

Rap im 21. Jahrhundert

Eine (Sub-)Kultur im Wandel

Bearbeitet von
Marc Dietrich

1. Auflage 2016. Taschenbuch. 206 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 3227 9

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 327 g

Weitere Fachgebiete > Ethnologie, Volkskunde, Soziologie > soziale Gruppen; Altersgruppen > Kinder- und Jugendsoziologie

schnell und portofrei erhältlich bei

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Marc Dietrich (Hg.)

Rap IM 21. JAHR- HUNDERT

Eine (Sub-)Kultur im Wandel

Aus:

Marc Dietrich (Hg.)

Rap im 21. Jahrhundert

Eine (Sub-)Kultur im Wandel

Oktober 2016, 206 Seiten, kart., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-3227-9

Rap ist im 21. Jahrhundert angekommen.

Der Band fragt danach, was die aktuelle Rap-Kultur von früheren Phasen unterscheidet – aber auch, welche Tendenzen eine Rückbesinnung auf klassische Werte der Rap-Kultur begünstigen. Die Beiträge gehen dem zeitdiagnostischen Potenzial der Subkultur nach und zeigen u.a., wie Internet und Social Media zunehmend zum kommunikativen Gestaltungsraum werden, wie politische Konflikte künstlerisch verarbeitet werden oder etablierte Genderstereotype zunehmend erodieren.

Die Zusammenführung von sozial-, kultur- und medienwissenschaftlichen sowie journalistischen Perspektiven macht den Band nicht nur für interessierte Wissenschaftler_innen, sondern auch für Journalist_innen und popkultur-affine Menschen lesenswert.

Marc Dietrich (Dr. rer. soc.), geb. 1981, arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter im BMBF-Teilprojekt »Inszenierung von Jugend(lichkeit)« an der Hochschule Stendal.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3227-9

Inhalt

Rap im 21. Jahrhundert: Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien – eine Einleitung

Marc Dietrich | 7

Stephan Szillus im Gespräch: Ein Interview über (Rap-)Interviews

Marc Dietrich und Paul Sebastian Ruppel | 27

Take Care: Drake als Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap des Internetzeitalters

Anthony Obst | 55

Anything goes

Weirdo-Rap, seine Wurzeln im analogen Untergrund und seine digitale Diffusion in den Mainstream

Stephan Szillus | 81

Deutschsprachiger Rap und Politik

Martin Seeliger | 93

„Eine Welt, zwei Parallelen“

Der Israel-Palästina-Konflikt im deutschsprachigen Gangsta-Rap aus intersektionaler Perspektive

Malte Gossmann | 111

„La Voix des Sans Voix“: Die Politik der Hip-Hop-Bewegung in Mali

Rainer Winter und Eve Schiefer | 135

Bring the Bars Right Back: Freestyle in the Digital Era

Sufi Mohamed | 153

Lyrics und Lesarten: Eine Drei-Sphären-Analyse anlässlich einer Anklage

Jannis Androutsopoulos | 171

Autorinnen und Autoren | 201

Rap im 21. Jahrhundert: Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien – eine Einleitung

MARC DIETRICH

Zwischen dem ersten kommerziell relevanten Lebenszeichen von Rap Ende der 1970er Jahre und dem *State of the Art*¹ liegen nicht einfach 36 Jahre, sondern eine enorme qualitative wie quantitative Differenz: Die 1979er Single „Rapper’s Delight“ der (Casting-)Band *Sugar Hill Gang* muss für das Publikum eine neue popkulturelle Erfahrung gewesen sein – heute kann so ziemlich jeder/jede etwas mit Rap assoziieren. Dies gilt vermutlich fast alters-, milieu- und landesunabhängig. Rap ist ein weltweites Phänomen, das durch Prozesse der Globalisierung, insbesondere aber der Globalisierung (vgl. Klein/Friedrich 2003; Dietrich 2015), lokal- und landesspezifische Stile und Subgenres hervorgebracht hat. Das erwähnte Harlemer Trio bediente sich bei der Disco-Ära (dem wohl bekannten Sample aus *Chics* „Good Times“) und ist in der Retrospektive bis auf den geflowten Text gar nicht weit von dieser Stilrichtung entfernt. „Rapper’s Delight“ ist ein „Disco-Rap“-Stück, das formbezogen recht orthodox an der damaligen Musik der Stunde festhält. Konsequenterweise verweist die Bindestrichkonstruktion Rap auf seinen damaligen *supplementären* Status – Rap ist nur Disco plus X.

Zeitsprung in die Gegenwart²: „Rap“ im Jahr 2015 ist ein *selbstständiger* Begriff, eine Art *umbrella term* für eine nahezu unüberschaubare Anzahl an Strömungen, die vornehmlich MusikjournalistInnen, die ProtagonistInnen selbst

1 Vgl. dazu die historischen Betrachtungen von Toop 2000 und (etwas aktueller und multiperspektivischer) den kompletten ersten Part des HipHop Studies Reader von Forman/Neal 2012.

2 LeserInnen, die aus Übersichtsgründen direkt zu den Beitragsvorstellungen kommen möchten, finden diese ab S. 21.

und/oder ihre Plattenfirmen und Managements zu etikettieren versuchen. Erkennbar sind dabei ganz verschiedene Labelungen und Sortierungslogiken: Backpack-, Zecken-, Hipster- und Studentenrap etwa sind Etiketten, die anhand der (angenommenen) RezipientInnen und/oder ihrer ProtagonistInnen selbst ausgerichtet sind. Straßen-, Gangsta-Rap und Trap sind thematisch – respektive räumlich – orientierte Labels. Emo-Rap und die britische Spezialität „Grime“ (von „grimey“) verweisen auf mit der Musik assoziierte Emotionalität³. Eine Vielzahl von neueren Bezeichnungsversuchen ist allerdings gar nicht erst eindeutig verortbar wie z.B. Cloud-Rap. Hinzu kommen zahllose Mikrogenres, deren genaue (auch musikalische) Verortung ungeklärt ist, die (so mein Eindruck) schlicht auch kommen und gehen (Hyphy, Wonky, Crunk). Etablierte größere (lokale, amerikanische) Ordnungskategorien wie West- und Eastcoast, weniger prominent auch „New Orleans Bounce“ oder „Washington Go Go“, werden bisweilen durch die genannten Subgenres und weitere spezifiziert. Die langjährige Tradition dieser Stile/Stilbegriffe bringt es zudem mit sich, dass (vermeintliche) Präzisierungen wie „post“ oder „neo“ bemüht werden. Versuche, alle Spielarten und Subgenres bis in die Gegenwart einmal zu inventarisieren oder gar zu systematisieren, sind fast unmöglich⁴.

Die zunehmende terminologische Differenzierung verweist aber nicht nur auf eine Musik- und Medienindustrie, deren Ziel es ist, einen permanenten Strom von (vermeintlichen) Innovationen hervorzubringen, sowie eine Popkultur, die nach dem Prinzip der (autoreferenziellen) Dauerstimulierung funktioniert, sondern auch auf eine tatsächlich starke Ausdifferenzierung und Expansion seit Aufkommen des Disco-Raps: Rap ist mittlerweile nicht nur weltweit präsent und kommerziell höchst relevant, sondern HipHop ist schlicht zu einer dominanten Gegenwartskultur geworden. Rap und HipHop (also die Kultur, in die Rap eingebunden ist) transportieren nicht nur eine enorme Palette an Stil- und Identifikationsangeboten für Jugendliche und „juvenile Erwachsene“ (Hitzler/Nieder-

- 3 Bei Grime geht es möglicherweise auch um einen möglichst kurz gestaffelten Prozess von der Produktion zur Distribution: „Grime“ heißt auch „Dreck“; als Genre, das als aus der Gosse kommend konstruiert wird, zeichnet es sich dadurch aus, dass die Musik unangepasst und unpoliert klingt. Man könnte sagen: direkt vom „Fruity Loops“-Programm auf die Dubplate und auf die Party.
- 4 Das Internetmagazin *Fader* hat verschiedene Musiker eine Reihe von Microgenres kommentieren lassen, die Ergebnisse sind zwar unterhaltsam aber auch sehr spärlich: <http://www.thefader.com/2015/10/08/timeline-history-of-music-microgenres-chillwave-cloud-rap-witch-house>

bacher 2010) – Rap ist Pop. Rap ist eine Ökonomie, ist „big business“⁵. Rap wird bei *CSI Miami* genauso gespielt wie beim *Tatort*, wenn die Kamera in den sozialen Brennpunkt fährt; Rap ist der Soundtrack von Blockbustern und Computer- oder Konsolenspielen; Rap unterhält während der Superbowl-Pause, fungiert als Werbejingle, läuft in Boutiquen, (Supermarkt-)Ketten, bei Großveranstaltungen im (Breiten-)Sport- und Freizeitbereich und wird zur politischen Hymne in politischen Konflikten. Rap ist nichts, was ausschließlich *subculture studies* aus dem Untergrund „herausethnographieren“ müssten, Rap ist omnipräsent, sichtbarer Mainstream und makrosoziologisch relevant.

RAP ALS SUBKULTUR IM 21. JAHRHUNDERT? ALTERNATIVEN

Angesichts der skizzierten Entwicklung wird fraglich, wie Rap terminologisch und konzeptuell zu fassen ist. Handelt es sich – wie es in vielen Medienberichten immer wieder/immer noch heißt – um eine Subkultur? Es lässt sich mit Blick auf die in der sozial- und kulturwissenschaftlichen Jugendkulturforschung etablierten Bestimmungen fragen, ob alternative Konzeptualisierungen passender wären. Im folgenden Abschnitt werde ich die Konzepte der Youth Culture, der Subkultur und der Szene diskutieren (s. auch Dietrich/Mey 2016).

Der Erziehungswissenschaftler Heinz Hermann Krüger (2010) identifiziert grob drei Phasen der sozial- und kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit „Jugendkulturen“ im 20. und 21. Jahrhundert, die er mit drei Perspektiven verknüpft sieht: dem amerikanischen Strukturfunktionalismus, den britischen Cultural Studies und der vornehmlich deutsch geprägten modernisierungstheoretischen Jugendkulturanalyse.

Der „Gründungsvater“ des *Strukturfunktionalismus*, Talcott Parsons, hat sich wiederholt mit Jugendkulturen beschäftigt (Parsons 1961, 1968a, 1968b). Auf ihn geht die Bezeichnung „Jugendkultur“ auch zurück. „Youth Culture“ versteht er als einheitliche Jugendteilkultur, als funktional notwendige „interlinking sphere“ im Freizeitbereich mit der Option für Jugendliche, sich von den Werten der Herkunftsfamilie zu lösen und auf die universalistischen Rollenerwartungen der Erwachsenengesellschaft vorzubereiten (vgl. Krüger 2010: 13). Jugend und ihre Kultur ist hier angelegt als reines Übergangsstadium zum Erwachsensein und bietet (aus strukturfunktionalistischer Sicht) den Vorzug, dass Jugendliche zu autonomen Subjekten werden, die schlussendlich als produktive Erwachse-

5 Vgl. zur ökonomischen Dimension der HipHop-Entwicklung Charnas 2010.

nenmitglieder in die Gesellschaft Eingang finden. Dominant ist hier eine strikte Trennung von Attributen des Jugendlich- und Erwachsenseins.

Auf die strukturfunktionalistische Betrachtung folgt (bzw. verläuft jene z.T. parallel dazu) ab Mitte der 1960er Jahre die Perspektive der *britischen Cultural Studies*, die ihren Ausgang am Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) in Birmingham nahmen (u.a. Clarke 1979). Der Fokus lag hier auf der Klassenkultur und damit verbundenen jugendlichen Stilbildungsprozessen insbesondere in englischen Städten. Krüger macht zu Recht darauf aufmerksam, dass die zunächst marxistische Orientierung dazu führt, die Relationen zwischen Produktions- und Lebensweisen für die Herstellung kultureller Produkte als zentral zu betrachten. Jugendkulturen werden hier als (subversive) Subkulturen einer hegemonialen Kultur verstanden (z.B. bei Hebdige 1979; Willis 1979), die entsprechend mit einer bestimmten sozialen Klasse korrespondieren, z.B.: Arbeiterschaft und Rocker, Mittelklasse und jugendliche Gegenkulturen wie Hippies.

Die latente Funktion von Jugendkulturen wird dabei in der Markierung und symbolischen Verhandlung von stammkulturellen (hegemonialen) Widersprüchen gesehen. Maßgeblich für Subkulturen ist – und diese These hat bis in die Gegenwart Bestand – der Einsatz der so genannten „Bricolage“ („Bastelei“). Der Begriff geht auf den Initiator der strukturalen Anthropologie Claude Lévi-Strauss zurück, der diesen unter ethnografischen Gesichtspunkten im Rahmen seiner Mythenanalyse lanciert hatte (Lévi-Strauss 2009 [1962]). Insbesondere in Bezug auf Jugendkulturen meint „Bastelei“ die Dekontextualisierung und Reintegration von Zeichen und/oder Artefakten (klassischerweise kann man hier die Produktionstechnik des Samplings im Rap anführen, wenn etwa Soul-Samples mit z.B. Field-Recordings einer Großstadtkulisse vermengt werden). Dieses stilbildende Prinzip der Entfernung und Neuintegration von Zeichen und Artefakten artikuliert sich aus Sicht der Cultural Studies in den wesentlichen Elementen der Subkulturen (u.a. Kleidung, Musik, Sprache, Tanz, Gesten, Territorialverhalten, Interaktionsformen). Manche Positionen – so auch Hebdige – gehen zudem davon aus, dass bereits der Gestus der Aneignung und Neukontextualisierung von Zeichen⁶ eine symbolische, semiotisch realisierte Widerstandshandlung gegenüber hegemonialen Ordnungen darstellt.

Für die deutsche Diskussion war gegen und seit Ende der 1980er Jahre stärker die *sozialwissenschaftliche Jugendszeneforschung* prägend. Krüger spricht

6 Klischeebeispiel aus dem Punk: eine Sicherheitsnadel wird als Ohrring benutzt, Beispiel aus dem HipHop: Premiummarken wie *Polo Sport* wurden mit klassischen Insignien wie der *Baggy Pant* kombiniert – manchmal auch ohne dafür zu bezahlen (vgl. <http://allgood.de/features/interviews/wir-nahmen-was-uns-gefie1/>).

von einer „*modernisierungstheoretischen Jugendkulturanalyse*“ (2010: 14), die mit Blick auch auf die britischen Studien der 1960er und 1970er Jahre gewandelte soziale Verhältnisse betont: Die insbesondere von Ulrich Beck (1986) hervorgehobene Individualisierung, Ausdifferenzierung und Pluralisierung von Lebensstilen in der BRD ab den 1980er Jahren führt aus dieser Sicht zur Erosion von traditionellen Sozialmilieus. Kulturelle Klassenbindungen verlieren an Wirkung, in den Jugendkulturen kommt es dadurch zu einer stärkeren Heterogenität. Der Soziologe Ronald Hitzler plädiert insofern für einen Jugendkulturbegriff im Sinne der Vielfalt jugendlicher Szenen (Hitzler/Niederbacher 2010). Im Einzelnen spricht Hitzler auch nicht mehr von Kulturen, sondern von Jugendszenen als thematisch fokussierten kulturellen Netzwerken von Personen, die materiale und/oder mentale Formen der Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln (vgl. S. 15 ff.). Szenen werden hier zu posttraditionalen Vergemeinschaftungsformen, die eine je eigene Kultur entwickeln und dadurch gesellschaftlichen Tendenzen zur Individualisierung mit Zugehörigkeits- und Identifikationsangeboten begegnen. „Szenen“ gelten in dieser Sicht als nicht notwendigerweise klassen- oder altersspezifisch frequentiert: „Die Lebensphase Jugend wird hinsichtlich Alter und sozialer Herkunft entgrenzt, d.h. es finden sich nicht nur Jugendliche in Szenen zusammen und auch nicht nur Akteure mit einem geteilten sozialen Hintergrund, wie dies für Subkulturen noch angesetzt wird“ (Eisewicht/Pfadenhauer 2015).

Wie lässt sich Rap also konzeptuell fassen? Dadurch dass es sich bei Rap keineswegs um ein „Gesellschaftsgebilde“ handelt, das allein von Menschen mit einem bestimmten Alter oder bis zu einer klar identifizierbaren Altersgrenze dominiert wird⁷, wird die Bezeichnung „jugendliche Teilkultur“, „Youth Culture“ bereits zweifelhaft. Berücksichtigt man, dass im Szenekern, dort, wo nach Ronald Hitzler die Organisationselite mit Aufgaben der Koordination und infrastrukturellen Bereitstellung verortet ist, insbesondere AkteurInnen dominieren, die nicht klassischerweise als (biologisch) jugendlich betrachtet werden

7 Ein Blick auf die Publikumsebene: Man möge sich einfach mal auf Konzerten umschauen und die Altersheterogenität konstatieren. Ein Blick auf die Künstlerebene: Die Großverdiener in den USA sind noch immer altgediente Rapper wie Jay-Z, Kanye West und Dr. Dre; in Deutschland verkaufen Sido, Bushido, Casper und Marteria – allesamt über 30 – sehr viele Platten.

können⁸, wird die Reduzierung von Kulturen wie Rap auf eine biologisch verstandene „Jugend“ ganz sicher hinfällig. Hinzu tritt das auch szeneexterne Phänomen des „juvenilen Erwachsenen“ (Hitzler/Niederbacher 2010: 196). Rap ist keine rein jugendbezogene Teilkultur, sondern ein heterogenes Identifikationsangebot, das nicht nur Jugendliche, sondern auch (ältere) Menschen anspricht, die Jugendlichkeit habitualisiert haben (d.h. eben juvenil sind). Ältere juvenile Menschen können im Falle von HipHop sogar Menschen über 50 sein, die seit den frühen Tagen der New Yorker Etablierungsphase Teil eines *Movements* gewesen sind und dies anhaltend zelebrieren oder kultivieren.⁹

Ob Rap als Subkultur im klassischen Sinne der Cultural Studies verstanden wird, scheint von der Beantwortung zweier Fragen abzuhängen, die auch mit den CCCS-Positionen vielfach verknüpft sind oder waren: Gibt es eine hegemoniale Kultur, zu der sich eine Subkultur antagonistisch verhält? Ist eine Subkultur (hier: Rap) überhaupt als genuin subversive Kultur zu fassen – und sei es, dass die Subversion auf einer latenten oder symbolischen Ebene funktioniert?

Zur ersten Frage: Aus soziologischer Sicht und mit Blick auf zeitgenössische sozialtheoretische Überlegungen ist eine dichotome Gesellschaftsvorstellung im Sinne von einer Hegemonialkultur, die einer Subkultur gegenübersteht, nicht mehr haltbar.¹⁰ Zu sehr haben sich die von Hitzler und anderen post- oder spätmodernen argumentierenden Positionen¹¹ betonten Dynamiken einer zunehmend differenzierten und individualisierten Gesellschaft eingestellt. Vielmehr ist von einem Miteinander und einer wechselseitigen Durchdringung von verschiedenen Diskursen und Kulturen (auch und natürlich „in“ Subjekten) zu sprechen als von rein dichotomen Konstellationen.

- 8 Deutschlands erfolgreichstes Independent-Rap-Label *Selfmade* wird geführt von einem 35-Jährigen, Deutschlands bekannteste Rapjournalistin und Moderatorin Visa Vie ist bereits Ende 20.
- 9 Zu denken ist beispielweise an die AnhängerInnen der von Afrika Bambaataa in den 1970er Jahren gegründeten *Zulu Nation*, die alljährlich ihr Bestehen feiert, vgl. <http://www.zulu.de/afrika-bambaataa-zulu-nation-cosmic-force/65>. Auf der anderen Seite sind szeneinterne Distinktionsbewegungen wie Trap zu erkennen, die vornehmlich von den Jüngeren (z.B. Chief Keef, Young Thug) praktiziert werden.
- 10 Ich überzeichne an dieser Stelle ein wenig, historisch betrachtet gab es lange Zeit diese gesellschaftliche Vorstellung. Mittlerweile liegen natürlich auch in den Cultural Studies verschiedene sozialtheoretische Positionen und kritische Reflexionen klassischer Konzepte vor (vgl. Buckingham, Bragg und Kehily (2015: S.3 f.).
- 11 Zum (Meta-)Diskurs der Postmoderne in Soziologie, Philosophie und Literaturwissenschaft vgl. Zima (2001).

Zur zweiten Frage: Lässt sich Rap als genuin subversive oder latent symbolisch subversive Kultur fassen? Als Kultur wie Punk, die (zumindest in zugesetzter Darstellung und jenseits der stärker intellektuell-künstlerisch orientierten Strömungen) elementare gesellschaftliche Strukturen explizit bis latent von sich gewiesen oder provoziert hat?

Mit Blick auf die Ursprungserzählung, der zufolge Rap ein Sprachrohr der armen schwarzen Bevölkerung in US-Metropolen darstellt(e) (vgl. Klein/Friedrich 2003): gewissermaßen ja. Denn sich den öffentlichen Raum anzueignen (Park Jams), den (ästhetisch konservativen) Werkbegriff breitentauglich mittels Sampling-Technik zu zertrümmern und als AfroamerikanerIn gegen (weiße) Eliten zu rappen, bedeutet subversiv tätig zu sein.

Mit Blick auf eine gewisse Hochphase des Polit-Rap in den USA der mittleren bis späten 1980er Jahre, die eben jenes Projekt einer „schwarzen Ermächtigung“ fokussierte: ja.

Retrospektiv kann man jedoch feststellen, dass Rap neben diesen sicherlich wegweisenden und bis heute immer wieder aufscheinenden subversiven oder politisch widerständigen Stoßrichtungen (die symbolisch auch im Gangsta-Rap zu finden sind, vgl. Dietrich 2015; Seeliger 2013) auch eine ganze Reihe von Genres (und Fans) hervorgebracht hat, die nicht ohne Weiteres als antagonistisch zum Mainstream oder symbolisch-subversiv gesehen werden können (ein paar wurden bereits genannt: z.B. Wonky oder Hyphy, oftmals also eine Reihe tatsächlich eher auf Tanzbarkeit ausgerichteter Spielarten). Vielleicht ist die Ursprungserzählung auch eine mediale und wissenschaftliche Überpointierung, die eine – zugegebenermaßen sehr wichtige und auch in politisch unverdächtige Genres hineinspielende (vgl. Dietrich 2015) – Kulturfacetten über die empirisch haltbare Gebühr strapaziert.

Vielleicht ist die Frage aber auch schlicht falsch gestellt. Die Frage sollte nicht lauten, ob Rap subversiv ist, wenn er eine zum Mainstream oppositionelle Rolle einnimmt und/oder symbolisch mit einer verbreiteten Kultur bricht. Treffender scheint es zu fragen, ob subkulturelle und subversive Relevanz mit Mainstream(erfolg) kollidieren müssen. Schließlich ist es so, dass Rap, trotz seiner Ausdifferenzierung und trotz seiner kommerziellen und kulturellen Expansion, immer wieder subversive oder politisch prekäre Semantiken auf der öffentlichen Agenda platziert (etwa zu Migration, Integration oder auch *race* und *class*, vgl. Dietrich 2015; Kitwana 2002; Ogborn 2007). Dabei braucht man sich keineswegs auf Rap beschränken – und schon gar nicht auf das 21. Jahrhundert. Man denke an *Fight Club* (1999) von David Fincher, der einen Blockbuster vorgelegt hat, der GesellschaftskritikerInnen (und AnhängerInnen der Frankfurter Schule) durchaus gefallen haben könnte. Oder Harmony Korines *Spring Breakers*

(2012), der neben allem ästhetischen Experiment und ironisch-unterhaltsamer Überzeichnung auch als Kritik an der *eigenen* Kultur begriffen werden kann. Als Kritik an einer jungen orientierungslosen Generation, die den rauschhaften Versprechen des Pop (und Rap) erlegen ist (vgl. Dietrich 2016).

Zutreffender scheint es festzuhalten: Rap hat durch seine Integration in den Mainstream oder auch eine gewisse jugend-/juvenilkulturelle Dominanz mit dafür gesorgt, dass zuvor randständige oder subkulturell verhandelte Semantiken eben Teil des Mainstreams geworden sind. Die Kultur- und Gesellschaftskritik ist salonfähig, sie wird sogar für den *Grammy* nominiert.¹²

Was ist Rap dann aus sozialwissenschaftlicher Sicht? Rap scheint mir am ehesten beschreibbar als kulturelles Gebilde mit szeneartigen Zügen und dem *Potenzial* zur Subversion. Das heißt, es handelt sich aus Sicht der modernisierungstheoretischen Jugendkulturanalyse um ein kulturelles Netzwerk von Personen, die materiale und/oder mentale Formen der Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln – wobei Letzteres vielleicht mit Blick auf die Gegenwart zu modifizieren ist: Die „typischen Orte“, an denen sich die Szene formiert und reproduziert (zu denken ist an „physische“ Orte: Clubs, Plattenläden, Jugendzentren), mögen sicher noch Bestand haben. Ein Großteil szenischer Vergemeinschaftung funktioniert mittlerweile aber wohl virtuell – im Netz. Damit wären wir bei einem inhaltlichen Schwerpunkt des Bandes angekommen.

TRIEBKÄRÄFTE DES WANDELS

Die eingangs skizzierte Expansion von Rap nämlich allein über die inhaltliche oder ästhetische Faszination erklären zu wollen, käme einer „kulturalistischen“ Verkürzung gleich – eine Kulturexpansion dieser Tragweite ist ohne ökonomische und mediale Triebkräfte nicht denkbar. Zu tun hat dies mit einer medienbezogenen Innovation, die in alle gesellschaftlichen Funktionssysteme und das Denken, Fühlen, Wollen und Handeln von AkteurInnen hineingewirkt hat. Neben frühen kulturindustriellen Erschließungen durch (Major-)Labels sowie Mo-

12 Kendrick Lamar ist beispielsweise mit seinem sozialkritischen und politischen „To pimp a butterfly“ in den Kategorien „Album“ und „Song“ des Jahres (2016) nominiert. Weitere Marker des Mainstreaming: Das insbesondere vom Rapper Haftbefehl benutzte „Babo“ wird 2014 zum Jugendwort des Jahres, und ein CSU-Politiker (!) versucht junges Publikum mit diesem Wort sogar zu adressieren (<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/csu-plakat-von-fabian-giersdorf-sorgt-fuer-haeme-im-netz-a-950825.html>).

de- und Entertainmentkonzerne, deren Investment immer noch eher zu wachsen als zu schrumpfen scheint, sind es die durch die Innovationen veränderten medialen Zugänge und Angebote, die Rap phänomenologisch von den 1990er Jahren unterscheiden. Verantwortlich dafür ist v.a. die zunehmende Verfügbarkeit und Nutzung des Internets ab ca. Mitte der 1990er Jahre¹³ und damit die Basis für das wenige Jahre nach der Jahrtausendwende¹⁴ etablierte *Web 2.0*. Die dadurch erfolgte Ausbreitung von *social media*, Bildplattformen¹⁵ und Streaming-Diensten haben der traditionellen Musikindustrie mit ihrem Fokus auf zu verkaufende Tonträger insbesondere um die Jahrtausendwende nicht nur starke finanzielle Einbrüche beschert¹⁶ sondern auch die *Produktions-, Vermarktungs- und Rezeptionspraktiken* nachhaltig verändert.

13 Für die Etablierung des privat nutzbaren Internets ist nicht nur eine technische Verbesserung („schnelleres Netz“) verantwortlich, sondern insbesondere die zunehmende Erschließung dieses Marktsegments durch etwa die Deutsche Telekom und amerikanische Unternehmen wie AOL. Ab diesem Zeitpunkt nutzen immer mehr Menschen in Deutschland das Internet. Eine von der ARD und ZDF in Auftrag gegebene Online-Studie umfasst die Zeitspanne von 1997 bis 2015 und bezieht sich auf Personen ab 14 Jahren in Deutschland. Sie zeigt, dass die zumindest gelegentliche Internetnutzung kontinuierlich zunimmt (1997: 6,5 %; 2015: 79,5 %), in den Jahren 2013 bis 2015 die tägliche Internetnutzung anwächst und 2015 bei 63,1 % liegt. In einer Altersgruppe, die als am ehesten musik- und internetaffin betrachtet werden kann, sind die Zahlen noch höher: Die 14- bis 19-Jährigen nutzen das Internet 2015 täglich zu 93,8 %, 20- bis 29-Jährige liegen bei 94 % und 30-39-Jährige bei 83,9 %. Zu diesen Statistiken (und Angaben, die zudem die mobile Internetnutzung betreffen) vgl. <http://www.ard-zdf-onlinestudie.de/index.php?id=530>, zuletzt überprüft am 16.12.2015.

14 Zur Geschichte des Internets s. einführend Kerlen (2003), für eine Geschichte des Web 2.0 s. Münker (2009).

15 Der Begriff „social media“ (der im alltäglichen Sprachgebrauch oft synonym mit „Web 2.0“ verwendet wird und diesen bisweilen ersetzt hat) umschließt im Grunde nicht nur „klassische“ soziale Netzwerke wie (früher) MySpace oder (heute) Facebook und Twitter, die über die Einbindung von Text, (Bewegt-)Bild und Ton funktionieren, sondern auch Plattformen, die stärker auf ein einzelnes Medium ausgerichtet sind (Instagram etwa mit seinem Fokus auf Foto-Sharing). Eine Feindifferenzierung von *social media*-Typen, wie sie in Teilgebieten der Medienwissenschaft oder Informatik sinnvoll sind, scheint mir an dieser Stelle nicht zwingend. Für das Anliegen, einen Wandel der Rapkultur herauszuarbeiten, sind die genannten Begriffe ausreichend.

16 Eine erste massive Erschütterung der Umsatzzahlen resultierte aus dem möglich gewordenen Phänomen des Filesharings, bei dem die Plattform Napster ein wichtige

Warum also „Rap im 21. Jahrhundert“ – abseits der Tatsache, dass dies ein (sehr) „selbstbewusster“ Titel mit der notwendigen Portion „Catchyness“ ist? Inwiefern ergibt es Sinn, von einer Rapkultur des 21. Jahrhunderts zu sprechen?

In einem ersten Schritt zur Beantwortung dieser Fragen werde ich auf die bereits angedeuteten Aspekte einer kulturell, medial und technisch bedingten Expansion von Rap in dieser Zeit näher eingehen. Daran anschließend werde ich in die soziologischen, medienwissenschaftlichen und journalistischen Beiträge in diesem Band einführen.

PRODUKTION, REZEPTION UND DISTRIBUTION: ECKPUNKTE EINES KULTURELLEN WANDELS

Produktion: Die Tatsache, dass sich permanent neue interessante Produktionen und neue (junge) Producer im Rap einen Namen machen, hängt nicht zwangsläufig oder allein mit der Etablierung von Internet und Web 2.0 zusammen sondern auch mit technischen Verbesserungen von bereits in den 1990er Jahren etablierter Software. Diese hoch relevanten Entwicklungen wurden bislang kaum in Bezug auf Rap und im Rahmen sozial- und kulturwissenschaftlicher Diskussionen berücksichtigt – an dieser Stelle muss es bei einer Skizze bleiben:

Wer einen Track machen möchte, braucht gegenwärtig eigentlich nur einen stationären Computer oder Laptop mit entsprechendem Programm zur Musikproduktion sowie bestenfalls ein Mikro. Schon vor der Jahrtausendwende konnte Musik mit Software von *Fruity Loops*¹⁷ oder *Cubase* digital im „Heimstudio“ produziert werden. Analoge Produktionsmaschinen wie die legendäre MPC sind zwar noch durchaus beliebt (und werden mitunter zu ikonischen Objekten), sie sind bei BeatproduzentInnen aber längst nicht mehr obligatorisch. Früher verlangte der analoge Produktionsprozess noch nach Schallplatten, aus denen interessante Sequenzen herausgeschnitten werden konnten (Sampling); diese wurden dann im simpelsten Fall geloopt. Danach mussten noch ein paar Drums pro-

Rolle spielte (s. Tschmuck (2009) <https://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com/2009/07/23/10-jahre-napster-%E2%80%93-ein-rückblick-teil-1/>). Wennleich sich die Umsätze allmählich erholen/erholt haben, fehlt bei vielen Labels noch ein konzises Modell, wie mit Streamingdiensten à la Soundcloud oder Spotify einträglicher umgegangen werden kann.

17 Im Falle von *Fruity Loops*, heute kurz „FL“, kann fast von so etwas wie einer Revolution der Produktionskultur gesprochen werden (http://noisey.vice.com/en_ca/blog/fruity-loops-fl-studio-program-used-to-create-trap-music-sound).

grammiert und passgenau unter den Loop gelegt werden. Es bedurfte also einer/mehrerer Schallplatten (plus Schallplattenabspielgerät) sowie eines sample-fähigen Geräts mit Drum-machine-Funktionen (wie der MPC). Stellt man die heutige digitale Infrastruktur der analogen nicht nur aufwandsbezogen sondern auch finanziell gegenüber, dann kann zweifelsohne von einer hochgradigen Vereinfachung und Aufwandsreduktion gesprochen werden¹⁸: Neuere Versionen der erwähnten Software stellen nicht nur sogenannte „Presets“ bereit (bereits mit dem Programm verfügbare Drumssets und weitere Audiosequenzen), sondern bieten auch die Möglichkeit, selbst zu sampeln oder Samples einzuspielen. Mit einem einzigen Programm liegt dementsprechend schon ein komplettes Produktions-Setup vor.¹⁹

Nachdem in den Anfangsjahren von Rap vor allem Disco-, Soul- und Funk-songs gesampelt wurden, ging die Quellensuche recht schnell auch in alle möglichen anderen Genres über. Insbesondere in den Nullerjahren differenzierte sich eine ganze Reihe von Szenen aus, die das Beatproducing immerzu auch als Möglichkeit interpretierte, möglichst ausgefallene oder abseitige Sample-Quellen zu

- 18 Auch hier überzeichne ich ein wenig, um die vollzogene Entwicklung deutlicher zu machen. Genau genommen entstand das Sampling gewissermaßen aus der Not heraus: Weil man oftmals keine Instrumente und versierte MusikerInnen zur Hand hatte, musste das eigentlich aus dem Rockbereich stammende Sampling genutzt werden, um überhaupt entsprechende Beats „bauen“ zu können. Auch aufgrund rechtlicher Interventionen bezüglich der Klärung von Sample-Quellen (und damit verbundenen finanziellen Forderungen) wurde bereits in den 1990er Jahren vielfach auf das Nachspielen von Samples via Keyboard zurückgegriffen (das juristisch unverdächtig war). Heute findet Sampling v.a. auf Mixtapes statt, die oftmals noch unter dem juristischen Radar zirkulieren (z.B. beim *Evidence*-Mixtape „I don't need love“, das komplett auf Beatles-Samples basiert) oder aber bei Produktionen, bei denen entsprechende finanzielle Ressourcen zum Sampleclearing vorhanden sind. Gelegentlich wurde gar in den 1980er Jahren mit einer „Haus-Band“ gearbeitet, die Loops eigens im Studio einspielte. Diese Phänomene ändern m.E. aber nichts an der hier skizzierten Grundtendenz.
- 19 Auch das DJing hat sich (allerdings erst in den letzten zehn Jahren) aufwandsbezogen verändert. Während noch bis in die frühen Nullerjahre hinein „Waschkörbe“ voller Vinyl transportiert werden mussten, so wird aktuell sehr viel mit Hilfe von Laptops und/oder mittels Equipment von *Serato* aufgelegt (https://de.wikipedia.org/wiki/Rane_Serato_Scratch_Live), was sowohl transportbezogen sowie handwerklich-technisch für den DJ eine Erleichterung darstellt.

integrieren.²⁰ Wenn aber vorher rare Schallplatten in speziellen Plattenläden, auf Flohmärkten oder gleich bei einem Insiderladen im Ausland zu erstehen waren, dann haben sich mittlerweile digitale Netzwerke und Tauschbörsen etabliert, die Platten(listen) und Samples zur Verfügung stellen. In YouTube-Tutorials kann man auch zuschauen, wie Pete Rock oder Just Blaze ihre Beats produzieren. Anschließend lässt sich via Kommentarfunktion darüber fachsimpeln, nachfragen oder weiter recherchieren. Samples suchen, Beats „bauen“, sich vernetzen, den Ikonen über die Schulter schauen – all dies geht am eigenen Rechner.

Eine weitere Entwicklung betrifft den Bereich der musikalischen Zusammenarbeit, der *Kollaboration*: Beats (und Raps) konnten bereits mit entsprechend starker Verbindung um die Jahrtausendwende als Audiodateien verschickt werden. Die Etablierung und die nutzerfreundlichere Ausgestaltung des Internetzugangs in den Nullerjahren führten dazu, dass Beats praktisch von jedermann schneller verschickt werden konnten und internationale Kollaborationen zwischen KünstlerInnen einfacher und wahrscheinlicher wurden. Beispielsweise rappt der eine in Los Angeles ein paar Bars ein und schickt eine Soundfile nach Wien, wo ein anderer den Beat dazu arrangiert²¹, oder umgekehrt. Überregionale und weltweite Kollaborationen – früher ein Unterfangen, bei dem persönliche Kontakte, (mehr) Geld und diverse Zwischeninstanzen eine gehörige Rolle spielten – waren nie leichter realisierbar. All dies stellt einen gewissen Sprung in der Entwicklung der Musikproduktion dar.

Vereinfachte Produktion, vereinfachte Sample-Suche, vereinfachte Kollaborationsbedingungen – dies sind die Stichworte neuerer Entwicklungen im 21. Jahrhundert. Und noch kein Wort ist an dieser Stelle verloren über vereinfachte Produktionsbedingungen von audiovisuellen Produkten. Musikvideos – einst das Privileg zumeist von Major-KünstlerInnen – werden praktisch im Minutentakt von Amateuren auf YouTube hochgeladen. Plattformen wie das *Video Battle*

20 Der kalifornische Producer Madlib mit seiner Tape-Serie „The Beat Konducta“ ist sicher das bekannteste Beispiel für sample-bezogenes „Digging“ nach „exotischem“ Material (u.a. fertigte er Beat-Tapes mit Samples ausschließlich aus indischer oder brasilianischer Musik).

21 So ähnlich lässt sich über weite Strecken das Projekt des Wiener Beatproducers Brenk Sinatra mit US-Westküstenveteran MC Eiht vorstellen. Die (Musik-)Welt rückt tatsächlich näher zusammen. Ein besonders gutes Beispiel für die Vernetzung und Kollaboration über soziale Medien (aber auch eine Form der Berichterstattung, die Künstler mittels ihrer Reichweite im Netz bedeutungsbezogen einführt) ist der junge Rapper DARR aus Milwaukee (<http://allgood.de/features/interviews/ich-bin-noch-dabei-meine-geschichte-zu-erzaehlen/>, zuletzt überprüft am 17.12.2015).

(online) Turnier (VBT) sind zum Sprungbrett für NachwuchsrapperInnen geworden, die ihre mitunter sehr professionell selbst produzierten Videos hochladen und sich im Netz gegenseitig battlen.²² Am Ende wird in manchen Fällen (z.B. bei Weekend oder Lance Butters) gar ein Plattenvertrag unterschrieben, der bis weit in die 1990er noch ausschließlich durch konstantes Touren, Jam-Besuche mit Tape-Verteilen und das „Erspielen“ eines Rufs vor physisch kopräsenten AkteurInnen erkämpft werden musste.

Vermarktung: Sollte ein (Rap-)Track oder gar ein Video breitentauglich wahrgenommen werden, so waren die aufmerksamkeitsgenerierenden Instanzen bis in die frühen Nullerjahre noch das (Nischen-)Programm von TV- und Radiosendern oder aber das damals noch relevantere Musikfernsehen (VIVA, MTV). Dort in die „Rotation“ zu gelangen war ein schwieriges Unterfangen, insofern sich KünstlerInnen auch innerhalb des Programms, der „Ideologie“ – oder auch der Geschmackspräferenzen entscheidungstragender Akteure – behaupten mussten. Die Rap-Geschichte ist voll von Tracks von RapperInnen, die diesen (verlorenen) Kampf um Repräsentation und Anerkennung beklagen. Bisweilen und insbesondere in antikommerziell ausgerichteten Szeneströmungen der 1990er Jahre galt es gar als Auszeichnung (vielleicht auch aus verletzter Eitelkeit), nicht auf VIVA oder Eins Live gespielt zu werden. Mittlerweile sind aber (wie in vielen anderen Szenen, die in den Mainstream diffundieren) Kunst und Kommerziellität längst keine grundsätzlichen Gegensätze mehr.

Die institutionellen Filter auf dem Weg in die Breitenwahrnehmung werden mit den Inszenierungsmöglichkeiten des Web 2.0 mittlerweile häufig umgangen: Wenn ein Video möglichst viele RezipientInnen erreichen soll, stellt man es bei Plattformen wie YouTube ein, postet es auf Facebook oder schickt es an die Online-Adresse eines (Print- oder Web-)Magazins. Wer seine Musik einfach nur zur Verfügung stellen möchte, der stellt sie zum Streaming oder gar (Gratis-)Download auf Plattformen wie Soundcloud bereit.

Ein frühes Beispiel einer Musikkarriere, die nicht klassisch sondern zunächst ausschließlich mit Mitteln des Internets anlief, ist die der britischen Indie-Rockband *Arctic Monkeys*. Sie wurden Mitte der Nullerjahre als eine der ersten Bands über das Internet erfolgreich.²³ Später (als MySpace an Bedeutung verlor und Facebook und YouTube zum Standard wurden) erkannte man, dass auch die Quantität an (YouTube-)„Klicks“ eines Songs oder Videos ein Indikator für (po-

22 http://www.rappers.in/de/VBT_2015.php.

23 Allerdings wohl nicht aus komplett eigener Initiative, insofern Fans eine MySpace-Seite einrichteten, dort das Band-Demo hochluden und damit die Popularität enorm steigerten https://de.wikipedia.org/wiki/Arctic_Monkeys.

tenzielle) Popularität und Erfolg sein können. Mittlerweile enthält fast jeder zeitgenössische (Rap-)Artikel in Magazinen wie *Juice* Hinweise auf Klickzahlen oder FB-Likes eines Künstlers. Heute – und das ist nicht wertend gemeint – wird eine Karriere im Pop- und insbesondere Rapbereich gänzlich ohne Referenzen in der „Online-Selbstvermarktung“ eher selten erzählt.

Der Weg von der autarken Produktion in den eigenen vier Wänden hin zur potenziell weltweiten Sichtbarkeit durch digitale Plattformen ist also kurz und relativ leicht zu bewerkstelligen. Dass dies auch semantische Veränderungen, etwa Neuplatzierungen von Themen in Rapsongs, mit sich bringt, liegt also fast auf der Hand: Rap hat immer schon gesellschaftlich Relevantes thematisiert (man denke an die politischen oder *Conscious Rap*-Beiträge von Melle Mel über Public Enemy bis hin zu den Native Tongues und später Dead Prez oder Kendrick Lamar). Rap mit seinem traditionell engen Bezug zur eigenen sozialen Realität, zum eigenen Milieu, dem etablierten Sprechen aus der Ich-Perspektive, eignet sich möglicherweise auch noch mal stärker als Artikulationsraum der Beschäftigung mit soziokultureller Realität als andere Popgenres.²⁴ Sind die skizzierten Bedingungen hinsichtlich der Produktion, Distribution und Kollaboration bei der gleichzeitigen und damit verbundenen Expansion von Rap erst einmal gegeben, dann muss es zur stärkeren Heterogenität des Genres und seiner mitunter zeitdiagnostisch oder gesellschaftskritischen Semantiken kommen. Zudem materialisieren sich in Rap selbst auch jenseits der expliziten „Message“ soziokulturelle Diskurse (z.B. um Ethnizität und Klasse). Rap ist nicht nur selbst zeitdiagnostisch tätig (ganz explizit z.B. der Track „Generation Maybe“ von Teesy feat. Megaloh) sondern ebenso *selbst* als Ausdruck eines gesellschaftlichen und kulturellen Zeitgeistes interpretierbar. Pointierend kann man sagen: Mit der Alterung der Kultur und den beschriebenen niedrigschwelligen Partizipationsoptionen bringen immer mehr AkteurInnen immer mehr „eigene“ Themen und Perspektiven in das kulturelle Panorama ein. Mit Zuhilfenahme von und unter Bedingungen des Web 2.0. Von einigen dieser neuen Themen und Perspektiven (etwa zu „Männlichkeit“ und zum Israel-Palästina-Konflikt) ist in diesem Band die Rede. Mit der Versammlung der skizzierten Perspektiven aus Soziologie, Medienwissenschaft, Gender-Studies und Journalismus sind in diesem Band m.E. die wesentlichen Positionen der HipHop-Studies vertreten. Die Beiträge,

24 Pop-Produkten kann ganz generell ein mehr oder weniger stark soziologisch relevanter Charakter unterstellt werden, ein zeitdiagnostischer Gestus, insofern Songs, Musikvideos, Filme etc. immerzu soziale Realität interpretieren oder referenzieren müssen, um anschlussfähig zu sein – und sei es, dass dies im Modus der Irritation gesellschaftlicher Erfahrungsmodi geschieht.

die aus meiner Sicht sowohl für Szeneaffine als auch (bzw. und) Sozial- und KulturwissenschaftlerInnen interessant sind, werfen einige Schlaglichter auf wichtige Entwicklungen der letzten eineinhalb Jahrzehnte. Dennoch sind auch eine Reihe von Themen (praktisch Forschungsdesiderate) zu benennen, die genauso in diesem Band Platz gehabt hätten. Dazu zählen etwa:

- Ein systematischer empirischer Vergleich von Szenen und Szeneorientierungen vor und nach der Etablierungsphase von Internet und Web 2.0
- Eine dezidierte (und in dieser Einleitung nur angedeutete) Fokussierung von wirtschaftlichen Akzentverschiebungen und Marketingstrategien im Rap
- Ein Beitrag zu Rolle und Qualität generationaler Kämpfe um Deutungsmacht oder Authentizität im intraszenischen Zusammenhang
- Eine Geschichte oder Skizze des Rap-Unternehmertums bis in das 21. Jahrhundert, wie sie Dan Charnas 2010 (allerdings auf weit über 600 Seiten) für die USA dargelegt hat

Rap ist vielfältig und im ständigen Wandel begriffen. Für etablierte – unbedingt aber neue – Generationen von ForscherInnen ist viel zu tun. Dieser Band möchte auch dazu anregen.

VORSTELLUNG DER BEITRÄGE

Eröffnet wird der Band von einem Interview, das **Marc Dietrich** und **Paul Sebastian Ruppel** mit einem versierten Musikjournalisten, der auf verschiedenen Ebenen der (Rap-)Musikindustrie gearbeitet hat, geführt haben. Bei aller Euphorie aber auch kritischer Fokussierung in Bezug auf netzbasierte Wandlungsprozesse innerhalb der Rapkultur werden hier auch solche Praktiken und Kommunikationsformate betrachtet, die (gewandelt) Bestand haben und auf eine „analoge“ Phase (rück-)verweisen: „Stephan Szillus im Gespräch. Ein Interview über (Rap-)Interviews“ beschäftigt sich mit Qualitätskriterien von Interviews im Spannungsfeld Gesprächsbezogener Anbahnungs-, Durchführungs- und Nachbereitungsprozessen sowie Interview-Handeln in (normativ regulierten) PR-Kontexten. Der Beitrag, der besonderes Augenmerk auf (rap)journalistisches Arbeiten unter Bedingungen der *Social Media* legt, kann dabei genauso als Text zu einer Reflexion kommunikativer Praktiken im Feld „HipHop“ wie als innerszenische Thematisierung journalistischer Praxis für interessierte Sozial- und KulturwissenschaftlerInnen gelesen werden.

Wenn im Gespräch über Musikjournalismus deutlich wird, dass so manche traditionelle handwerkliche Regel aus dem journalistischen Printbereich auch in gegenwärtigen (digitalen) Zeiten seine Berechtigung hat, dann zeigt sich im Beitrag von **Anthony Obst**, der auf ein ganz anderes Feld konzentriert ist, dass so manche traditionelle Regel nicht mehr Bestand hat oder haben könnte: Nicht selten wird Rap als eine „patriarchal organisierte, männlich dominierte und sexistische Kulturpraxis“ (Klein/Friedrich 2003) wahrgenommen. Zahlreiche Studien haben sich aus einer Gender-Studies-Perspektive mit insbesondere Frauenrollen und –Bildern beschäftigt, die zu einem ganz ähnlichen Schluss kommen (z.B. Lenz/Paetau 2012). Obsts Beitrag „Take Care: Drake als Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap des Internetzeitalters“ deutet im Titel bereits programmatisch an, dass das einschlägige oder dominante *Männerbild* im Rap möglicherweise erodiert. Obst arbeitet machtvolle progressive Elemente ausgewählter Konstruktionen schwarzer Männlichkeit im Rap des 21. Jahrhunderts heraus und zeigt, wie sich Männlichkeitskonstruktionen im HipHop des Internetzeitalters verändern. Anhand von Internetkommunikationen, Texten und Videos zeigt der Journalist und studierte Amerikanist, welchen Einfluss die alternativen Männlichkeitsmodelle von afroamerikanischen HipHop-Künstlern (Drake, Frank Ocean, Lil B) auf die Kultur haben.

Thematisch in einem ähnlichen Rahmen aber stärker auf die Genealogie der „Weirdo“-Figur im Rap fokussiert, bewegt sich der Beitrag des Musik- und Kulturjournalisten **Stephan Szillus**: „Anything goes. Weirdo-Rap, seine Wurzeln im analogen Untergrund und seine digitale Diffusion in den Mainstream“ rekonstruiert idealtypische Männlichkeitskonstruktionen. Ausgehend von *N.W.A.* und *Public Enemy* bis hin zu den aktuellen Entwürfen eines *Lil B* (USA) oder *Juicy Gay* (Deutschland) wird aufgezeigt, dass neben dem hypermaskulinen „Tough Guy“ mindestens im Underground immer schon eine Figur entwickelt wurde, die „anders“ war und jenseits des „Keepin’ it real“-Dogmas funktionierte. Die gegenwärtige Popularität der Figur liest Szillus auch als Errungenschaft einer internetbasierten „Generation DIY“, der die „Auslöschung der letzten Züge von Intoleranz“ im HipHop gelingen könnte.

Stärker weg von US-amerikanischen KünstlerInnen und hin zu einem grundsätzlicheren Beitrag bewegt sich **Martin Seeliger** mit „Deutschsprachiger Rap und Politik“. Seeliger stellt die Frage, welche politische Gestaltungsmacht Rap hat und in welchem Genre sie in den Nullerjahren besonders auszumachen ist. Anhand dreier Fallbeispiele erschließt der Autor mittels eines exemplarischen Rahmens (Makss Damage, die Gruppen *Tick Tick Boom* und *Antilopengang*) die

Thematisierung radikaler politischer Ideen in verschiedenen Subgenres. Aus kultursoziologischer Sicht wird gezeigt, dass man politischen einflussreichen deutschsprachigen Rap allerdings eher im Mainstream findet.

„Eine Welt, zwei Parallelen. Der Israel-Palästina-Konflikt im deutschsprachigen Gangsta-Rap aus intersektionaler Perspektive“ – so lautet der Titel des Beitrags von HipHop-Aktivist und Sozialwissenschaftler **Malte Gossmann** aka Rapper Refpolk. Gossmann behandelt die Verhandlung des Israel-Palästina-Konflikts im Gangsta-Rap in Deutschland. Das Thema, das erst in den letzten Jahren verstärkt und unter Einsatz von Internet und *Social Media* polarisierend diskutiert wird, ordnet er dabei in einen breiteren kulturellen und gesellschaftlichen Kontext ein.

Dieser erweiterte transnationale Fokus dokumentiert sich auch in **Rainer Winters** und **Eve Schiefers** Beitrag „La Voix des Sans Voix“: Die Politik der HipHop-Bewegung in Mali“. Die MedienwissenschaftlerInnen und VertreterInnen der Cultural Studies zeigen (auch auf Basis von Ergebnissen ihrer Feldforschung vor Ort), wie RapperInnen in Mali demokratische Funktionen der Partizipation und Artikulation in einer restriktiven politischen Kultur übernehmen und die Nutzung des Web 2.0 dazu beiträgt.

Ein weiteres Internetphänomen, hinter dem mittlerweile ein kleines wirtschaftliches Segment steckt, untersucht **Sufi Mohammed** in „Bring the Bars Right Back: Freestyle in the Digital Era“. Der Medien- und Kommunikationswissenschaftler zeigt in seinem (englischsprachigen) Beitrag anhand einer Fallstudie, welche positiven wie negativen Folgen es hat, wenn Freestylebattles – eigentlich eine klassische Face-to-face-Angelegenheit – im Internet und innerhalb der Social Media stattfinden. Der Text markiert eine durch die Medialisierung beförderte kulturelle Akzentverschiebung, die auch ökonomische Implikationen hat.

Zu guter Letzt stellt Medienlinguist **Jannis Antroutsopoulos** in seinem Artikel die Notwendigkeit der mehrebigem Medienanalyse zur Beurteilung von Rapmusik im Zeitalter des Web 2.0 dar. Anlass dafür ist ein Sachverständigengutachten bezüglich einer Veröffentlichung des Horrorcore-Rappers Kaisa, das er mit Blick auf die kulturell konstruierten, diskursiv verhandelten Deutungs- und Kommunikationsräume um die Songtexte im Umfeld der deutschen HipHop-Öffentlichkeit darlegt. Sein Beitrag „Wann sind Rap-Lyrics ein Aufruf zur Gewalt? Vorgehen und Ergebnisse einer Begutachtung“ zeigt, dass Rap im Zeitalter seiner internetbasierten Verhandlung viel stärker noch als früher vor dem Hin-

tergrund komplexer medialer Kommentierungen, Rezeptionen und Praktiken gedeutet werden kann und muss.

LITERATUR

Beck, Ulrich (1986): Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bragg, S., Buckingham, D; Kehily, M.J. (Hg.) (2014): Youth Cultures in the Age of Global Media. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Clarke, John u.a. (1979) (Hg.): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt a.M.: Syndikat.

Charnas, Dan (2010): The big payback. The history of the business of Hip-Hop. New York: New American Library.

Dietrich, Marc; Mey, Günter (noch unveröffentlicht 2016): „Und wir wollen einfach nicht diese Energie verlieren, auch wenn wir immer älter werden“. Zur Inszenierung von Jugendlichkeit in Punkzines.

Dietrich, Marc (2016, noch unveröffentlicht): „Spring Break!“ – eine exemplarische Analyse aus soziologisch-intertextueller Perspektive.

Dietrich, Marc (2015): *Rapresent what?* Zur Inszenierung von Authentizität, Ethnizität und sozialer Differenz im amerikanischen Rap-Video. Bochum/Berlin: Westdeutscher Verlag.

Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: Transcript 2012.

Forman, M.; Neal, M. A.: That's the Joint. The HipHop Studies Reader. Second Edition. New York: Routledge 2012.

Hebdige, Dick (1979): Subculture: The meaning of style. London: Routledge.

Hitzler, Ronald; Niederbacher, Arne (2010): Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute. Wiesbaden: VS.

Kerlen, Dietrich (2003): Einführung in die Medienkunde. Stuttgart: Reclam.

Kitwana, B. (2002): The Hip Hop Generation. Young Blacks and the Crisis in African-American Culture. New York: Basic Civitas Books.

Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Krüger, Heinz Hermann; Richard, Birgit (Hg.): Inter-Cool 3.0. Jugend Bild Medien, Ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturforschung. München: Wilhelm Fink 2010.

Lévi-Strauss, Claude (2009 (1962)): Das wilde Denken. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Münker, Stefan (2009): Emergenz digitaler Öffentlichkeiten: Die Sozialen Medien im Web 2.0. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Ogbar, Jeffrey (2007): Hip-Hop Revolution. The Culture and Politics of Rap. University Press of Kansas.

Parsons, Talcott(1961): A sociologists view. In: Eli Ginberg (Hg.): Values and Ideals of American Youth. New York/London, S. 271-287.

Parsons, Talcott (1968a): Jugend im Gefüge der amerikanischen Gesellschaft. In: Ders.: Sozialstruktur und Persönlichkeit. Frankfurt a M. S. 194-229.

Parsons, Talcott (1968b): Die Schulkasse als soziales System. Einige ihrer Funktionen in der amerikanischen Gesellschaft. In: Ders.: Sozialstruktur und Persönlichkeit. Frankfurt a M. S. 161-193.

Pfadenhauer, Michaela; Eisewicht, Paul (2015): Kompetenzerwerb in Jugendszenen. Überlegungen zum Aufschwung eines Themas und seiner Konzeptualisierung. In: Sandring, Sabine; Helsper, Werner; Krüger, Heinz-Hermann (Hg.): Jugend. Theoriediskurse und Forschungsfelder. Wiesbaden: Springer VS. S. 289-310

Seeliger, Martin (2013): Deutscher Gangstarap zwischen Affirmation und Empowerment. Berlin: Posth Verlag.

Toop, D. (2000): Rap Attack 3. African Rap to Global Hip Hop. London: Serpents Tail.

Willis, Paul (1979): Spaß am Widerstand – Gegenkultur in der Arbeiterschule. Frankfurt a.M.: Syndikat.

Zima, Peter (2001): Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.

Filme

Fincher, David: Fight Club. 20th Century Fox 1999.
 Korine, Harmony: Springbreakers. Wildbunch 2012.

Links

ARD-Onlinestudie (1997) 1998-2015: <http://www.ard-zdf-onlinestudie.de/index.php?id=530>, zuletzt überprüft am 7.1.2016.

Deutschland-Homepage der Zulu Nation: <http://www.zulu.de/afrika-bambaataa-zulu-nation-cosmic-force/65>, zuletzt überprüft am 7.1.2016.

Eintrag Wikipedia „Arctic Monkeys“: https://de.wikipedia.org/wiki/Arctic_Monkeys, zuletzt überprüft am 7.1.2016.

Eintrag Wikipedia „Rane Serato Scratch Live“: https://de.wikipedia.org/wiki/Rane_Serato_Scratch_Live, zuletzt überprüft am 7.1.2016.

Friedlander, Emilie/Mcdermott, Patrick D. (2015): A recent history of microgenres: <http://www.thefader.com/2015/10/08/timeline-history-of-music-microgenres-chillwave-cloud-rap-witch-house>, zuletzt überprüft am 7.1.2016.

Homepage des Videobattle Online Tourniers bei rappers.in: http://www.rappers.in/de/VBT_2015.php, zuletzt überprüft am 7.1.2016

Jackson, Reed (2015): The Story of Fruityloops: How a Belgian Porno Game Company Employee Changed Modern Music: http://noisey.vice.com/en_ca/blog/fruity-loops-fl-studio-program-used-to-create-trap-music-sound, zuletzt überprüft am 7.1.2016.

Kämper, Vera (2014): Umstrittenes Wahlplakat: Chabos wissen, wer CSU-Kandidat ist: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/csu-plakat-von-fabian-giersdorf-sorgt-fuer-haeme-im-netz-a-950825.html>, zuletzt überprüft am 7.1.2016.

Limdighri, Naima (2015): IshDarr. »Ich bin noch dabei, meine Geschichte zu erzählen.«: <http://allgood.de/features/interviews/ich-bin-noch-dabei-meine-geschichte-zu-erzaehlen/>, zuletzt überprüft am 7.1.2016.

Redaktionsbeitrag ALL GOOD (2015): Rack-Lo & Thirstin Howl: »Wir nahmen uns, was uns gefiel und erschufen einen eigenen Lebensstil.«: <http://allgood.de/features/interviews/wir-nahmen-was-uns-gefiel/>, zuletzt überprüft am 7.1.2016.

Tschmuck, Peter (2009): 10 Jahre Napster – ein Rückblick: <https://musikwirtschaftsforschung.wordpress.com/2009/07/23/10-jahre-napster-%E2%80%93-ein-rueckblick-teil-1/>, zuletzt überprüft am 7.1.2016.