

V&R Academic

# Westwärts. Studien zur Popkultur

Band 2

Herausgegeben von

Moritz Baßler, Heinz Drügh, Albert Meier

und Dirk Niefanger

Fabian Wolbring

# Die Poetik des deutschsprachigen Rap

Mit 7 Abbildungen

V&R unipress



#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2198-5219

ISBN 978-3-8471-0422-3

ISBN 978-3-8470-0422-6 (E-Book)

ISBN 978-3-7370-0422-0 (V&R eLibrary)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: [www.v-r.de](http://www.v-r.de)

© 2015, V&R unipress GmbH in Göttingen / [www.v-r.de](http://www.v-r.de)

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: © Tim Reichelt

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

---

# Inhalt

Danksagung . . . . .	9
1. Einführung . . . . .	11
2. Gegenstandsbestimmung und methodische Abgrenzung . . . . .	15
Etymologische Herleitung . . . . .	15
2.1. Die Geschichte des Rap . . . . .	17
Rap in den USA . . . . .	17
Rap in Deutschland . . . . .	20
2.2. Forschungsüberblick . . . . .	25
HipHop-Studies als Black Studies . . . . .	27
HipHop-Studies als Global Studies . . . . .	28
HipHop-Studies als Gender-Studies . . . . .	30
Rap als Sprach- oder Kunstform . . . . .	31
Rap in der Didaktik . . . . .	34
Beiträge aus dem Popdiskurs . . . . .	35
Positionierungs- und Distanz-Probleme der Forschung . . . . .	37
2.3. Popularität und Verbreitung des deutschsprachigen Rap . . . . .	40
Rap als Ursache für Verwahrlosung und Unmoral . . . . .	40
Zur Popularität des Rap in Deutschland . . . . .	42
Popularität der Rezeption von Rap . . . . .	43
Popularität der Szene-Partizipation . . . . .	48
Popularität des Rapschaffens . . . . .	53
Ethnische Herkunft im Rap . . . . .	58
Soziale Herkunft im Rap . . . . .	62
Altersstruktur im Rap . . . . .	68
Geschlechterverteilung im Rap . . . . .	70
2.4. Rap als Pop . . . . .	76
Politische Inhalte des Rap . . . . .	80
Das Rapschaffen als politikrelevanter Akt . . . . .	86

2.5. Rap als HipHop . . . . .	88
Afrika Bambaataa und die Zulu-Nation . . . . .	91
Die 4 Elemente des HipHop . . . . .	92
Ästhetische Implikationen des gesamtkulturanalytischen Zugangs . . . . .	100
Rap als Dekonstruktion . . . . .	102
Rap als Performance . . . . .	107
Rap als Hybridisierung . . . . .	120
2.6. Rap als Musik . . . . .	122
Beats als Begleitmusik . . . . .	123
Prädominanz der Sprache im Rap . . . . .	128
Die Musikalität des Rap als Sprechgedicht . . . . .	130
2.7. Rap als Literatur . . . . .	133
Raps als Gedichte minderer ästhetischer Qualität . . . . .	134
Die Dominanz der poetischen Funktion im Rap . . . . .	138
3. Die Poetik des deutschsprachigen Rap . . . . .	143
3.1. Das Rapschaffen als Sprachpraxis mit literalen und oralen Anteilen . . . . .	145
3.1.1. Autorschaft im Rap . . . . .	146
Das Fremdinterpretationstabu . . . . .	147
Bewertungsmaßstäbe zur Beurteilung von Autorschaft . . . . .	149
Der Originalitätsanspruch . . . . .	149
Die Wertschätzung der Kunstfertigkeit . . . . .	151
Der Authentizitätsanspruch im Rap . . . . .	155
Faktualität und weiter »autobiographischer« Authentizitätsanspruch . . . . .	160
Die Rap-Persona . . . . .	167
3.1.2. Materialität und Medialität eines Rap . . . . .	174
Stimmlaute als Material . . . . .	176
Lauthaftigkeit . . . . .	177
Stimmhaftigkeit . . . . .	180
Die Medialität der Sprache . . . . .	184
Sprache als »Werkstoff« . . . . .	185
Sprache als »Wirkstoff« . . . . .	194
3.1.3. Die Konzeption eines Rap . . . . .	201
Sammeln und Generieren . . . . .	204
Montieren und Überarbeiten . . . . .	208
Literale Aspekte der Konzeption . . . . .	217
Orale Aspekte der Konzeption . . . . .	220
3.1.4. Die Realisation eines Rap . . . . .	225

Realisation als Deklamation . . . . .	226
Realisationsmodus: mediatisiert . . . . .	229
Realisationsmodus: live . . . . .	235
Rap-typische Aufführungsvarianten . . . . .	242
Poetry-Slam . . . . .	244
3.2. Kennzeichen der Textsorte <i>Rap</i> . . . . .	246
3.2.1. Der Stimmeinsatz im Rap . . . . .	249
Individuelle Stimm-Modulation . . . . .	250
Typische Individuierungs-Marker in den Schallprofilen . . . . .	254
Typische Gruppen-Marker in den Schallprofilen . . . . .	256
Typische Affekt-Marker in den Schallprofilen . . . . .	259
Exemplarische Stimmnutzungsanalyse . . . . .	263
3.2.2. Die Lexik des deutschsprachigen Rap . . . . .	266
Verständigungsorientierung . . . . .	270
Sonderwortschatz des Rap und Anglizismendichte . . . . .	275
Wortfeldgesteuerte Konzeptionsverfahren . . . . .	280
Neologismusbildung . . . . .	285
3.2.3. Rhythmus und Flow . . . . .	286
Der Beat als ausgelagertes Metrum . . . . .	288
Flow-Modulation . . . . .	294
Exemplarische Flow-Analysen . . . . .	300
3.2.4. Song-Formate und -Strukturen . . . . .	309
Alben, Mixtapes und EPs . . . . .	309
Rap-Songs . . . . .	309
Rap-Strophen und -Parts . . . . .	310
Hooks . . . . .	311
3.2.5. Der Reim . . . . .	314
Reimtechniken im Rap . . . . .	317
Wirkungsdispositionen des Reims . . . . .	325
3.2.6. Stilmittel und Redeschmuck . . . . .	333
Hyperbel . . . . .	334
Vergleich . . . . .	335
Wortspiel und Punchline . . . . .	341
Signifyin(g) . . . . .	348
3.2.7. Themen und Topoi des Rap . . . . .	351
Topik des Rap . . . . .	359
Wettbewerbs-Topos und battle . . . . .	362
Authentizitäts-Topos . . . . .	364
Der Hypermaskulinitäts-Topos . . . . .	368
Lokalitäts-Topoi . . . . .	380
3.2.8. Sprechverhalten und Sprecherrollen . . . . .	381

Doppelte Adressierung . . . . .	384
Explizites Sprechverhalten und fingierte Kommunikationssituation . . . . .	385
Boasting . . . . .	389
Dissing . . . . .	393
Sprecherrollen . . . . .	396
Implizites Sprechverhalten und intendierte Kommunikationssituation . . . . .	399
Konventionalisierte Tabubrüche . . . . .	403
3.2.9. Wirkungsdispositionen des Rap . . . . .	414
Unmittelbarkeit und situative Verschränkung . . . . .	415
Autorität und Überzeugtheit . . . . .	427
Coolness . . . . .	434
Aggressionsbereitschaft . . . . .	447
Durch Aggressivität gesteigerte Coolness . . . . .	455
4. Vorläufer und Nachbarschaften . . . . .	457
4.1. Vorläufer des Rap . . . . .	461
Afroamerikanische Vorläufer des Rap . . . . .	462
Der afrikanische Griot als Vorbild des Rapschaffenden . . . . .	468
»Anthropologische Universalien«? . . . . .	473
4.2. Nachbarschaften des Rap . . . . .	477
Jugendsprache . . . . .	478
Kinderlyrik . . . . .	480
Werbung . . . . .	482
5. Abschließende Bemerkungen zum gesellschaftlichen Umgang mit Rap . . . . .	487
5.1. Überlegungen zu den Motiven der Rapschaffenden . . . . .	487
5.2. Überlegungen zur Problematik des Authentizitätsanspruchs . . . . .	493
5.3. Überlegungen zum gesellschaftlichen Umgang mit Rap . . . . .	497
6. Literaturverzeichnisse . . . . .	501
6.1. Bibliographie zu Rap und HipHop . . . . .	501
6.2. Verzeichnis der zitierten Online- und Zeitungsartikel . . . . .	567
6.3. Discographie der zitierten Rap-Songs . . . . .	572
6.4. Filmografie der zitierten oder erwähnten Filme . . . . .	581
6.5. Sonstige Sekundärliteratur . . . . .	581

---

## Danksagung

»Ich wollt noch Danke sagen!«<sup>1</sup> –

Das »Projekt« Dissertation wäre für mich ohne die Unterstützung von zahlreichen lieben Kollegen, Freunden und der Familie sicherlich nicht zu bewältigen gewesen. Ihnen allen möchte ich für die vielen Gespräche, Ideen, Hinweise, Hilfen und ihr großes Interesse von Herzen danken.

Ein besonderer Dank gebührt der Studienstiftung des deutschen Volkes, die mich über dreieinhalb Jahre ideell wie finanziell äußerst großzügig und vielfältig gefördert hat und der ich viele neue Einsichten und auch manchen neuen Freund verdanke.

Für die langjährige Förderung, die große Unterstützung und das Vertrauen bedanke ich mich zudem vor allem bei meiner Doktormutter Ursula Renner-Henke.

Vielen Dank auch an Julia Wagner, Moritz Baßler, Heinrich Bosse, Johannes Lehmann, Corinna Schlicht, das Institut für Kultur und Sprache an der Universität Duisburg-Essen, Jörg Wesche, Thomas Ernst, das dokFORUM.GeWi, Peter Bekes, Andrea Polaschegg, Natalie Binczek, Rolf Parr, Florian van Rheinberg, Corina Avaria, René Krüger, LABKULTUR.TV, das Graduierten-Kolleg *Selbst-Bildungen* der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, das Harvard Hiphop Archive, Cristina Mühlrig und Jasamin Ulfat-Seddiqzai. Sie alle haben auf die eine oder andere Art besonderen Anteil am Gelingen dieser Arbeit.

Ich bedanke mich auch bei allen Teilnehmern meiner Workshops und allen Interviewpartnern in Deutschland und den USA. Ein besonderer Dank gebührt diesbezüglich meinem langjährigen Freund und Rap-Weggefährten Tim Reichelt.

Meinen Eltern danke ich für die jahrelange Unterstützung in jeder erdenklichen Form; meiner Mutter im Besonderen für die aufmerksame Fehlersuche selbst in Fußnoten.

Meiner Frau gebührt zuletzt mein größter Dank. Nur gemeinsam konnten wir die letzten Jahre mit Familiengründung, Hochzeit, Examen, Referendariat und Promotion so erfolgreich bestreiten.

---

1 Die fantastischen Vier: »Danke.« Album: *Für dich immer noch Fanta Sie*. 2010.

Gewidmet ist »Papas Buch über Rap« natürlich Neele Wolbring, die mit ihrem unbeschwerten, grundoptimistischen Wesen einen hohen Anteil an dessen erfolgreicher Fertigstellung hatte.

---

# 1. Einführung

»Steig ein! Ich will dir was zeigen.«<sup>2</sup>

Rap ist die wohl populärste und einflussreichste Lyrikform der Gegenwart. Im Zuge seiner Verbreitung hat sich auch im deutschsprachigen Raum eine äußerst produktive ästhetische Praxis des Dichtens und Deklamierens von Verstexten etabliert. Insbesondere für männliche Jugendliche zählt die Produktion von Raps derzeit zu den beliebtesten Freizeitaktivitäten. In der Literaturwissenschaft spielt der Rap bislang allerdings kaum eine Rolle; weder in Form von Rap-Analysen und Interpretationen,<sup>3</sup> noch in Form einer verbindlichen Gattungsbestimmung oder einer poetologischen Beschreibung der Produktionsweisen. In literaturwissenschaftlichen Lexika wird er entsprechend zumeist nicht aufgeführt.<sup>4</sup> Mit der Dissertation möchte ich den deutschsprachigen Rap und seine Produktion nun erstmalig literaturwissenschaftlich beschreiben und dadurch für weitergehende literatur- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen aufbereiten.

Durch die Behandlung des Rap als Lyrikform und die Fokussierung auf die poetische Praxis seiner Produktion unterscheidet sich mein Zugang maßgeblich von den üblichen Betrachtungsweisen der Forschung, weshalb der erste Teil der Arbeit [2. Abgrenzung] der basalen Gegenstandsbestimmung und methodischen Abgrenzung dient. Hierzu werde ich den Rap zunächst als Lyrikform definieren und seine Entstehungs- und Distributionsgeschichte rekapitulieren [2.1. Geschichte]. Im anschließenden Forschungsüberblick stelle ich die wesentlichen Tendenzen im akademischen Umgang mit Rap einleitend vor [2.2. Forschung]. Das Folgekapitel zur Popularität und Verbreitung des Rap in Deutschland [2.3. Verbreitung] verdeutlicht zunächst dessen Relevanz und nennt soziodemographische Besonderheiten, führt aber auch vor Augen, wie schwierig und missverständlich die empirische Erschließung ist. Auch die

---

2 sido: »Ausm Weg.« Album: *Maske*. 2004.

3 Vgl. Wiegel: »Erstaunlicherweise fehlt die wissenschaftliche Analyse von deutschen Rap-Texten fast gänzlich« (\*Wiegel 2010, S. 14).

4 Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* findet sich kein entsprechender Eintrag; im *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen* nur ein äußerst kurzer, von insgesamt fragwürdiger Qualität (vgl. \*Hoheisel 2007, S. 627).

nachfolgenden Kapitel widmen sich üblichen Analysezugängen, die m. E. zu problematischen Implikationen und Fehlinterpretationen führen. Dies ist zunächst die Klassifizierung des Rap als *Pop*, die zumeist zu dessen Politisierung führt [2.4. Pop]. Verbreiteter ist indes die Klassifizierung des Rap als *HipHop* [2.5. HipHop], die bedingt, dass die poetische Praxis und ihre Produkte zugunsten einer ideologisch gefärbten und theoretisch überhöhten Kulturanalyse aus dem Betrachtungsspielraum geraten. Weniger verbreitet ist dagegen die naheliegende Klassifizierung und Behandlung des Rap als *Musik* [2.6. Musik], die sich allerdings aufgrund der Prädominanz der Sprache in diesem Genre bisher als wenig ertragreich erwiesen hat. Abschließend führe ich aus, was meiner Ansicht für die Klassifizierung des Rap als *Literatur* spricht und welche Gründe diese bisher verhindern [2.7. Literatur].

Der eigentliche Hauptteil der Arbeit [3. Poetik] umfasst zwei unterschiedliche Zugänge. Zunächst wird das Rapschaffen als *poiesis* und damit als literarische Praxis bestimmt [3.1. Rapschaffen]. Hierzu wird das gängige Autorschaftsmodell erklärt, nach dem sowohl die nach regelpoetischen Standards messbare Kunstfertigkeit, als auch die Erfüllung impliziter Authentizitätsversprechen die Qualität eines Autors ausmachen [3.1.1. Autorschaft]. Bei der anschließenden Beschreibung des Rapschaffens als sprachliche Mischttätigkeit mit oralen und literalen Anteilen orientiere ich mich an medientheoretischen Überlegungen. Zunächst weise ich auf basale materielle und mediale Eigenschaften der gesprochenen Rede hin, die die Tätigkeit genuin kennzeichnen [3.1.2. Materialität u. Medialität]. Daran anschließend spezifiziere ich die Produktionsphasen *Konzeption* [3.1.3. Konzeption] und *Realisation* [3.1.4. Realisation].

Im zweiten Teil [3.2. Kennzeichen] stelle ich die signifikanten Kennzeichen der Textsorte *Rap* vor. Dabei berücksichtige ich mediale, formale und inhaltliche Aspekte, sowie ihr wirkungsdispositionales Zusammenspiel. Es zeigt sich unter anderem, dass die Textsorte besonders dazu geeignet ist, ihre Sprecher als cool und überzeugt zu inszenieren [3.2.9. Wirkungsdispositionen]. Zur Erarbeitung der einzelnen Aspekte rekurriere ich jeweils sporadisch auf die zugehörige Forschungsliteratur; im Zentrum stehen allerdings exemplarische Textanalysen im close reading.<sup>5</sup> Auch wenn ich mich in dieser Arbeit auf deutschsprachige Raps beschränke, gilt es doch aus Hundertausenden – wahrscheinlich sogar Millionen – von potentiellen Beispielen einige wenige, vermeintlich repräsentative auszuwählen.<sup>6</sup> Dabei geht es mir vor allem darum, für den jeweils verhandelten Aspekt markante, d. h. »proto-typische« Exemplare anzuführen wie

5 Vgl. Köppe und Winko 2008, S. 45.

6 Vgl. zur generellen Problematik der Korpusbildung in der Gattungsforschung Zymner 2003, S. 122.

auch solche, die als Sonderfälle die Spielräume im jeweiligen Bereich ausloten.<sup>7</sup> Insgesamt bleibt mir allerdings nichts anderes übrig, als mich auf mein ethnografisches Wissen<sup>8</sup> und meine langjährige Erfahrung als Rapschaffender, -Workshopleiter, -Forscher<sup>9</sup> und nicht zuletzt -Hörer zu berufen und im Sinne Klaus Weimars auf die »subjektive Evidenz« meiner Argumente zu vertrauen.<sup>10</sup> Einige Hypothesen wurden allerdings auch anhand eines randomisierten Korpus von 400 deutschsprachigen Raps überprüft und in ihrer Gültigkeit quantifiziert.<sup>11</sup>

Im nachfolgenden Teil [4. Vorläufer u. Nachbarschaften] führe ich einige Literaturformen auf, die sich m. E. für eine intensivere vergleichende Auseinandersetzung mit Rap anbieten würden. Abschließend resümiere ich über die gesellschaftliche Bedeutung des Rap in Deutschland und plädiere für eine bewusstere Wahrnehmung der literarischen Praxis als kognitiv anspruchsvolle Leistung [5. Abschließende Bemerkungen]. In diesem Sinne möchte ich meinen Ansatz auch als kulturwissenschaftlichen verstanden wissen. Er verdeutlicht, wie literaturwissenschaftliche Analysemethoden zur Verhandlung eines kulturellen Breitenphänomens eingesetzt werden können.

Die Arbeit richtet sich an unterschiedliche Leserschaften und soll auch in ihren Teilaspekten leicht zugänglich sein. Um die kursorische Lektüre zu vereinfachen, wurden die Abschnitte – im Stil eines Handbuchs – als abgeschlossene Einheiten gestaltet und untereinander verschlagwortet. Gelegentlich können sich dabei Redundanzen ergeben.

---

7 Vgl. die »Strategien zur fallübergreifenden Analyse« bei Deppermann 2008 [2001], S. 97ff.

8 Vgl. die Definition bei Deppermann: »Ethnographisches Wissen ist Wissen über das besondere Milieu, die spezifische Kultur, die Gruppe, evtl. auch die besonderen historischen Kontexte, aus denen das Material der Untersuchung entstammt« (ebd., S. 87).

9 So entstanden im Zuge von Vorarbeiten eine neunteilige Interviewreihe (Wolbring 2010(a-i) [Internetquelle]) und drei wissenschaftliche Aufsätze, in denen einige Aspekte dieser Arbeit bereits einführend verhandelt werden und die als Publikation vorliegen (\*Wolbring 2010, 2012, 2014). Entsprechend sind einige Gedanken und Formulierungen ähnlich oder identisch.

10 Vgl. Weimar 2002, S. 115.

11 Diese Korpusanalyse wurde von Christina Mühlig im Zuge ihrer Examensarbeit durchgeführt (\*Mühlig 2011).



---

## 2. Gegenstandsbestimmung und methodische Abgrenzung

»Nix gegen die, aber was hat das mit Rap zu tun?«<sup>12</sup>

Im Verständnis dieser Arbeit ist ein *Rap* (ausgesprochen [ræp]) ein durch Rhythmus und Reim gebundener Sprechtext, d.h. ein Sprechgedicht. Die Erstellung eines Rap wird in der Folge als *Rapschaffen* bezeichnet [3.1. Rapschaffen]. Sie obliegt dem *Rapper* oder *MC*, den ich in der Folge auch als *Rapschaffenden* bezeichnen werde.<sup>13</sup> Raps werden in der Regel musikbegleitet deklamiert. Die begleitende Instrumentalspur nennt man *Beat* [2.6. *Beats*]. Rap gilt gemeinhin als Element der *HipHop-Kultur* [2.5. HipHop].

### Etymologische Herleitung

Der englische Begriff *rap* wird in der Literatur unterschiedlich hergeleitet und erweist sich als äußerst bedeutungsvariant. Einige seiner Gebrauchsweisen tragen dabei Züge, die den Rap bis heute kennzeichnen. So wird der Begriff häufig auf das englische Verb *to rap* zurückgeführt, das sich mit *schlagen*, *klopfen* oder *pochen* übersetzen lässt. Das entsprechende Substantiv *rap* gilt als Onomatopoeticum und bezeichnet einen *schneidenden Schlag*. Dieser Gebrauch ist bereits für das 14. Jahrhundert belegt<sup>14</sup> und impliziert Bedeutungsdimensionen des Rhythmischen [3.2.3. Flow] wie auch des Aggressiven<sup>15</sup> [3.2.9. Aggressivität], die bis heute als rap-charakteristisch gelten.

Im afroamerikanischen Slang wurde *to rap* lange Zeit in der allgemeinen Bedeutung *sprechen* oder *reden* verwandt, was bereits seine inhärente Sprach-

---

12 Samy Deluxe: »100 Bars aufm Splash! 2005.« Free-Track: [<http://www.youtube.com/watch?v=HqKE-hVo17k>] 2005.

13 Der tatsächlichen Überpräsenz von männlichen Rapschaffenden entsprechend verwende ich in dieser Arbeit das generische Maskulinum [2.3. *Geschlechterverteilung*]. In gleicher Weise verfährt auch Schloss mit dem Hinweis auf die männliche Überpräsenz bei DJs (\*Schloss 2004, S. 9).

14 Vgl. \*Safire 1995, S. 40f. Vgl. auch Büttner 1997, S. 157.

15 Kimminich betont dezidiert dieses aggressive Moment und übersetzt *to rap* mit *schlagen* bzw. *prügeln* (vgl. \*Kimminich 2001, S. 143).

bezogenheit bezeugt [2.5. *Prädominanz*], und kann in diesem Verständnis wohl am ehesten mit *quatschen* übersetzt werden.<sup>16</sup> Der amerikanische Publizist William Safire vermutet, dass diese Gebrauchsweise dem »British prison slang« entlehnt ist und führt eine entsprechende Belegstelle aus dem Jahr 1879 an.<sup>17</sup> Gerade in juristischen bzw. kriminalistischen Zusammenhängen konnte und kann das informelle Verb *to rap* vieles bedeuten; von *gegen jemanden aussagen* über *einen Meineid leisten*<sup>18</sup> bis *auf sein Recht pochen*.<sup>19</sup> Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts soll *rap* eine stehender Begriff für Handtaschenraub gewesen sein,<sup>20</sup> als *rapper* wiederum wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts Informanten der Polizei bezeichnet.<sup>21</sup>

Im britischen Englisch ist das Verb *to rap* in der allgemeinen Bedeutung *to express orally* Safire zufolge bereits im 16. Jahrhundert gebräuchlich gewesen.<sup>22</sup> In der Funktion eines *verbum dicendi* kann *to rap* allerdings auch viele spezifischere Bedeutungen tragen, die teilweise zu aktuellen Aspekten des Rap korrespondieren. Es wird übersetzt mit *schwätzen*,<sup>23</sup> aber auch mit *Sprüche klopfen*<sup>24</sup> und mit *jemanden austricksen*<sup>25</sup> [3.2.6. *Punchline*]; mit *selbstbewusst sprechen*<sup>26</sup> [3.2.9. *Autorität*], mit (männlich exklusivem) *flirten*<sup>27</sup> [2.3. *Geschlechterverteilung*], aber auch mit *provozieren*<sup>28</sup> und mit *verspotten*<sup>29</sup> [3.2.8. *Dissing*]. Der Musikwissenschaftler Christoph Buß wirbt zusammenfassend für eine Definition des *Rapping* als dem »Bestreben, sein Gegenüber mittels Worten von etwas zu überzeugen.«<sup>30</sup> Gleichzeitig weist er auf alternative Herleitungshypothesen hin, denen zufolge sich *rap* auf Begriffe wie *repartee* (*Schlagfertigkeit*), *rapid*

16 So erklärt Suliaman El-Hadi, der als Mitglied der Last Poets bereits Vorformen des heutigen Rap produzierte [4.1. *amerikanische Vorläufer*]: »Rap«, in our vernacular just meant ›talk,‹ like ›Dig this, man, I wanna slide past your crib and rap with you.« (zit. n. \*Dery 1988, S. 36). Vgl. auch \*Krekow, Steiner und Taupitz 2003, S. 434.

17 Vgl. \*Safire 1995, S. 40. Der Slang-Lexikograph Clarence Major erwägt die Möglichkeit, der Begriff habe sich aus der Praxis der Inhaftierten entwickelt, mittels Klopfzeichen zwischen den Zellen zu kommunizieren (vgl. Major 1994, S. 376).

18 Vgl. ebd.

19 Vgl. Büttner 1997, S. 157f.

20 Vgl. Major 1994, S. 376. Vgl. zum Gebrauch von *rap* zur allgemeinen Bezeichnung (ausschweifender) Monologe Stavsky, \*Mozeson und Mozeson 1995, S. 84.

21 Vgl. \*Poschardt 2001 [1997], S. 153.

22 Vgl. Safire: »The poet Sir Thomas Wyatt wrote in 1541, ›I am wont sometime to rap out on oath in an earnest talk.« (\*Safire 1995, S. 40).

23 Vgl. \*Buß 1998(b), S. 259.

24 Vgl. Büttner 1997, S. 157. Vgl. auch \*Rappe 2010, Bd. 1, S. 28.

25 Vgl. Büttner 1997, S. 157. Vgl. auch Major 1994, S. 376.

26 Vgl. \*Mager 2007, S. 73.

27 Vgl. \*Smitherman 1997, S. 4.

28 Vgl. Major 1994, S. 376.

29 Ebd.

30 \*Buß 1998(b), S. 259. Vgl. auch Büttner 1997, S. 157.

(*schnell*) oder *rapport* (*Bericht* aber auch *Beziehung*) zurückführen lässt.<sup>31</sup> Zuweilen wird das Substantiv *rap* sogar als künstliches Akronym aufgefasst, d. h. als Kurzform von *rhythm and poetry*<sup>32</sup> oder als Kurzform von *Rhapsodie*.<sup>33</sup> Als Bezeichnung für einen gereimten Monolog mit ästhetischem Anspruch ist der Begriff im afroamerikanischen Slang bereits in den späten 40er Jahren des 20. Jahrhunderts und somit schon für die Vorformen des hier verhandelten Rap [4.1. *amerikanische Vorläufer*] gebräuchlich.<sup>34</sup> Darüber hinaus wird der Begriff bis heute auch im Okkultismus verwandt.<sup>35</sup>

## 2.1. Die Geschichte des Rap

»Ich weiß noch genau wie das alles begann«<sup>36</sup>

Die Entstehungsgeschichte des Rap wird in der Literatur vielerorts ausgeführt<sup>37</sup> und stellt einen zentralen Bezugsmythos<sup>38</sup> sowohl für die Forschung wie auch für einige Akteure selbst da. Sie wird an dieser Stelle knapp rekapituliert:

### Rap in den USA

Nach gängiger Forschungsmeinung entsteht Rap im Zuge der HipHop-Kultur [2.5. HipHop] etwa um das Jahr 1974 in der New Yorker Bronx. Der gelernte

31 Vgl. \*Buß 1998(b), S. 259. Vgl. auch \*Mager 2007, S. 73.

32 Vgl. z. B. \*Schneider, D. 2011, S. 12.

33 Vgl. \*Eideneier 1999, S. S. 206.

34 Vgl. Major 1994, S. 377.

35 Vgl. Knoefel: »Zu einer anderen Klasse von akustischen Phänomenen gehören die ›Raps‹, meist als Elemente von Spuk- und Poltergeistfällen oder der Einleitung mediumistischer Sitzungen: In der Regel sind die Geräusche an die Gegenwart ›sensitiv‹ begabter Personen gebunden; sie manifestieren sich mal rhythmisch, als einfaches Trommeln, Marsch oder Lied, dann wieder unregelmäßig, manchmal als leises Kratzen oder hammerschlagartig laut [...]. Das Klopfen folgt intelligenten Mustern: Fragen werden beantwortet, Geräusche auf Befehl der Anwesenden imitiert« (Knoefel 2007, S. 146).

36 Advanced Chemistry: »Kapitel 1.« Album: *Advanced Chemistry*. 1995.

37 Mager glaubt gar: »Die Geschichte noch keines anderen musikalischen Genres ist bislang in solchem Umfang dokumentiert und beschrieben worden wie die von Rap-Musik« (\*Mager 2007, S. 70). Für die Entstehungsgeschichte des amerikanischen Rap gelten besonders David Toops *Rap attack. African Jive bis Global HipHop* (\*Toop 2000 [1984]) und Steven Hagers *Hip hop: the illustrated history of break dancing, rap music, and graffiti* (Hager 1984) als einschlägig. Eine aspektreiche chronologische Übersicht findet sich bei \*Peterson 2006(b), S. 362ff. Die Geschichte des deutschsprachigen Rap wurde bisher am umfänglichsten von Sascha Verlan und Hannes Loh dokumentiert (\*Verlan und Loh 2006 [2000]).

38 Vgl. zum Begriff *Mythos* in der Bedeutung »Fundierende Geschichten« Assmann, J. 2007 [1992], S. 75.

Elektroniker Joseph Saddler, bekannt als Grandmaster Flash, soll mit Hilfe zweier Plattenspieler den *Breakbeat* erfunden haben;<sup>39</sup> eine Technik also, bei der kurze, »von Rhythmus- und Perkussionsinstrumenten dominierte Phrasen«<sup>40</sup> unterschiedlicher Musikstücke (so genannte *breaks*) ineinander gemixt werden, sodass längere gleich klingende Rhythmuspassagen entstehen, die nach Belieben ausgedehnt werden können.<sup>41</sup> Saddler gilt überdies auch als Entwickler und Konstrukteur einiger der bis heute üblichen Apparaturen zur Musikproduktion.<sup>42</sup> Populär wurde die neue Musik allerdings durch Clive Campell alias Kool DJ Herc, der in der New Yorker Bronx so genannte *Block Parties*, d. h. Stadtteilfeste veranstaltete.<sup>43</sup> Er begann, »Einheizer« zu engagieren, die im Rhythmus der Musik Ansagen improvisierten, um das Publikum zum ausgelasseneren Feiern zu animieren.<sup>44</sup> Dabei orientierten sich diese ersten Rapper an der Sprechweise populärer Radio-DJs jener Zeit.<sup>45</sup> Aus den improvisierten Ansagen entwickelte sich eine zunehmend komplexere Sprechgesangspraxis, die man fortan als *Rappen* bezeichnet.

In seinen Anfängen hat das Rappen als »Party-Gag« einzig Unterhaltungsfunktion [2.6. *Poetische Funktion*].<sup>46</sup> Es gelangt 1979 erstmals in den Fokus einer

39 Vgl. z. B. Shaw 1986, S. 292.

40 \*Elflein 2009, S. 14.

41 Dietmar Elflein beschreibt die Technik wie folgt: »Der abwechselnde Gebrauch zweier Schallplattenspieler ermöglicht ihm [dem DJ] die Verlängerung eines beliebigen Teils des Musikstückes ins Unendliche. Zu diesem Zweck muss auf beiden Schallplattenspielern je ein Exemplar der gleichen Schallplatte liegen. Die zu verlängernde Phrase wird auf Schallplattenspieler 1 abgespielt. Anschließend wird zu Schallplattenspieler 2 gewechselt und der Vorgang wiederholt. Während Schallplattenspieler 2 läuft, muss die Nadel des Schallplattenspielers 1 wieder auf den Anfang der gewünschten Phrase zurückgesetzt werden, damit dieser wieder im Anschluss an Plattenspieler 2 zum Einsatz kommen kann. Die beständige Wiederholung des beschriebenen Vorgangs ermöglicht seine stete Verlängerung« (ebd.). Vgl. auch \*Rappe 2007, S. 135.

42 Vgl. \*George 2006 [1998], S. 38.

43 Auch Kool DJ Herc wird in der Forschung gelegentlich als Erfinder des Breakbeats angegeben (vgl. z. B. \*Hebdige 1987, S. 137f. oder \*Ogg und Upshal 1999, S. 14). Hager unterscheidet die Pionierleistungen von Herc und Flash wie folgt: »Although Herc was the first deejay to buy two copies of the same record so that he could keep repeating the same break indefinitely, it was Flash who devised the method for repeating break sections while keeping a steady beat. Rather than find the section by chance, Flash began pre-cuing through his headphones. He spent hours sitting in his room practicing his mixing technique. By playing short, rapid-fire cuts from a variety of records, he invented the art of the musical collage« (\*Hager 1984, S. 36). Vgl. zu den widersprüchlichen Aussagen unterschiedlicher Protagonisten \*Poschardt 2001 [1997], S. 163.

44 Vgl. die Ausführungen von HipHop-Mogul Russel Simmons zu den frühen Block Parties: »Immer öfter veranstalteten wir Partys mit Rappern. Das zog mehr Leute an als ein Typ, der nur Platten auflegte« (zit. n. \*George 2006 [1998], S. 41).

45 Vgl. \*Poschardt 2001 [1997], S. 165 oder \*Cobb 2007, S. 45.

46 Saddler beschreibt die Notwendigkeit der Unterhaltsamkeit dieser frühen Rapper wie folgt: »You had to be entertaining to throw block parties. [...] It was always a rough crowd and

breiteren Öffentlichkeit, als die Sugarhill Gang, eine Studiogruppe, die selbst nicht dem Block Party-Milieu entstammt, mit »Rapper's Delight« einen internationalen Hit landet. Sein Beat basiert auf einem weitestgehend unveränderten Sample aus dem Disco-Song »Good Times« der Gruppe Chic aus demselben Jahr. »I said: a hip hop / the hippie the hippie / to the hip hip hop, and you don't stop the rock / it to the bang bang boogie say up jumped the boogie / to the rhythm of the boogie, the beat«, hört man den ersten einer Reihe von Rappern rhythmisch über den Beat sprechen. Der Text ähnelt lautspielerischen Auszählversen von Kindern [4.2. *Kinderlyrik*] und wirkt in seiner Einfachheit beinahe improvisiert. Damit entspricht er dem typischen Stil der frühen Block Party-Rapper.<sup>47</sup> 1982 erscheint mit »The Message« ein Rap-Song, der sich kritisch mit den Lebensumständen in der New Yorker Bronx auseinandersetzt und noch dazu vom Pionier Saddyler und seiner Gruppe Furious Five stammt. Der Song wird ein großer Hit und avanciert zum Inbegriff des engagierten Rap.<sup>48</sup> Der Text beschreibt die New Yorker Bronx als Ort der Verwahrlosung, Tristesse und Perspektivlosigkeit:

»Broken glass everywhere /  
 People pissing on the stairs, you know they just don't care /  
 I can't take the smell, I can't take the noise /  
 Got no money to move out, I guess I got no choice /  
 Rats in the front room, roaches in the back /  
 Junkies in the alley with a baseball bat. /«<sup>49</sup>

Rap galt vielen von da an nicht mehr nur als Ablenkungs- und Zerstreungsmöglichkeit, sondern (gleichzeitig) als Chance, den unterprivilegierten Afroamerikanern im gesamtgesellschaftlichen Diskurs eine Stimme zu verschaffen. Gerade die in der Forschung prominenten Rapper wie KRS-One, Public Enemy [2.4. *Politische Inhalte*] oder Afrika Bambaataa [2.5. *Bambaataa*] sehen sich in der Tradition von »The Message«. Saddyler selbst äußert sich in seiner Biographie

---

there was never any security. If the crowd wasn't entertained, the situation could get very dangerous« (zit. n. \*Hager 1984, S. 35).

47 Vgl. Kage: »Rappers Delight ist ein Text, der einfach Spaß machen will und damit absolut dem Zeitgeist entsprach [...]. Und er ist eine Art Zusammenfassung dessen, was die MCs bis dato geleistet hatten: Blockparties zu ›rocken« (\*Kage 2004, S. 66). Vgl. zur kontroversen Entstehungsgeschichte von »Rapper's Delight«, dem Improvisationscharakter und den Plagiats-Vorwürfen der Szene \*Fricke und Ahearn 2002, S. 184ff.

48 Vgl. Krekow, Steiner und Taupitz: »*The Message*, war das erste Stück im HipHop überhaupt, daß sich nicht nur mit Parties und Unterhaltung beschäftigte, sondern auf Mißstände in der urbanen Gesellschaft aufmerksam machte. Mit *The Message* erreichte HipHop eine neue Ebene, die das Überleben dieser Musik (die noch nicht einmal als ein eigenes Genre anerkannt war) sicherte« (\*Krekow, Steiner und Taupitz 2003, S. 155f.). »The Message« war in Niedersachsen sogar Stoff der Zentralabiturprüfung in Englisch (vgl. Niedersächsisches Kultusministerium 2010 [Internetquelle]).

49 Grandmaster Flash & the Furious Five: »The Message.« Single 1982.

kritisch zu seinem größten kommerziellen Erfolg. Der Song sei ein kalkulierter Schachzug der Managerin gewesen, den niemand in der Gruppe wirklich gemocht habe und der auch nicht ihrer tatsächlichen Lebenswirklichkeit entspreche: »The Message isn't a song about the place I came from or the people I grew up with.«<sup>50</sup> Der sogenannte *Conscious-Rap*, d.h. der Rap mit ernstem, sozialkritischem Impetus,<sup>51</sup> blieb nicht lange die kommerziell erfolgreichste Spielart des amerikanischen Rap. Besonders der sogenannte *Gangsta-Rap*, d.h. Raps in denen kriminelles, gewalttätiges oder sexuell anstößiges Verhalten propagiert wird,<sup>52</sup> erweist sich in der Folge als deutlich populärer.<sup>53</sup> Rapper wie Ice-T, Easy-E oder 2Pac kokettieren ebenfalls mit ihrer Herkunft aus sozial schwachen Milieus, transportieren darüber hinaus aber deutlich andere Inhalte. Die oftmals Gewalt verherrlichenden und sexistischen Texte brachten dem Gangsta-Rap neben vielen Fans – gerade unter den weißen Jugendlichen der amerikanischen Mittelschicht<sup>54</sup> – auch viele (häufig verkaufsfördernde) Kontroversen ein [2.3. *Verwahrlosung*]. Nicht nur die konservative Mitte Amerikas echauffierte sich über seine Inhalte, sondern auch einige der »Gründungsväter«, die in ihm eine Pervertierung ihrer Ideale sahen [2.4. 4 *Elemente*]. Da die Forschung stark von eben jenen Pionieren beeinflusst wird, fällt der so populäre Gangsta-Rap in vielen Betrachtungen bereits aus dem Blickfeld, weil es sich angeblich nicht um den »wahren HipHop« handelt [2.2. *Distanz*].

## Rap in Deutschland

Der deutschsprachige Rap ist unstrittig ein Ableger des amerikanischen. Er entwickelt allerdings früh eigene Facetten und Merkmale, die sich in Teilen aus seiner spezifischen Distribution und Popularisierung erklären und die ich an dieser Stelle grob skizzieren werde.

50 \*Grandmaster Flash und Ritz 2008, S. 159.

51 Vgl. die Definition von Conscious-Rap bei Krekow, Steiner und Taupitz: »Bezeichnung für Raps, die inhaltlich anspruchsvoll und mit einer Botschaft versehen sind. Conscious Lyrics sind fast immer gesellschaftskritisch bis subversiv« (\*Krekow, Steiner und Taupitz 2003, S. 158).

52 Vgl. zu den Schwierigkeiten, Gangsta-Rap zu definieren, Seeliger: »Im Internet findet man unzählige Versuche, Gangsta-Rap als Genre durch bestimmte Voraussetzungen zu umschreiben und von anderen Rap-Subgenres ähnlich schwammiger Herkunft (Street-Rap, Hardcore-Rap, Porno-Rap usw.) zu unterscheiden« (Seeliger 2013, S. 63). Vgl. auch \*Krekow, Steiner und Taupitz 2003, S. 257).

53 Vgl. zur gestiegenen medialen Präsenz des Rap seit seinem inhaltlichen Wandel hin zum Gangsta-Rap Behrens 1996, S. 46. KRS-One behauptete in den 90er Jahren gar, dass es für Rap-Songs, die nicht dezidiert von Sex und Gewalt handelten, unmöglich sei, kommerziell erfolgreich zu werden (vgl. \*Shomari 1995, S. 35).

54 Vgl. \*Güngör und Loh 2002, S. 49.

In Deutschland wird bereits seit etwa dreißig Jahren gerappt. Der erste Kontakt entstand durch den Erfolg des Breakdance Mitte der achtziger Jahre<sup>55</sup> und durch den Einfluss von erfolgreichen HipHop-Filmen wie *Wild Style*,<sup>56</sup> *Beat Street*<sup>57</sup> oder *Breakin'*.<sup>58</sup> HipHop und damit auch Rap waren zunächst also rein medienvermittelter US-Import.<sup>59</sup> Gerade in Städten, in denen amerikanische GIs stationiert waren, wie Heidelberg, Stuttgart und Frankfurt entwickelte sich eine kleine Jam-Kultur, die stark an amerikanischen Vorbildern orientiert blieb und in der entsprechend zumeist auf Englisch gerappt wurde.<sup>60</sup> So wie der erste große Hit der amerikanischen HipHop-Kultur nicht originär dem *Block Party*-Umfeld entsprang, so war auch der erste deutschsprachige Rap-Hit »Die da« von den fantastischen Vier aus dem Jahr 1992<sup>61</sup> kein wirkliches Szeneprodukt. Der Song wird dialogisch vorgetragen. Die beiden Sprecher erzählen sich von ihrer jeweiligen neuen Damenbekanntschaft, um am Ende festzustellen, dass sie beide derselben Frau verfallen sind, die sich von beiden aushalten lässt.<sup>62</sup> Für derart gefällige Unterhaltungsmusik hatte die damalige Szene wenig Verständnis. Ihren einschlägigsten Vertretern Advanced Chemistry gelang im selben Jahr ein Achtungserfolg mit dem Song »Fremd im eigenen Land«.<sup>63</sup> Als Reaktion auf die neofaschistischen Anschläge in Rostock<sup>64</sup> schufen sie damit in den Augen vieler ein deutschsprachiges Äquivalent zu »The Message«<sup>65</sup> und schilderten die alltäglichen Ausgrenzungserfahrungen von Migranten in Deutschland.<sup>66</sup> Advanced

55 Vgl. \*Pennay 2001, S. 114. Vgl. auch die Erfahrungsberichte von Marius Nr 1 und Curse (in: \*Krekow und Steiner 2000, S. 18 bzw. S. 68).

56 Ahearn, Charlie: *Wild Style*. 1983. [Film].

57 Lathan, Stan: *Beat Street*. 1984 [Film].

58 Silberg, Joel: *Breakin'*. 1984 [Film]. Vgl. \*Jacob 1994, S. 206. Vgl. auch die Erfahrungsberichte von DJ Opposum und Schiffmeister (in: \*Krekow und Steiner 2000, S. 88 bzw. S. 157).

59 Vgl. \*Verlan 2003(c), S. 19.

60 Vgl. zum Einfluss der G.I.s \*Mager 2007, S. 173 oder \*Bennett 2003, S. 30f. Smudo von den fantastischen Vier kommentiert diese frühe Phase des HipHop in Deutschland wie folgt: »HipHop war im Prinzip abgeguckt von Filmen, Fotos, Plattencovern und den Erlebnissen in G.I.-Discos. Ein direktes aktives HipHop-Umfeld so wie heute gab es Ende der 80er nicht in Stuttgart« (in: \*Krekow und Steiner 2000, S. 33).

61 Eine Auflistung von älteren Songs, die bereits zuvor mit deutschsprachigen Rap-Elementen arbeiteten, aber eher Parodien des amerikanischen Rap darstellen als ernstgemeinte Versuche, einen deutschsprachigen Rap zu etablieren, findet sich in \*Jacob 1994, S. 214f. Vgl. zur besonderen Stellung des Songs »Der Kommissar« von Falco aus dem Jahr 1982, bei dem bewusst Rap-Elemente ins Deutsche übertragen wurden \*Elflein 2007, S. 18.

62 Die fantastischen Vier: »Die da.« Single 1992.

63 Advanced Chemistry: »Fremd im eigenen Land.« Single 1992.

64 Vgl. zur Entstehungsgeschichte des Songs \*Verlan 2003(c), S. 70.

65 Linguist von Advanced Chemistry über »The Message«: »Das Schlüsselerlebnis für mich – und da ging es vielen anderen meiner Generation ähnlich – war der Song »The Message« von Grandmaster Flash and the Furious Five« (in: \*Güngör und Loh 2002, S. 130).

66 Der Rap-Journalist Marcus Staiger kommentiert diese deutliche Orientierung am gesellschaftskritischen Rap spöttisch: »Während in Amerika HipHop als Partymusik begann und

Chemistry wurden über Jahre hinweg von kommenden Rap-Gruppen als Vorbild bezeichnet. Kommerziell erfolgreicher blieb aber der Rap der fantastischen Vier.<sup>67</sup> Dies führte zu einer Entwicklung, die Hannes Loh, einer der einflussreichsten HipHop-Forscher Deutschlands [2.2. *Distanz*], abfällig als den »deutsche[n] Sonderweg«<sup>68</sup> bezeichnet, d.h. einer großen Präsenz der Mittelschicht, sowohl auf Seiten der Produzenten wie der Rezipienten,<sup>69</sup> die so in anderen Sprach- und Kulturräumen nicht zu beobachten ist [2.3. *Soziale Herkunft*]. Der wortspielerische, grundsätzlich positive und weitestgehend apolitische Stil der fantastischen Vier und ihr explizites Bekenntnis »We are from the Mittelstand«<sup>70</sup> ließ den Rap bereits zu Beginn seiner Popularisierung auch für Jugendliche der bürgerlichen Mitte adaptierbar erscheinen, was Güngör und Loh wie folgt kommentieren: »Mit dem Erfolg von ›Die da !?!‹ kommt das Modell Deutschrap nicht nur musikalisch, sondern auch politisch in der Mitte der Gesellschaft an.«<sup>71</sup> Dabei distanzieren sich die fantastischen Vier – im Gegensatz zu Advanced Chemistry – explizit von den amerikanischen Vorbildern.<sup>72</sup>

Der *Fun-Rap* der fantastischen Vier erwies sich in der Folge als stilbildend für die *Neue Schule* des deutschsprachigen Rap, die gerade von Hamburger Gruppen wie Fettes Brot, Der Tobi und das Bo oder Eins, Zwo<sup>73</sup> vertreten wurde

---

sich so über die Stadien Kindheit und Pubertät entwickeln konnte, kam HipHop in der zweiten Welle als gereifte und bewusste Persönlichkeit nach Deutschland. In Amerika war der sogenannte Conscious Rap am Zug und deshalb mußte es in Deutschland auch mit Sinn zur Sache gehen. Klar, daß sich das mit unterentwickelten Skills und Produktionstechniken mehr als erbärmlich anhörte« (in: \*Krekow und Steiner 2000, S. 12).

67 Vgl. Krekow, Steiner und Taupitz: »Mit dem Erscheinen der Fantastischen Vier setzte eine erste kommerzielle Deutsch-Rap-Welle ein« (\*Krekow, Steiner und Taupitz 2003, S. 185).

68 \*Loh 2005, S. 113.

69 Vgl. \*Androusoyopoulos und Scholz 2002, S. 5. Vgl. auch \*Klein und Friedrich 2003(a), S. 24 oder \*Krekow und Steiner 2000, S. 151.

70 Zit. n. \*Klein und Friedrich 2003(a), S. 75.

71 \*Güngör und Loh 2002, S. 309. Rapper Curse bestätigt diese Einschätzung im Interview: »Es war ganz klar, dass die Fantas den deutschen Mittelstand ansprechen, irgendwelche Azubis oder Abiturienten. Die wurden angesprochen mit witzigen, intellektuell angehauchten, wortspielerisch schönen Texten und dazupassenden Beats« (zit. n. ebd., S. 221). Auch der Rapper Ade bestätigt: »Dieser Mechanismus, dieser soziale Wechsel, ist mit dem Erfolg der Fantas in Gang gesetzt worden« (zit. n. \*Loh und Verlan 2000, S. 35).

72 Die Distanzierung vom bzw. Orientierung am amerikanischen Vorbild wird von beiden Gruppen als wesentlicher Unterschied aufgefasst. So erklärt Torch von Advanced Chemistry: »Also wir haben aufgezählt, wer unsere Vorbilder waren. Die Fantastischen Vier haben das ignoriert, die haben gesagt, Kurtis Blow kennen sie nicht, ist ihnen egal. Das ist der Unterschied« (zit. n. \*Burcharth 2009, S. 59). Smudo von den fantastischen Vier kommentiert deren damalige Position zur Szene hingegen wie folgt: »Wir waren auch auf einigen Jams, auf denen wir AC [Advanced Chemistry], Cora E und einige Britcore orientierte Formationen wie No Remorze gesehen hatten. Die ganze Szene wirkte auf uns viel zu amerikanisiert, was uns nie gefallen hat. Deswegen waren wir eigentlich immer schon außen vor und das blieb auch sehr lange Zeit so« (in: \*Krekow und Steiner 2000, S. 34).

73 Peters bezeichnet deren Album *Gefährliches Halbwissen* aus dem Jahr 1999 als »sprachge-

und die den großen kommerziellen Erfolg des deutschsprachigen Rap ab Mitte der 90er Jahre in weiten Teilen begründete.<sup>74</sup> Vielen dieser Gruppen fehlt es allerdings sowohl am HipHop-<sup>75</sup> [2.5. HipHop] wie auch am Ghetto-Bezug:<sup>76</sup> »die meisten von ihnen sehen die Dinge weit weniger ernst als die Vertreter der Alten Schule. Der Spaß am Wortspiel und am Reim tritt immer mehr in den Vordergrund.«<sup>77</sup> Diese Entwicklung wird in der Literatur zumeist kritisch kommentiert. Deutschsprachige Rapper seien lediglich »kulturelle Okkupanten, denen die Härte des Protestes zu Unterhaltung« verkomme.<sup>78</sup> Ihr Rap bringe nur »ein wenig Abenteuerstimmung in das Leben gelangweilter Wohlstandskinder.«<sup>79</sup> Der spaßorientierte Stil der fantastischen Vier wird als »krampfhaft Albernheit«<sup>80</sup> bezeichnet, durch die sie dem Rap ein »geglättetes, Freude ausstrahlendes Medienimage« verliehen hätten.<sup>81</sup>

Die anfangs noch versprengte Rap- bzw. HipHop-Szene erwies sich zunächst als äußerst mobil und reiste quer durch die Republik von Jam zu Jam.<sup>82</sup> Erst im Laufe der Zeit entwickelten sich deutliche, tendenziell urbane Hochburgen. In den 90er Jahren waren die Szenen in Hamburg, Stuttgart, Frankfurt und Köln

---

niales Werk«, das zum »kanonischen Inventar« des Genres gehöre. Vom »Geist der Gegenkultur« wehe allerdings »nicht mal mehr ein laues Lüftchen« (Peters 2010, S. 429).

74 Vgl. \*Rösel 2007, S. 27 oder \*Loh und Verlan 2000, S. 30.

75 Vgl. Krekow, Steiner und Taupitz: »Die verschiedenen Acts stammen oft aus [der] gehobenen Mittelklasse-Schicht. Die Fans wissen selten etwas über HipHop als weltumspannende (Sub) Kultur« (\*Krekow, Steiner und Taupitz 2003, S. 185).

76 Vgl. \*Klein und Friedrich 2003(a), S. 74ff. Klein und Friedrich zitieren den Rapper Das Bo wie folgt: »Ich komme aus Horst bei Elmshorn. Da gibt es die Drogenprobleme nicht, also kann ich auch nicht darüber reden. Meine Straße ist schon eher die Sesamstraße« (zit. n. ebd., S. 75).

77 Westermayr 2010 [2005], S. 32.

78 Baacke 2007 [1987], S. 115.

79 \*Farin 1998, S. 57.

80 \*Jacob 1994, S. 214.

81 \*Burchart 2009, S. 79. In der Forschung wird der deutschsprachige Rap diesbezüglich vor allem mit dem französischsprachigen verglichen, wobei letzterer zumeist stark idealisiert und deutlich überlegen dargestellt wird. Die Adaptierung des amerikanischen Vorbilds scheint in Frankreich bruchloser vollzogen worden zu sein, da sich die schwarzen Jugendlichen in der Banlieue dem Anschein nach leicht mit den unterprivilegierten Schwarzen der amerikanischen Ghettos identifizieren konnten (vgl. z.B. \*Kimminich 2003(b), S. 43, \*Scholz 2003(b), S. 249 oder \*Hüser 1999, S. 289). Dies schlägt sich angeblich auch in den verhandelten Themen nieder [3.2.7. Themen]: Deutschsprachiger Rap sei geprägt von »Spaß- oder Battlereime[n]«, während der französischsprachige Rap sich mehrheitlich mit »soziale[n] Fragen und alltägliche[m] Rassismus« beschäftige (\*Güngör und Loh 2002, S. 41). Die Forschung präferiert anscheinend den sozialkritischen Rap aus Frankreich. So spricht Verlan polemisch vom »großen Unterschied« zwischen Rap in Frankreich und Deutschland: »dort Wut, hier Selbstzufriedenheit, dort Rebellion und hier Genügsamkeit« (\*Verlan 2003(a), S. 130).

82 Vgl. \*Loh und Verlan 2000, S. 27.

besonders produktiv.<sup>83</sup> Zwischen 1998 und 1999 erlebte der deutschsprachige Rap seine bisher wohl größten kommerziellen Erfolge und seine wohlwollendste Behandlung im medialen Diskurs. Seine Inhalte schwankten zwischen wortspielerischen Spaßtexten und an den Werten der linken Mitte orientierten Gesellschaftstexten rund um Toleranz und kritische Selbstbehauptung. Erst 2000 erhielt auch der amerikanische Gangsta-Rap ein populäres deutschsprachiges Äquivalent. Der Berliner Rapper King Kool Savas erregte mit Textzeilen wie »Alle Frauen dieser Welt – Lutsch' mein' Schwanz!«<sup>84</sup> oder »Alle MCs sind schwul in Deutschland!«<sup>85</sup> bundesweit Aufsehen und machte den bis dahin »recht betulichen« Rap für neue Zielgruppen interessant.<sup>86</sup> Savas folgten in den kommenden Jahren Skandalrapper wie Sido und Bushido,<sup>87</sup> die erstmalig eine Ghettoästhetik in Deutschland etablierten und mit Drogen und Gewalt verherrlichenden Texten große kommerzielle Erfolge erzielten. Die Wahrnehmung des deutschen Rap in den Medien veränderte sich durch diese Entwicklungen stark. Würdigte man zuvor die Produkte als interessante Bereicherung der deutschsprachigen Poplandschaft, füllten der Gangsta-Rap und seine Protagonisten nun eher Boulevard-Magazine mit neuen Skandalmeldungen. Von Seiten besorgter Eltern und Jugendschützer wurde Rap dadurch zusehends als massive Verrohungstendenz diffamiert [2.3. *Verwahrlosung*] und zuweilen sogar zensiert [5.2. *Problematik*]. Durch den Erfolg dieses harten Gangsta-Rap etablierte sich Berlin, das bis Ende der 90er Jahre in der öffentlichen Wahrnehmung nur eine untergeordnete Rolle spielte<sup>88</sup> und dessen Szene als »sehr nett und familiär«<sup>89</sup> galt, etwa zwischen 2000 und 2010 als Hauptstadt des deutschsprachigen Rap.

In der jüngeren und jüngsten Vergangenheit haben Städte und lokale Szenen merklich an Bedeutung verloren. Rap findet zu großen Teilen im Internet statt und nutzt dort die Möglichkeiten der Social Media [2.3. *Popularität*]. Nach den (mehrheitlich wohl illegalen Downloads geschuldeten) Verkaufseinbrüchen zu

83 Vgl. die Übersicht der Tonträgerveröffentlichungen im Zeitraum zwischen 1986 und 1996 bei \*Mager 2007, S. 175.

84 King Kool Savas: »LMS.« Single 1999.

85 King Kool Savas: »Schwule Rapper.« Single: LMS. 1999 (B-Seite).

86 Vgl. \*Krekow, Steiner und Taupitz 2003, S. 326.

87 Vgl. Käckenmeister: »Doch als im Jahr 2002 plötzlich die Künstler des Labels Aggro Berlin durch extrem harte Texte auf sich aufmerksam machten und aus dem Untergrund in den Mainstream vorstießen, teilt sich die Nation aufgrund einer bis dahin nie dagewesenen Kontroversität in zwei Lager. Während die einen die veröffentlichten Tonträger als ersten richtigen deutschen HipHop lobten, da sich die Künstler mit realen Themen aus sozialen Brennpunkten auseinandersetzen, kritisieren die Gegner vor allem die sexistischen Gewalt verherrlichenden Texte.« (\*Käckenmeister 2008, S. 45).

88 Vgl. \*Krekow, Steiner und Taupitz 2003, S. 83.

89 Rapper G.E.R.M. in \*Krekow und Steiner 2000, S. 65.

Beginn des 21. Jahrhunderts<sup>90</sup> ist der deutschsprachige Rap derzeit wieder sehr erfolgreich. Vergleichsweise neue Acts wie Cro<sup>91</sup> oder Marteria<sup>92</sup> erhalten inzwischen sogar Platinauszeichnungen und auch etablierte Rap-Acts wie Sido<sup>93</sup> oder Koolhaas Savas<sup>94</sup> sind mit ihren jüngsten Produktionen so erfolgreich wie nie zuvor. Dabei koexistieren Gangsta-, Fun- und Conscious-Rap, ohne dass eine Leitströmung zu erkennen wäre. Längst haben sich auch diverse Misch- und Sonderformen ausgebildet; wie humoristischer Gangsta-Rap<sup>95</sup> oder sozialkritischer Straßen-Rap.<sup>96</sup> Gangsta-, Fun- und Conscious-Rap sind zur Bestimmung von Subgenres daher nur bedingt geeignet. Vielmehr stehen sie zusammengenommen für das Spektrum an Attitüden [3.2.9. Wirkungsdispositionen], Sprechverhaltensweisen [3.2.8. Sprechverhalten] und Inhalten [3.2.7. Themen], das im Rap üblicherweise bedient wird.

## 2.2. Forschungsüberblick

»Jetzt studier' ich HipHop / im sechsendneunzigsten Semester«<sup>97</sup>

Zu Beginn meines Projektes bestand der Anspruch, eine mehr oder weniger vollständige Bibliographie aller deutsch- und englischsprachigen Forschungsbeiträge zu erstellen. Dieses Vorhaben hat sich als nicht realisierbar herausgestellt. Zum einen ist die Anzahl an Publikationen zum Rap durch neue Vertriebswege wie Print-on-Demand-Verlage oder Online-Zeitschriften in den letzten Jahren exorbitant gestiegen (wobei nur wenige dieser Beiträge wissenschaftlichen Standards genügen); zum anderen wird Rap in den unterschiedlichsten Disziplinen verhandelt. Selbst in der Architektur,<sup>98</sup> der Mode- und Textilforschung,<sup>99</sup> der Kriminologie,<sup>100</sup> der Psychoanalyse,<sup>101</sup> der Philosophie,<sup>102</sup>

90 Verlan spricht in diesem Zusammenhang hingegen von einer »hausgemacht[en]« Absatzkrise, die auf mangelnde Qualität zurückzuführen sei (vgl. \*Verlan 2003(c), S. 118).

91 Platinauszeichnung für das Album *Raop* und die Single »Easy« (vgl. Janßen 2013 [Internetquelle]).

92 Platinauszeichnung für die EP *Lila Wolken* (vgl. Unrau 2013(b) [Internetquelle]).

93 Platinauszeichnung für die Single »Bilder im Kopf.« (vgl. Butt 2013 [Internetquelle]).

94 Platinauszeichnung für das Album *Gespaltene Persönlichkeit* von Xavas (zusammen mit Xavier Naidoo) (vgl. Unrau 2013(c) [Internetquelle]).

95 Vgl. z. B. Majoe & Jasko: »Majoe vs. Jasko.« Album: *Majoe vs. Jasko*. 2013.

96 Vgl. z. B. Nate57: »Blaulicht.« Mixtape: *Verrückte Ratten*. 2010.

97 Stieber Twins: »Fenster zum Hof.« Album: *Fenster zum Hof*. 1997.

98 Vgl. \*Ebersbach 2006.

99 Vgl. \*Mann 2003.

100 Vgl. \*Lamnek und Schwenk 1995.

101 Vgl. \*Fulmer 2008.

102 Vgl. z. B. \*Darby und Shelby 2005 oder \*Poljanšek 2010.

der Neurolinguistik<sup>103</sup> oder der Konsumforschung<sup>104</sup> wurden bereits Beiträge zum Thema veröffentlicht. Zudem ist eine Vielzahl populärwissenschaftlicher und journalistischer Publikationen im Umlauf, darunter große Mengen an *grauer Literatur*, die nicht über den Buchhandel vertrieben wird. Die hier vorgelegte Rap- bzw. HipHop-Bibliographie [6.1. Rap-Bibliographie] entstand zwischen 2009 und 2013 und fasst über 1300 Einträge.<sup>105</sup> Dennoch ist sie bei weitem nicht vollständig. So wurden nur Artikel aus Büchern und Fachzeitschriften aufgenommen.<sup>106</sup> Vieles blieb aus Umfangs- oder Qualitätsgründen unberücksichtigt, manches konnte nicht bezogen werden, vieles blieb vermutlich übersehen. Insgesamt handelt es sich dennoch um die bisher mit weitem Abstand umfangreichste, publizierte Bibliographie zum Thema. Die zweitumfangreichste Bibliographie stammt von Eddie Meadows.<sup>107</sup> Hier werden über 500 (ausschließlich englischsprachige) Quellen zum Rap bzw. HipHop knapp kommentiert, darunter auch schwer zu beziehende Dissertationen. Tarshia Stanleys *Encyclopedia of HipHop Literature*<sup>108</sup> enthält 180 Artikel, die teilweise einflussreiche Forschungsliteratur zusammenfassen, mehrheitlich allerdings Romane, Filme und Autorenbiographien aus dem Bereich HipHop behandeln. Auch Stanley beschränkt sich dabei auf die USA. Der bisher umfangreichste deutschsprachige Forschungsüberblick stammt von Christoph Mager.<sup>109</sup> Das 2002 gegründete *HipHop Archive* im *W.E.B. Du Bois Institute* der Harvard University sammelt und archiviert unterschiedlichste Materialien zu HipHop und Rap. Neben Zeitungs- und Magazinausschnitten, Videoaufzeichnungen, Schallplatten, Fanartikeln, Werbematerial und vielem anderen findet sich dort auch Forschungsliteratur und eine online zugängliche Datenbank, die regelmäßig erweitert wird.<sup>110</sup> Sie wird sich für die Forschung zukünftig wohl als hilfreicher erweisen als meine Bibliographie, die vor allem als eine Art status quo der englisch- und deutschsprachigen Forschung bis einschließlich 2011 funktionierte.

---

103 Vgl. \*Liebert 2001.

104 Vgl. \*Zentner 1999.

105 Quellenangaben, die sich auf die Rap- bzw. HipHop-Bibliographie beziehen werden in der Arbeit mit einem \* markiert.

106 Eine eigene Bibliographie aller amerikanischen Zeitungsartikel zu Rap-Musik in den 1980er Jahren findet sich bei \*McCoy 1992.

107 \*Meadows 2010. Meadows bibliographiert in dieser Arbeit auch Literatur zu anderen afroamerikanischen Populärmusikstilen, macht aber deutlich, dass Rap nach seiner Wahrnehmung seit den 1990er Jahren der am stärksten beforschte Gegenstand ist und stetig an Attraktivität gewinnt (vgl. ebd. S. xviii).

108 \*Stanley, T. 2009.

109 Vgl. \*Mager 2007, S. 72 ff.

110 <http://www.hiphoparchive.org/university>.

Im Folgenden werden die einflussreichsten Strömungen und Tendenzen der Forschung einführend vorgestellt.

### HipHop-Studies als Black Studies

Gerade im englischsprachigen Raum ist Rap inzwischen ein Forschungsschwerpunkt. Allerdings wird er zumeist subsumiert als Teil der HipHop-Kultur behandelt oder gar als deren Synonym. Die sogenannten *HipHop-Studies* sind als eigener Zweig der Cultural Studies inzwischen akademisch etabliert.<sup>111</sup> Dabei handelt es sich zumeist um direkte Ableger der Black bzw. African-American Studies, die sich grundsätzlich mit den kulturellen Einflüssen der afrikanischen Diaspora beschäftigen. Hier entstanden bereits Anfang der 1990er Jahre einflussreiche Arbeiten zum HipHop, durch die der HipHop-Begriff erstmalig in den Betrachtungsspielraum der Wissenschaften gelangte und die bis heute eine Art Forschungskanon repräsentieren. Houston A. Baker Jr. forderte bereits 1993 in seinem viel rezipierten Essay-Band *Black Studies, Rap and the Academy* dazu auf, Rap und die HipHop-Kultur zu einem zentralen Betrachtungsgegenstand der Black Studies zu erheben.<sup>112</sup> Ein Jahr später gelingt Tricia Rose mit *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* die bis dato einflussreichste ästhetische Betrachtung des HipHop, in der sie seine unterschiedlichen Praktiken als im Kern wesensgleiche Manifestationen einer gewaltfreien Revolution schwarzer Jugendlicher beschreibt [2.4. 4 Elemente]. Rose positioniert sich dabei explizit als »pro-black, biracial, ex-working-class, New York-based feminist«<sup>113</sup> und kultiviert einen kämpferisch enthusiastischen Duktus, der sich fortan in den meisten Publikationen der amerikanischen HipHop-Studies widerfinden lässt. Diese sind in der Folge zumeist immanent politisch bzw. soziologisch und auffällig auf die sozialen Missstände der afro-amerikanischen Minderheit in den USA fokussiert. HipHop wird zum bevorzugten Gegenstand und Präzedenzfall einer »new black intelligentsia«,<sup>114</sup> über die Christoph Mager schreibt:

---

111 In Harvard ist HipHop inzwischen ein eigenes Studienfach, genau wie am McNally Smith College of Music in St. Paul, Minnesota (vgl. Andreea 2009 [Internetquelle]). Auch in vielen anderen amerikanischen Hochschulen werden inzwischen entsprechende Kurse angeboten.

112 \*Baker 1993.

113 \*Rose 1994(a), S. XIII.

114 \*Forman 2004(c), S. 3.

Die neuen ›schwarzen‹ Intellektuellen mussten sich mit einer doppelten Außenseiterrolle ausein-andersetzen, da sie sich sowohl außerhalb ihres sozialen Herkunftsmilieus als auch außerhalb der etablierten Wissenschaftslandschaft positionieren mussten[.]<sup>115</sup>

Innerhalb dieser Forschung wird häufig eine *HipHop-Generation* definiert und deren Werte, Ideale und Selbstverständnis mit der *Civil-Rights-Generation* der Eltern verglichen.<sup>116</sup> Viele Autoren diskutieren anhand der HipHop-Kultur die Etablierung eines neuen schwarzen Nationalbewusstseins.<sup>117</sup> Vordenker dieser Tendenz sind Intellektuelle wie Paul Gilroy, Jim Collins und George Lipsitz, die sich mit dem postkolonialen bzw. postmodernen Kultur- und Nationsverständnissen der afrikanischen Diaspora beschäftigen.<sup>118</sup> Die meisten Arbeiten dieser Strömung betonen das dezidiert »schwarze Wesen« des HipHop, das naturgemäß von einem eurozentrisch konventionalisierten Wissenschaftsdiskurs nicht adäquat erfasst werden könne, da gerade die entscheidenden Momente des Performativen [2.4. *Performance*], Oralen und Theatralen in der Sprache und Wertideologie der europäischen Aufklärung schwierig zu erfassen seien.<sup>119</sup> Es gilt – lapidar gesprochen – vielerorts: »It’s a black thing, you wouldn’t understand.«<sup>120</sup>

### HipHop-Studies als Global Studies

Gegen diesen »schwarzen Hermetismus« richtet sich eine andere große Strömung innerhalb der Forschung, die Rap und HipHop vor allem als globales Phänomen interessiert und die dezidiert betont: »HipHop is not a *black thing*.«<sup>121</sup> Der australische Kulturwissenschaftler Tony Mitchell veröffentlichte 2001 einen vielbeachteten Sammelband zum HipHop außerhalb der USA, in dem internationale Forschungsbeiträge vereint werden und den er in Anlehnung an und Abgrenzung zu Rose *Global Noise*<sup>122</sup> nennt:

115 \*Mager 2007, S. 75.

116 Vgl. z. B. \*Bynoe 2004, \*Goff 2008, \*Boyd 2002 oder \*Kitwana 2002.

117 Vgl. z. B. \*Decker 1994, \*Perry 2004 oder \*Watkins, S. 2001. Ein besonders einflussreicher Band mit Interviews und Essays zu diesem Thema wurde bereits 1991 unter dem Titel *Nation Conscious Rap* von Joseph Eure und James D. Spady herausgegeben (\*Eure und Spady 1991).

118 Vgl. z. B. \*Gilroy 1993(a), Collins 1989 oder \*Lipsitz 1994(a).

119 Vgl. z. B. \*Forman 2004(c), S. 2.

120 \*Considine 1992, S. 38.

121 \*Maxwell 2001, S. 259.

122 \*Mitchell, T. 2001(b).

HipHop and rap cannot be viewed simply as an expression of African American culture; it has become a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world.<sup>123</sup>

Dessen ungeachtet verharre die akademische Welt bei spezifisch afroamerikanischen Fragestellungen und verstelle sich so den Blick auf die weit komplexere Welt der internationalen HipHop-Kultur.<sup>124</sup> Diese gilt als Musterbeispiel der sogenannten *Glokalisierung*, d. h. einer Entwicklung, die sowohl von lokalen wie von globalen Faktoren beeinflusst wird.<sup>125</sup> Die amerikanische »Leitkultur« entwickle in den unterschiedlichen lokalen Adaptionsprozessen jeweils spezifische Eigenheiten, zu denen neben soziokulturellen Einflüssen insbesondere die jeweilige Landessprache zählt. So gibt es inzwischen eigene Forschungsbeiträge zum chinesischen,<sup>126</sup> japanischen,<sup>127</sup> australischen,<sup>128</sup> kubanischen,<sup>129</sup> italienischen,<sup>130</sup> polnischen<sup>131</sup> oder niederländischen<sup>132</sup> HipHop, usw. Selbst innerhalb der USA werden alternative HipHop-Kulturen erfasst und vom afroamerikanischen Vorbild unterschieden.<sup>133</sup> In der Praxis erweisen sich die meisten dieser Arbeiten als ethnographisch geprägte Auflistungen der jeweils als relevant empfundenen Protagonisten, bei der auf eine Analyse der Rap-Texte verzichtet wird. In der deutschsprachigen Forschung wird der französische HipHop besonders eingehend beforscht,<sup>134</sup> häufig auch um ihn mit dem deutschen zu vergleichen. Darüber hinaus gibt es bemerkenswert viele deutschsprachige Beiträge zu afrikanischen HipHop-Varietäten.<sup>135</sup> Ein eigenes Betrachtungsfeld stellen zudem die vielen Beiträge zu türkischem,<sup>136</sup> arabischem<sup>137</sup> und muslimischem<sup>138</sup> HipHop dar; gerade im deutschsprachigen Raum werden die ent-

123 \*Mitchell, T. 2001(c), S. 1f.

124 Vgl. Mitchell: »Most U.S. academic commentaries on rap not only are restricted to the United States and African American contexts, but continue to insist on the socially marginal and politically oppositional aspects of U.S. hip-hop in regarding it as coherent, cohesive, and unproblematical expression of an emancipatory African American culture of resistance« (ebd., S. 3).

125 Der Begriff wurde vom Soziologen Roland Robertson etabliert (Robertson 1995).

126 Vgl. z. B. \*Fung 2008.

127 Vgl. z. B. \*Condry 2006.

128 Vgl. z. B. \*Maxwell 2003.

129 Vgl. z. B. \*Pacini Hernandez und Garafalo 1999.

130 Vgl. z. B. \*Wright 2000.

131 Vgl. z. B. \*Reszuta 2009.

132 Vgl. z. B. \*Wermuth 2001.

133 Vgl. \*Rivera 2003, \*Flores 2000 oder \*del Barco 1996.

134 Vgl. z. B. \*Hüser 2004(b), \*Verlan 2003(a) oder Scholz 2003(b).

135 Vgl. z. B. Raab 2006, Auzanneau 2003 oder \*Kimminich 2004(a).

136 Vgl. z. B. \*Kaya 2001 oder \*Liell 2001.

137 Vgl. z. B. \*Kahf 2007 oder \*Gross, McMurray und Swedenburg 2002.

138 Vgl. z. B. \*Wittmann 2004 oder \*Khabeer 2007.

sprechenden Aktivist\*innen häufig als Äquivalent zur afroamerikanischen Minorität in den USA betrachtet [2.3. *Ethnische Herkunft*].

### HipHop-Studies als Gender-Studies

Viele Arbeiten der HipHop-Studies lassen sich den Gender-Studies zuordnen. In einigen Beiträgen wird der offene Sexismus vieler Raps angeprangert [3.2.7. *Hypermaskulinität*].<sup>139</sup> Häufiger werden allerdings die (vergleichsweise wenigen) weiblichen Protagonist\*innen vorgestellt und deren Positionen als vorbildlich emanzipierte exponiert.<sup>140</sup> Manche Arbeiten betonen dabei die Bedeutung von Frauen für die Entwicklung und Popularität des HipHop.<sup>141</sup> Zuweilen entsteht der Eindruck, die Beiträge aus den Gender-Studies stünden im Umgang mit Rap und HipHop in einem Interessenkonflikt. So schildert die einflussreiche afroamerikanische Feministin bell hooks in ihrem Band *Outlaw Culture* wie sie – besonders von konservativer Seite – regelrecht dazu aufgefordert wurde, den (vermeintlich originär »schwarzen«) Sexismus im Gangsta-Rap anzugreifen und wie sie sich, um sich nicht für rassistische Zwecke instrumentalisiert zu lassen, stattdessen mit den entsprechenden Protagonist\*innen solidarisiert.<sup>142</sup> Auch Judith Butler beklagt in *Hass spricht*, dass »ethnische Minderheiten als Quelle oder Ursprung sexuell verletzender Repräsentation dargestellt werden (wie im Falle der Rap-Musik)«. <sup>143</sup> Der Text widmet sich in Teilen der Verteidigung von Rap gegen die Zensur und versucht zu belegen, wie die Sprachmacht der weißen Mehrheit, Minderheiten ihrer Rechte beraubt. M.E. führen die diskursstrategischen Erwägungen, die sich hinter vielen Arbeiten aus dem Bereich der Gender-Studies erkennen lassen, oftmals zu einem verfälschenden Abbild der tatsächlichen Zustände im Rap. Gerade die signifikante Unterpräsenz von Mädchen und

139 Vgl. z. B. \*Adams und Fuller 2006, \*Armstrong 2001 oder \*Osayande 2008.

140 Vgl. z. B. \*Valdés 2001, \*Haugen 2003 oder \*Keyes 1993.

141 Vgl. z. B. die Auflistung einflussreicher weiblicher Protagonist\*innen im HipHop bei \*Petri 2007 (a). Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch die Arbeiten von Kyra Gaunt, die in den Spring-Seilchen-Spielen afroamerikanischer Mädchen einen wesentlichen Vorläufer des HipHop vermutet (vgl. z. B. \*Gaunt 2006) [4.2. *Kinderlyrik*].

142 hooks kommentiert ihr Gespräch mit dem Gangsta-Rapper Ice-Cube entsprechend wie folgt: »Folks (mostly white and male) had thought that if the hardcore feminist talked with the hardened mack, sparks would fly; there would be a knock-down, drag-out spectacle. When Brother Cube and myself talked to each other with respect about the political, spiritual and emotional self-determination of black people, it did not make a good copy« (\*hooks 2006 [1994], S. 138).

143 \*Butler, J. 1998 [1997], S. 63. Vgl. auch Buß: »Wir weißen Rap-Rezipient\*innen müssen uns davor hüten, die Zurschaustellung von Aggressivität u. ä. nur deshalb zu verurteilen und als anormales Verhalten abzustempeln, weil es vor unserem kulturellen Hintergrund als solches erscheint« (\*Buß 1998(a), S. 73).