined*. Auffallend an diesem Strang ist, dass Spice während 33 der 41 Einstellungen direkt in die Kamera sieht und während 11 Szenen die Zeilen: „Mi waan you come fuck mi like you own mi“ oder „Mi love yo come fuck mi like yo own mi“ singt.



Abbildung 10: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:01:22

Beispielhaft hierfür sind die Einstellungen Nummer 34 und 35 (Ibid., TC: 00:01:21-00:01:23). Einstellung 34 (Ibid., TC: 00:01:19-00:01:21) ist ein Close-up von Spice im Halbprofil und bei Normalsicht. Im Hintergrund sind eine graue Wand und ein leicht geöffneter Flügel zu sehen, vor dessen Tastatur sie sitzt. Von links und rechts wird Spice von blauem Licht angestrahlt, wodurch ihr nun glänzend schwarzes, gewelltes Haar und die linke Seite ihres Gesichts leuchten. Ihr Make-up ist diesmal viel auffälliger, denn sie trägt unter anderem Nägel im gleichen Blauton wie das Licht, pinken Lippenstift und großflächig aufgetragenen, goldenen Lidschatten. Von ihrer Kleidung und den Accessoires sind in dieser Einstellung nur Ärmel aus schwarzer Spitze, mehrere dicke, goldene Halsketten und ein Lippenpiercing zu erkennen. Die Farbe von Spices Nägeln ist dadurch erkennbar, dass sie während dieser Einstellung lächelnd in die Kamera blickt und dabei ihre Hand mit dem Rücken zur Kamera vor ihr Gesicht hält und ihren Zeigefinger mehrmals krümmt und streckt. An dieser Geste wird deutlich, dass für diese Ein-

8. Analyse

stellung ein leichter Zeitraffer verwendet wurde. Zu Beginn der Einstellung sind noch die letzten zwei Worte von Kartels „A yo mi say please skin out yo glory“ zu hören, woraufhin Spice antwortet: „Mi waan you come fuck mi like yo own mi“.

Bis auf die ersten beiden Worte wird die gesamte Zeile allerdings erst in Einstellung 35 (Ibid., TC: 00:01:21-00:01:23) gesungen. In diesem zweiten Teil der Szene ist Spice ebenfalls vor dem Flügel und aus normaler Perspektive zu sehen, allerdings dieses Mal in halbtotale Einstellung (Siehe Abbildung 10). Dadurch ist zu erkennen, dass sie sich rücklings, an die Tastatur des Flügels gelehnt, breitbeinig auf einem Klavierhocker rektelt. Im Hintergrund ist wieder die weißgraue Wand zu sehen. Des Weiteren besteht der Hintergrund aus einer zweiten, roten Wand und zwei dunklen holzgerahmten Fenstern oder Bildern. Der Boden ist grauschwarz gefliest. Wie auch in der vorherigen Einstellung, ist der Raum durch seitlich platzierte Lichtstrahler ausgeleuchtet. Diese sind teilweise blau und lassen die Szene zusammen mit dem dunklen Instrument, den dunklen Wänden und Fenstern oder Bildern, sowie Spices dunklem Outfit sehr kühl wirken. Durch die künstliche Beleuchtung hebt sich diese Handlungseinheit von den anderen ab, da das restliche Video, mit Ausnahme der Sequenzen aus „Ramping Shop“, in natürlichem Licht oder mit tageslichtähnlicher Beleuchtung gedreht wurde.

In Einstellung 35 ist das in der vorherigen Einstellung nur teilweise sichtbare Outfit von Spice vollständig zu sehen. Der Ärmel gehört zu einem Overall aus Spitze. Darunter trägt sie einen schwarzen BH, darüber einen schwarzen Slip, einen breiten, goldenen Gürtel mit der Aufschrift „MOSCHINO“, die bereits erwähnten goldenen Ketten und schwarze, spitze Schnürstiefel, die bis über die Knie reichen. Das Outfit ist hauteng und bis auf Bh, Slip und Stiefel durchsichtig. Außerdem schneiden Gürtel und Slip ein.

Spices Outfit lässt erkennen, warum Dancehall so stark mit *Slackness* in Verbindung gebracht wird. Dadurch, dass der Gürtel einschneidet wird das körpereigene Fett betont und obwohl Spice bei Weitem nicht fettleibig ist, bricht sie damit dennoch eurozentrische Schönheitsideale, nach denen weibliche Rundungen eher kaschiert als betont werden. Allgemein hebt das Outfit heteronormative Weiblichkeit und vor allem weibliche Sexualität stark hervor, denn sowohl transparente Spitze als auch hohe, hochhackige Stiefel zählen zu den klassischen Elementen erotischer Darstellungen von Frauen. Auch diese Inszenierung ist nicht passiv und zurückhaltend, wie es von respektablen jamaikanischen Frauen verlangt wird, sondern selbstbewusst, bestimmend. Lasziv an den Flügel gelehnt sieht Spice auch hier direkt in die Kamera und fordert die Person dahinter auf sie zu begatten, als würde er sie besitzen. Dabei streicht sie sich übers Haar, schließt genüsslich die Augen und spreizt die Beine etwas weiter. Alles in allem erinnert Einstellung 35 an Stereotype heteronormativer Pornografie, in denen die Frau willig ihre Geschlechtsteile präsentiert und begierig darauf wartet, dass der Mann sie begattet. Die anderen Einstellungen des vierten Handlungsstrangs sind ähnlich aufgebaut wie die Einstellungen 34 und 35. Sie unterscheiden sich nur dadurch, dass Spice in verschiedenen

Grundstellungen und in anderen relativen Positionen zum Piano mit den Hüften kreist. Eine Ausnahme davon bilden nur die an verschiedenen Stellen eingeblendeten Close-ups von Spices Stiefeln und ihrem Torso. Diese sind in zweierlei Hinsicht besonders aufschlussreich. Zum einen wird durch die Großaufnahmen von Spices Brustkorb und Unterleib in den Einstellungen 54 (Ibid., TC:00:01:45-00:01:46) und 95 (Ibid., TC: 00:02:45-00:02:46) nochmals der Gürtel mit der Aufschrift „MOSCHINO“ betont. Bei diesem Accessoire der gleichnamigen Luxusmarke, handelt es sich um eines der Statussymbole, die im Dancehall oft präsentiert werden. Es verdeutlicht, dass Spice eine erfolgreiche, wohlhabende Frau ist. Zum anderen handelt es sich bei diesen Close-ups um fetischisierte Darstellungen von Beinen, Brust und Unterleib, die durch Spices langsam darüber gleitende Hände und dem dieser Bewegung folgenden Blick der Kamera und folglich dem der ZuschauerInnen sinnlich betont werden. Dies heißt allerdings nicht, dass die restlichen Einstellungen dieser Handlungseinheit Spice nicht ebenfalls als Fetisch darstellen. Im Gegenteil kann auch „die repräsentierte Figur selbst in einen Fetisch umgewandelt [werden], so daß sie eher ein Gefühl der Bestätigung als der Gefahr vermittelt (also Überbewertung, der weibliche Starkult).“ (Mulvey 1994, 58). Trotz Spices häufigem Blickkontakt mit der Kamera in diesem vierten Handlungsstrang, wird sie in allen Einstellungen vor allem sinnlich, erotisch und ohne Bezug auf die Handlung des restlichen Videos gezeigt. Aus der Videohandlung gelöst und stattdessen an einem Flügel sitzend, scheint Spice hier auch nicht die Rolle von Kartels Geliebter zu spielen, sondern als die Musikerin, der Star des jamaikanischen Dancehalls, zu agieren. Der gesamte Handlungsstrang dient somit weniger der narrativen Entwicklung des Videos, sondern vielmehr der Präsentation von Spice als Fetisch, der bewundert und von den BetrachterInnen ins Zentrum ihrer Fantasien gestellt werden kann.

Diese Verdinglichung gewinnt zusätzlich an Bedeutung, da sie sehr häufig vor und nach Einstellungen eingeblendet wird, in denen Vybz Kartel im Gefängnis zu sehen ist. Von den 16 Szenen des fünften Handlungsstranges beginnen oder enden 15 direkt vor oder nach einer Szene des vierten Handlungsstranges. Die Darstellungen von Spice und von Vybz Kartel unterscheiden sich stark. Während Spice in verschiedenen Outfits, mehreren Szenen und bei verschiedenen Tätigkeiten zu sehen ist, wird Kartel, abgesehen von der Wiedersehensszene und den Ausschnitten aus „Ramping Shop“, nur in der Gefängniszelle, in Häftlingskleidung und ohne vielfältige Bewegungen gezeigt. Diese vergleichsweise beschränkte Darstellung basiert vermutlich auf praktischen Gründen, denn die reale Person hinter Kartel, Adidja Palmer, war zu Drehzeiten bereits inhaftiert und wurde deshalb von einem Double gespielt (Onstage TV 2014). Sie erzielt allerdings auch eine Wirkung, die gegenteilig zu der ist, die die Inszenierung von Spice erreicht. Während Spice als selbstbewusste, erfolgreiche Frau portraitiert wird, die ihre Sexualität freizügig präsentiert, wirkt Kartel eher zurückhaltend und in sich gekehrt.

8. Analyse

Gleichzeitig wird Spice als Objekt skopophilischen Vergnügens präsentiert, Kartel als deutlich passivere Figur jedoch nicht.

Die Einstellungen in Kartels Zelle wurden meist halbnah oder als Close-up aufgenommen. Hinzu kommen einige Nahaufnahmen, die allerdings eher die Ausnahme bilden. In den Close-ups, zum Beispiel Einstellung 36 (SpiceOfficialVEVO, 2014a, TC: 00:01:23-00:01:24), ist meist nur Kartels Mundpartie beim Singen zu sehen (Siehe Abbildung 11) und auch in den halbnahen Einstellungen wird er kaum frontal, sondern eher im Profil oder Halbprofil gezeigt. Somit ist sein Gesicht nur selten vollständig zu sehen und im Gegensatz zu Spice schaut er nie direkt in die Kamera. Die Perspektive dieser Einstellungen weicht wiederholt von Normalsicht zu leichter Draufsicht und leichter Untersicht ab. Wie unterschiedlich die Inszenierungen von Kartel und Spice sind fällt deutlich auf, wenn beide zusammen in der Zelle gezeigt werden. Bei diesen Szenen handelt es sich um Fantasien oder Tagträume Kartels, die während des Videos vier Mal und in der zweiten Hälfte des Videos vorkommen. Eine der Szenen besteht aus den Einstellungen 116 und 117 (Ibid., TC: 00:03:30-00:03:34).

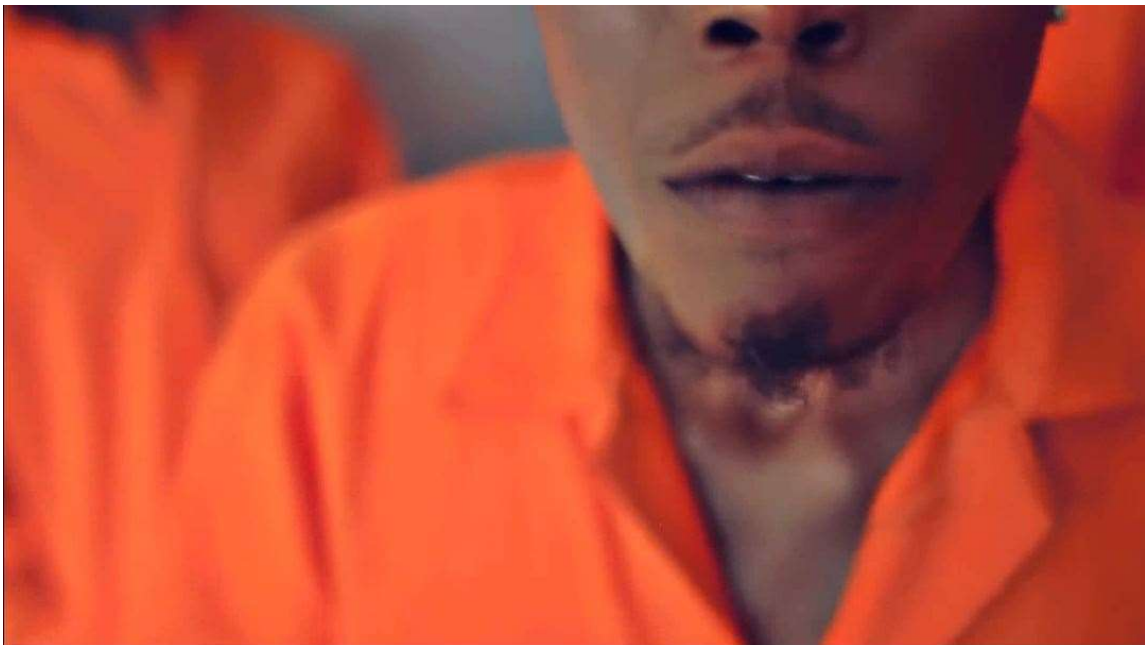


Abbildung 11: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:01:23

Einstellung 116 (Ibid., TC: 00:03:30-00:03:33) zeigt drei Männer und Spice hinter Gittern in einem Raum, der eine Gefängniszelle darstellen soll. Die Gitter, die sich über die gesamte Bildfläche erstrecken, bilden in der linken Bildhälfte eine zur Kamera zeigende Ecke. Direkt dahinter steht Spice kopfüber, stützt einen Fuß in der oberen Ecke des Bildes und eine Hand etwa in der unteren Mitte des Bildes am Gitter ab (Siehe Abbildung 12). Direkt hinter ihr steht Kartel in orangefarbenem Overall, mit kurzen Haaren und Tattoos am Hals und unter dem rechten Auge. Kartel sieht auf Spice hinab. Seine eine Hand liegt währenddessen auf ihrem Oberschenkel, die andere auf ihrem Gesäß. Im Hintergrund sind zwei weitere Männer zu erkennen, die ebenfalls in orange Overalls gekleidet auf einer Bank sitzen und auf den Boden

8.2. Vybz Kartel ft. Spice: Conjugal Visit

oder seitlich aus dem Bild hinausschauen. Hinter Kartel sind außerdem Klebestreifen zu erkennen, die zu der Fotocollage gehören, neben der Kartel in anderen Einstellungen zu sehen ist. Die Einstellung wurde aus Normalsicht gefilmt, wobei die Kamerahöhe etwa auf der von Spices Hintern liegt.



Abbildung 12: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:03:32

Von Spice sind nur das linke Bein, der linke Arm mit Schulter, ein Teil ihrer wieder pinken Haare und ihr Gesäß zu sehen. Sie scheint sich vornübergebeugt in einer spagatartigen, vertikalen Grätsche zu befinden, für die sie sich am Gitter abstützt. In dieser Position tanzt sie indem sie ihre Hüfte vor und zurück kippt, was auch als *twerking* bekannt ist. Sie präsentiert Kartel ihren Schritt offen und er kommt dieser Einladung nach, indem er seinen Blick von ihrem Knie abwärts zu ihren in weiße Hotpants gekleideten Geschlechtsteilen wandern lässt und dort verweilt. Dazu singt er: „Yo pum pum tight mi gyal yo hold mi“, wobei die letzten beiden Worte bereits in Einstellung 117 (Ibid., TC: 00:03:33-00:03:34) erklingen. Während Kartel Spices Schritt betrachtet, lobt er somit die Enge ihrer Scheide und fordert sie auf, ihn festzuhalten, wobei sowohl eine Umarmung als auch das Festhalten seines Penis mit ihrer Scheidenmuskulatur gemeint sein kann. Spice antwortet darauf in Einstellung 117 und 118 (Ibid., TC: 00:03:33-00:03:36) sein „wood“, also harter, errigierter Penis, sei so lang wie die Geschichte von 1001 Nacht.

Einstellung 116 (Ibid., TC: 00:330-00:03:33) wird von zwei sehr deutlichen Schnitten begrenzt. Die Einstellungen des gesamten Videos werden vor allem durch harte und weiche Schnitte voneinander getrennt und gehen gelegentlich durch Überlagerung ineinander über. Die weichen Schnitte äußern sich größtenteils durch eine kurzzeitige Verdunklung des Bildes. Bei einigen Einstellungen wird das Bild stattdessen weiß, sodass es weniger zu einer Verdunklung als einer Blendung kommt. Zu diesen Einstellungen gehört Nummer 116, sowie alle weiteren Einstellungen, in denen eine der beiden Hauptfiguren für kurze Zeit vor der jeweils anderen

auftaucht und wieder verschwindet. Bereits am Anfang des Videos wird diese sehr auffällige Methode, die Einstellungen aneinander zu knüpfen, mehrfach verwendet. Sie unterteilt die Einstellungen 3 bis 5 (Ibid., TC: 00:00:09-00:00:14), in denen Spice im Bett liegend mit einem Kissen spielt, das in Einstellung 4 (Ibid., TC:00:00:11-00:00:13) durch Kartel ersetzt wird. In den folgenden Einstellungen setzt sie sich erst verwundert und dann frustriert wirkend auf. An ihrer Reaktion ist zu erkennen, dass sie dachte, das Kissen sei Kartel. Dementsprechend verdeutlichen die weiß überblendeten Schnitte, dass es sich bei der Einstellung, in der Kartel mit im Bett liegt, um Spices Vorstellung handelt. Dieser Logik folgend handelt es sich auch bei Einstellung 116 um eine Fantasie, diesmal jedoch von Kartel. Bestätigt wird diese Annahme durch die abwesend in den Raum gerichteten Blicke von Kartels Zellengenossen, die die betont verführerisch tanzende Frau nicht wahrzunehmen scheinen. Sowie Spice sich frustriert aufsetzt als sie feststellt, dass sie sich Kartel nur eingebildet hat, schüttelt auch er enttäuscht den Kopf als er in der folgenden Einstellung ohne Spice am Zellengitter steht.

Vybz Kartel steht in dieser Einstellung direkt am Gitter, das er mit beiden Händen auf Brusthöhe ergriffen hat, und schaut zu Boden, während er den hängenden Kopf schüttelt. Es handelt sich bei dieser Einstellung um die stereotype Darstellung des traurigen, bemitleidenswerten Häftlings. Er wirkt deprimiert und einsam. Dieser Eindruck ist typisch für den fünften Handlungsstrang, denn er wird auch in dessen anderen Einstellungen erzielt. Verstärkt wird er zusätzlich durch Spices selbstbewusstes, verführerisches Auftreten in den anderen Handlungssträngen.

Der letzte große Handlungsstrang dieses Videos ist der, in dem Spices Fahrt ins Gefängnis gezeigt wird. Dieser fängt an, indem Spice aus einem Garten durch ein schmiedeeisernes Tor geht und in ein davor stehendes BMW Cabriolet einsteigt (Ibid., TC:00:01:58-00:02:04). Sie lässt das Dach herunter und fährt los, wobei sie erst durch ein gepflegt wirkendes Wohnviertel fährt, später an einem Platz vorbeikommt, auf dem die überdimensionierten Bronzefiguren stehen, und schließlich eine fast leere, breite Straße an einer Mauer entlangrollt. An der Mauer hängt ein Schild, das diese als Schutzwall des Horizon Adult Remand Centre markiert, indem Adidja Palmer seine Haftstrafe vollzieht (Ibid., TC:00:04:10-00:04:13). Dieser Handlungsstrang ist weniger wichtig für die Entwicklung der Charaktere, stattdessen aber sehr aufschlussreich in Bezug auf das Setting des Videos. Dieser zweite Aspekt steht deshalb an dieser Stelle im Vordergrund.

Das Wohnviertel besteht aus großzügigen Doppelhäusern, die alle im gleichen pfirsichfarbenen Ton angestrichen und auch in identischem Stil gebaut sind. Das lässt darauf schließen, dass sie alle etwa zur gleichen Zeit und im Rahmen eines Projekts gebaut wurden. Vor den Häusern liegen gepflegte Vorgärten und Parkplätze auf denen verschiedene Wagen aus dem oberen Mittelklassebereich und des höheren Preissegments stehen (Ibid., Einstellung 77-78,



Abbildung 13: "Spice, Vybz Kartel - Conjugal Visit" SpiceOfficialVEVO 2014a. TC:00:02:39

TC: 00:02:16-00:02:19; Ibid., Einstellung 80-82, TC: 00:02:21-00:02:26). Alles in allem wirkt das Viertel wie eine neuerbaute Siedlung am Stadtrand, die vor allem von wohlhabenden Personen bewohnt wird. Bei dem Auto, das Spice fährt, handelt es sich um ein 4er BMW Cabrio, das 2014, im Jahr des Videodrehs, auf den Markt kam (Bähnisch 2013). Sowohl die Wohnsiedlung als auch das Auto präsentieren Reichtum und dienen somit eindeutig als Statussymbole, die Spices Erfolg verdeutlichen.

Der sechste Videostrang etabliert aber nicht nur Spices wirtschaftliche Situation, er gibt auch Auskunft über den Handlungsort. Bei dem Platz mit den beiden Figuren handelt es sich um das Denkmal „Redemption Song“ am Haupteingang des Emancipation Parks in Kingston (Redemption Song 2008). Es besteht aus den etwa drei Meter hohen Bronzefiguren eines schwarzen Mannes und einer schwarzen Frau, die ab etwa der Mitte der Oberschenkel aus einem kuppelförmigen Brunnen ragen und die Gesichter zum Himmel heben (Siehe Abbildung 13). Am Fuß des Brunnens steht das Zitat „none but ourselves can free our minds“ (Ibid.). Dieser Satz wurde ursprünglich von Freiheitskämpfer Marcus Garvey gesprochen und von Bob Marley in dem Lied „Redemption Song“ inkludiert. Mit diesem Song fordert Marley die ZuhörerInnen auf, sich selbst zu emanzipieren, da nur sie selbst sich aus geistiger Sklaverei befreien können (Bob Marley Lyrics 2016). Sowohl der Park als auch die Skulptur am Haupteingang gedenken der Abschaffung der Sklaverei und der Freiheit, die das Land Jamaika und die Menschen, die in ihm leben erreicht haben (Redemption Song 2008).

Dass diese Symbole der Freiheit in Einstellung 91 (SpiceOfficialVEVO, 2014a, TC:00:02:38-00:02:41) und Einstellung 93 (Ibid., TC: 00:02:42-00:02:44) deutlich gezeigt werden, steht der restlichen Handlung in gewisser Weise entgegen. Einerseits ist Kartel im Gefängnis nicht in der Lage sich zu emanzipieren, da er in großem Maße von den Verwaltungsvorgängen und dem Wohlwollen der WärterInnen abhängig ist. Andererseits fordert Spice wiederholt in Besitz

genommen zu werden. Damit bezieht sie sich zwar auf sexuelle Handlungen, aber gerade in Anbetracht Jamaikas kolonialer Geschichte ruft diese Aussage dennoch Assoziationen mit der Kolonialzeit hervor, während welcher besonders Sklavinnen und schwarze Arbeiterinnen dem Verlangen ihrer Besitzer und Vorgesetzten ausgeliefert waren (Helber 2015, 39). Mit der Zeile „fuck mi like you own mi“ (SpiceOfficialVEVO, 2014a, erstmals TC:00:01:21-00:01:23) unterwirft sich Spice und relativiert dadurch ihre ansonsten unabhängige Stellung. Die Aufforderung wird so oft wiederholt, dass sie die visuell präsentierte Unabhängigkeit und den Erfolg von Spice überschattet. Da letztere auch nur im Video gezeigt, im eigentlichen Song jedoch nicht erwähnt werden, geraten sie vollends zur Nebensächlichkeit. Spice bestätigt die patriarchalen Gesellschaftsstrukturen Jamaikas, indem sie verdeutlicht, dass selbst eine materiell unabhängige Frau im Endeffekt einem Mann gehören will.

8.2.3. Songtext

Der Text von „Conjugal Visit“ wurde bisher nur bruchstückhaft erwähnt. Er ist in einer Mischung aus Englisch und Patwah verfasst und wird von Spice und Vybz Kartel im Duett gesungen. Im Videoprotokoll auf Seite 138 sind die Liedzeilen deshalb entsprechend farblich markiert.

“[Refrain]

Yo pum pum tight

Mi gyal yo hold mi

Da wood yah long like a thousand story

A you mi say please skin out yo glory

Mi waan yo come [fuck] mi like yo own mi

Mi love yo, yo know mi love yo don't it

Mi love yo, come [fuck] mi like yo own mi

Mi love yo, yo know mi love yo don't it

Mi love yo, come [fuck] me

[Strophe 1]

Better yo breed fi real

[Cock] up and shut up

Come force up the [cockey] up in a my stomach

Gyal yo dweet paw yo knee

The backas turn up

Meck sure yo no weak cause a hot [fuck] mi love

Every pillow catch a fire all mattrash burn up

Try no bother come quick like mi call a callo

A nuh suh mi a dweet

The [fuck] have to go

Mi a wine pon the beat, tip up paw yo toe

Wi nuh poppy show

Nothing cyaa work suh wi daddy go

Pose like you a play domino

Wooy baby mi a wine slow

And a wait fi the long thing go below

You mi don't come fast if you never know

A nuh you a the bad bwoy Trevor though

Caw mi always high suh mi never know

8.2. Vybz Kartel ft. Spice: Conjugal Visit

Now baby

[Wiederholung des Refrains]

[Strophe 2]

Mi seh yo neat, yo nice
Yo breast have the spice
Yes a you a the man weh a meck mi rejoice
[Cockey] ring in a yo hole
Mobile device
Stab it out if yo want
Chip it up like a ice
If yo leave mi, mi cross more than Rodney Price
But mi naw go no where
Mi a lock on fi life
If yo feel mi a cut, mi dash out the knife

In a real life wi nuh poppy show
Nothing cyaa work suh wi daddy go
Pose like you a play domino
Wooy baby mi a wine slow
And a wait fi the long thing go below
Yea mi don't come fast if you never know
A nuh you a the bad bwoy Trevor though
Caw mi always high suh mi never know
Now baby

[Wiederholung des Refrains]"

(Vybz Kartel Ft. Spice – Conjugal Visit Lyrics
2014)

Der Text ist geprägt von verschiedenen metaphorischen Bezeichnungen für männliche und weibliche Geschlechtsteile. Das männliche Glied wird, wenn nicht umgangssprachlich als „co-ckey“ (SpiceOfficialVEVO, 2014a, TC: 00:01:37-00:01:38), auf vielfältige Weise als langes, hartes, begehrtes Objekt bezeichnet. Genutzt werden dafür Ausdrücke wie: „wood“ (Ibid., TC: 00:01:14-00:01:17), „glory“ (Ibid., TC: 00:01:19-00:01:21), „the long thing“ (Ibid., TC: 00:02:07-00:02:09), „mobile device“ (Ibid., TC: 00:02:49-00:02:52) oder „knife“ (Ibid., TC: 00:03:03-00:03:04). So vielfältig wie seine Bezeichnungen sind auch seine Einsatzbereiche, denn es kann sich so schnell bewegen, dass die Vagina zum Klingen und Vibrieren gebracht wird und zu dem stechen, stoßen, zerschlagen und schneiden. Der Phallus ist nach dieser Beschreibung kraftvoll, energiegeladen und zudem von einer Länge, die mit der Geschichte von tausend und einer Nacht zu vergleichen ist. Offensichtlich handelt es sich dabei um ein Objekt der Begierde, eine „Pracht“, auf die Spice wartet wenn sie singt: „And a wait fi di long thing go below“ (Ibid., TC: 00:02:07-00:02:09).

Das weibliche Geschlecht wird deutlich weniger elaboriert beschrieben. Im Refrain wird der umgangssprachliche Begriff „pum pum“ (Ibid., TC: 00:01:11-00:01:13) für die Vagina verwendet, in der Bridge zwischen Strophe und Refrain soll das „lange Ding“ des Mannes prüde nach „below“ (Ibid., TC: 00:02:07-00:02:11), also „untenrum“, gebracht werden und der Penis bringt

im Refrain das „Loch“ (Ibid., TC: 00:02:49-00:02:52) zum Klingen. Ansonsten wird von der weiblichen Intimzone als „it“ (Ibid., TC: 00:02:52-00:02:55) gesprochen. Die Adjektive, mit denen die Vagina beschrieben wird sind ebenfalls deutlich zahmer als die, die für den Penis verwendet werden: Sie ist „tight“ (Ibid., TC: 00:01:11-00:01:13), „neat“ (Ibid., TC: 00:02:44-00:02:45), und „nice“ (Ibid.), also eng und gepflegt und dadurch nett, aber in keiner Weise aktiv. Ihre Brüste werden in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt. Sie haben „the spice“ (Ibid., TC: 00:02:45-00:02:46), sind also scharf oder heiß. Die Formulierung verweist gleichzeitig auf die Sängerin des Songs.

Alle Handlungen, die in dem Text von der Frau ausgehen, werden über andere Körperteile ausgeführt oder sind passiv. So wird sie mit „Cock up and shut up“ (Ibid., TC: 00:01:35-00:01:37) beispielsweise aufgefordert still zu bleiben, während sie aggressiv in der sogenannten Hündchenstellung genommen wird (Anonym 2013a). Als sie ihn auffordert, seinen Penis tief in ihren Bauch zu zwingen, wird sie angewiesen sich hinzuknien und vornüber zu beugen: „Gyal yo dweet pon yo knee, the backas turn up“ (SpiceOfficialVEVO, 2014a, TC: 00:01:40-00:01:43). Eine Handlung, die ihr jedoch vorbehalten ist, ist *wining*. Dies tut sie „pon the beat“ (Ibid., TC: 00:01:53-00:01:56), im Rhythmus der Musik, oder auch langsamer, während sie darauf wartet, penetriert zu werden. Im Gegensatz dazu stehen die Aktivitäten, die dem Mann zugeschrieben werden, entweder in direktem Zusammenhang mit dem Penis oder werden mit, beziehungsweise von dem Geschlechtsteil ausgeführt. Im Chorus berichtet der Mann aufgefordert worden zu sein, sein Gemächt zu entblößen: „A you mi say please skin out yo glory“ (Ibid., TC: 00:01:17-00:01:21). Und es ist der Penis, mit dem die Vagina gespickt werden soll, der auf sie einschlagen soll, wie ein Pickel auf Eis: „Stab it out if you want, chip it up like a ice“ (Ibid., TC: 00:02:52-00:02:55).

Spice scheint diese Arbeitsteilung beim Sex zu gefallen, denn zum einen fordert sie viele dieser aggressiv wirkenden Aktionen, zum anderen wird wiederholt ihr Gefallen daran zum Ausdruck gebracht. Sie warnt ihn, keine Schwäche zu zeigen, da sie einen „hot fuck“ (Ibid., TC: 00:01:43-00:01:46) liebt. Deshalb wünschte sie sich auch, dass er sich Zeit lässt und dem Treiben durch seinen Orgasmus kein frühzeitiges Ende setzt. Dem kommt er offensichtlich auf sehr befriedigende Weise nach, denn er ist der Mann, der sie frohlocken lässt: „Yes a you a di man weh a meck mi rejoice“ (Ibid., TC: 00:02:46-00:02:49).

Diese Gefallensbekundung kann nicht darüber hinweg täuschen, dass der beschriebene Sex sehr wild und aggressiv ist. Dies wird jedoch auch gar nicht versucht. Im Gegenteil, es wird betont, dass es so heiß hergeht, dass die Kissen Feuer fangen und die Matratze abbrennt (Ibid., TC: 00:01:47-00:01:48). Die Frau stimmt dieser Aussage des Mannes zu und stellt fest, sie seien keine „poppy show“ (Ibid., TC: 00:01:57-:58), also kein Puppenspiel. „Being a poppy show“ bedeutet in Jamaika eigentlich ein Narr oder Idiot zu sein. Dass zwischen dem Sänger

und der Sängerin kein Puppenspiel abläuft bedeutet aber auch, dass ihre Aktivitäten nicht jugendfrei und für sensibles Publikum ungeeignet sind.

8.2.4. Schlussfolgerung

Bei dem Lied „Conjugal visit“ handelt es sich um ein Duett zwischen Spice und Kartel, in dem sie sexuelle Forderungen und Komplimente an den jeweils anderen richten. In dem Musikvideo dazu wird Kartel jedoch durch die Person hinter der Kamera beziehungsweise dem Bildschirm ersetzt. Spice sieht sehr häufig in die Kamera und präsentiert sich dabei mit einladender Mimik und Gestik. Durch diese Szenen wird aus dem Text eine Einladung an den Zuschauer. Weibliche Zuschauerschaft wird hierbei durch die vielen Verweise auf das männliche Geschlecht der angesungenen Person ausgeschlossen. Das männliche Publikum ist somit Hauptadressat des Videos und Spice als Figur inszeniert, die auf dessen Schaulust einzugehen. In dem sie den Betrachter direkt ansieht entspricht sie allerdings nicht vollständig dem von Mulvey beschriebenen Lustobjekt, sondern verringert dadurch die Distanz zwischen Film und außerfilmischer Realität. Der Zuschauer ist kein unbeteiligter Betrachter mehr, sondern wird direkt angesprochen und eingeladen, sich tiefer in die Handlung hineinzusetzen.

Es kommt dabei jedoch nicht zur Identifikation mit dem Protagonisten, wie noch in Mulveys Theorie. Vybz Kartel ist in diesem Video weder ein Held, noch aktiv an der Handlung beteiligt. Da er inhaftiert ist, liegt es außerhalb seiner Macht, die Geschehnisse um ihn herum zu beeinflussen. Der Besuch, den er erwartet, wird von Spice als Besucherin und dem Verwaltungsapparat des Gefängnisses, repräsentiert durch den Wärter, geregelt. Kartel kann dabei nur warten, seine Handlungsmöglichkeit beschränkt sich auf Tagträume und Fantasien. Selbst die finden jedoch innerhalb des Gefängnisses statt, sodass er an Spices Tänzen am Piano oder auf dem Balkon nicht einmal imaginär teilhaben kann. Handlungsunfähig und fremdbestimmt, ist seine Position nach patriarchalen Standards äußerst unmännlich und folglich in keiner Weise für die Heldenrolle und damit als Identifikationsfigur für die Zuschauer geeignet.

Der „Conjugal Visit“, den Spice mit ihrer Fahrt ins Gefängnis anstrebt, ermöglicht Kartel zwar seine Männlichkeit erneut zu manifestieren, indem er die besungenen Handlungen realisiert. Dies geschieht aber erstens ebenfalls nur im Rahmen der von der Gefängnisleitung bestimmten Bedingungen und zweitens wird der eigentliche Besuch am Ende der Videohandlung nur angedeutet und ist nicht mehr Teil des Videos. Somit kann der Betrachter selbst die Rolle des Helden einnehmen, denn er ist vermutlich frei und somit theoretisch eher in der Lage, Spices Wünsche zu erfüllen. Kartel ist also nur am akustischen Leitfaden für diese Fantasie beteiligt. Das Video zu „Conjugal Visit“ bestätigt und reproduziert heteronormative, patriarchale Normen, obwohl der Protagonist und die Protagonistin in Situationen sind, die diesen nicht entsprechen. Spice stellt eine materiell unabhängige Frau dar, eine erfolgreiche Musikerin, während Kartel ein bemitleidenswerter Sträfling ist, dem jede Handlungsmacht genommen wurde. Diese Umstände sind allerdings nebensächlich, da der Fokus auf Sex liegt. Der Text betont

8. Analyse

vor allem männliche Potenz und weibliche Bewunderung dafür. Im Video wird vor allem Spices Sexualität in Szene gesetzt. Diese Sexualität wird allerdings darauf beschränkt, den Betrachter zu verführen, der von Spice gesungene Text dient hauptsächlich als Animation für sexuelle Handlungen.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass „Conjugal Visit“ patriarchale, heteronormative Normen reproduziert. Es bestätigt zudem, dass Männlichkeit in Ermangelung materieller Möglichkeiten durch die Betonung der Potenz bewiesen wird und dass männliche Potenz auf zwischengeschlechtliche Machtverhältnisse größeren Einfluss hat, als materieller Erfolg.

8.3. Alkaline: Fleek

Das letzte Musikvideo, das in dieser Analyse untersucht wird, gehört zu Alkalines Song „Fleek“ und wurde 2015 unter der URL https://www.youtube.com/watch?v=yIXXu_Rahoo&nohtml5=False veröffentlicht. Zum Zeitpunkt der Materialauswahl, am 08.04.2016 war es mit 14.886.317 Aufrufen das am dritthäufigsten angesehene Dancehall-Musikvideo, das zwischen 2014 und 2015 auf YouTube veröffentlicht wurde. Produziert wurde es von True Loyal Records unter der Regie von Bling Blang (prezzi 2015). In dem Song erklärt Alkaline, dass er alles an der adressierten Frau liebt und dass alles an ihr „fleek“, also sehr gut, ist. Er stellt allerdings auch klar, dass ihre Beziehung an materielle Faktoren gebunden ist, da er ihre Zuwendung nur aufgrund seines Wohlstands genießen darf und sie nur solange an seinem Luxus teilhaben kann, wie sie ihm ihre Zuneigung schenkt.

Alkaline ist ein Musiker, der in der Dancehall-Szene für sein extremes Äußeres bekannt ist, da er seine Haut chemisch bleicht und sich scheinbar die Augäpfel tätowieren ließ, damit seine Pupillen extrem groß wirken. Weitere mediale Aufmerksamkeit erhielt er Ende 2015, als öffentlich wurde, dass er lediglich dunkle Kontaktlinsen trug, um diesen Effekt zu erreichen (Dre1alliance 2015a). Außerdem ist er Anführer des sogenannten Vendetta-Clans (Dre1alliance 2015b), wobei nicht genau nachzuvollziehen ist, um welche Art Gruppierung es sich dabei handelt. Unter anderem scheinen aber ein Musiklabel und eine Modelinie dazu zu gehören (mtemteam 2016, Alkaline Store 2017).

8.3.1. Handlung

Wie die bisher analysierten Videos, ist auch dieses in viele unzusammenhängende Einstellungen unterteilt, die sich aber in mehrere Handlungsstränge ordnen lassen. Während die Handlungsstränge der ersten beiden Videos jedoch eine zusammenhängende Geschichte ergeben, scheinen sie in diesem Musikvideo keinen narrativen Plot zu bilden. Die Handlung entwickelt sich nicht, sondern scheint eher aus verschiedenen Szenen zu bestehen, die den Song illustrieren.

Der erste Handlungsstrang besteht hauptsächlich aus Nahaufnahmen und Close-ups von Alkaline. Hinzu kommen einige halbnaher Einstellungen, in denen zu erkennen ist, dass Alkaline

sich in einem dunklen, leeren, heruntergekommenen Raum befindet. Die Wände und der Boden des Raumes sind kahl und aus Beton oder grauen Ziegelsteinen. Außer den Personen, die sich darin bewegen, ist der Raum leer und es gibt, bis auf ein paar Fenster, die in einigen Einstellungen am linken Bildrand zu sehen sind, keine natürlichen Lichtquellen. Im zweiten Handlungsstrang befindet sich Alkaline im gleichen Raum, diesmal jedoch mit einer Tänzerin, die mal im Hintergrund und mal mit ihm tanzt. Im dritten Handlungsstrang tanzt die gleiche Frau an einem Verkehrsschild oder ähnlichem, wie an einer Poledance-Stange. Das Schild steht vor einer Art Bürogebäude an einer Straßenecke, die Straßen sind leer und es ist nachts. Der vierte Handlungsstrang zeigt Alkaline umgeben von einer Gruppe von Männern, die zusammen rauchen, trinken und tanzen. Diese Handlungseinheit spielt ebenfalls nachts. Der Ort des Geschehens ist eine Art Terrasse oder ein erhöhter, umzäunter Platz.

So wie Alkaline ist auch die Tänzerin, die an dem Verkehrsschild tanzt, immer wieder alleine in dem leeren, kahlen Raum zu sehen. In diesem fünften Handlungsstrang tanzt die Frau an verschiedenen Stellen in dem Raum, wobei einige Einstellungen darauf hindeuten, dass es sich vielleicht eher um verschiedene Räume innerhalb eines leerstehenden Gebäudes handelt. Der sechste Handlungsstrang zeigt eine weitere Frau, die leuchtend türkisblaue Haare hat und sich auf der gleichen Terrasse befindet, wie die Gruppe Männer im vierten Handlungsstrang. Im siebten Handlungsstrang ist Alkaline allein auf der Terrasse zu sehen und im achten hält er sich mit der Frau mit den blauen Haaren gemeinsam dort auf. Des Weiteren gibt es in dem Video einige Abschnitte, die aus so kurzen Einstellungen bestehen, dass es nicht möglich ist, diese einzeln zu protokollieren. In diesen Abschnitten sind die Einstellungen so schnell aneinandergereiht und überlagert, dass sie nur Blitzartig, wie bei Stroboskoplicht zu sehen sind und zudem ineinander verschwimmen. Diese Teile des Videos sind deshalb in dem Videoprotokoll ab Seite 149 grau markiert.

8.3.2. Einstellungsanalyse

Der erste Handlungsstrang besteht weitestgehend aus Close-ups und Nahaufnahmen von Alkaline, wobei erstere sein Gesicht oder verschiedene Statussymbole betonen und letztere seine Gesten und Bewegungen erkennen lassen. Eine der ersten dieser Aufnahmen ist Einstellung Nummer 6 (AlkalineVEVO, 2015, TC: 00:00:08-00:00:10). Nach einigen Detailaufnahmen von Alkaline und der Frau aus dem zweiten und dritten Handlungsstrang, ist diese Einstellung die erste, in der zumindest Alkalines Oberkörper und ein Teil seiner Umgebung zu erkennen sind (Siehe Abbildung 14).



Abbildung 14: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:00:09

Alkaline steht in der linken Hälfte des Bildes in einem dunklen Raum vor gräulichen Betonwänden. Links hinter ihm zeichnet sich sein Schatten ab, der durch einen rechts neben der Kamera stehenden Scheinwerfer an die Wand geworfen wird. Alkalines Oberkörper ist unbekleidet, er trägt jedoch zwei bis zum Bauchnabel reichende, goldene Ketten. An einer dieser Ketten hängt ein Anhänger in Form eines bärtigen, langhaarigen Kopfes und an der anderen der Schriftzug „VCLAN“, eine Abkürzung für „Vendetta Clan“. Außerdem trägt der *Artiste* eine große, goldene Armbanduhr und einen goldenen Ring an der linken Hand. In dieser Hand hält er zudem ein Bündel Geldscheine, während er sich mit beiden Händen eine goldene Maske aufsetzt. Mangels Oberbekleidung sind auf Alkalines Oberkörper deutlich diverse Tattoos zu erkennen, unter anderem verschiedene christliche Symbole und an seinem linken Arm ein schwarz-weißes Bild der Maske, die er gerade aufsetzt. Außerdem wirkt die nicht tätowierte Haut durch das *bleaching* recht hell, vor allem wenn man dieses Video mit älteren vergleicht.¹⁵

Die Maske, die Alkaline trägt, wurde 1982 von Alan Moore für den Protagonisten seines Comics „V for Vendetta“ entwickelt und ist normalerweise schwarz und weiß (Hartleb 2012, 25). Weltweite Bekanntheit erhielt sie durch die Verfilmung des Comics 2005 und als sie von AnhängerInnen der Occupy- und Anonymous-Bewegungen zu deren Symbol erkoren wurde (Baus 2012, 5). Die Guy Fawkes Maske soll den Großteil der Bevölkerung repräsentieren, die von den Reichen der Gesellschaft und von den Finanzmärkten ausgebeutet werden (Ibid., 23). Wie viele Symbole der Populärkultur ist jedoch auch dieses in sich widersprüchlich. Das zeigt sich unter anderem daran, dass der Medienkonzern Time Warner die Urheberrechte an der Maske besitzt und aus deren Verkauf im Rahmen der Occupy-Proteste beträchtlichen finanziellen Profit zieht (Ibid., 24). Durch die Nutzung der Maske unterstützen die Protestierenden

¹⁵ Siehe zum Beispiel: https://www.youtube.com/watch?v=YHp7t_ILYks (abgerufen am 05.03.2017)

somit direkt einen Teil der von ihnen kritisierten Strukturen. Alkaline hebt diesen Widerspruch hervor, indem er eine goldene Version der Maske benutzt. In dieser Ausführung ist sie weniger eine Verkleidung, um anonym gegen gesellschaftliche Missstände zu protestieren, sondern eher ein modisches Accessoire, ähnlich wie die Armbanduhr und der Schmuck. Der Verweis auf den anarchistischen Helden des Comics, wie auch auf die DemonstrantInnen, wird zu einem modischen Statement, das in einer Reihe mit dem auffallenden, wahrscheinlich teuren Schmuck und dem Geldbündel in seiner Hand steht.

Gleichzeitig scheint Alkaline sich durch das Tragen der Maske als V zu inszenieren. Dieser Gedanke ist nicht nur aufgrund des Verweises auf den Vendetta Clan, sondern auch wegen der Tätowierung der Maske auf seinem Oberarm naheliegend. V ist ein ehemaliger politischer Gefangener, der gefoltert und medizinischen Experimenten unterzogen wurde (Moore und Lloyd 2005, 72). Den Kampf gegen das faschistische Regime verbindet er deshalb mit Blutrache, also seiner persönlichen Vendetta, in dem er seine PeinigerInnen nacheinander umbringt (Ibid., 84, 260). Ob und inwieweit Alkaline Vs Werdegang auf sich beziehen kann, geht aus dem Video nicht hervor. Die vielen Verweise auf den Comic beziehungsweise den Film verdeutlichen jedoch, dass er die Rolle des düsteren Helden auf sich bezieht.

Die Accessoires, die Alkaline trägt, werden wiederholt durch Close-ups betont. Neben Einstellungen, die seinen Schmuck aus der Nähe zeigen, gibt es einige, die den Fokus auf Alkalines Kleidung lenken. Dazu gehört auch Einstellung Nummer 55 (AlkalineVEVO, 2015, TC: 00:00:56-00:00:57), in der aus leichter Untersicht Alkalines Schulterpartie zu sehen ist, bevor er sich um 180 Grad nach rechts dreht. Auf den Rücken des weißen T-Shirts, das er diesmal trägt, sind das Wort „PARISIAN“ sowie der Name der Marke, „Vie+Riche“, gedruckt. Da die Kleidungsstücke dieser Marke individuell nach den Wünschen ihrer KundInnen gefertigt werden, sind sie ein Zeichen von Exklusivität und auch Alkalines T-Shirt fungiert somit als Statussymbol (Vie+Riche 2017).

Häufiger als die Maske oder Markenkleidung trägt, oder genau genommen hält, Alkaline das Bündel Geldscheine. Wiederholt wird es in die Kamera gehalten oder dient als Verlängerung von Alkalines Hand, während er gestikuliert. Einstellung 74 zeigt Alkaline aus Untersicht, von der Hüfte aufwärts, wie er in die Kamera blickt und singt: „and you a full up a style“ (Ibid.). Dabei geht er einen Schritt auf die Kamera zu und zeigt mit beiden Händen energisch darauf, um seine Aussage zu betonen. Nachdem Alkaline die Geste beendet hat, lässt er die Hände sinken und dreht den Kopf zu den Fenstern. Aus dem im Liedtext verwendeten Personalpronomen und der Gestik ergibt sich, dass dieses Kompliment an die BetrachterInnen gerichtet ist. Das Geld, das Alkaline in dieser Einstellung in der Hand hält, ist für die Handlung irrelevant, dient also eher als weiteres Accessoire. Einstellungen, in denen Alkaline das Geldbündel aus

8. Analyse

rein dekorativen Zwecken in der Hand hält, sind über das gesamte Video verteilt. Sie beschränken sich auch nicht auf den ersten Handlungsstrang, sondern kommen ebenfalls im zweiten vor, in dem sich Alkaline mit einer Tänzerin in dem dunklen Raum aufhält.

Andererseits gibt es in dem Musikvideo viele Einstellungen, in denen Scheine in Alkalines Hand als Close-up gezeigt oder anderweitig in Szene gesetzt werden. Zu den Aufnahmen, in denen die Geldscheine eine zentrale Rolle in der Choreographie des Mannes spielen, gehören die Einstellungen 94 (Ibid., TC: 00:01:38-00:01:39) und 96 (Ibid., TC: 00:01:41-00:01:43). Beide Einstellungen sind Nahaufnahmen von Alkaline in dem dunklen Raum, die erste zeigt jedoch den unteren Teil seines Körpers und die zweite den oberen. Unterbrochen sind diese Einstellungen von einer Nahaufnahme des vierten Handlungsstranges, in dem Alkaline von einer Gruppe Männer umgeben ist (Ibid., TC: 00:01:39-00:01:41).



Abbildung 15: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:01:38

In Einstellung 94 steht Alkaline mit leicht gebeugten Knien und nach vorne gebeugtem Oberkörper in der rechten Hälfte des Bildes (Siehe Abbildung 15). Er trägt blaue Jeans mit einem weißen, offenen Gürtel, sowie die bereits beschriebenen Accessoires. Sein Oberkörper ist wieder unbekleidet und wird auf Brusthöhe vom oberen Bildrand abgeschnitten. Die Einstellung wurde aus minimaler Draufsicht und mit einem kleinen Schwenk nach unten gefilmt. Aus der Mitte des unteren Bildrandes fliegen Geldscheine auf ihn zu, die er mit einer Wischbewegung der rechten Hand in seiner linken auffängt. An der Zielgenauigkeit, mit der die Scheine auf Alkaline zufliegen ist zu erkennen, dass die ursprüngliche Aufnahme in dem Video rückwärts eingearbeitet wurde und Alkaline die Scheine beim Dreh aus seiner Hand wischte. Dies tut er auch in Einstellung 96, in der er mit der Maske auf dem Gesicht in der Mitte des Bildes steht und das Geld mit der Wischbewegung Richtung Kamera verteilt, während er auf diese hinabsieht.

8.3. Alkaline: Fleek

Aufgrund seiner formal zentralen Position im Bild und der starken Untersicht der Einstellung ist die Wirkung, die diese Einstellung erzielt, deutlich anders als die der Einstellung 94. Der Fokus liegt in Einstellung 94 auf dem Geld, das Alkaline sprichwörtlich zufliegt. Einstellung 96 demonstriert wiederum, dass Alkaline bereits so viel davon hat, dass er es großzügig ausgeben kann. Umgangssprachlich wird die Geste, die er ausführt „make it rain“ genannt. Ursprünglich bezieht sich diese Umschreibung darauf, in einem Stripclub Geldscheine in die Luft zu werfen, sodass es wirkt, als regnete es Geld (Urban Dictionary 2007). Die Geste wird vor allem im Hip Hop oft verwendet und sowohl mit, als auch ohne Geld ausgeführt. In jedem Fall soll sie materiellen Überfluss demonstrieren. Dass Alkaline die vergoldete Guy Fawkes Maske trägt, während er das Geld regnen lässt, verdeutlicht noch stärker als die anderen Einstellungen den Widerspruch in der Symbolik des gesamten Videos. Er eignet sich das Symbol einer antikapitalistischen Protestbewegung an, das zudem auf einen anarchistischen Comichelden zurückgeht, und posiert damit als reicher Mann, der Geld wie Konfetti verteilen kann und dabei über anderen Menschen thront und auf sie hinabsieht.



Abbildung 16: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:01:36

Auch in den weiteren Handlungssträngen werden Alkalines Accessoires und andere Statussymbole wiederholt betont. Die Tänzerin, die sich im zweiten Handlungsstrang mit Alkaline in dem dunklen Raum aufhält, nimmt beispielsweise in Einstellung 58 (AlkalineVEVO, 2015, TC: 00:01:00-00:01:00) den Vendetta-Anhänger von Alkalines Kette in den Mund. Die Einstellung ist ein Close-up mit normaler Perspektive, das die Gesichter der beiden eng beieinander stehend zeigt. Den Mittelpunkt des Bildes nimmt der Anhänger der Kette ein, den das Paar gemeinsam an den rot geschminkten Mund der Frau führt und den sie daraufhin mit den Zähnen festhält. Die Augen der Frau sind dabei geschlossen, während Alkaline mit leicht geöffnetem Mund auf den Anhänger sieht. Da nur die Gesichter der beiden bis zum Schulteransatz gezeigt werden und sich ihre Köpfe fast berühren, wirkt die Einstellung sehr intim. Durch die gesenkten

8. Analyse

Blicke, Alkalines leicht geöffneten Mund und den roten Lippenstift der Frau erscheint diese Einstellung zudem recht sinnlich.

Viel öfter, als dass die Tänzerin in diesem Handlungsstrang mit Alkalines Schmuck spielt, scheint sie selbst Teil des Dekors zu werden. In vielen Einstellungen tanzt sie mehr oder weniger verschwommen im Hintergrund oder am Rand des Bildes, während Alkaline in die Kamera singt oder sie bewertend betrachtet. Dies ist unter anderem in Einstellung 92 (Ibid., TC: 00:01:35-00:01:37) der Fall, in der er erst auf ihr der Kamera zugewandtes Gesäß sieht und dann mit kritisch gerunzelter Stirn anerkennend in die Kamera nickt (Siehe Abbildung 16). Er steht dabei leicht nach vorne gebeugt, um das Objekt seiner Untersuchung so gut wie möglich betrachten zu können. Das obligatorische Bündel Banknoten hält er diesmal in der rechten Hand, in seiner linken befindet sich stattdessen ein halb mit einer rötlichen Flüssigkeit gefüllter Plastikbecher. Er ist diesmal vollständig bekleidet und hat die Maske gegen einen schwarzen Snapback-Hut, eine Art Baseballkappe, eingetauscht. Die Frau wackelt währenddessen intensiv mit ihren Hüften und sieht über ihre Schulter in die Kamera. Sie trägt ein schwarzes, bauchfreies, ärmelloses und am Saum mit schwarzer Spitze besetztes Oberteil und ein schwarzes Slip-artiges Höschen, das am Bund mit Strasssteinen besetzt ist. Außerdem fällt ihr schwarzes, gewelltes Haar auf, das bis etwa zu ihrem Bauchnabel reicht und ihr offen über den Rücken fällt. Aufgrund seiner Länge und Dichte verdeckt es den Großteil des Oberkörpers der Frau, wenn sie von hinten zu sehen ist. In diesen Einstellungen kommen deshalb vor allem ihre Beine und ihr Gesäß zur Geltung.

Dass Alkaline die Tanzkünste der Frau in dieser Einstellung bewertet, ist offensichtlich. Hinzu kommt jedoch, dass beide die BetrachterInnen des Videos scheinbar zu einer Bewertung animieren wollen. Alkaline teilt dem Publikum durch die Blickfolge vom Gesäß in die Kamera und zurück auf den Hintern, sowie durch Nicken seine Zustimmung mit und auch die Frau kommuniziert in gewisser Weise mit den Personen hinter der Kamera. Indem sie direkt in diese hinsieht, adressiert sie die ZuschauerInnen und drückt aus, dass sie sich derer Anwesenheit bewusst ist und auch für sie tanzt. Dieses Bewusstsein kann jedoch nicht über die Hierarchie zwischen den abgebildeten Personen hinwegtäuschen. Die Frau tanzt in erster Linie für Alkaline, der über die BetrachterInnen über die Kamera einlädt, die Frau ebenfalls anzuschauen. Der Fokus sollte jedoch vor allem auf ihm liegen, was auch durch wiederholte Einstellungen deutlich wird, in denen er im Vordergrund des Bildes in die Kamera singt, während sie unbetelligt und verschwommen im Hintergrund tanzt. Nicht zuletzt werden durch die Bewertung ihres Körpers und ihrer Bewegungen Besitz- und Machtansprüche dargestellt, die Alkaline dadurch äußert, dass er ihr mit den Geldscheinen aufs Gesäß klatscht (Ibid., Einstellung 103, TC: 00:01:49-00:01:49) oder mit dem Knie gegen sie klickt (Ibid., Einstellung 109, TC: 00:01:57-00:01:58).

Auch im dritten und im fünften Handlungsstrang, in denen die Tänzerin alleine zu sehen ist, besteht ihre Hauptaufgabe darin, betrachtet zu werden. Im dritten Handlungsstrang tanzt sie nachts an einer Stange, die zu einem Straßenschild gehören könnte. Dieses befindet sich an einer Straßenkreuzung vor einem blauen Gebäude mit großen Fenstern. Die Tänzerin wirbelt wie in den Einstellungen 9 bis 12 (Ibid., TC: 00:00:14-00:00:21) an der Stange auf und ab, umkreist sie mit frei schwingendem Oberkörper oder lässt sich kopfüber davon herabhängen, während sie sich mit den Beinen daran festhält. Die von Hand geführte Kamera folgt ihren Bewegungen indem sie mit der Tänzerin in die Höhe oder Richtung Boden schwenkt oder sowohl mit, als auch entgegen ihren Drehungen um sie herumkreist.

Bei vielen Einstellungen im gesamten Musikvideo werden verschiedene Zeitraffer verwendet, durch die die gezeigten Bewegungen ungewöhnlich schnell oder langsam erscheinen. In den Einstellungen des dritten Handlungsstranges fallen diese Raffungen besonders auf, da viele von ihnen sowohl in die Länge gezogen, als auch gerafft und die Bewegungsabläufe dadurch verzerrt werden. Durch diese Manipulation der Abspielgeschwindigkeit wird der Fokus der ZuschauerInnen auf bestimmte Details gelenkt und die Dynamik des Videos abwechslungsreicher gestaltet. In Einstellung 10 (Ibid., TC: 00:00:15-00:00:17) ist die schwarzhaarige Frau zum Beispiel kopfüber in S-Form um die Stange gewickelt und schwingt ihren Oberkörper im Uhrzeigersinn um die Stange herum, bevor sie ihn nach oben hebt und mit ihrer rechten Hand über ihrem Knie, dem bis dahin am höchsten positionierten Körperteil, nach der Stange greift. Die Abspielgeschwindigkeit der Einstellung erhöht sich, als der Oberkörper der Frau anfängt sich zu bewegen und verringert sich wieder, je mehr sie sich der Stange mit ihrer rechten Hand nähert. Somit wurde das natürliche Tempo der Bewegung in dieser Einstellung durch Raffung und Verlangsamung übertrieben. In der vorherigen und den nachfolgenden Einstellungen dieser Szene sowie in weiteren Einstellungen des Videos werden diese technischen Mittel auch andersherum eingesetzt, sodass an sich schnelle Bewegungen, wie das Kreisen um die Stange, verlangsamt werden und zum Beispiel das wallende Haar der Frau besser zur Geltung kommt (Ibid., Einstellung 9, TC: 00:00:14-00:00:15).

Im fünften Handlungsstrang tanzt die Frau in verschiedenen Positionen an verschiedenen Stellen des brach liegenden Gebäudes, in dem sich auch Alkaline im ersten und zweiten Handlungsstrang aufhält. Wiederholt trägt sie in diesem sowie wie auch schon im dritten Handlungsstrang die Guy Fawkes Maske, die jedoch nicht ihr Gesicht bedeckt, sondern auf ihrer Stirn sitzt. Die Maske dient somit nicht dem Zweck der Anonymisierung, sondern dazu, die Zugehörigkeit der Frau zu Alkaline und seiner Vendetta-Gruppe zu signalisieren. Sie konzentriert sich beim Tanzen auf Bewegungen der Hüften und des Gesäßes, ihre Arme und Beine setzt sie kaum ein. Durch die Kameraführung werden diese Körperteile zusätzlich betont, indem sie

8. Analyse

wie in Einstellung 97 (Ibid., TC: 00:01:43-00:01:44) als Großaufnahme gezeigt, oder die Einstellungen aus Untersicht gefilmt werden, um die Rundungen des Gesäßes besonders vorteilhaft zur Geltung zu bringen.



Abbildung 17: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:01:59

Eine sehr starke Untersicht wird erzeugt, indem die Frau auf einer anderen Ebene tanzt, als die Kamera filmt. In Einstellungen, wie der 111. (Ibid., TC: 00:01:59-00:02:00), befindet sie sich in einem Türrahmen, der zu einem erhöht liegenden Zwischengeschoss oder einem Fensterrahmen gehört, der etwas über der Kamerahöhe anfängt. Die Frau hockt breitbeinig und mit dem Rücken zur Kamera und bewegt ihre Hüften auf und ab, wodurch die Backen ihres Gesäßes anfangen rhythmisch zu wippen. Ihre langen Haare verdecken den Großteil ihres Oberkörpers und ihr zur Seite gedrehtes Gesicht liegt im Schatten. Das Scheinwerferlicht fällt zwar frontal, allerdings von unten auf sie, sodass vor allem ihr Gesäß ausgeleuchtet und zusätzlich betont wird (Siehe Abbildung 17).

Im vierten Handlungsstrang ist wieder Alkaline zu sehen, diesmal umgeben von einer Gruppe von Männern. Sie stehen gemeinsam in der Ecke eines erhöhten, umzäunten Platzes oder einer Dachterrasse. Im Hintergrund sind mehrstöckige Häuser zu sehen, die an Bürogebäude in einem Industriepark erinnern. Wie die bisherigen Handlungsstränge spielt auch dieser nachts. Die Gruppe steht rauchend, mit roten Bechern in den Händen im Halbkreis und wippt mit den Köpfen und den Knien im Rhythmus des Songs. Die Kamera schwenkt zwischen den Männern umher und filmt sie meist aus Untersicht. Die Männer der Gruppe bewegen sich zwar im Rhythmus der Musik, tanzen insgesamt jedoch eher zurückhaltend. Alkaline gestikuliert hingegen ausschweifend, wie in Einstellung 56 (Ibid., TC: 00:00:57-00:00:58) springt und schwingt mit dem ganzen Körper oder bewegt sich auf die Kamera zu und beugt sich zu ihr herunter während er in sie hineinsingt (Siehe Abbildung 18).

8.3. Alkaline: Fleek

Der Musiker steht in der Mitte der Gruppe und hält statt eines Bechers eine Flasche Luc Belaire Rare Rosé in der Hand. Dabei handelt es sich um einen französischen Schaumwein, der seit 2013 als beliebtes Getränk der US-amerikanischen Hip-Hop Szene gilt (Giles 2015). Das eine dieser einprägsamen schwarzen Flaschen in dem Musikvideo wiederholt wie in Einstellung 37 (AlkalineVEVO, 2015, TC: 00:00:41-00:00:42) als Close-up eingeblendet wird, soll wahrscheinlich Zugehörigkeit zu dem Kreis angesagter US-amerikanischer Hip-Hop Stars ausdrücken. Außer Großaufnahmen der Flasche werden in diesem Handlungsstrang wiederholt Close-ups von Alkaline oder, wie in Einstellung 29 (Ibid., TC: 00:00:35-00:00:36), weiteren Mitgliedern der Gruppe beim Rauchen eingeblendet. Gegen Ende des Videos ist zu erkennen, dass es sich bei dem Objekt, das geraucht wird, um einen Joint handelt (Ibid., TC: 00:02:13-00:02:18).



Abbildung 18: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:00:58

Die letzten drei Handlungsstränge spielen ebenfalls auf der Terrasse. In ihnen ist neben Alkaline noch eine weitere Frau zu sehen, die türkisblaue Haare hat und kurze, weißblaue Latzhosen über einem weißroten Oberteil trägt. Im sechsten Handlungsstrang ist nur die Frau, im siebten nur Alkaline und im achten beide zusammen zu sehen. Die Einstellungen dieses Handlungsstrangs wurden ebenfalls nachts aufgenommen. Die beiden Handlungsstränge, in denen die blauhaarige Frau zu sehen ist, bestehen nur aus sehr wenigen Einstellungen, alleine ist die Frau fünf Mal und zusammen mit Alkaline nur zwei Mal zu sehen. Die fünf Einstellungen des sechsten Handlungsstrangs sind allesamt sehr kurz und nur zwei von ihnen dauern fast zwei Sekunden. Beide Einstellungen sind Close-ups und nur von zwei weiteren Einstellungen aus dem dritten und dem ersten Handlungsstrang unterbrochen.

Im ersten Close-up, Einstellung 84 (Ibid., TC: 00:01:21-00:01:22), werden Kopf und Schultern der blauhaarigen Frau gezeigt. Sie sieht in die Kamera, die Haare quer über Stirn und Augen

8. Analyse

fallend, und hebt die rechte, ausgestreckte Hand, mit der sie eine Geste macht, als würde sie die BetrachterInnen durch die Kamera erschießen (Siehe Abbildung 19). Dafür hat sie die ersten beiden Finger ausgestreckt, die zweiten beiden eingeklappt und schnippt mit ihrem Daumen, wie beim Laden einer Pistole. Nach getanem Schuss hebt sie die weiterhin ausgestreckte Hand über ihren Kopf und senkt gleichzeitig den Blick. Der Ablauf dieser Einstellung geschieht in einer flüssigen Bewegung. Im zweiten Close-up, Einstellung 87 (Ibid., TC: 00:01:27-00:01:28) schwenkt die Kamera am Oberkörper der Frau hinab, während sie mit den Händen über ihren Bauch Richtung Schritt fährt und dabei leicht mit den Hüften kreist. Die Abspielgeschwindigkeit dieser beiden Einstellungen wurde ebenfalls manipuliert. Einstellung 84 läuft in Zeitlupe, sodass die Geste der Frau sehr langsam ausgeübt wird und deshalb deutlich zu erkennen ist. Einstellung 87 fängt schnell an, verlangsamt sich dann, während die Hände der Frau über Bauch und Schambereich fahren, und beschleunigt wieder. Dadurch entsteht der Eindruck eines momentanen Innehaltens und die ZuschauerInnen konzentrieren sich zwangsläufig auf den Körper der Frau.



Abbildung 19: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:01:21

Die beiden zuletzt beschriebenen Einstellungen heben sich vor allem durch die Abspielgeschwindigkeit und die vergleichsweise bunten Farben von Haar und Kleidung der Frau vom restlichen Video ab. Eine weitere Möglichkeit, einzelne Einstellungen zu betonen, liegt darin, sie durch besonders auffällige Schnittführung ein- oder auszuleiten. In dem Video zu „Fleek“ sind viele Einstellungen nur schwer zu unterscheiden, da sie häufig sehr viel kürzer als eine Sekunde und teilweise übereinander gelagert sind. Umso mehr stechen einzelne Einstellungen oder Szenen heraus, die auf ungewöhnliche Art manipuliert wurden. Zum Beispiel wurde das Bild in den Einstellungen 42 (Ibid., TC: 00:00:46-00:00:47) und 43 (Ibid., TC: 00:00:47-00:00:47) zweifach vertikal gespiegelt. Die schwarzhaarige Tänzerin ist dadurch dreifach zu

sehen, wie sie zuerst auf dem Boden des dunklen Raumes hockend *wined* und diese Bewegung dann in Einstellung 43 stehend fortsetzt. In beiden Einstellungen tanzt sie von der Kamera abgewandt und auch diesmal wirken ihre langen Haare wie ein Vorhang, durch den der Oberkörper der Frau verdeckt und ihr Gesäß betont wird.



Abbildung 20: "Alkaline - Fleek" AlkalineVEVO 2015. TC:00:01:26

Eine weitere besonders auffällige Manipulation wird am Ende des Videos beim Übergang der 130. zur 131. Einstellung (Ibid., TC: 00:02:26-00:00:27) vorgenommen. Hier wird eine Einstellung des ersten Handlungsstrangs, in der sich Alkaline im weißen T-Shirt in dem Raum mit der Fensterreihe aufhält, von einer Einstellung des fünften Handlungsstrangs abgelöst, in der die Tänzerin seitlich in dem erhöhten Türrahmen hockt. Statt eines Schnitts wird Einstellung 131 in acht Längsstreifen geteilt, die kumulativ von rechts nach links über die 130. Einstellung gelegt werden, bis alle Streifen ein von schmalen Lücken unterbrochenes Gesamtbild ergeben. Die Tänzerin ist dabei erst in der Mitte des Bildes zu sehen und überlagert Alkaline, der in der vorherigen Einstellung ebenfalls in der Bildmitte positioniert ist (Siehe Abbildung 20). Mit jedem zusätzlich eingeblendeten Streifen verschiebt sich jedoch das gesamte Bild der 131. Einstellung nach links, sodass die Frau am Ende der Einstellung am linken Bildrand hockt. Bei dieser Verschiebung handelt es sich nicht um einen Kameraschwenk, sondern um einen Spezialeffekt durch den die Einstellung sozusagen von rechts ins Bild geschoben wird.

Zum Ende des Videos hin, zwischen Einstellung 122 und Einstellung 130 (Ibid., TC: 00:02:12-00:02:26), wechseln sich die Einstellungen zunehmend so schnell ab, dass ein stroboskopartiger Effekt entsteht. Die einzelnen Einstellungen sind dadurch kaum noch voneinander zu unterscheiden. Teilweise verschmelzen sie außerdem, da einige halbtransparent über andere gelegt wurden. Durch diese blitzartige Aneinanderreihung der verschiedenen Aufnahmen bei gleichzeitiger Überlagerung wird der Eindruck eines sehr intensiven, rauschartigen Erlebnisses vermittelt, das sich bruchstückhaft in der Erinnerung der betreffenden Person festsetzt.

8. Analyse

8.3.3. Songtext

Von Alkalines Song „Fleek“ gibt es zwei Versionen, eine, die sich explizit auf die Geschlechtsteile der adressierten Frau bezieht, und eine, in der es eher um die Frau allgemein geht. Diese zweite Ausführung, die *clean version*, gehört zu dem hier analysierten Musikvideo:

„[Intro]
Ooh gyal you something
Gyal you something on fleek

Ooh gyal you something
Gyal you something on fleek

Ooh gyal you something
Gyal you something on fleek
Ooh girl

[Refrain]
[Me] love you everything
[Me] love you everything
You gimmi reason fi sing
[Me] love you everything
You smile is everything
And you full up a style to the brim
Yow me love you every time
Me love you every time
Nuh remote can't change my mind

You me love you every time
Mi nuh know a wa do red label
A just you me waan wine

[Strophe 1]
Take off take off first
Till after we converse
Alka me name me a pervert
When you make your body twer[k]
Inna tears me have fi burst
Me nuh carry gyal feelings
But if you nuh gimmi mi hurt
You couldn't deal wid me girl
You would have to send back me credit
Me would ah want back me phone and me shirt
Me a mad over you girl
Unemployed but your hmmm hmm a work yow

[Wiederholung des Refrains
Wiederholung des Intros

Strophe 2]
Any day
Any week
Nuh matter wah me haffi reach
Tell me when again you something a keep
Gyal you body on fleek
Admission a nuh free

8.3. Alkaline: Fleek

You know me high suh [me] have [me] money
Every dawg want a piece
And when you wine me feel the heat
Every man ah mad me done see it
Bare f-thing pastor [preach]
My girl ah how you do it
The jerk man a jerk but a nuh meat

[Wiederholung des Refrains
Wiederholung des Intros] (Kenroy 2017)

Die *raw version* unterscheidet sich von dieser vor allem dadurch, dass „something“ und „everything“ durch „pum pum“ ersetzt werden (On Fleek (Love You Everything) 2017). In beiden Versionen wird eine vor allem sexuelle Beziehung beschrieben, die an materielle Bedingungen geknüpft ist.

Auf den ersten Blick wirkt der Text wie ein Lob- oder Liebeslied. Das Intro, das aus einer dreifachen Wiederholung der Zeilen „Ooh gyal you something, gyal you something on fleek“ (AlkalineVEVO, 2015, TC: 00:00:04-00:00:21) besteht, wird mehrmals über das ganze Video verteilt wiederholt. Es gibt zwei Möglichkeiten die Zeilen ins Deutsche zu übersetzen: Zum einen kann „gyal you something“ als „girl you are something“, also „Mädchen du bist etwas [besonderes]“, interpretiert werden, zum anderen lässt sich die Zeile als „girl your something[...]“, oder „Mädchen dein etwas[...]“ verstehen. Besonders mit Blick auf die *raw version* ist „etwas“ in diesem Fall eine vergleichsweise prude Bezeichnung für die Geschlechtsteile der besungenen Frau. Die Zeilen enden mit der Bezeichnung „on fleek“ und bedeuten somit, dass die Frau beziehungsweise ihr „etwas“ besonders gut oder perfekt ist.

Die schmeichelhaften Äußerungen der ersten Zeilen werden im Refrain weiter ausgeführt, indem Alkaline singt, dass er alles an der adressierten Frau liebt und er wegen ihr zu singen anfängt (Ibid., TC: 00:00:21-00:00:27). Des Weiteren stellt er fest, dass die Frau „full of style to the brim“ (Ibid., TC: 00:00:30-00:00:30) ist, also sehr guten Geschmack hat. Zudem betont er, dass er sie „every time“ liebt (Ibid., TC: 00:00:30-00:00:33) und keine Entfernung ihn davon abhalten kann: „Nuh remote can’t change my mind“ (Ibid., TC: 00:00:33-00:00:36). In diesem Fall bezieht er sich eher auf die Handlung als das Gefühl des Liebens und auch die erste Strophe behandelt eher Praxis als Emotion.

Der erste Teil der ersten Strophe bezieht sich auf Sex, während im zweiten geklärt wird, was passieren würde, falls Spannungen in der Beziehung aufträten. Die Strophe beginnt, indem Alkaline die Frau auffordert, sich erst auszuziehen und folglich mit ihm zu schlafen, bevor sie sich allem anderen, zum Beispiel Konversation, widmen (Ibid., TC: 00:00:41-00:00:44). Außerdem bezeichnet er sich als Perversen, der in Tränen ausbricht, wenn die adressierte Frau anfängt zu *twerken*: „Alka me name, me a pervert, When you meck you batty twerk, In a tears me haffi burst“ (Ibid., TC: 00:00:42-00:00:47). In der darauffolgenden Zeile stellt er jedoch klar,

8. Analyse

dass er keine mädchenhaften Gefühle hat (Ibid., TC: 00:00:48-00:00:50), woraus vor dem Hintergrund jamaikanischer Geschlechternormen zu schließen ist, dass Tränen für ihn als Mann unangebracht wären. Die Zeile deutet aber auch darauf hin, dass Alkaline keine tiefen Gefühle für die Frau hegt und er ihre Beziehung eher als praktische Vereinbarung betrachtet.

Der Rest der Strophe bestätigt diese Annahme, denn an dieser Stelle warnt Alkaline die Frau, dass er „mi credit [...] mi [...] phone and mi shirt“ (Ibid., TC: 00:053-00:00:57), also Geld, Handy und Kleidung, die er ihr geschenkt hat, zurückverlangen würde, wenn sie ihn verletzt. Dies wäre beispielsweise der Fall, wenn sie sich weigert mit ihm Sex zu haben: „But if you nuh gimmi me hurt“ (Ibid., TC: 00:00:50-00:00:52). Mit Alkalines Warnung geht die Feststellung einher, dass die Frau mit dem Verlust seiner Zuwendungen nicht zurechtkommen würde (Ibid., TC: 00:00:51-00:00:53). Begründet werden Drohung und Feststellung damit, dass die Frau arbeitslos ist, aber ihre „[...] hmmm hmm a work“ (Ibid., TC: 00:00:58-00:01:00), also ihre Vulva zum Vergnügen Alkalines funktioniert und ihn befriedigt. Die Frau wird dadurch auf ihre Geschlechtsteile reduziert, denn sobald Alkaline zu ihnen keinen Zugang mehr hat, sieht er keinen Grund, sich weiter um die Frau zu kümmern.

In der zweiten Strophe drückt Alkaline nochmals sein Interesse an der Frau aus, indem er betont, dass er sie „Any day any week“ begehrt und das Verhältnis langfristig aufrecht erhalten möchte (Ibid., TC: 00:01:38-00:01:44). In der darauffolgenden Zeile wird allerdings noch deutlicher als in der ersten Strophe formuliert, dass diese Beziehung von materiellen Aspekten abhängig ist: „Admission a nuh free, You know mi high suh mi have mi money“ (Ibid., TC: 00:01:45-00:01:49). Es kostet etwas, Zugang zum Intimbereich der Frau zu erhalten, Alkaline kann sich dies jedoch leisten, da es ihm gut geht und er Geld hat. „High“ zu sein bedeutet zwar hauptsächlich, unter dem Einfluss von Cannabis oder ähnlichen Substanzen zu stehen, an dieser Stelle wird damit aber eher ausgedrückt, dass Alkaline hoch oben in der sozialen Rangordnung steht.

Der Rest der zweiten Strophe besteht hauptsächlich aus verschiedenen Beschreibungen, die verdeutlichen, wie attraktiv die Frau ist. Dabei wird sie wiederum objektifiziert, indem sie mit einem Stück Fleisch gleichgesetzt wird, von dem alle Hunde etwas abhaben wollen: „Every dawg want a piece“ (Ibid., TC: 00:01:47-00:01:49). In den darauffolgenden Versen erläutert Alkaline, dass das *wining* der Frau nicht nur ihn erregt, sondern dass er gesehen hat, dass jeder Mann davon verrückt wird (Ibid., TC: 00:01:49-00:01:54). Gegen Ende der Strophe erwähnt Alkaline noch einen weiteren Aspekt seiner Zusammenkünfte mit der Frau: „Bare f-thing pastor preach, My girl ah how you do it“ (Ibid., TC: 00:01:52-00:01:54). Das „f-thing“, der Penis, soll laut priesterlichen Anweisungen nackt sein und die Frau hält sich an diese Vorgaben. Verhütung mit Kondomen wird in dem Song folglich abgelehnt und ungeschützter Sex befürwortet.

Wie schon in den ersten beiden analysierten Videos gibt es auch in „Fleek“ immer wieder Abschnitte, in denen ein offensichtlicher Zusammenhang zwischen der Handlung des

Texts und dem visuellen Geschehen besteht. Dies ist vor allem in den Einstellungen der Fall, in denen Alkalines Gesicht zu sehen ist, da er meist in die Kamera singt. Eine dieser Einstellungen ist die 51. (Ibid., TC: 00:00:52-00:00:53), in der er warnt: „You couldn’t deal wid mi girl“ (Ibid., TC: 00:00:51-00:00:53) und dabei mit leichtem Kopfschütteln in die Kamera starrt, um der Drohung, die adressierte Frau könne nicht mit ihm fertig werden, mehr Gewicht zu verleihen. Ansonsten gibt es wiederholt Einstellungen, die Alkalines Gesang unterstreichen. Dazu gehören beispielsweise jene, in denen Alkaline mit dem Geldbündel in der Hand gestikuliert. So hält er das Geld in Einstellung 54 wie einen Telefonhörer an sein Ohr, während er „want back mi phone“ singt (Ibid., TC: 00:00:55-00:00:56).

Etwa zehn Sekunden vorher wird in Einstellung 41 die Zeile „When you make your body twerk“ gesungen (Ibid., TC: 00:00:45-00:00:46). In den beiden darauffolgenden Einstellungen wird die Frau, wie oben beschrieben, von hinten und je einmal nach links und rechts gespiegelt, beim *wining* gezeigt (Ibid., TC: 00:00:46-00:00:47). Beide Einstellungen dauern je einen viertel Takt und werden passend zum *riddim* eingeblendet. Alkaline singt während dieser Einstellungen nicht, sondern setzt erst in Einstellung 44 (0:00:47-00:00:48) mit „Inna tears mi haffi burst“ wieder ein. Die Einstellungen 42 und 43 illustrieren folglich das in Einstellung 41 beschriebene *twerking*, das Alkaline in Tränen ausbrechen lässt.

Zu den Utensilien, durch die der Text visuell unterstützt wird, gehört auch die Kleidung der im Video gezeigten Personen. Als Alkaline „mi shirt“ unter den Sachen auflistet, die er gegebenenfalls von der Frau zurückverlangen würde, läuft die Einstellung 55 (Ibid., TC: 00:00:56-00:00:57), in der Alkaline das Shirt von Vie + Riche präsentiert. Da das T-Shirt das wichtigste Attribut dieser Einstellung ist, verweist die dazu gesungene Zeile nicht nur metonymisch auf die Kleidung, die er der Frau geschenkt hat, sondern gleichzeitig auf das spezielle Oberteil, das Alkaline in diesem Moment trägt. Somit listet der Vers nicht nur weitere Geschenke für die Frau auf, sondern betont in Verbindung mit der Videoeinstellung gleichzeitig, dass Alkaline sich derartige Markenkleidung leisten kann und der privilegierten Gruppe angehört, die diese Art gehobene Streetwear trägt.

8.3.4. Schlussfolgerung

In dem Musikvideo zu dem Song „Fleek“ von Alkaline wird ein starker Zusammenhang zwischen Sexualität und materiellem Vermögen hergestellt, der sich auch auf die Darstellung der Geschlechterrollen auswirkt. Das Lied thematisiert eine vorwiegend sexuelle Beziehung zwischen Alkaline und einer Frau, verwendet allerdings kein explizites Vokabular. Im Sprechgesang beschreibt Alkaline das Verhältnis aus seiner Sicht und adressiert dabei seine Partnerin, weshalb sich der Text vor allem an eine weibliche Zuhörerschaft richtet.

Das Musikvideo unterstützt den Song visuell, entwickelt jedoch keinen narrativen Plot, wie zum Beispiel die zuvor untersuchten Videos. Stattdessen werden abwechselnd einzelne Einstellungen verschiedener Szenen eingeblendet, die nur durch die sich ähnelnden Handlungsorte

und die leicht abwechselnde, aber nicht aufeinander aufbauende Handlung in Bezug zueinander stehen. So findet das gesamte Video mit Ausnahme der Einstellungen, in denen die schwarzhaarige Frau an dem Verkehrsschild tanzt, an zwei Orten statt. Der eine Teil des Videos spielt in einem heruntergekommenen Gebäude, der andere unter freiem Himmel, auf einer Terrasse. Zusätzlich werden die Handlungseinheiten durch verschiedene filmtechnische Aspekte miteinander verbunden. So ist das gesamte Video in kühlen, meist dunklen Farben gehalten, die Einstellungen wechseln sich in allgemein hohem Tempo ab und verschmelzen zum Ende des Videos hin zunehmend ineinander. Dadurch entsteht aus den fragmentierten Einheiten ein Gesamtbild, das sich als eine Art Portrait Alkalines deuten lässt.

Der *Artiste* ist, wenn er nicht alleine gezeigt wird, in zwei Situationen zu sehen, entweder in Begleitung einer von zwei Frauen, oder umgeben von einer Gruppe männlicher Bekannter. Zwischen den Männern steht Alkaline im Mittelpunkt und auch neben den Frauen nimmt er die dominantere Rolle ein. Die im Video wiederholt eingeblendeten Accessoires legen nahe, dass die auftretenden Personen dem Vendetta-Clan angehören, welchem Alkaline vorsteht. Dass Alkaline der Anführer der Gruppierung ist, wird durch die Guy Fawkes-Maske verdeutlicht, die er einerseits auf seinen Oberarm tätowiert hat und andererseits in vergoldeter Form trägt. Mit ihr inszeniert Alkaline sich als der anarchistische Comicheld V, der das Volk des dystopischen, autoritären Englands mobilisiert. Außerdem wird sowohl im Text, als auch in dem Video auf den Vendetta-Clan verwiesen.

Die gezeigten Männer tanzen, trinken und rauchen gemeinsam. Da sie sich dabei im öffentlichen oder zumindest offenen, weiten Raum aufhalten und trotzdem sehr nah beieinander stehen, entsteht der Eindruck von Zusammengehörigkeit. Die geringe Distanz zwischen den Männern und ihr gemeinsames Handeln verdeutlichen Vertrautheit oder zumindest Bekanntschaft, Alkalines demonstriert seine Autorität als Anführer der Gang, indem er in der Mitte der Gruppe positioniert ist und als einziger mit der Kamera interagiert.

Auch im Umgang mit den beiden Frauen spielt Alkaline die führende Rolle. Vor allem die schwarzhaarige Frau dient mehr als Accessoire und weniger als Akteurin. In den meisten Einstellungen, in denen sie zu sehen ist, tanzt sie und in einigen wenigen Einstellungen steht sie eng mit Alkaline beisammen. Obwohl sie besonders beim Tanzen regelmäßig in die Kamera sieht und so im übertragenen Sinn die ZuschauerInnen ansieht, entsteht nicht der Eindruck, dass sie das Geschehen aktiv beeinflusst. Da sie in die Kamera schaut, den Blick aber immer wieder senkt oder abwendet, wirkt es eher, als würde sie mit dem Publikum spielen. Wenn sie mit Alkaline zusammen zu sehen ist, tanzt sie in seiner Nähe oder im Hintergrund des Raumes, während er im Vordergrund in die Kamera singt und gestikuliert. Dabei nimmt sie im Gegensatz zu Alkaline kaum Raum ein, sondern bleibt an einem Punkt stehen oder hocken und bewegt fast ausschließlich ihre Körpermitte.

Die Frau mit den türkisen Haaren wirkt etwas aktiver als die schwarzhaarige Tänzerin, was vor allem an der einprägsamen, schussartigen Geste liegt, die sie ausführt. Da sie von dieser Geste abgesehen jedoch nur relativ selten in dem Video zu sehen ist und in den restlichen Einstellungen ebenfalls alleine oder in Alkalines Anwesenheit tanzt, kann dieser oberflächliche Eindruck nicht weiter bestätigt werden. Insgesamt scheint diese Frau eine ähnlich dekorative Rolle einzunehmen, wie die schwarzhaarige. Der Anschein, dass sie aktiv an der Entwicklung der Handlung beteiligt ist, entsteht außer durch die Geste vor allem durch ihre helle Kleidung und ihre leuchtend bunten Haare, die sich stark von den einheitlichen Farben des restlichen Videos abheben und dadurch die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen auf sich ziehen.

Die beiden Frauen sind räumlich klar voneinander getrennt. Während die eine sich in dem brach liegenden Gebäude oder an der einsamen Straßenecke aufhält, ist die andere ausschließlich auf der Terrasse zu sehen, auf der sich auch Alkaline und die Gruppe Männer aufhält. Auch in den Videoabschnitten, die aus verschiedenen überlagerten Einstellungen bestehen, werden die beiden Frauen nicht gemeinsam gezeigt, sondern höchstens kurz hintereinander. Deshalb liegt die Schlussfolgerung nahe, dass die Frauen zwei Partnerinnen Alkalines darstellen, die nicht voneinander wissen. Des Weiteren ist es möglich, dass die schwarzhaarige Frau diejenige ist, die Alkaline in dem Song adressiert und die er warnt, eine Trennung von ihm nicht verkraften zu können. Die Frau mit den türkisen Haaren wäre in diesem Fall eine Nachfolgerin oder Nebenbuhlerin der dunkelhaarigen Tänzerin. Das genaue Beziehungsgeflecht zwischen Alkaline und den beiden Frauen ist jedoch nebensächlich, denn mit dieser Figurenkonstellation wird vor allem verdeutlicht, dass Alkaline sozusagen Manns genug ist, um mit mehreren Frauen gleichzeitig intime Beziehungen zu führen.

Wie Donna Hope beschrieben hat, können Männer der Inner Cities ihren sozialen Status durch zahlreiche sexuelle Verhältnisse und ihre dadurch verdeutlichte hohe Potenz verbessern. In „Fleek“ wird diese Theorie bestätigt, denn die Frauen werden hauptsächlich auf dekorative Weise inszeniert und reihen sich in einer Sammlung mit diversen anderen Statussymbolen ein. Während Hope sexuelle Potenz aber als Alternative zu materiellem Reichtum beschreibt, um in der Gesellschaftshierarchie aufzusteigen, dient sie in diesem Video als eine Möglichkeit von vielen. Über das ganze Video verteilt werden hochpreisige Kleidung, Alkohol und Schmuck gezeigt, die hervorheben, dass Alkaline vermögend und beruflich erfolgreich ist. Als Anführer des Clans, augenscheinlich umgeben von Mitgliedern seiner Gang, hat er außerdem bereits gesellschaftliches Ansehen erreicht. Dass der *Artiste* zudem „Erfolg bei Frauen“ hat, vervollständigt dieses Bild, ist jedoch nicht zwingend nötig, um Alkalines Status zu sichern. Auch der Songtext verdeutlicht, dass der Musiker die Beziehung oder Beziehungen zwar genießt, sie für ihn aber nicht zwingend nötig sind. Er erkauft sich die sexuelle Zuwendung der adressierten Frau, indem er sie materiell und finanziell unterstützt. Für die Frau ist diese finanzielle Stütze weitaus wichtiger, als für ihn, da sie arbeitslos und somit ohne weitere Einkünfte ist.

Obwohl der Songtext auf den ersten Blick wie ein Liebeslied wirkt, ist der materielle Aspekt der besungenen Beziehung offensichtlich. Einerseits werden die finanziellen Grundlagen der Liaison wiederholt erwähnt, andererseits wird die Frau durch verschiedene sprachliche Bilder objektiviert. Im Video tritt die den Komplimenten des Songtextes zugrundeliegende Hierarchie noch deutlicher hervor, die dargestellten Geschlechterverhältnisse sind stark patriarchal. Dies liegt zum einen an der Rollenverteilung in männlich-aktiv und weiblich-passiv, wobei nur der männliche Hauptdarsteller, Alkaline, aktiv ist. Zum anderen sind der Fokus des Textes und der des Videos gegensätzlich. Während es im Text um eine Frau geht, konzentriert sich das Video auf Alkaline. Ein Grund dafür ist, dass der *Artiste* die Frau in dem Song adressiert und er sozusagen während dieser Ansprache gezeigt wird. Da er sich dabei allerdings auch mehrfach der schwarzhaarigen Frau zuwendet, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass sie die adressierte Person darstellt. Alkaline stellt sie in den gemeinsamen Einstellungen jedoch mitunter wortwörtlich in den Schatten, sodass ihre Rolle entgegen der Aussage des Songtextes nebensächlich wird. Die patriarchale Struktur des Musikvideos wird dadurch bestärkt.

9. Ergebnisse

Bereits die relativ kleine Auswahl an Musikvideos verdeutlicht, wie ambivalent Geschlechtsidentität im Dancehall dargestellt werden kann. Die Videos ähneln sich, da sie sich alle auf Sex beziehen, erzielen dabei aber unterschiedliche Wirkung. In allen Videos sind heterosexuelle Weiblichkeit und Männlichkeit von zentraler Bedeutung, denn sie werden bis zur Hyperfeminität und Hypermaskulinität inszeniert. Innerhalb dieses Rahmens variiert die Darstellung von Geschlechtsidentität und der Ideale von Weiblichkeit und Männlichkeit allerdings. Die Ergebnisse der Videoanalysen zeigen, dass die Darstellung von Geschlecht im Dancehall weder so durchweg sexistisch noch überbordend feministisch ist, wie dies teilweise in der theoretischen Debatte um Dancehall dargestellt wird. Vielmehr verdeutlichen die Videos verschiedene Möglichkeiten, wie der Körper in Dancehall-Musikvideos eingesetzt werden kann, um Geschlechtsidentität zu inszenieren. Diesen Möglichkeiten ist gemein, dass sie stark über Sexualität ausgehandelt werden. Ob weibliche oder männliche Sexualität im Vordergrund steht, hängt dabei von dem Geschlecht der ProtagonistInnen ab.

Zwischen den drei Videos bestehen sowohl inhaltliche als auch technische Gemeinsamkeiten. Unabhängig von der Handlung stehen die InterpretInnen in ihren jeweiligen Videos im Vordergrund und übernehmen die Hauptrollen. Technisch weisen die Videos Parallelen auf, da sie alle aus verhältnismäßig vielen und kurzen Einstellungen bestehen, von denen ein beträchtlicher Teil Close-ups der Gesichter oder Körperteile der *Artistes* und Nebencharaktere sind.

Außerdem bilden die Einstellungen nur selten zusammenhängende Szenen, sondern wechseln einander unabhängig von der Handlung ab, sodass die ZuschauerInnen diese für sich selbst sortieren müssen.

Die Frauen in allen drei Videos tragen figurbetonte, teils sehr knappe oder freizügige Kleidung und auch der Portier in „So mi like it“ und Alkaline in „Fleek“ werden wiederholt mit freiem Oberkörper gezeigt. Die Wirkung, die die Männer damit erzielen, ist jedoch sehr verschieden. Während der Portier vorwiegend als Lustobjekt inszeniert wird, wirkt Alkaline eher, als würde er seine Tattoos präsentieren oder als wolle er beim Tanzen und Singen keine Oberbekleidung tragen. Bei dem Portier zielt die Nacktheit darauf ab Schaulust zu befriedigen, er wird sexualisiert. Alkalines entblößter Oberkörper ist jedoch nebensächlich, seine Nacktheit tritt aufgrund der Bewegungen und der Kommunikation des Musikers mit der Kamera in den Hintergrund.

Die Frauen in den Videos erzielen durch wenige Details in der Inszenierung ebenfalls verschiedene Wirkungen, obwohl sich ihre Kleidung und Bewegungen ähneln. Die schwarzhaarige Tänzerin in „Fleek“, die Tanzgruppe sowie Spice in „So mi like it“ und in „Conjugal Visit“ werden wiederholt knapp bekleidet beim Tanzen gezeigt. In allen drei Videos werden die Frauen in diesen Einstellungen häufig aufgrund der Kameraführung objektifiziert und fetischisiert, allerdings ist dies in keinem der Videos so kontinuierlich der Fall, wie in „Fleek“. Obwohl die Tänzerin in Alkalines Video die Kamera genau wie ihre Kolleginnen aus den anderen Videos wahrnimmt, beschränkt sich ihr Kontakt mit dem Gerät und darüber mit den ZuschauerInnen darauf, sozusagen Blickkontakt zu halten. Vor allem Spice scheint hingegen mit der Kamera zu spielen, in „Conjugal Visit“ gestikuliert sie, dass die Kamera beziehungsweise die ZuschauerInnen näherkommen sollen und in „So mi like it“ wird sie, ähnlich wie Alkaline in „Fleek“, aus verschiedenen Perspektiven und Entfernungen gezeigt, sodass der Eindruck intensiven Zusammenspiels von *Artiste* und Technik entsteht. Die meist von unbewegter Kamera gefilmte, an einem Fleck tanzende schwarzhaarige Frau, die wiederholt hinter Alkaline im Bildhintergrund verschwindet, wirkt dagegen unbeteiligt und die ZuschauerInnenperspektive auf sie deutlich voyeuristischer. Letzteres wird dadurch verstärkt, dass Alkaline Kamera und Publikum einlädt, die Frau zu betrachten, während sie, unbeirrt von seiner aggressiven Gestik gegen sie, weitertanzte. Spice lädt die ZuschauerInnen selbst ein, näher zu kommen und ihren Anblick zu genießen, weshalb ihre Position wesentlich selbstbestimmter ist.

Spice verdeutlicht sowohl in „So mi like it“ als auch in „Conjugal Visit“, was von KritikerInnen des Dancehalls als *Slackness* bezeichnet wird und spielt erfolgreich mit den daran gestellten Erwartungen. Sie versucht durch immer neue Grenzüberschreitungen und Provokationen aufzufallen. Dazu gehören ihre bunten Haare und Accessoires, die pornografisch anmutenden Kostümierungen in Dessous, Lack und Leder oder als Domina und selbst ihre vergleichsweise alltäglichen Outfits aus T-Shirts und kurzen Jeans, die sehr eng anliegen und teilweise einschneiden. Spices Spiel mit der Kamera gehört ebenfalls dieser Inszenierung.

Die Tänzerin in „Fleek“ scheint im Vergleich zu Spice zurückhaltend und angepasst. Einzel betrachtet wirken ihre Kleidung und ihre Bewegungen jedoch ebenfalls provokativ und anzüglich. Das schwarze, bauchfreie Oberteil und der dazu passende Slip, die die Tänzerin zusammen mit Lidstrich und Lippenstift trägt, sind ähnlich knapp geschnitten wie Spices Outfits, passen sich aufgrund der allgemein dunklen und kühlen Farbgebung des Videos jedoch besser an den Bildhintergrund an, als die kontrastreiche Kleidung von Spice. Bei der Kombination aus rotem Lippenstift, dunkler Bekleidung und langem, wallendem Haar handelt es sich außerdem um eine sehr klassische, elegante Aufmachung, die sehr edel und damit weniger *slack* wirkt. Dennoch tanzt diese Frau, genau wie ihre Kolleginnen aus den anderen beiden Videos, mit starkem Fokus auf den Hüftbereich und benutzt zudem einen Straßenpfosten als Poledance-Stange. Ersteres ist im karibischen Raum allgemein sehr weit verbreitet und bei weitem nicht so extrem oder sexuell eindeutig, wie es im Dancehall möglich wäre. Mit dem Tanz an der Stange wird jedoch ein Striptease angedeutet, der in diesem Fall quasi mitten auf der Straße stattfindet. In dieser Hinsicht ist das Verhalten der Tänzerin gemäß den Werten der *Middle Class* ebenso ungebührlich wie Spices. Was die Inszenierungen von Spice jedoch deutlich provokativer macht, als die der Frauen in „Fleek“, ist, dass sie sich rein aus Eigennutz auf diese Weise präsentiert. Das Auftreten der Frau in Alkalines Video scheint hingegen von ihm angeordnet zu sein oder auf seine Unterhaltung oder Befriedigung abzielen und ist somit nach patriarchaler Logik etwas akzeptabler.

So wie Spice versucht auch Alkaline mit seinem Äußeren vermehrt Aufmerksamkeit zu erlangen. Höhepunkt dieser Bemühungen sind die vermeintlichen Tattoos auf seinen Augäpfeln, durch die seine Pupillen unnatürlich groß wirken. Diese Körpermodifikation ist jedoch nicht die einzige, die den Musiker ziert, denn außerdem trägt er diverse echte Tattoos und bleicht seine Haut. Während die Veränderung seiner Augen auf Kontaktlinsen zurückzuführen und somit temporär ist, ist der Effekt des *Skin Bleachings* zumindest langanhaltend und der der Tattoos permanent. Obwohl er nicht der erste Künstler aus der Dancehall-Szene ist, der seine Haut derart bearbeitet, befeuert er damit trotzdem Debatten und Kontroversen, vor allem um das *Bleaching*. Ein weiterer wichtiger Akteur des aktuellen *Bleaching*-Trends ist Vybz Kartel, dessen Hautpigmentierung zur Zeit seiner Inhaftierung enorm abgenommen hatte. Dies kommt in „Conjugal Visit“ jedoch nicht zur Geltung, denn Kartels Doppelgänger hat nicht ganz so stark oder vielleicht gar nicht gebleichte Haut. Folglich sticht nur Alkalines Blässe hervor. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass in allen drei Videos ausschließlich Personen dunkler Hautfarben, mit zumindest teilweise afrikanischer Abstammung auftreten. Die Hauttöne variieren von hellbraun bis schwarz, es scheint jedoch niemand mit nur asiatischen oder nur weißen VorfahrInnen unter den Beteiligten zu sein. Die Videos bestätigen damit, dass Dancehall in Jamaika vor allem als eine Kultur der schwarzen Bevölkerung der *Inner Cities* inszeniert wird.

Außerdem wichtig für Alkalines Auftreten sind seine Kleidung und Accessoires. Genau wie Spice trägt er luxuriöse Markenkleidung, auf der die Logos der Designer deutlich zu erkennen sind. Dadurch heben sie sich von den anderen Personen in den Videos ab, denn diese scheinen „no-name“-Kleidung zu tragen, also Sachen, die keiner prominenten oder hochpreisigen Marke zuzuordnen sind. Eine Ausnahme dazu stellt der Portier aus „So mi like it“ dar, denn in einer Einstellung ist zu erkennen, dass er einen Anzug von Macy's, einer großen US-amerikanischen Kaufhauskette, trägt (SpiceOfficialVEVO 2014b, TC: 00:00:43-00:00:44). Hier deutet der Verweis auf den Hersteller des Anzugs jedoch auf dessen relativ niedrigen Preis und darauf, dass der Portier sich nicht solche Luxusgüter wie Spice leisten kann. Vybzs Kartel trägt ebenfalls kein hochwertiges Outfit, sondern Häftlingskleidung in Form eines orangen Overalls. In seinem Fall ist die Kleidung ein Zeichen für seinen Freiheitsentzug, der auch auf die Kleiderwahl und damit die oberflächliche Präsentation seiner Identität übergreift.

Diese Unterschiede in der Kleidung der DarstellerInnen der Musikvideos stehen im Zusammenhang mit einem weiteren Aspekt des Dancehalls, nämlich den Statussymbolen. Spice und Alkaline heben sich von den anderen AkteurInnen ab, da sie TrägerInnen und BesitzerInnen verschiedener Objekte sind, die nur einem elitären Kreis zugänglich sind. Sie demonstrieren ihren Reichtum außer durch die Kleidung auch durch teure Getränke und exklusiven Schmuck, oder indem sie die aktuellsten Modelle verschiedener Oberklassewagen fahren. Diese Symbole zeigen, dass Spice und Alkaline erfolgreiche KünstlerInnen sind, es gibt in den Videos aber auch welche, die eher auf den sozialen als den materiellen Status der *Artistes* verweisen. Alkaline trägt eine Kette und eine Maske, die ihn als Mitglied und Anführer des Vendetta Clans markieren. Spices Rolle als Anführerin der Tanzgruppe in „So mi like it“ wird dadurch verdeutlicht, dass sie ähnliche Kostüme wie die Tänzerinnen trägt, jedoch nie die gleichen. Beispielsweise ist ihr Badeanzug nicht grün gepunktet, wie die der Crew, sondern aufwendig in ähnlichen Farben gemustert.

Die analysierten Videos streichen nicht nur Erfolg und Attraktivität der MusikerInnen heraus, sondern bieten auch Einblicke in den Alltag der *Inner City*. In „Fleek“ wird dem sozialen Gefüge von Gangs besondere Bedeutung beigemessen, da wiederholt auf den Vendetta Clan verwiesen wird und Alkaline regelmäßig im Kreis einer Männergruppe, die die Gang repräsentiert, gezeigt wird. Ähnlich verhält es sich in „So mi like it“, wobei die Gruppe, der Spice vorsteht, vor allem das Ziel hat, gemeinsam zu tanzen. Ob die Frauen auch darüber hinaus miteinander verbunden sind, ist in dem Video nicht deutlich zu erkennen, weshalb geschlussfolgert werden kann, dass es sich hierbei um eine Tanzcrew handelt. Die Handlungseinheiten mit dieser Gruppe illustrieren außerdem, wie intensiv sich manche AkteurInnen durch Trainingseinheiten auf Dancehall-Events vorbereiten und wie ernst diese folglich genommen werden.

Indirekt wird außerdem Bezug auf die Gewalt und Kriminalität genommen, die das Leben in der *Inner City* prägen. Die Haftstrafe von Vybzs Kartel, die in „Conjugal Visit“ thematisiert wird,

ist eine der möglichen negativen Effekte einer steilen Karriere aus den Kingstoner Ghettos, da zu einer solchen oft kriminelle Abschnitte gehören. Die Verhaftung und der Prozess von Adidja Palmer, der reellen Person hinter Vybz Kartel, haben in Jamaika und in der internationalen Dancehall-Szene für sehr viel Aufruhr gesorgt und wurden detailliert journalistisch begleitet. Obwohl Gewalt und Kriminalität in „Conjugal Visit“ nicht direkt behandelt werden, ist die Inszenierung des Kartel-Doubles als Häftling ein offensichtlicher Verweis auf die Verknüpfung von Dancehall-Größen und Kriminalität und erinnert an den medienwirksamen und in Jamaika und der internationalen Dancehall-Szene teils stark umstrittenen Prozess des Musikers.

Die Darstellung von Kartel als Häftling hat noch einen weiteren Effekt, denn sie zeigt eine Art von Männlichkeit, die fast gegensätzlich zu den Idealen des Dancehalls ist. Anstatt beruflich erfolgreich, reich, von vielen Frauen bewundert und vor allem frei, wird Kartel als handlungsunfähig, passiv, ohne individuelle Ausdrucksmöglichkeiten oder nennenswerte Besitztümer gezeigt. Eine Frau, Spice, macht sich zwar auf den Weg, um ihn zu besuchen und mit ihm zu schlafen, die mögliche Realisation dieses Vorhabens liegt jedoch außerhalb der Videohandlung, sodass Kartel seine Männlichkeit auch nicht über seine Potenz beweisen kann. Diese Art quasi gescheiterter Männlichkeit bildet nicht nur zum Text von „Conjugal Visit“ einen starken Kontrast, sondern auch zu Alkalines Rolle in „Fleek“. Der Musiker wird in dem Video als in jeder Hinsicht erfolgreich dargestellt. Er ist der Anführer einer Gang, präsentiert eine Reihe von Statussymbolen und kann es sich leisten, laut Songtext mindestens eine und dem Video nach zu urteilen mindestens zwei Geliebte zu finanzieren. Der Umgang mit den Frauen, die ihm deutlich untergeordnet sind, demonstriert zudem seine sexuelle Macht.

In „Fleek“ wird das Verhältnis zwischen Mann und Frau deutlich an materiellen und gesellschaftlichen Stand gekoppelt. Dies ist ebenfalls in „So mi like it“ der Fall und so spiegelt sich die soziale Hierarchie zwischen Spice und dem Portier, beziehungsweise Alkaline und der Tänzerin in der Darstellung der Paarbeziehungen. Der Portier ist der erfolgreichen Musikerin materiell unterlegen und wird selbst in den von ihm erträumten Szenen von ihr dominiert, so als könne er sich nicht vorstellen, diese Rangordnung in Frage zu stellen. Die Frau, die materiell von Alkaline unterstützt wird und die anscheinend von der schwarzhaarigen Tänzerin verkörpert wird, ist kaum mehr als Dekoration und obwohl Alkaline im Songtext ausdrückt, dass er sie sehr schätzt, zeigt die Anwesenheit der zweiten Frau im Video, dass sie austauschbar bleibt. In beiden Fällen beschreiben Songtext und Musikvideo folglich Beziehungen, in denen das sexuelle Verhältnis von dem materiellen abhängig ist. „Conjugal Visit“ ähnelt den beiden anderen Videos in dieser Hinsicht, allerdings lässt sich der Zusammenhang zwischen materiellem Status und Beziehung hier nicht direkt herstellen. Dadurch, dass Kartel inhaftiert ist, ist er von Einschränkungen betroffen, die sehr viel weitreichender sind als die Auswirkungen fi-

nanzieller Grenzen. Allerdings wird auch hier dem armen Mann, dem Gefangenen hinter Gittern, eine reiche, erfolgreiche Frau gegenübergestellt, die im Gegensatz zu ihm die Beziehung organisiert und dadurch ihm gegenüber Macht besitzt.

10. Conclusio

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die drei analysierten Videos verschiedene mögliche Inszenierungen von Weiblichkeit und Männlichkeit zeigen. Die Verhältnisse der Geschlechter zueinander sind aber in keinem Fall ebenbürtig, sondern basieren auf Abhängigkeiten, die besonders an materielle Faktoren gebunden sind. Die Darstellungen von Weiblichkeit in den Videos variieren von hoher Autonomie und starkem Selbstbewusstsein zu Inszenierungen, die deutlich dem männlichen Blick und patriarchalen Hierarchien angepasst sind und Weiblichkeit auf dekorative Elemente reduzieren. Auch Männlichkeit wird in den Musikvideos auf verschiedene Weise gezeigt und nicht als universell gleichbleibender Faktor dargestellt. Sie reicht von Inszenierungen maximaler Einschränkung, in Form von Freiheitsentzug, über sexualisierte Präsentationen zugunsten der Schaulust der ZuschauerInnen, hin zur Demonstration erfolgreicher Männlichkeit, die den Idealen des Dancehalls vollständig entspricht und es dennoch schafft, bestehende Grenzen infrage zu stellen. Insgesamt bewegt sich die Darstellung von Geschlechtsidentität in den analysierten Videos im heteronormativen Rahmen. Es werden zwei Geschlechter präsentiert, weiblich und männlich, die zwar an der patriarchalen Ordnung rütteln können, sie allerdings nicht eindeutig anzweifeln. Auch das System der Zweigeschlechtlichkeit wird nicht angefochten, denn Weiblichkeit und Männlichkeit werden zwar auf mitunter extreme Weise dargestellt, die binäre Kategorisierung der Geschlechter und die heterosexuelle Norm bleiben aber unangetastet.

Die extremen Inszenierungen von Geschlechtsidentitäten in den Videos lassen sich einerseits auf das Bestreben, sich von der Masse abzuheben, zurückführen, sind als solche also auch Teil des Marketingkonzepts der *Artistes* und für deren Erfolg mitverantwortlich. Andererseits gehören diese Performances zu den Parodien und Übertreibungen, die grundlegende Eigenschaften des Dancehalls sind und vom Karneval herrühren. Und obwohl der Karneval das Subjekt seiner Parodie wiederentstehen lässt, bergen ebendiese Inszenierungen das Potenzial, die Geschlechterstrukturen im Dancehall sowie außerhalb dieser Szene zu verändern. Diese möglichen Veränderungen können vielseitig sein: Zum einen ist es möglich, dass Geschlechterbilder wie in Alkalines „Fleek“ gefördert werden, in dem Frauen hauptsächlich zum Dekor erfolgreicher Männer gehören. Andererseits können eher feministische Vorbilder wie in den Videos von Spice gefördert und Alternativen zur heteronormativen Männlichkeit des Dancehalls, wie sie in „Fleek“ porträtiert wird, aufgezeigt werden. Beispiele dafür finden sich

ebenfalls in den Videos von Spice, die den Portier als Objekt weiblicher Begierde und Kartel als Häftling zeigen.

Indem die KünstlerInnen nach immer neuen Extremen suchen, um aufzufallen, brechen sie oft bestehende Normen. In Bezug auf Hautfarbe als Grundlage rassistischer Klassentrennung ist dies bereits geschehen, denn durch die weite Verbreitung des *Skin Bleachings* wird dieser vermeintliche Zusammenhang infrage gestellt und angefochten. Der Effekt dieser kosmetischen Prozedur kann aufgrund seiner langanhaltenden Wirkung nicht auf die Dancehall beschränkt werden und so wird Hautfarbe auch außerhalb von Dancehall-Events zusehends zu einer Äußerlichkeit, die bewusst manipuliert und gewählt werden kann. Sie fällt somit als offensichtliche Eigenschaft, nach der Personen im gesellschaftlichen Rahmen kategorisiert werden können, weg.

Für den Umgang mit Geschlechtsidentitäten im Dancehall kann ähnliches erwartet werden und ist zum Teil schon eingetreten. Alle drei InterpretInnen der analysierten Musikvideos nutzen oder nutzten Hyperfemininität und –maskulinität regelmäßig in ihren Auftritten. Vybz Kartel ist in dieser Hinsicht seit seiner Inhaftierung nicht mehr ganz so aktiv, wobei er auch Jahre nach seinem Haftantritt noch großen Einfluss auf die Entwicklung von Dancehall hat. Spice und Alkaline reizen die Möglichkeiten heteronormativer Geschlechtsidentitäten hingegen notorisch aus und brechen zunehmend die Regeln für angemessenes weibliches beziehungsweise männliches Verhalten. So wird Spice für ihre stark sexualisierten Auftritte öffentlich kritisiert¹⁶ und nimmt, so wie in „Conjugal Visit“ und „So mi like it“, Rollen und Positionen ein, die im Dancehall vorwiegend Männern vorbehalten sind. Durch derartige Manöver hinterfragt sie die vorherrschenden Normen für Weiblichkeit. Alkaline betont mit „Fleek“ eine Art Männlichkeit, die im Dancehall häufig propagiert wird. Allerdings ist auch er schon mehrfach durch seinen selbst für die Dancehall-Szene provokativen Umgang mit Sexualität aufgefallen.¹⁷ Spice und Alkaline tragen somit jedeR auf seine/ihre Art aktiv zu dem Diskurs um Geschlechtsidentität im Dancehall bei.

Wie sich der Beitrag der MusikerInnen konkret auf diesen Diskurs auswirkt, gilt es in weiteren Untersuchungen festzustellen. Besonders die Wirkung der Musikvideos auf die RezipientInnen muss dabei im Mittelpunkt stehen. Welchen kurzfristigen und langfristigen Einfluss haben die Videos auf die RezipientInnen? Haben sie Auswirkungen auf Trends oder das soziale Gefüge in den Dancehalls? Wie wurden die Musikvideos von Fans aus Jamaika und im Vergleich dazu von den ZuschauerInnen in der Diaspora und in anderen Ländern aufgenommen?

¹⁶ Siehe: Chambers 2016

¹⁷ Beispielhaft für derartige Provokationen ist Alkalines Song „Fuck you Baby“, in dem er Analsex andeutet. Dieser wird in Jamaika mit Homosexualität gleichgesetzt, weshalb Alkaline nach der Veröffentlichung des Song scharfer Kritik und homophoben Anfeindungen ausgesetzt war (GLBTQ JAMAICA 2014)

Dieser Gedanke führt zurück zum Ausgangspunkt dieser Arbeit: meiner persönlichen Perspektive als weißer, deutscher, feministischer Studentin auf den jamaikanischen Dancehall. Wie die RezipientInnen mit den Inszenierungen der *Artistes* umgehen, kann aus der Ferne nicht adäquat untersucht werden. Allerdings wäre es möglich, dies im näheren Umkreis herauszufinden und so schlage ich vor, den Blick auf den deutschsprachigen Raum zu richten. Über Reggae und Dancehall hierzulande wurde bereits verschiedenes berichtet¹⁸. Aber auch hier gibt es noch einige offene Fragen und eine davon ist, genau wie in Jamaika, die nach der Darstellung von Geschlechtsidentität im Dancehall.

¹⁸ Siehe: Karnik und Philipps 2007; Bellgardt, Jaschik und Kugele 2012

Anhang

Videoprotokoll: Spice – “So mi like it”

Video	https://www.youtube.com/watch?v=3yHmiixs3qI&nohtml5=False	Abgerufen am: 08.04.2016
Text	http://genius.com/Spice-so-mi-like-it-raw-lyrics	Abgerufen am: 08.04.2016

Handlungseinheiten	Lobby
	Fahrstuhl, Realität
	Spice, weißer Raum
	Spice + Mann, weißer Raum
	Fahrstuhl, Fantasie
	Tanzgruppe auf Wiese
	Tanzgruppe + Motorräder
	Tanzgruppe + Trucks
	Frauen vor Flagge
	Konzert / Party
	Spice am Feuer
	Spice + Mann am Feuer

Handlung	Nr.	Segment	Anfang	Ende	Text	Kommentar
	1		00:00:00.0	00:00:03.5	(Pon the pon the bass pon the bass	- Weicher Schnitt - Totale - Kamerafahrt nach links - Autogeräusche - Wasserplätschern
	2		00:00:03.5	00:00:06.0	Pon the bass) Pon the bass line mi a buss	- Überblendung - Gleicher Vorplatz - Normalsicht - Auto rollt vor
	3		00:00:06.0	00:00:12.7	a wine (Pon the bass pon the bass)	- Überblendung - Nahaufnahme von heranrollendem, stehbleibenden Auto mit Spice am Steuer
	4		00:00:12.8	00:00:14.8	line (line) line (line)	- Harter Schnitt - Halbtotale - Normalsicht - Mann im Anzug öffnet Autotür

5		00:00:14.8	00:00:17.2		- Nahaufnahme des oberen Rahmens der offenen Tür - Spice steigt aus - Rechte Schulter des Mannes sichtbar
6		00:00:17.2	00:00:21.7		- Halbnah - Normalsicht - Spice geht Flur entlang um die Ecke - Kamera in der Ecke positioniert, folgt Spice
7		00:00:21.7	00:00:26.7		- Nahaufnahme von Mann links im Bild - Normalsicht - Spice läuft im Hintergrund den Gang entlang
8		00:00:26.8	00:00:28.5		- Detailaufnahme - Draufsicht - Spice drückt Fahrstuhl-tasten
9		00:00:28.5	00:00:32.3		- Detailaufnahme - Untersicht - Fahrstuhltüren schließen sich
10		00:00:32.3	00:00:34.0		- Nahaufnahme - Normalsicht - Mann sieht mit gesenktem Kopf seitlich über Sonnenbrille hinweg
11		00:00:34.0	00:00:36.7	ende Intro	- Nahaufnahme - Normalsicht - Spice zieht Augenbrauen hoch, kneift Lippen zusammen, wendet sich ab
12		00:00:36.7	00:00:38.2		- Nahaufnahme - Normalsicht - Spice präsentiert Peitsche - Einstellung vor- & zurückgespult
13		00:00:38.2	00:00:40.4	Go down and a wine and a bubble	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht - Spice kommt von unten ins Bild & singt
14		00:00:40.5	00:00:41.3	and	- Totale - Normalsicht - Kamerafahrt rückwärts - Spice im Profil, hockend, <i>wining</i>

15		00:00:41.3	00:00:42.0	batty jaw	- Nahaufnahme - Draufsicht - Spice im Halbprofil - Abgewendeter Blick
16		00:00:42.0	00:00:42.9	just a jump this a	- Totale - Normalsicht - Kamerafahrt vorwärts auf Spice zu - Spice im Profil stehend mit gebeugten Knien, <i>wining</i>
17		00:00:42.9	00:00:43.6	trouble and	- Halbnah - Normalsicht - Kamera erst auf Rumpf, fährt oder schwenkt dann hoch
18		00:00:43.6	00:00:44.4	mi and a man	- Nahaufnahme Spice+ Mann - Sein Gesicht an ihrem Hals - Ihr Gesicht von ihm verdeckt
19		00:00:44.4	00:00:45.5	just a couple and a	- Totale - Normalsicht - Kamerafahrt vorwärts/ zoom in - Spice <i>wining</i>, hält Peitsche mit beiden Händen überm Kopf
20		00:00:45.5	00:00:46.7	cuddle bum pon the	- Nahaufnahme vom Hüftbereich - Normalsicht - Spice <i>wining</i> - Gesäß an Hüfte des Mannes
21		00:00:46.7	00:00:48.6	buddy head and mi wi buss it like a bubble and	- Totale - Normalsicht - Spice <i>wining</i> - Mann oben unbekleidet, ölig, zuckt im Rhythmus mit Brustmuskeln
22		00:00:48.6	00:00:50.4	skin out mi pum	- Nahaufnahme - Normalsicht - Gesäß von auf Rücken liegender Frau mit zum Kopf geklappten Beinen
23		00:00:50.4	00:00:51.5	pum pon	- Halbnah - Normalsicht - Frau in Hocke öffnet und schließt Beine schnell (Butterfly) - Im Hintergrund 2 Frauen

24		00:00:51.5	00:00:52.0	the buddy mi	- Halbnah - Zoom out bis Halbtotal - Spice + 4 Frauen beim <i>Wining</i> im Stehen
25		00:00:52.0	00:00:52.6	a wine	- Gleiche Einstellung aus etwas größerer Entfernung
26		00:00:52.6	00:00:52.9	and a	- Halbnah - Normalsicht - Zwei Frauen knien auf allen vieren, <i>wining</i>
27		00:00:52.9	00:00:53.3	bum	- Gleiche Einstellung etwas größerer Entfernung
28		00:00:53.3	00:00:53.8	bum	- Gleiche Einstellung aus etwas geringerer Entfernung
29		00:00:53.8	00:00:54.9	bum bum bum	- Totale - Draufsicht - Spice steht vor einer Gruppe von 9 Frauen die auf Fitnessmatten stehen, alle <i>wining</i>
30		00:00:54.9	00:00:55.8	paco bum	- Nahaufnahme - Normalsicht - Gesäß einer am Boden sitzenden Tänzerin - Die Backen zucken rhythmisch
31		00:00:55.8	00:00:56.7	bum have	- Nahaufnahme von Spices Hüftbereich - Normalsicht - Spice steht nah bei dem Mann, ihm zugewandt, wackelt mit Hüfte
32		00:00:56.7	00:00:58.4	mi batty just a jump and a bum	- Close-up - Normalsicht - In die Höhe gerecktes Gesäß einer Tänzerin, <i>wining</i>
33		00:00:58.4	00:00:59.2	bu bum bu	- Normalsicht - Halbnah - 4 Tänzerinnen beim <i>Wining</i> - 3 von ihnen auf das linke Knie gestützt
34		00:00:59.2	00:01:02.1	Bum [...] wine pon the buddy and a sit down pon	- Siehe Nr.19

35		00:01:02.1	00:01:03.4	beat pum pum so	- Nahaufnahme - Normalsicht - Kameraschwenk nach oben - Untere Körperhälfte einer knienden Tänzerin beim <i>Wining</i>
36		00:01:03.4	00:01:04.9	tight so mi man no haffi	- Siehe Nr. 13
37		00:01:04.9	00:01:06.6	cheat phone take a picture yeh	- Siehe Nr. 19 + Stillstand am Ende - Twitterlogo rechts im Bild eingefügt - Dazu Auslösegeräusch von Fotokamera
38		00:01:06.6	00:01:07.3	a that you	- Siehe Nr. 13
39		00:01:07.3	00:01:07.7	fi tweet	- Close-up - Normalsicht
40		00:01:07.7	00:01:09.5	tell them gyal them wine yah them cyaa	- Siehe Nr. 11
41		00:01:09.5	00:01:10.4	even compete	- Siehe Nr. 13
42		00:01:10.4	00:01:11.0	mi a bum it and a	- Totale - Normalsicht - Spice stützt sich mit Peitsche in Hand auf linkes Knie, <i>wining</i> - Blickt nach links
43		00:01:11.0	00:01:12.1	kotch it pon the beat mi just a	- Halbnah - Normalsicht - Tänzerin auf allen Vieren beim <i>Wining</i> - Körperteile anderer Tänzerinnen unscharf zu erkennen
44		00:01:12.1	00:01:13.0	drop it how mi twerk it	- Siehe Nr. 13
45		00:01:13.0	00:01:13.6	and a slop it	- Halbnah - Drausicht schräg, Figuren nach links geneigt - Spice + Mann in loser Umarmung - Mann schaut Spice an
46		00:01:13.6	00:01:14.5	pon the ground like	- Siehe Nr. 13

47		00:01:14.5	00:01:15.2	mi a map it	- Totale - Normalsicht - Spice steht seitlich zur Kamera vornübergebeugt, <i>wining</i>
48		00:01:15.2	00:01:15.8	how mi stuck it	- Siehe Nr.13
49		00:01:15.8	00:01:16.6	and a pop it and	- Halbnah + zoom out - Normalsicht - Spice steht vor Mann, in seine Ketten gewickelt, beide <i>wining</i>
50		00:01:16.6	00:01:17.4	a wine it and a	- Siehe Nr.13
51		00:01:17.4	00:01:18.7	lop it take a picture you fi	- Halbnah - Normalsicht - 3 Frauen tanzen breitbeinig stehend, <i>wining</i>
52		00:01:18.7	00:01:21.0	snap it facebook it but crop it out	- Nr. 51 wird zu Standbild und Foto - Zoom out, sodass Website mit Facebook Logo erkennbar wird
53		00:01:21.0	00:01:22.7	yes a so mi like it	- Totale - Normalsicht - 3 Frauen beim wininng mit Rücken zur Kamera - Dahinter 4 Quads auf Wiese, darauf weitere Frauen
54		00:01:22.7	00:01:24.2	bring yo buddy come	- Halbtotale - Normalsicht - Frau steht rücklings auf Quad, <i>wining</i> - Dabei Kameraschwenk nach rechts oben
55		00:01:24.2	00:01:25.4	yah meck me ride it	- Halbnah - Leichte Untersicht - Spice sitzt auf Quad, <i>wining</i> , streckt Hände hoch
56		00:01:25.4	00:01:27.2	ride it	- Halbnah - Leichte Untersicht - Tänzerin hockt auf Lenker von Quad und <i>wined</i> , schaut über die Schulter
57		00:01:27.2	00:01:28.0	like a bike	- Halbnah - Normalsicht - 2 Tänzerinnen vor Quad, <i>wining</i>

58		00:01:28.0	00:01:28.7	it	- Halbtotale - Untersicht - 3 Tänzerinnen auf Dachgestänge eines Quads alle <i>wining</i> - Zoom in
59		00:01:28.7	00:01:29.1	cock up	- Siehe Nr. 58 aber halbnah
60		00:01:29.1	00:01:30.4	and a sit down and a wine	- Halbtotale - Leichte Draufsicht - 2 Tänzerinnen in Grätsche am Boden
61		00:01:30.5	00:01:31.5	it (wine it)	- Halbtotale - Untersicht - 2 Tänzerinnen auf Dachgestänge - Vordere blickt nach hinten, <i>wining</i>
62		00:01:31.5	00:01:33.4	yes a so mi like it	- Nahaufnahme - Normalsicht - Kameraschwenk nach unten - Spice + Mann in Umarmung - Spice blickt in Kamera
63		00:01:33.4	00:01:35.6	bring yo buddy come yah meck mi ride	- Halbnah - Untersicht - 2 Tänzerinnen an/auf Quadlenker - Beide <i>wining</i>
64		00:01:35.6	00:01:36.7	it	- Halbtotale - Normalsicht - Frau steht in Quad mit Bein auf Dachstange, rhythmische Auf- und Abbewegung
65		00:01:36.7	00:01:37.8	ride it like a	- Halbtotale - Normalsicht - 2 Tänzerinnen fahren stehend auf einem Quad - Die Hintere beugt sich zur Seite
66		00:01:37.8	00:01:39.4	bike it	- Halbtotale - Normalsicht - Mehrere Frauen machen verschiedene Tanzbewegungen auf Quads
67		00:01:39.4	00:01:39.7	cock up	- Halbtotale - Leichte Untersicht - Quads mit jeweils mehreren Tänzerinnen fahren vorbei

68		00:01:39.7	00:01:40.3	and a	- Siehe Nr. 40
69		00:01:40.3	00:01:40.7	sitdown and a	- Halbtotale - Untersicht - 3 Tänzerinnen auf einem Quad - Fokus auf seitlich auf dem Rahmen tanzender Frau
70		00:01:40.7	00:01:41.5	wine it	- Halbnah - Normalsicht - 3 Tänzerinnen auf einem Quad - Eine auf der Motorhaube hockend
71		00:01:41.6	00:01:42.5	pon the	- Halbtotale - Normalsicht - Spice sitzt auf Quad, Füße auf dem Lenker - Blick in die Kamera, <i>wining</i>
72		00:01:42.6	00:01:43.1	bass line	- Siehe Nr.71 aber Nahaufnahme
73		00:01:43.2	00:01:44.1	mi a buss a	- Siehe Nr.71
74		00:01:44.1	00:01:44.7	wine	- Halbtotale - Leichte Untersicht - 3 Frauen tanzen auf dem Quad und am Dachgestänge
75		00:01:44.7	00:01:45.3	fold legs	- Siehe Nr. 73 nur etwas näher
76		00:01:45.4	00:01:45.7	Toge-	- Siehe Nr. 73
77		00:01:45.7	00:01:47.3	ther two a wi a combine	- Nahaufnahme mit Kameraschwenk von Bauch zu Gesicht - Draufsicht zu Normalsicht - Spice jetzt ohne Jacke
78		00:01:47.3	00:01:48.2	tear out mi grind	- Siehe Nr.10
79		00:01:48.2	00:01:49.4	bend mi back bruk mi	- Siehe Nr.11
80		00:01:49.4	00:01:51.0	spine caw no gyal cyaa do	- Nahaufnahme - Normalsicht

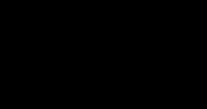
						- Spice schmiegt sich an Mann in Unterhemd - Spice blickt kurz in Kamera
81		00:01:51.0	00:01:52.9	dem yah wine weh mi design		- Siehe Nr.12
82		00:01:52.9	00:01:54.3	skin out mi pum		- Halbtotale - Normalsicht - Kamerafahrt nach links, vorbei an aufgereihten Quads mit darauf tanzenden Frauen
83		00:01:54.4	00:01:55.6	pum pon the buddy		- Halbnah - Untersicht mit Schwenk nach oben - 3 Frauen auf Quad, eine steht am Heck übers Dach gebeugt
84		00:01:55.6	00:01:56.6	mi a wine and a		- Halbnah - Untersicht - Gleiches Quad wie Nr. 83 - Kameraschwenk mit vorbeifahrendem Quad - Fokus auf Tänzerin auf dem Dach
85		00:01:56.6	00:01:58.6	bum bum bum bum bum		- Siehe Nr. 84 aber Kamera diesmal schräg vor Quad, schwenkt mit als Quad vorbeifährt
86		00:01:58.6	00:01:59.8	bum papa bum bum		- Siehe Nr.53
87		00:01:59.8	00:02:01.1	have mi batty		- Siehe Nr.12
88		00:02:01.1	00:02:02.6	just a jump and a bum bu bum		- Siehe Nr.13
89		00:02:02.6	00:02:04.1	bu bum		- Nahaufnahme - Leichte Untersicht - Handkamera - Frau sitzt auf Motorhaube - Fokus auf Gesäß, das im Rhythmus zuckt
90		00:02:04.1	00:02:05.4	wine pon the buddy and a sit		- Totale - Normalsicht - Gruppe von Tänzerinnen + Spice tanzen vor und auf einer Reihe amerikanischer Trucks

91		00:02:05.5	00:02:06.7	down pon the beat	- Nahaufnahme - Normalsicht - Schwenk nach rechts - Spice beim Singen und Tanzen
92		00:02:06.7	00:02:08.8	pum pum so tight so mi man no haffi cheat	- Nahaufnahme - Draufsicht - 2 Tänzerinnen <i>wining</i> vor den Trucks - Handkamera fokussiert auf ihre Gesäße
93		00:02:08.8	00:02:10.3	phone take a pic- ture	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht - Spice beim Tanzen und Singen
94		00:02:10.4	00:02:11.4	yeh a dat you fi	- Totale - Normalsicht - 4 Tänzerinnen vor 3 Trucks in der Hocke beim <i>Wining</i>
95		00:02:11.4	00:02:12.5	tweet tell them gyal them	- Halbtotale - Normalsicht - Handkamera - Mehrere Frauen tanzen - Lichter eines Trucks blenden
96		00:02:12.5	00:02:13.3	wine yah them cyaa	- Halbnah - Normalsicht - Eine der Tänzerinnen im Spagat, Blick in die Kamera
97		00:02:13.3	00:02:14.4	even compete mi a bum it	- Siehe Nr.12
98		00:02:14.4	00:02:15.7	and a kotch it pon the beat mi	- Halbtotale - Leichte Draufsicht - Kamerafahrt nach hinten - 3 Tänzerinnen springen in den Spagat
99		00:02:15.7	00:02:16.4	just a drop it	- Totale - Normalsicht - Kamerafahrt rückwärts - Spice allein vor Trucks, <i>wining</i>
100		00:02:16.4	00:02:17.9	how mi twerk it and a slop it pon the	- Nahaufnahme - Normalsicht - 1 Tänzerin im Spagat am Boden
101		00:02:17.9	00:02:18.6	ground like mi a	- Siehe Nr.90

102		00:02:18.7	00:02:19.8	map it how mi stuck it	- Siehe Nr. 12
103		00:02:19.8	00:02:21.3	and a pop it and a wine it and a	- Nahaufnahme - Normalsicht - Handkamera läuft vorwärts - Fokus auf Gesäß von vornüber gebeugter Tänzerin
104		00:02:21.3	00:02:23.4	lop it take a picture you fi snap it facebook	- Halbnah - Normalsicht - 5 Tänzerinnen, mittlere macht Pirouette im Kopfstand, fällt dann kontrolliert um
105		00:02:23.4	00:02:26.6	it but crop it yes a so mi like it	- Halbnah - Leichte Untersicht - Frau vor jamaikanischer Flagge <i>wined</i> und fährt mit Hand über Oberkörper
106		00:02:26.6	00:02:27.8	bring yo buddy come	- Halbtotale - Normalsicht - Frau liegt mit gespreizten Beinen auf dem Rücken und stößt Becken in die Luft
107		00:02:27.9	00:02:29.4	yah meck me ride it	- Siehe Nr. 12, diesmal stärkere Bewegung von Spice durchs Bild
108		00:02:29.4	00:02:30.9	ride it like	- Halbtotale - Normalsicht - Kamerafahrt vorwärts - Mehrere Tänzerinnen vor den Trucks
109		00:02:31.0	00:02:32.5	a bike it	- Siehe Nr. 99
110		00:02:32.5	00:02:33.4	cock up and a sit	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht - Frau tanzt vor Flagge, blickt dabei über die Schulter in die Kamera
111		00:02:33.4	00:02:34.4	down and a wine it	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht - Hüfte einer Frau beim <i>Wining</i>
112		00:02:34.4	00:02:35.7	(wine it)	- Totale - Normalsicht - 4 Tänzerinnen kopf-über vor 3 Trucks

113		00:02:35.7	00:02:36.8	yes a so mi	- Close-up - Leichte Draufsicht - Jubelnd in die Höhe gestreckte Hände - Unschärf im Vordergrund eine weiß gekleidete Figur
114		00:02:36.8	00:02:37.7	like it	- Close-up - Normalsicht - Goldene Schuhe mit Plateau und hohen Pfennigabsätzen
115		00:02:37.7	00:02:39.1	bring yo buddy come yah meck	- Close-up - Untersicht - <i>Winendes</i> Gesäß in weißem, engem Overall
116		00:02:39.1	00:02:40.2	mi ride it	- Siehe Nr.99
117		00:02:40.2	00:02:41.4	ride it	- Halbtotale - Normalsicht - 4 Frauen vor 3 Trucks stehen seitlich zur Kamera, <i>wining</i>
118		00:02:41.4	00:02:42.6	like a bike it	- Nahaufnahme - Normalsicht - Spice beim <i>wining</i>
119		00:02:42.6	00:02:43.4	cock up	- Siehe Nr. 90
120		00:02:43.5	00:02:45.2	and a sit down and a wine	- Nahaufnahme - Normalsicht - Frau tanzt seitlich vor Flagge - Kamera schwenkt von ihrem Gesicht aus nach unten
121		00:02:45.2	00:02:46.1	(pon the)	- Siehe Nr. 112
122		00:02:46.1	00:02:47.6	bass line	- Nahaufnahme - Normalsicht - Mann sieht mit gesenktem Kopf zur Seite, diesmal ohne Sonnenbrille
123		00:02:47.6	00:02:48.4	(line)	- Halbnah - Normalsicht - Spice schmiegt sich an halbnackten Mann, blickt durch Sonnenbrille
124		00:02:48.4	00:02:49.5	pon the bass line	- Siehe Nr.118

125		00:02:49.6	00:02:50.7	mi a buss a	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht - Frau tanzt in Menge, blickt nach unten
126		00:02:50.7	00:02:51.6	wine pon the	- Halbnah - Normalsicht - Spice tanzt an halbnackten Mann geschmiegt, Von der Kamera abgewandt
127		00:02:51.6	00:02:52.5	bass (pon the bass	- Close-up - Draufsicht - Kameraschwenk nach unten - Spices Beine
128		00:02:52.5	00:02:53.9	pon the bass)	- Siehe Nr. 123
129		00:02:53.9	00:02:55.3	pon the bass (pon the bass)	- Siehe Nr. 122
130		00:02:55.3	00:02:56.7	line (line)	- Siehe Nr. 123
131		00:02:56.7	00:02:57.7	line (line)	- Nahaufnahme - Normalsicht - Spice an halbnackten Mann geschmiegt - Blickt in Kamera
132		00:02:57.7	00:02:58.9	line (line)	- Siehe Nr. 118
133		00:02:58.9	00:03:00.1		- Halbtotale - Normalsicht - Brennendes Lagerfeuer
134		00:03:00.1	00:03:01.2		- Halbnah - Normalsicht - Spice tanzt um Mann herum, er steht frontal zur Kamera gewandt
135		00:03:01.2	00:03:02.9		- Nahaufnahme - Draufsicht mit Schwenk nach oben - Füße von Spice und Mann beim Tanzen - Spice beendet Runde aus 134
136		00:03:02.9	00:03:04.3		- Siehe Nr.77
137		00:03:04.4	00:03:06.0		- Nahaufnahme - Normalsicht

						- Mann reibt sich die Augen
	138		00:03:06.1	00:03:07.9		- Nahaufnahme - Normalsicht - Spice zuckt mit Kopf und blickt hoch, wirkt düpiert
	139		00:03:07.9	00:03:11.5		- Halbnah - Normalsicht - Mann verlässt Fahrstuhl, bleibt stehen und schüttelt Kopf, geht weiter
	140		00:03:11.5	00:03:16.0		- schwarzer Hintergrund mit weißer Schrift: „THE END“

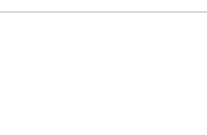
Videoprotokoll: Spice & Vybz Kartel – "Conjugal Visit"

Video:	https://www.youtube.com/watch?v=INAqa1PUfTk	Abgerufen am: 08.04.2016
Text:	http://urbanislandz.com/2014/11/04/vybz-kartel-ft-spice-conjugal-visit-lyrics/	Abgerufen am: 08.04.2016

Handlungseinheiten:	Spice im Schlafzimmer/ auf dem Balkon
	Telefonat Spice/ Gefängniswärter
	Erinnerungen/ Verweis auf "Ramping Shop"
	Spice tanzt auf dem Klavier
	Kartel in der Gefängniszelle
	Fahrt zum Gefängnis
	Wiedersehen im Gefängnis/ möglicherweise. Verweis auf "Ramping Shop"
	Ende

Stimme:	Spice
	Gefängniswärter
	Vybz Kartel

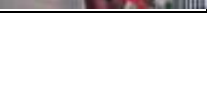
Handlung	Nr.	Segment	Anfang	Ende	Lyrics	Technische Merkmale
	1		00:00:00.0	00:00:06.4		- Anfang: schwarzer Bildschirm öffnet sich nach oben und unten, Musik setzt gleichzeitig ein - Schwenk von Bild auf im Bett liegende Frau - Normalperspektive auf Höhe der liegenden Frau
	2		00:00:06.4	00:00:09.4		- Schriftzug wird eingeblendet: „TJ Records & Extreme Arts presents[...]“
	3		00:00:09.4	00:00:11.4		- Vogelperspektive aus menschlicher Augenhöhe frontal aufs Bett
	4		00:00:11.4	00:00:13.1		- 4 Schnitte mit weißer Überblendung - Spice streichelt wechselweise Kissen und Vybz Kartel
	5		00:00:13.1	00:00:14.5		- Bei Einstellung Nr. 6 wird Schriftzug eingeblendet: „Vybz Kartel“
	6		00:00:14.5	00:00:17.4		- Die Schnitte erfolgen zeitgleich mit dem einsetzenden Beat

7		00:00:17.4	00:00:18.9		- Beat & Schnitt fangen an sich zu unterscheiden - Gleiche Perspektive - Spice erkennt, dass das Kissen leer ist
8		00:00:18.9	00:00:22.0		- Schriftzug „Spice“ eingeblendet - Normalsicht, Augenhöhe mit Spice
9		00:00:22.0	00:00:24.5		- Close-up von Spice aus Vogelperspektive
10		00:00:24.6	00:00:27.7		- Normalsicht
11		00:00:27.7	00:00:29.9		- Halbnah - Schriftzug "Conjugal Visit"
12		00:00:30.0	00:00:32.2		- Halbnah - Normalsicht - Bild am linken Rand leicht verdeckt, vermutlich vom Bettpfosten
13		00:00:32.2	00:00:35.5	Telefon klingelt	- Wärter am Schreibtisch wird von rechts ins Bild geschoben - Geteiltes Bild: links Spice im Bett, rechts Wärter
14		00:00:35.5	00:00:37.8	W.: Hello, good morning?	- Spice wird nach links ausgeblendet - Wärter hebt das Telefon ab
15		00:00:37.8	00:00:40.0	S.: Morning Officer, Can you check if a visit	- Close-up von Spice beim Telefonieren
16		00:00:40.0	00:00:41.1	S.: from Grace Hamilton	- Halbnah - Spice frontal
17		00:00:41.1	00:00:45.0	S.: to Adidja Palmer has been approved, please?	- Siehe 13-16
18		00:00:45.0	00:00:46.4		
19		00:00:46.4	00:00:48.8	W.: Yes Ma'am, you can come and visit him	- Nah - Normalsicht
20		00:00:48.8	00:00:49.7		- Halbnah - Spice frontal im Bett - Kamerafahrt nach links
21		00:00:49.7	00:00:50.8	S.: Thank you, thank you very	- Close-up von Spice beim Telefonieren

Videoprotokoll: Spice & Vybz Kartel – “Conjugal Visit”

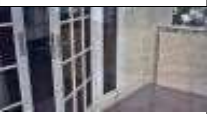
						- Vogelperspektive aus Augenhöhe
22		00:00:50.8	00:00:53.5	S.: Much		- Halbnah - Spice frontal im Bett - Kamerafahrt zurück nach rechts
23		00:00:53.5	00:00:55.2			- Close-up auf gerahmtes Foto - Normalsicht
24		00:00:55.2	00:00:58.1			- Halbnah - links vom Bett aufs Bett blickend - Normalsicht
25		00:00:58.1	00:01:00.3			- Nahaufnahme - gleiche Position wie vorher nur näher
26		00:01:00.3	00:01:03.7	S.: Baby I miss you so much		- harter Schnitt mit Überblendung - Perspektive + Position Wiederholung von Nr 23
27		00:01:03.7	00:01:07.6	S.: Me dyin fi come thief a likkle fuck gi you ¹⁹ V.: You are mi baby		- Überblendung - Perspektive + Position Siehe Nr. 24
28		00:01:07.6	00:01:10.1	V.: Gyal		- Siehe Nr. 22
29		00:01:10.1	00:01:11.6	V.: Come an make me fuck you now		- Nahaufnahme - Leichter Kameraschwenk nach links
30		00:01:11.7	00:01:13.0	V.: Yo pum pum tight		- Halbnah, von hinten - Leichter Schwenk - Normalsicht
31		00:01:13.0	00:01:14.5	Mi gayl yo hold mi		- Halbnah, von hinten - Kamera hält Distanz zu Spice - Normalsicht
32		00:01:14.6	00:01:17.5	S.: Da wood yah long like a thousand story		- Halbtotale - Normalsicht - frontal - Leichter Schwenk - Überblendung
33		00:01:17.5	00:01:19.7	V.: A you mi say please skin out		- Nahaufnahme - durch Zellengitter - Leichte Untersicht
34		00:01:19.7	00:01:21.0	yo glory S.: Mi waan		- Close-up - Normalsicht

¹⁹ An dieser Stelle ist der Text nur undeutlich zu verstehen

35		00:01:21.1	00:01:23.4	yo come fuck me like yo own mi	- Siehe Nr. 32
36		00:01:23.4	00:01:24.2	V.: Mi love yo,	- Close-up von Kartels Mund - Leichte Draufsicht - Handkamera
37		00:01:24.3	00:01:25.5	yo know mi love	- Close-up von Kartel im Vordergrund - Fokus auf Fotocollage im Hintergrund
38		00:01:25.5	00:01:26.3	yo don't it	- Siehe Nr. 36
39		00:01:26.4	00:01:28.2	S.: Mi love yo, come fuck mi like	- Siehe Nr. 35
40		00:01:28.2	00:01:29.1	yo own mi	- Halbnah von hinter dem Flügel
41		00:01:29.1	00:01:29.9	V.: Mi love	- Fade in und out - Close-up: Spices Schienbein in Schnürstiefeln - Abwärtsbewegung der Kamera
42		00:01:29.9	00:01:31.0	yo, yo know mi	- Siehe Nr. 37 - Leichte Rückwärtsbewegung der Kamera
43		00:01:31.0	00:01:32.1	love yo don't it	- Siehe Nr. 36
44		00:01:32.1	00:01:33.8	S.: Mi love yo, come fuck mi	- Siehe Nr. 35
45		00:01:33.8	00:01:34.7	V.: Better yo	- Halbnah - Untersicht - Spice liegt auf Klavier
46		00:01:34.7	00:01:35.9	breed fi real	- Close-up von Kartel durch Gitter - Kartel im Profil
47		00:01:35.9	00:01:37.2	cock up and shut up	- Siehe Nr. 36
48		00:01:37.2	00:01:38.9	S.: Come force up the cockey up	- Halbtotale auf Balkon - Normalsicht - Bild schwankt mit Spices Hüftbewegung
49		00:01:38.9	00:01:40.2	in a my stomach	- Nahaufnahme - Kamera an gleicher Position wie in Nr.48

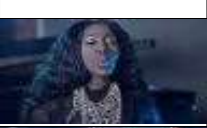
Videoprotokoll: Spice & Vybz Kartel – “Conjugal Visit”

50		00:01:40.2	00:01:41.8	V.: Gyal yo dweet paw yo knee	- Halbnah durch Gitterstäbe - Kamerafahrt leicht nach rechts
51		00:01:41.8	00:01:43.1	the backas turn up	- Siehe Nr. 48 - Kamera fährt leicht hoch
52		00:01:43.1	00:01:44.3	S.: Meck sure yo no weak	- Siehe Nr. 34
53		00:01:44.3	00:01:45.3	cause a hot fuck	- Halbtotale - seitlich vom Klavier
54		00:01:45.3	00:01:46.1	mi love	- Fade in - Close-up: Spices Unterleib - Kamera bewegt sich mit Spices Händen abwärts
55		00:01:46.1	00:01:47.7	V.: Every pillow catch a fire all	- Nahaufnahme - Profil schräg von hinten
56		00:01:47.7	00:01:48.7	mattas burn up	- Nahaufnahme Spice + Kartel - schwarzweiß - Überblendung
57		00:01:48.7	00:01:50.6	S.: Try no bother come quick like mi	- Close-up Spice + Kartel - Bild fasst farblos mit Blaustich - von Balken mit verschwommenen Details gerahmt
58		00:01:50.7	00:01:51.9	call a callo	- Überblendung zu Close-up auf Balkon - Siehe Nr. 55
59		00:01:51.9	00:01:53.7	V.: A nuh so mi a dweet	- Halbnah - Draufsicht - Spice am linken Bildrand - Kamera folgt Spices Bewegung
60		00:01:53.8	00:01:55.8	the fuck have to go S.: Mi a wine pon the	- Siehe Nr. 48
61		00:01:55.8	00:01:56.6	Beat V.: Tip up	- Halbnah - Normalsicht - frontal - Leichter Kameraschwenk
62		00:01:56.6	00:01:57.0	pon yo	- Halbnah - Leichte Untersicht - Kamera folgt Spices Bewegung
63		00:01:57.0	00:01:57.3	toe	- Siehe Nr. 62

64		00:01:57.4	00:01:58.9	S.: Wi nuh poppy show	- Halbnah - Leichte Draufsicht auf Spice - Schwenk nach rechts unten auf Balkonboden
65		00:01:58.9	00:02:00.9	V.: Nothing cyaa work suh wi	- Fade zu Halbtotale durch Gartentorgitter
66		00:02:00.9	00:02:02.2	daddy go	- Totale - Spice zwischen Torflügeln - Normalsicht
67		00:02:02.2	00:02:02.7	pose like	- Totale auf Spice - Vom Auto verdeckt
68		00:02:02.8	00:02:03.5	you a play	- Halbnah - Spice im Profil - Kamera folgt ihr nach links
69		00:02:03.5	00:02:04.9	domino	- Halbtotale auf Spice - Von Auto verdeckt
70		00:02:04.9	00:02:07.1	S.: Wooy baby mi a wine slow	- Siehe Nr. 35
71		00:02:07.1	00:02:09.3	And a wait fi di long thing	- Halbtotale - Normalsicht schräg frontal aufs Klavier - Spice hockend davor
72		00:02:09.3	00:02:11.6	go below V.: You mi don't come	- Nahaufnahme des Autos von vorne rechts - Zeitraffer beim Dach einfahren
73		00:02:11.6	00:02:12.4	fast if you	- Nahaufnahme der Windschutzscheibe von der Motorhaube aus
74		00:02:12.4	00:02:13.6	never know S.: A nuh	- Close-up der Heckklappe - BMW Logo im Mittelpunkt
75		00:02:13.6	00:02:14.4	yo a di	- Siehe Nr. 40
76		00:02:14.4	00:02:16.2	bad bwoy Trevor though V.: Caw mi always	- Siehe Nr. 53
77		00:02:16.2	00:02:18.1	high so mi	- Nahaufnahme Windschutzscheibe des fahrenden Autos - Frontal - Normalsicht
78		00:02:18.1	00:02:19.2	never know	- Halbtotale - Kamera dreht nach links mit vorbeifahrendem Auto

Videoprotokoll: Spice & Vybz Kartel – “Conjugal Visit”

						- Normalsicht
79		00:02:19.2	00:02:21.2	S.: Now baby		- Nahaufnahme - Draufsicht - Handkamera
80		00:02:21.2	00:02:22.3	V.: Yo pum pum		- Siehe Nr. 70
81		00:02:22.3	00:02:23.6	tight mi gyal yo		- Nahaufnahme des Autos von hinten - Kamera auf dem Kofferraum - Normalsicht
82		00:02:23.6	00:02:26.9	hold mi S.: ya wood a long like a thousand story		- Nahaufnahme Spice beim fahren - Rechtslenkend - Normalsicht - Kamera vorne rechts beim Seitenfenster
83		00:02:26.9	00:02:28.1	V.: A yo mi say		- Nahaufnahme Kartel durch Gitterstäbe - Leichte Untersicht - Keine Kamerabewegung
84		00:02:28.1	00:02:29.6	please skin out yo glory		- Gleiche Einstellung wie 83 - Nur zusätzlich mit Spice
85		00:02:29.6	00:02:32.8	S.: Mi waan yo come fuck mi like yo own mi		- Siehe Nr. 83 - Übergänge: 83>Überblendung, weiß>84>Überblendung, weiß>85
86		00:02:32.9	00:02:34.7	V.: Mi love yo, yo know mi love		- Nahaufnahme durch Gitterstäbe - Kartel an der Wand mit Fotocollage - Normalsicht
87		00:02:34.7	00:02:36.0	yo, don't it		- Siehe Nr. 36
88		00:02:36.0	00:02:36.6	S.: Mi love yo, come		- Siehe Nr. 40
89		00:02:36.7	00:02:37.9	fuck mi like yo		- Siehe Nr. 34
90		00:02:37.9	00:02:38.9	own mi V.: Mi		- Siehe Nr. 35
91		00:02:38.9	00:02:41.2	love yo, yo know mi love yo, don't it		- Totale - Normalsicht - Kamera schwenkt mit fahrendem Auto nach rechts

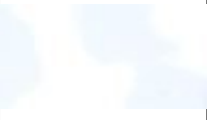
						- Im Hintergrund: Haupteingang Emancipation Park
92		00:02:41.2	00:02:42.2	S.: Mi love yo,		- Nahaufnahme - Normalsicht - Linkslenkend
93		00:02:42.2	00:02:44.0	come fuck mi V.: Mi seh		- Fortsetzung von Nr. 91
94		00:02:44.0	00:02:45.2	yo neat, yo nice		- Weiße Überblendung - Close-up Fotocollage
95		00:02:45.2	00:02:46.4	yo breast have the spice		- Close-up von Spices Torso - Kamera schwenkt mit Händen nach unten
96		00:02:46.4	00:02:49.4	S.: Yes a you a the man weh a mek mi rejoice		- Siehe Nr. 35
97		00:02:49.4	00:02:52.2	V.: Cockey ring in a yo hole, mobile device		- Halbtotale - Vorbeifahrendes Auto - Kamerafahrt nach rechts - Leichte Draufsicht (von Autodach?)
98		00:02:52.2	00:02:53.6	S.: stab it out if yo want		- Siehe Nr. 34
99		00:02:53.6	00:02:55.7	chip it up like a ice		- Siehe Nr. 35
100		00:02:55.7	00:02:57.5	V.: If yo leave mi, mi cross more than		- Siehe Nr. 86
101		00:02:57.5	00:02:58.1	Rodney Price		- Siehe Nr. 36
102		00:02:58.2	00:03:00.9	S.: But mi naw go no where, mi a lock on fi life		- Siehe Nr. 40
103		00:03:01.0	00:03:03.3	V.: If yo feel mi a cut, mi dash out		- Untersicht durch Gitterecke - Halbnah - anfangs kaum Farbe
104		00:03:03.3	00:03:04.6	the knife		- Fade - Close-up - Spices Unterschenkel im Stiefel
105		00:03:04.6	00:03:05.9			- Fade - Siehe Nr. 34 - Halbprofil
106		00:03:05.9	00:03:08.3	S.: In a real life wi nuh poppy show		- Siehe Nr. 35

Videoprotokoll: Spice & Vybz Kartel – “Conjugal Visit”

107		00:03:08.3	00:03:11.6	V.: Nothing cyaa work suh wi daddy go	- Halbtotale - Normalsicht - Kamerafahrt nach rechts - Schwenk mit vorbeifahrendem Auto
108		00:03:11.7	00:03:13.7	pose like you a play domino	- Nahaufnahme auf Klavier - Normalsicht - Kamerafahrt nach links - Fokus auf Spices Gesicht
109		00:03:13.7	00:03:15.8	S.:Wooy baby mi a	- Siehe Nr. 40
110		00:03:15.9	00:03:18.5	wine slow and a wait fi di long thing	- Siehe Nr. 71
111		00:03:18.6	00:03:22.0	go below V.: Yea mi don't come fast if you never	- Siehe Nr. 104 - Kamera schwenkt mit Handbewegung Richtung Knie
112		00:03:22.0	00:03:24.8	V.: know S.: A nuh you a the bad bwoy Trevor	- Halbnah - Draufsicht durch Gitterecke - Beat durch Kameraschwanken und mini Zeitraffer betont
113		00:03:24.8	00:03:25.9	Though V.: Cah mi	- weiße Überblendung - Siehe Nr. 83
114		00:03:26.0	00:03:28.4	always high suh mi never know	- Kartel halbnah - Verdeckt durch unscharfe Schulter + Hand von anderem Mann - Leichte Untersicht durch Gitter - Andere Zellenseite
115		00:03:28.4	00:03:30.5	S.: Now baby	- Siehe Nr. 53
116		00:03:30.5	00:03:33.0	V.: Yo pum pum tight mi gyal yo	- Kartel halbnah durch Gitterecke - Spice dazwischen - Leichte Untersicht auf Kartel - Normalsicht auf Spices Gesäß
117		00:03:33.0	00:03:34.8	hold mi S.: Da wood a long like	- Siehe Nr. 58
118		00:03:34.8	00:03:36.3	a thousand story	- Siehe Nr. 53

119		00:03:36.3	00:03:39.1	V.: A yo mi say please skin out yo glory	- Siehe Nr. 36
120		00:03:39.1	00:03:42.2	S.: Mi waan yo come fuck mi like yo own mi	- Siehe Nr. 32
121		00:03:42.2	00:03:44.3	V.: mi love yo, yo know mi love	- Nahaufnahme Kartel + Spice durch Gitter - Schwenk links-rechts
122		00:03:44.3	00:03:45.3	yo don't it	- Weißer Schnitt - Siehe Nr. 117
123		00:03:45.3	00:03:46.9	S.: Mi love yo, come fuck mi	- Siehe Nr. 34
124		00:03:46.9	00:03:48.5	like yo own mi V.: Mi	- Siehe Nr. 40
125		00:03:48.5	00:03:50.4	love yo, yo know mi love yo don't	- Siehe Nr. 37 - Anfangs kaum Farbe
126		00:03:50.4	00:03:52.5	It S.: Mi love yo, come fuck mi	- Siehe Nr. 34
127		00:03:52.6	00:03:54.3	like yo own mi V.: Mi	- Siehe Nr. 35
128		00:03:54.3	00:03:56.5	love yo, yo know mi love yo don't it	- Nahaufnahme Kartel vor Collage - Normalsicht - Fokus auf Kartel und Collage
129		00:03:56.5	00:03:57.7	S.: Mi love yo, come	- Siehe Nr. 40
130		00:03:57.7	00:03:59.8	fuck mi like yo own mi	- Siehe Nr. 34
131		00:03:59.8	00:04:01.6	V.: Mi love yo, yo know mi love	- Siehe Nr. 35
132		00:04:01.6	00:04:02.7	yo don't it S.: Mi	- Siehe Nr. 36
133		00:04:02.7	00:04:03.7	love yo, come fuck	- Siehe Nr. 35
134		00:04:03.8	00:04:07.0	me like yo own mi	- Siehe Nr. 34
135		00:04:07.0	00:04:09.0		- Totale - Normalsicht - Zeitlupe

Videoprotokoll: Alkaline – “Fleek”

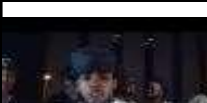
						- Kameraschwenk nach links
136		00:04:09.1	00:04:10.8	come fuck mi like yo own mi		- Nahaufnahme - Normalsicht - linkslenkend - Handkamera
137		00:04:10.8	00:04:13.8	(echo) own mi own mi		- Close-up Gefängnis- schild - Leichter Kamera- schwenk nach rechts
138		00:04:13.9	00:04:15.3	come fuck mi		- Close-up Silhouette Spice und Kartel - Schwarz weiß - Handkamera
139		00:04:15.3	00:04:17.2	like yo own mi		- Siehe Nr. 139 - Zoom in
140		00:04:17.2	00:04:21.4			- Siehe Nr. 139 - Zoom out + Schwenk nach links unten
141		00:04:21.4	00:04:23.5			

Videoprotokoll: Alkaline – “Fleek”

Video	https://www.y- outube.com/watch?v=yIXXu_Rahoo&no- html5=False				Abgerufen am: 08.04.2016	
Songtext	http://urbanislandz.com/2015/03/17/alkaline-on- fleek-lyrics/				Abgerufen am: 08.04.2016	
Handlungseinheiten		Alkaline im leeren Raum				
		Alkaline + Tänzerin im leeren Raum				
		„Poledance“				
		Alkaline + Gang				
		Tänzerin im leeren Raum				
		Frau mit blauen Haaren auf Terasse				
		Alkaline auf Terasse				
		Alkaline + Frau mit blauen Haaren auf Terasse				
		blitzartige Überlagerung verschiedener Einstellungen				
Farbe		Segment	Anfang	Ende	Text	Kommentar
Grün	1		00:00:00.0	00:00:02.8		- Schwarzes Bild öffnet nach oben und unten - Nahaufnahme - Normalsicht - "Alkaline Fleek" rechts blinkend eingeblendet
Gelb	2		00:00:02.8	00:00:04.9		- Nahaufnahme - Leichte Draufsicht - "Directed by BlingBlang" blinkend eingeblendet - Musik setzt mit Klaps auf weibliches Gefäß ein
Grün	3		00:00:04.9	00:00:06.0	ooh gyal you	- Close-up - Normalsicht
Rot	4		00:00:06.0	00:00:07.3	something gyal you	- Überblendung - Nahaufnahme - Untersicht - Frau in linker Bildhälfte
Grün	5		00:00:07.3	00:00:08.3	something	- Überblendung - Nahaufnahme - Close-up
Grün	6		00:00:08.3	00:00:10.5	on fleek ooh	- Überblendung - Halbnah - Untersicht - Alkaline in linker Bildhälfte
Rot	7		00:00:10.5	00:00:11.9	gyal you something	- Überblendung - Halbnah - Leichte Draufsicht - Kameraschwenk nach unten

Videoprotokoll: Alkaline – “Fleek”

8		00:00:11.9	00:00:14.0	gyal you something on fleek	- Nahaufnahme von Alkaline - Frau halbtotale + unscharf - Normalsicht
9		00:00:14.0	00:00:15.5	ooh gyal	- Halbtotale - Normalsicht - Frau links
10		00:00:15.5	00:00:17.3	you something gyal you some	- Überblendung - Halbnah - Leichte Untersicht/ Normalsicht
11		00:00:17.3	00:00:18.9	thing on fleek	- Überblendung - Halbtotale - Normalsicht - Kameraschwenk nach links
12		00:00:18.9	00:00:21.0	ooh gyal	- Halbnah - Normalsicht - Schwenk erst runter dann hoch
13		00:00:21.0	00:00:21.8		- Close-up - Normalsicht
14		00:00:21.8	00:00:23.3	me love you everything	- Untersicht - Halbnah
15		00:00:23.3	00:00:25.3	me love you everything	- Halbnah - Leichte Untersicht
16		00:00:25.3	00:00:26.1	you gimmi reason	- Close-up - Untersicht
17		00:00:26.1	00:00:27.2	fi sing me love	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht
18		00:00:27.2	00:00:27.4	you	- Close-up - Normalsicht
19		00:00:27.4	00:00:28.0	everything	- Close-up - Draufsicht
20		00:00:28.0	00:00:29.2	your smile is	- Halbnah - Untersicht
21		00:00:29.2	00:00:30.1	everything and youre	- Halbnah - Untersicht
22		00:00:30.1	00:00:30.8	full up a style	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht - Schwenk nach rechts
23		00:00:30.8	00:00:32.3	to the brim you me love you	- Blitzartige Überblendungen im Rhythmus

24		00:00:32.3	00:00:33.2	Every time	- Nahaufnahme - Normalsicht - Schwenk zu Draufsicht + Zoom in
25		00:00:33.2	00:00:34.0	me love you	- Siehe Nr. 9
26		00:00:34.0	00:00:34.7	Every time nuh	- Siehe Nr. 16
27		00:00:34.7	00:00:35.1	remote	- Nahaufnahme - Untersicht - Hält Geldbündel wie Fernbedienung
28		00:00:35.1	00:00:35.7	Can't change	- Nahaufnahme - Draufsicht
29		00:00:35.7	00:00:36.6	my mind you	- Close-up - Leichte Untersicht
30		00:00:36.6	00:00:37.1	me love you every	- Nahaufnahme - Normalsicht
31		00:00:37.1	00:00:37.9	time	- Halbnah - Untersicht
32		00:00:37.9	00:00:39.4	me nuh know a wa do red	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht
33		00:00:39.4	00:00:40.0	label	- Close-up - Normalsicht - verschwommenes Bild
34		00:00:40.0	00:00:41.0	a just you me waan wine	- Nahaufnahme - Leichte Draufsicht
35		00:00:41.0	00:00:41.3	Take	- Close-up - Normalsicht
36		00:00:41.3	00:00:41.9	off take off	- Siehe Nr. 35
37		00:00:41.9	00:00:42.8	first	- Close-up - Normalsicht
38		00:00:42.8	00:00:44.7	till after we converse Alka	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht
39		00:00:44.7	00:00:45.0	me name	- Halbnah - Normalsicht
40		00:00:45.1	00:00:45.4	me a pervert	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht

Videoprotokoll: Alkaline – “Fleek”

41		00:00:45.4	00:00:46.9	when you make your body twerk	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht
42		00:00:46.9	00:00:47.3		- Halbnah - Leichte Untersicht - Bild dreigeteilt + gespiegelt
43		00:00:47.3	00:00:47.9		- Siehe Nr. 42 in Slow motion
44		00:00:47.9	00:00:48.9	Inna tears me haffi burst	- Siehe Nr. 39
45		00:00:48.9	00:00:49.6	me nuh	- Halbnah - Leichte Untersicht
46		00:00:49.6	00:00:50.1	carry gyal	- Halbnah - Leichte Untersicht
47		00:00:50.1	00:00:50.5	feelings	- Siehe Nr. 45
48		00:00:50.5	00:00:50.9	but if you	- Siehe Nr. 34
49		00:00:50.9	00:00:51.7	nuh gimmi me	- Siehe Nr. 14
50		00:00:51.7	00:00:52.8	hurt you could- n't	- Siehe Nr. 34
51		00:00:52.8	00:00:53.6	deal wid me girl	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht - Blick in die Kamera
52		00:00:53.6	00:00:54.1	you would have to	- Siehe Nr. 41
53		00:00:54.2	00:00:55.4	send back me credit me would ah	- Siehe Nr. 53
54		00:00:55.4	00:00:56.0	want back me phone	- Close-up - Leichte Untersicht
55		00:00:56.0	00:00:57.0	and me shirt	- Close-up - Leichte Untersicht
56		00:00:57.0	00:00:58.6	me a mad over you girl	- Nahaufnahme - Untersicht
57		00:00:58.6	00:01:00.3	unemployed but your hmmm hmmm a work	- Nahaufnahme - Untersicht - Fahrt nach rechts + Schwenk nach links

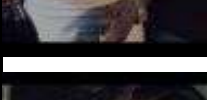
58		00:01:00.3	00:01:00.8	you me love	- Close-up - Normal - Fahrt hoch
59		00:01:00.8	00:01:01.0	you	- Close-up - Normalsicht
60		00:01:01.0	00:01:01.3	every	- Siehe Nr. 58
61		00:01:01.3	00:01:01.6	thing	- Halbnah - Normalsicht
62		00:01:01.6	00:01:02.0		- Halbnah - Untersicht
63		00:01:02.0	00:01:02.3		- Nahaufnahme - Normalsicht - Fahrt nach rechts
64		00:01:02.3	00:01:03.1	me love you every	- Siehe Nr. 62
65		00:01:03.1	00:01:03.3	thing	- Siehe Nr. 60
66		00:01:03.3	00:01:03.7		- Nahaufnahme - Oberkörper Alkalinehalbnah - Tänzerin Normalsicht
67		00:01:03.7	00:01:05.0	you gimmi rea- son fi sing	- Siehe Nr. 60 + weiße Blitze
68		00:01:05.0	00:01:05.1		- Siehe Nr. 62
69		00:01:05.1	00:01:05.7	me love you	- Nahaufnahme - Schwenk nach oben, dadurch Untersicht
70		00:01:05.7	00:01:06.4	everything	- Siehe Nr. 62
71		00:01:06.4	00:01:07.0		- Close-up - Leichte Draufsicht
72		00:01:07.0	00:01:07.6	you smile is	- Nahaufnahme - Untersicht
73		00:01:07.6	00:01:08.0	everything	- Siehe Nr. 71
74		00:01:08.0	00:01:09.4	and you full up a style	- Siehe Nr. 32

Videoprotokoll: Alkaline – “Fleek”

75		00:01:09.4	00:01:10.8	to the brim you me love you	- Blitzartige Überblendungen
76		00:01:10.8	00:01:12.1	everytime	- Siehe Nr. 41
77		00:01:12.1	00:01:13.7	me love you everytime nuh remote	- Close-up - Normalsicht - Schwenk nach oben mit Hand
78		00:01:13.7	00:01:15.2	Can't change my mind you me love	- Halbnah - Normalsicht
79		00:01:15.2	00:01:16.6	you everytime	- Nahaufnahme - Normalsicht - Verschwommen
80		00:01:16.6	00:01:17.8	me nuh know a wa do red	- Siehe Nr. 71 - Handkamera
81		00:01:17.8	00:01:18.5	label a	- Siehe Nr. 78
82		00:01:18.5	00:01:19.7	just you me a waan wine	- Halbnah - Normalsicht - Schwenk nach links
83		00:01:19.7	00:01:21.1	vendetta gyal	- Halbnah - Normalsicht
84		00:01:21.1	00:01:22.9	ooh gyal you	- Siehe Nr. 63
85		00:01:22.9	00:01:26.2	something gyal you something on fleek	- Nahaufnahme - Normalsicht - Handkamera
86		00:01:26.2	00:01:27.3	ooh	- Close-up - Leichte Untersicht
87		00:01:27.3	00:01:28.8	gyal you some- thing gyal	- Close-up - Schwenk nach unten mit Händen
88		00:01:28.8	00:01:30.1	you something on	- Close-up - Leichte Draufsicht
89		00:01:30.1	00:01:32.5	fleek ooh gyal you	- Close-up - Normalsicht - Slow Motion
90		00:01:32.5	00:01:34.1	something gyal you some-	- Halbnah - Leichte Untersicht - Fahrt nach rechts
91		00:01:34.1	00:01:35.8	thing on fleek	- Überblendung - Close-up - Schwenk nach oben mit Händen

92		00:01:35.8	00:01:37.2	ooh gyal	- Siehe Nr. 83
93		00:01:37.2	00:01:38.0		- Siehe Nr. 46
94		00:01:38.0	00:01:39.2	any day	- Nahaufnahme - Draufsicht - Rückwärts
95		00:01:39.2	00:01:41.4	any week nuh matter wah me haffi	- Siehe Nr. 56
96		00:01:41.4	00:01:43.3	reach tell me when again you something	- Nahaufnahme - Untersicht
97		00:01:43.3	00:01:44.4	a keep gyal you body on	- Close-up - Normalsicht
98		00:01:44.4	00:01:45.1	fleek	- Siehe Nr. 41
99		00:01:45.2	00:01:46.4	admission a nuh	- Halbnah - Normalsicht - Fahrt nach oben
100		00:01:46.4	00:01:47.0	free you know me	- Siehe Nr. 32
101		00:01:47.0	00:01:47.8	high suh me have	- Close-up - Draufsicht
102		00:01:47.8	00:01:49.2	me money every dawg want a	- Blitzartige Überblendungen im rhythmus des <i>Riddims</i>
103		00:01:49.2	00:01:49.7	piece	- Siehe Nr. 83
104		00:01:49.8	00:01:50.8	and when you wine me	- Nahaufnahme - Normalsicht - Schwenk nach unten
105		00:01:50.8	00:01:52.7	feel the heat every man ah mad me	- Siehe Nr. 32
106		00:01:52.7	00:01:54.5	doet see it bare f-thing pastor preach	- Siehe Nr. 99
107		00:01:54.5	00:01:55.9	My girl ah how you do it	- Siehe Nr. 83
108		00:01:56.0	00:01:57.4	the jerk man ah jerk but	- Halbnah - Untersicht - Schwenk nach rechts

Videoprotokoll: Alkaline – “Fleek”

109		00:01:57.4	00:01:58.4	ah nuh meat	- Siehe Nr. 83
110		00:01:58.4	00:01:59.6		- Siehe Nr. 99
111		00:01:59.6	00:02:00.2		- Siehe Nr. 108 - Kamera still
112		00:02:00.2	00:02:01.1	ooh gyal	- Siehe Nr. 62
113		00:02:01.1	00:02:01.8	you some-	- Siehe Nr. 111
114		00:02:01.8	00:02:02.7	thing gyal you	- Siehe Nr. 62
115		00:02:02.7	00:02:03.7	something on	- Nahaufnahme - Untersicht
116		00:02:03.7	00:02:04.5	fleek	- Nahaufnahme - Leichte Untersicht
117		00:02:04.5	00:02:05.2		- Nahaufnahme - Untersicht
118		00:02:05.2	00:02:07.8	ooh gyal you something gyal you some	- Halbnah - Leichte Untersicht - Handkamera schwenkt hoch auf Normalsicht
119		00:02:07.8	00:02:09.0	thing on fleek	- Siehe Nr. 34
120		00:02:09.0	00:02:10.2	ooh	- Close-up - Leichte Untersicht - Leicht verschwommen
121		00:02:10.2	00:02:12.0	gyal you some- thing gyal you	- Halbnah - Untersicht - Schwenk nach links
122		00:02:12.0	00:02:13.8	something on fleek	- Halbnah - Draufsicht - Schwarze Blitze
123		00:02:13.9	00:02:18.7	ooh gyal me love you every- thing	- Blitzartige Überblendungen
124		00:02:18.7	00:02:19.7	me love you every-	- Siehe Nr. 71
125		00:02:19.7	00:02:22.6	thing you gimme reason fi sing me love you	- Blitzartige Überblendungen

126		00:02:22.6	00:02:23.1	everything	- Close-up - Normalsicht
127		00:02:23.1	00:02:23.9	you	- Blitzartige Überblendungen
128		00:02:23.9	00:02:24.2	smile	- Close-up - Draufsicht - Verschwommen
129		00:02:24.2	00:02:26.0	is everything and you full up a style	- Blitzartige Überblendungen
130		00:02:26.0	00:02:26.6	to the brim	- Siehe Nr. 32
131		00:02:26.7	00:02:27.8	you me love you every	- Streifenweise Einblendung - Siehe Nr.111
132		00:02:27.8	00:02:28.8	time me	- Siehe Nr. 32 + Fahrt nach rechts
133		00:02:28.8	00:02:29.3	love you every	- Siehe Nr. 121
134		00:02:29.3	00:02:31.6	time nuh re- mote can change my mind	- Nahaufnahme - Normalsicht - Handkamera folgt Alkaline
135		00:02:31.6	00:02:33.2	you me love you every time	- Siehe Nr. 78
136		00:02:33.3	00:02:33.8	me nuh know	- Close-up - Draufsicht
137		00:02:33.8	00:02:34.2	Wa do	- Blitzartige Überblendungen
138		00:02:34.3	00:02:34.8	red label	- Close-up - Draufsicht
139		00:02:34.9	00:02:36.1	a just you me waan	- Halbnah - Normalsicht
140		00:02:36.1	00:02:38.4	wine	- Nahaufnahme - Normalsicht zu leichter Draufsicht
141		00:02:38.4	00:02:39.6		- Siehe Nr. 55
142		00:02:39.6	00:02:43.0		- Nahaufnahme - Normalsicht - Handkamera

	143		00:02:43.1	00:02:47.4		- Überblendung - Close-up - Nahaufnahme
	144		00:02:47.5	00:02:50.6		- Ende, schwarz

Glossar

A

Area Leader – Siehe ‚Don‘ 51

Artiste – InterpretIn eines Songs (Karnik und Philipps 2007, 266) 15

B

Babylon – Staatliche und private Organisationen, die Ungleichheit und Diskriminierung aufrechterhalten, verweist auch auf (ehemalige) Kolonialstaaten und internationale Wirtschaftsmächte 59

Batty Riders – Kurze, enge Hosen für Frauen, die das Gesäß knapp bedecken und betonen 56

Booth Dance – Tanzveranstaltung, die in so engen Räumlichkeiten stattfand, dass die TeilnehmerInnen sich auf der Tanzfläche abwechselten (Stanley Niaah 2010, 23) 45

Bubbling – Hauptsächlich Frauen vorbehaltene Tanzbewegungen 80

C

Clean Version – Zensierte Version eines Songs, ohne gewaltverherrlichende oder sexuell explizite Textstellen und somit zur öffentlichen Verwendung geeignet 66

Crew – Gruppen, z.B. aus TänzerInnen 57

D

Dancehall, der – Jamaikanische Musikrichtung, aus Reggae entstanden 9

Dancehall, die – Austragungsort von Musik- und Tanzveranstaltungen in Jamaika 15

Dons – AnführerInnen von Gangs und Innenstadtgebieten Kingstons 51

I

Inner City – Stadtzentrum, hier Innenstadtbezirke Kingstons 10

J

JLP – Jamaican Labour Party 51

Jonkonnu – Jamaikanischer Karneval, wird in anderen Teilen der Karibik ähnlich gefeiert 45

M

Middle Passage – Der Transport versklavter AfrikanerInnen über den Atlantik nach Nord- und Mittelamerika 43

P

PNP – People's National Party 51

Pum Pum – Vulva oder Vagina (Anonym 2013b) 65

Puny Printers – Enge Hosen für Frauen, unter denen sich die Scham abzeichnet 56

R

Rastafari – Eine Religion, die sich aus dem Christentum entwickelt hat und sich vor allem auf das Buch der Offenbarung sowie die Lehren von Marcus Garvey und Leonard Howell bezieht (Stanbury 2015, 27). Der äthiopische Kaiser Haile Selassie I wird als Heiliger verehrt und gilt als wiedergeborener Christus. 15

Raw Version – Unzensurierte Version eines Songs, oft mit sexuell expliziten oder gewaltverherrlichenden Texten 66

Reggae – Jamaikanische Musikrichtung, zeichnet sich vor allem durch charakteristischen Offbeat und oft sozialkritische oder religiöse Texte aus 9

Riddim – Instrumenteller Teil eines Songs, mit einem Riddim können verschiedene Songs produziert werden, indem verschiedene KünstlerInnen individuell dazu singen (Anonym, Definitions of "Riddim" 2013c) 15

S

Slackness – Öffentliche Zurschaustellung von (weiblicher) Sexualität, sexuelle Anspielungen, liederliche Sprache und Verhalten (Niah Stanley 2005, 59) 15

Sound Systems – ‚A huge mobile disco used to keep street parties in Jamaica. A sound system normally consists of Djs, turntables and huge speakers.‘ (Anonym 2014) 43

Soundclash – Wettstreit verschiedener Soundsystems, der durch das Publikum bewertet wird. 16

T

Twerking – Tanzbewegung, ähnlich wie wining 80

W

Wining – Verschiedene Tanzbewegungen, die auf Hüftkreisen basieren 57

Y

Yard – Wörtl. Hof 48

Literaturverzeichnis

- Ahrens, J., L. Hieber, Kautt, und Y. Kautt. *Kampf um Images*. Herausgeber: J. Ahrens. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2015.
- Alkaline Store. *Alkaline Store*. 2017.
<https://www.alkalinemusic.com/store/index.php?route=common/home> (Zugriff am 05. März 2107).
- AlkalineVEVO. *Alkaline - Fleek*. 27. Mai 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=ylXXu_Rahoo&nohtml5=False (Zugriff am 16. April 2016).
- Alleyne, M. „Babylon makes Rules": The Politics of Reggae Crossover.“ *Social and Economic Studies*, 1998: 65-77.
- Anonym. *Definitions of "Cock it up" (Vulgar)*. 25. April 2013a.
<http://jamaicanpatwah.com/term/Cock-it-up/943> (Zugriff am 13. Dezember 2016).
- . *Definitions of "Pum pum"*. 25. April 2013b. <http://jamaicanpatwah.com/term/Pum-pum/1065> (Zugriff am 14. Januar 2017).
- . *Definitions of "Riddim"*. 02. Oktober 2013c.
<http://jamaicanpatwah.com/term/riddim/1420#.VwkJtEcSHcc> (Zugriff am 09. April 2016).
- . *Definitions of "Sound System"*. 18. März 2014. <http://jamaicanpatwah.com/term/sound-system/1749#.VwkC5EcSHcc> (Zugriff am 09. April 2016).
- . *Vagina*. 12. Juni 2003.
<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=vagina&defid=153532> (Zugriff am 14. Januar 2017).
- Bachtin, M. *Rabelais und seine Welt*. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015.
- Bähnisch, S. *So kommt das BMW 4er Cabrio*. 13. Oktober 2013.
<http://www.autobild.de/artikel/bmw-4er-cabrio-vorstellung-4409190.html> (Zugriff am 10. Dezember 2016).
- Bakare-Yusuf, B. „Fabricating Identities: Survival and the Imagination in Jamaican Dancehall Culture.“ *Fashion Theory*, 2006, 10 Ausg.: 461-484.
- Barriteau, V. E. „Issues and Challenges of Caribbean Feminisms.“ *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 2003, 58 Ausg.: 37-44.
- Baus, T. „Vorwort.“ In *Die Occupy-Bewegung*, von F. Hartleb, 5-6. Sankt Augustin/ Berlin: Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., 2012.
- Bellgardt, P., B. Jaschik, und F. Kugele. „Zur Rechtfertigung von Homophobie in der deutschen Reggae/Dancehall-Szene.“ *Schriftenreihe: fimre Beiträge gegen die extreme Rechte*. Herausgeber: M. Grimm. Feierwerk e.V., 2012.
- Berger, J. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.
- Bhabha, H. „Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse.“ *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, Oktober 1984: 125-133.
- . *The Location of Culture*. New York: Routledge Classics, 2004.
- Bhabha, H. „The Third Space. Interview with Jonathan Rutherford.“ In *Identity, Community, Culture, Difference*, Herausgeber: J. Rutherford, 201-221. London: Lowrence and Wishart, 1990.

- Bibliographisches Institut GmbH. *Karneval, der*. 2016.
<http://www.duden.de/node/767516/revisions/1343177/view> (Zugriff am 15. August 2016).
- Bob Marley Lyrics*. 2016. <http://www.azlyrics.com/lyrics/bobmarley/redemptionsong.html>
 (Zugriff am 10. Dezember 2016).
- Bohnsack, R. *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Stuttgart: Verlag Barbara Budrich, 2011.
- . „Qualitative Methoden der Bildinterpretation.“ *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 2003: 239-256.
- Bourdieu, P. „Distinction.“ In *A Social Critique of the Judgement of Taste*. London & New York: Routledge, 2010.
- Braidt, A. B. „Einleitung.“ In *Gender & Medien-Reader*, Herausgeber: K. Peters und A. Seier, 23-30. Zürich: Diaphanes, 2016.
- Braun, V., und S. Wilkinson. „Socio-cultural representations of the vagina.“ *Journal of Reproductive and Infant Psychology*, 2001: 17-32.
- Brown, J. „Masculinity and Dancehall.“ *Caribbean Quarterly*, März 1999: 1-16.
- Bublitz, H. *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2002.
- Bundeskanzleramt Österreich. *Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für Urheberrechtsgesetz, Fassung vom 17.03.2016*. 2016.
<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848> (Zugriff am 17. März 2016).
- Butler, J. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 2011.
- . *Gender Trouble*. New Yoek: Routledge, 1990.
- Butler, J. „Performative Akte und Geschlechterkonstruktion.“ In *Performanz*, Herausgeber: U. Wirth, 301-320. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Castro Varela, M., und N. Dhawan. *Postkoloniale Theorie, eine kritische Einführung*. 2. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015.
- Chambers, S. *Apologise to Spice!* 19. Oktober 2016.
http://www.jamaicaobserver.com/columns/Apologise-to-Spice_77661 (Zugriff am 03. August 2017).
- Cooper, C. *Kartel To Lecture At UWI*. 09. März 2011.
<https://carolynjoycooper.wordpress.com/2011/03/09/kartel-to-lecture-at-uwi/> (Zugriff am 31. Mai 2016).
- . *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- . „Sweet & Sour Sauce: Sexual Politics in Jamaican Dancehall Culture.“ *The Sixth Jagan Lecture*. York University: York University, 2005.
- de Lauretis, T. „Oedipus Interruptus.“ In *Feminist Film Reader*, Herausgeber: S. Thornham, 83-96. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- Degele, N., und G. Winker. „Einleitung.“ In *Intersektionalität*, von N. Degele und G. Winker, 9-24. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.
- Delgado de Torres, L. „Swagga: Fashion, Kinaesthetics and Gender in Dancehall and Hip-Hop.“ *Journal of Black Masculinity*, 2011, 1 Ausg.
- Doane, M. A. „Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers.“ *Frauen und Film* (Stroemfeld Verlag Buchversand GmbH) 38, Nr. Maskerade (Mai 1985): 4-19.

- Dre1alliance. *Alkaline with out eye contacts*. 01. Juli 2015a.
<http://www.dre1allianceent.com/alkaline-with-out-eye-contacts-2016-plot-exposed-must-see-photos/> (Zugriff am 05. 03 2017).
- . *Top Photos (February 2015) Alkaline, Vendetta Clan*. 08. März 2015b.
<http://www.dre1allianceent.com/top-photos-february-2015-alkaline/> (Zugriff am 05. 03 2017).
- Edmonds, K. „Guns, gangs and garrison communities in the politics of Jamaica.“ *Race & Class* (SAGE Publications) 57, Nr. 4 (2016): 54-74.
- Elliot, S. „Carnival and Dialogue in Bakhtin's Poetics of Folklore.“ *Folklore Forum*, 1999, 30
 Ausg.: 129-139.
- Fanon, F. *Schwarze Haut, weiße Masken*. Wien: Verlag Turia + Kant, 2015.
- Frances, L. *Twerking vs. Whining, As Told By Rihanna*. 28. Februar 2016.
<https://laifrances.wordpress.com/2016/02/28/rihanna-got-me-so-inspired-to-write-this/>
 (Zugriff am 14. Januar 2017).
- Frank, K. „Female Agency and Oppression in Caribbean Bacchanalian Culture: Soca, Carnival, and Dancehall.“ *Women's Studies Quarterly*, 2007: 172-190.
- Fuss, D. „Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification.“ *Diacritics*, 1994: 20-42.
- Gildemeister, R. „Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung.“ In *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, Herausgeber: R. Becker und B. Kortendiek, 137-145. Wiesbaden: VS Verlag, 2010.
- Giles, M. *How Belaire Became the Rap Illuminati's Latest Drink Craze*. 06. Mai 2015.
<http://www.gq.com/story/how-belaire-became-the-rap-illuminatis-latest-drink-craze>
 (Zugriff am 24. März 2017).
- Gill, A. *Whining: genuine Caribbean dance form or vulgarity*. 21. September 2013.
<http://spiceislander.com/?p=10198> (Zugriff am 14. Januar 2017).
- GLBTQ JAMAICA. *Alkaline (Rimming DJ) gets a homophobic response from newcomer Dwayno's track "Mr. Faggoty"*. 08. April 2014.
<http://gayjamaicawatch.blogspot.de/2014/04/alkaline-rimming-dj-gets-homophobic.html> (Zugriff am 15. November 2017).
- Harris, T. „Bleaching To Reach: Skin Bleaching as a Performance of Embodied Resistance in Jamaican Dancehall Culture.“ *FIU Electronic Theses and Dissertations*, 2014.
- Hartleb, F. *Die Occupy Bewegung*. Sankt Augustin/ Berlin: Konrad-Adenauer-Stiftung e.V., 2012.
- Helber, P. *Dancehall und Homophobie*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2015.
- Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Weimar: J.B. Metzler, 2012.
- Hipfl, B. „Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft- Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung.“ In *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft*, Herausgeber: J. Dorer und B. Geiger, 192-215. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.
- hooks, b. „Der oppositionelle Blick.“ In *Gender & Medien-Reader*, Herausgeber: K. Peters und A. Seier, 91-106. Zürich: Diaphanes, 2016.
- Hope, D. *Inna di Dancehall*. Kingston: University of the West Indies Press, 2006.
- . *Man Vibes: Maculinities in the Jamaican Dancehall*. Kingston, Jamaika: Ian Randle Publishing, 2010.

- HotReggaeDances. *Dutty wine - daggering - Crazy Tuesday - Jamaican Party - Dancehall - Reggae vibes*. 10. Januar 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=pGoXZPNeBJE> (Zugriff am 27. Oktober 2016).
- Hoy, M. „Bakhtin and Popular Culture.“ *New Literary History*, 1992: 765-782.
- Ingelfinger, A., und M. Penkwitt. „Einleitung.“ *Screening Gender - Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm* (Verlag Barbara Budrich) 10, Nr. 14 (2004): 12-37.
- Institute of Caribbean Studies- Staff*. 2017. <https://www.mona.uwi.edu/humed/ics/staff.php#ics> (Zugriff am 30. 06 2017).
- Jamaica Intellectual Property Office. *About Copyright and Related Rights*. 2009. <https://www.jipo.gov.jm/?q=node/47> (Zugriff am 17. März 2016).
- Jamaican Music Society. *About Us*. 2016. <http://www.jammsonline.com/> (Zugriff am 17. März 2016).
- Jamaika*. 2016. http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/Laender/Laenderinfos/01-Nodes_Uebersichtsseiten/Jamaika_node.html (Zugriff am 17. August 2016).
- Karnik, O., und H. Philipps. *Reggae in Deutschland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2007.
- Kenroy. *Alkaline On Fleek Lyrics*. 2017. <http://www.dancehallreggaeworld.com/alkaline-on-fleek-lyrics.html> (Zugriff am 10. März 2017).
- Kesting, H. *François Rabelais: "Gargantua und Pantagruel"*. 30. Dezember 2015. <http://www.ndr.de/kultur/buch/Francois-Rabelais-Gargantua-und-Pantagruel,weltliteratur110.html> (Zugriff am 01. Juli 2017).
- Kleiner, M.S. „Populäre Kulturen, Popkulturen, Populäre Medienkulturen als missing link im Diskurs zur Performativität von Kulturen und Kulturen des Performativen.“ In *Performativität und Medialität Populärer Kulturen*, Herausgeber: M.S. Kleiner und T. Wilke, 13-48. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2013.
- Köhligs, E., und P. Lilly. „Lloyd Stanbury über die Schwierigkeit Geschäfte zu machen.“ *Riddim*, 2015: 54-59.
- Laemmli, K. „Culture as Commodity: Dancehall Queens and the Sale of Female Empowerment.“ kein Datum.
- Lewis, L. „Gender and Performativity: Calypso and the Culture of Masculinity.“ *Caribbean Review of Gender Studies*, 2014: 15-42.
- Marley*. Regie: K. MacDonald. Produzent: C. Steel, et al. 2012.
- Machin, D. *Analysing Popular Music*. London: SAGE Publications, 2010.
- Mbembe, A. *Kritik der schwarzen Vernunft*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Mento*. 2016. http://www.oxforddictionaries.com/de/definition/englisch_usa/mento (Zugriff am 09. April 2016).
- Michaels, S. *Reggae star Vybz Kartel sentenced to life in prison for murder*. 04. April 2014. <https://www.theguardian.com/music/2014/apr/04/reggae-star-vybz-kartel-life-prison-murder> (Zugriff am 31. Mai 2016).
- Mixpak. „Popcaan "Everything Nice" OFFICIAL VIDEO (Produced by Dubbel Dutch).“ 07. März 2014.
- Moore, A., und D. Lloyd. *V for Vendetta*. New York: DC Comics, 2005.
- Morgan, S. *Appeal on the horizon*. 26. März 2016. http://www.jamaicaobserver.com/entertainment/Appeal-on-the-horizon_55709 (Zugriff am 31. Mai 2016).

- mtemteam. *Alkaline's Newest Member (Jamari) to Vendetta Clan.... "Wild Life" Explodes!* 11. Juni 2016. <https://mtemmagazine.wordpress.com/2016/06/11/alkalines-newest-member-jamari-to-vendetta-clan-wild-life-explodes/> (Zugriff am 05. März 2017).
- Mullin, M. „Laura Smalligan's Jonkonnu, a Jamaican Slave Dance: Contesting the African in African-American.“ *Slavery & Abolition*, 23. September 2014, 35 Ausg.: 142-155.
- Mulvey, L. „Visuelle Lust und narratives Kino.“ In *Weiblichkeit als Maskerade*, Herausgeber: L. Weissberg, 48-65. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.
- Neumann-Braun, K., und L. Mikos. *Videoclips und Musikfernsehen*. Düsseldorf: Vistas Verlag GmbH, 2006.
- Niah Stanley, S. „Dis Slackness Ting": A Dichotomizing Master Narrative in Jamaican Dancehall.“ *Caribbean Quarterly*, September-Dezember 2005, 51 Ausg.: 55-76.
- Noble, D. „Postcolonial Criticism, Transnational Identifications and the Hegemoies of Dancehall's academic and ppopular performativities.“ *Feminist Review*, 2008: 106-127.
- Nostro, L. *Premiere: Stream Spice's "So Mi Like It" EP*. 01. Dezember 2014. <http://www.complex.com/music/2014/12/spice-so-mi-like-it-ep-premiere> (Zugriff am 17. Dezember 2016).
- notadoctorshh. *Kotch*. 21. Mai 2006. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=kotch&defid=9662987> (Zugriff am 16. Januar 2017).
- On Fleek (Love You Everything)*. 2017. <https://genius.com/11190129> (Zugriff am 10. März 2017).
- Onstage TV. *SPICE VYBZ KARTEL - CONJUGAL VISIT INTERVIEW*. 08. November 2014. https://www.youtube.com/watch?v=pY_5tGMgEw8 (Zugriff am 31. Mai 2016).
- Origins of Ska*. kein Datum. <http://jamaicansmusic.com/learn/origins/ska> (Zugriff am 09. April 2016).
- Panofsky, E. „Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie.“ *Uni Kassel*. kein Datum. <http://www.uni-kassel.de/~whansman/Texte/Panofsky.htm> (Zugriff am 04. Mai 2016).
- . *Ikonographie und Ikonologie*. Köln: DuMont, 2006.
- prezzi. *Alkaline-Flee-Music Video*. 28. Mai 2015. <http://dancehallarena.com/alkaline-fleek-music-video/> (Zugriff am 2017. Februar 16).
- Rapley, J. „Jamaica Negotiating Law and Order with The Dons.“ *NACLA Report on the Americas*, 2003: 25-29.
- Redemption Song*. Oktober 2008. <http://www.emancipationpark.org.jm/about-us/facey-sings.php> (Zugriff am 13. April 2016).
- Sabelli, S. „Dubbing di diaspora": gender and reggae music inna Babylon.“ *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation, Culture*, 17. Januar 2011: 137-152.
- Schaffer, J. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Schuegraf, M. „Theoretische Konzete: Performance - Performanz - Performativität.“ In *Medienkonvergenz und Subjektbildung*, von M. Schuegraf, 68-101. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.
- Serwer, J. *Vybz Kartel Speaks*. 16. November 2016. <http://www.rollingstone.com/music/features/vybz-kartel-still-ruling-dancehall-after-years-in-prison-w448510> (Zugriff am 13. Mai 2017).
- Shaw, A. „Big Fat Fish": The Hypersexualisation of the Fat Female Body in Calypso and Dancehall.“ *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*, Dezember 2005, 3 Ausg.

- Sieber, C. „Der 'dritte Raum des Aussprechens' - Hybridität - Minderheitendifferenz. Homi K. Bhabha: "The Location of Culture".“ In *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Herausgeber: J. Reuter und A. Karentzos, 97-108. Wiesbaden: Springer VS, 2012.
- Slackness*. 2014. <http://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/slackness> (Zugriff am 21. Oktober 2016).
- Spice. *So mi like it*. kein Datum. <https://genius.com/Spice-so-mi-like-it-lyrics> (Zugriff am 03. Januar 2017).
- SpiceOfficialVEVO. *Conjugal Visit*. 02. November 2014a. https://www.youtube.com/watch?_xas=46b1383d125d6230f8ceb77693d288b97373f8eb&v=INAqa1PUfTk (Zugriff am 08. April 2016).
- . *Spice - So Mi Like It (Raw)*. 11. Januar 2014b. <https://www.youtube.com/watch?v=3yHmiixs3ql&nohtml5=False> (Zugriff am 16. April 2016).
- Stanbury, L. *Reggae Roadblocks*. Mississauga: Abeng Press, 2015.
- Stanley Niaah, S. *Dancehall: From Slave Ship to Ghetto*. Ottawa, Kanada: Ottawa University Press, 2010.
- Statista*. 2017. <https://www.statista.com/markets/424/topic/542/online-video-entertainment/> (Zugriff am 06. Oktober 2017).
- Strasen, S. „»Klasse.«.“ In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, von A. Nünning, 351-352. Stuttgart & Weimar: J. B. Metzler, 2008.
- The Library*. 2017. <https://www.mona.uwi.edu/library/professor-carolyn-cooper> (Zugriff am 30. 06 2017).
- The World Bank Group. *Data- Jamaica*. 2016. <http://data.worldbank.org/country/jamaica> (Zugriff am 11. März 2016).
- There is no stopping Spice and Vybz Kartel!* 04. November 2014. <https://www.vprecords.com/there-is-no-stopping-spice-vybz-kartel-jamaicas-dancehall-superstars-join-forces-again-to-unleash-brand-new-single-and-video-conjugal-visit/> (Zugriff am 31. Mai 2016).
- Thornham, S. „The Language of Theory- Introduction.“ In *Feminist Film Theory*, Herausgeber: S. Thornham, 53-57. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- Urban Dictionary. *Make it rain*. 25. März 2007. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=make+it+rain&defid=2326989> (Zugriff am 05. März 2017).
- Vie+Riche*. 2017. <https://store.vie-riche.com/pages/about-us> (Zugriff am 05. März 2017).
- Vybz Kartel Ft. Spice – Conjugal Visit Lyrics*. 04. November 2014. <http://urbanislandz.com/2014/11/04/vybz-kartel-ft-spice-conjugal-visit-lyrics/> (Zugriff am 13. April 2016).
- Vybz Kartel, und Spice. *Genius*. 01. September 2009. <https://genius.com/Vybz-kartel-romping-shop-lyrics> (Zugriff am 08. November 2017).
- West, C., und S. Fenstermaker. „Doing Gender.“ In *Doing Gender, Doing Difference*, Herausgeber: C. West und S. Fenstermaker, 3-23. London: Routledge, 2002.
- Wirth, U. „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität.“ In *Performanz- Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Herausgeber: U. Wirth, 9-60. Frankfurt a.M., 2002.

Abstract

Dancehall ist eine Musikrichtung, die von Extremen lebt. Bei dem Versuch, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, suchen die MusikerInnen ständig neue Möglichkeiten, um aus der Masse herauszustechen. Dabei beugen und überschreiten sie gesellschaftliche Normen und Konventionen und ändern diese dadurch. Diese Veränderungen finden jedoch nicht im Verborgenen statt, sondern gehen oft mit Kontroversen einher. Viele dieser Auseinandersetzungen drehen sich um Fragen von Geschlechtsidentität und Sexualität. Dancehall wurde bereits wiederholt international aufgrund sexistischer und homophober Inhalte kritisiert. Andererseits wird Dancehall dafür gelobt, den Status Quo ändern zu können und vor allem Frauen und deren Sexualität Raum zur Emanzipation zu bieten. Auf jeden Fall wirken Dancehall-Songs und -Videos mitunter ungewöhnlich explizit bis hin zu anstößig auf RezipientInnen, wie die Autorin, die bisher nur wenige oder keine direkten Erfahrungen mit dieser jamaikanischen Kultur gemacht haben. Diese Arbeit untersucht deshalb, wie Gender im jamaikanischen Dancehall dargestellt wird. Dies geschieht ausdrücklich aus einer weißen, weiblichen, deutschen Perspektive und indem eine Auswahl jamaikanischer Dancehall-Musikvideos analysiert wird. Die Grundlagen dieser Arbeit bilden die Theorien von Butler zur Performanz, von Fanon zum Postkolonialismus und von Bakhtin zum mittelalterlichen Karneval. Außerdem werden die gesellschaftlichen und historischen Umstände erörtert, die zur Entwicklung von Dancehall beigetragen haben und diesen bis heute beeinflussen. Das so erarbeitete Wissen wird dann genutzt, um die Videos zu analysieren und Schlussfolgerungen über die Darstellung von Geschlechtsidentität zu ziehen.

Dancehall is a Jamaican musical genre that lives of extremes. In the attempt to gain attention artistes constantly seek new ways to stand out of the crowd. While doing so, they bend and overstep social norms and conventions, thus changing them. This change however does not always occur silently, but is linked to controversy. Many of these controversies circle around issues of gender identity and sexuality. Dancehall has repeatedly been criticised internationally for being sexist and homophobic. On the other hand it has also been praised for its potential to challenge the status quo and to liberate women and their sexuality. Either way, the lyrics of dancehall songs and dancehall related videos can seem unusually explicit or even offensive to recipients with little or no prior experience of this Jamaican culture, such as the author. This thesis therefore investigates how gender is represented in Jamaican dancehall. It does so explicitly from a white, female, German perspective and by analysing a variety of music videos by popular dancehall artistes. The foundation of this thesis is laid by drawing on theories of Butler's gender performativity, Fanon's postcolonialism and Bakhtin's medieval carnival as well as an examination of the social and historic circumstances which led to the development of and continue to influence dancehall. The knowledge which is thus established will then be used to analyse the music videos and to draw conclusions about how they present gender.