

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

© 2015, V&R unipress GmbH in Göttingen / 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 Stimmeneinsatz 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!«¹ –

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 Hip-hop Archive, Cristina Mühlig 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.«²

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,³ noch in Form einer verbindlichen Gattungsbestimmung oder einer poetologischen Beschreibung der Produktionsweisen. In literaturwissenschaftlichen Lexika wird er entsprechend zumeist nicht aufgeführt.⁴ 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 einführend 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.⁵ 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.⁶ 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.⁷ Insgesamt bleibt mir allerdings nichts anderes übrig, als mich auf mein ethnografisches Wissen⁸ und meine langjährige Erfahrung als Rapschaffender, -Workshopleiter, -Forscher⁹ und nicht zuletzt -Hörer zu berufen und im Sinne Klaus Weimars auf die »subjektive Evidenz« meiner Argumente zu vertrauen.¹⁰ Einige Hypothesen wurden allerdings auch anhand eines randomisierten Korpus von 400 deutschsprachigen Raps überprüft und in ihrer Gültigkeit quantifiziert.¹¹

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?«¹²

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.¹³ 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 belegt¹⁴ und impliziert Bedeutungsdimensionen des Rhythmischen [3.2.3. Flow] wie auch des Aggressiven¹⁵ [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.¹⁶ 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.¹⁷ Gerade in juristischen bzw. kriminalistischen Zusammenhängen konnte und kann das informelle Verb *to rap* vieles bedeuten; von *gegen jemanden aussagen* über *einen Meineid leisten*¹⁸ bis *auf sein Recht pochen*.¹⁹ Bereits Mitte des 18. Jahrhunderts soll *rap* eine stehender Begriff für Handtaschenraub gewesen sein,²⁰ als *rapper* wiederum wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts Informanten der Polizei bezeichnet.²¹

Im britischen Englisch ist das Verb *to rap* in der allgemeinen Bedeutung *to express orally* Safire zufolge bereits im 16. Jahrhundert gebräuchlich gewesen.²² 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*,²³ aber auch mit *Sprüche klopfen*²⁴ und mit *jemanden austricksen*²⁵ [3.2.6. *Punchline*]; mit *selbstbewusst sprechen*²⁶ [3.2.9. *Autorität*], mit (männlich exklusivem) *flirten*²⁷ [2.3. *Geschlechterverteilung*], aber auch mit *provozieren*²⁸ und mit *verspotten*²⁹ [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.«³⁰ 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.³¹ Zuweilen wird das Substantiv *rap* sogar als künstliches Akronym aufgefasst, d. h. als Kurzform von *rhythm and poetry*³² oder als Kurzform von *Rhapsodie*.³³ 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.³⁴ Darüber hinaus wird der Begriff bis heute auch im Okkultismus verwandt.³⁵

2.1. Die Geschichte des Rap

»Ich weiß noch genau wie das alles begann«³⁶

Die Entstehungsgeschichte des Rap wird in der Literatur vielerorts ausgeführt³⁷ und stellt einen zentralen Bezugsmythos³⁸ 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;³⁹ eine Technik also, bei der kurze, »von Rhythmus- und Perkussionsinstrumenten dominierte Phrasen«⁴⁰ unterschiedlicher Musikstücke (so genannte *breaks*) ineinander gemixt werden, sodass längere gleich klingende Rhythmuspassagen entstehen, die nach Belieben ausgedehnt werden können.⁴¹ Saddler gilt überdies auch als Entwickler und Konstrukteur einiger der bis heute üblichen Apparaturen zur Musikproduktion.⁴² 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. Stadtteilstellen veranstaltete.⁴³ Er begann, »Einheizer« zu engagieren, die im Rhythmus der Musik Ansagen improvisierten, um das Publikum zum ausgelasseneren Feiern zu animieren.⁴⁴ Dabei orientierten sich diese ersten Rapper an der Sprechweise populärer Radio-DJs jener Zeit.⁴⁵ 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*].⁴⁶ 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.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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. /«⁴⁹

Rap galt vielen von da an nicht mehr nur als Ablenkungs- und Zerstreuungsmöglichkeit, 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.«⁵⁰ Der sogenannte *Conscious-Rap*, d.h. der Rap mit ernstem, sozialkritischem Impetus,⁵¹ 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,⁵² erweist sich in der Folge als deutlich populärer.⁵³ 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 Mittelschicht⁵⁴ – 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 Jahre⁵⁵ und durch den Einfluss von erfolgreichen HipHop-Filmen wie *Wild Style*,⁵⁶ *Beat Street*⁵⁷ oder *Breakin'*.⁵⁸ HipHop und damit auch Rap waren zunächst also rein medienvermittelter US-Import.⁵⁹ 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.⁶⁰ 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 1992⁶¹ 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.⁶² 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«.⁶³ Als Reaktion auf die neofaschistischen Anschläge in Rostock⁶⁴ schufen sie damit in den Augen vieler ein deutschsprachiges Äquivalent zu »The Message«⁶⁵ und schilderten die alltäglichen Ausgrenzungserfahrungen von Migranten in Deutschland.⁶⁶ 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.⁶⁷ Dies führte zu einer Entwicklung, die Hannes Loh, einer der einflussreichsten HipHop-Forscher Deutschlands [2.2. *Distanz*], abfällig als den »deutsche[n] Sonderweg«⁶⁸ bezeichnet, d.h. einer großen Präsenz der Mittelschicht, sowohl auf Seiten der Produzenten wie der Rezipienten,⁶⁹ 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«⁷⁰ 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.«⁷¹ Dabei distanzierten sich die fantastischen Vier – im Gegensatz zu Advanced Chemistry – explizit von den amerikanischen Vorbildern.⁷²

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, Zwo⁷³ 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. *Androustopoulos 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. *Burchart 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.⁷⁴ Vielen dieser Gruppen fehlt es allerdings sowohl am HipHop-⁷⁵ [2.5. HipHop] wie auch am Ghetto-Bezug:⁷⁶ »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.«⁷⁷ Diese Entwicklung wird in der Literatur zumeist kritisch kommentiert. Deutschsprachige Rapper seien lediglich »kulturelle Okkupanten, denen die Härte des Protestes zu Unterhaltung« verkomme.⁷⁸ Ihr Rap bringe nur »ein wenig Abenteuerstimmung in das Leben gelangweilter Wohlstandskinder.«⁷⁹ Der spaßorientierte Stil der fantastischen Vier wird als »krampfhaft Albernheit«⁸⁰ bezeichnet, durch die sie dem Rap ein »geglättetes, Freude ausstrahlendes Medienimage« verliehen hätten.⁸¹

Die anfangs noch versprengte Rap- bzw. HipHop-Szene erwies sich zunächst als äußerst mobil und reiste quer durch die Republik von Jam zu Jam.⁸² 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.⁸³ 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!«⁸⁴ oder »Alle MCs sind schwul in Deutschland!«⁸⁵ bundesweit Aufsehen und machte den bis dahin »recht betulichen« Rap für neue Zielgruppen interessant.⁸⁶ Savas folgten in den kommenden Jahren Skandalrapper wie Sido und Bushido,⁸⁷ 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 spielte⁸⁸ und dessen Szene als »sehr nett und familiär«⁸⁹ 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. Kückenmeister: »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.« (*Kückenmeister 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. Jahrhunderts⁹⁰ ist der deutschsprachige Rap derzeit wieder sehr erfolgreich. Vergleichsweise neue Acts wie Cro⁹¹ oder Marteria⁹² erhalten inzwischen sogar Platinauszeichnungen und auch etablierte Rap-Acts wie Sido⁹³ oder Koolhaas⁹⁴ 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-Rap⁹⁵ oder sozialkritischer Straßen-Rap.⁹⁶ Gangsta-, Fun- und Conscious-Rap sind zur Bestimmung von Subgenres daher nur bedingt geeignet. Vielmehr stehen sie zusammengekommen 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 sechsundneunzigsten Semester«⁹⁷

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,⁹⁸ der Mode- und Textilforschung,⁹⁹ der Kriminologie,¹⁰⁰ der Psychoanalyse,¹⁰¹ der Philosophie,¹⁰²

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 Neurolinguistik¹⁰³ oder der Konsumforschung¹⁰⁴ 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.¹⁰⁵ Dennoch ist sie bei weitem nicht vollständig. So wurden nur Artikel aus Büchern und Fachzeitschriften aufgenommen.¹⁰⁶ 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.¹⁰⁷ 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*¹⁰⁸ 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.¹⁰⁹ 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.¹¹⁰ 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.¹¹¹ 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.¹¹² 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«¹¹³ 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«,¹¹⁴ 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[.]¹¹⁵

Innerhalb dieser Forschung wird häufig eine *HipHop-Generation* definiert und deren Werte, Ideale und Selbstverständnis mit der *Civil-Rights-Generation* der Eltern verglichen.¹¹⁶ Viele Autoren diskutieren anhand der HipHop-Kultur die Etablierung eines neuen schwarzen Nationalbewusstseins.¹¹⁷ 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.¹¹⁸ 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.¹¹⁹ Es gilt – lapidar gesprochen – vielerorts: »It's a black thing, you wouldn't understand.«¹²⁰

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.«¹²¹ 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*¹²² 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 E. R. 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.¹²³

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.¹²⁴ Diese gilt als Musterbeispiel der sogenannten *Glokalisierung*, d. h. einer Entwicklung, die sowohl von lokalen wie von globalen Faktoren beeinflusst wird.¹²⁵ Die amerikanische »Leitkultur« entwickle in den unterschiedlichen lokalen Adaptionenprozessen jeweils spezifische Eigenheiten, zu denen neben soziokulturellen Einflüssen insbesondere die jeweilige Landessprache zählt. So gibt es inzwischen eigene Forschungsbeiträge zum chinesischen,¹²⁶ japanischen,¹²⁷ australischen,¹²⁸ kubanischen,¹²⁹ italienischen,¹³⁰ polnischen¹³¹ oder niederländischen¹³² HipHop, usw. Selbst innerhalb der USA werden alternative HipHop-Kulturen erfasst und vom afroamerikanischen Vorbild unterschieden.¹³³ 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,¹³⁴ häufig auch um ihn mit dem deutschen zu vergleichen. Darüber hinaus gibt es bemerkenswert viele deutschsprachige Beiträge zu afrikanischen HipHop-Varietäten.¹³⁵ Ein eigenes Betrachtungsfeld stellen zudem die vielen Beiträge zu türkischem,¹³⁶ arabischem¹³⁷ und muslimischem¹³⁸ HipHop dar; gerade im deutschsprachigen Raum werden die ent-

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

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 Aktivisten 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*].¹³⁹ Häufiger werden allerdings die (vergleichsweise wenigen) weiblichen Protagonisten vorgestellt und deren Positionen als vorbildlich emanzipierte exponiert.¹⁴⁰ Manche Arbeiten betonen dabei die Bedeutung von Frauen für die Entwicklung und Popularität des HipHop.¹⁴¹ Zuweilen entsteht der Eindruck, die Beiträge aus den Gender-Studies stünden im Umgang mit Rap und HipHop in einem Interessenkonflikt. So schildert die einflussreiche afro-amerikanische 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 instrumentalisieren zu lassen, stattdessen mit den entsprechenden Protagonisten solidarisiert.¹⁴² 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)«. ¹⁴³ 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 Protagonisten 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-Rezipienten 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).

Frauen unter den Rap-Aktivist*innen wird teilweise gezielt überspielt [2.3. *Geschlechterverteilung*]. Als Ausnahme dieser Tendenz erscheint die unter dem Titel *Warum so wenig Frauen rappen – Ursachen, Hintergründe, Antworten*¹⁴⁴ publizierte Diplomarbeit der Kommunikationswissenschaftlerin Anja Käckemeister, die (allerdings unter ihrem Rap-Pseudonym Pyranja) selbst zu den renommierten Rapper*innen des Landes zählt.

Rap als Sprach- oder Kunstform

Der von mir forcierte Analyseansatz, bei dem Raps als Gedichte und damit als ästhetische Sprechtexte behandelt werden, ist innerhalb der Forschung ein bestenfalls randständiger. Wenn Rap-Texte zitiert werden, dann zumeist unvermittelt als unmittelbare Aussagen der Protagonisten [3.1.1. *Faktualität*]. Der Ethnolinguist H. Samy Alim spricht von einer regelrechten Sprachvergessenheit der HipHop-Studies:

Language, the omnipresent medium through which Hip Hop cultural practices, performances, and productions are both expressed and constituted, is perhaps one of the least analyzed aspects of Hip Hop Culture.¹⁴⁵

Alim selbst beforscht, wie andere linguistische Arbeiten innerhalb der HipHop-Studies auch,¹⁴⁶ die szenespezifischen Sprachvarietäten in der amerikanischen HipHop-Kultur, ohne allerdings dezidiert nach deren Ästhetik zu fragen.¹⁴⁷ Im deutschsprachigen Raum verfolgt insbesondere Jannis K. Androutsopoulos einen ähnlichen Ansatz. In der zusammen mit Arno Scholz durchgeführten Vergleichsstudie »On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics«¹⁴⁸ werden dabei auch deutschsprachige Rap-Texte auf ihre linguistischen Besonderheiten hin analysiert und mit anderssprachigen Rap-Texten verglichen. Androutsopoulos Doktorandin Solveig Lüdtko führt diesen Ansatz fort und vergleicht deutschsprachige Rap-Texte mit amerikanischen.¹⁴⁹ Ihr Korpus ist mit 112 berücksichtigten Titeln allerdings deutlich umfangreicher, wie auch die Analyse ausführlicher und aspektreicher ausfällt.

Arbeiten, die die Ästhetik des HipHop behandeln, distanzieren sich zumeist dezidiert von einer separaten Betrachtung des Rap. Häufig wird im Rekurs auf

144 *Käckemeister 2008.

145 *Alim 2009(b), S. 5.

146 Vgl. *Pennycook 2007 oder *Terkourafi 2010(b).

147 Vgl. *Alim 2006(b) oder *Alim 2004(b).

148 *Androutsopoulos und *Scholz 2002.

149 *Lüdtko 2007(b).

Rose die Relevanz der Gesamtkultur betont, die in ihrer Dynamik und Komplexität besonders hybrid, performativ und postmodern sei [2.4. *Implikationen*].¹⁵⁰ Ein solch gesamtkulturanalytischer Zugriff wird im deutschsprachigen Raum insbesondere von der Kultur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein vertreten. In ihrem 2003 gemeinsam mit dem Popforscher Malte Friedrich bei Suhrkamp veröffentlichten Band *Is this real? Die Kultur des HipHop* werden rap- und textorientierte Analysezugänge dezidiert als unterkomplex beschrieben.¹⁵¹ Ihre Analyse gestaltet sich dagegen sehr theorielastig. Die HipHop-Kultur wird entlang von Begriffspaaren wie *Ethnizität / Authentizität*, *Globalität / Lokalität*, *Bild / Erfahrung*, *Theatralität / Realität* und *Ritualität / Performativität* beschrieben,¹⁵² wobei diverse kulturwissenschaftlich einschlägige Meisterdenker wie Judith Butler, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu und allen voran die Theater- und Performancetheoretikerin Erika Fischer-Lichte referiert werden. Zumeist erweist sich die HipHop-Kultur dabei als dahingehend hybrid, als dass sie zwischen den oppositionell angeordneten Begriffen zu »changieren« scheint. Die eingeführten Analysezugänge werden in der deutschsprachigen Forschung seitdem vielfach zitiert, adaptiert und nicht selten sogar plagiiert.

Der gerade für die englischsprachige Forschung einschlägige Philosoph Richard Shusterman erkennt den postmodernen Charakter (und den damit wohl einhergehenden Kunstwert) des HipHop hingegen gerade im Rap und behandelt in seinem vielzitierten Aufsatz »The Fine Art of Rap«¹⁵³ das Samplen als ästhetisches Prinzip, das sowohl die Text- wie auch die Musikproduktion im HipHop durchzöge [2.4. *Dekonstruktion*]. Auch in Ulf Poschardts vielbeachteter Ästhetiktheorie *DJ Culture*¹⁵⁴ aus dem Jahr 1995 steht das Samplen im Mittelpunkt der Betrachtung. Poschardt orientiert sich auch methodisch am Handwerk des DJs, indem er verschiedenste theoretische Ansätze von Descartes über Adorno bis Foucault mit popkulturellen Zitaten und Interviews mischt und so selbst als ein »wissenschaftlicher Sampler« oder Bricoleur erscheint. Der Rapper und seine Texte sind Poschardt zufolge allerdings weit weniger relevant für den HipHop als der DJ und seine Musik. Auch die wenigen musikwissenschaftlich geprägten Beiträge zur Forschung verzichten zumeist auf eine eingehende Betrachtung des Rap und fokussieren stattdessen auf die Beat-Produktion mittels digitaler Sampling-Technologie.¹⁵⁵ Der Musikanalytiker Adam Krims versucht

150 Dieser Ansatz wird besonders durch die vielbeachteten Arbeiten von Potter (*Potter 1995) und Walcott (*Walcott 1996) etabliert.

151 Vgl. *Klein und Friedrich 2003(a), S. 58ff.

152 Vgl. ebd., S. 9f.

153 *Shusterman 1991.

154 *Poschardt 2001 [1997].

155 Vgl. z. B. *Schloss 2004, *Babak 1994 oder *Greenwald 2002.

in *Rap Music and the Poetics of Identity*¹⁵⁶ – als einer von wenigen Forschern – Raps und Beats im Zusammenspiel gerecht zu werden. So unterscheidet er bspw. vier unterschiedliche Performance-Stile, die er spezifischen Beat-Typen und Themenschwerpunkten zuordnet, um Subgenres zu definieren [3.2.3. *Flow-Modulation*]. Michael Rappe verfolgt in seiner in zwei Bänden veröffentlichten Dissertation *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik*¹⁵⁷ einen ähnlichen Ansatz, bezieht allerdings noch die visuelle Umsetzung mittels Videoclip mit ein. Ein einziger amerikanischer HipHop-Song wird dabei in aller Ausführlichkeit auf seine Codes und Intertexte hin untersucht, wobei Rappe einen besonderen Schwerpunkt auf die afroamerikanische Rhetoriktradition legt [3.2.6. *Signifyin(g)*]. In den meisten anderen Arbeiten, bei denen ein Interesse an der Ästhetik des Rap als verbaler Kunstform behauptet wird, werden hingegen kaum Textanalysen durchgeführt.¹⁵⁸ Mit David Foster Wallace und Mark Costello finden sich allerdings zwei namhafte amerikanische Literaten, die in ihrem Großessay *Signifying rappers* bereits 1990 auf die Relevanz des Rap als Lyrikform der Gegenwart aufmerksam machten [2.6. *Ästhetische Qualität*].¹⁵⁹ Dennoch erscheint erst im Jahr 2009 mit Adam Bradleys *Book of rhymes: the poetics of hip hop*¹⁶⁰ ein umfangreicherer Forschungsbeitrag, der sich poetologisch mit dem Rap als Gedichtform auseinandersetzt und damit in seiner Grundausrichtung wie auch in einigen der basalen Analysekatgorien (vor allem *Rhythmus* [3.2.3. Flow] und *Reim* [3.2.5. Reim]) dem von mir verfolgten Ansatz entspricht. Bradleys eher populärwissenschaftlich gestalteter Text bezieht insgesamt allerdings deutlich weniger Aspekte mit ein, setzt andere Schwerpunkte¹⁶¹ und behandelt mit dem amerikanischen Rap nicht zuletzt einen anderen Gegenstand. Gleiches gilt umso mehr für die schmalen Bände *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap* von Alexs Pate¹⁶² und *To the break of dawn: a*

156 *Krimms 2003.

157 *Rappe 2010.

158 Vgl. bspw. *Richardson 2006, *Norfleet 1997 oder *Stephens, R. 1996. Wivian Weller, die im Untertitel ihrer Vergleichsarbeit *HipHop in São Paulo und Berlin* ankündigt, die »ästhetische Praxis« zu untersuchen, verwendet z. B. kein einziges konkretes Textbeispiel, um wie sie sagt, »die Identität der Gruppe anonym zu halten« (*Weller 2003, S. 208).

159 *Costello und Wallace 1990.

160 *Bradley 2009. Bradley hat in der Folge gemeinsam mit Andrew DuBois auch eine Anthologie wichtiger amerikanischer Rap-Texte herausgegeben. (*Bradley und DuBois 2010). Vgl. auch die Anthologie von Lawrence Stanley aus dem Jahr 1992 (*Stanley, L. 1992).

161 Zu Bradleys zentralen Analysekatgorien gehören z. B. »Storytelling« und »Signifying« und damit zwei Aspekte, die in dieser Arbeit eine untergeordnete Rolle spielen. Dafür fehlen wesentliche Kategorien, die hier ausführlich und prominent behandelt werden, wie die Stimme [3.2.1. Stimmeinsatz], die Konzeption [3.1.3. Konzeption], die Sprechakte [3.2.8. Sprechverhalten], die Coolness [3.2.9. *Coolness*], die Unmittelbarkeit [3.2.9. *Unmittelbarkeit*], etc.

162 *Pate 2010.

freestyle on the hip hop aesthetic von William J. Cobb.¹⁶³ Weitere Forschungsbeiträge, die den Rap als Lyrikform behandeln, bleiben entweder äußerst kurz und einführend¹⁶⁴ oder beschränken sich auf einzelne Aspekte wie den *Flow*,¹⁶⁵ die Stimme¹⁶⁶ oder die rap-typischen Sprechakte.¹⁶⁷ Besonders hervorzuheben ist unter diesen Angelika Baiers Analyse der Selbstkonstitutionsprozesse im deutschsprachigen Rap aus dem Jahr 2012.¹⁶⁸ Im Rekurs auf Paul de Man und Bettine Menke beschreibt sie diese mit der rhetorischen Figur der *Prosopopöie*, durch die dem Text ein »sprechendes Gesicht«¹⁶⁹ verliehen werde. Zudem untersucht sie die Bedeutung des Ich-Pronomens für den Text und setzt sich kritisch mit dem Authentizitäts-Begriff auseinander [3.1.1. *Authentizitätsanspruch*].

Rap in der Didaktik

Ein Forschungsbereich, in dem der Rap bereits seit Jahren große Beachtung erfährt, ist die Didaktik. Durch seine Popularität bei den Schülerinnen und Schülern gilt der Gegenstand hier als äußerst motivational. Die meisten Arbeiten zielen auf den Musikunterricht ab,¹⁷⁰ obwohl das Konzipieren und Realisieren eines eigenen Rap-Textes nicht selten im Mittelpunkt steht. Dabei preisen die Autoren unisono die Zugänglichkeit des Rap [2.3. *Popularität d. Rapschaffens*], die handlungs- und produktionsorientierten Unterricht auch und gerade mit schwachen Schülerinnen und Schülern ermöglicht, denn:

Rappen ist einfach! Rappen können alle! Man muss kein Instrument spielen und man muss nicht singen können und doch kann man sich musikalisch engagieren. Und genau dies macht den Rap für unsere Jugendlichen und für unsere Schulen so interessant!¹⁷¹

Gerade für die Konzeption von Rap-Texten gelte: »Um dir einen Rap auszu-denken, musst du kein genialer Dichter sein!«¹⁷² Die von den Autoren selbstverfassten Beispielraps lassen mit Zeilen wie »Ene mene muh, was rappst denn du?«¹⁷³ allerdings auch oft eine fehlende Sensibilität für den ästhetischen Auf-

163 *Cobb 2007.

164 Vgl. z. B. *Bayer 2004, *Verlan 2003(b) oder *Scholz 2003(b).

165 Vgl. z. B. *Kautny 2009.

166 Vgl. z. B. *Bielefeldt 2006.

167 Vgl. z. B. *Deppermann und Riecke 2006 oder *Sokol 2004.

168 *Baier 2012.

169 Ebd. S. 324.

170 Vgl. z. B. *Neumann, F. 2006, *Dembowski 2006 oder *Färber 2012.

171 *Schweizer 2007, S. 6.

172 *Hart und Mantell 2001, S. 42.

173 *Dembowski 2006, S. 32.

wand hinter den meisten Rap-Texten erkennen und machen sich in Teilen sogar dezidiert über die Rap-Ästhetik lustig.¹⁷⁴ Häufig sind Grundschul- und sogar Kindergartenkinder¹⁷⁵ die Zielgruppe. Andere Arbeiten wollen neben der Attraktivität des Rap für die Schülerschaft vor allem dessen Memorierbarkeit methodisch nutzbar machen und entwickeln z. B. Vokabel-Raps¹⁷⁶ und gerappte Versionen klassischer Gedichte.¹⁷⁷ Zur Bezeichnung dieser methodischen Nutzung des Rap zur Vermittlung von Unterrichtsinhalten, die sich in immer mehr Fächern etabliert, führt Haefs den Begriff *Rapucation* ein.¹⁷⁸ Hannes Loh und Sascha Verlan verfolgen in ihrer Unterrichtsmaterialiensammlung *HipHop. Sprechgesang: Raplyriker und Reimkrieger* aus dem Jahr 2000 einen anderen Ansatz.¹⁷⁹ Rap ist hier nicht Methode, sondern Gegenstand, wobei der HipHop als Gesamt-Kultur stärker im Mittelpunkt steht als die Ästhetik des Rap. Letztere bereitet Loh allerdings zehn Jahre später in seiner Materialsammlung *Rap@-School*¹⁸⁰ didaktisch auf und erweist sich dabei als ungleich analytisch genauer als die vorangegangenen Beiträge.¹⁸¹ Verlan wiederum hat eine vielbeachtete Anthologie deutschsprachiger Rap-Texte herausgegeben, die er sparsam kommentiert und die ebenfalls für eine Behandlung des Rap als Unterrichtsgegenstand wirbt.¹⁸²

Auch in der Sozialpädagogik gewinnt der Rap zusehends an Bedeutung.¹⁸³ In einigen Fällen wurden entsprechend ausgerichtete Projekte dokumentiert und evaluiert.¹⁸⁴ Im englischsprachigen Raum gibt es darüber hinaus auch Ansätze, Rap therapeutisch einzusetzen.¹⁸⁵

Beiträge aus dem Popdiskurs

Rap und HipHop sind Gegenstand einer schier unüberblickbaren Menge an populärer Literatur, die auch für die Forschung relevant sein kann. Hierzu zählen

174 In Felix Janosas *Rap-Huhn* gilt das titelgebende Huhn z. B. als das einzig »doof[e]« Tier auf dem Bauernhof, »denn es findet sich so lässig und so obertoll / und es quasselt allen anderen die Ohren voll« (*Janosa 1999 [1995], S. 5).

175 Vgl. z. B. *Günther 2007.

176 Vgl. z. B. *Vinzentius 2008 oder *Alfieri und Liebing 2008.

177 Vgl. z. B. *Junge Dichter und Denker 2006 oder *Doppel-U 2006.

178 *Haefs 2008.

179 *Loh und Verlan 2000.

180 *Loh 2010.

181 So berücksichtigt er z. B. den Reim [3.2.5. Reim], den Rhythmus [3.2.3. Flow] oder die Punchlines [3.2.6. *Punchline*].

182 *Verlan 2003(c).

183 Vgl. z. B. *Schneider, S. 2011, *Dimitriades 2001 oder *Ginwright 2004.

184 Vgl. z. B. *Barber-Kersovan und Kunz 1998, *Bauer et al 1995 oder *Grosse und Lüters 2007.

185 Vgl. z. B. *Kobin und Tyson 2006, *Elligan 2004 oder *Ciardiello 2002.

diverse Lexika¹⁸⁶ und Wörterbücher.¹⁸⁷ Besonders produktiv ist die »HipHop-Geschichtsschreibung«, d.h. Bücher, die die Entstehung und Entwicklung des (zumeist amerikanischen) HipHop nachzeichnen.¹⁸⁸ Beliebte sind in diesem Zusammenhang auch großformatige Bildbände.¹⁸⁹ Der seitens der Forschung wohl meistrezipierte Beitrag dieser Art stammt von dem britischen Musikjournalisten David Toop. Dessen erstmalig 1984 erschienenen, inzwischen mehrfach überarbeiteten Buch *Rap Attack* beschreibt, wie sich die HipHop-Musik aus einer Genealogie schwarzer Populärmusik erklären lässt [4.1. Vorläufer].¹⁹⁰ Bereits 1987 wird Toops Ansatz von Dick Hebdige aufgegriffen und noch um einige Aspekte – wie den der jamaikanischen Einflüsse – ergänzt.¹⁹¹ Für den deutschsprachigen Raum erfüllt wiederum Loh, selbst Mitglied der Polit-Rap-Gruppe Anarchist Academy, die Rolle des szenekundigen Chronisten. Seine Bücher *25 Jahre HipHop in Deutschland* (zusammen mit Sascha Verlan)¹⁹² und *Fear of a Kanak Planet* (zusammen mit Murat Güngör)¹⁹³ gelten in der Forschung als Standardwerke und enthalten viele O-Töne von Rappern und anderen HipHop-Aktiven wie auch Exklusiv-Interviews. Der Band *Bei uns geht einiges. Die deutsche HipHop-Szene* von Sebastian Krekow und Jens Steiner¹⁹⁴ enthält sogar längere Essays der Aktiven selbst, die inhaltlich rund um die Themen *Rap* und *HipHop* kreisen. Dabei wurde viel Wert darauf gelegt, möglichst unterschiedliche Positionen und Akteure einzubeziehen. Darüber hinaus gibt es (gerade im englischsprachigen Raum) einige Interviewsammlungen,¹⁹⁵ darunter auch Paul Edwards *How to rap: the art and science of the hip-hop MC*,¹⁹⁶ in der die Interviewten dezidiert nach ihren Arbeitsweisen befragt werden und einige für den hier gewählten Zugang relevante Einsichten gewähren. Neben einer Unzahl an Fanbüchern zu einzelnen Gruppen, die hier mehrheitlich unberücksichtigt bleiben, gibt es inzwischen auch viele biographische und sogar autobiographische Beiträge zu bzw. von Rap-Acts. Im englischsprachigen Raum fanden vor allem die Bücher der skandalträchtigen Rapper Ice-T¹⁹⁷ und Luther Campbell

186 Vgl. z. B. *Bynoe 2006 oder *Bogdanov et al. 2003. Vgl. vor allem für den deutschsprachigen Raum das vielzitierte *neue HipHop Lexikon* von Sebastian Krekow, Jens Steiner und Mathias Taupitz (*Krekow, Steiner und Taupitz 2003).

187 Vgl. z. B. *Kearse 2006, *Braithwaite 1995 oder *Westbrook 2002.

188 Vgl. z. B. *Light 1999, *Haskins 2002 oder *Chang 2005.

189 Vgl. z. B. *Kugelberg und Conzo 2007, *Paniccioli und Powell 2002 oder *Hager 1984.

190 *Toop 2000 [1984].

191 *Hebdige 1987.

192 *Verlan und Loh 2006 [2000].

193 *Güngör und Loh 2002.

194 *Krekow und Steiner 2000.

195 Vgl. bspw. *Cross 1993, *Spady, Meghelli und Alim 2006 oder *McIver 2002.

196 *Edwards 2009.

197 *Ice-T und Cuda 1994.

von der 2 Live Crew¹⁹⁸ viel Aufmerksamkeit, wie auch die von HipHop-Pionieren wie Chuck D¹⁹⁹ und Grandmaster Flash.²⁰⁰ Im Zusammenhang mit meiner Arbeit sticht besonders das Buch *There's a god on the mic: the true 50 greatest MCs*²⁰¹ von Kool Moe Dee hervor, da dieser hier Rapper explizit über regelpoetisch legitimierte Kategorien bewertet. Auch im deutschsprachigen Raum veröffentlichen immer mehr Rapper (auto-) biographische,²⁰² wie auch gesellschaftskomentierende²⁰³ Bücher.

Viele einflussreiche HipHop-Autoren und -Kommentatoren sind eher Journalisten als Wissenschaftler. Zu den renommiertesten dieser Art zählen der sowohl als Priester, Radiomoderator und mehrfach ausgezeichnete Sachbuchautor bekannte Michael Eric Dyson,²⁰⁴ der Musiker und Journalist Greg Tate²⁰⁵ und der gerade für seine HipHop-Kolumnen bekannte Autor und Filmemacher Nelson George.²⁰⁶ Raquel Cepeda hat 2004 einen Sammelband mit besonders einflussreichen journalistischen Beiträgen zum amerikanischen Rap und HipHop herausgegeben.²⁰⁷ Im deutschsprachigen Raum dominieren in diesem Zusammenhang Beiträge aus dem »pop-linken Milieu«, d.h. dem erweiterten Umfeld der Musik- und Popkulturzeitschrift *Spex* [2.4. Pop]. Einen besonders kontrovers aufgefassten Beitrag liefert dabei Günther Jacob, der in seinem Essay-Band *Agit-Pop: Schwarze Musik und weiße Hörer. Texte zu Rassismus und Nationalismus, Hip Hop und Raggamuffin* den zur Schau gestellten Sexismus, die Bedienung rassistischer Klischees und den Ausverkauf im HipHop beklagt.²⁰⁸

Positionierungs- und Distanz-Probleme der Forschung

Die Ergebnisse der akademischen Auseinandersetzung mit Rap und HipHop stoßen – sofern sie wahrgenommen werden – häufig auf Kritik und Ablehnung

198 *Campbell und Miller 1992.

199 *Chuck D und Jah 1997.

200 *Grandmaster Flash und Ritz 2008.

201 *Kool Moe Dee 2003.

202 Vgl. z.B. *Niemczyk 1999 (zu den fantastischen Vier), *Bushido und Amend 2008 oder *Massiv 2012.

203 Vgl. z.B. Samy Deluxe Gesellschaftsanalyse *Dis wo ich herkomm. Deutschland Deluxe* (*Samy Deluxe und Bühler 2009) oder das als neofeministisches Manifest intendierte *Bitchsm – Emanzipation. Integration. Masturbation.* von Lady Bitch Ray (*Lady Bitch Ray 2012).

204 Vgl. z.B. *Dyson 2007.

205 Vgl. z.B. *Tate 1992.

206 Vgl. z.B. *George 2006 [1998].

207 *Cepeda 2004(b).

208 *Jacob 1994.

seitens der Aktiven. Androutsopoulos zufolge sehen sich akademische Publikationen »mit dem Verdacht konfrontiert, an der Realität vorbei zu reden.«²⁰⁹ Linguist, Mitglied von Advanced Chemistry, formuliert dieses Unbehagen gegenüber »externen Begutachtern« z. B. in Bezug auf Günther Jacob so:

Ich habe den Günther Jacob noch nie auf einer Jam gesehen [...]. Ich habe den Günther Jacob nie rappen gehört und ich habe den nie sich auf dem Kopf drehen sehen. Insofern weiß ich nicht, woher er seine Legitimität bezieht. Die einzigen Experten sind die Leute, die HipHop betreiben. Mit denen muss man reden, wenn man darüber schreiben will.²¹⁰

Andere wappnen sich gegen den »Vorwurf mangelnder Expertise«, indem sie ihre tiefe Verbundenheit gegenüber dem Gegenstand²¹¹ oder ihren Glauben an dessen reformatorisches Potential²¹² betonen. Ein solcher Enthusiasmus verhindert häufig Wissenschaftlichkeit. »Es ist eine heikle Sache, das Schreiben über HipHop«, kommentieren Loh und Verlan dieses Forschungsdilemma, »Einerseits schreiben viel zu viele über HipHop und haben keine Ahnung. Andererseits, wenn Leute aus der Szene über ihr Ding schreiben, fehlt oft die nötige Distanz.«²¹³ Dabei ist gerade Loh in den Augen vieler Rap-Fans ein problematischer Chronist, der den meisten erst bekannt wurde durch Kool Savas vielzitierte Zeile: »Du bist ein Typ, der Lügen verbreitet wie Hannes Loh.«²¹⁴ Loh steht als Rapper wie als Autor »mit beiden Beinen im Widerstandsparadigma der Subkultur«²¹⁵ [2.3. *Politische Inhalte*]. Seine Arbeiten zum deutschsprachigen HipHop präsentieren einen entsprechend ausgesuchten Kanon, in dem kaum

209 *Androutsopoulos 2003(a), S. 10.

210 Zit. n. *Verlan und Loh 2006 [2000], S. 321. Vgl. auch die deutliche Kritik des HipHop-Magazins Backspin an der wissenschaftlichen Tagung *HipHop meets Academia*, in der den vortragenden Wissenschaftlern neben Unkenntnis auch »unpräzise[...] Analysen« und »Effekthascherei« vorgeworfen wird (zit. n. *Kleiner und Nieland 2007, S. 225).

211 Vgl. z. B. Kage: »Ich bin zum Beispiel Deutscher, hab aber mit den meisten Leuten hier nicht wirklich viel zu tun. Ich fühle mich als HipHopper. Wenn ich nach Frankreich gehe, treffe ich Leute wie mich. Wenn ich in die USA gehe, treffe ich Leute wie mich, die so denken wie ich« (*Kage 2004, S. 123). Vgl. auch Smith: »Hip hop writers are often accused of being 'too close'« to the music, to the artists, and to the scene. Hell yes, we're close to it. We love this shit« (in: *Light 1999, S. IX).

212 Vgl. z. B. Pough: »Hip-Hop is more more than just music to me. Hip-Hop is the vehicle that I hope will one day lead us to change« (*Pough 2004(a), S. 13).

213 *Verlan und Loh 2006 [2000], S. 84.

214 Kool Savas: »Das Urteil.« Album: *Die John Bello Story*. 2005. Loh kontert auf diese Zeile mit seiner Gruppe Anarchist Academy und dem Song »Die total verrückten Crazyboys schlagen zurück.«

215 *Beckers und Sanders 2008, S. 79. Lohs Gruppe Anarchist Academy entstand nach eigenen Aussagen als Reaktion auf den »Neo-Nationalismus nach 1989«, macht »Anleihen aus [sic] anarchistischen und sozialistischen Ideologie-Fragmenten«, fand »in der Punk/Hardcore-Szene« stärkere Unterstützung als unter den HipHoppern und versteht sich als »so was wie Public Enemy auf Deutsch« (Loh in: *Saied 2012, S. 237).

bekannten Gruppen viel Platz eingeräumt und Relevanz zugesprochen wird, während viele populäre Gruppen marginalisiert und zum Teil sogar diffamiert werden; etwa indem Loh sie – wie im Falle der fantastischen Vier oder »eben Kool Savas – mit neofaschistischem Gedankengut in Verbindung bringt. Der Rapper Scope, Moderator der früheren HipHop-Fernsehsendung *Freestyle*, kritisiert entsprechend, Loh schreibe aus einer »ideologischen Perspektive« und suche sich »die Puzzleteile zusammen, die dann diese Theorie untermauern.« Lohs Anspruch »der Historien-Schreiber von HipHop in Deutschland zu sein«, sei unangemessen.²¹⁶ Lohs Arbeiten stehen dabei exemplarisch für eine generelle Tendenz innerhalb der HipHop-Forschung, den problematischen Gangsta-Rap wie auch den Fun-Rap als Pervertierungen eines »wahren HipHop« entweder zu dämonisieren oder schlicht zu ignorieren.²¹⁷

Zumindest aber richten sich Lohs Arbeiten auch an Leser außerhalb der »HipHop-Community« und bemühen sich um Zugänglichkeit. Ein Großteil der Forschungsbeiträge stellt HipHop hingegen als etwas dar, dem man ohnehin nur in der unmittelbaren Erfahrung gerecht werden könne und etabliert so analog zum oben beschriebenen »schwarzen Hermetismus« eine Art »HipHop-Hermetismus« [2.4. 4 *Elemente*]. So gibt Murray Forman, einer der produktivsten und einflussreichsten HipHop-Forscher überhaupt, bspw. die Maxime aus: »Als HipHop-ForscherInnen müssen wir unsere Aufgabe als etwas begreifen, das nicht außerhalb des HipHop selbst geschehen kann.«²¹⁸ M.E. ist der diskursive Anschluss des Rap an übergeordnete Wissenschaftsdisziplinen indes wünschenswert und Neutralität in der Analyse hierzu unabdingbar. Daher bemühe ich mich, den Rap unvoreingenommen und nach literaturwissenschaftlichen Standards zu analysieren.

216 In: ebd., S. 267. Loh zeigt sich inzwischen selbst einsichtig. Zumindest sein Buch *Fear of a Kanak Planet* hält er nach eigenen Angaben für »kein[en] großen Wurf«. Er sagt z. B.: »diese Abrechnung mit diesem Deutsch-Mittelstands-Rap finde ich ein wenig zu polemisch, würde ich heute ganz anders schreiben« (in: ebd., S. 269).

217 Vgl. zur Aussparung des »vermeintlich minderwertigen« Gangsta-Rap in der Forschung *Sokol 2007, S. 54.

218 *Forman 2007, S. 33.

2.3. Popularität und Verbreitung des deutschsprachigen Rap

»Jeder und seine Mudda rappt«²¹⁹

Rap ist im medialen Diskurs omnipräsent. Allein der derzeit populäre Rapper Cro ist gegenwärtig gleichzeitig als Werbeträger für *H&M*²²⁰ und für *McDonalds*²²¹ aktiv. Man sieht rappende Jura-Professoren,²²² rappende Großmütter,²²³ rappende Rabbiner,²²⁴ usw. Vom Pornofilm²²⁵ bis zum Jugendroman²²⁶ werden inzwischen in beinahe jedem Genre und Medium Rap-Elemente eingesetzt. Rap erscheint grundsätzlich adaptionsoffen und findet zusehends auch Eingang in die Hochkultur [2.6. *Ästhetische Qualität*]. So lässt z.B. Wolfgang Engel, Intendant des Leipziger Schauspielhauses, in seiner vielbeachteten *Wallenstein*-Inszenierung aus dem Jahr 2007 Teile von Schillers Originaltext rappen²²⁷ und der als »Ein Rap« untertitelte Roman *Die Reiherkönigin*²²⁸ von Dorota Masłowska wurde 2006 mit der *NIKE*, dem wohl wichtigsten polnischen Literaturpreis, ausgezeichnet.

Rap als Ursache für Verwahrlosung und Unmoral

Insgesamt ist der präsenteste mediale Diskurs um Rap allerdings ein Gefahren-Diskurs. Rose zufolge wird Rap zumindest in vor allem als Ursache von Gewalttätigkeit und Verwahrlosung dargestellt.²²⁹ Dort bildet sich auch eine gesellschaftlich einflussreiche »Anti-Rap-Bewegung«,²³⁰ die mit dem medien-

219 Absolute Beginner (mit Falkadelic, Ferris MC, Samy Deluxe, Dendemann, Illo 77 und Das Bo): »K Zwo.« Single: *Füchse*. 1999 (B-Seite).

220 Vgl. o. A. 2013(b) [Internetquelle].

221 Vgl. o. A. 2013(a) [Internetquelle]. Bereits zuvor warb mit Aleksey ein deutschsprachiger Rapper für *McDonalds* (vgl. *Verlan und Loh 2006 [2000], S. 90).

222 Vgl. Prof. Berger: »§ 823 Rap.« Free-Track: [<http://www.youtube.com/watch?v=d4KS5vKLNmg>] 2010).

223 Vgl. Enkelschreck: »Acid auf Rädern.« Free-Track: [<http://www.enkelschreck.de/#download>] 2011.

224 Vgl. Wulf 2012 [Internetquelle].

225 Vgl. *Kitwana 2002, S. 213. Vgl. für den deutschen Sprachraum vor allem die Porno-Film-Reihe *Orgi Pörnchen*, die vom Rapper King Orgasmus One produziert wird (Aktuell: *Orgi Pörnchen 7 – Die total verrückte Reise ins Arschloch*).

226 Vgl. z. B. *Fermer 2005.

227 Vgl. Kosel 2007 [Internetquelle].

228 *Masłowska 2007 [2005].

229 *Rose 2008, S. 33 ff. Vgl. auch Shusterman: »For more than the last fifteen years, rap has become America's prime cultural symbol of violence, demonized in the menacing figure of unruly young black men from the ghetto, targeted by the media, the police, and even a long list of premier politicians including our recent presidents« (*Shusterman 2005, S. 57f.).

230 *Krekow, Steiner und Taupitz 2003, S. 435.

wirksamen Prozess gegen die 2 Live Crew bereits Anfang der 90er Jahre eine breite öffentliche Debatte anstößt. Insbesondere der Gangsta-Rap provoziert mit seinen häufig sexistischen und gewaltverherrlichenden Aussagen [3.2.7. *Hypermaskulinität*] einen »medialen Moralismus«. ²³¹ Dieser erreicht den deutschsprachigen Diskurs erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts im Zuge der großen Erfolge von Sido, Bushido, etc. [2.1. *Deutschland*]. So fordert Christine Eichel im *Cicero* »Zero-Toleranz für Brutal-Rap«, da sie diesen für einen »gefährliche[n] Flirt mit der Ästhetik der Gewaltverherrlichung« hält, »die längst in den Seelen vieler Minderjähriger angekommen« sei. ²³² Walter Wüllenweber stößt im *Stern* in dieselbe Kerbe und beschreibt diese Form des Rap als eine Hauptursache für die »sexuelle Verwahrlosung« der Jugendlichen in Deutschland. ²³³ Im medialen Diskurs hat sich bereits eine Art Topos etabliert, der die Rezeption und Produktion von Rap generell als Ursache für massive Persönlichkeitsstörungen erklärt. Entsprechend verzichtet die *Bild* in ihrem Portrait des Attentäters Anders Breivik nicht darauf, diesen als einstigen »HipHop-Fan« auszuzeichnen. ²³⁴ Auch der Amoklauf von Winnenden im Jahr 2009 wurde mit Rap in Verbindung gebracht, ohne dass der Täter irgendein Interesse an diesem hätte erkennen lassen. In der Fernsehsendung *Hart aber Fair* wurde ein aus der Sicht eines amoklaufenden Schülers gesprochener Rap eingespielt ²³⁵ und – obwohl dieser offensichtlich als beinahe kitschige Sozialkritik an Mobbing und Schulgewalt intendiert war – als mögliche Ursache für das Attentat diskutiert. ²³⁶ Der Musikwissenschaftler Klaus Miehling hat eine umfangreiche Sammlung von Belegstudien ²³⁷ und Beispielfällen erstellt, um Rap als einen außergewöhnlich bedrohlichen Fall von »Gewaltmusik« auszuweisen. Miehling zufolge korreliert deren Konsum und Produktion in hohem Maße mit »Leistungsverweigerung, Vulgarität, hemmungsloser Sexualität, Wahnsinn, Satanismus, Gewalt, Drogen

231 So bezeichnet Mitchell gerade »Gewaltbereitschaft, Männlichkeitswahn, Frauenhass, ostentativer Reichtum (*bling-bling*), Zuhälterei und Brutalität« als »die dominierenden Inhalte des HipHop in seiner medialen Umsetzung im Rundfunk und in Musikvideos.« Er glaubt: »Diese Inszenierungen bieten Politikern und Experten Anlass, solche Musikformen für einen vermeintlich schlechten Moralzustand der Jugend verantwortlich zu machen« (*Mitchell, T. 2007(b), S. 43). Vgl. auch *Krimms 2003, S. 62f.

232 Eichel 2005 [Internetquelle].

233 Vgl. Wüllenweber 2007 [Internetquelle].

234 O. A. 2011(a) [Internetquelle].

235 Kaas: »Amok Zähltag.« Single 2009. Kaas kommentiert diesen unfairen Umgang seitens der Medien in einem weiteren Rap-Song (Kaas: »Amok Nachtrag.« Album: *T.A.F.K.A.A.Z.* :D. 2009).

236 Vgl. für eine ausführlichere Diskussion des Falles *Wiegel 2010, S. 59ff.

237 Vgl. z. B. die Tabelle zum kriminellen und sexuellen Verhalten der Anhänger verschiedener Musikstile in *Miehling 2010, S. 41 oder den zusammenfassenden Überblick über diverse Studien zum Rap in ebd., S. 57f.

und Kriminalität verschiedenster Art«. ²³⁸ Dabei findet er in dem wenig bekannten amerikanischen Rapper Big Lurch sogar einen, der wegen Mordes und Kannibalismus zu lebenslanger Haft verurteilt wurde. ²³⁹ Gerade durch solche –unrepräsentativen – Extremfälle, die das mediale Interesse auf sich ziehen, etabliert der mediale Diskurs vielfach ein Bild vom Rapper als genuin kriminellem und antisozialem Outlaw [3.2.8. *Sprecherrollen*]. Die Begriffe *Rapper* und *Gangster* werden dabei teilweise synonym verwendet. ²⁴⁰ Für Anhänger des Gangsta-Rap kommt diese Form der Berichterstattung wohlmöglich einer Adelung gleich, die dessen Attraktivität noch erhöht. ²⁴¹ Andere Rap-Fans und -Produzenten fühlen sich durch die häufig einseitige mediale Darstellung diffamiert. ²⁴² Insgesamt verdient der Rap einen sehr viel differenzierteren Umgang.

Zur Popularität des Rap in Deutschland

Deutschsprachiger Rap ist unbestritten populär. Wie populär genau er allerdings ist, lässt sich kaum befriedigend erfassen und wird von unterschiedlichen Beobachtern durchaus unterschiedlich eingeschätzt. So beurteilten zwei unabhängig voneinander befragte Vertreter des Essener Jugendamtes die Bedeutung des Rap für die Jugendlichen der Stadt völlig verschieden: Der eine, Leiter eines Jugendhauses im sozialen Brennpunkt, gab an, Rap sei für die Jugendlichen die derzeit wichtigste und beliebteste Musikrichtung, Rock dagegen unzeitgemäß; der andere, Leiter der Jugendkulturarbeit, glaubt, die Rap-Szene sei in den letzten Jahren deutlich kleiner und zersplitterter geworden und Rock sei weit verbreiteter. ²⁴³ Die unterschiedliche Einschätzung kann verschiedene Gründe haben. Der zunächst offensichtlichste Unterschied liegt darin, dass der eine seine Eindrücke mehrheitlich aus dem Umgang mit sozial deprivierten Jugendlichen mit Migrationshintergrund gewonnen hat, während der andere stadtübergreifende Eindrücke schildert. Der viel entscheidendere Unterschied

238 *Miehling 2006, S. 392.

239 Vgl. ebd., S. 139.

240 So wurde eine kriminelle Jugendbande, die in München eine Reihe von Diebstählen, bewaffneten Raubüberfällen, Körperverletzungen, etc. begangen hat, wegen ihrer »HipHop-Kleidung« von der Presse wie von der Polizei kurzerhand als »Marienplatz-Rapper« bezeichnet (vgl. *Lamnek und Schwenk 1995, S. 11 ff.).

241 Vgl. zum Vorwurf der eskalierenden Wirkung der Presseberichterstattung gegenüber HipHop auch *Verlan und Loh 2006 [2000], S. 56f.

242 So beklagt sich die von Eckert, Reis und Wetzstein interviewte Amateur-Rap-Gruppe darüber, dass sie ein »negatives Image« habe, weil sie mit »gewaltaffinen Gangsta-Rappern verwechselt« würden (Eckert, Reis und Wetzstein 2000, S. 267). Vgl. auch *Sokol 2004, S. 148.

243 Vgl. Wolbring 2010(g) [Internetquelle].

liegt m. E. allerdings im jeweils betreuten Angebot: Das Jugendhaus im sozialen Brennpunkt ermöglicht es Jugendlichen, eigene Aufnahmen zu machen und damit Rap-Songs zu produzieren, das Angebot des Jugendkulturarbeit-Leiters besteht mehrheitlich darin, Live-Konzerte zu veranstalten und Jugend-Szenen ein Forum zu bieten. Um nun die Popularität des Rap genauer zu spezifizieren, gilt es folgende Dimensionen zu berücksichtigen: 1.) Die Popularität der Rezeption von Rap 2.) Die Popularität der Szene-Partizipation und 3.) Die Popularität des Rapschaffens. Zudem gilt es zu ergründen, wieweit die jeweilige Popularitätsdimension von soziodemographischen Faktoren wie sozialer und ethnischer Herkunft, Alter und Geschlecht abhängt.

Popularität der Rezeption von Rap

Da Raps stets musikbegleitet realisiert und damit auch rezipiert werden, gilt die Rezeption eines Rap gemeinhin als Musikhören, das insgesamt als die beliebteste Freizeitaktivität von Jugendlichen angesehen wird.²⁴⁴ Rap wird entsprechend als Musikgenre behandelt [2.5. Musik]. Die Popularität dieser Musik wird wiederum unterschiedlich eingeschätzt: Der Pop-Forscher Ole Petras hält sie hinsichtlich ihrer Verbreitung zusammen mit *Dance* für das Leitgenre der Gegenwart.²⁴⁵ Dies bestätigt auch Diederich Diederichsen, der bereits 1993 proklamiert: »Die Musik der Gegenwart ist HipHop.«²⁴⁶ Legt man dagegen die von der Axel Springer AG und der Verlagsgruppe Bauer in Auftrag gegebene Verbraucher-Analyse von 2005 zugrunde, bei der eine Zielgruppe von 31657 Personen im Alter von 12 bis 70 Jahren nach ihren Präferenzen unter 17 verschiedenen Musikgenres befragt wurden, erweist sich die HipHop-Musik nur als durchschnittlich populär. Lediglich 6 % geben an, HipHop-Musik »sehr gerne« zu hören, wodurch sich das Genre hinter »Deutscher Schlager«, »Oldies und Evergreens«, »Popmusik«, »Volksmusik«, »Rockmusik«, »Deutscher Pop-Rock«

244 Der *Shell*-Jugendstudie von 2006 zufolge ist *Musikhören vor Fernsehen und sich mit Leuten Treffen* die beliebteste Freizeitaktivität von Jugendlichen (Langness, Leven und Hurrelmann 2006, S. 78). Auch die Studie von Treumann et al. zum Medienhandeln Jugendlicher bestätigt Musikhören als generell häufigste Ursache für Mediennutzung (vgl. Treumann et al. 2007, S. 150). Vgl. auch Schätzleins Begriff vom ständig präsenten »Musikteppich« (Schätzlein 2005, S. 31) oder Schafers Begriff der »Lautüberflutung« (Schafer 1988 [1977], S. 97). De la Motte-Haber behauptet gar: »Kein Medium greift so tief in die Gestaltung des Alltags ein wie die Musik« (de la Motte-Haber 1994, S. 226). Vgl. auch Mager: »Musik verliert ihren traditionellen Ritualcharakter, sie wird zu etwas, was nicht gegen das Alltägliche definiert wird, sondern einen Teil des Alltäglichen ausmacht« (*Mager 2007, S. 108).

245 Vgl. Petras 2011, S. 285f.

246 *Diederichsen, Di. 1993(a), S. 11.

und »Klassische Musik instrumental« erst auf dem achten Rang der populärsten Genres in Deutschland befindet.²⁴⁷

Der übliche Indikator für die Popularität einer Musikrichtung sind die Tonträgerverkäufe.²⁴⁸ Deren Ermittlung erweist sich im Falle von deutschsprachigen Rap insgesamt als schwierig. Aus den vom Bundesverband der phonographischen Wirtschaft vorgelegten Daten und Statistiken ist nicht zu ersehen, wie hoch der Anteil an deutschsprachiger Rap-Musik an den Gesamtverkäufen war, auch weil diese als Musiksegment in den Repertoire-Analysen nicht gesondert ausgewiesen wird.²⁴⁹ Der Musik-Ökonom Carl Mahlmann gibt in seiner Tonträgermarktanalyse von 2003 allerdings an, »HipHop« habe insgesamt einen Anteil von 7 % am deutschen Tonträgerabsatz.²⁵⁰ Auch Käckemeisters Analyse für das Jahr 2005 ergibt, dass HipHop-Musik für den Tonträgermarkt in Deutschland – anders als in Amerika, wo sie seit Jahren das mit Abstand populärste Musikgenre ist²⁵¹ – eine eher untergeordnete Rolle spielt.²⁵² Genaue Verkaufszahlen werden zumeist nicht veröffentlicht. Auf hiphop.de wurden allerdings die Erstwochenverkäufe der fünf erfolgreichsten deutschsprachigen Rap-Alben des Jahres 2011 angegeben. Die Alben²⁵³ verkauften sich jeweils zwischen 22.162 und 37.529 mal,²⁵⁴ wodurch sie zwar beinahe durchweg auf Platz 1 der Charts eingestiegen sind, im Vergleich zu Pop- und Rock-Größen wie Die Ärzte, Herbert Grönemeyer oder den Toten Hosen aber nur bescheiden abgesetzt wurden. Auch kann sich der deutschsprachige Rap seiner langjährigen Präsenz zum Trotz nur weniger Nummer 1-Hits und populärer Radio-Singles rühmen – gerade im Vergleich zur wesentlich kurzlebigeren *Neuen Deutschen Welle*. Anders als englischsprachiger Rap²⁵⁵ wird deutschsprachiger Rap zudem kaum in Clubs und Diskotheken gespielt.²⁵⁶

Käckemeister gibt allerdings zu bedenken, dass in ihrer eigenen Beispielrechnung nur Verkäufe miteinbezogen wurden, die von Media Control (GfK) erfasst worden sind, wobei die Absätze nicht erfasster CDs in bestimmten Fällen auch schon mal im fünfstelligen Bereich liegen könnten. Sie befragt in diesem

247 Vgl. für eine umfangreichere Auswertung der Studie *Zeise 2006, S. 26f.

248 Vgl. *Frith 1987(a), S. 138.

249 Vgl. *Käckemeister 2008, S. 46.

250 Vgl. Mahlmann 2003, S. 192.

251 Vgl. zu der Verkaufsentwicklung und dem anhaltenden kommerziellen Erfolg von HipHop-Musik in den USA *Parmar 2009, S. 42, *Price, E. 2006, S. 194, *Rose 2008, S. 4 oder *McLeod 1999, S.136.

252 Vgl. *Käckemeister 2008, S. 49.

253 Kool Savas: Album: *Aura*. 2011, 23 [Bushido und Sido]: Album: 23. 2011, Casper: Album: *XoXo*. 2011, Bushido: Album: *Jenseits von Gut und Böse*. 2011 und Samy Deluxe: Album: *SchwarzWeiss*. 2011.

254 Janßen und Kargoll 2011. [Internetquelle].

255 Vgl. *Schloss 2004, S. 181.

256 Vgl. *Richard und Krüger 1997, S. 150.

Zusammenhang Marc Leopoldseders, einen Redakteur der HipHop-Zeitschrift Juice, zum Berliner Untergrund und erhält folgende Antwort:

Die Topseller sind Frauenarzt, Hengzt, King Orgasmus One, MC Bogy, allgemein Artikel aus dem Bassboxxx-Umfeld. Jede CD von denen ist mindestens 3000mal über den Ladentisch gegangen. Frauenarzt hat mit seinen Tapes – Insgesamt über zehn Alben – wahrscheinlich über 40000 Copies draußen. Zahlen sind aber immer vage und ohne Gewähr.²⁵⁷

Dass sogenannte *independent* Produktionen, d.h. solche die unabhängig von großen Plattenfirmen produziert wurden, gerade im deutschsprachigen Rap überdurchschnittlich populär sind, wird unter anderem dadurch augenfällig, dass sowohl das bisher kommerziell erfolgreichste Independent-Album (sidos Maske) als auch das bisher kommerziell erfolgreichste Independent-Musiklabel (Aggro Berlin) im deutschsprachigen Raum diesem Genre zuzurechnen sind.²⁵⁸ Bei vielen Rap-Rezipienten ist kommerzieller Erfolg und »Mainstream-Tauglichkeit« geradezu verpönt. Dadurch erklärt sich (unter anderem [3.1.1. *Fremdinterpretationstabu*]) auch, dass Oli P, der mit seiner über zwei Millionen Mal verkauften Single »Flugzeuge im Bauch« den kommerziell bisher erfolgreichsten deutschsprachigen Rap-Song aller Zeiten veröffentlicht hat,²⁵⁹ von den meisten Rap-Fans genauso abschätzig betrachtet wird wie die rappende Girl-Group TicTacToe, die aufgrund ihres großen kommerziellen Erfolges in den neunziger Jahren (über drei Millionen verkaufte CDs) als erfolgreichste deutschsprachige Rap-Gruppe aller Zeiten gilt.²⁶⁰ Im Selbstverständnis der meisten Rap-Hörer ist Rap dezidiert kein Pop. Laut einer Befragung von »500 Rap-Hörern«, die Tina Zeise 2002 im Rahmen ihrer Dissertation unter den Usern des vielfrequentierten²⁶¹ Online-Portals rap.de durchführte, ist »Pop« für Rap-Fans sogar der unbeliebteste »Musikstil« von allen.²⁶² Zudem ergibt die Befragung, dass Rap-Hörer zumeist exzessiv Rap hören: »Fast 100 Prozent der Teilnehmer dieser Befragung konsumieren täglich (89 Prozent) oder mehrmals die Woche (9 Prozent) Rapmusik, lediglich 2 Prozent hören weniger oft Rap.«²⁶³ Rap erweist sich vielfach als »love-it-or-leave-it«-Phänomen: Wer ihn hört, hört in

257 In *Käckenmeister 2008, S. 49.

258 Vgl. *Ebersbach 2006, S. 19.

259 Vgl. *Burchart 2009, S. 69.

260 Vgl. *El-Tayeb 2003, S. 481. Inzwischen dürften die fantastischen Vier insgesamt allerdings wohl mehr Tonträger abgesetzt haben.

261 Die Webseite hatte zum Zeitpunkt der Befragung (November 2002) eine monatliche Klickrate von etwa einer Million Besuchern (*Zeise 2006, S. 50).

262 Von den befragten geben 97 % »Rap« als einen bevorzugten Musikstil an (Mehrfachnennung möglich). »Pop« ist mit 4 % der unbeliebteste Musikstil unter den zur Auswahl stehenden, hinter »Rock« (22 %), »RnB« (39 %), »Reggae« (53 %), »Techno« (5 %), »Jazz« (26 %) und »Sonstige« (25 %) (ebd., S. 87).

263 Ebd., S. 81.

meist exzessiv und exklusiv; wer ihn nicht hört, lehnt ihn häufig vehement ab und empfindet ihn und seine Anhänger als »peinlich und belanglos«.²⁶⁴ HipHop-Produzent und DJ Marius No1 erklärt entsprechend: »Rap-Musik ist eine eigene Sparte, die meines Erachtens kein Vermischen mit anderen Sparten zulässt.«²⁶⁵ Dieser Umstand erschwert nicht nur die Einschätzung der tatsächlichen Popularität des Rap, sondern auch den sinnvollen Einsatz von Rapucation-Methoden [2.2. *Didaktik*], da sie von Teilen der Schülerschaft stets abgelehnt werden. Er steht zudem in Widerspruch zur eingangs beschriebenen grundsätzlichen Adaptionsoffenheit des Rap.

Im Zuge der wachsenden Digitalisierung des Musikmarktes erweist sich der Tonträgerabsatz als zusehends unzuverlässiger Indikator für Rezeptionsgewohnheiten. Inzwischen können die meisten Musikstücke als illegale Kopie umsonst bezogen werden, wodurch gerade für Jugendliche »Kaufen [...] die seltene Ausnahme – Downloading, Kopieren, Brennen die alltägliche Regel«²⁶⁶ geworden ist. Mahlmann zufolge wurde zwischen den Jahren 1997 und 1998 – einer Zeit, in der deutschsprachiger Rap besonders hohe Chartplatzierungen erreichen konnte [2.1. *Deutschland*] – mit 276,4 Millionen verkauften Tonträgern in Deutschland das absolute Maximum aller Zeiten erreicht.²⁶⁷ Seitdem sinke der Absatz kontinuierlich, allein in 2001 sei ein Marktrückgang im zweistelligen Prozentbereich zu beobachten gewesen. Gerade unter jungen Konsumenten, die einst die wichtigste Zielgruppe der Musikindustrie waren, gäbe es inzwischen offensichtlich viele, die sich »vollständig über CD-R-Kopien bzw. über (zumeist illegale) Internet-Angebote« bedienen.²⁶⁸ Rap-Hörer sind altersgemäß mehrheitlich *Digital Natives*, d.h. ins digitale Zeitalter hineingeborene,²⁶⁹ die den digital vernetzten Computer selbstverständlich als »Leitmedium der Gegenwart«²⁷⁰ verwenden.²⁷¹ Laut der *MTV-Mindset*-Studien aus dem Jahr 2003 sind gerade in der »Hip-Hop-Kernkultur« Computerbesitz und Internet-

264 *Bauer et al. 1995, S. 76.

265 In: *Krekow und Steiner 2000, S. 24.

266 Altrogge 2008, S. 460. Vgl. auch Gersch und Avaria 2007, S. 18 und Treumann et al. 2007, S. 115.

267 Mahlmann 2003, S. 179.

268 Ebd., S. 200ff.

269 Palfrey und Gasser etablieren den Begriff des *Digital Native* für die nach 1980 geborenen Generationen. Sie kommentieren: »Eines ist jedenfalls sicher: Diese Kids sind anders. Sie lernen, arbeiten, schreiben und kommunizieren anders miteinander, als Sie es in Ihrer Kindheit getan haben. Sie lesen eher Blogs als Zeitung und lernen sich oftmals zuerst online kennen, ehe sie sich persönlich begegnen« (Palfrey und Gasser 2008, S. 2).

270 Bolz 1994, S. 18.

271 Der *JIM*-Studie 2009 zufolge nutzten bereits im Jahr 2009 90 % der Jugendlichen zwischen 12 und 19 das Internet täglich bzw. mehrmals pro Woche (Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest 2009 [Internetquelle]). Vgl. für eine Auswertung der Daten auch Grell, Marotzki und Schelhowe 2010, S. 7.

nutzung im Vergleich zu anderen Jugendgruppen stark ausgeprägt, während andere Medien hingegen eher unterdurchschnittlich genutzt werden.²⁷² Auch die 1999 von der GfK durchgeführte Studie zu Musikszenen in Österreich bestätigt ein überdurchschnittliches Interesse der Rap-Hörer am Computer.²⁷³ Daher erscheint es plausibel, anzunehmen, dass der deutschsprachige Rap von der unentgeltlichen Rezeption durch illegale Downloads überproportional stark betroffen ist. Das Album 7 von Bushido wurde z.B. allein von der Seite Fettrap.com bis heute (27.5.2013) 73.430 Mal illegal runtergeladen. Insgesamt ist die Rezeption von deutschsprachigem Rap daher wesentlich populärer einzuschätzen, als es die Verkaufszahlen vermuten lassen. In den letzten Jahren stiegen die Verkäufe im deutschsprachigen Rap auch wieder an [2.1. *Deutschland*]. Inwieweit dies mit einem gewandelten Bewusstsein und höherer Zahlungswilligkeit der Konsumenten, geänderten Zielgruppen, attraktiveren legalen Downloadangeboten oder aber einer gewachsenen Popularität des deutschsprachigen Rap zusammenhängt, ist kaum nachzuvollziehen.

Unter Rappern und ihren Rezipienten ist es inzwischen üblich, internetspezifische Indikatoren für die Popularität anzuführen und zu diskutieren, z.B. YouTube-Klicks, Facebook-Likes oder Download-Zahlen. Diese sollen vermeintlich akkurater und zeitgemäßer die tatsächliche Popularität bestimmter Raps abbilden können. Das auf deutschsprachigen Rap spezialisierte Internet-Video-Portal aggro.tv²⁷⁴ verleiht z.B. selbstgestaltete goldene Schallplatten für Videos, die über drei Millionen Mal angeklickt wurden. Nach solchen Indikatoren erscheint deutschsprachiger Rap ungemein populär. Auch Rap-Acts, die kaum oder gar keine Tonträger absetzen, haben oft hunderttausende von Klicks und Plays. Das Video zum deutschsprachigen Rap-Hit »Easy« von Cro wurde bis heute (27.5.2013) allein auf YouTube über 35 Millionen Mal abgespielt.²⁷⁵ Dass diese digitalen Indikatoren im Rap-Diskurs gegenüber den Tonträgerverkäufen an Relevanz gewonnen haben, belegt z. B. die Reaktion des einst sehr viel stärker absetzenden Gangsta-Rappers Massiv, der angesichts eines eher schwach verkauften Albums (etwa 6800 abgesetzte Einheiten), gefragt wurde, ob er nun aufhören würde, zu rappen:

Nein, um Gottes Willen. Es gibt für mich gar keinen Grund, aufzugeben. Weil, solange ich meine Fanbase hab, meine Strukturen, die ich mir selbst geschaffen habe. Nach dem Bushido-Forum hab ich das zweitgrößte Forum mit 20.000 Mitgliedern. Ich hab hammerperfekt laufende Facebook-Seiten mit zwei mal 20.000 Fans und Myspace und bla bla. Also diese ganzen Strukturen lasse ich mir gar nicht nehmen. Ich kann immer

272 Vgl. *Hamm 2003, S. 183.

273 Vgl. *Zentner 1999, S. 132.

274 <http://aggro.tv/>.

275 o. A. 2011(b) [Internetquelle].

noch jederzeit gut releasen, auf einem hohen Level und solange ich dieses Level halten kann und relevant bin, solange werde ich auch releasen.²⁷⁶

Die Aussage lässt allerdings auch erkennen, dass die digitalen Indikatoren zwar eine hohe Popularität der Rezeption, aber nicht zwangsläufig hohe Einnahmen implizieren (s. u.). Auch sind diese Indikatoren häufig nur bedingt valide. So beklagt der renommierte Frankfurter Rapper Azad auf seiner eigenen Facebook-Seite, dass viele andere Rapper ihre Zahlen manipulieren würden:

Ich lese immerwieder : heey azad du hast nur soo wenig likes auf fb im gegensatz zu den anderen rappern , deine zeit ist vorbei etc. Was ihr wahrscheinlich nicht wisst ist das sich die meissten viiele ihrer likes und auch youtube klicks gekauft haben ... Ich habe das auch schon des öferen angeboten bekommen aber immer abgelehnt weil bei mir im gegensatz zu den meissten ALLES immer echt war und ist und ich lieber 120 000 echte liker als viermalsoviele fakes habe.²⁷⁷

Auch aggro.tv sah sich inzwischen gezwungen, ein Video des Düsseldorfer Rappers Toony zu löschen, weil dieses durch gekaufte Klicks unrealistisch oft abgespielt worden war. Der Betroffene reagierte unaufgeregt, indem er angab, dies sei doch völlig üblich.²⁷⁸ Tatsächlich lässt sich auch in der Arbeit mit jugendlichen Rappern beobachten, dass häufig viel Zeit darin investiert wird, eigene Internetseiten aufzurufen, um so über den Counter den Eindruck hoher Popularität zu generieren. Genauso ist es durchaus üblich, mit verschiedenen Fake-Accounts bei Foren angemeldet zu sein, etwa um begeisterte Kommentare zu den eignen Raps zu veröffentlichen. Diese Beobachtungen belegen nicht nur die Schwierigkeiten, im Umgang mit Rap valide empirische Erhebungsmethoden zu bestimmen; sie indizieren auch den spezifischen Leistungsethos im Rapschaffen und dessen eigenwillige Wertmaßstäbe [3.1.1. Autorschaft].

Popularität der Szene-Partizipation

Die Rap-Fans und -Produzenten werden zumeist als Szene klassifiziert und damit als ein durch das gemeinsame Interesse an der Musik wie auch durch weiterreichende Gemeinsamkeiten in Vorlieben und Überzeugungen geeintes Kollektiv, dessen Mitglieder in gegenseitigem Austausch stehen und an gemeinsamen Events partizipieren. Die Rap-Musik-Szene wird dabei in der Regel als *HipHop-Szene* bezeichnet oder als mit dieser identisch behandelt [2.4. Hip-Hop]. Sie gilt in großen Teilen der Literatur als die größte bzw. »angesagteste«

276 In: Staiger 2011(b) [Internetquelle].

277 Zit. n. Unrau 2012 [Internetquelle].

278 Vgl. Kargoll 2013 [Internetquelle].

Musik- bzw. Jugend-Szene Deutschlands.²⁷⁹ *jugendszenen.com*, das »Portal für Szeneforschung« der Technischen Universität Dortmund, schätzt die Größe der Szene in Deutschland auf weit über drei Millionen Jugendliche.²⁸⁰ Der großangelegten Studie von Treumann et al. aus dem Jahr 2007 zum Medienhandeln Jugendlicher zufolge, ordnen sich etwa 44 % der Jugendlichen der Gruppe von HipHop- und Rap-Fans zu. Keine andere Jugend- oder Musik-Szene erhält mehr Zuspruch. Das Interesse an HipHop und Rap übersteigt demnach gar das an Fußball, Autos oder Umweltschutz.²⁸¹ Gleichzeitig beschreibt nicht nur der eingangs erwähnte Leiter der Essener Jugendkulturarbeit die HipHop-Szene als schrumpfend. »Die Szene hat sich aufgelöst wie Brausetabletten«,²⁸² rappt Umse, der selbst als Vertreter eines scene-orientierten Rap gilt und spricht damit aus, was gerade unter Rappern der älteren Generationen gängige Auffassung ist.

Diese Diskrepanz in der Einschätzung erklärt sich wohlmöglich aus unterschiedlichen Vorstellungen davon, was eine Szene kennzeichnet und ausmacht. De facto rückläufig ist seit Jahren die Anzahl an scene-orientierten Events. Dabei war die »klassische« *HipHop-Jam*, an der Vertreter aller vier Elemente der HipHop-Kultur [2.4. 4 *Elemente*] weitestgehend gleichberechtigt teilhaben, in Deutschland nur in den frühen Anfangstagen üblich und erwies sich schnell als problematischer Veranstaltungstyp.²⁸³ Dennoch bildet sie nach wie vor das – gerade in der Forschung propagierte – prototypische Vorstellungsbild von Szene-Partizipation im HipHop. Das üblichste Event im Rap-Bereich ist allerdings das Rap-Konzert [3.1.4. *Aufführungsvarianten*], das vielfach auch als Jam bezeichnet wird, obwohl nur Rap-Acts auftreten. Es erfreut sich gerade im Amateurbereich zusehends sinkender Beliebtheit [3.1.4. *live*].

Szene-Partizipation ist im Rap-Bereich in Deutschland von Beginn an sehr eng an Jugendhäuser und Gemeindezentren gebunden:

Ab etwa 1986 begannen viele der HipHop-Interessierten, diese öffentlichen Räume für ihre musikalischen Praktiken und den Austausch mit anderen zu nutzen. In Jugendzentren und Bürgerhäusern konnten sich in der Folgezeit lokal lose HipHop-Gemeinschaften bilden²⁸⁴

279 Vgl. z. B. *Zentner 1999, S. 131, *Miehling 2006, S. 364, *Farin 2006, S. 7, *Carus, Hannak-Mayer und Staufer 2008, S. 5 oder *Lisetz 2000, S. 12.

280 Vgl. Peters o. J. [Internetquelle].

281 Vgl. Treumann et al. 2007, S. 267.

282 Umse: »Wachstum.« Album: *Wachstum*. 2013.

283 So verlangen die unterschiedlichen Tätigkeiten [2.4. 4 *Elemente*] z. B. nach tendenziell unterschiedlichen Räumlichkeiten. Eine Rap-Performance lässt sich wie die meisten Aufführungen am besten auf der (erhöhten) Bühne beobachten, Breakdance wird normalerweise auf dem Boden unmittelbar vor den umstehenden Zuschauern praktiziert und das Sprühen sollte wegen der giftigen Dämpfe der Farben möglichst außerhalb von Gebäuden stattfinden.

284 *Mager und Hoyler 2007, S. 52.

Spaiche, Mitbegründer des Labels Aggro Berlin, der selbst über Jahre das medienpädagogische Jugendprojekt *HipHop-Mobil* betreute,²⁸⁵ hält Jugendhäuser für eine unabdingbare Voraussetzung für den Erfolg der Kultur: »Nur durch die Strukturen im öffentlichen Jugendsektor konnte HipHop in Deutschland so groß werden.«²⁸⁶ Häufig ergeben sich hier für Amateurrapper außerhalb von Stadt- und Schulfesten²⁸⁷ die einzigen Auftrittsmöglichkeiten. Dennoch sind Rap-Konzerte innerhalb des Jugendsektor-Angebotes eher die Ausnahme. Zu keiner Zeit konnten sie an die Popularität von Rock-Konzerten heranreichen, auch weil die Betreuer und Jugend-Arbeiter, d.h. die Veranstalter, zumeist selbst rock-orientierten Szenen entstammen und mit den Anforderungen der entsprechenden Events vertrauter sind [3.1.4. *live*]. Im Zuge der Digitalisierung verliert das Rap-Konzert nun – nicht nur im Amateurbereich – drastisch an Bedeutung. Das Jugendhaus ist als Bezugsquelle und Vertriebsweg von Amateurraps nicht länger primäres Forum der Szene. Marius No1 vermutet diesbezüglich:

Ich denke mal, heute wird kein Kiddie mehr in ein Haus der Jugend gehen, weil dort innovative Musik läuft, die nirgends anders läuft. Damals war das so. Ich kann mir nicht vorstellen, daß es in Häusern der Jugend heute so geil abgeht wie damals.²⁸⁸

Aus dem Rückgang der Live-Events bei einem gleichzeitigen massiven Anstieg an Audiomediaten (s. u.) lässt sich schließen, dass die »physische Szene-Erfahrung« im Rap-Bereich – etwa im Vergleich zum Rock – eine tendenziell untergeordnete Rolle spielt [3.1.4. *live*]. Rapper Lyrixs schätzt auch die zukünftige Entwicklung entsprechend ein:

Ich glaub schon, dass die Tendenz eher davon [Konzerte und Jams F.W.] weggeht, [...] Manchmal hab ich den Eindruck, ich will das aber nicht so negativ sagen, dass HipHop an gewissen Punkten sonne Art Wohnzimmersport geworden ist, wo die Leute halt sitzen und irgendwie ihre Myspace-Seiten gestalten und da irgendwie was rausknallen, und das da irgendwie durch die ganze Internet-Connection da halt viel connected wird.²⁸⁹

In der Jugendarbeit lässt sich beobachten, wie viele der rap-interessierten Jugendlichen geradezu ihre gesamte Freizeit damit verbringen, an digitalen Foren und Netzwerken zu partizipieren, wobei besonders viel Zeit in die Pflege und Gestaltung der eigenen Internetpräsenzen investiert wird. In den Rap-Texten werden solche Praktiken, sofern sie überhaupt thematisiert werden, zumeist scharf kritisiert. Gerade im Gangsta-Rap hört man Zeilen wie »Du Forum-Opfer,

285 Vgl. *Krekow, Steiner und Taupitz 2003, S. 288. Vgl. auch *Elflein 2007, S. 11f.

286 In: *Krekow und Steiner 2000, S. 136.

287 Vgl. für Eindrücke von sidos erstem Auftritt bei einem Schulfest *Feige und sido 2009, S. 14f.

288 In: *Krekow und Steiner 2000, S. 21.

289 In: Wolbring 2010(e) [Internetquelle].

ich erschlag dich mit der Tastatur«²⁹⁰ oder »Du Kind verbringst deinen Samstag im Aggro-Board [dem offiziellen Internet-Forum des Labels Aggro Berlin]«. ²⁹¹

Bereits Klein und Friedrich sprechen von der »digital gut vernetzten HipHop-Gemeinschaft«²⁹². Der Kommunikationswissenschaftler Jürgen Streeck betont sogar, dass die »Hip-Hop Nation« dezidiert »keine Face-to-Face-Gesellschaft« sei.²⁹³ Die Online-Rap-Szene ist als »virtual neighborhood«²⁹⁴ naturgemäß nicht ortsgebunden, auch wenn die meisten Partizipanten bedingt durch die Deutschsprachigkeit aus den deutschsprachigen Teilen Mitteleuropas stammen. Partizipation ist folglich weder an lokale Szenen, die bis etwa Ende der 90er Jahre den deutschsprachigen Rap bestimmen [2.1. *Deutschland*], noch generell an urbane Milieus gebunden.²⁹⁵ Insgesamt bewirkt die Digitalisierung dabei eine massive Versprengung der Partizipanten, die es fragwürdig erscheinen lässt, überhaupt von einer Szene zu sprechen. Vielmehr handelt es sich um viele disparate Hörerschaften, die sich teils als Fangruppe um einzelne Acts und Strömungen, teils aus Cliquen und Freundeskreisen und teils aus autonomen Individuen konstituieren.²⁹⁶ Die Rezeptionsgewohnheiten werden im digitalen Zeitalter insgesamt eklektischer. Mediatisierte Musik ist – anders als in analogen Zeiten²⁹⁷ – nicht mehr zwangsläufig an ein großes Publikum gerichtet.²⁹⁸ Stattdessen verbindet das Internet Individual- und Massenkommunikation zu neuen Mischformen.²⁹⁹ Das kulturelle Archiv wird massiv erweitert und die Teilhabe an ihm dadurch zwangsläufig völlig individualisiert.³⁰⁰ Zwar gibt es noch größere Internet-Seiten und Communitys wie *hiphop.de* oder *rap.de*, die die Rap-Hörer

290 Der Pate-Don Vito Corleone: »Es gibt Zeugnisse.« Album: *Der Pate ist Back*. 2012.

291 Bushido (mit Baba Saad): »Ersguterjunge.« Album: *Electro Ghetto*. 2004.

292 *Klein und Friedrich 2003(a), S. 92.

293 *Streeck 2002, S. 543.

294 Appadurai 1996, S. 195.

295 Vgl. Heinrich: »Auch ist Rap schon lange kein ausschließlich urbanes Phänomen mehr« (*Heinrich 2007, S. 117).

296 Vgl. Schulze zur Auflösung der »Einheit des Publikums«: »Wir haben es nur noch mit einem einzigen diffusen Publikum ohne Zentralereignis zu tun, mit Menschen die zwischen zahllosen Einzelereignissen fluktuieren. Sie können sich weder als Erlebnisgemeinschaft erfahren noch ihre disparaten Erlebnisse gar zu einer großen gemeinsamen Erzählung zusammenfügen. Zum Abschluss kommt die Auflösung des Publikums mit der Entzeitlichung und Enträumlichung durch Telekommunikation und Internet« (Schulze 1999, S. 101).

297 Vgl. Kellner 1995, S. 1.

298 Vgl. Negus 2004 [1996], S. 32.

299 Vgl. Missomelius 2006, S. 37.

300 Jack Goody und Ian Watt erkannten schon in der Literalisierung der Gesellschaft, die in ihrer Konservierungsleistung über keine »strukturelle Amnesie« mehr verfügt, das Problem, dass Individuen nicht mehr umfassend an der kulturellen Tradition partizipieren können (Goody und Watt 1991, S. 107). Diese Tendenz verschärft sich im digitalen Zeitalter drastisch [2.5. *Performance*].

gemeinschaftlich adressieren und die sicherlich auch viele von ihnen erreichen, doch gibt es inzwischen ganze Strömungen – wie die links-autonome *Zecken-Rap*-Bewegung rund um Acts wie Sookee oder Tapete, die *Horrorcore*-Szene um Basstard oder an Poetry-Slam und Kleinkunst orientierte Rapper wie Quichotte –, die hier kaum abgebildet werden und die neben der Vorliebe für das Medium Rap oft auch nichts mit den anderen Rap-Strömungen und -Acts gemein haben.

Bereits vor der Digitalisierung erweist sich der Szene-Begriff im Umgang mit dem deutschsprachigen Rap als problematisch. Zunächst handelt es sich Ingo Hamm zufolge bei Szenen generell häufig um Segmentierungen, die bei Befragungen als vorgegebenes Selbstzuordnungsangebot aus Mangel an Alternativen gewählt würden, ohne dass sie zwangsläufig dem tatsächlichen Selbstverständnis und Lebenswandel entsprächen.³⁰¹ Im Falle des deutschsprachigen Rap erscheint besonders die durch den Szene-Begriff suggerierte Homogenität eines solidarischen Kollektivs problematisch. Im Interview mit der *Welt* macht der Produzent und Rapper Moses Pelham seinen Unmut diesbezüglich deutlich:

Also, ich muss echt mal klarstellen: Das Geschwall über die »Rap-Szene« war vor 20 Jahren Quatsch, und das ist es heute noch. Es gibt keine Szene. Es gibt keine Szenetreffen, keine Tagungen, auf denen über die aktuelle Situation gesprochen wird oder so was. Ich mache Musik, und das hat vielleicht Einfluss auf andere, die auch Musik machen. Und vielleicht umgekehrt. Mehr nicht.³⁰²

Selbst Torch, der vielen als zentraler Repräsentant der deutschsprachigen Szene gilt, beurteilt diesen Beschreibungsansatz skeptisch: »Diese Idee, wir machen Rap, wir müssen jetzt alle in einen Topf, das war schon immer schwierig.«³⁰³ Bereits die drei eingangs skizzierten »Leitströmungen«, bestehend aus Conscious-, Fun- und Gangsta-Rap [2.1. *Deutschland*], bewirken starke Distinktionstendenzen zwischen den unterschiedlichen Protagonisten und deren Hörschaften. Die Medienwissenschaftlerin Inez Templeton schätzt die deutschsprachige HipHop-Szene im internationalen Vergleich als besonders wenig solidarisch ein und erklärt diese Tendenz aus einem schwach ausgebildeten nationalen Bewusstsein unter den Jugendlichen in Deutschland.³⁰⁴ Eine plausiblere Erklärung für diesen schwach ausgebildeten Kollektivismus liefert m. E. jener bereits früh von den fantastischen Vier eingeschlagene »deutsche Sonderweg«, hin zum mittelstandsorientierten Fun-Rap, der die Rap-Interessierten von Beginn an spaltet. Specter, der als Mitbegründer des Labels Aggro Berlin den (im internationalen Vergleich verspäteten) Siegeszug des deutschsprachigen Gangsta-Rap Anfang des neuen Jahrtausends mitinitiiert, distanziert

301 Vgl. *Hamm 2003, S. 90.

302 In: Wiegelmann 2012 [Internetquelle].

303 In: Schacht 2011(b) [Internetquelle].

304 Vgl. *Templeton 2007, S. 187.

sich entsprechend scharf von den fantastischen Vier, ohne ihnen ihren maßgeblichen Einfluss abzusprechen:

Es kann auch nicht sein, dass man Fanta 4 als die Urväter des deutschen Raps bezeichnet oder so 'ne Scheiße. Das sind die nicht. Das sind die größten Verräter. Also – ohne das zu wollen, ich will denen da persönlich gar nicht so 'nen Vorwurf machen. Aber die haben eben nicht geholfen. Die haben das alles auf eine falsche Bahn gebracht.³⁰⁵

Auch mit der Conscious-Rap-Strömung hat der Berliner Gangsta-Rap wenig gemein, wie Bushido in seiner Biographie betont: »Wir fanden es damals gar nicht so schlimm, dass wir nicht akzeptiert wurden, weil wir mit der Philosophie dieser Szene sowieso nichts am Hut hatten.«³⁰⁶ Dabei konnte der Gangsta-Rap zwar große kommerzielle Erfolge erzielen, die koexistierenden Strömungen allerdings nie verdrängen.³⁰⁷ Zu keinem Zeitpunkt lässt sich wirklich von einer mehrheitlich geeinten deutschen Rap-Szene sprechen. Auch die großen lokalen Szenen der 90er Jahre sollten m. E. in ihrer oft signifikant eigenen Stilistik und Ausgestaltung (z. B. in Hamburg, Frankfurt oder Stuttgart) besser als Szenen-Vielfalt, denn als geeinte HipHop-Szene beschrieben werden. Dieser Umstand lässt es wenig sinnvoll erscheinen, in öffentlichen Debatten (s. o.) wie auch im Forschungsdiskurs eine geschlossene deutschsprachige Rap-Szene zu behaupten und diese kollektiv als Wertegemeinschaft zu behandeln und zu beurteilen [2.4. 4 *Elemente*].

Popularität des Rapschaffens

Das eigentlich bemerkenswerte an der Popularität des Rap ist weniger die Zahl seiner Rezipienten (da sie nicht größer ist als bei anderen Musikgenres), noch die Größe der um ihn bestehenden Szene, sondern die Popularität des Rapschaffens. Ein erstaunlich hoher Anteil der Rezipienten produziert auch eigene Raps. Von den 500 von Zeise befragten Rap-Hörern gaben z. B. 49 % an, selber Texte zu schreiben.³⁰⁸ Andere Befragungen lassen einen noch höheren Anteil an aktiven Produzenten vermuten.³⁰⁹ Damit ist der Anteil an Produzenten hier

305 Zit. n. *Elflein 2007, S. 14.

306 *Bushido und Amend 2008, S. 44.

307 Vgl. Elflein: »Etablierte Stars des deutschen Rap wie Samy Deluxe, Die fantastischen Vier, Fettes Brot, Die Firma oder Max Herre wurden nicht verdrängt, vielmehr erobern die oben genannten Battle- und Gangster-Rapper zusätzlich die Charts« (*Elflein 2006, S. 22).

308 Vgl. *Zeise 2006, S. 91.

309 Bei der *Street-Jam*-Umfrage von Bauer et al. geben z. B. 72 % der Befragten an, selbst in der Szene »aktiv zu sein«. (vgl. Bauer et al. 1995, S. 58). HipHop-Veranstalter Andreas Welskop

»wesentlich höher als in allen anderen Popkulturen.«³¹⁰ Vielfach wird dies mit einem HipHop-übergreifenden »Wertekanon« erklärt, »welcher aus der Verpflichtung besteht, als Teilnehmer selbst aktiv zu sein.«³¹¹ Der gerade in der Forschung stark meinungsbildende US-Rapper Chuck D [2.4. *Politische Inhalte*] formulierte die entsprechende Maxime: »Become the producer and manufacturer, not just the consumer.«³¹² Entgegen der weitverbreiteten These, der Produzentenanteil habe sich im Zuge der Kommerzialisierung von Rap und der Abkehr von der HipHop-Kultur [2.4. 4 *Elemente*] zusehends zu einer Konsumenten- und Fan-Kultur entwickelt,³¹³ spricht vieles dafür, dass sich die Anzahl an Rapschaffenden im Zuge der Digitalisierung weiter erhöht hat.

Die grundsätzliche Zugänglichkeit des Rapschaffens, wie sie in den didaktischen Forschungsansätzen stets angepriesen wird [2.2. *Didaktik*], d.h. dass es keine musikalische Vorbildung und zunächst auch kaum irgendeine Begabung verlangt, wird im digitalen Zeitalter dahingehend ausgeweitet, dass nun auch für Laien die Produktion und der Vertrieb eigener Audiomediate ermöglicht wird. Durch die Vernetzung von Konsument und Produzent bzw. der Auflösung ihrer Unterscheidbarkeit wird die bis dahin monopolistisch agierende Musikindustrie umgangen und der Vertrieb von Audiomediaten demokratisiert.³¹⁴ Gleichzeitig wird die Produktion von digitalen Audiomediaten durch günstig oder kostenfrei (bzw. illegal) bezogene Software leicht realisierbar [2.5. *Beats*], weshalb die Aussage von Güngör und Loh, Rappern aus der Unterschicht fehle der Zugang zu Produktionsmitteln,³¹⁵ nicht mehr zeitgemäß erscheint.³¹⁶ Vielmehr gilt die Einschätzung des amerikanischen Rappers Brother Ali: »Every kid that has a

schätzt, dass der Anteil an Aktivisten im Publikum zumindest anfangs bei etwa 80 % lag (In: *Krekow und Steiner 2000, S. 147).

310 *Klein und Friedrich 2003(a), S. 156. Dies plausibilisiert auch ein Ergebnis der Studie von Treumann et al., demzufolge unter »gestaltungsorientierten« Jugendlichen, die als »kreative Macher« etwa 3 % der Gesamtjugend ausmachen, das Interesse an HipHop und Rap überdurchschnittlich stark ausgebildet ist (52 %) (vgl. Treumann et al. 2007, S. 400 bzw. S. 679).

311 *Petschulat 2006, S. 161.

312 *Chuck D und Jah 1997, S. 257.

313 Vgl. z.B. *Krekow und Steiner 2000, S. 8f.

314 Vgl. Mahlmann: »Damit hat die Musikindustrie ein bedeutendes Monopol verloren, nämlich Vertrieb und Distribution von Musik in gespeicherter und damit konservierter bzw. konservierbarer Form« (Mahlmann 2003, S. 204). Vgl. auch Gersch und Avaria 2007, S. 21 und Negus 2004 [1996], S. 173f.

315 *Güngör und Loh 2002, S. 318. Vgl. auch *Pelleter und Lepa 2007, S. 211.

316 Vgl. Forman: »Dank der Möglichkeit, auf dem eigenen Laptop und mit minimal ausgestatteten Studio professionelle Aufnahmen zu machen, gehören leicht zu erwerbende Computerprogramme wie Acid Pro 6.0 (kombiniert mit Soundforge 8.0), Nuendo oder Reason mehr und mehr zu der Standardausrüstung eines Amateur-MC« (Forman 2009(a), S. 40). Vgl. auch Palfrey und Gasser 2008, S. 277 oder Schneider, S. 1997, S. 269.

computer basically has a home recording studio.«³¹⁷ Entsprechend geringe Investitionen bestätigt auch Gangsta-Rapper OJ Kingpin:

Ich habe mir ein Mikrofon geholt für 30 Euro. Hab mir auch einen Magic-Music-Maker geholt für 50,00 Euro, 60 Euro. Insgesamt 95 Euro. PC hatten wir im Büro gehabt. Haben wir angeschlossen und extrem amateurhaft so halt Tracks aufgenommen.³¹⁸

Der Musikjournalist John Leland sieht in dieser digitalen Demokratisierung sogar die finale Einlösung eines »alten Punk-Versprechens«: »It has done what punk rock threatened to do: made everybody into a potential musician,«³¹⁹ Jenseits des medialen Mainstreams sind dadurch unüberblickbare Mengen an Audiomediaten entstanden;³²⁰ ein wesentlicher Anteil von diesen im deutschsprachigen Rap.

Das Produzieren und Publizieren von deutschsprachigen Raps ist so populär und gleichzeitig so dezentralisiert, dass es auch Kennern und Experten unmöglich ist, valide Einschätzungen zur tatsächlich produzierten Menge zu treffen, geschweige denn, auch nur einen Bruchteil dieser zu rezipieren.³²¹ Alleine im Audio-Cypher des nach eigenen Angaben größten deutschsprachigen HipHop-Forums *mzee.com*³²² wurden zwischen dem 6. 5. 2010 und dem 6. 5. 2011 etwa 30.000 von Amateuren produzierte Rap-Tracks und Alben eingestellt. Bei *hiphop.de* waren es im selben Zeitraum etwa 10.000. Auf *rappers.in*, einem kleineren deutschsprachigen Forum, wurden zwischen Februar 2006 und März 2011 etwa 70.000 von Amateuren produzierte Rap-Tracks eingestellt. 36.300 Rap-Acts sind dort als aktive Mitglieder (Stand 6. 5. 2011) gelistet, wobei erst aufgeführt wird, wer über zwanzig Bewertungen von anderen Forummitgliedern für seine Raps akquirieren konnte. Bezeichnenderweise ist unter den mir bekannten Protagonisten der Essener Szene kaum jemand in solchen Foren aktiv, so dass sich nur erahnen lässt, wie viele Amateur- und Hobbyrapper es wirklich gibt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich beim deutschsprachigen Rap um die quantitativ bedeutsamste deutschsprachige Lyrikform der Gegenwart und beim Rapschaffen um die populärste Form ästhetischen Schreibens.

317 In: *Edwards 2009, S. 258. Altrogge zufolge hat diese Entwicklung die professionelle Studioproduktion bereits in weiten Teilen abgelöst: »Mit der steigenden Relevanz dieser Systeme und ihrer Erschwinglichkeit auch für semiprofessionell operierende Musiker begann das große Studiosterben« (Altrogge 2008, S. 466).

318 In: *Saied 2012, S. 238.

319 *Leland 2004, S. 80. Bereits James Bernard, Mitbegründer der amerikanischen Rap-Magazine *The Source* und *XXL*, sah im Rap ebenfalls die Fortführung der vom Rock angestoßenen »Musik-Demokratisierung«: »The promise of rock was that anyone could learn the basic chords and make music; rap is even more democratic« (*Bernard 1995, S. 256).

320 Vgl. Altrogge 2008, S. 470.

321 Vgl. *Wiegel 2010, S. 11. Vgl. auch *Baier 2012, S. 14.

322 Bis zum 6. 5. 2011 hatten dort bereits 102.903 Benutzer 4.944.706 Beiträge produziert.

Rap vermittelt aufgrund seiner Popularität und aufgrund bestimmter Aspekte seiner Ästhetik [3.2.8. *Boasting*] vielfach den Eindruck einer großen ökonomischen Einträglichkeit. Insbesondere die US-amerikanische »HipHop-Industrie« [2.4. HipHop], mit ihren Million schweren Moguln wie Russell Simmons oder Jay-Z lässt Rap als rentables Geschäftsmodell erscheinen. So glaubt z. B. Kage: »HipHop bietet den Aktivisten – zumindest denjenigen, die sich der Musik widmen – spätestens seit der Sugarhill Gang eine Möglichkeit, Geld zu verdienen.«³²³ Die Digitalisierung und die mit ihr einhergehende Demokratisierung der Produktion nährt oft noch den Glauben, jeder könne mit Rap potentiell reich werden, auch weil inzwischen einige der renommierteren Rap-Acts über das Internet bekannt wurden, etwa durch ihr Engagement bei populären Online-Battle-Foren wie der *Reimliga-Battle-Arena* (RBA) oder dem *VideoBattleTurnier* (VBT) auf *rappers.in*. Viele Amateurrapper stellen ihre Raps als Audiomediате zum kostenfreien Download ins Netz, in der Hoffnung, berühmt zu werden [5.1. Motivation]³²⁴ und vertrauen auf neue Verdienstmöglichkeiten abseits von physischen Tonträgerverkäufen.³²⁵ In Wirklichkeit erhalten die Amateurraps mehrheitlich kaum Resonanz und erreichen nur wenige oder gar keine Rezipienten,³²⁶ wodurch die Auffassung, Rap sei per se populär und alles ließe sich durch Rap popularisieren [2.2. *Didaktik*], relativiert wird. Der Slam-Poet und Performance-Künstler Jerry Quickley schätzt die Verhältnisse wie folgt ein:

Ninety-Nine percent of hip hop sold is from only 1 or 2 percent of hip hop artists who have deals at major labels and the global distribution that comes with it. Underground hip hop represents the vast majority that is produced in the United States and around the world.³²⁷

323 *Kage 2004, S. 136.

324 So pflegen z. B. alle von mir in 2010 interviewten »Schüler-Rapper« sogenannte *Myspace*-Seiten (ein inzwischen veraltetes soziales Netzwerk für Musikschaaffende), um ihre Produktionen zu bewerben (vgl. Wolbring 2010(b) [Internetquelle]).

325 Sachbuchautor James Haskins beschreibt die Digitalisierung und vor allem das MP3-Format als ideales neues Geschäftsmodell für Amateurrapper: »Besides ease of distribution, MP3 helps the new, young artist just starting out who has no record deal. All he or she has to do is post his or her demo online, then get a buzz, and then offer your entire album through the MP3 format for \$3.00. Even if only 200,000 people purchase your album (keep in mind, the internet reaches millions), you're still clearing \$60.000 because you've cut out all middlemen« (*Haskins 2002, S. 131 f.).

326 Vgl. *Feser et al. 1998, S. 79. Ähnliches gilt auch für andere Internetaktivitäten. So schreiben Palfrey und Gasser über das Bloggen: »Die meisten Blogs werden nicht von professionellen Journalisten, sondern von Amateuren verfasst und erhalten nur wenig oder gar keine Aufmerksamkeit von der großen Mehrheit aller Internetnutzer« (Palfrey und Gasser 2008, S. 237).

327 *Quickley 2003, S. 39 f.

Tatsächlich hat die Digitalisierung die Möglichkeiten, mit Rap seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, gerade durch die illegalen Downloads (s. o.) stark beschränkt. Der Essener Rapper Favorite rappt ironisch: »Dank *Rapidshare*, danke auch an *Fettrap* und *3.dl* [drei populäre Portale für illegale Downloads] / Wegen euch hat im Rapgame keiner Geld!«³²⁸ Auch die gewachsene Konkurrenzsituation erschwert es, die Produktion von Raps als Profession zu betreiben, wie Chuck D erklärt: »You'll have a million artists and 5000,000 labels on the Internet and everyone's gonna have to work harder to make it.«³²⁹ Dies gilt umso mehr für deutschsprachigen Rap, dessen Wirkungskreis sich zumeist strikt auf den deutschsprachigen Raum beschränkt. Der ehemalige Label-Boss und *rap.de*-Chefredakteur Marcus Staiger schätzt daher, dass es hier überhaupt nur eine Handvoll hauptberuflich Rapschaffender gibt. Zudem gibt er in einem Interview aus dem Jahr 2008 an, dass selbst die Spitzenverdiener im deutschsprachigen Rap nicht überproportional reich würden:

Samy Deluxe oder Sido [verkaufen] 150.000 [Platten], ja gut, Bushido verkauft heute noch mehr, [...], hier verkaufst du national eben gerade mal 150.000 Platten, dann kriegst du vielleicht 150.000 € raus, vielleicht sogar 300.000 Euro wenn du einen guten Deal kriegst, wenn du das aber auf 10 Jahre hochrechnest, ist es nicht viel.

Für die meisten erweist sich gerade die Produktion von Tonträgern als Zuschussgeschäft.³³⁰ Auch die Unpopularität der Konsumenten- und Fanrolle im Rap trägt dazu bei, dass die wenigsten an Rap verdienen. Der Übergang zwischen professionellen Rap-Stars, semi-professionellen Größen in den verschiedenen Szenen, Lokalmatadoren und reinen Amateurrappern ist völlig fließend. Die meisten wähnen sich auf Augenhöhe und pflegen einen sehr kritischen Umgang mit den Produkten der anderen, was durch die Möglichkeiten der anonymen Kommentierung im Internet noch verstärkt wurde. Rapper Manu-ellen klagt im Interview überspitzt: »Es gibt ja gar keinen Endkonsumenten mehr von HipHop! Keiner ist mehr Konsument, jeder ist Kritiker.«³³¹ Häufig finden sich sogar deutschsprachige Rapper, die explizit angeben, selbst keinen deutschsprachigen Rap zu rezipieren,³³² wodurch zuweilen der Eindruck ent-

328 Favorite: »All Around.« Album: *Christoph Alex*. 2011.

329 Zit. n. *Haskins 2002, S. 132.

330 Vgl. die Ausführungen des Rap-Labelbetreibers Tim Wilke, der nur im Veranstaltungsbereich noch relevante Verdienstmöglichkeiten sieht und die Tonträgerproduktion als Werbemaßnahmen begreift (In: Wolbring 2010(i) [Internetquelle]).

331 In: Wolbring 2010(h) [Internetquelle].

332 So erklärt z. B. Samy Deluxe in einem Interview mit *n-tv.de* aus dem Jahr 2011: »Deutscher Rap gehört in den Müll, weil ich es sage. Abgesehen davon höre ich deutschen Rap nicht. Ich finde es furchtbar, das ist die schlimmste Musik, außer vielleicht deutscher Schlagermusik, die noch schlimmer ist« (In: Schwarze 2011 [Internetquelle]).

steht, das Rapschaffen sei nicht nur relativ, sondern sogar absolut gesehen populärer, als das Rap-Hören.

Im Verständnis dieser Arbeit liegt in der ungeheuren Popularität des unentgeltlichen Rapschaffens die größte Relevanz des Phänomens als Ganzem. Nicht die Spitzenverkäufe beindrucken, sondern das Ausmaß, in dem sich das Verfassen und Publizieren von Laienlyrik³³³ durch den Rap als wahrer Volkssport im deutschsprachigen Raum etablieren konnte. Dabei ist vor allem die Verbreitung unter den (gemeinhin wohl als wenig lyrik-affin geltenden) männlichen Jugendlichen (s. u.) bemerkenswert. Bei der poetologischen Analyse [3.2. Kennzeichen] beziehe ich mich dennoch mehrheitlich auf Raps aus dem semiprofessionellen und professionellen Bereich. Dies hat mehrere Gründe: Zum einen wirken die erfolgreicheren Raps erfahrungsgemäß stilbildend, so dass die hier erkennbaren ästhetischen Merkmale von vielen reinen Amateuren und Anfängern adaptiert werden. Zudem sind die erfolgreicheren Raps voraussichtlich auch in Zukunft noch leicht zu beziehen und rezipierbar, wodurch sie sich als Referenzen anbieten.

Ethnische Herkunft im Rap

Der amerikanische Rap gilt nicht nur in den Black Studies [2.2. *Black Studies*] als genuin schwarze Kulturpraxis, die größtenteils ethnisch exklusiv betrieben wird. Anfangs betrifft seine ethnische Exklusivität Rezeption und Produktion gleichermaßen.³³⁴ Im Laufe der Zeit wurde der amerikanische Rap allerdings zunehmend auch für andere ethnische Gruppen – vor allem Latinos und Weiße – interessant.³³⁵ Dennoch wird die Produktion von Rap-Musik, ganz anders als beim ursprünglich ebenfalls exklusiv schwarzen Rock'n'Roll, mehrheitlich nicht

333 Vgl. den Begriff des *Laienmusizierens* bei Bruhn 1985.

334 Laut einer Vergleichsstudie zu den Hörgewohnheiten von amerikanischen Schülern aus dem Jahr 1990 sind 94 % der Rap-Hörer schwarz (und 96 % der Heavy-Metal-Hörer weiß) (vgl. *Epstein, Prato und Skipper 1990, S. 387f.). Zu ähnlichen Ergebnissen gelangt auch eine (kleinere) Vergleichsstudie von Berry aus demselben Jahr (vgl. *Berry 1990, S. 92).

335 Einer Studie zur Radiohörerschaft in den USA aus dem Jahr 2003 zufolge sind die Rap-Hörer zu 45 % schwarz, zu 26 % Latinos und zu 29 % anderer ethnischer Herkunft (vgl. *Price, E. 2006, S. 199). Der Soziologin Rachel E. Sullivan zufolge nähern sich die ethnischen Vorlieben immer weiter an: »the racial gap in preference for rap music is closing. [...] this study shows that preference for rap was not significantly different for Blacks and Whites.« Allerdings erkennt sie qualitative Unterschiede: »this may be misleading. Black adolescents named more rap artists and were more likely to say that they wore clothes like rappers and used words and phrases similar to rappers. Moreover, African Americans were more likely to say that they listened to rap because it was truthful and taught them about life« (*Sullivan 2003, S. 615).

von Weißen adaptiert.³³⁶ Auch der ungewöhnlich große Erfolg von Eminem³³⁷ ändert nichts daran, dass das Rappen in den USA primär Schwarzen vorbehalten bleibt.³³⁸ Im Zuge seiner globalen Adaptierung avanciert Rap in den Augen vieler Enthusiasten zum »Sprachrohr ethnischer und rassischer Minderheiten weltweit.«³³⁹ Inwieweit Rap exklusiv bestimmten ethnischen Gruppen vorbehalten bleibt, unterscheidet sich allerdings je nach Sprach- und Kulturraum. Der Vergleichsstudie von Androutopoulos und Scholz von 2002 zufolge liegt der Anteil an Rappern mit Migrationshintergrund in Frankreich z. B. bei 92 % (wobei es sich zumeist um afrikanisch-stämmige Migranten handelt), in Spanien nur bei 32 %, in Italien nur bei 4 %, in Griechenland gar bei 0 %. Für Deutschland geben sie einen Anteil von 60 % an.³⁴⁰

Vielfach glaubt die Forschung, in diesem vergleichsweise hohen Anteil von Menschen mit Migrationshintergrund beim deutschsprachigen Rap eine Entsprechung zu der ethnischen Exklusivität im amerikanischen Rap zu erkennen. Dabei werden gerade türkische Einwanderer gerne als »die Schwarzen von Deutschland«³⁴¹ betrachtet. Die häufig als Subversion beschriebene Selbstadressierung als *Kanake* [3.2.6. *Signifyin(g)*] gilt vielen z. B. als Äquivalent des afroamerikanischen *Nigga*,³⁴² »Fremd im eigenen Land« von Advanced Chemistry als das »The Message« der Migranten in Deutschland [2.1. *Deutschland*].³⁴³ Häufig wird im Bemühen um eine Plausibilisierung dieses Kultur-Transfers allerdings ein homogenes »Migranten-Kollektiv« suggeriert, das im Selbstverständnis der afroamerikanischen Gemeinschaft vergleichbar wäre. Schon deren »kollektive Identität« erscheint bei näherer Betrachtung fraglich,³⁴⁴ vor allem in Hinblick auf die vielfach behauptete

336 Vgl. *Rose 1994(b), S. 127.

337 Vgl. zur außergewöhnlichen Sonderstellung Eminems im amerikanischen Rap z. B. *Klein und Friedrich 2003(a), S. 29 oder *Keyes 2002, S. 108. Vgl. auch Alex Henderson: »In the early 2000s, more than a few observers of pop culture found it incredibly ironic that the top rapper was white (Eminem) and the top golfer was black (Tiger Wood)« (In: *Bogdanov et al. 2003, S. 577).

338 Vgl. Kitwana: »In fact it would take an army of Eminems to divorce the image of hip-hop from young Black men, who after thirty years still dominate the art form« (*Kitwana 2005, S. 2). Vgl. auch Forman: »Jedoch gibt es immer noch sehr wenige Beispiele für talentierte weiße MCs, denen kommerzieller Erfolg beschieden ist oder die Konzerttours im ganzen Land veranstalten« (*Forman 2009(a), S. 38).

339 *Karrer und Kerkhoff 1996(b), S. 5.

340 Vgl. *Androutopoulos und Scholz 2002, S. 6. Vgl. auch *Sokol 2004, S. 116.

341 *Caglar 1998, S. 45. Vgl. zu diesem kulturellen Transformierungsprozess auch Behrens 1996, S. 76 oder *Burchart 2009, S. 60.

342 Vgl. z. B. *Weller 2003, S. 30f. oder *Burchart 2009, S. 285.

343 Peters bezeichnet »Fremd im eigenen Land« z. B. »als eines der ersten musikalischen Bekenntnisse einer aufgrund der Hautfarbe diskriminierten Minorität in Deutschland« (Peters 2010, S. 376).

344 Keli Goff spricht z. B. gerade den jüngeren afroamerikanischen Generationen dieses kol-

Identität stiftende Kraft der afroamerikanischen Diaspora, die als große Erzählung über Herkunft, Ursprung und Bestimmung die HipHop-Kultur in die Klammer eines gemeinsamen afroamerikanischen Geschichtsbewusstseins hinein Holt.³⁴⁵

Zumindest erscheint hier die »kollektive Identität« der Afroamerikaner durch die Sozialisation in Nordamerika (d.h. auch dem Fehlen einer persönlichen Migrationserfahrung) und die Hautfarbe und den mit ihr verbundenen Rassismus-Erfahrungen begründet. Auch Chuck D sieht in letzterer ein unleugbares Argument für eine »kollektive Identität« der Schwarzen: »A Black man is a Black man, not because of his character, but because of his visual characteristics.«³⁴⁶ Das am deutschsprachigen Rap interessierte »Migranten-Kollektiv« lässt sich weder über geteilte Sozialisationserfahrungen, noch über eine geteilte Hautfarbe sinnvoll begründen.³⁴⁷ So stellt Mühlig bei der Untersuchung ihres Korpus aus 400 deutschsprachigen Rap-Songs zwar fest, dass etwa die Hälfte (44 %) der aufgeführten Rapschaffenden einen Migrationshintergrund haben,³⁴⁸ allerdings lässt sich darunter keine wirklich dominante Gruppe oder Ethnie ausmachen. Afrodeutsche sind – wohlmöglich weil sie sich leichter mit der afroamerikanischen Ursprungskultur identifizieren können – weit überproportional stark vertreten und schufen alleine knapp 12 % der untersuchten Raps. Etwa 11 % sind türkischstämmig,³⁴⁹ weitere 3 % arabischstämmig, 18 % haben darüber

lektive Selbstverständnis zumindest in politischen Kontexten weitestgehend ab: »Unlike their parents and grandparents, young black Americans no longer view their political identity as black and white, so to speak. Today, the politics of race that were once the defining political issue for all black voters have become one political issue among many for younger blacks, causing them to reevaluate their political involvement, activism, and partisanship« (*Goff 2008, S. 5f.).

345 *Verlan und Loh 2006 [2000], S. 27. Vgl. auch Rose: »Hip hop is an Afro-diasporic cultural form which attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity and community« (*Rose 1994(d), S. 71). Wie weit sich viele Rapper gerade von einer afrikanischen Kulturgeschichte distanzieren, lässt folgendes Zitat von Gangsta-Rapper Eazy-E erahnen: »[F]uck that black power shit: we don't give a fuck. Free South Africa: we don't give a fuck. I bet there ain't nobody in South Africa wearing a button saying 'Free Compton' or 'Free California'« (zit. n. *Kelley, R. 1996(a), S. 139).

346 *Chuck D und Jah 1997, S. 19.

347 Vgl. Güngör: »In Deutschland haben wir es mit einem Community-Patchwork zu tun, das verschiedene migrantische Gemeinden umfasst, die im Hinblick auf Bildung und sozialen Status ganz unterschiedliche Voraussetzungen haben. Spanische Einwanderer beispielsweise sind größtenteils gut integriert und haben gute Schulabschlüsse, wohingegen türkische oder italienische Migranten viel schlechter dastehen« (In: *Verlan und Loh 2006 [2000], S. 78). Vgl. auch Deppermann: »Kanakanen« können genauso Türken wie auch Araber, Perser oder Ägypter sein« (Deppermann 2005, S. 72).

348 *Mühlig 2011, S. 40. Zu einem ähnlichen Ergebnis (53 %) kommt Müller bei seiner Befragung von Anhängern der Musikrichtung »Soul / Rap« (*Müller, St. 2007, S. 170).

349 Bei Müllers Befragung geben 16 % an, türkischstämmig zu sein (ebd.).

hinaus noch unterschiedlichste andere Migrationshintergründe.³⁵⁰ Unabhängig davon, ob sie die anteilmäßige Verteilung der unterschiedlichen Migrationshintergründe im deutschsprachigen Rap exakt erfassen, implizieren diese Ergebnisse eine außergewöhnliche ethnische Durchmischung unter den deutschsprachigen Rapschaffenden, die sich auch in der Jugendarbeit beobachten lässt. Rap-Gruppen, Cliquen und Freundeskreise sind hier häufig ethnisch heterogen, ohne dass dies ständig thematisiert würde.³⁵¹ Die selbstverständliche Integration türkisch- und arabischstämmiger bzw. muslimisch gläubiger Jugendlicher ist dabei besonders bemerkenswert, da diese an keiner anderen Jugend- oder Musikszene, d. h. weder an Punk, Gothic, Heavy Metal, Techno oder House, zu einem relevanten Anteil partizipieren.³⁵² Gerade gegenüber diesen, wie auch gegenüber afrodeutschen Rapschaffenden herrscht zuweilen sogar eine Art »positiver Rassismus« vor,³⁵³ der sich durchaus mit der Begeisterung weißer Amerikaner für die schwarzen US-Rapper vergleichen lässt.³⁵⁴ Die beiden afrodeutschen Rapper von LD beschreiben ihren Status innerhalb ihrer Peer-group entsprechend wie folgt:

Wenn der Schwarze mal in den behindertsten Klamotten rumrennt, kommt es trotzdem cool. Wenn der Schwarze einen behinderten Spruch bringt, kommt es trotzdem cool. Wenn der Schwarze hinfällt, sieht es noch besser aus, als wenn ein anderer tanzt. Bei den Frauen kommt es uns auch zu gute, dass wir nicht so null-acht-fünfehn aussehen. Das ist der sogenannte Negerbonus.³⁵⁵

350 *Mühlig 2011, S. 35.

351 Androutsopoulos beobachtet den selbstverständlichen Umgang mit dem Migrationshintergrund gerade unter den prominentesten Rappern der Gegenwart: »successful artists of migrant background such as Kool Savas, Eko Fresh and Bushido [...] do not conceal their migrant origin, but do not turn it into a centrepiece of their discourse either. In their non-political stance, localness (i. e. Being a Berliner) seems a more valued identification than ethnic heritage« (*Androutsopoulos 2010, S. 23).

352 Vgl. z. B. von Wensierski und Lübcke: »expressive, gegenkulturelle, anarchische Szenen wie Punk, Gothic oder Heavy Metal haben für muslimische Jugendliche nur eine kurzfristige identitätspolitische bzw. Kollektiv-jugendkulturelle Bedeutung – und bleiben eher die Ausnahme« (*von Wensierski und Lübcke 2010, S. 165). Rap und HipHop hätten dagegen einen »große Anziehungskraft« für diese Gruppe (ebd., S. 166). Vgl. zum geringen Migrantenanteil bei House und Techno auch Müller, St. 2007, S. 170 oder zum geringen Migrantenanteil bei Gothic und Techno *Petschulat 2006, S. 174.

353 Vgl. z. B. die Einschätzung des afrodeutschen Rappers und Moderators Tyron: »Ich glaube, dass es aufgrund der amerikanophilen Gesellschaft hier für Afrodeutsche teilweise auch einfacher sein kann« (zit. n. *Güngör und Loh 2002, S. 254). Der türkischstämmige Rapper eko fresh provoziert den deutschstämmigen Fler z. B. mit der Zeile: »Junge, ich bin, was du sein willst: ein waschechter Kanake.« (Bushido (mit eko fresh): »FLERräter.« Free-Track: [<http://www.youtube.com/watch?v=jTtVmJULua8>] 2005). Vgl. zu Satres Theorie der Negritude als »anti-rassistischem Rassismus« Lüsebrink 1985, S. 473.

354 Vgl. zum »positiven Rassismus« in den USA *Klein und Friedrich 2003(a), S. 63f.

355 In: Mantikor Entertainment: *Rap City Berlin* DVD 2. 2008 [Film].

Das deutschsprachige Rapschaffen zu einer Migrantentätigkeit stilisieren zu wollen, etwa indem man das »Nicht-Deutsch-Sein« als »primären Identifikationsfaktor« im deutschsprachigen HipHop behauptet,³⁵⁶ ist dennoch problematisch. Vielen Rapschaffenden merkt man ihren Migrationshintergrund schwerlich an, so dass auch prominente Rapper wie Kollegah (Halb-Kanadier), Das Bo (bosnisch-serbische Abstammung) oder sido (Halb-Sinto) ihren Rezipienten zumeist als rein deutsche »Kartoffel-Rapper« erscheinen. Insgesamt sind deutschsprachige Rapschaffende auch mehrheitlich Weiße.³⁵⁷ Vor allem aber richtet sich das deutschsprachige Rapschaffen naturgemäß beinahe ausschließlich an Menschen, die Deutsch – zumindest im eigenen Selbstverständnis – auf muttersprachlichem Niveau beherrschen. Von den 500 von Zeise befragten Rap-Interessierten gaben entsprechend 89 % Deutsch als ihre Muttersprache an und unter den verbliebenen 11 % gaben wiederum 96 % an, Deutsch genauso gut wie ihre Muttersprache zu beherrschen.³⁵⁸ Anders als bei anderen HipHop-Tätigkeiten wie Breakdancen oder Graffiti-Sprühen [2.4. 4 *Elemente*] finden Jugendliche mit tatsächlicher Migrationserfahrung aufgrund sprachlicher Defizite zumeist nur schwerlich zum Rapschaffen.³⁵⁹ Eher richtet es sich an Migranten der zweiten und dritten Generation, deren gewöhnliche Gebrauchssprache innerhalb der Peergroup ohnehin zumeist das Deutsche ist,³⁶⁰ das sie – wenn vielleicht auch soziolektal variiert [3.2.2. *Lexik*] – fließend beherrschen.

Soziale Herkunft im Rap

Die ethnische Exklusivität des amerikanischen Rap korreliert in der Wahrnehmung vieler mit einer Zugehörigkeit zur sozialen Unterschicht. Beides kulminiert im Vorstellungsbild des US-amerikanischen Ghettos, das als Wiege der HipHop-Kultur gilt [2.1. *USA*] und nach wie vor fester Bestandteil des Topoi-Inventars im Rap ist [3.2.7. *Lokalität*].³⁶¹ Die US-Rapperin Rha Goddess betont

356 *Menrath 2001, S.114.

357 Dies bestätigt auch Richardsons Analyse von Online-Präsenzen deutscher HipHopper (vgl. *Richardson 2006, S. 74).

358 *Zeise 2006, S. 120.

359 Süßenbach erkennt hierin ein Defizit des Rapschaffens im Einsatz für internationale Jugendprojekte (vgl. *Süßenbach 2012, S. 14).

360 Integrationsforscher Ülger Polat zufolge, sprechen z.B. 95 % der türkischstämmigen Jugendlichen gewohnheitsmäßig Deutsch (Polat 2000, S.19).

361 Vgl. z.B. Kage: »HipHop kommt aus dem Ghetto und ist fest in einen Kontext afroamerikanischer Geschichte eingebunden. Er ist die kulturelle Ausdrucksform von Jugendlichen, denen in ihrem sozialen Raum wenige Artikulationschancen geboten wurden« (*Kage 2004, S. 9).

diese Herkunftsgeschichte als Ursache für bis heute dominante Wesenszüge der Kultur:

Hip-hop began under the conditions of poverty and lack of resources, and we are the heirs to this poverty consciousness: This point of view about money, competition for survival, scarcity of resources, and exploitation runs through our culture.³⁶²

Klein und Friedrich bezeichnen diese »Ursprungserzählung des HipHop als einer Ghetto-Kultur schwarzer Jugendlicher, die sich einen Ausweg aus dem Kreislauf von Arbeitslosigkeit, Kriminalität, Gewalt und Drogen suchten« als »mythische Erzählung«,³⁶³ die nicht unbedingt der historischen Wirklichkeit entspreche. *New York Times*-Journalist Brent Staples hält diese nicht nur für historisch fragwürdig, sondern auch für sozial unverantwortlich, da sie der afroamerikanischen Jugend die soziale Unterschicht als angemessenes Habitat plausibilisiere.³⁶⁴

Aufgrund des »deutschen Sonderweges«, d.h. der auffällig großen Präsenz von Jugendlichen der Mittelschicht [2.1. *Deutschland*], erscheint es abwegig, das deutschsprachige Rapschaffen als Unterschichten exklusive Praxis zu behandeln. Selbst Torch, der als Frontmann von Advanced Chemistry vielen als authentischer Adept der afroamerikanischen HipHop-Kultur gilt, beschreibt sich selbst als »krasse[n] Mittelklasse Idiot«, der »wohlbehütet in Heidelberg aufgewachsen« sei.³⁶⁵ Dass er sich als Halb-Haitianer mit »Fremd im eigenen Land« dennoch zum Stellvertreter eines vermeintlich deprivierten »Migranten-Kollektivs« stilisiere, bezeichnet Konkurrent Smudo von den fantastischen Vier abfällig als »theoretisch haitianischen Schnickschnack.« In seinen Augen gibt es in Deutschland generell »so gut wie keinen Zusammenhang zwischen sozialem Umfeld und Erstellung von Musik.«³⁶⁶ Auch Medienpädagoge Ralf Vollbrecht plädiert dafür, »den Subkulturbegriff von der Klassenlage zu lösen«.³⁶⁷ Obwohl in Deutschland insgesamt der Großteil der Jugendlichen der »breiten bürgerli-

362 *Rha Goddess 2006, S. 340. Vgl. auch Winter: »HipHop entstand [...], um – wie andere Formen von schwarzer Musikkultur zuvor – Erfahrungen von erniedrigenden Lebensbedingungen, Unterdrückung, Rassismus und vom Kampf dagegen Ausdruck zu verleihen. Gleichzeitig ist HipHop ein Synonym für eine aus Armut, Entbehrung und Verlangen schöpfende Kreativität und Produktivität, eine Ausdrucksform, die nun auch bei anderen gesellschaftlichen Randgruppen in den Großstädten der heutigen postkolonialen und postindustriellen Welt zu finden ist« (Winter 2001, S. 290).

363 *Klein und Friedrich 2003(a), S. 82.

364 Vgl. Staples: »The most dangerous myth facing African Americans today is that middle-class life is counterfeit and that only poverty and suffering, and the rage that attends them, are real« (*Staples 1995, S. 78). Vgl. zur wachsenden Bedeutung der afroamerikanischen Mittelschicht und deren Einfluss auf die HipHop-Kultur *Goff 2008, S. 191 ff.

365 In: *Kreow und Steiner 2000, S. 47.

366 In: ebd., S. 41.

367 Vollbrecht 1997, S. 23.