

Performative Lyrik und lyrische Performance

Profilbildung im deutschen Rap

Bearbeitet von
Johannes Gruber

1. Auflage 2016. Taschenbuch. 394 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 3620 8

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

Gewicht: 609 g

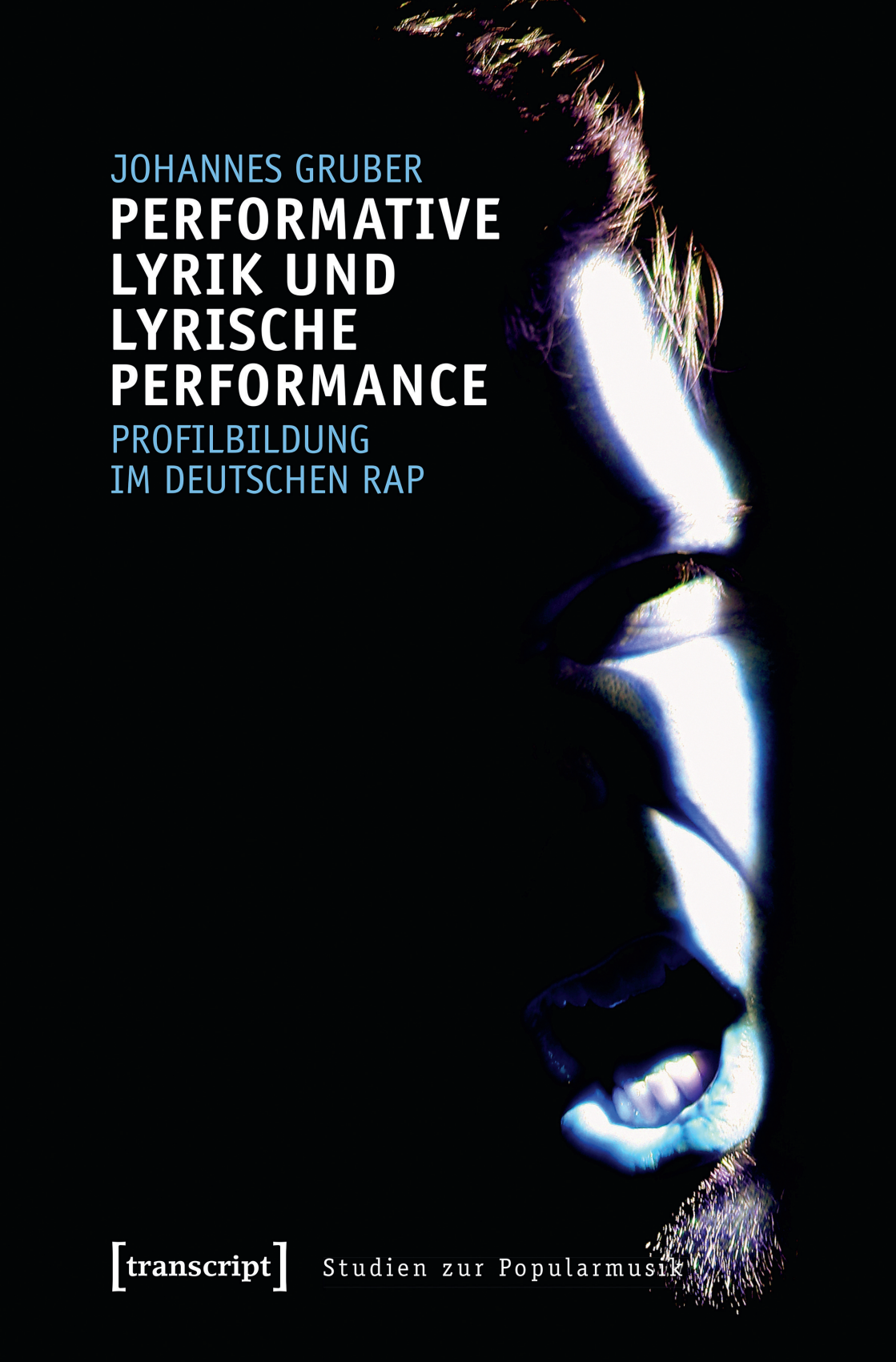
Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Musikwissenschaft
Allgemein > Musiktheorie, Musikästhetik, Kompositionslehre

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of increasing size. Below the main text, 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' is written in a smaller, red, all-caps sans-serif font.

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.



JOHANNES GRUBER

**PERFORMATIVE
LYRIK UND
LYRISCHE
PERFORMANCE**

PROFILBILDUNG
IM DEUTSCHEN RAP

[transcript]

Studien zur Popularmusik

Aus:

Johannes Gruber

Performative Lyrik und lyrische Performance

Profilbildung im deutschen Rap

Januar 2017, 392 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-3620-8

Rap existiert nicht auf dem Papier – Rap muss aufgeführt werden. Entscheidendes Qualitätsmerkmal ist dabei der individuelle Stil eines Rappers, sein »Flow«. Johannes Gruber untersucht dieses Phänomen erstmalig genauer anhand der von ihm entwickelten Flow-Analyse. Die Anwendung dieser Methode auf über 600 Rap-Tracks und die zugehörigen Texte liefert erstaunliche Ergebnisse und mündet in eine umfassende »Poetik des Rap«. Diese fasst standardisierte Verfahren der Textproduktion und -auf-führung zusammen und zeigt den deutschen Rap in seiner ganzen Klanglichkeit. Wie Rapper diese Mechanismen und Strategien nutzen, um ein spezifisches Image bzw. Profil zu generieren, zeigt die Studie anhand der Genre-Stars Sido und Bushido.

Johannes Gruber, geb. 1981, studierte Schlagzeug, Musik und Germanistik in Hannover und promovierte an der Freien Universität Berlin im Fach »Neuere deutsche Literatur«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3620-8

Inhalt

Einleitung | 9

TEIL I – GRUNDLAGEN DER UNTERSUCHUNG

1. Leitthesen und theoretische Ausgangslage | 15

- 1.1 Das Untersuchungsfeld: Rap in Deutschland | 17
- 1.2 Methodik, Darstellungsproblematik | 35
- 1.3 Forschungsstand | 44
- 1.4 Aufbau | 47

2. Rap und HipHop in Deutschland: Beschreibung einer Kultur der Selbstinszenierung | 51

- 2.1 ‚HipHop‘ – Begriffsbestimmung | 53
- 2.2 HipHop und Rap: Profilrelevante Charakteristika | 57

TEIL II – ENTWURF EINER ‚POETIK DES RAP‘

3. Poetizität von Raptexten – poetische Verfahren | 75

- 3.1 Oralität und Literalität | 75
- 3.2 Verfahren zur klanglichen Verknüpfung | 83
- 3.3 Verfahren zur semantischen Verknüpfung | 92

4. Das Erlebnisphänomen ‚Flow‘ | 97

- 4.1 ‚Flow‘ – Begriffsbestimmung | 97
- 4.2 Synchronizität und rhythmische Quantisierung | 102
- 4.3 Rhythmische Referenzstrukturen | 103
- 4.4 Metrische Synchronizität | 106
- 4.5 Double-Time, Half-Time | 115
- 4.6 Artikulation, Phrasierung, Intonation | 121
- 4.7 Strukturierende Bewegungen | 126
- 4.8 Wiederholungen | 130

5. Das Boasting – Prahlerei als Kulturpraxis | 133

- 5.1 Sprechakte im Rap | 133
- 5.2 Das Boasting – Begriffliche Eingrenzung | 137
- 5.3 Präsentationsverfahren | 140

- 5.4 ‚Skillz‘ und ‚Stylez‘ | 143
- 5.5 Wirkungsästhetik im Boasting | 148
- 5.6 Ghettokind, Straßenjunge und harte Kerle | 150
- 5.7 Gewaltfokussierende Boastings | 152
- 5.8 Wortspiele | 154
- 5.9 Stereotyp und Individualität | 155

6. Das Dissing | 159

- 6.1 Das Dissing – Begriffliche Eingrenzung | 159
- 6.2 Die Adressierung von Dissings | 160
- 6.3 Dissing-Techniken | 161
- 6.4 Dissing und Sexualität | 167

7. Topos ‚Urbanität‘ | 171

- 7.1 Repräsentationsstrategien | 174
- 7.2 Authentifizierungsstrategien | 176
- 7.3 Straße – ‚street‘ – ‚Street-Credibility‘ | 178
- 7.4 Ghetto und Gangsta | 179
- 7.5 „Mein Block“ – Selbstinszenierungen im lokalen Umfeld | 181
- 7.6 „Meine Stadt“ – Lokalisierung und Profilbildung | 184
- 7.7 Wettbewerb und Städtevergleich | 187

8. Topos ‚Sexualität‘ | 193

- 8.1 Profilbildung in Opposition zur Erwachsenenkultur | 193
- 8.2 Profilbildung in Opposition zur Konkurrenz | 195
- 8.3 Provokatives Potenzial | 198
- 8.4 Erotik und Pornografie | 203
- 8.5 Paradoxien bei Sexualitätsdarstellungen von Rapperinnen | 213
- 8.6 Fallbeispiel Lexemverband ‚ficken‘ | 225
- 8.7 Szeneinterne Kritik von Sexualitätsdarstellungen | 235

9. Topos ‚Gewalt‘ | 239

- 9.1 Manifestationen von Gewalt | 239
- 9.2 Realness und Authentizität | 245
- 9.3 Paradoxien bei Gewaltdarstellungen von Rapperinnen | 249
- 9.4 Indizierung | 251

TEIL III – FALLBEISPIELE

10. Sido – vom ‚Rüpelrapper‘ zum ‚Straßenjungen‘ | 259

- 10.1 Einleitung | 259
- 10.2 „Weihnachts song“ | 260
- 10.3 „Mein Block“ | 266
- 10.4 „Hey Du!“ | 282
- 10.5 Fazit | 287

11. *Bushido* – Migration und Mystifizierung | 291

- 11.1 Einleitung | 291
- 11.2 „Bei Nacht“ | 292
- 11.3 „Alles verloren“ | 300
- 11.4 „Für immer jung“ | 305
- 11.5 Fazit | 315

12. Resümee und Ausblick | 321

- 12.1 Resümee | 321
- 12.2 Ausblick | 327

ANHANG

Raptexte | 333

Trackverzeichnis | 355

Musikvideoverzeichnis | 373

Literatur | 375

Einleitung

Rap ist heute in Deutschland populärer als jemals zuvor. Die Leitmedien unserer Zeit spielen dabei eine zentrale Rolle: Das Internet macht Rapperinnen und Rapper¹ groß, das Fernsehen – leicht zeitversetzt – noch größer. Gemessen an der (Massen-)Popularität, der medialen Aufmerksamkeit, der Wirtschaftskraft und der unüberschaubaren Zahl an Produzenten und Konsumenten scheint die Rapkultur aktuell einen nie dagewesenen Boom zu erleben. Rap ist salonfähig geworden, längst im kulturellen Mainstream verwurzelt und trägt überwiegend nur noch zu Werbezwecken das Stigma des Verruchten und Verbotenen. Als quasi legitimierte Sprecher einer vermeintlichen Jugend- und Sub-Kultur und als medienerfahrene harmlose Paradiesvögel sind Rapper mittlerweile gern gesehene Gäste in Talk-Runden und Podiumsdiskussionen. Sie sorgen für den Hauch an Unangepasstheit und hohe Einschaltquoten. *Michi Beck* und *Smudo* werden Jury-Mitglieder bei „The Voice of Germany“, das Leben von *Sido*, *Bushido* und nun auch *Cro* wird Gegenstand von Kinofilmen, *Samy Deluxe* ist zu Gast bei „Sing meinen Song“, sein Lebenswerk wird geehrt und seine Hits von Größen des Pop-Business in einem Medienspektakel gecovered. Zumindest in der Popular- und Massenkultur ist der deutsche Rap längst angekommen. Und hat sich dabei teilweise selbst überlebt.

Eines steht aber bislang noch aus: Der ‚Ritterschlag der Wissenschaft‘. Dafür gibt es mehrere Gründe. ‚Abtörner‘ Nummer eins dürfte der spezifische Sprachgebrauch sein. Rapper verwenden teilweise unverständliche Jugend- und Szene-sprache, Entlehnungen aus anderen Sprachen, Wortneuschöpfungen, die sich ohne Hintergrundwissen nicht dechiffrieren lassen, Halbsätze, Wortreihungen und

1 Der Kritik Glowanias und Heils an einer Frauenrap-/Männerrap-Dichotomisierung folgend werde ich, sofern nicht weiter spezifiziert, im Folgenden mit dem Begriff ‚Rapper‘ sowohl weibliche wie männliche MCs bezeichnen. (Vgl. hierzu ausführlich Kap. 1.2 und Glowania/Heil 1996, S. 102.)

vor allem eine vulgäre, obszöne und sexistische Umgangssprache, die wenig gewohnte Hörer als Zumutung empfinden. Hinzu kommt eine offensichtliche Schneller-Höher-Weiter-Ästhetik, in der Prahlern und Beleidigen als vorherrschende Sprechakte eine ernsthafte Beschäftigung mit den Inhalten völlig auszuschließen scheint. Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich schließlich aus der Materialität: Was genau ist Rap? Und wie lässt er sich untersuchen? Denn Rap existiert nicht auf dem Papier, Rap muss aufgeführt werden. Welche wissenschaftliche Disziplin ist also prädestiniert, welche Methoden geeignet und welche Kriterien sinnvoll, um einzelne Rapper und ihre Kulturprodukte zu vergleichen und daraus Kulturstandards abzuleiten?

Jegliche Rap-Forschung, die in der Analyse nur auf die Textgrundlage, nur auf die Darbietung des Textes oder nur auf den Inhalt der Texte beschränkt ist, greift zu kurz. Mit anderen Worten: Nur ein interdisziplinärer Untersuchungsansatz kann das Gesamtphänomen Rap hinreichend erfassen. Die vorliegende Studie setzt entsprechend auf mehreren Ebenen an. Zunächst geht es darum Rappen als rhetorisches Spiel nach tradierten Regeln zu beschreiben und diese mithilfe traditioneller Verfahren und Techniken zu kontextualisieren. So entsteht aus der Analyse von Hunderten von Raptracks und Raptexten eine ‚Poetik des Rap‘, die literarische Produktionsverfahren und poetische Gestaltungsmechanismen systematisiert. Dabei spielen die Kulturtechniken des Boasting und Dissing eine Schlüsselrolle. Mit dem hier angewendeten und weiterentwickelten Konzept des ‚Flows‘ und der daran anschließenden neu ausgearbeiteten Flowanalyse als elementare Analysemethode wird ein Instrumentarium bereitgestellt, um Raptexte bzw. Raptracks erstmals auch qualitativ zu untersuchen. Neben der für die Aufwertung dieses Genres so wichtigen Fokusverschiebung vom Was auf das Wie, entsteht dabei der Eindruck, dass das Wie im Untersuchungszeitraum der Jahre 2000 bis 2010 zu einer nie dagewesenen Perfektion gebracht wurde. Könnte diese Dekade bereits die ‚Hoch-Zeit des Rap in Deutschland‘ gewesen sein?

Rap ist nicht nur Text, Rap ist die authentische Verkörperung dieses Textes. Dabei ist charakteristisch für die Rapkultur, dass der Autor selbst seine Texte performt. Sobald aber durch das performative Moment der Akteur selbst in die Werkbetrachtung mit einfließt, rücken auch Mechanismen und Strategien der Image-Bildung (hier: Profilbildung) in den Fokus. Dieser Umstand manifestiert sich unter anderem in dem für den untersuchten Zeitraum zentralen – vor allem auch szeneeinternen – Diskurs über Künstlerinszenierung und Authentizität, der insbesondere im sogenannten ‚Gangsta-Rap‘ eine herausragende Rolle spielt. Das Vorhaben, die dabei wirksamen Profilbildungsprozesse zu identifizieren und zu untersuchen, kann wiederum nur auf Grundlage einer Genrepoetik gelingen. Erst dann können Fragen wie die folgenden erörtert werden: Wie gelingt es Rap-

pern ihr Profil zu generieren, zu verändern und als ‚authentisch‘ bzw. ‚real‘² zu etablieren? Welche Strategien und Mechanismen wenden sie an? Wo sind sie innovativ, wo repetitiv?

Anhand der beiden prominenten Beispiele *Sido* und *Bushido* und der Detailanalysen einzelner ihrer Raptracks bzw. Raptexte aus unterschiedlichen Schaffensperioden sollen schließlich profilübergreifende, längerfristige Prozesse und Strategien nachgewiesen werden. Außerdem dienen sie dazu, die Anwendbarkeit der entwickelten Analysemethoden, der spezifizierten Terminologie sowie neuer Klassifikationsmodelle für literarische Produktionsverfahren und poetische Gestaltungsmechanismen zu überprüfen.

Die vorliegende Studie, die sich an ein Fachpublikum und wissenschaftlich interessierte Leser wendet, verfolgt also ein mehrfaches Anliegen: Zum einen sollen standardisierte poetische Verfahren und Gestaltungsmechanismen gesammelt und systematisiert werden, um daraus eine ‚Poetik des Rap‘ abzuleiten. Sie wiederum dient als notwendige Basis, auf der Aussagen über Profilbildungsmechanismen und -strategien im deutschen Rap überhaupt erst möglich werden. Außerdem werden dazu erforderliche Analysemethoden entwickelt und auf ihre Anwendbarkeit hin überprüft, mit deren Hilfe erstmals Rap in seiner Gesamtheit als sprachbasiertes Klangphänomen untersucht werden kann – als ‚performative Lyrik‘ und ‚lyrische Performance‘.

2 Gemeint ist hier das aus dem Englischen stammende Wort „real“ mit der Bedeutung ‚wirklich‘, ‚echt‘.

1. Leitthesen und theoretische Ausgangslage

Ausgangspunkt der Untersuchungen ist die These, dass Rapper als Verfasser und Performer ihrer eigenen Texte sich in jedem Moment der Produktion und Ausführung selbst inszenieren und auf diese Weise ihr Künstlerprofil¹ performativ herstellen und permanent aktualisieren. Anhand von Analysen von über 300 Raptexten und deren konkreter Umsetzung in Raptracks, die in den Jahren 2000 bis 2010 veröffentlicht wurden, werden daher literarische Produktionsverfahren, poetische Gestaltungsmechanismen, performative Profilbildungsstrategien und profilrelevante Topoi ermittelt, um so schließlich den Versuch zu unternehmen, eine ‚Poetik des Rap‘ abzuleiten. Den Begriff ‚Poetik‘ verwende ich dabei weder im Sinne einer normativen Regelpoetik noch für eine Autorpoetik, sondern gewissermaßen als Genrepoetik, mithilfe derer die Poetizität von Raptexten bestimmt und beschrieben werden kann. Auf dieser Grundlage werden anschließend zwei exemplarische Künstlerprofile auf die dabei ermittelten Prozesse und Inhalte hin untersucht. Hierbei dienen die jeweiligen drei Raptracks aus unterschiedlichen Schaffensperioden unter anderem der Veranschaulichung von längerfristigen Strategiewechseln innerhalb eines Profils.

Das zugrunde liegende Textkorpus, wovon ca. 300 Texte in dieser Arbeit namentlich erwähnt und deshalb im Anhang gelistet werden, umfasst insgesamt weit über 600 Raptexte und entstand mit dem Ziel einer gewissen Exemplarizität mittels eines zweistufigen Auswahlverfahrens: Als ‚Rapper‘ bezeichnen sich all jene, die einen Text mit Reimen und Assonanzen zu einem Grundrhythmus in Beziehung setzen. Die Möglichkeiten der digitalen Produktion, Vervielfältigung und Verbreitung von Audioformaten führten seit der Jahrtausendwende zu einer unüberschaubaren Zahl dilettierender bis semi-professioneller Rapper, die etwa auf ‚youtube‘ und ähnlichen Internetplattformen präsent sind. In einem ersten Schritt wurden daher zunächst Rapper hinsichtlich ihrer medialen Präsenz und Kommerzialität sondiert. Dabei dienten die offiziell durch ‚mediacontrol‘ ermittelten Charts (‚Mainstream‘, ‚Major-Labels‘), sowie inoffizielle Szene-Charts

1 Zum Begriff des ‚Profils‘ vgl. Kap. 1.1.3.

(,Underground‘, Independent-Labels) als Orientierung. Eine Platzierung in den Charts ist an ein Publikum und an Publikationen geknüpft und kann daher als Indikator für Bekanntheitsgrad und Professionalität gelesen werden. Die Veröffentlichung zumindest eines Studio-Albums wurde damit formales Kriterium. Auf diese Weise war darüber hinaus eine gewisse Kontinuität des Künstlerprofils gewährleistet, da die Konzeption und Produktion eines Albums eine bestimmte Anzahl an Tracks, eine längerfristige Aktivität als Rapper und eine als Rezipienten antizipierte Anhängerschaft voraussetzen.

Die Systematisierung durch Verkaufs- bzw. Downloadcharts birgt allerdings die Gefahr einer Verzerrung, da subkulturelle Phänomene hier größtenteils unterrepräsentiert sind. Aus diesem Grund bestand der zweite Schritt aus der gezielten Recherche innerhalb von Subkulturen, die aufgrund ihrer quantitativen Bedeutung wichtigen Neuheitswert produzieren. So wurden auch Künstler und Rapformationen in die Betrachtungen mit einbezogen, deren Publikationen nicht in den einschlägigen Charts auftauchen, die über Independent- oder Fake-Labels veröffentlicht werden und teilweise nicht im offiziellen Plattenhandel oder nur über private Homepages zu beziehen sind. Auch sie finden Verbreitung über ,youtube‘ oder ähnliche Internetplattformen und heben sich durch eine große Zahl an Aufrufen bzw. Rezipienten hervor. Auf diese Weise entstand nicht ein Textkorpus, das dem Anspruch gerecht werden soll, repräsentativ für den deutschsprachigen Rap zu sein, sondern eine Sammlung an exemplarischen und prototypischen Beispielen, anhand derer Aussagen über die medial präsente Rapkultur in Deutschland in ihrer ganzen Breite getroffen werden können.

Wie in Teil I und II der Arbeit zu sehen sein wird, ist die Rapkultur in Deutschland äußerst heterogen. Die Vielfalt an Stilen und individuellen Inszenierungen ist das Ergebnis stark unterschiedlicher Gestaltungsmechanismen, die trotz der Anwendung standardisierter Verfahren durch den ,Zwang zur Individualisierung‘² immer auch profilspezifischen Modifikationen und Rekontextualisierungen unterworfen sind. Aus einer kritischen Distanz zu Kategorisierungen wie den vermeintlichen ,Rap-Genres‘, die einer begrifflichen Trennschärfe bislang entbehren, werde ich daher in der vorliegenden Arbeit Klassifizierungen grundsätzlich vermeiden. Ich strebe eine differenzierte Betrachtungsweise an, die sich an den jeweiligen Profilen der einzelnen Künstler orientiert. Dementsprechend summiere ich im Folgenden einige der zitierten Rapper bewusst ohne weitere Spezifikation in alphabetischer Reihenfolge: *Afrob, Azad, Bass Sultan Hengzt, B-Tight, Blumentopf, Creutzfeld & Jakob, Curse, Deichkind, Dendemann, D-Flame, Die Fantastischen Vier, Eko Fresh, Farid Bang, Ferris*

2 Vgl. hierzu etwa Menrath 2001, S. 76 ff.

MC, Fettes Brot, Fler, Frauenarzt, Hecklah & Coch, Huss und Hodn, Jan Delay, King Orgasmus One, Kitty Kat, K.I.Z., Kool Savas, Kollegah, Lady Bitch Ray, Marteria, Massiv, Massive Töne, Nina, Olli Banjo, Pyranja, Samy Deluxe, Sookee, Spax, Tefla & Jaleel, Thomas D, Torch, Visa Vie und viele weitere.

Die beiden prominenten Profile *Bushidos* und *Sidos* eignen sich aus mehreren Gründen als exemplarische Fallbeispiele für Teil III der Arbeit: Rap als eine Kultur der Selbstinszenierung, so wird vor allem Teil II zeigen, basiert wesentlich auf einem permanenten internen Authentizitätsdiskurs. Die vorausgesetzte ständige Evaluation der performativen Künstlerinszenierung durch die Rezipienten führt zu der Gleichsetzung von kommerziellem Erfolg und authentischer Profilbildung. Mit anderen Worten: Der erfolgreichste Rapper wird auch als authentischster Rapper imaginiert. Diese Annahme kann auf Grundlage der Detailanalysen von zwei der bis heute erfolgreichsten Rapper in Deutschland teilweise revidiert werden. Gleichzeitig kann gerade anhand der beiden besonders umfangreichen Oeuvres und gut dokumentierten Künstlerprofile *Bushidos* und *Sidos* die enorme Bedeutung spezifischer Profilbildungsstrategien dargestellt werden. Außerdem war es ein Anliegen, die in Teil II typisierten poetischen Verfahren nicht an poetologischen und performance-technischen Ausnahmeerscheinungen zu prüfen und zu demonstrieren, sondern an populären Beispielen einer Massenkultur. Entgegen der, vielfach selbst im wissenschaftlichen Diskurs gängigen, fehlenden Differenzierung zwischen verschiedenen Profilen, weisen die Inszenierungen *Bushidos* und *Sidos* enorm unterschiedliche Gestaltungsmechanismen und Profilbildungsstrategien auf. Diese lassen nach meiner Auffassung eine einheitliche Klassifizierung unmöglich und eine gemeinschaftliche Zuordnung zu dem Subgenre des ‚Gangsta-Rap‘ unzureichend erscheinen.

1.1 DAS UNTERSUCHUNGSFELD: RAP IN DEUTSCHLAND

Zunächst muss das Untersuchungsfeld klarer umrissen werden: Was genau ist ‚Rap‘? Dazu werden im ersten Schritt unterschiedliche, teilweise konkurrierende Verwendungsweisen in einer Begriffssynopse einander gegenübergestellt. Daran anknüpfend wird das in dieser Arbeit zugrunde liegende Rapverständnis näher beschrieben und, im Anschluss an Überlegungen zur Gattungsproblematik, der für diese Untersuchung elementare Begriff der ‚Profilbildung‘ eingeführt und näher bestimmt. Die darauf folgenden drei Unterkapitel bauen thematisch direkt aufeinander auf und beschäftigen sich mit der Medialität von Raptexten bzw. Raptracks, anschließend mit der Frage, ob Raptexte als lyrisches Textgenre auf-

gefasst werden können und schließlich mit der grundlegenden Performativität des Rap.

1.1.1 ‚Rap‘ – Begriffsbestimmung

Die selbst in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen vielfach fehlende definitorische Explikation des Rap-Begriffs suggeriert die Existenz eines quasi intuitiven, allgemeinen Verständnisses. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass das, was im Einzelnen als ‚Rap‘ bezeichnet wird, keinesfalls ein zweifelsfrei zu greifender Gegenstand ist. Zwei unterschiedliche Bezeichnungsmuster dominieren dabei den Diskurs: Zum einen wird mit ‚Rap‘ ein Musikgenre bezeichnet, eine „*Sparte des globalen Musikmarktes*“³. Von diesem Verständnis ausgehend werden musikalische Produktionen, die in Form von CDs bzw. digitalen Formaten wie MP3 oder AAC (teilweise in Kombination mit einer visuellen Umsetzung als Musikvideo) veröffentlicht werden, in Subkategorien zusammengefasst wie ‚Gangsta-Rap‘, ‚Party-Rap‘ u.v.m. Diese Klassifizierungen, obwohl sie ursprünglich versuchen Musikproduktionen einzuordnen, basieren maßgeblich auf textlich-inhaltlichen Kriterien. Eine systematische Einteilung aufgrund ausschließlich musikalischer Charakteristika wurde meines Wissens bisher nicht in Angriff genommen und ist auch in Zukunft nicht zu erwarten. Hier offenbart sich die Problematik der Trennschärfe dieses Rap-Begriffs: Kriterien des einen Analyserasters (Inhalt, Semantik, Metaphorik etc.) dienen als Basis einer Kategorisierung, die mit Kriterien eines anderen Analyserasters (musikalische Komponenten, Stil etc.) nicht kompatibel sind und dennoch übernommen werden.⁴

Zum anderen bezeichnet ‚Rap‘ in einer zweiten Lesart konkreter jenes akustische Ereignis, das der Künstler selbst hervorbringt. Musikalische Begleitparameter wie Beat, Harmonisierung usw. werden dabei jedoch überwiegend ausgeklammert. Diesem Verständnis entspringen Definitionen wie „*Raps können als gesprochene Texte bzw. Wörter verstanden werden*“⁵ oder die vielfach anzutreffende Begriffsbestimmung des „*rhythmisch akzentuierten Sprechgesangs*“⁶. Während erstere ebenfalls auf einer Vorstellung von singulären Entitäten basieren (zu erkennen an der pluralischen Verwendung) und eine Fokussierung auf die textliche Grundlage forcieren, scheint die Bezeichnung des ‚Sprechgesangs‘ die Ereignishaftigkeit des Phänomens stärker in den Vordergrund zu rücken.

3 Custodis 2008, S. 171.

4 Vgl. hierzu auch die Überlegungen zur „Gattungsproblematik“ in Kapitel 1.1.3.

5 Wiegel 2010, S. 15.

6 Bielefeldt 2006, S. 137.

Des Weiteren wird in der HipHop-Forschung parallel zum häufig in der Pluralform verwendeten Rap-Begriff (die ‚Raps‘ eines Künstlers)⁷ als Bezeichnung für konkrete Aufführungen von Raptexten außerdem ein wesentlich weiter gefasster, singularischer Begriff im Zusammenhang mit dem Totalphänomen angewendet, etwa in der Beschreibung als Kultur (z. B. der ‚deutsche Rap‘)⁸.

Basierend auf einem konstruktivistischen Kulturverständnis, in dem die Rapkultur nicht unabhängig von den Akteuren gedacht wird, stellt die vorliegende Studie den eigentlichen Vorgang des ‚Rappens‘, das performative Darstellen oder ‚Performen‘ von Raptexten ins Zentrum. ‚Rappen‘ wird dabei als Kulturpraxis verstanden, bei der durch tradierte poetische Verfahren erstellte Sprachkonstrukte zu einer gedachten oder tatsächlich akustisch präsenten rhythmisch-musikalischen Grundstruktur, dem ‚Beat‘, in Bezug gesetzt und mittels erprobter Gestaltungsmethoden durch den Verfasser selbst aufgeführt werden. In Abgrenzung dazu können rhythmisiert gesprochene Texte ohne einen zugrunde liegenden regelmäßigen Beat der ‚Slam Poetry‘ zugeordnet werden.⁹ In beiden Fällen handelt es sich um live vorgetragene lyrische Texte, bei der die theatrale Darbietung durch den Verfasser als Performance im Mittelpunkt steht.¹⁰ ‚Rap‘ als Gesamtphänomen ist die um diese Kulturpraxis herum entstehende komplexe Kultur, deren Teilhabende auch als ‚Szene‘ bezeichnet werden. Spezifische Kulturprodukte dieser Kultur werde ich als solche begrifflich kennzeichnen. Raptexte und Raptracks etwa fasse ich als eigenständige literarische bzw. musikalische Genres auf, die anhand genrespezifischer Charakteristika klassifiziert werden können.¹¹

Durch die enge Verknüpfung mit der Musik finden gerappte Texte ihre Verbreitung überwiegend als produzierte Studioversionen, die hier in Abgrenzung zum Begriff ‚Song‘ als ‚Tracks‘ bezeichnet werden.¹² Auch wenn bei Tonaufzeichnungen und Studioproduktionen technische Instrumentarien zur Verfügung stehen, deren Potenzial zur klanglichen Veränderung des Originalsignals weit das der Live-Elektronik übersteigt, wird die Live-Situation weitestgehend strukturell unverändert transferiert: Der Verfasser selbst performt seinen lyrischen Text vor einem Publikum. Das Ideal der Live-Kommunikation bleibt sowohl in

7 Vgl. etwa Karrer/Kerkhoff 1996, S. 8 oder Mikos 2003, S. 79.

8 Vgl. etwa Elflein 2006, S. 22, Menrath 2001, S. 123 oder Wiegel 2010.

9 Vgl. etwa Westermayr 2010, S. 134 ff.

10 Hier zeigen sich Parallelen zu Vorträgen von Manifesten in den dadaistischen Soireen.

11 Vgl. hierzu insbesondere die Kap. 1.1.4.

12 Vgl. Ismaiel-Wendt 2011, S. 54 ff.

der Klangästhetik der Ausübenden als auch in der Vorstellung des vor dem Mikrophon stehenden Musikers auf Seiten der Konsumenten präsent, selbst wenn die Stimmen der Akteure mit technischen Hilfsmitteln wie Kompressoren oder Equalizer für die Fixierung auf Tonträger gezielt modifiziert werden.¹³ Im Allgemeinen basiert die Kommunikationssituation auf der Präsupposition der ‚Personalunion‘ von Verfasser und Performer (vgl. Kap. 1.1.1). Von ‚Ghostwritern‘ oder Songwritern als Urheber der Texte, wie sie in vielen Bereichen der Popmusik gängig sind, wird im Rap generell nicht ausgegangen. Als etabliertes Genre provozieren Raptexte daher eine Rezeptionshaltung, aus der heraus das redende Ich, der Sprecher, im Standardfall mit dem Rapper als ‚realem‘ Autor gleichgesetzt wird. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive wird also nicht zwischen ‚implizitem‘ oder ‚abstraktem‘ und ‚empirischem‘ oder ‚konkretem Autor‘ unterschieden (vgl. dazu Kap. 1.1.6).

Der Sprechersituation des Rappers ist stets ein Publikum inhärent. Wie im weiteren Verlauf der Arbeit gezeigt werden wird, ist die spätere performative Darstellung des Textes bereits integraler Bestandteil der Textproduktion selbst. Im Anfangsstadium der Rap-Produktion dient dabei die schriftliche Fixierung vorwiegend als Gedächtnisstütze und Arbeitsmaterial. In der Live-Situation hingegen werden, anders als etwa gelegentlich bei der ‚Slam Poetry‘, keine Niederschriften verwendet. Lediglich im Studio können sie Teil des Produktionsprozesses sein. Die komplexen Klangstrukturen, die durch rhythmische Verteilung, Betonungen, Assonanzen usw. entstehen, können nur bedingt und meist lediglich mithilfe individueller Zeichensysteme schriftlich fixiert werden. Die später in Booklets oder auf Homepages offiziell zur Verfügung gestellten Raptexte sind von den Rappern selbst editierte oder vom Produktionsteam erstellte und von den Künstlern autorisierte Fassungen. Sie dienen in erster Linie marktstrategischen Zielen wie der Fanpflege¹⁴ oder der Literarisierung¹⁵ und damit der Aufwertung des Künstlers. Rappen ist also eine Kulturpraxis, die nicht zwangsläufig einer Verschriftlichung bedarf. Für Untersuchungen hinsichtlich der Poetizität sind schriftliche Abstraktionen bzw. Reduktionen jedoch unerlässlich.

13 Vgl. etwa Ismaiel-Wendt/Stemmler 2009, S. 73 ff.

14 Die Raptexte können so leichter verbreitet und memoriert, Fehler beim Transkribieren vermieden und schwer nachzuvollziehende Textstellen eindeutig wiedergegeben werden.

15 Durch das schriftliche Fixieren und Wiedergeben wird der Künstler auch als Dichter lanciert, indem seine Textproduktionen qualitativ wie quantitativ nachvollziehbarer werden.

Raptexte können, wie zu sehen sein wird, als ‚lyrische‘ Texte betrachtet werden, die mithilfe von teilweise standardisierten literarischen Produktionsverfahren erstellt werden. Als Textsorte zeichnen sie sich durch eine gebundene Form der Sprache aus (standardmäßige paarige Endreime), die stark an der musikalischen Grundlage orientiert ist. Zum einen äußert sich dies in der überwiegenden Stellung des Endreimpaars am Zeilenende, die mit einem periodisch wiederkehrenden, meist eintaktigen musikalischen Zyklus (standardmäßig ein 4/4-Takt) synchronisiert ist (vgl. Kap. 4.4). Außerdem wird die konventionelle Einteilung von Popsongs in Strophen, wiederkehrenden Refrains und Bridge-Teilen in der Sequenzierung des Texts simultan abgebildet.

Rapper nehmen überwiegend die Position eines inszeniert-autobiografischen Erzählers ein, der aus der Ich-, seltener aus der Wir-Perspektive erzählt. Die Strophen sind dabei tendenziell multi-thematisch, bei narrativen Raptexten vollzieht sich in ihnen die eigentliche Handlung. Der Refrain beinhaltet die wiederkehrende erzählerisch-dramaturgische und musikalische Pointe des Stückes und wird auch als ‚Hook‘¹⁶ bezeichnet. Die Wiederholungen sind meist identisch. Wie diese englische Bezeichnung bereits andeutet, zeichnet sich dieser Formteil – gewissermaßen als ‚Essenz‘ des Werkes – durch besondere Prägnanz und Eingängigkeit aus. Die musikalische ‚Bridge‘¹⁷, die stets eine Ausweitung des bisherigen klanglichen Materials darstellt, kann von einem weiteren inhaltlich-thematischen Höhepunkt begleitet sein, der den darauffolgenden Refrain neu kontextualisiert und eine neue Bedeutungsebene eröffnet. Entsprechend der Standard-Form eines Popsongs sind Raptracks bei einer ungefähren Spieldauer zwischen 3 und maximal 5 Minuten meist aus einer variablen Kette von Strophen mit darauffolgendem Refrain zusammengesetzt. Nach einer eventuellen Bridge oder einem instrumentalen Zwischenspiel enden die Stücke überwiegend mit einem – teilweise mehrfach wiederholten – Refrain. In einzelnen Fällen sind Musikalben durchaus auch als in sich geschlossene Zyklen konzipiert.¹⁸ Bei dem Großteil der auf Alben zusammengestellten Tracks handelt es sich jedoch um Einzelstücke, die in keinen größeren thematischen Zusammenhang gestellt sind.

Der Produktionsprozess ist demnach nicht mit der eventuellen schriftlichen Fixierung des Raptexes durch den Rapper abgeschlossen, sondern erst in dem Moment, wo er ihn vor einem tatsächlichen oder fiktiven Publikum performt. Eine Fixierung der Performance kann auf technischem Wege akustisch als Ton-

16 Vgl. etwa Kautny 2009, S. 143 oder Wiegel 2010, S. 23.

17 Vgl. etwa Ismaiel-Wendt 2011, S. 259.

18 Etwa „Der Herr der Dinge“ von *Prinz Pi* und *Biztram* (Doppel-Album „!Donnerwetter!“, No Peanuts 2006).

träger (CD) bzw. Tondatensatz (MP3) oder audio-visuell als Bildmedium (DVD) bzw. Bilddatensatz (Videoformate) erfolgen.¹⁹ Schriftliche Fixierungen der Raptexte – ob durch den Verfasser selbst oder durch Dritte – werden daher als abstrahierte, nachträglich konstruierte Transkriptionen verstanden. Sie werden hier als ‚Primärtexte‘²⁰ behandelt, die erst durch die Kombinationsanalyse von schriftlicher Fixierung und klanglicher Realisierung als Raptracks auf Tonträgern Aussagen über die Kulturpraxis des Rappens ermöglichen.

1.1.2 Gattungsproblematik

Wie bereits angedeutet, ist in den Jahren seit der Jahrtausendwende eine Ausdifferenzierung der bis dahin verbreiteten Stile und Formen im Rap zu beobachten. In der HipHop-Forschung in Deutschland wurden immer wieder Versuche unternommen, allgemeingültige Kategorien zur Klassifizierung zu finden. Dabei verwendete der Großteil der Forscher bislang Kategorisierungen aus der englischsprachigen Forschung wie ‚Party-Rap‘, ‚Conscious-Rap‘, ‚Pimp-‘ oder ‚Gangsta-Rap‘. Wie die folgende Definition von Ismaiel-Wendt exemplarisch zeigt, dienten und dienen dabei vor allem inhaltliche Faktoren als Distinktionsmerkmale, die wiederum maßgeblich in den Raptexten ihren Niederschlag finden: *„Conscious Rap ist eine Bezeichnung für Rap Lyrics, in denen politische und sozialkritische Botschaften formuliert sind.“*²¹ Anhand inhaltlicher Kriterien bietet diese Unterscheidung zwar eine gewisse Trennschärfe, vernachlässigt aber auch Effekte weiterer Referenzsysteme und führt somit zu einer Verallgemeinerung, die individuelle Ausprägungen nivelliert. Umgekehrt widmet sich etwa Seeliger *„einer vergleichenden Betrachtung textlicher Motive“*²² bei Rappern unterschiedlicher Genres, namentlich des ‚Polit-‘ und des ‚Gangsta-Rap‘, benennt wichtige Gemeinsamkeiten und stellt auf dieser Basis schließlich *„die Diagnose eines gemeinsamen Fluchtpunktes linker Weltbilder“*²³. Dabei setzen sich ihm zufolge die Rapper *„nicht nur textlich mit äußerst ähnlichen Themen (ungleiche Teilhabechancen und Ausgrenzungserfahrungen in der Gesellschaft) auseinander, sondern teilen auch bezüglich ihrer Beurteilung ähnliche Einschätzungen“*²⁴.

19 Aus Gründen der Überschaubarkeit wird in der vorliegenden Arbeit von Analysen von Live-Auftritten abgesehen.

20 Vgl. Androutsopoulos 2003b, S. 113.

21 Ismaiel-Wendt 2011, S. 260.

22 Seeliger 2012, S. 166.

23 Ebd., S. 181.

24 Ebd., S. 180.

Besonders die Kategorie des sogenannten ‚Gangsta-Rap‘ lässt die Problematik einer klaren definitorischen Abgrenzung offenkundig werden.²⁵ Zum einen wird ‚Gangsta-Rap‘ anhand inhaltlicher Kriterien klassifiziert: „*Dieses Rap-Genre zeichnet sich durch einen Fokus auf Themen wie Prostitution, Gewalt, Drogenkonsum und Sex aus.*“²⁶ Als formales Kriterium hingegen wird der drastische Sprachstil angeführt: „*Ihre Sprache ist oft sexistisch, ordinär, gewaltbereit und verwendet Slang.*“²⁷ Auf dieser Basis werden schon lange sowohl stilistisch, wie inhaltlich-profiltechnisch derart unterschiedliche Rapper wie *Sido* und *Bushido* unter der gleichen Subkategorisierung ‚Gangsta-Rap‘ zusammengefasst.²⁸ Beide Kriterien sind jedoch nicht hinreichend. Rapper *Frauenarzt* beispielsweise verwendet stark sexistische und pornografische Texte, ohne die in der Gangster-Metaphorik üblichen Themengebiete wie Waffen und Dealerei zu bedienen. *Sido* wiederum, dessen Sprachstil im Untersuchungszeitraum häufig ordinär und obszön war, entspricht trotz zahlreicher Schilderungen von Dealerei und Kleinkriminalität nicht dem Bild eines Gangsters.

Die Kategorie des ‚Gangsta-Rap‘ unterscheidet sich insofern von anderen Einteilungen, als dass sie nicht nur von Musikjournalisten und anderen Vertretern der Dominanzkultur zur Beschreibung eines Phänomens benutzt wird. Vielmehr dient sie auch den Rappern selbst als selbstüberhöhende Eigentitulierung und Charakterisierung: „*Das ist Gangsta-Rap*“ (*Bushido*, „Alles verloren“).²⁹ Dabei wird mit dem Begriff auf mythische Vorstellungen nach dem Modell US-

25 So schreibt etwa Szillus in der Anthologie „Deutscher Gangsta-Rap“: „*Wenn man von Gangsta-Rap spricht, dann geht es in erster Linie um ein Gefühl. Nicht [...] um ein festes Genre, dessen Substanz und Charakteristika man trennscharf abgrenzen könnte. Sondern um ein Subgenre der HipHop-Kultur respektive der Rap-Musik, das sich vor allem über bestimmte Stilmittel, Themenfelder und Sprachcodes definiert. Ob ein Song oder ein Künstler als Gangsta-Rap(per) zu kategorisieren ist, liegt in vielen Fällen im Auge des Betrachters und ist damit auch von dessen Sozialisation und Perspektive abhängig.*“ (Szillus 2012b, S. 41.)

26 Wiegel 2010, S. 18.

27 Klein/Friedrich 2003a, S. 28.

28 Vgl. etwa Szillus 2012b, S. 53 ff.

29 In ähnlicher Weise inszeniert sich etwa *King Orgasmus One* als Erfinder des sogenannten ‚Porno-Rap‘ (vgl. etwa Sendung „Menschen bei Maischberger“, 10.04.2007, ARD, online verfügbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=9ebqZ3Vszy8> [Stand 2016-07-24]).

amerikanischer ‚Ghetto-Gangster‘³⁰ referiert. Gerade aber der im Zusammenhang mit HipHop häufig verwendete Begriff des ‚Gangsta‘ hat sich mittlerweile verselbstständigt und entbehrt auch innerhalb der Kulturwissenschaften jeglicher definitorischer Trennschärfe.³¹

Wie die oben beschriebenen Beispiele belegen, lassen sich also aus wissenschaftlicher Sicht keine Kriterien festlegen, anhand derer eine systematische Klassifizierung möglich wäre. Ich möchte mich deshalb in der vorliegenden Arbeit von verbreiteten Genrebegriffen distanzieren. Der hier präferierte Forschungsansatz nimmt stattdessen den Verfasser als Ausgangspunkt und nähert sich dem Gegenstand aus produktionsästhetischer Perspektive. Basierend auf der Beobachtung, dass Rapper mithilfe ihrer Texte ihre Künstleridentität formen, spielen Kategorisierungen dementsprechend nur insofern eine Rolle, als sich die Musiker selbst ihrer bedienen, um ein bestimmtes ‚Image‘ zu kreieren.

1.1.3 Profilbegriff

In der Populärmusikforschung, in der die Performanz, die ‚Verkörperung‘ der Musik durch den Künstler selbst, als wichtiger Faktor zunehmend erkannt wird, ziehen Wissenschaftler vermehrt die Kategorie des ‚Images‘ zur Beschreibung der Musiker und ihrer Kulturprodukte heran. Das Image, verstanden als das Ergebnis einer – überwiegend bewussten – Selbstinszenierung des Künstlers, „*einer Fiktionalisierung seiner selbst*“³², ermöglicht es, etwaige Widersprüche teilweise zusammenzuführen. Das jeweils spezifische Künstlerimage ist ein aus komplexen Wirkungszusammenhängen resultierendes Gesamtbild, das auch mitunter paradoxe Einzelbestandteile beinhalten kann. So werden auch stark heterogene Fiktionalisierungen, wie etwa die Inszenierungen des selbst ernannten ‚Gangsta-Rappers‘ *Bushido*, mit dem Begriff des Images beschrieben. Die Künstlerimages deutscher Rapper sind über eine gewisse Zeit betrachtet allerdings häufig einem starken Wandel unterworfen, wie vor allem in den Kapiteln 10 und 11 noch zu sehen sein wird. Dementsprechend kann im Zusammenhang mit stilisierten Künstlerrepräsentationen im Grunde nur von jeweils ‚temporären Images‘ die Rede sein, derer sich der Musiker bei der Selbstinszenierung zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem spezifischen Kontext bedient.

30 Nicht zu verwechseln etwa mit dem Klischeebild eines US-Gangsters italienischer Prägung, wie Al Capone.

31 Vgl. hierzu etwa auch Szillus 2012b, S. 41.

32 Helms 2011, S. 30.

Um diese zweifelhafte Nomenklatur zu umgehen, wird in der vorliegenden Arbeit das komplexe Gesamtbild eines Künstlers, das über Prozesse der performativen Selbstinszenierung hervorgebracht und permanent verändert wird, als ‚Profil‘ bezeichnet. In Abgrenzung dazu sollen mit dem Begriff ‚Image‘ jene stereotypisierten Bilder bezeichnet werden, die Teil des „*kommunikativen Gedächtnisses*“³³ sind. Sie beinhalten Netze an assoziativen Konnotationen, die die Musiker zweckhaft aktivieren. Auf diese Weise kann sich ein Rapper im Laufe seiner Karriere unterschiedliche Images zu eigen machen. Unter dem Begriff der ‚Profilbildung‘ werden all jene Handlungen, Verfahren und Strategien zusammengefasst, mit deren Hilfe Rapper aktiv und performativ ihr spezifisches Profil generieren und permanent aktualisieren. Die Profilbildung ist folglich ein fortwährender, konstruktiver Prozess. In der Standard-Kommunikations-situation zwischen Rapper und Publikum stehen die Künstler und ihre Produkte grundsätzlich immer unter Beobachtung. Aus genrespezifischen Gründen, die in Kapitel 2.2 ausführlicher erläutert werden, ist daher jede Aktion (und Publikation) eines Rapper per se profilbildend. Entsprechend ist in diesem Sinne alles als ‚profilrelevant‘ zu bezeichnen, was prinzipiell das Potenzial besitzt, verändernd auf das Profil des Rappers einzuwirken. Ein Großteil der profilrelevanten Effekte vollzieht sich dabei implizit und ohne bewussten Impuls, etwa als Ergebnis standardisierter, traditioneller Kulturpraktiken. Teilweise werden sie jedoch auch gezielt evoziert und offenbaren eine zugrunde liegende ‚Profilbildungsstrategie‘.

Diese Neuorientierung ist auch eine Reaktion auf die zunehmende Diskussion über bestehende Zusammenhänge zwischen inszeniertem Image und medial nachvollziehbarer Authentizität. Die noch junge Imageforschung konnte bislang keine hinreichenden Lösungsansätze bereitstellen, die den Widerspruch von Inszenierung und imaginierter Realität vereinbaren, ohne auf das theoretisch schwer zu fassende Konzept der Authentizität zurückgreifen zu müssen, das die „*Keep it real*“-Problematik³⁴ ebenso einschließt wie die Frage nach der „*Street-Credibility*“³⁵. Das Konzept des Profils hingegen ermöglicht es durch einen weiteren, künstlerischspezifisch-historischen Blickwinkel singuläre Inszenierungen in einen größeren Kontext zu stellen. Außerdem lenkt es den Fokus weg von der Beurteilung der Glaubwürdigkeit einer Adaption von Identitätsbildern wie den Images hin zu einer Theorie performativer Identitätskonstruktion bei Rappern.

33 Vgl. Mikos 2003, S. 69 und Linke 2005, S. 70 ff.

34 Vgl. etwa Wiegel 2010, S. 95 ff.

35 Vgl. etwa Klein/Friedrich 2003a, S. 42 ff.

1.1.4 Die Frage der Medialität: Was sind Raptexte und Raptracks?

Rap entsteht im Körper der Akteure. Diese gestalten mit ihrer Stimme (dem komplexen Zusammenspiel von Stimmlippen, der Atemmuskulatur, den Resonanzräumen etc.) musikalisch-sprachliche Konstrukte, die als zusammenhängende, in sich geschlossene Werke konzipiert und rezipiert werden. Als Basis dieser Konstrukte werden vom Rezipienten grundsätzlich durch den Rappenden selbst verfasste Texte imaginiert – die Raptexte. Ihre Verbreitung finden Raptexte wiederum in erster Linie in ihrer akustischen Manifestation – als Raptracks. Diese sind in ihrer Substanz und Beschaffenheit leichter zu definieren als Raptexte: In erster Linie sind sie akustische Fixierungen, die als physische Tonträger (Schallplatte, CD) oder digitale Audioformate (MP3, AAC, WAV etc.) veröffentlicht und verbreitet werden. Aus markstrategischen Gründen werden diese Audiotracks teilweise von den Produktionsfirmen oder den Künstlern selbst mit begleitenden Videos versehen. Auf diese Weise entstehen Fixierungen von Rap-Performances als Videodateien und auf Bildspeichermedien wie DVDs. Die dabei durch die filmische Dramaturgie leicht veränderten akustischen Versionen werden häufig als ‚Single-Versionen‘ gekennzeichnet. Dieser Studie liegen überwiegend die Album-Versionen zugrunde.

Wie insbesondere in Kapitel 3.1 zu sehen sein wird, können Raptracks der Terminologie Walter J. Ongs folgend als Manifestationen ‚sekundärer Oralität‘³⁶ bezeichnet werden, da hier elementare Kulturtechniken oraler Kulturen ihre Anwendung finden und so das Ergebnis wesentlich prägen. Die von Rezipienten abstrahierten oder tatsächlich von den Verfassern mitgelieferten Raptexte als Verschriftlichungen können in analoger Terminologie als Beispiele einer ‚sekundären Literalität‘ beschrieben werden. Auf dieser Grundlage ist ein Raptext zunächst als gedankliches Sprachkonstrukt zu verstehen, das in bestimmten Fällen zu keinem Zeitpunkt der Produktion als zusammenhängendes Schriftstück, als in sich geschlossene, schriftlich fixierte Entität existiert. Der Produktionsprozess variiert zwischen den einzelnen Rappern und Studios sowie von Track zu Track. Mitunter entstehen die Texte teilweise durch Ad-hoc-Dichten und spontanes musikalisch-klangliches Ausprobieren. Hierbei wird die finale Version sukzessive durch Wiederholung auswendig gelernt. Abgesehen von eventuellen skizzenhaften Aufzeichnungen und Gedächtnisstützen werden daher keine zusammenhängenden Raptexte im Sinne optischer bzw. schriftlicher *„Verkörperungsformen*

36 Vgl. Ong 1987, S. 136 ff.

im grafischen Medium“³⁷ erstellt. Nachträglich anfertigte schriftliche Fixierungen (durch Rezipienten oder die Verfasser selbst) sind hier als Übertragungen eines oralen Phänomens in ein anderes Zeichensystem zu verstehen.

In anderen Fällen fixieren Rapper ihre Texte bereits bei der Entstehung schriftlich, nutzen die Niederschriften während der Aufnahme im Studio und stellen sie anschließend in Booklets zu CDs oder DVDs, als Bonusmaterial auf Medienträgern oder online auf ihrer Homepage zur Verfügung. Analog etwa zur musikalischen Darbietung eines Instrumentalstücks, bei welcher der Instrumentalist das schriftlich fixierte Notenmaterial in Klänge überträgt, könnte der Rapper in diesen Fällen als ‚Interpret‘ seines eigenen Textes bezeichnet werden. Allerdings sind derartige – zeitlich bereits vor der eigentlichen Rap-Performance abgeschlossene – Raptexte vielmehr als rudimentäre Gedächtnisstütze, denn als ‚Ergebnis‘ des kreativen Aktes zu verstehen. Auch wenn die finale klangliche Gestalt in der Vorstellung des Verfassers bei der schriftlichen Fixierung im Vorfeld des Produktionsprozesses bereits präsent ist, kann das beabsichtigte, imaginierte Klangergebnis nicht in Form von Schrift fixiert werden.

Der Terminus ‚Gestaltung‘ als Bezeichnung für den Modus der Textwiedergabe ist daher insofern angebracht, als dass im Falle des Rappenden gewissermaßen eine ‚Rezitation‘ bzw. ‚Interpretation‘ (im musikwissenschaftlichen Sinne) durch den Verfasser selbst stattfindet. Trotz der Tatsache, dass Rap vielfach als Musikgenre verstanden wird und Rapper demnach als Musiker bezeichnet werden können, unterscheiden sich Rapgestaltung und Interpretation in wichtigen Punkten: Die Interpretation – verstanden als konkrete Aufführung eines musikalischen Werkes durch einen Musiker – basiert auf der prä-performativen Existenz des in Notation vorliegenden Opus und wird im Standardfall von einer vom Urheber verschiedenen Person ausgeführt, dem ‚Interpreten‘.³⁸ Bei der Rapgestaltung hingegen ist der Rappende im Standardfall auch der Urheber. Dies kann zur Folge haben, dass zu keinem Zeitpunkt der Rapproduktion eine durch Notation bzw. mittels eines anderen Zeichensystems (z. B. Schrift) fixierte Vorlage existiert.³⁹ Aus diesen Überlegungen resultieren weitreichende Folgen für das hier zugrunde liegende Rapverständnis:

37 Wirth 2013, S. 205.

38 Entsteht ein Werk erst in der Aufführung spricht man grundsätzlich von einer ‚Improvisation‘.

39 Interessanterweise rekurriert auch Lamping auf einen musiktheoretischen Terminus, wenn er der schriftlichen Fixierung von Gedichten „den Charakter einer Partitur“ (Lamping 1989, S. 29.) attestiert und damit den aufführungspragmatischen Aspekt in den Mittelpunkt rückt.

Rap existiert nicht auf dem Papier. Rap muss erst in der aktiven Ausübung, die ich auch als ‚Aufführung‘ bezeichnen werde, performativ hergestellt werden.⁴⁰ Rap ist in erster Linie ein Klangphänomen, das von den Akteuren nach bestimmten poetischen Verfahren konzipiert und durch erprobte Gestaltungsmechanismen in Klang übertragen wird. Die akustische Fixierung als ‚Klangaufführung‘ findet in Form von Raptracks statt. Die Raptexte oder ‚Raplyrics‘ wiederum sind diesem Verständnis entsprechend schriftliche – häufig erst nachträglich oder durch Rezipienten erstellte – Abstraktionen bzw. Reduktionen, anhand derer diese poetischen Verfahren mit literaturwissenschaftlichen Methoden untersucht werden können. Aus diesem Rapverständnis ergibt sich auch die produktionsfokussierende Ausrichtung dieser Studie: Wenn Rap im Körper der Akteure entsteht, rückt damit der Rappende in den Vordergrund, der Rapper oder ‚MC‘⁴¹. Es ist also nach den Produktionsbedingungen, produktionsästhetischen Kulturstandards und den Möglichkeiten individuellen Ausdrucks zu fragen.

1.1.5 Raptexte als lyrisches Textgenre?

Wie bereits erwähnt und in Kapitel 3.1 ausführlicher dargelegt, können Raptracks als Manifestationen ‚sekundärer Oralität‘⁴² verstanden werden. Raptexte wiederum stellen in diesem Sinne Beispiele einer ‚sekundären Literalität‘ dar. Es wird gezeigt werden, dass sich Raptexte als literarische Textsorte durch eine Reihe charakteristischer Eigenschaften auszeichnen. Diese betreffen etwa die formale Struktur (Sequenzierung in Strophen, paarige Endreime etc.), die Handlungsstruktur (progressive Strophen, repetitive Refrains) oder die dominante Sprechsituation (der Sprecher wird als mit dem Performenden identisch vorausgesetzt, der sich an ein Publikum wendet). Als etablierte Textsorte, die wiederum eine spezifische Rezeptionshaltung hervorruft und die „*gezielt durch dem Publikum geläufige Genresignale*“⁴³ (genrespezifisches Vokabular, Szenemarker etc.) eine bestimmte Erwartung provoziert, können Raptexte auch als ‚Genre‘ bezeichnet werden. Aber wie lassen sich Raptexte gattungstheoretisch einord-

40 Insofern sind Raptexte mit ihrer performativen Ausrichtung konzeptionell vergleichbar etwa mit dadaistischen Manifesten (vgl. Jarillot Rodal 2012).

41 ‚MC‘, ursprünglich als Abkürzung für „*Master of Ceremony*“ (Klein/Friedrich 2003a, S. 15), wird heute noch vielfach als (Eigen-)Bezeichnung für Rapperinnen und Rapper verwendet (vgl. auch *MC Basstard*, *Ferris MC* usw.).

42 Vgl. Ong 1987, S. 136 ff.

43 Fricke 2010, S. 20.

nen? Wie lässt sich die hier aufgestellte Behauptung, dass Raptexte mittels standardisierter poetischer Verfahren hergestellte lyrische Texte sind, begründen?

Aus formtheoretischer Perspektive, wie sie etwa von Conrady oder Burdorf vertreten wird, welche die Begriffe ‚Lyrik‘ und ‚Gedicht‘ synonym verwenden, sind Raptexte Gedichte bzw. lyrische Texte. So stellen auch sie „*mündliche oder schriftliche Rede in Versen*“⁴⁴ dar, die also von „*der Alltagssprache abgehoben*“⁴⁵ und „*kein Rollenspiel, also nicht auf szenische Aufführung hin angelegt*“⁴⁶ sind. Dieses letztere hinreichende Kriterium ist in Bezug auf Raptexte insofern einschränkend, als dass es nur im Idealfall der authentischen Künstlerinszenierung realisiert wird.⁴⁷ Eine ‚gefakte‘⁴⁸ Präsentation wird hingegen auch szenieintern von den Rezipienten als ‚Rollenspiel‘ disqualifiziert.

Darüber hinaus vereinigen Raptexte zahlreiche Eigenschaften, die Burdorf und andere weiterhin als akzidentielle Merkmale benennen. Hierzu zählen metrische, rhythmische und klangliche Abweichungen von der Alltagssprache, die relative „*Kürze oder Konzision*“⁴⁹, „*die Nähe des im Gedicht Sprechenden zum Autor*“⁵⁰, das direkte Ansprechen der Rezipienten, die „*Direktheit der literarischen Kommunikation, strukturelle Dominanz der Personalpronomina, besonders derjenigen der ersten und zweiten Person*“⁵¹, die sich etwa in Metaphern und Symbolen niederschlagende Bildlichkeit und schließlich „*die Sangbarkeit des Textes, der liedartige Charakter, die Nähe zur Musik*“⁵². Gerade der letztgenannte Aspekt wird nicht zuletzt auch gattungshistorisch begründet und auf die bis ins 18. Jahrhundert übliche Gleichsetzung von ‚Lyrik‘ und ‚Lied‘ zurückgeführt.⁵³ Entsprechend zählt Burdorf auch explizit Liedtexte populärer Musik zu lyrischen Texten. Auf diesem Hintergrund ist auch das Interesse der Germanistischen Mediävistik an Raptexten nicht verwunderlich, da in den kompetitiven, selbstinszenatorischen und performativen Grundstrukturen wichtige Parallelen

44 Burdorf 1995, S. 20.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 21.

47 Zur Kategorie der Authentizität und deren Bedeutung für Selbstinszenierungen im HipHop vgl. besonders Klein/Friedrich 2003a.

48 Vgl. ebd., S. 160 f.

49 Zymner 2013, S. 67.

50 Burdorf 1995, S. 21.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Vgl. hierzu etwa Andreotti 2000, S. 254 ff.

zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung gegeben sind, die aufschlussreiche Forschungsergebnisse ermöglichen.⁵⁴

Lamping kritisiert die prinzipielle Gleichsetzung von ‚Lyrik‘ und ‚Gedicht‘ und schlägt eine Differenzierung vor, indem er die Kategorie des ‚lyrischen Gedichts‘ konkretisiert. Zu dessen Definition nennt er „*zwei notwendige Bedingungen, die zusammengenommen auch hinreichend sind: das formale Kriterium der Versform und das strukturelle der Einzelrede.*“⁵⁵ Wie schon beim zuerst beschriebenen rein formtheoretischen Ansatz, ist auch nach dieser Definition das erste, formale Kriterium im Rap durch die musikalisch-pragmatische Segmentierung in Takte und die damit korrespondierende Reimstruktur grundsätzlich gegeben.⁵⁶ Problematischer erscheint hingegen das Kriterium der ‚Einzelrede‘. Zunächst lässt sich festhalten, dass Raptexte alle von Lamping aufgezählten obligatorischen Eigenschaften einer ‚Rede‘ aufweisen: Sprachlichkeit, Sinnhaltigkeit, Sukzessivität und Endlichkeit.⁵⁷ Lamping definiert den Begriff der ‚Einzelrede‘ spezifischer als ‚monologische‘, ‚absolute‘ und ‚strukturell einfache‘ Rede.

Als ‚absolute Rede‘ beschreibt Lamping die monologische Kommunikation, die „*an keinen Gesprächspartner gerichtet, auf keine konkrete Gesprächssituation bezogen und semantisch allein durch den einen Kontext des Sprechers bestimmt ist*“⁵⁸. Die ‚strukturell einfache‘ Rede ist als in keinen größeren Redezusammenhang gestellt, für sich stehend und als für sich selbst verständlich charakterisiert. Lamping inkorporiert diese Kriterien in seine Theorie, um sowohl komplexere dialogische Strukturen wie im ‚dramatischen Dialog‘ als auch die Rolle etwa eines ‚epischen Erzählers‘ auszuschließen.

Man könnte nun einwenden, dass Raptracks wie etwa „Session“ von *Samy Deluxe* und Gast-Rappern (*Samy Deluxe feat. Dendemann, Illo & Nico Suave*, „Session“) sich durch eine Vielzahl von Sprechern oder der Klassiker „Die da !?!“ von *Die Fantastischen Vier* (*Die Fantastischen Vier*, „Die da !?!“) sich gerade durch eine konkrete Gesprächssituation auszeichnen. Außerdem könnten in diesem Zusammenhang die sogenannten ‚Diss-Tracks‘⁵⁹ wie etwa *Kool Savas* ‚Das Urteil‘ (*Kool Savas*, „Das Urteil“) angeführt werden, die sich explizit an – mitunter namentlich erwähnte – Kontrahenten richten.

54 Vgl. hierzu explizit Würtemberger 2009.

55 Lamping 2010, S. 326.

56 Vgl. hierzu ausführlich Kap. 4.4.

57 Vgl. Lamping 1989, S. 23.

58 Ebd., S. 66.

59 Diss-Tracks sind Tracks, in denen einer oder mehrere Kontrahenten verbal angegriffen, denunziert, ‚gedisst‘ werden. (Vgl. hierzu ausführlich Kap. 6.1.)

Dem ist entgegenzuhalten, dass selbst diese Raptexte in sich geschlossen und aus sich selbst verständlich sind. Außerdem stehen sie in keinem größeren narrativen Zusammenhang und stellen schließlich keine dialogische Progression im Sinne eines ‚Zwiegesprächs‘, sondern vielmehr ‚Polyloge‘⁶⁰ dar. Wie in Kapitel 6 gezeigt werden kann, beziehen sich außerdem ‚Dissings‘ nur in Ausnahmefällen auf individuelle Konkreta, sind selbst im Falle einer namentlichen Adressierung generell als poetische Profilbildungsstrategien zu lesen und stellen in sich geschlossene Entitäten dar, die aus hermeneutischer Sicht nicht erst im Kontext eines ‚Beefs‘ oder ‚Battles‘ (vgl. Kap. 2.2.6) verständlich werden.

Zahlreiche konkrete Beispiele reflektierend, differenziert Lamping seine anfänglich vorgestellte ‚Minimaldefinition‘ und provoziert damit Abgrenzungsprobleme. Zunächst erweitert er den Begriff der ‚Einzelrede‘ von der ‚Rede eines Einzelnen‘ hin zur „*gemeinsame[n] Äußerung mehrerer Sprecher*“⁶¹, sofern der „*Monologcharakter*“⁶² gewahrt bleibe. Weiterhin räumt er in einigen lyrischen Gedichten eine „*Tendenz der Dialogisierung*“⁶³ ein, die auch das Adressieren an ein Gegenüber miteinschließen kann. Zuletzt beschreibt er in „*dialogisierten monologischen Gedichten*“⁶⁴ die Möglichkeit der Bezogenheit auf eine konkrete Situation, „*auf eine bestimmte (alltägliche) Kommunikationssituation*“⁶⁵ und die Ausrichtung auf einen bestimmten Adressaten. Aber auch ein derartiges Gedicht sei „*immer noch von den Bedingungen lyrischer Kommunikation geprägt*“⁶⁶:

„Der oder die Angesprochene kommt in ihm nicht zu Wort, und insofern bleibt es eine einzelne Äußerung. Als vereinzelte Äußerung zeigt es sich darüber hinaus an die Situation, auf die es sich bezieht und aus der heraus es wohl entstanden ist, nicht wesentlich gebunden, und insofern behält es auch in seiner vergleichsweise großen Konkretheit noch ein Moment der speziellen Absolutheit jeglicher lyrischer Kommunikation.“⁶⁷

60 Vgl. Hertel 2013, S. 135.

61 Lamping 1989, S. 64.

62 Ebd., S. 64.

63 Ebd.

64 Ebd., S. 67.

65 Ebd., S. 68.

66 Ebd.

67 Ebd.

Auf dieser Grundlage können auch Raptexte wie die oben genannten als ‚lyrische Gedichte‘ bezeichnet werden. Aufgrund des ‚Primats des Klangs‘⁶⁸, das bereits bei der künstlerischen Werkgenese wirksam ist, sind Raptexte – noch stärker als andere lyrische Textsorten – gleichzeitig auch auf die konkrete Aufführung zur Sinnstiftung angewiesen. Dementsprechend lautet die Kernthese dieser Arbeit: Rap ist performative Lyrik und lyrische Performance. Diese Formulierung ist also nicht als tautologischer Chiasmus zu verstehen, sondern als Umschreibung der im Rap stets präsenten, konstitutiven Parallelität von Text und Aufführung.

1.1.6 Performative Lyrik – lyrische Performance?

Seit der *„performativen Wende“*⁶⁹ wurde das Performanzkonzept auf unterschiedliche Forschungsgegenstände angewendet, modifiziert und neukontextualisiert.⁷⁰ Dabei sind vor allem zwei Traditionslinien erkennbar: Zum einen jene Konzeptionen, die ausgehend vor allem von der Sprechakt-Theorie Austins ‚performatives‘ als Sprechakte verstehen, die mit ihrer Äußerung zugleich eine Handlung vollziehen. Zum anderen etwas weiter gefasste, ritual- und theaterwissenschaftliche Performanzkonzepte, wie etwa das von Fischer-Lichte vorgestellte, in dem Performanz zum Sammelbegriff für alle Vorgänge *„einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern“*⁷¹ wird. Die Gemeinsamkeit beider Ansätze liegt in der *„Betonung der Handlung, der Einwirkung der Kunst bzw. der Sprache auf die Gesellschaft, auf den Menschen und auf die interaktiven Subjekte“*⁷².

Stefanie Menrath überträgt in *„Represent what ... Performativität von Identitäten im HipHop.“*⁷³ die Theorie der performativen Konstruktion von Identitäten aus der Kulturphilosophie explizit auf die HipHop-Kultur und damit auch auf die Herstellung des Künstlerprofils⁷⁴ eines Rappers. Rapper müssen rappen, um als Rapper wahrgenommen zu werden, ihre Künstleridentität – ihr Profil – herzu-

68 Vgl. hierzu ausführlicher Kap. 1.1.6.

69 Vgl. Gil 2012, S. 81 ff.

70 Vgl. hierzu grundsätzlich Wirth 2002.

71 Fischer-Lichte 2001, S. 297.

72 Gil 2012, S. 82.

73 Menrath 2001.

74 Ich verwende in dieser Arbeit die Bezeichnung ‚Profil‘ in Abgrenzung zu dem Begriff des ‚Image‘ für das komplexe Gesamtbild eines Künstlers (vgl. ausführlich dazu Kap. 1.1.3).

stellen und permanent zu aktualisieren. Eines ihrer Mittel sind Raptexte. Diese können als performative Texte verstanden werden, die erst durch die Kombination mit einer außersprachlichen Praxis, nämlich der ‚Verkörperung‘ der Texte, Realität werden.⁷⁵ Dabei müssen Raptexte von einem ‚autorisierten‘ Sprecher (im Sinne Austins) – dem Rapper selbst, als Verfasser lyrischer Texte – aufgeführt werden. Erst dann entsteht Rap als ‚performative Lyrik‘. Dieser grundlegend performative Charakter von Raptexten steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem genrespezifischen Prinzip der Authentizität.⁷⁶ Friedrich schreibt dazu:

„Authentisch sein kann man im HipHop aber nur über gelungene Inszenierungen und nur diese entscheiden darüber, ob jemand berechtigt ist, über andere Performances zu urteilen. So ergibt sich eine kontinuierliche Kette von Performances, in der ausgehandelt wird, wer für HipHop sprechen darf, indem darüber gesprochen wird, wer legitimer Sprecher ist und wer nicht.“⁷⁷

Das entscheidende Movens bei der Textproduktion ist die im Anschluss stattfindende Aufführung des Textes vor (präsentem oder imaginiertem) Publikum. Um als authentisch akzeptiert zu werden, muss also auch die Inszenierung des Rappers als Interpret seiner eigenen Texte authentisch gelingen. Insofern unterscheide ich an Fischer-Lichte anknüpfend zwischen der ‚Aufführung‘, also dem aktiven ‚Rappen‘, und der ‚Inszenierung‘ als „*Kunst‘, sich selbst [...] wirkungsvoll in Szene zu setzen*“⁷⁸. Mit dem Sprechen wird eine Handlung vollzogen, nämlich die Selbstinszenierung des Künstlers als Interpret und Urheber seiner eigenen Werke.⁷⁹ Auch im Sinne Fischer-Lichtes kann Rap daher als performatives Phänomen beschrieben werden.

Die Profilbildung des Rappers findet nicht nur auf der sprachlich-semanticen Ebene der Textkonzeption statt, sondern ist wesentlich von der authentischen Aufführung des Textes abhängig. Da es sich hierbei um nach bestimmten poetischen Verfahren erstellte Texte handelt, kann diese Aufführung als ‚lyrische Performance‘ bezeichnet werden. Dabei ist das Publikum bzw. sind die „*körperlich anwesenden Zuschauer*“⁸⁰ in der als ‚Standard‘ zu kennzeich-

75 Vgl. Hühn/Schönert 2007, S. 4.

76 Vgl. hierzu v. a. Klein/Friedrich 2003a, S. 55-83.

77 Friedrich 2010, S. 146.

78 Fischer-Lichte 2001, S. 299.

79 Zur Inszenierung in der populären Musik vgl. grundsätzlich Helms/Phleps 2013.

80 Fischer-Lichte 2001, S. 297.

nenden Kommunikationssituation des konsumierenden Zuhörers fiktiv und nur in den Ausnahmefällen der Live-Performances tatsächlich präsent.

Eine der zentralen Arbeitshypothesen, die in dieser Studie erörtert werden soll, lautet also: Rap ist in mehrerer Hinsicht performativ. Im Sinne einer Sprechhandlung, die mit der Äußerung zugleich eine Handlung vollzieht (das Rappen), als kommunikativer Akt, der in einem theatralen Raum zwischen Künstler und Publikum ausgehandelt wird (die Rap-Performance als Inszenierung von Identität durch Authentizität) und als selbstreferenzielles Produkt einer Subkultur, das erst mittels der Repetition einer konventionalisierten kulturellen Praxis durch autorisierte ‚Performer‘ Realität herstellt (die Rapkultur).

Der Rapper ist Textverfasser und Performer zugleich. Diese ‚Personalunion‘ ist charakteristisch für das Genre. Aus Rezeptionsästhetischer Sicht wird das redende Ich, der Sprecher, im Standardfall mit dem Rapper als Autor gleichgesetzt.⁸¹ Seine Inszenierung wird dabei nicht als Kunstfigur, sondern als mit dem ‚realen Autor‘ identisch präsumiert. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist es jedoch notwendig, zwischen dem ‚impliziten‘ oder ‚abstrakten Autor‘ (dem Rapper als inszenierte Kunstfigur, also etwa *Sido* oder *Bushido*) und dem ‚empirischen‘ oder ‚konkreten Autor‘ (in diesem Fall Paul Wüdig bzw. Anis Mohamed Youssef Ferchichi) zu unterscheiden.⁸² Innerhalb des Rap als Kultur der Selbstinszenierung muss jede selbstreflektierende Aussage eines Rappers zur Autorschaft gleichzeitig immer auch als Inszenierung gelesen werden. Daher sind im Kontext dieser Arbeit Erkenntnisse über den Verfasser der Raptexte stets als Erkenntnisse über den ‚konstruierten Autor‘⁸³, den Rapper als inszenierte Kunstfigur, zu verstehen. Aussagen über die realen Verfasser der Texte können und sollen hier nicht getroffen werden.

Aus dem Zusammenwirken des performativen Grundcharakters der Rapkultur und der Prämisse des sich in jedem Moment selbstinszenierenden Rappers entsteht ein grundlegendes, konstruktives Prinzip. Dieses möchte ich als ‚Primat der Darstellung gegenüber dem Inhalt‘ bzw. mit einer Fokussierung der performativen Realisierung als klangliches Erlebnis als ‚Primat des Klangs‘ bezeichnen: Nicht der thematische Gehalt der Texte steht beim Rap im Vordergrund, sondern die formale Gestaltung und deren Performance durch den Künstler.⁸⁴

81 Zur Autorschaft vgl. grundsätzlich Detering 2002, Jannidis 1999, Fotis 2000.

82 Vgl. hierzu v. a. Hoffmann/Langer 2013, S. 131 ff. und Schmid 2013, S. 171.

83 Hoffmann/Langer 2013, S. 133.

84 Vgl. hierzu etwa auch Forman 2009, S. 25 f.

Am deutlichsten lässt sich diese Prämisse, mithilfe der hier entwickelten ‚Flowanalyse‘ explizieren. Diese macht wiederum die Poetizität und ‚Musikalität‘ der zugrunde liegenden Texte in ihrer ganzen Klanglichkeit erst nachvollziehbar und beschreibbar.

1.2 METHODIK, DARSTELLUNGSPROBLEMATIK

Im Zentrum der Betrachtungen stehen Tracks deutscher Rapperinnen und Rapper, die in den Jahren 2000 bis 2010 in Deutschland veröffentlicht wurden. Wenn nicht weiter spezifiziert, werde ich in dieser Studie mit dem Begriff ‚Rapper‘ sowohl weibliche wie männliche MCs bezeichnen. Ich teile die Kritik der HipHop-Forscherinnen Glowania und Heil an der Konstruktion „*monolithischer Blöcke*“⁸⁵ einer Männerrap-/Frauenrap-Dichotomie: „*Aus dieser Wechselbeziehung zwischen Männer- und Frauenrap hat die Kritik einen polaren Gegensatz zwischen dem maskulin-sexistischen Rap und dem anti-sexistischen Frauenrap konstruiert, der jedoch methodologisch in eine Sackgasse führt.*“⁸⁶ Denn wie auch insbesondere in den Kapiteln 8.5 und 8.7 zu sehen sein wird, existieren zahlreiche Beispiele einerseits von männlichen MCs, „*die sich gegen sexistische Gewalt aussprechen*“⁸⁷ und andererseits von Rapperinnen, die sich „*zu Sprecherinnen der (heterosexuell definierten) Black-Macho-Ethik machen*“⁸⁸. Anspruch der vorliegenden Arbeit ist daher vielmehr, durch die Kombination von Text-, Flow- und Kontextanalyse eine profilorientierte Betrachtungsweise zu ermöglichen, die jegliche ‚klassische‘ Kategorisierung obsolet werden lässt.

Eine ‚Poetik des Rap‘ zu entwerfen und daran anschließend die Profilbildung im deutschsprachigen Rap näher zu beleuchten, ist nur dann möglich, wenn das Phänomen Rap in seiner Komplexität und im Kontext der unterschiedlichen Referenzsysteme betrachtet wird. Denn wie viele jugend- und popkulturelle Phänomene ist Rap nicht auf einen Musikstil, eine bestimmte Lebensweise oder eine spezifische Interpretation von Welt zu verkürzen, er ist vielmehr das Resultat eines komplexen, wechselseitigen Zusammenspiels derselben. Einige Wissenschaftler wie Klein und Friedrich wiesen darauf hin, dass die HipHop-Kultur eine ‚hybride‘ und ‚glokale‘ Kultur sei, die sich immer wieder selbst bestätigt und

85 Glowania/Heil 1996, S. 102.

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd.

zugleich aktualisiere.⁸⁹ Dies geschieht mithilfe von komplexen Prozessen der Neukontextualisierung global kursierender Medientexte durch „*produktive Aneignung*“⁹⁰ und der kreativen Einbettung innovativer Elemente, die per se immer schon referenziell ist. Rap ist infolgedessen multi-medial, multi-kulturell und multi-referenziell. Er ist gleichermaßen ein musikalisches Genre, das mit literarischen Mikrotexten⁹¹ arbeitet, wie es ein soziokulturelles Phänomen ist. Rap als Forschungsgegenstand provoziert daher eine multidisziplinäre Betrachtung, die verschiedene kulturtheoretische und sozialwissenschaftliche Perspektiven berücksichtigt. So schreibt etwa auch Bielefeldt:

„[...] die Musik des HipHop, die im Kontext stark performativer, oral tradierter Kultur steht, kann zumindest mit den traditionell notations- und werkorientierten Verfahren musikwissenschaftlicher Analyse schwerlich angemessen beschrieben werden. Und nur wenig mehr verspricht es, Rap sozusagen abzüglich seiner Klanglichkeit als Schrift zu behandeln, als das also, was vom Rap übrig bleibt, wenn er es aufs Blatt Papier geschafft hat – und darum kein Rap mehr ist.“⁹²

Die zeitgenössische Kulturtheorie erkennt in der Auseinandersetzung mit aktuellen wie historischen Untersuchungsgegenständen zunehmend die Bedeutung interdisziplinärer Forschungsarbeit und die damit notwendig gewordene methodologische Erweiterung. Offensichtlich scheint die Aufmerksamkeit für Referenzsysteme und Kontexte in den Kulturwissenschaften zuzunehmen, oder um es in der Terminologie Blühdorns zu formulieren, der sich mit den Relationen von Textverstehen und Intertextualität beschäftigte: Das Bewusstsein für die Bedeutung des Makrotextes für das Verständnis des Mikrotextes scheint sich zu entwickeln.⁹³ In Bezug auf den deutschsprachigen Rap bedeutet dies, dass weder eine separate Betrachtung der Rapper als sich ausdrückende Individuen, noch deren Raptracks, geschweige denn ihrer Raptexte für eine umfassende Charakterisierung des Phänomens hinreichen. Vielmehr müssen ebenso historische Kulturgü-

89 Vgl. Klein/Friedrich 2003a, S. 132 f.

90 Androutsopoulos 2003a, S. 12.

91 Nach Blühdorns Definition stammt ein prototypischer Mikrotext „*von einem einzigen Autor, ist zu einem bestimmten Zeitpunkt mit einer bestimmten Handlungsabsicht verfasst worden, behandelt ein bestimmtes Thema, gehört zu einer bestimmten Textsorte und besteht ausschließlich aus sprachlichen Komponenten (Wörtern und Sätzen)*“ (Blühdorn 2006, S. 279).

92 Bielefeldt 2006, S. 137.

93 Vgl. Blühdorn 2006, S. 279.

ter, die in der Auseinandersetzung überhaupt erst einen kreativen Prozess ermöglichen und als Ressourcen an zitierfähigem Material zur Verfügung stehen, sowie parallel auftretende Referenzsysteme in die Untersuchung mit einfließen. Mit anderen Worten: Rap muss als ‚intermediales Phänomen‘ wahrgenommen und analysiert werden.⁹⁴

Der Rapper selbst als inszenierte Kunstfigur und seine Produkte gehören wohl zu den komplexesten soziokulturellen Phänomenen unserer Zeit. Nur wenige Kulturschaffende bedienen derart viele Tätigkeitsfelder und nutzen bzw. schaffen dabei solche umfassenden Systeme kontextueller Verknüpfungen. Die referenziellen und intertextuellen Bezüge im Rap sind aufgrund ihrer Komplexität in ihrem tatsächlichen Ausmaß nicht vollständig beschreibbar. Ausgangspunkt der vorliegenden Studie bleiben schwerpunktmäßig Betrachtungen zu Musik und Sprache. An relevanten Stellen werden darüber hinaus extratextuelle und extramusikalische Referenzen aufgedeckt und erläutert, sowie genrespezifische Zitations- und Verweispraktiken verdeutlicht.

Um die Rappgestaltung und die konkrete Aufführung des Raptextes umfassender untersuchen zu können, ist neben literatur- und sprachwissenschaftlichen Methoden zur Analyse für dieses Vorhaben eine methodische Ergänzung vonnöten: Ausgehend von später näher spezifizierten musikwissenschaftlichen Verfahren, der zusätzlichen Abstraktion bzw. Reduktion auf rhythmische Strukturen und deren Verschriftlichung (Notation), wird zu diesem Zweck im Zuge dieser Arbeit die Flowanalyse als interdisziplinäre Methode (weiter)entwickelt und auf ihre Anwendbarkeit hin überprüft. Dazu muss zunächst die wissenschaftliche Konzeptionalisierung des in diesem Kontext nahezu unerforschten Phänomens Flow ausdifferenziert und vorangetrieben werden. Ausgehend von Konzeptionen aus der englischsprachigen Forschungsliteratur wird dazu der Übertragungsversuch für die musikwissenschaftliche Anwendung Oliver Kautnys hier nun auch auf literatur- und sprachwissenschaftliche Zusammenhänge ausgeweitet.

Im hier zugrunde liegenden Flow-Konzept wird Flow als klangliche Dimension des individuellen Rapstils verstanden, die im Umgang mit Reimakzenten, Rhythmus, Sprachartikulation, Phrasierung und Intonation performativ hergestellt wird. Insofern ist das Erlebnisphänomen Flow maßgeblich abhängig von der Poetizität der zugrunde liegenden Texte. Die Flowanalyse kombiniert daher literatur- und sprachwissenschaftliche Ansätze mit musikwissenschaftlichen Analysemethoden, um Aussagen über Gestaltungsstrategien beim Rappen zu ermöglichen.

94 Vgl. hierzu grundsätzlich Helbig 1998.

Die in dieser Arbeit angewandten Methoden der Werkanalyse beschränken sich größtenteils auf höranalytische Verfahren. Dabei können viele der Gestaltungsparameter wie Rhythmus, Intonation und Phrasierung mit musikwissenschaftlichen Termini treffend beschrieben werden. Die phonetische Analyse ermöglicht es darüber hinaus, Aussagen über spezifische und profilrelevante Artikulationsmechanismen zu treffen. Eine kritische Textinterpretation, die etwa historische Referenzsysteme (Genrestandards, Traditionen) mit einschließt, ist die Grundlage der hier maßgeblich relevanten Betonungsanalyse als Basis der Flowanalyse. Die Betonungsanalyse wiederum ist eine Rhythmusanalyse, die musikpragmatische und sprachperformative Mechanismen zugleich betrachtet. Auf dieser Basis können Genrestandards ermittelt und profilspezifische Charakteristika untersucht werden, ohne die Erkenntnisse zu individuellem Stil als Distinktionsmerkmal bei der Selbstinszenierung nicht möglich wären. Durch den beschriebenen interdisziplinären Ansatz wird außerdem der Versuch unternommen, terminologische Leerstellen bei der Beschreibung sprachlich-musikalischer Gestaltung zu ergänzen und zu schließen.

Gegenstand der Analysen sind hier also in erster Linie die Raptracks und die ihnen zugrunde liegenden Raptexte. Wie jedoch die Überlegungen zur Definition des Rapbegriffs verdeutlichten, werden diese Texte vielfach als Ursprungsentitäten eines Prozesses imaginiert, an dessen Ende die eigentlichen Kulturprodukte der Raptracks stehen. Aus dieser Perspektive betrachtet erscheinen Raptracks in erster Linie als Transformationen der Texte in eine andere ‚Medialität‘, die Analyse der Texte wiederum gewissermaßen als Untersuchung der ‚Urform‘, deren Manifestation die Raptracks sind.⁹⁵ Die vorliegende Arbeit basiert hingegen auf einem Verständnis von Rap, welches das eigentliche ‚Rappen‘, das performative Aufführen des Textes und damit die akustische Fixierung der Aufführung, die Raptracks, in den Mittelpunkt stellt und die Raptexte gewissermaßen als ‚Sekundärmedium‘ versteht. Erst wenn hierüber Klarheit besteht, wenn Aussagen über Raptexte in klarem Bewusstsein darüber getroffen werden, dass deren Verschriftlichungen stets Abstraktionen und semiotische Reduktionen sind, können Analysen von Raptexten Erkenntnisse liefern und etwa literatur- sowie sprachwissenschaftliche Methoden greifen. In der hier gesammelten Form bilden sie in sich geschlossene Entitäten, erfüllen sämtliche Kriterien eines prototypischen Mikrotexes⁹⁶ und sind daher auch mit den Methoden der Textlinguistik beschreibbar. Gleichzeitig verstehe ich aus Gründen, die ich im Folgenden noch

95 Vgl. hierzu ausführlicher Kap. 1.1.4.

96 Vgl. Blühorn 2006, S. 279.

ausführlicher darlegen werde, Raptexte auch als literarisches Genre, das sich mit literaturwissenschaftlichen Verfahren analysieren lässt.

1.2.1 Textdarstellung

Auf dem Hintergrund dieser Überlegungen wird in der vorliegenden Arbeit, wo möglich und verfügbar, vorzugsweise auf autorisierte Textversionen aus Booklets oder von offiziellen Homepages der Künstler zurückgegriffen.⁹⁷ Da beispielsweise künstliche Zeilenbrüche oder Satzzeichen zum Teil bedeutungsunterscheidende Effekte haben können, wird bei längeren, grafisch abgesetzten Zitaten die Darstellung des Textes generell vom Original übernommen. Dazu zählt etwa auch die etwaige einheitliche Groß- bzw. Kleinschreibung.⁹⁸ Originalgetreue Darstellungen werden mit „*“ gekennzeichnet:

Gib mir das alles, Digger

Und wir könnten wetten:

In 20 Jahren mach ich dir aus Bielefeld Manhattan

(Jan Delay, „Kartoffeln“, Album „Mercedes-Dance“, Universal 2006)*

In allen anderen Fällen werden von mir erstellte oder von Rapmusik-konsumenten angefertigte und von mir redigierte Transkriptionen genutzt, die in Onlineforen für (Lied-)Texte bzw. Raplyrics zusammengetragen wurden.

Raptexte werden hier, wie bereits in Kapitel 1.1.5 beschrieben, als lyrische Texte verstanden, die mithilfe poetischer Verfahren hergestellt werden und sich als klangästhetisch orientierte Gebilde durch unterschiedliche rhetorische Stilfiguren auszeichnen. Sie sind stets rhythmisch strukturiert und weisen zum Großteil eine sich wiederholende Sequenzialität auf, die an der Takt-Struktur der musikalischen Grundlage orientiert ist. Dadurch ergeben sich Aufeinanderfolgen einer – je nach rhythmischer Unterteilung oder ‚Quantisierung‘ (vgl. Kap. 4.2) – mehr oder weniger festen Anzahl von Silben pro Takteinheit, die beim überwiegenden Teil aller Raptexte eine signifikante Assonanz oder einen Reim am Ende, im Bereich der letzten Taktzählzeit aufweisen. Es kann daher von einer ‚Vers-Struktur‘ gesprochen werden, die in den Transkriptionen durch Schrägstriche („/“) gekennzeichnet wird. Bei der Darstellung in Versform entsprechen die Zeilen den jeweiligen Versen, was teilweise zur Folge hat, dass musikalisch ‚auf-

97 Zweifelsfrei erkennbare orthografische Fehler wurden von mir korrigiert.

98 Lediglich auf die originalgetreue Wiedergabe von rechtsbündigen und zentrierten Texten wurde verzichtet.

taktig‘ phrasierter Text (vgl. Kap. 4.4) in der gleichen Zeile wiedergegeben wird wie der ‚Volltakt‘ und somit die Einteilung in Zeilen nicht der jeweiligen Taktstruktur entspricht. Diese Darstellungsform kann daher auch als ‚phrasische Darstellung‘ bezeichnet werden.

Die Produktionsverfahren reichen teilweise jedoch weit über die Konstruktion paarweiser Endreime hinaus und machen eine konsequente Einteilung in Verse bzw. Zeilen obsolet und teilweise unmöglich. In diesen Fällen wurden auch längere Zitate in Form von Fließtext abgebildet, wie im folgenden Beispiel:

Ich fass’ zu mit aller Zugkraft. Lauter blitzende Beisser zerschlitzen die schwitzende Geisel auf ihrer himmlischen Reise. Viele tödliche kleine weisse Reihen verschlingen den Brei aus Innereien, ein Leiden unermässlich!

(Pyranja, „Verteidigung und Angriff (Piranhas)“, Album „Wurzeln & Flügel“, Dackel Enterprise 2003)

Generell werden Rapzitate im Mengentext aus Gründen der besseren Lesbarkeit als transkribierter Fließtext ohne Rücksicht auf die konkrete Darstellung eines eventuell gegebenen Originals wiedergegeben. An relevanten Stellen wird auch hier die Einteilung in Verse durch Schrägstriche angezeigt.

Um Verwechslungen zwischen der Singular-Imperativform und alltagsprachlichen Verkürzungen zu vermeiden, werden alltagssprachliche Verkürzungen mit einem Apostroph gekennzeichnet, wie in „*Zeig was du kannst! Zeig dein’ [Aaah] oder ich zeig’ dir die Tür!*“ (Kitty Kat in Sido, „Ficken“). Einschübe in eckigen Klammern, wie in diesem Beispiel, stammen von Co-Rappern oder von eingefügten Samples. Die grafische Trennung der Worte erfolgt nach klanglicher Maßgabe und nicht wie üblich nach Silben, also beispielsweise „*A-dler*“ anstelle von „*Ad-ler*“.

1.2.2 Flowanalyse und -darstellung

Bei den Raptracks wurde, wenn möglich, auf die Original-Audioversionen zurückgegriffen, die auf den jeweiligen Alben zu finden sind. Die Freetracks stammen von öffentlichen (Internet-)Plattformen (offizielle Homepages der Künstler, Homepages von Szenemagazinen o. Ä.), auf denen sie frei zugänglich zum Download bereitgestellt werden. Die Werkanalyse ist daher einem stark dialogischen und diskursiven Prinzip zwischen Text- und Audiokorpus unterworfen, da erst ein Abgleich von – durch den Verfasser selbst oder Dritten hergestellten – schriftlichen Fixierungen und der klanglichen Realisierung Erkenntnisse liefern und theoretische Ableitungen ermöglichen kann (zur Medialität vgl. Kap. 1.1.4).

Dem ‚close reading‘ der Raptexte wurde sozusagen ein ‚close listening‘ der tatsächlichen klanglichen Realisierung beiseite und gegenüber gestellt. Ich benutze die Bezeichnung ‚close listening‘ analog zu ‚close reading‘ als Sammelbezeichnung für höranalytische Verfahren und klangbezogene Analysemethoden. Diese berücksichtigen sowohl die konkrete Artikulation, als auch prosodische und musikalische Gestaltungsmittel der Rapper und vergleichen diese mit der rhythmisch-musikalischen und klanglich-musikalischen Grundlage und setzen sie in Beziehung zueinander. Viele der dabei relevanten Gestaltungsparameter wie Rhythmus, Intonation und Phrasierung können mit musikwissenschaftlicher Terminologie treffend beschrieben werden.

Zu diesen Analysemethoden gehört zuvorderst die Betonungsanalyse als erweiterte Rhythmusanalyse, die sowohl musikpragmatische als auch sprachperformative Mechanismen berücksichtigt. In Kombination mit der phonetischen Analyse und einer kritischen Textinterpretation, die etwa auch historische Referenzsysteme wie Genrestandards und kulturspezifische Traditionen mit einschließt, bildet sie die methodische Grundlage der Flowanalyse. Mit deren Hilfe wiederum werden Aussagen über spezifische und profilrelevante Artikulationsmechanismen überhaupt erst möglich.

Das Erlebnisphänomen Flow, verstanden als klangliche Dimension des individuellen Rapstils, das im Umgang mit Reimakzenten, Rhythmus, Sprachartikulation, Phrasierung und Intonation performativ hergestellt wird, ist maßgeblich abhängig von der Poetizität der zugrunde liegenden Texte (vgl. Kap. 3). Die Flowanalyse kombiniert daher literatur- und sprachwissenschaftliche Ansätze mit musikwissenschaftlichen Analysemethoden und bietet so die Möglichkeit, Genrestandards und profilspezifische Charakteristika zu untersuchen und, basierend auf dieser Grundlage, Aussagen über individuellen Stil als Distinktionsmerkmal bei der Selbstinszenierung im Rap zu treffen.

Überlegungen zur Rezeptionsästhetik sind daher – methodisch bedingt – integraler Bestandteil der vergleichenden Betrachtungen. Für eine systematisch-musikwissenschaftliche Annäherung fehlen meines Wissens bislang die technischen Möglichkeiten und eine elektronische Klanganalyse ist aufgrund der Komplexität des Untersuchungsgegenstands nur bedingt durchführbar: Sowohl ein Abgleich schriftlicher Zeichen und klanglicher Realisierungen als auch die Ermittlung von Betonungsstrukturen im Stimmverlauf des Rappers erschienen auf technischem Wege nicht möglich. Die Ergebnisse bleiben also bei aller systematischen Methodisierung auch Beobachtungen eines forschenden Betrachters. Aus diesem Grund erschien die Kombination mit quantitativen Methoden ratsam. So wurden etwa durch Zählungen Daten zur Häufigkeit einzelner Schlüsselwörter, Floskeln und Kulturpraktiken ermittelt, die mittelbar in die Betrachtung

tungen integriert wurden. Darüber hinaus konnten genreübergreifende Sprachanalysen Aufschluss darüber geben, welche rhetorischen Stilformen und kulturspezifischen Praktiken deutschsprachige Rapper nutzen, um ein individuelles Profil zu generieren. Dabei fließen vor allem in die Untersuchungen zu ‚Boasting‘ (vgl. Kap. 5) und ‚Dissing‘ (vgl. Kap. 6) auch Erkenntnisse aus der Diskursanalyse und der Sprechakttheorie mit ein, da beide Raptechniken auch als profilrelevante Inszenierungsstrategien eines Individuums verstanden werden, welches durch soziale und marktspezifische Machtdispositionen determiniert ist. Zusammenfassend sei an dieser Stelle noch einmal betont, dass – trotz der zahlreichen Textbeispiele – in dieser Arbeit also nicht die als Transkriptionen aufgefassten Raptexte (vgl. Kap. 1.1.4), sondern deren tatsächliche Realisierungen in den Raptracks im Vordergrund stehen. Aussagen über den zugrunde liegenden Text sind daher immer auch höranalytisch auf das Klangerlebnis zurückgebunden.

Bei der Beschreibung der formalen Struktur bediene ich mich geeigneter Begriffe aus der Musikanalyse. Die Einteilung in ‚Strophe‘, ‚Refrain‘ und ‚Bridge‘ orientiert sich an der gängigen Struktur von Popsongs. Für die Darstellung rhythmischer Strukturen erwies sich die Notation mit musikalischen Notenlängen als äußerst praktikabel und zielführend, wenngleich eingeräumt werden muss, dass auch diese Verschriftlichung nur eine annähernde Darstellung sein kann, welche die wirklich akustisch wahrnehmbare Rhythmisierung der Rapstimme nie vollständig wiederzugeben vermag. Auch wenn mittlerweile erste Versuche in der Rapforschung unternommen wurden den Tonhöhenverlauf einer Rapstimme ansatzweise grafisch darzustellen,⁹⁹ habe ich mich in der vorliegenden Arbeit dazu entschlossen, aus Gründen der Übersichtlichkeit und Überschaubarkeit das akustische Ereignis generell auf die rhythmische Dimension zu reduzieren. Diese kann nur auf einer einzigen Notenlinie dargestellt werden (s. Nb. 1). Ausnahmen mit Notationen im 5-Zeilensystem bilden lediglich melodiose Stimmführungen. Die Drum-Beats werden in traditioneller Schlagzeug-Notation und auf die Kernstruktur reduziert wiedergegeben:

99 Vgl. etwa Kautny 2009, S. 154 ff.

Notenbeispiel 1: Beispiel für Notation von Rapstimme und Drum-Beat

Akustisch gleichzeitig erklingende Ereignisse sind vertikal übereinander abgebildet. Artikulatorisch betonte Textelemente werden mit musikalischen Akzentsymbolen gekennzeichnet, wie im folgenden Notenbeispiel zu sehen.

Notenbeispiel 2: Beispiel mit Akzentsymbolen für artikulatorische Betonungen

1.2.3 Kontextanalyse

Basierend auf einem Kulturverständnis, das die HipHop- und Rapkultur als Ergebnis aktiv angeeigneter und stetig modifizierter Kulturpraktiken und als Summe der daraus entstehenden Kulturprodukte versteht, werden in der vorliegenden Arbeit auch die kontextualen Referenzsysteme und Deutungsrahmen mitberücksichtigt sowie intertextuelle Bezüge herausgearbeitet. In der Tradition der ‚Cultural Studies‘ werden daher auch Kontextanalysen mit einbezogen und Erkenntnisse aus relevanten Partnerdisziplinen wie Soziologie, Psychologie und weiterer Sozialwissenschaften an den entsprechenden Stellen integriert.

Zu den relevanten Referenzsystemen zählen zum einen kulturspezifische Kontexte, wie die kollektive Kulturgeschichte (vgl. Kap. 2.2.4), traditionelle kulturelle Praktiken (vgl. Kap. 5 und 6), Erlebniskategorien (vgl. Kap. 4), mythische

Figuren und Bildmotive (vgl. Kap. 7.3 und 7.4). Zum anderen bilden sämtliche Elemente der jugendlichen Lebenswelt, wie etwa auch Filme, berühmte Persönlichkeiten, aktuelle Geschehnisse des öffentlichen Lebens und Teile des ‚kulturellen Gedächtnisses‘¹⁰⁰ der Gesellschaft einen Deutungsrahmen, der für die Interpretation von Raptracks unerlässlich ist.

Die Analyse des zugrunde liegenden Beats (vgl. Kap. 4.3) ist von elementarer Bedeutung, um Konvergenzen respektive Divergenzen zwischen unterschiedlichen Betonungsstrukturen zu ermitteln und Aussagen über Konstruktionsprinzipien sowie Gestaltungsmechanismen zu ermöglichen. Dennoch werden Betrachtungen zu weiteren Komponenten der musikalischen Gestaltung nur am Rande erfolgen, da die tatsächlichen Produktionsvorgänge nicht transparent sind und der konkrete Anteil des Rappers am musikalischen Hintergrund nicht klar zu erkennen ist.

1.3 FORSCHUNGSSTAND

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Rap und HipHop in Deutschland war zunächst auf die US-amerikanische Rapkultur und später auf vergleichende Studien mit dieser beschränkt. Kulturhistorisch ist die Entstehung und Entwicklung der Rapkultur in Deutschland untrennbar mit der US-amerikanischen Ursprungskultur verwoben und bis heute von ihr beeinflusst.¹⁰¹ Wie an zahlreichen Beispielen zu sehen sein wird, sind es gerade jene Rapper, die bereits vor der Jahrtausendwende aktiv waren, die durch „*permanente Aktualisierung der Ursprungserzählung*“¹⁰² aus Gründen der Profilbildung die genre-spezifische Geschichtsschreibung repetieren und sich zu einem US-amerikanischen ‚Original‘ in Beziehung setzen. So bleibt auch heute noch der Rekurs auf die US-amerikanische Rapkultur ein wichtiger Bestandteil der meisten Studien zu deutschem Rap und HipHop.

Wie in den Kapiteln 2.3. und vor allem 5.1 ausführlicher beschrieben wird, können auf Grundlage des von Ismaiel-Wendt herausgearbeiteten Ordnungssystems der „*MusikEthnoLogik*“¹⁰³ derartige traditionalistischen und historisierenden Verweispraktiken als sich selbst bestätigende Wiederholungen von Narrativen identifiziert werden: Sie sind immer schon Nacherzählungen von Erzählun-

100 Vgl. Linke 2005, S. 68 ff.

101 Vgl. hierzu etwa Bennett 2003, Elflein 2006 und Mager/Hoyler 2007.

102 Klein/Friedrich 2003a, S. 63.

103 Vgl. Ismaiel-Wendt 2011, S. 45 ff.

gen. Im hier relevanten Untersuchungszeitraum ist jedoch zeitgleich eine Tendenz zur Etablierung von hierarchisierenden historischen Original-Kopie-Modellen zu erkennen. So kann etwa *Bushido* stellvertretend für Inszenierungen als Trendsetter und Pionier stehen, die – bei aller tatsächlichen Rekurrenz, Zitation und versteckten Adaption – nicht länger mit dem traditionellen US-Historismus vereinbar sind.

Ein Großteil der Publikationen bezüglich HipHop war zunächst eher phänomenologischer Art. Auffallend ist hierbei, dass in vielen dieser Publikationen Kenner und Partizipanten der HipHop-Kultur in Interviewäußerungen und erläuternden Hintergrundtexten zu Wort kamen und die Verfasser selbst aktiv Beteiligte der Szene sind oder waren.¹⁰⁴ Aus diesem direkten Bezug zu Insiderwissen resultiert zum einen die Vermeidung einer Missachtung der tatsächlichen Relevanzstrukturen der Subkultur durch Outsider:

„Abgelehnt wird vor allem ein akademischer Diskurs, der HipHop bloß als Illustration einer bestimmten kultur- oder sozialwissenschaftlichen Theorie heranzieht, ohne die tatsächlichen Relevanzstrukturen der Kultur zu kennen. Im Extremfall wird jede neue akademische Publikation über HipHop mit dem Verdacht konfrontiert, an der Realität vorbei zu reden.“¹⁰⁵

Zum anderen folgt daraus jedoch auch teilweise eine sehr subjektiv geprägte Schilderung von historischen Entwicklungen und Phänomenen. In der akademischen Auseinandersetzung ist – gemessen an der Zahl der entsprechenden Publikationen – augenscheinlich das Interesse an Rap und HipHop innerhalb der Musikwissenschaft bzw. der Populärmusikforschung am größten. Hier sind vor allem die von Helms und Phleps herausgegebenen Sammelbände zu unterschiedlichen Aspekten populärer Musik zu erwähnen.¹⁰⁶ Als Jugendkultur scheint die Relevanz dieses Untersuchungsgegenstands auch aus sozialwissenschaftlicher Perspektive schon seit längerer Zeit unumstritten, wie vor allem die herausragenden Arbeiten von Klein und Friedrich belegen.¹⁰⁷ Ebenso ist innerhalb der Sprachwissenschaft, insbesondere in der Soziolinguistik, ein zunehmendes Interesse zu beobachten.¹⁰⁸ Wie vor allem die von Androutsopoulos verfassten oder

104 Hierzu zählen etwa Krekow/Steiner 2000 und Verlan/Loh 2002.

105 Androutsopoulos 2003a, S. 10.

106 Hierzu zählen etwa Helms/Phleps 2006, 2007, 2008 und 2011.

107 Hier besonders erwähnenswert Klein/Friedrich 2003a.

108 Etwa Lüdtkke 2007a.

herausgegebenen Arbeiten exemplarisch verdeutlichen,¹⁰⁹ kann dabei nur eine interdisziplinär ausgerichtete Forschung dem komplexen Untersuchungsgegenstand gerecht werden. Auf diese Weise entstanden und entstehen Sammelbände, die interessante Ergebnisse aus unterschiedlichen Forschungsgebieten zusammentragen und verschiedene Perspektiven der Literatur-, Sprach-, Musik- und Sozialwissenschaften miteinander kombinieren.¹¹⁰ Weniger text- und sprachfokussierte Untersuchungen mit einer ausweitenden Betrachtung auf kontextuelle Sekundärmedien¹¹¹ finden sich vor allem im Umfeld der ‚Cultural Studies‘.

Zusammenfassend könnte man in Bezug auf die methodischen und theoretisch-konzeptionellen Herangehensweisen in Untersuchungen zum deutschsprachigen Rap und HipHop von zwei prinzipiell verschiedenen Gruppen sprechen: Zum einen von Arbeiten, die ausgehend von Raptext-Analysen mit meist sprachwissenschaftlichen Methoden einzelne Phänomene der HipHop-Kultur erforschen und dabei mitunter referenzielle Bezugssysteme vernachlässigen. Zum anderen von Studien mit interdisziplinären Ansätzen, die durch Aufdeckung komplexer Kontextrelationen Rap und HipHop als soziokulturelle Phänomene ganzheitlich beschreiben, dabei jedoch die konkrete Realisierung in der kulturspezifischen Sprache und insbesondere in den Raptexten außer Acht lassen. Ziel dieser Studie ist es, die Lücke zwischen beiden Zugangsweisen zu schließen, einen Bogen zwischen deskriptiven kulturwissenschaftlichen und systematisch-sprachwissenschaftlichen Untersuchungen zu schlagen und so einen Beitrag zur Ausdifferenzierung dieses hochkomplexen Untersuchungsgegenstandes zu leisten.

Die Literaturwissenschaft hat erst in den letzten Jahren begonnen, sich eingehender mit diesem Thema zu beschäftigen.¹¹² Raptexte als literarisches Genre stehen im Verdacht, keinen befriedigenden Erkenntnisgewinn liefern zu können. Zu trivial scheint die Botschaft des Autors, zu wenig variantenreich die formale Gestaltung. Die genrespezifische Standardform (paarige Endreime, Strophe-Refrain-Struktur etc.) suggeriert Gleichförmigkeit und mangelnde Vielfalt. Und in der Tat können viele der medial präsenten Raptracks durch narratologische Analyse, Textinterpretation oder ‚close reading‘ keine aufschlussreichen Er-

109 Hier ist vor allem zu nennen Androutsopoulos 2003. HipHop: Globale Kultur - lokale Praktiken. Bielefeld: Transcript.

110 Besonders erwähnenswert Bock/Meier/Süss 2007 und Hörner/Kautny 2009.

111 Beispielsweise analysierten Klein und Friedrich HipHop-Videos in Hinblick auf kulturspezifische Bildinszenierungen von Urbanität (Klein/Friedrich 2003b.)

112 Der erste Versuch einer ‚Poetik des Rap‘ wurde entsprechend erst einige Monate vor der Drucklegung dieser Studie veröffentlicht (Wolbring 2015) und kann deshalb hier leider nicht berücksichtigt werden.

kenntnisse bieten. Interessante neue Forschungsergebnisse verspricht jedoch gerade ein Perspektivenwechsel, der eine Öffnung in Richtung eines Bewusstseins für die grundlegende Performativität bestimmter literarischer Genres mit einschließt, wie es etwa in der Germanistischen Mediävistik oder der Populärmusikforschung verbreitet scheint, und der dadurch ein entsprechend erweitertes Verständnis von Autorschaft, Ausdruck und Aufführung begünstigt.

Aus rezeptionsästhetischer und konsumpsychologischer Sicht wird sich der offensichtliche Erfolg und die Akzeptanz einiger Raptracks beim Publikum selbst mit interdisziplinären Analysemethoden wohl nie vollständig erklären lassen. Zu komplex und undurchsichtig sind die tatsächlichen Wirkungszusammenhänge zwischen Rapper, Profil, Markt und Trend, Publikum, sozialer Umgebung, Konsumptionsverhalten etc. Ziel dieser Arbeit ist es daher vielmehr, Raptexte als literarisches Genre aus produktionsästhetischer Sicht zu durchleuchten und Raptracks als performative Lyrikaufführung zu untersuchen, um dadurch neue Erkenntnisse für die Literaturwissenschaft und angrenzende Disziplinen zu ermöglichen.

1.4 AUFBAU

Das zweite Kapitel widmet sich zunächst einer überblicksartigen Beschreibung des Untersuchungsfelds Rap im Kontext der HipHop-Kultur, die bis heute als Bezugs- und Deutungsrahmen eine wichtige Rolle spielt. Dazu werden im Anschluss an eine begriffliche Einordnung der Bezeichnung ‚HipHop‘ die Zusammenhänge zwischen der Rap- und der HipHop-Kultur in Deutschland näher beleuchtet. Ausgehend von dem in der Rapforschung weit verbreiteten, hierarchisierenden Modell einer Ursprungs- und Referenzkultur, werden Grundeigenschaften der HipHop-Kultur zusammengefasst und auf Korrelationen, Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit der Rapkultur hin untersucht. Anschließend wird die hier verwendete Terminologie spezifiziert und die methodische Ausrichtung dieser Studie weiterführend betrachtet.

Teil II mit den Kapiteln 3 bis 9 ist das Kernstück der vorliegenden Arbeit. Ausgehend von Überlegungen zur Oralität bzw. Poetizität von Raptexten werden zunächst standardisierte literarische Produktionsverfahren ermittelt und untersucht. Dabei werden vor allem Strategien zur klanglichen bzw. semantischen Kohärenzbildung gesammelt und systematisiert. Wie zu sehen sein wird, stehen diese Konstruktionsverfahren in einer wechselseitigen Abhängigkeit von poetischen Gestaltungsmechanismen, die wiederum integraler Bestandteil des Erlebnisphänomens Flow sind. Daher wird in einem nächsten Schritt die wissenschaft-

liche Konzeptionalisierung des Flow-Phänomens vorangetrieben und an zahlreichen Beispielen exemplifiziert. Nach der Beschreibung der Kulturpraktiken des ‚Boastings‘ und ‚Dissings‘ als zentrale performative Profilbildungsstrategien im Rap werden anschließend die bedeutendsten profilrelevanten Topoi der Rapkultur – Urbanität, Sexualität und Gewalt – eingehender betrachtet und in Hinblick auf die jeweiligen Darstellungsformen untersucht. Dabei spielen insbesondere auch Distinktionsmerkmale zwischen einzelnen Subkulturen sowie profil-spezifische Charakteristika eine Rolle. Neben einigen weiteren Inszenierungsparametern definieren sich Rapper maßgeblich durch ihre Texte. Diese bestimmen inhaltlich, wie formal – etwa durch den Sprachstil und den damit verbundenen Konnotationen – das Profil des Künstlers. Daher werden in Teil II der Arbeit neben formalen und inhaltlich-strukturellen Analysen besonders Untersuchungen zu individuellen und genrespezifischen sprachlichen Textgestaltungselementen und poetischen Verfahren in den Fokus gerückt. Ausgehend von den in Kapitel 2 näher beschriebenen Prinzipien der HipHop-Kultur wird auf diese Weise der Entwurf einer ‚Poetik des Rap‘ entwickelt und anhand zahlreicher Beispiele aus unterschiedlichen Subkulturen veranschaulicht.

In Teil III der Arbeit dienen die zuvor ermittelten und ausführlich beschriebenen genrespezifischen Produktionsverfahren, Gestaltungsmechanismen und Kulturpraktiken als Basis, um mittels exemplarischer Werkbeispiele und deren Analyse die jeweiligen Profilbildungsmechanismen und -strategien der beiden Rapkünstler *Sido* und *Bushido* eingehender zu untersuchen. Ziel ist hierbei nicht nur die Erprobung der in Teil II theoretisierten Analysemethoden und die Anwendung der zuvor weiterentwickelten Konzeptionen und Termini. Während in Teil II stil- und profilübergreifende Beispiele zur Veranschaulichung herangezogen werden, stehen in Teil III werk- und profilimmanente Vorgänge im Vordergrund. Dazu wurden anhand des spezifischen Profils eines einzelnen Rappers und in größeren Werkzusammenhängen ganzer Strophen und Refrains mehr lineare und kontextuale Mechanismen und Prozesse beleuchtet. Damit konnte etwa auch der Linearität des Hörvorgangs und der Bedeutung der zeitlichen Komponente bei der Rezeption von Rapstücken Rechnung getragen werden. Außerdem wurde auf diese Weise eine Betrachtung horizontaler Strukturen und größerer Gestaltungszusammenhänge ermöglicht. Die jeweiligen drei im Detail analysierten Texte stammen aus drei unterschiedlichen Schaffensperioden und sollen so den Vergleich der Profilbildungsstrategien zu spezifischen Zeitpunkten ermöglichen: 1. Zu Beginn der Karriere, als es den Rappern erstmals gelang, größeres Interesse innerhalb der Subkultur zu erregen. 2. In einer Konsolidierungsphase, in der sich bereits ein spezifischer, individueller Rapstil etabliert hatte. 3. Zu einem Zeitpunkt, als der jeweilige Künstler bereits eine konstante Größe im

Musikgeschäft darstellte und zunehmend Marketingstrategien der Populär- und Mainstreamkultur an Bedeutung gewannen.

Den Vorwurf einer gewissen Redundanz in Kauf nehmend, werden in den Kapiteln 10 und 11 die wichtigsten sprachlichen Äußerungen, vom Beginn des jeweiligen Tracks bis zum Ende des ersten Refrains, einer intensiven Analyse im Sinne des ‚close reading‘ unterzogen. Dies geschieht nicht zuletzt auch, um die sinnhafte Strukturierung des akustischen Materials nachzuweisen und poetische Verfahren, wie genre- und profilspezifische Gestaltungsmechanismen systematisch darstellen zu können.

Das folgende Zitat verdeutlicht eines der Kernprobleme der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit deutschsprachigem Rap und HipHop, dem auch in der vorliegenden Arbeit begegnet werden musste:

„Seit Mitte der 90er Jahre gehört die Hip-Hop-Szene zu den populärsten Jugendkulturen in Deutschland. Die Vielfalt und die kreativen sowie integrativen Qualitäten des Hip-Hop werden jedoch durch ‚Szenestars‘ verdeckt, die von Jugendmedien gefördert und crossmedial beworben, ein völlig unangemessenes Bild eines gewalthaltigen und frauenfeindlichen Hip-Hop in den Vordergrund spielen. Vor allem Berliner Rapper wie Sido und Bushido fallen durch ihre Inszenierung als ‚Gangster aus deutschen Großstadtghettos‘ auf. [...] Dass weite Bereiche des Hip-Hop eine reichhaltige Musik- und Jugendkultur darstellen, gerät dabei zu Unrecht in den Hintergrund.“¹¹³

Die konzeptionelle Gegenüberstellung von Teil I und II auf der einen und Teil III auf der anderen Seite ist ein Versuch, dieser Gefahr zu begegnen: Insbesondere Teil II liefert zahlreiche exemplarische und prototypische Beispiele, die aufgrund des dreigliedrigen Auswahlverfahrens Vielfalt und Variantenreichtum des Rap in Deutschland in seiner ganzen Breite aufzeigen sollen. Teil III hingegen setzt mit der Detailanalyse prägnanter Werke der beiden sehr unterschiedlichen ‚Szenestars‘ *Sido* und *Bushido*, zwei exemplarische, medial präsente und populäre Profile in Beziehung zu Szenestandards und spezifischen kulturellen Praktiken, kontextualisiert sie und macht sie vor dem Hintergrund der ‚Poetik des Rap‘ neu fassbar.

113 Carus/Hannak-Mayer/Kortländer 2008, S. 5.