



Schriftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades  
doctor philosophiae (Dr. Phil.)

an der **Universität Potsdam**  
Philosophische Fakultät  
Fachbereich **Kulturwissenschaft**

Erstgutachterin: **Prof. Dr. Eva Kimminich**  
Zweitgutachter: **Prof. Dr. Sebastian Manhart** (Bundeswehruniversität München  
Institut für Bildungswissenschaften)

## **Was ist HipHop? – Diskurse, Praktiken und genuine Eigenschaften eines Kulturphänomens**

vorgelegt von

Stephan Schmider

Potsdam, den 30.04.2021

Soweit nicht anders gekennzeichnet, ist dieses Werk unter einem Creative-Commons-Lizenzvertrag Namensnennung 4.0 lizenziert.  
Dies gilt nicht für Zitate und Werke, die aufgrund einer anderen Erlaubnis genutzt werden.  
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Online veröffentlicht auf dem  
Publikationsserver der Universität Potsdam:  
<https://doi.org/10.25932/publishup-52375>  
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-523759>



# Inhalt

<b>1.</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>6</b>
1.1.	Einführung in die Thematik	6
1.2.	Forschungsstand	10
1.3.	Methodisches Vorgehen	13
<b>2.</b>	<b>HISTORISCHE RAHMENBEDINGUNGEN – HIPHOP IM LAUFE DER ZEIT</b>	<b>18</b>
2.1.	1492-1968: Die Entdeckung Amerikas, Sklaverei und die Bürgerrechtsbewegung	18
2.2.	Die 1970 er Jahre - Soul, Funk und Jazz: aus Alt mach Neu!	21
2.3.	Die 1980er Jahre - Vom Untergrund in den Mainstream	25
2.4.	Die 1990er Jahre - Gangsta-Rap, Skandale und vermeintliche Migrant*innen-Kultur	28
2.5.	Die 2000er Jahre - Eine Renaissance in den USA und eine Revolution in Deutschland	35
2.6.	Die 2010er Jahre - Gesellschaftliche Akzeptanz und Diversität	43
<b>3.</b>	<b>HIPHOP REZENSIONEN</b>	<b>47</b>
3.1.	Neue Schule versus Alte Schule – vom Mittelstand ins Gangsta-Milieu	47
3.2.	HipHop als Migrant*innen-Kultur? - Othering und problematische Sichtweisen	57
3.3.	Jugendgefährdung und Diskriminierung	64
3.3.1.	Frauen im HipHop-zwischen Sexismus und Gewaltfantasien	64
3.3.2.	Homophobie und Heteronormativität	68
3.3.3.	Gewaltverherrlichung – Gangsta, Straße und Rivalität	72
3.4.	Real or Fake? Der Authentizitätsdiskurs des HipHops	78
<b>4.</b>	<b>FORSCHUNGSDESIGN UND EMPIRIE TEIL I: DIE BILDINTERPRETATION DER REKONSTRUKTIVEN SOZIALFORSCHUNG</b>	<b>82</b>
4.1.	Das qualitative Verfahren der Bildinterpretation	82
4.2.	Immanente Wissensbestände: atheoretisches Wissen vs. theoretisches Wissen	83
4.3.	Das Vorgehen - Formulierende Interpretation und reflektierende Interpretation	86

<b>5.</b>	<b>KOLLEGAH UND LADY BITCH RAY – ZWEI KONTRÄRE IKONEN DES DEUTSCHEN HIPHOPS. EINE ANALYSE VON GEMEINSAMKEITEN UND DIFFERENZEN MITHILFE DER BILDINTERPRETATION UND DER TEXTANALYSE DER REKONSTRUKTIVEN SOZIALFORSCHUNG</b>	<b>87</b>
5.1.	Kollegah – ein kurzer biografischer Abriss	87
5.2.	Lady Bitch Ray – ein kurzer biografischer Abriss	89
5.3.	Die Bildinterpretation von Kollegah	93
5.3.1.	Die formulierende Interpretation	94
5.3.2.	Die reflektierende Interpretation	95
5.3.3.	Die ikonische Interpretation	96
5.4.	Die Bildinterpretation von Lady Bitch Ray	99
5.4.1.	Die formulierende Interpretation	100
5.4.2.	Die reflektierende Interpretation	103
5.4.3.	Die ikonische Interpretation	105
5.5.	Kontraste und Gemeinsamkeiten	107
5.5.1.	Lady Bitch Ray: Bitchsm, Feminismus und Madonna	107
5.5.2.	Kollegah - Alpha-Mindset, Boss und Lauch	110
5.6.	Konträre Gemeinsamkeiten – unvereint vereint	113
5.6.1.	Each-One-Teach-One	114
5.6.2.	Boasting – Selbsterhöhung aus der Not oder reine Protzerei?	115
5.6.3.	Vom Tellerwäscher zum Millionär - Erhöhe deine Street Credibility	117
<b>6.</b>	<b>FORSCHUNGSDESIGN UND EMPIRIE TEIL II: DAS QUALITATIVE VERFAHREN DES NARRATIVEN INTERVIEWS UND DAS KODIERPARADIGMA DER GROUNDED THEORY - FORSCHUNGSHALTUNG, METHODIK UND FELDZUGANG</b>	<b>121</b>
6.1.	Das narrative Interview	121
6.2.	Die Grounded Theory als Forschungshaltung	122
6.3.	Feldzugang und Protokoll	123
6.4.	Die Auswertung – Grounded Theory-basiert	126
<b>7.</b>	<b>VORSTELLUNG DER HIPHOPPER*INNEN – KURZBIOGRAFIEN</b>	<b>130</b>

7.1.	Mehmet aus Frankfurt am Main	130
7.2.	DJ CSmash aus Idar-Oberstein	132
7.3.	ChaozeOne aus Mannheim	135
7.4.	Camufingo aus Potsdam	137
7.5.	ESTA aus Saarbrücken	139
7.6.	Max aus Berlin	141
7.7.	Nana aus Düsseldorf/Berlin	143
7.8.	Schitan aus Kirn	145
7.9.	Kevin Q aus Idar-Oberstein	147
7.10.	Philipp aus Berlin	148
7.11.	DJ Fluky aus Berlin	150
<b>8.</b>	<b>HIPHOP – EINE LIBERALE KULTUR IN EINER LIBERALEN GESELLSCHAFT</b>	<b>152</b>
8.1.	Individuelle HipHop-Interpretationen	152
8.2.	Struggeling und Kopfablenkung	152
8.3.	Politische Statements	156
8.4.	Spaß und Zeitvertreib	163
8.5.	Profilierung und Grenzüberschreitung (im Jugendalter)	165
8.6.	Klang, Stimme und der Beat – die musikalische Ebene des HipHops	168
<b>9.</b>	<b>DIE MEHRFACHKODIERUNG IM HIPHOP – SCHLUSSFOLGERUNGEN UND ERGEBNISSE</b>	<b>174</b>
9.1.	Das Battle	183
9.1.1.	Fluch oder Segen?	183
9.1.2.	ESTA vs. Ésmaticx	187
9.2.	Das Sampling	191
<b>10.</b>	<b>ZUSAMMENFASSUNG DER EMPIRISCHEN TEILE I UND II</b>	<b>197</b>
<b>11.</b>	<b>SCHLUSSBEMERKUNG UND AUSBLICK</b>	<b>199</b>
<b>12.</b>	<b>QUELLENVERZEICHNIS</b>	<b>202</b>

<b>12.1.</b>	<b>Literatur</b>	<b>202</b>
<b>12.2.</b>	<b>Webseiten</b>	<b>213</b>
<b>12.3.</b>	<b>Dokumentationen</b>	<b>213</b>
<b>12.4.</b>	<b>Anhänge</b>	<b>214</b>
<b>13.</b>	<b>GLOSSAR SZENEBEGRIFFE VON A – Z</b>	<b>219</b>

# 1. Einleitung

## 1.1. Einführung in die Thematik

**Fatoni:** „Ich glaube, wenn HipHop eine Person wäre, wäre diese Person auf jeden Fall höchst schizophran“

**Samy:** „Ich meine, Rap ist auf jeden Fall vom Ding her ist auf jeden Fall ein Mann“

**Fatoni:** „ (...) und würde vielleicht im Geschlecht switchen öfter“

**Afrob:** „Der wäre nicht weiß, der wäre aber auch nicht schwarz“

**Chefket:** „Ein Arm wäre so voll krass ne so ´n aufgepumpter Arm so, der linke Arm aber ganz normal“

**Samy:** „Brust raus! Ne, nicht so ´n kleiner Versicherungsvertreter-Typ, sondern schon eher so den (.) den man auch als Bouncer vor die Tür stellen könnte, so“

**Chefket:** „Boxerschnitt aber ne Käppi drüber, Sonnenbrille, aber nur so ein Glas“

**Denyo:** „Auf jeden Fall trägt HipHop als Person keine Baggys heutzutage“

**Sido:** „Für mich ist es einfach immer ein Typ, der so bisschen schlotterich aussieht“

**Stieber Twins:** „Ist jetzt kein Casper oder ´n bunt angezogener Typ“

**Fatoni:** „Manchmal wär das so ´n Fettsack und manchmal so ´n ganz dünner Typ mit so ´ner Emo Frisur“

**Blumentopf:** „Der hätte immer die Hände in der Luft, deshalb wärs relativ schwer mit ihm durch kleine Türen zu gehen, immer ein Arm so hoch, dann mit den schweren Uhren wäre er doch so durchtrainiert“

**Smudo:** „Genau der hätte als 12/10er ne fette Uhr am Handgelenk, so wie ich hier diese Uhr habe, des ist ja ´n Plattenspieler, auch als großes Symbol noch in die 90er Jahre hinein als HipHop-Instrument“

**Samy:** „Der aber schon schlau ist und nicht gleich zuschlägt“

**Rene:** „Aggressiv, grundlos aggressiv“

**Denyo:** „Aber jemand, der völlig open-minded ist und ähm keine Grenzen kennt, keine Grenzen sieht“

**Samy:** „Und auf jeden Fall einfach Spaß daran hat ähm mit Worten Sachen auf den Punkt zu bringen, die andere nicht so auf den Punkt bringen können“



**Prinz Pi:** „Ich glaub ich würd ihn in manchen Momenten gerne mögen, aber in vielen anderen auch einfach nur genervt sein von ihm“

**Rene:** „Aber im Grunde genommen ist der HipHop für mich, wird für mich mehr als n Freund sein, eher wie ein Bruder so und den verzeiht man dann auch mal den ein oder anderen Ausrutscher“

**Afrob:** „Er ist dein Lehrer, dein Vorführer“

**Moses:** „Wenn jetzt die Antwort wäre ne schöne Frau oder dergleichen, dann hätt des nicht diese Faszination für mich“

**Stieber Twins:** „HipHop ist auch keine Person, ist vielmehr ein Gefühl, die Sichtweise der Dinge oder weniger die ist in einem, die kommt nicht von außen daher und gibt den Arm um dich und sagt: „*Hallo hier bin ich*“, sondern es ist eher ne Sache, die in dir schwelgt. Ne Sache, die du auch mit Leuten teilen kannst, ohne dann Neid oder sonst was entsteht, einfach ne Sache, die man teilen kann und intensiver wird“

**Afrob:** „Aber HipHop ist weiß doch jeder wir sind alle (.), wir haben wenig Bildung, wir sind affektiert ok ähm wir sehen die Welt einfach, mögen Bitches und hassen alles andere, so ich meine bis zu nem gewissen Punkt stimmt das sogar alles, des ist richtig, aber uns gibt es auch, wie man mit allen anderen Menschen auch dealen muss, weißt du wie ich mein, wir sind da.“<sup>1</sup>

Diese Antworten auf die Frage, wie HipHop aussähe, wäre er eine Person, stammen von namhaften deutschen HipHopper\*innen<sup>2</sup> und werden in der Doku *Wenn der Vorhang fällt* aus dem Jahr 2017 gezeigt. Sie dienen auch hier als Einstieg in die Darstellung der deutschen HipHop-Szene von den 1990er Jahren bis heute. Die

---

<sup>1</sup> Der Text wurde von mir aus der Doku *Wenn der Vorhang fällt* transkribiert. Sinngebende Satzzeichen wurden ergänzt.

<sup>2</sup> Im Folgenden wird die Gender\*Schreibweise verwendet. Mir ist bewusst, dass es in den letzten Jahren zu heftigen Debatten um diese Schreibweise gekommen ist. Nicht immer wurden diese Debatten ideologiefrei geführt und gerieten leicht ins moralische Beleidigen. Kritiker\*innen werfen der Schreibweise vor, sie verfälsche die deutsche Sprache und sei zu sehr ideologisch geprägt. Dennoch wurde die Gender\*Schreibweise bewusst gewählt, um auch die kleine Minderheit von non-binären Menschen zu repräsentieren. Sie soll keineswegs ideologisch oder politisch instrumentalisiert und gedeutet werden. Jede\*r sollte entscheiden können, ob er\*sie sie verwendet oder nicht. Daher plädiere ich für eine Freiheit und für konstruktive, kritische Debatten darüber.

HipHopper\*innen erläutern ihren persönlichen Kontext mit HipHop und welchen Einfluss HipHop auf sie hat(te).<sup>3</sup>

Blickt man auf die Entwicklungsgeschichte der HipHop-Kultur zurück, wird die Vielfältigkeit an Subgenres, Varianten und Ausdrucksmöglichkeiten deutlich. Längst ist HipHop nicht mehr nur *DJing*, *Rap*, *Graffiti* und *Breakdance*. Jedoch finden sich auch heute noch zahlreiche Rezensionen über HipHop, die sich auf diese klassischen vier Elemente beschränken (vgl. zum Beispiel Schröder 2013 oder Peschke 2010). Das *DJing* wurde jedoch mittlerweile durch das *Producing* ergänzt und durch die sich immer weiterentwickelnde Technisierung verändert. Lief vieles früher noch manuell ab, ist heutzutage das Produzieren von Beats ein völlig computerisierter Prozess. Ebenfalls ist das Rappen durch technisierte Praktiken wie dem *Autotune*<sup>4</sup> verändert worden. Neuere Tanzstile wie das *Waacking*<sup>5</sup> sind durchaus häufiger anzutreffen als das klassische *B-Boying*. Und auch Graffiti hat nicht mehr den zwanghaften Zusammenhang mit den anderen drei Elementen vorzuweisen. Street-Artists wie beispielsweise Banksy<sup>6</sup> müssen nicht zwangsläufig einen Bezug zu den anderen drei Elementen des HipHops haben.

Auch die Inhalte von Rap-Lyrics<sup>7</sup> scheinen sich stark zu verändern. Waren es in den 1990er Jahren in Deutschland überwiegend sozialkritische oder humoristische Lyrics wie von Freundeskreis oder den Fantastischen Vier, überwiegen heute Lyrics mit Battle-Charakter oder Elementen des Boastings à la Shindy, Bushido oder Capital Bra.<sup>8</sup> Aus diesen Gründen hat sich seit der Jahrtausendwende vermehrt die These der

---

<sup>3</sup> *Wenn der Vorhang fällt* abrufbar auf Netflix. 2017.

<sup>4</sup> *Autotune* ist ein Effekt in der Musikproduktion, der automatisch die Tonhöhen korrigiert.

<sup>5</sup> Exemplarisch auf YouTube zu sehen unter <https://www.youtube.com/watch?v=U3SjmxNa2KU>, abgerufen am 12.10.2020.

<sup>6</sup> Nach wie vor ist Banksys tatsächliche Identität nicht bekannt und damit sein Zusammenhang zur HipHop-Kultur ungewiss vgl. [://www.welt.de/newsticker/dpa\\_nt/infoline\\_nt/boulevard\\_nt/article182743770/Wer-ist-Banksy.html](http://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/boulevard_nt/article182743770/Wer-ist-Banksy.html), abgerufen am 12.10.2020.

<sup>7</sup> Im Folgenden wird häufig der Anglizismus *Lyrics* bevorzugt, da sich *Rapping* im Vergleich zu anderen Liedtextformen vor allem durch die Verwandtschaft zur Kunst des Dichtens definiert. Der deutsche Begriff Lyrik lässt sich somit gut auf Rap, als Lyrik zur Musik übertragen (vgl. Hagen-Jeske 2016, S. 104f.).

<sup>8</sup> Dies hat jedoch keineswegs zu einer Verdrängung des einen Subgenres durch das andere geführt. Eher ist ein entspanntes Nebeneinander der verschiedenen Subgenres festzustellen. Ein Beispiel hierfür ist der Track *Rap und Soul Remix* von Chefket, Max Herre, Xatar und Joy Denalane. Hier treten lager- und generationsübergreifende HipHopper\*innen zusammen auf. Xatar kann dem Genre Gangsta-Rap zugeordnet werden, Max Herre dagegen dem

Hybridisierung und der Glokalisierung verfestigt (vgl. Klein und Friedrich 2003). Dennoch besteht nach wie vor die Meinung, dass HipHop weiterhin ein Sprachrohr von Menschen mit Migrationshintergrund oder der *Black Community* ist. Häufig werden dann Eigenschaften wie schwarz<sup>9</sup>, ausländeraffin, jugendgefährdend, sexistisch oder homophob als genuin dem HipHop zugehörig attestiert (vgl. Saied 2012 und Hagen-Jeske 2016). Des Weiteren werden Erklärungsmodelle wie die, dass HipHop per se gefährlich und gewaltproduzierend sei, als Tatsachen deklariert und dem HipHop folglich ein negativer Einfluss auf Jugend und Gesellschaft zugeschrieben.<sup>10</sup> Gerne greifen Sensationsmedien<sup>11</sup> dies auf und problematisieren HipHop im Kontext von Gewalt und Kriminalität. Diese Narrative werden wiederum gerne von rechten Medien oder Parteien benutzt, um Hetze gegen Ausländer\*innen oder Menschen mit Migrationshintergrund zu propagieren. Bernd Baumann von der Alternativen für Deutschland (AFD) über die Rap-Szene: "Diese Rapperszene, die gewaltverherrlichenden, frauenverachtenden [sic] Texte von sich gibt, schon seit Jahrzehnten, ist uns immer schon ein Dorn im Auge gewesen als Staatsbürger."<sup>12</sup> Auf der anderen Seite wird HipHop in links-akademischen Kreisen gerne als Widerstandskultur a priori gegen vermeintliche Auswirkungen des kapitalistischen Systems gedeutet. Hier werden dann Attribute wie *schwarz* oder *mit Migrationshintergrund* mit HipHop verbunden und der HipHop-Diskurs wird als defizitorientiertes Narrativ konstruiert. Beide Interpretationsweisen mögen wichtige Aspekte enthalten und bis zu einem gewissen Grad ihre Legitimation haben, erscheinen auf den zweiten Blick jedoch als einseitig, unvollständig und parteiisch. Diese Interpretationsmodelle erklären nicht,

---

Conscious-Rap. Auf YouTube zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=VS9RivuCf8>, abgerufen am 07.12.2020.

<sup>9</sup> Dem Autor ist bewusst, dass die Unterscheidung zwischen *schwarz* und *weiß* zur Stabilisierung von rassistischen Stereotypen führen kann. Die Begriffe *schwarz* und *weiß* sollen daher hier als soziale Konstrukte verstanden werden. Sie nehmen eine bedeutende Rolle in der Identifikation als *Schwarze\*r/Weiße\*r* in der HipHop-Kultur ein und werden deshalb verwendet.

<sup>10</sup> Beispielhaft auf bild.de unter <https://www.bild.de/news/inland/rapper/bild-erklaert-die-rap-vorbilder-unserer-kinder-34191884.bild.html>, abgerufen am 12.10.2020.

<sup>11</sup> Als Sensationsmedien werden alle Formen von Medien definiert, die undifferenziert und damit unwissenschaftlich das Thema HipHop rezipieren.

<sup>12</sup> <https://www.noz.de/deutschland-welt/vermishtes/artikel/1211234/streit-zwischen-alice-weidel-und-farid-bang-eskaliert>, abgerufen am 12.10.2020.

wieso HipHop, als eine der wenigen Subkulturen, nun schon seit fast fünf Jahrzehnten existiert und weiterhin an Beliebtheit und Bekanntheit zunimmt. Die vorliegende Dissertation möchte hierzu mehr Licht ins Dunkle bringen. Sie hat den Anspruch Theorien zu bilden, die erklären wie HipHop als Kultur funktioniert, wie man an ihr teilhaben kann und welches die Faktoren für ihre Beliebtheit sind. Ist es tatsächlich so, dass Migrant\*innen HipHop nutzen, um gegen das kapitalistische System zu rebellieren? Wie kommt es dann, dass sich etliche HipHopper\*innen kaum oder gar nicht zu politischen Themen äußern? Wie kommt es, dass die oben genannten HipHopper\*innen keine Einigkeit auf die Frage, wie HipHop als Person aussähe, finden? Welches sind die tatsächlichen genuinen Eigenschaften dieser Subkultur, die ihr helfen sich stetig erfolgreich zu reproduzieren? Liegt der Fokus hier tatsächlich auf der Subversion, d.h. im Aufbegehren bzw. im Protest gegen eine bestehende Ordnung der Gesellschaft, wie dies beispielsweise Klausegger (2009) deklariert? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden. Zunächst wird der aktuelle Forschungsstand erläutert, um einen Überblick über die diversen Felder der HipHop-Studies zu bieten.

## 1.2. Forschungsstand

Die Forschung über HipHop hat in den letzten Jahren zugenommen und verschiedene Fächer der Kultur- aber auch der Sozial-, Geistes- und der Musikwissenschaften haben sich ihrer angenommen. In den Kulturwissenschaften drehen sich Fragestellungen häufig um Begriffe wie Kultur, Identität und Macht. Sie kartieren durch die Rekonstruktion von Machtverhältnissen und Diskursen soziale Phänomene. Diese werden dann beschrieben und Theorien konstruiert. Die Schwierigkeit hierbei ist immer die Unvoreingenommenheit, die der\*die Forscher\*in möglichst mitbringen sollte. Nur so können unbeachtete und für selbstverständlich gehaltene Phänomene aufgedeckt werden und neue Theorien entstehen. Ziel dieser Arbeit ist es für die Kulturwissenschaften und daraus resultierend für die Sozial- und Geisteswissenschaften neue Erkenntnisse über das Phänomen des HipHops zu generieren, um HipHop als Kultur besser zu verstehen.

Noch 2012 erklärte Saied (2012), dass „die HipHop-Forschung in der BRD noch in den Kinderschuhen“ stecke (S. 177). Im Vergleich zu den USA mag dies wohl auch nach wie vor gelten, allerdings erschienen in den letzten Jahren interessante Abschlussarbeiten über HipHop. Hierzu zählen u.a. die Arbeiten von Schröer (2013), Kage (2016), Hagen-Jeske (2016), Munderloh (2017) oder Nitzsche (2020). Außerdem ist das Zentrum für europäische HipHop-Forschung an der TU Dortmund im Jahr 2018 eröffnet worden. Dort finden seither internationale Konferenzen statt, auf denen sich Forscher\*innen treffen, um den interdisziplinären Forschungsstand zu erweitern. Mittlerweile existieren also diverse Formen und Fragestellungen rund um die HipHop-Kultur. In akademischen Kreisen wird jedoch nach wie vor eine Lesart des HipHops besonders gerne verwendet: HipHop wird hierbei als Widerstandskultur, die Formen der Subversion aufzeigt, gedeutet. Bereits 1994 veröffentlichte Tricia Rose (1994) ihre Promotionsarbeit *„Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America“*. Hierin erklärt sie die HipHop-Kultur im Kontext von Rassendiskriminierung, Ghettoisierung und US-amerikanischer Politik als potenziell subversive Praxis. Ähnlich argumentiert sie auch 2008 in ihrer Studie *„The HipHop Wars – What we talk about when we talk about HipHop and why it matters“*, in der sie die negative Berichterstattung über HipHop als Zeichen weißer hegemonialer Machtstrukturen interpretiert und die Reproduktion von schwarzen Stereotypen kritisiert. Auch hier bietet HipHop nach Rose (2008) Möglichkeiten des Widerstandes, wie ihn zum Beispiel die Rapper Nas oder Talib Kweli bieten.

Auch der deutsche HipHop-Forscher Albert Scharenberg (2001) sieht im HipHop das Potenzial eines diskursiven Aufstandes der schwarzen „Unterklasse“ und erklärt die Hypersexualisierung in einigen HipHop-Tracks als Aufstand gegen die Entmannung von Afroamerikanern durch die weißen hegemonialen Unterdrücker.

Neben diesen sehr US-zentrierten Schriften haben auch in Deutschland Widerstandsrezensionen häufig Einzug in wissenschaftliche Debatten gefunden. Klausegger (2009) erklärt HipHop zur subversiven Kraft, indem auch sie gesellschaftliche Machtverhältnisse und deren Dynamik analysiert. Hagen-Jeske (2016) sieht vor allem in afrodeutschen HipHop-Künstlern wie Samy Deluxe und B-Tight Widerstandspotenzial. Diese nutzen laut Hagen-Jeske HipHop um besser mit ihrer afrodeutschen Identität und damit mit Rassismus und Diskriminierung umgehen

zu können. Ebenfalls fokussiert Gossmann (2016) gesellschaftliche Herrschaftsverhältnisse und Ideologien, wenn er den Israel-Palästina-Konflikt im deutschen Gangsta-Rap analysiert. Hier wird Rap erneut als Ausdruck von Unterdrückten gesehen. Weitere ähnliche Bilder von HipHop zeigen sich auch bei Mikos (2000), Obst (2016) und Manemann (2018). Die von mir veröffentlichte Masterarbeit aus dem Jahr 2016 fokussierte ebenfalls diskriminierte Gruppen im Kontext der HipHop-Kultur (vgl. Schmider 2016).

Der These, dass Rap per Definition ein Medium für Widerstand sei, steht beispielsweise Saied (2012) kritisch gegenüber. Sie deutet ihn vielmehr als Partykultur und kritisiert die defizitorientierten Perspektiven in den HipHop-Studies. Auch die vorliegende Arbeit wird darauf näher eingehen und durchaus Kritik an einseitigen Widerstands-Rezensionen üben. Sie soll diese detailliert reflektieren und neue Sichtweisen auf Machtverhältnisse, HipHop-Interpretationen und Weltbilder eröffnen und analysieren.

Des Weiteren haben sich vor allem Martin Seeliger und Marc Dietrich der Fokussierung auf den deutschen Gangsta-Rap gewidmet. In ihrem Werk Deutscher Gangsta-Rap Bd. I und II erläutern sie die gesellschaftlichen Zusammenhänge mit der Entstehung des Subgenres Gangsta-Rap (vgl. Dietrich und Seeliger 2012). Seeliger (2013) erklärt zudem, wie Praktiken, Aneignungsprozesse und Metaphern des Gangsta-Raps im Kontext des Krisendiskurses um männliche Protagonisten mit Migrationshintergrund sowie dem neoliberalen Machtregime stehen.

Neben Gangsta-Rap ist in der letzten Zeit häufig rechter Rap in wissenschaftlichen Kontexten thematisiert worden. So entstand der Sammelband von Busch und Süß (2021), der verschiedene Aufsätze über Rap, Konservatismen und Rechtsradikalität beinhaltet.

Neben dieser Vielzahl an wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema HipHop gibt es eine große Anzahl an semi-wissenschaftlichen Werken wie zum Beispiel von Loh und Verlan (2015), die die Geschichte des HipHops in Deutschland seit den 1980er Jahren stetig fortschreiben und ihre Ausgaben alle fünf Jahre aktualisieren und ergänzen. Auch Acar (2015), Sahin (2012) oder Wehn und Bortot (2019) können in den Bereich der Semiwissenschaft eingeordnet werden. Sie bieten interessante Hintergrundinformationen und Interview-Material mit HipHopper\*innen. Außerdem

haben in den letzten zehn Jahren viele Rapper\*innen ihre eigenen, oft autobiografischen Bücher veröffentlicht. Neben Massiv (2012) und Samy Deluxe (2012) sind hier Fler (2015), Xatar (2015), Shindy (2016) oder Schwesta Ewa (2019) zu nennen. Auch diese werden mit in die Quellenanalyse einbezogen und ausgewertet. Neben dem Fokus auf Widerstandskultur, Gangsta-Rap oder der Geschichte des HipHops haben Friedrich und Klein (2003) bereits im Jahre 2003 den Fokus auf den hybriden Moment des HipHops gelegt. Bei ihnen betten sich globale Praktiken in lokale Gegebenheiten in ein Theaterspiel um Authentizität ein. Dieses Momentum der Hybridität wird auch in folgender Arbeit thematisiert werden, da davon ausgegangen wird, dass hierin der Motor dieser Kultur zu sehen ist. Widerstands-Rezensionen zeigen zwar auf, wie HipHop in gesellschaftliche Machtverhältnisse rund um *race*, *gender* und *politics* eingebettet ist, erklären aber nicht, warum und wie HipHop so erfolgreich geworden ist. Welches sind die speziellen Voraussetzungen für seine Reproduzierbarkeit?

Auch Arbeiten über spezielle Subgenres wie den Gangsta-Rap können nur einen kleinen Teil des ausdifferenzierten Systems HipHop abbilden. Im Weiteren soll das gesamte Phänomen HipHop in die Analyse miteinbezogen werden. Die Frage nach den genuinen Eigenschaften der Kultur soll gestellt werden, um damit dem Komplex des Geistes der HipHop-Kultur gerecht zu werden. Ziel der Arbeit ist es deutlich werden zu lassen, dass Vielfalt, Offenheit und Mehrfachkodierungen eine enorme Bedeutung auf die stetige Reproduktionsfähigkeit des HipHops haben. Sie lassen HipHop funktionieren und sind Garant für dessen Erfolg und Beliebtheit bei vielen Menschen.

### 1.3. Methodisches Vorgehen

Im ersten Teil der Arbeit wird der HipHop-Diskurs einer Analyse unterzogen. Es werden sowohl Quellen des wissenschaftlichen als auch des szenespezifischen Diskurses genutzt. Die Kulturwissenschaften versuchen Kultur als Alltagspraxis zu erforschen, um Erkenntnisse über Praktiken, Mechanismen und Differenzen zu konstatieren. Daher ist es unumgänglich eine möglichst vielfältige Quellenanalyse zu unternehmen. Hierdurch soll eine größtmögliche Reflexion auf die HipHop-

Geschichte und damit die Kultur möglich werden. Das Phänomen mit seinen diversen Eigenschaften kann somit erfasst und verstanden werden.

Auf diese Diskursanalyse aufbauend wird im zweiten Teil mithilfe der rekonstruktiven Sozialforschung und dem Modell der Bildinterpretation nach Bohnsack (2014) eine Interpretation von Bildern der HipHopper\*innen Lady Bitch Ray und Kollegah vorgenommen. Die beiden Protagonist\*innen wurden ausgewählt, da sie beide kontrovers diskutiert werden. Lady Bitch Ray häufig in wissenschaftlichen Kontexten<sup>13</sup>, Kollegah eher innerhalb der HipHop-Szene<sup>14</sup> und in den Boulevard-Medien. Sie wurden gewählt, da sie konträre Weltansichten und Ziele haben und sich trotzdem beide als HipHopper\*in identifizieren. Sie nutzen Praktiken und Symbole des HipHops für gegensätzliche Interessen und spiegeln daher die These der Mehrfachkodierung wider. Dieses Phänomen soll erklärt und näher beleuchtet werden, um die Wirkmechanismen des HipHops deutlich werden zu lassen.

Im abschließenden dritten Teil wird zusätzlich zur empirischen Methodik der Bildinterpretation die Methode des narrativen Interviews und der *Grounded Theory* miteinbezogen. Sie sollen Auskunft über Blickwinkel, Lesarten und Praktiken der interviewten HipHopper\*innen geben. Auch hier soll eine möglichst breitgefächerte Analyse stattfinden und HipHopper\*innen aus zahlreichen Kontexten, Milieus und Tätigkeiten befragt werden. Hierfür wurden elf HipHopper\*innen in Deutschland interviewt und die Interviews in einer komparativen Analyse ausgewertet. Somit ergibt sich ein klassischer Aufbau der Arbeit in drei Teile: Auf die Diskursanalyse folgen die Auswertungen zweier empirischer Forschungsmethoden.

Im folgenden Kapitel 2 wird zunächst auf die historischen Rahmenbedingungen der HipHop-Kultur eingegangen. Da HipHop häufig als originär schwarze Kulturpraxis der USA rezipiert wird, wird die Entdeckung Amerikas als potenzieller Ursprung der

---

<sup>13</sup> Über Lady Bitch Ray wurde sogar eine eigene Dissertation von der Soziologin Pinar Tuzcu verfasst (vgl. Tuzcu 2017). Weitere wissenschaftliche Arbeiten, die Lady Bitch Ray thematisieren finden sich bei Bütow et. al. (2013) oder Sonntag (2009).

<sup>14</sup> Beispielhaft sind die jahrelangen Streitigkeiten zwischen Kollegah und Fler. Fler warf Kollegah stets vor nicht authentisch zu sein. Diese Auseinandersetzung wurde lange Zeit heftig innerhalb der deutschen HipHop-Szene diskutiert. Im Diss-Track *Schrei nach Liebe* von Fler wird dies erkenntlich. Er ist auf YouTube zu hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Z86t2Gj4j3g>, abgerufen am 01.01.2020.



HipHop-Kultur angesehen (vgl. Klein und Friedrich 2003, S. 55). Auch wenn klar ist, dass HipHop in seiner eigentlichen Form erst in den 1970er Jahren entstanden ist, dient das Jahr 1492 als Fixpunkt, um zu verdeutlichen, dass mit der Entdeckung Amerikas die spezifische afroamerikanische Kultur zu existieren begann. Die damit verbundene Sklaverei und Unterdrückung von schwarzen Menschen hat wichtigen Einfluss auf die Entstehung der HipHop-Kultur. Das Jahr 1968 kann als Wendepunkt der Unterdrückung und Diskriminierung verzeichnet werden, da durch die schwarze Bürgerrechtsbewegung wichtige Rechte für Afroamerikaner\*innen errungen werden konnten. Mit diesem Wendepunkt für die *Black Community* der USA begann schließlich die eigentliche HipHop-Kultur. Ausgangspunkt hierfür war New York City in den 1970er Jahren. Von hier aus werden die einzelnen Jahrzehnte mit den spezifischen Eigenschaften, Veränderungen und Kennzeichen des HipHops vorgestellt. Die Dekaden dienen lediglich als grobe Richtlinien, da sich selbstverständlich Diskursumbrüche und -veränderungen nicht an Jahreszahlen halten. Dennoch können zu jeder Dekade wichtige Trends festgehalten werden. Im dritten Kapitel gehe ich dann vertieft auf die verschiedenen HipHop-Rezensionen aus der HipHop-Szene selbst ein sowie auf die Beschreibungen der Medien und der Wissenschaft. Hierbei werden vier häufig anzutreffende Interpretationen erklärt, erläutert und kritisch analysiert.

In den Kapiteln 4 und 5 der Arbeit wird die Methodik der Bildinterpretation und der Textanalyse auf die Ratgeber von Lady Bitch Ray und Kollegah angewendet, um Aspekte der Kultur von visueller und lyrischer Seite aufzudecken. Interpretiert wird jeweils ein Bild der HipHopper\*innen, die in ihren selbst geschriebenen Ratgebern erschienen sind. Anhand dieser Bilder lassen sich gut Vergleiche ziehen, um deutlich werden zu lassen, wie konträr HipHop, bei gleichzeitiger Anwendung gemeinsamer Kultur-Elemente sein kann. Hierdurch wird die pfadabhängige Entwicklung des HipHops verdeutlicht und parallel die These der hybriden Mehrfachkodierbarkeit untermauert.

In den Kapiteln 6, 7, 8 und 9 wird schließlich die Grounded Theory als Forschungseinstellung sowie das narrative Interview vorgestellt. Es wird erläutert,

wie es zur Wahl dieser Methodik kam und wie sie konkret umgesetzt wurde. Des Weiteren werden die von mir interviewten HipHopper\*innen vorgestellt und die wichtigsten Inhalte der Interviews, sowie die erarbeiteten Kodierparadigmen erläutert. Darauf aufbauend wird die These des liberalen Phänomens vertieft. HipHop wurde, so die These, durch prinzipielle Mehrfachkodierung zu einem erfolgreichen Musik-Genre der Postmoderne. Durch Praktiken wie dem *Battle* oder dem *Sampling* kann er sich stetig reproduzieren und bleibt offen für Neues. Außerdem werden vier individuelle HipHop-Interpretationen, die durch die gewonnenen Kodierparadigmen empirisch nachgewiesen wurden, erörtert. Schließlich wird auf die Wichtigkeit des Klangs von Rap-Musik und die damit verbundene Anziehungskraft auf HipHopper\*innen eingegangen und erklärt, wie es zur HipHop-Affinität gekommen ist.

Da ich selbst Teil der HipHop-Kultur bin, war es mir wichtig, eine induktive Methodik zu finden, die es ermöglicht, neue Theorien zu formen und Thesen zu formulieren, statt alte Konzepte lediglich zu verifizieren. Daher boten sich Verfahren wie die Bildinterpretation und das narrative Interview an, da hierdurch atheoretische Wissensfelder aufgeschlüsselt werden können. Ich bin mir bewusst, dass es auch hierbei keine reine Objektivität geben kann, allerdings bieten induktive Verfahren eine erhöhte reflexive Subjektivität an, um neue Erkenntnisse zu generieren (vgl. Hohage und Equit 2016, S. 67-79).

Um sowohl den wissenschaftlichen als auch den Kriterien der HipHop-Kultur zu entsprechen, werden im Folgenden viele Szene- und Insiderbegriffe verwendet, die entweder im Glossar oder als Fußnote erklärt werden. Häufig wird bei der Analyse von Rap-Titeln auf die englischsprachigen Fachbezeichnungen zurückgegriffen, da sie mittlerweile auch in der deutschsprachigen Fachliteratur verwendet werden. Gerade der Begriff *Track* wird beispielsweise häufig verwendet, um auf die Abgrenzung zur Struktur des Songs, der hauptsächlich die Melodie als zentrale Bedeutung hat, hinzuweisen (vgl. Hagen-Jeske 2016, S. 103f).

Alle Songtexte oder Interviewzitate werden im Original zitiert und keiner Rechtschreibkorrektur unterzogen. Die wörtliche Transkription erfolgte nach Gehör. Pausen werden durch (.) gekennzeichnet. Ein Punkt ist in etwa eine Sekunde. Jeder

weitere Punkt eine weitere Sekunde. *Ähms* wurden in der Regel nicht transkribiert, es sei denn, sie waren auffallend und für den Kontext von Bedeutung.

Die meisten Rap-Lyrics stammen von Online Plattformen wie [genius.com](https://genius.com) oder [lyrics.com](https://lyrics.com). Dort sind häufig Rechtschreibfehler zu finden, welche nicht korrigiert wurden.

## 2. Historische Rahmenbedingungen – HipHop im Laufe der Zeit

### 2.1. 1492-1968: Die Entdeckung Amerikas, Sklaverei und die Bürgerrechtsbewegung

Die HipHop-Kultur ist vor allem in ihren Anfängen eng mit der afroamerikanischen Geschichte und damit mit der Geschichte um Sklaverei, Unterdrückung und Traumatisierung verbunden. Mit der Entdeckung Amerikas 1492 begann ein neues Zeitalter der Geschichte. Wird Christoph Columbus<sup>15</sup>, der Entdecker der Neuen Welt, in westlichen Narrationen und im eurozentristischen Diskurs oft als Heilsbringer und Abenteurer der Belehrung und des Erfolgs dargestellt, muss auch festgehalten werden, dass mit Columbus und der Entdeckung Amerikas gleichzeitig ein dunkles Zeitalter der Repression und der Sklaverei<sup>16</sup> begann. Der vermeintliche Universalismus des Kolonialismus als Fortschritt konnte vielfach als hegemoniales Macht(un)verhältnis und als Rassismus aufgedeckt und kritisiert werden (vgl. Scharenberg 2004, S. 19 und Glaude jr. 2016, S. 1-50).

Die ersten afrikanischen Sklaven wurden 1619 nach Nordamerika verschifft, um dort für die weißen Europäer auf Plantagen zu arbeiten.<sup>17</sup> Eine lange Leidensgeschichte für ca. 11 Millionen Afrikaner\*innen begann und trägt bis heute ihre Folgen in den USA und auf der Welt. Der Sezessionskrieg in den USA beendete 1865 die Sklaverei. Abraham Lincoln, Präsident des Nordens der USA, veranlasste die Beendigung der Sklaverei allerdings nicht aus humanistischen Gründen, sondern vielmehr als Mittel zum Zweck für eine Vereinigung der Staaten von Amerika (vgl. Seewald 2009 und Flaig 2018, S. 199-201). Mit dem Ende der Sklaverei hörte jedoch das rassistische Menschenbild, welches sich im Laufe der Zeit gebildet hatte, nicht auf zu existieren. Dieses basiert darauf, dass die weiße Rasse der schwarzen Rasse überlegen sei. Im

---

<sup>15</sup> Der Seefahrer Christoph Columbus (1451-1506) gilt durch das Erreichen einer Insel der heutigen Bahamas als Entdecker Amerikas.

<sup>16</sup> Es ist darauf hinzuweisen, dass Sklaverei natürlich kein amerikanisches oder europäisches Problem ist/war. Bereits in der Antike, im alten Ägypten und in der arabischen Welt gab es lange vor der Entdeckung Amerikas Sklaverei (vgl. Flaig 2018).

<sup>17</sup> Eine kurze und gute Übersicht hierzu bietet der WDR an. Online unter: <https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag8556.html>, abgerufen am 12.12.2018.

Rassismus werden Lebensäußerungen wie Intelligenz, Fähigkeiten und Charakter als erblich bedingt gedeutet und damit eine Hierarchisierung in höher- und minderwertig legitimiert (vgl. Schneider 2015, S. 156-162). Im Gegensatz zu allen anderen Einwanderungsgruppen der USA, die der Freiheit wegen in die Vereinigten Staaten kamen, wurden die afrikanischen Menschen gezwungen, ihre Heimat zu verlassen, um in Amerika versklavt zu werden (vgl. Kage 2016, S. 29-30). Nach wie vor sind die Folgen der Sklaverei und die gesellschaftliche Trennung zwischen Menschen schwarzer und weißer Hautfarbe in den USA deutlich zu spüren. Soziale Bewegungen wie das *Black-lives-matter*-Bündnis veranschaulichen dies (vgl. Khan-Cullors 2018). Dass die Ungleichheiten zwischen Schwarzen und Weißen nach wie vor erschreckend sind, zeigen Zahlen wie die folgenden: Schwarze Frauen haben beispielsweise ein um 234-% höheres Risiko als weiße Frauen an den Komplikationen bei einer Geburt zu sterben. Dieses Phänomen lässt sich auch nicht mit der sozialen Schicht erklären, denn auch schwarze Akademikerinnen haben häufiger schwerere Komplikationen als weiße Frauen ohne Schulabschluss (vgl. Criado-Perez 2020, S. 313). Dies zeigt, dass das große Rassismus-Problem in den USA und wohl auch in Deutschland noch lange nicht gelöst zu sein scheint.

Auch andere kulturelle Phänomene wie Musik oder Sport sind häufig entweder überwiegend von schwarzen oder weißen Menschen besetzt<sup>18</sup>, was ebenfalls Ungleichheiten widerspiegelt.

Nach 1865 lebten Schwarze zwar formal frei von Sklaverei, die meisten mussten aber nach wie vor unter ähnlichen Bedingungen arbeiten wie bisher. Bis 1968 etablierte sich die sogenannte Segregation in den USA. Dies bedeutete zwar formelle Gleichheit, jedoch nach dem Prinzip *Separate but equal*. So wurden schwarze

---

<sup>18</sup> Klassische afroamerikanische Bereiche sind in der Musik zum Beispiel Jazz, Soul, Funk und HipHop. Im Sport wird Basketball mittlerweile im Profibereich überwiegend von Afroamerikaner\*innen gespielt. Hingegen ist Tennis oder Golf überwiegend weiß. In der Profiligena NFL des American Football ist diese Segregation sogar auf verschiedene Positionen anwendbar. So sind die *Quarter-Backs* der NFL überwiegend weiß, die *Wide-Receiver* überwiegend schwarz.

Die Besitzer der Vereine in der NFL sind ausschließlich weiß (und männlich). In der NBA, der nordamerikanischen Profibasketballliga, gibt es lediglich einen schwarzen Besitzer: Michael Jordan ist Besitzer der Charlotte Hornets. Alle anderen sind weiß und männlich, obwohl der Großteil der NBA-Spieler schwarz ist.

Menschen systematisch aus gewissen gesellschaftlichen Bereichen ausgeschlossen. Sie besuchten beispielsweise andere Schulen als Weiße, arbeiteten an anderen Orten als weiße Menschen und mussten andere Toiletten und andere Sitze im Bus benutzen. Dies alles basierte auf der Differenz zwischen Schwarz und Weiß und der damit verbundenen rassistischen Ideologie von Höher- und Niederwertigkeit.<sup>19</sup> Auch heute noch wird dieser sogenannte *value gap* als Grund für Rassismus und Marginalisierung angeführt (vgl. Khan-Cullors 2018).

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurden die USA zwar als Sieger und Befreier der Welt gefeiert, gleichzeitig wurde aber die Not und Unterdrückung der afroamerikanischen Bevölkerung in den USA immer deutlicher. Die 1909 gegründete NAACP<sup>20</sup> (*National Association for the Advancement of Coloured People*) gewann in den 1950er und 1960er Jahren immer mehr an Einfluss. Eine schwarze Bürgerrechtsbewegung entstand und forderte ein Ende der Missstände, die Afroamerikaner\*innen zu beklagen hatten. So lebten zum Beispiel 40 % der Afroamerikaner\*innen unterhalb der Armutsgrenze. Die Bürgerrechtsbewegung mit ihrem Anführer Martin Luther King Jr., einem baptistischen Priester, begann 1955 mit einem Busboykott in Montgomery, Alabama. Hier weigerte sich eine afroamerikanische Frau, namens Rosa Parks, ihren Sitzplatz im Bus für eine weiße Person herzugeben. Daraufhin wurde Frau Parks verhaftet und kam kurzzeitig sogar ins Gefängnis. Dieser Fall weckte das Medieninteresse, die schwarze Bürgerrechtsbewegung schritt ein und begann, die Massen zu mobilisieren. Nach wie vor ist dieses Ereignis wichtig in der afroamerikanischen Geschichte in den USA. Sogar HipHop-Bands, wie die Gruppe *Outkast* aus Atlanta, thematisieren dieses Ereignis im Song *Rosa*, welcher Rosa Parks gewidmet ist.<sup>21</sup>

1968 wurde Martin Luther King von einem rassistisch motivierten Mann in Memphis ermordet. Mit diesem Datum wird im Allgemeinen die erste schwarze

---

<sup>19</sup> Vgl. hierzu die verschiedenen Theorien um den Zusammenhang zwischen Sklaverei und Rassismus bzw. Nieder- und Höherwertigkeit bei Flaig 2018, S. 187-192.

<sup>20</sup> Vgl. <https://www.naacp.org/>, abgerufen am 08.03.2019.

<sup>21</sup> Vgl. Outkast- *Rosa Parks* auf dem Album *Aquemini*. La Face Records. 1998.

Bürgerrechtsbewegung der USA eingegrenzt, denn die daraus resultierenden Verbesserungen der Situation von Afroamerikaner\*innen waren revolutionär.<sup>22</sup>

Als Folge der Beendigung der formalen Segregation und der Erfolge, die die Bewegung erbrachte, entstand zum einen eine schwarze Mittelschicht, die in dem\*der weißen Mittelschichtsbürger\*in vergleichbares Leben führen konnte. Zum anderen hatten Afroamerikaner\*innen nun zumindest formal die gleichen Rechte wie nicht-schwarze Menschen. Sie konnten studieren, in alle öffentlichen Gebäude, Restaurants und Toiletten gehen und sozialer Aufstieg war zumindest theoretisch möglich (vgl. Kage 2009, S. 31).

## 2.2. Die 1970er Jahre - Soul, Funk und Jazz: aus Alt mach Neu!

Trotz der Erfolge der schwarzen Bürgerrechtsbewegung setzte sich die Repression dieser Bevölkerungsschicht auf eine subtile Weise fort. Nach wie vor war es für schwarze Menschen schwieriger an Bildung und gut bezahlte Jobs zu gelangen. Nach wie vor lebten die meisten von ihnen in urbanen Randgebieten, die geprägt waren von Arbeitslosigkeit, Armut und Gewalt. Die New Yorker Bronx der 1970er Jahre galt als Prototyp eines amerikanischen Ghettos, welches die Segregation und damit die ethnische Marginalisierung widerspiegelt. In diesem Ghetto beginnt in den 70ern die Geschichte des HipHops (vgl. Verlan und Loh 2015, S. 265-270).

Im Manhattan der 1960er und 1970er Jahre war gerade die sogenannte Disco-Musik als neuer Trend aufgekommen. In den vorwiegend von weißen Menschen besuchten Clubs der Stadt wurden schicke Anzüge und Seidenkleider getragen. Die Disco-Musik war prägender Musikstil dieser Clubs zu jener Zeit. Dieser Boom machte New York zum Anziehungspunkt für viele Prominente, Sportler\*innen und Entertainer. New York war hipp, berühmt und erschien vielen Amerikaner\*innen und Europäer\*innen als Paradies des Spaßes und der Lebensfreude.

Parallel, und nur einige Kilometer entfernt, herrschten in der Bronx Zustände des Krieges. Brandanschläge, Gangrivalitäten und enorme Gewalt prägten das damalige

---

<sup>22</sup> Vgl. hierzu das „National Center for Civil and Human Rights“ in Atlanta, Georgia, USA. Online unter: <https://www.civilandhumanrights.org/>, abgerufen am 08.03.2019.

überwiegend schwarze Stadtviertel im Norden der Stadt. Arbeitslosigkeit, Sozialhilfe, Obdachlosigkeit und Drogen waren Alltag für viele der dort lebenden Afroamerikaner\*innen und *People of Color*<sup>23</sup>. Es herrschte eine Bandenkultur, die durch Morde, Raubüberfälle und Drogenhandel gekennzeichnet war. Allerdings entstanden auch hier Partyzonen, in denen gefeiert werden konnte. Hierfür dienten einfache Unterkünfte, um zusammen kommen zu können und Spaß zu haben. Natürlich waren solche Orte, wie wohl auch die Partyorte in Manhattan, Zentren für kriminelle Machenschaften wie dem Verkauf und dem Konsum von Drogen.<sup>24</sup>

Während also die Glitzerwelt in Manhattan zur Disco-Musik feierte, fanden Jugendliche in der Bronx ihre Erfüllung auf einfach gehaltenen Partys lokaler DJs. Einer davon war DJ Kool Herc. Dieser Discjockey gilt als einer der Erfinder des HipHops. DJ Kool Herc veranstaltete die ersten Partys, die heute als HipHop-Partys bezeichnet werden können. Die Straße des damaligen Partyortes wurde im Jahre 2002 sogar in *Hiphop Boulevard*<sup>25</sup> umbenannt. Kool Herc legte zunächst vor allem Funk- und Soulmusik-Platten auf, von denen er aber nur die Schlüsselteile abspielte, in denen man nur noch Schlagzeug und Bässe hörte. Heutige HipHop-Beats sind häufig genau durch diese Schlüsselteile, den *Drums* und *Bases*, geprägt. Kool Herc setzte hierfür die Anfänge und erfand sozusagen die *Breakbeats*, die kennzeichnend für die HipHop-Musik sind. Er vermischte außerdem einen Song von einem Plattenspieler mit einem Song von einem anderen Plattenspieler. Dadurch bastelte er quasi aus zwei verschiedenen Songs einen neuen Song. Das das Genre kennzeichnende *Sampling*<sup>26</sup> war geboren. Auf den Partys wurde dann zu den sogenannten Breakbeats getanzt, was später als Breakdance tituliert werden sollte. Kool Herc begründete damit einen neuen Trend, der konträr zur Musik in Manhattan war. Unkonventionell, kreativ und auf schwarzer Musik basierend, das war das Motto des DJs.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Unter *Person* oder *People of Color* werden hier alle nicht-weißen Menschen miteinbezogen. Darunter zum Beispiel auch Mexikaner\*innen oder Latino\*as.

<sup>24</sup> Vgl. HipHop-Evolution, Season 1, Episode1. Banger Films. 2016. Netflix.com.

<sup>25</sup> Ein Video auf ny1 zeigt den HipHop Boulevard. Zu sehen auf: <https://www.ny1.com/nyc/all-boroughs/news/2017/06/9/bronx-hip-hop-boulevard->, abgerufen am 05.02.2019.

<sup>26</sup> Mehr zum Thema *Sampling* vgl. Kapitel 9.

<sup>27</sup> Vgl. HipHop-Evolution, Season 1, Episode1.



Mit der Zeit entwickelten sich immer weitere DJs und Breakdancer\*innen, auf den immer häufiger stattfindenden HipHop-Parties in der Bronx. Bald breitete sich der coole Trend auch in ganz New York aus. Neben dem *Turntabeling* des\*der DJs fingen die Sänger\*innen bzw. Rapper\*innen an, etwas ins Mikrofon zu rufen bzw. zu rappen, um das Publikum zusätzlich aufzuheizen und für gute Stimmung zu sorgen.

Coke la Rock, einer der ersten HipHop-Mitgründer, der oft mit Kool Herc auf Partys war, erklärt mithilfe eines *Rhymes*, wie er anfang, zu den Beats des DJs zu rappen. Er verdeutlicht dies mithilfe eines Rap-Exempels:

„As long as the music s not stopping the rocks are dropping, the champagne is flowing, the freaks will be going. Hotel, motel. You dont tell. One time route nine.“<sup>28</sup>

Es ging hierbei zunächst darum, den DJ mithilfe von Reimen zu unterstützen und das Publikum in eine bessere Stimmung zu führen und es zu amüsieren. Politische Statements, Beleidigungen oder subversive Reime folgten erst zu späteren Zeitpunkten und waren zunächst nicht existent. Es ging einfach darum, eine gute Zeit zu haben.

Aus diesen kulturellen Kreisen bzw. Szenen entstammen die heutigen Urväter des HipHops wie Grandmaster Flash, Kool Herc, Coke la Rock, Melle Mel oder Afrika Bambaataa. Letzterer ist auch Gründer der *Zulu Nation*<sup>29</sup>, die wichtig ist für die so genannte *Positivity*<sup>30</sup> im HipHop. Die HipHop-Organisation der Zulu Nation hatte zunächst das Ziel, die Ganggewalt in der Bronx zu mindern. Sie versuchten, HipHop als Medium einzusetzen, um die Ideale *Peace, Love and Unity*<sup>31</sup> zu verwirklichen und die Streitigkeiten der Gangs zu beenden. Die Idee war folgende: Man wollte MCs, Breakdancer\*innen, Sprayer\*innen und DJs zusammenbringen und so ein *cultural*

---

<sup>28</sup> Coke la Rock aus HipHop-Evolution, Season 1, Episode1.

<sup>29</sup> Vgl. zulunation.com.

<sup>30</sup> Eine gute Erläuterung der *Positivity* im HipHop gibt Ruiz 2010. Online unter: <https://crossculturalrhetoric.wordpress.com/2010/12/21/positivity-in-hip-hop-by-jonathan-ruiz/>, abgerufen am 06.12.2018.

<sup>31</sup> Ben Wichert definiert dies folgendermaßen: „Der Grundgedanke von Hip-Hop ist erstmal: Peace, Love, Unity and Having Fun. Das sind die wichtigsten Eigenschaften. Bei unserer Wertevermittlung geht es um Positivität. Wir haben alle Stress, Alltagsstress. Hip-Hop gibt dir den Raum, diese ganzen Probleme mal zu vergessen und das Negative, das in dir steckt in Positives umzuwandeln. Wie die Amerikaner sagen: „*Flip something out of nothing*“, die Selbstverwirklichung der Persönlichkeit ist ein wichtiger Grundgedanke für uns.“ abgerufen auf: <https://www.backspin.de/die-hohe-fuenf-mit-hiphop-academy/>, abgerufen am 13.07.2019.

*movement* eröffnen, welches sich auf das afrikanische-kulturelle Erbe rückbesinnen kann. Aus dieser afrika-zentristischen Sicht entstammen auch Namen wie *Zulu Nation* oder *Afrika Bambaataa*. Somit sollte also aktiv den Folgen der Sklaverei, den Repressionen und Diskriminierungen gegen schwarze Personen entgegengewirkt werden (vgl. [zulunation.com](http://zulunation.com) und Verlan und Loh 2015, S. 156 f. und Saied 2012, S. 25).

Hier zeigt sich, dass jede\*r für sich wichtige Teile seiner\*ihrer Biografie bzw. Identität mit dem verbinden kann, was bereits im bestehenden HipHop existiert. Die Individualität einer Person kann im HipHop also mit einbezogen werden. Bei Bambaataa ist es zum Beispiel die Rückbesinnung auf seine afrikanischen Vorfahren, die wichtig für seine Identitätsbildung sind und damit wichtig für den HipHop, den er macht und wiedergibt. Für Grandmaster Flash sind es elektrische Töne und Dinge, die sich schnell drehen. Dieses Faible von Grandmaster Flash spiegelt sich in seiner HipHop-Musik wider.<sup>32</sup> Seine Beats und Videos sind geprägt von elektrischen Tönen und sich drehenden Dingen. Erst durch das Einbeziehen von persönlichen Dingen, konnte überhaupt seine Musik entstehen. Dadurch hatte er auch die Idee die Schallplatten manuell von Hand zu drehen, sodass ganz neue Töne und damit ganz neue Beats produziert werden konnten. Durch seine Leidenschaft ist das für HipHop prägende Scratches der Schallplatten und das Sampling von Beats entstanden.<sup>33</sup>

Die sogenannte *Holy Trinity* um Kool Herc, Afrika Bambaataa und Grandmaster Flash schuf die Grundlagen des HipHops, indem sie Beats zum Tanzen mixte und ihre Leidenschaften miteinfließen ließ. Rap war nach Bambaataa immer schon da, er nennt als Belege Cab Calloway in den 1930er Jahren, die Gospelchöre, die gesungene Reime produzierten oder auch Interviews von Afroamerikanern wie Muhammad Ali, in denen dieser reimte:

„This may shock and amaze ya, but I will destroy Joe Frazier“<sup>34</sup>. Damit veranschaulicht er, dass das Reimen tief in der afroamerikanischen Kultur<sup>35</sup> verankert sei und HipHop

---

<sup>32</sup> Vgl. Grandmaster Flash and the Furious Five – The Message (1982). Auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=PobrSpMwKk4>, abgerufen am 01.01.2020.

<sup>33</sup> Vgl. HipHop-Evolution, Season 1, Episode1 und 2.

<sup>34</sup> Zum rappenden Muhammad Ali vgl. auch Acar 2015, S. 18 f.

<sup>35</sup> Wie aus einer Sklavengesellschaft eine eigenständige Kultur wurde, vgl. Flaig 2018, S. 190.

die Renaissance dieser Kultur sein könne. Rap setze dies nur konsequent um, so Bambaataa. Die neuen Beats, die aus dem Sampling der DJs produziert wurden, passten perfekt zu den Reimen des Rappers.<sup>36</sup>

Einer der wichtigsten Rapper der Geburtsstunde des HipHops war DJ Hollywood. Auch er erläutert, dass seine Einflüsse in der afroamerikanischen Musik des Soul und Jazz zu finden seien, beispielsweise bei Pigmeat Markham, der Swing-Musik machte und bereits in Reimketten sang. Für DJ Hollywood waren Flow<sup>37</sup> und Humor die wichtigsten Bestandteile seiner Musik. Da DJ Hollywood nicht aus der New Yorker Bronx stammte und er außerdem auch in weißen Discos in Manhattan mit Anzug und Fliege auftrat, kritisierten ihn hier bereits einige mit dem Vorwurf, nicht *real*<sup>38</sup> zu sein und damit nicht die HipHop-Kultur zu repräsentieren. Der Diskurs um Authentizität und Echtheit hatte begonnen. Dieser Diskurs setzt sich seitdem von Generation zu Generation fort und wird stetig reproduziert (vgl. Klein und Friedrich 2003, S. 55-80 und Kapitel 3.4). Weitere in den siebziger und achtziger Jahren wichtige Rapper waren Melle Mel, Grandmaster Flash and the Furious Five oder Big Daddy Kane.

Rap hatte sich zum Ende der 1970er Jahre als dominierendes Element neben DJing, Graffiti und Breakdance im HipHop durchgesetzt. Rapper\*innen heizten das Publikum auf, sorgten für gute Stimmung und durch die technischen Möglichkeiten der Reproduktion, konnten Platten und Tapes für kommerziellen Erfolg sorgen. Dies geschah in den 1980er Jahren zum ersten Mal.

### 2.3. Die 1980er Jahre - Vom Untergrund in den Mainstream

Ende der 1970er Jahre waren es vor allem Grandmaster Flash and the Furious Five, die bei jungen Menschen in der Bronx bekannt waren. In der durch Gewalt, Diebstähle und Drogen geprägten Bronx wurde HipHop zunehmend beliebter. Es gab viele Konzerte und Auftritte. Zu dem Spaß, den man auf den Partys hatte, folgte kurz darauf auch die Idee, damit Geld verdienen zu können. Es wurde begonnen, die Songs

---

<sup>36</sup> Vgl. HipHop Evolution, Season 1, Episode 1-3.

<sup>37</sup> Flow meint die rhythmische Dimension des Raps: Das Zusammenwirken von Rap und Beat spielt hierbei die wichtigste Rolle (vgl. Hagen-Jeske 2016, S.114-116).

<sup>38</sup> *Real* aus dem Englischen für echt, authentisch, real. Slangbegriff aus dem HipHop, der veranschaulicht, wer authentisch ist und wer nicht.

auf Kassetten aufzunehmen, die dann in der Stadt verkauft werden konnten. Die erste Aufnahme eines HipHop-Tapes erfolgte durch die sogenannte Sugarhill Gang<sup>39</sup>. Da ihre Mitglieder jedoch nicht aus der Bronx stammten, sondern in New Jersey lebten, entstand ein weiterer Authentizitätsdiskurs um Original und Fälschung im HipHop. Einige HipHopper\*innen aus der Bronx waren verärgert und warfen der Sugarhill Gang vor ihre Musik geklaut zu haben. HipHop galt zur damaligen Zeit als aus der Bronx kommend und somit konnte auch nur jemand aus der Bronx *realen* HipHop machen und verkaufen (vgl. Kapitel 3.4).

Neben diesen Streitigkeiten um Original und Fälschung waren es vor allem Grandmaster Flash and the Furious Five, die durch ihre politischen Statements, wie auf *The Message*<sup>40</sup>, sehr erfolgreich wurden. Hier wurden soziale Missstände der Bronx angeprangert und es sollte gezeigt werden, dass HipHop nicht nur Party-Musik ist, sondern auch politisches Potenzial in sich trägt. Weitere Künstler wie Run DMC, Public Enemy, Big Daddy Kane und Rakim setzten diesen politischen Rap fort, und brachten damit ein neues schwarzes Bewusstsein in ihre Texte und damit in die Gesellschaft. Public Enemy rappten in ihrem Song *Fight the power*:

„Elvis was a hero to most, but he never meant shit to me/ you see straight up racist that sucker was Simple and plain/ Mother fuck him and John Wayne/ 'Cause I'm Black and I'm proud/ I'm ready and hyped/ plus I'm amped/ Most of my heroes don't appear on no stamps/ Sample a look back/ you look and find/ Nothing but rednecks for four hundred years if you check.“<sup>41</sup>

Hier wird eine Kritik am rassistischen System deutlich. Die üblichen weißen Vorbilder der Gesellschaft können nicht als Vorbilder für schwarze Menschen dienen. Außerdem wird die kulturelle Aneignung von schwarzer Kultur durch die weiße Kulturindustrie kritisch betrachtet. Sie plädieren für ein schwarzes und stolzes Selbstbewusstsein, welches zu einer Revolution führen kann.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> The Sugarhill Gang - *Rapper's Delight* auf dem Album *Sugarhill Gang*. Chess Records. 1979.

<sup>40</sup> Grandmaster Flash and the Furious Five: *The Message*. Sugarhill Records. Debütalbum aus dem Jahre 1982. Vgl. außerdem Nitzsche (2020) S. 158-168.

<sup>41</sup> Public Enemy-*Fight the power* auf dem Album *It takes a nation of millions to hold us back*. Def Jam Records. 1988.

<sup>42</sup> Vgl. HipHop-Evolution, Season 1, Episode1 und 2.

In den 1980er Jahren kristallisierte sich eine Interpretationsvielfalt und eine Offenheit an Ausdrucksmöglichkeiten heraus, die HipHop bietet. Sahen die einen im HipHop die Möglichkeit Partys zu besseren Partys zu machen, reflektierten andere ihre politischen Sichtweisen oder drückten ihren eigenen Humor im HipHop aus. Hierdurch kreierte sie den HipHop immer wieder neu. Diese Offenheit führte wohl dazu, dass HipHop langsam auch außerhalb der USA gehört wurde. In den 1980er Jahren etablierte sich HipHop erstmals in der Bundesrepublik Deutschland. Durch TV-Filme wie *Wild Style*<sup>43</sup> und die in Deutschland stationierten US-Soldaten schwappte der HipHop-Hype nach Deutschland (vgl. Loh S. 287-292 und 321-326).

Saied (2012) beschreibt HipHop in den 1980er Jahren in Deutschland als „eine lokal gelebte Kultur mit Akteuren, die vorerst nicht vernetzt waren“ (S.57). Es gab noch kein Internet und primäre Austauschbörsen waren HipHop-Jams und Platten, die von den USA nach Deutschland importiert wurden (ebd. S. 57 f). Die wichtigste erste Vertreter\*in der deutschen HipHop-Szene war Cora E., die in den 1980er Jahren mit 16 Jahren in New York lebte. Sie hatte neben dem deutschen Rapper Torch, Kontakte zu der Zulu Nation und Afrika Bambaataa. Torch und Cora E. können damit als Gründer\*innen des deutschen HipHops gesehen werden (vgl. Saied 2012, S. 58 und Acar 2015, S. 162 f).

Gerade Torch und Cora E. legten, der Zulu Nation folgend, viel Wert auf die Normen und Werte um *love, peace* und *unity* und sahen diese als prägend und wichtig für die HipHop-Kultur an. HipHop sollte etwas Sozialkritisches sein, das Menschen bildet und vereint.

Parallel hierzu fingen aber auch andere Gruppierungen an HipHop zu machen, die nicht diesem Ideal folgten. Ähnlich der Sugarhill Gang aus New Jersey, die viele HipHopper\*innen aus der Bronx und der Zulu Nation äußerst kritisch gesehen hatten, fingen die Fantastischen Vier in den 1980ern an deutschen Spaß-Rap zu produzieren. Die Fantas legten nicht viel Wert auf die Normen und Werte der Zulu Nation, sie waren nicht politisch und bildungsfördernd, sondern fokussierten Spaß und Ironie in ihren Reimen. Auch die Fantas wurden von Anfang an stark kritisiert und als nicht-authentisch und der HipHop-Kultur nicht-zugehörig gebrandmarkt. Dennoch führen

---

<sup>43</sup> *Wild Style* 1983 von Charlie Ahearn. Den ganzen Film gibt es auf YouTube unter: [https://www.youtube.com/watch?v=GaXMfw0IJOo\\_](https://www.youtube.com/watch?v=GaXMfw0IJOo_), abgerufen am 05.10.2020.

sie enorme kommerzielle Erfolge ein und galten im Mainstream als die ersten deutschen HipHopper (vgl. Saied 2012, S. 57-62). Auch der von mir interviewte Mehmet aus Frankfurt am Main beschreibt zwar die Fantas als erste deutsche HipHop-Band, jedoch gelten diese auch für ihn nicht als *real*, da sie nicht von der Straße kommen und einige HipHop-Elemente, die für Mehmet prägend und wichtig für HipHop sind, nicht repräsentieren. Die Fantas spiegeln nicht die Lebensrealität Mehments zur damaligen Zeit wider und finden daher nur seine begrenzte Anerkennung. Vielmehr fühlt er sich dem parallel aufkommenden Gangsta-Rap der US-Westküste um NWA, Dr. Dre und Tupac zugehörig. Dieser sollte in der nächsten Dekade zunehmend an Popularität gewinnen (vgl. Interview Mehmet Z. 338-348).

#### 2.4. Die 1990er Jahre - Gangsta-Rap, Skandale und vermeintliche Migrant\*innen-Kultur

Die 1970er und 1980er Jahre standen überwiegend für HipHop an der Ostküste der USA, d.h. den Geburtsort New York City. An der Westküste entstand Ende der 1980er eine neue Art der Musik und des Lifestyles. Damit setzte sich der liberale Gedanke des „Do-your-own-style“ im HipHop fort. Jede\*r verknüpfte seine\*ihre eigenen Erfahrungen mit denen der HipHop-Kultur und kreierte seinen\*ihren eigenen Style. Vor allem zwischen Oakland und Los Angeles formte sich eine Art Subgenre des HipHops, das heute häufig als sogenannter Gangsta-Rap bekannt ist. Es entstanden vielfältige HipHop-Stile, die für eine Neu- und Weiterbildung der HipHop-Kultur sorgten und für deren Expansion verantwortlich waren.

Aus Oakland stammen beispielsweise Tooshort und Freddy B, die vor allem den Lifestyle des *Pimps* (Zuhälter) in ihrer HipHop-Interpretation mitaufnahmen. Tooshort erklärt seine Rap-Musik durch die Beeinflussung des Umfeldes in Oakland, das zur damaligen Zeit sehr offen mit Zuhälterei und Prostitution umging und damit eine gewisse Einstellung der Zuhälter spiegelte. Diese Einstellung zeigt sich in seinen Rap Lyrics: <sup>44</sup>

„It’s about money, it’s about women, it’s about dope and it’ll pound in your car“

---

<sup>44</sup> Tooshort in HipHop Evolution, Season 2, Episode 2.

So beschreibt der Rapper seine Art der Rap-Musik und damit traf er den Kern der Dinge, die in Oakland damals für gewisse Gruppierungen am relevantesten waren: Die Lyrics wurden vulgärer und handelten oft von Drogen, Prostitution und Kriminalität.

So wie das Umfeld der Bronx die HipHop-Kultur in New York prägte, prägte Oakland die HipHop-Kultur an der Westküste. Entwickelte sich der progressive, gewaltfreie Battlegedanke Mitte der 1970er Jahre in New York gerade auf Grund von kriminellen Gangaktivitäten, die man damit beenden oder zumindest eindämmen wollte, werden im Gangsta-Rap der Westküste der 1990er Jahre genau diese Elemente des Kriminellen gefeiert und glorifiziert.<sup>45</sup>

Neben Oakland machte vor allem ein Stadtteil von Los Angeles in den 1990ern Schlagzeilen. Compton wird seitjeher von vielen Protagonist\*innen als Geburtsort des Gangsta-Raps tituliert. Aus Compton stammt die Rap-Gruppe NWA (Niggaz wit attitude) mit den Mitgliedern Ice Cube, Dr. Dre, Easy E und DJ Yella. Dieser Rap war im Gegensatz zum New Yorker Ursprungsrap deskriptiver; die Rapper nahmen in ihren Lyrics und Musikvideos die Perspektive des Erzählers und Beobachters ein. Beobachtet wurden die Straßen von Compton, die durch Gangkriminalität, Drogenhandel, Prostitution und Polizeiwillkür geprägt waren (vgl. Saied 2012, S. 38). In ihrem ersten Musikvideo *Straight outta Compton* werden düstere Straßenszenen, Waffen, brennende Mülltonnen und korrupte Polizisten gezeigt. Der\*Die Hörer\*in wird sozusagen direkt in die Straßen Comptons entführt, wenn es zu Beginn des Tracks heißt: „You are now about to witness the strength of street knowledge“.<sup>46</sup> Anschließend wird klargestellt, dass die „crazy motherfucker“ es mit jede\*m aufnehmen können („Squeeze the trigger, and bodies are hauled off, You too, boy, if ya fuck with me“) und Verbrechen à la Charles Manson in Compton an der Tagesordnung zu sein scheinen („With a crime record like Charles Manson AK-47 is the tool“). Gemixt mit einem harten Beat wurden diese derben Reime zu einem großen Erfolg und führten zu einer Diskursveränderung um und innerhalb der

---

<sup>45</sup> Vgl. auch den Kontrast zwischen HipHop in New York in den 1970er Jahren und dem HipHop in Berlin der 1990er/2000er Jahre in Loh und Verlan (2015), S. 190f.

<sup>46</sup> NWA- *Straight outta Compton* auf dem Album *Straight outta Compton*. Ruthless Records. 1988. Debütalbum aus dem Jahre 1988. Video zu sehen auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=TMZi25Pq3T8>, abgerufen am 13.07.2019

HipHop-Kultur. Von nun an wurde der von einigen sogenannte Gangsta-Rap kontrovers diskutiert. Saied (2012) erläutert, dass die Entstehung des Gangsta-Raps eng mit den sozialen Umständen an der Westküste zusammenhänge und vor allem mit dem Wegfall der aktiven Sozialpolitik, sowie dem Kampf gegen die Drogenkriminalität, Aufschub erhielt. Ende der 1970er Jahre kam die Droge Crack vermehrt auf den Schwarzmarkt und erfasste große Teile der Bevölkerung in den USA. Der daraufhin von Präsident Nixon begonnene *War on drugs*<sup>47</sup> brachte viele männliche Schwarze in die Gefängnisse der USA. Sowohl der Handel als auch der reine Besitz wurden mit großer Härte verfolgt. Da Crack eine sehr billige Droge war/ist, war sie in den von den Rappern genannten armen Vierteln sehr beliebt. Dies führte zu großen Polizeirazzien und zu harten Gefängnisstrafen für Konsument\*innen und Dealer\*innen. Saied (2012) interpretiert den Gangsta-Rap um NWA u. a. als Ausdruck von aufgeregter Wut und Frustration der *black community* gegen diese Repressionspolitik, Kriminalisierung und der rassistischen Ethnisierung, die schwerwiegend in Compton und vielen schwarzen Ghettos des Landes herrscht(e) (vgl. Saied 2012, S. 38-44).

Neben NWA entwickelten sich überall im Land Rapper\*innen und Rap-Combos, die ähnliche Themen in ihren Songs problematisierten. Vor allem die Rapper Tupac Shakur und The Notorious B.I.G (Biggie) sind in diesem Kontext zu erwähnen, da diese durch ihren jeweiligen Tod einen weiteren Diskurseinschnitt für die HipHop-Kultur markieren. Tupac Shakur wurde am 13.09.1996 und The Notorious B.I.G am 09.03.1997 erschossen. Zuvor herrschte ein Gang-Krieg zwischen Beteiligten der *Westcoast*, der Tupac angehörig war, und der *Eastcoast*, zu der Biggie gehörte. Mittlerweile gibt es zahlreiche Filme, Dokumentationen und Bücher über die Vorfälle und Hintergründe der damaligen Morde.<sup>48</sup> Diskursprägend sind Tupac und Biggie neben ihrer Musik wohl auch wegen der Faszination, die sich um die Gangstreitigkeiten gebildet hatte. Tupac gilt seither als Prototyp eines Gangsta-Rappers, der authentisch kriminell ist und gleichzeitig rappen kann, was und wie er

---

<sup>47</sup> Vgl. hierzu das Erklärvideo von Jay-Z, in dem deutlich wird, welche negative Folgen dieser Krieg gegen die Drogen für die schwarze Bevölkerung der USA hatte. Abzurufen auf: <https://www.drugpolicy.org/issues/brief-history-drug-war>, abgerufen am 02.07.2020.

<sup>48</sup> Zum Beispiel der Film „All eyes on me“ von Benny Bloom aus dem Jahre 2017 oder die Netflix Serie *Unsolved* (2018), die die Mordaufklärung von Tupac und Biggie zum Thema hat.



will. Die Authentizität wird sozusagen durch die Rap-Lyrics vermittelt und dargestellt. Auch der von mir interviewte Maximilian aus Berlin erklärt wieso Tupac so eine große Anziehungskraft und Kult-Status besitzt.<sup>49</sup> Interessanterweise liegt seine Vorliebe für Tupacs Musik auf Tupacs Art zu rappen, auf dessen geniale Reimketten und auf der melodischen Klangvielfalt der Beats von Tupac:

„(...) wenn man da jetzt zum Beispiel Tupac als Vergleich nimmt, das hat mich eh sehr fasziniert wo eigentlich gar nicht häufig viele lange und komplizierte Reimketten sind aber trotzdem es eigentlich ein sehr so melodische Klangmelodie hat (...)“ (Z. 132-138)

Hier zeigt sich, dass neben dem Image als Gangster, immer auch die Musik als wichtiger Faktor für die Beliebtheit und Anziehungskraft dient. Für Max ist das Entscheidende, dass ihm das Musikalische gefällt und er davon beeindruckt ist (vgl. Kapitel 8).

Neben der Darstellung von sozialen Missständen und Marginalisierungsmechanismen, sind die Texte der 1990er Jahre wie von Tupac, NWA oder ICE T, vor allem durch sexistische, misogynen und homophoben Zeilen geprägt. Dies brachte den Künstler\*innen und dem HipHop im Allgemeinen viel Kritik ein. Die vermeintliche eigene Erfahrung der Diskriminierung der Künstler\*innen hatte nicht die Folge, dass diese nun selbst aufhörten andere zu diskriminieren. Eher das Gegenteil schien der Fall zu sein. So wurden Frauen per se als *bitch* dargestellt, homosexuelle Männer als *fags* beleidigt und schwächere Menschen, wie Behinderte, degradiert<sup>50</sup> (vgl. Rose 2008, S.113-131). Rose (2008) erläutert fünf

---

<sup>49</sup> Tupac prägte den Begriff des *Thuglife*, was so viel bedeutet wie das Leben eines Gangsters/Gauners. Der Schriftzug Thuglife war auf Tupacs Oberkörper tätowiert. Thuglife ist seither im HipHop ein beliebter Begriff, um das Straßenleben eines Gangsters auszudrücken und die Authentizität, die Tupac damit vermittelte, zu zeigen. Der Kleidungsonlinestore def-shop.de machte sich dies zunutze und brachte eine „Thug Life“-Modedesigner\*innen Kollektion heraus. Außerdem macht er über einen YouTube-Channel auf sich aufmerksam (vgl. <https://www.youtube.com/user/meinestadt2010/videos> und [thuglife-store.de](http://thuglife-store.de)), abgerufen am 03.03.2018.

<sup>50</sup> Beispielhaft bei NWA ist der Track *One less bitch* (1991) in dem sogar beschrieben wird, wie eine Frau ermordet werden sollte. Die Lyrics sind auf [genius.com](http://genius.com) zu lesen. Das Video auf YouTube zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=cczNPOLUWRg>, abgerufen am 22.01.21.

Hauptkritikpunkte<sup>51</sup>, die seitdem im HipHop-Diskurs bestehen. Konservative US-Politiker\*innen wie Bill O'Reilly oder Sarah Palin sehen HipHop als Ursache von Gewalt, der Zerstörung der US-Werte und der Verachtung von Frauen.<sup>52</sup> 1989 machte das FBI sogar die Lyrics von *Fuck tha police* von NWA für die Los Angeles Riots<sup>53</sup> mitverantwortlich (vgl. Rose 2008, S. 34).

Trotz Kritik und heftiger Diskussion setzte sich der Erfolg und die Beliebtheit des HipHops fort. Die Fangemeinde wuchs kontinuierlich und HipHop wurde zum Teil der Gesellschaft. Außerdem verbreitete er sich immer weiter um die Welt.

Der deutsche HipHop befand sich in den 1990er Jahren im Vergleich zu den USA jedoch noch in seinen Kinderschuhen, war aber ebenfalls am Aufblühen. Auch hierzulande entwickelten sich immer mehr Rap-Combos, HipHop-Jams und Musiker\*innen (vgl. Acar 2015, S. 161- 176).

Der erste kommerzielle Erfolg des deutschen HipHops, der über die HipHop-Szene hinausging, war die Single *Die Da!?!* von den Fantastischen Vier. Mit diesem Erfolg setzte sich die bereits erwähnte Authentizitätsdebatte, die aus den USA bekannt war, in Deutschland fort. Den Fantastischen Vier wurde, wie der Sugarhill Gang, vorgeworfen, nicht authentisch die HipHop-Kultur zu repräsentieren. Sie seien nie wirklich Teil der Szene gewesen und HipHop sei nicht ihre Lebenseinstellung, sondern für die Fantas lediglich ein geldbringendes Hobby (vgl. Acar 2015, S. 111-113).

Auf der einen Seite gab es die Fantastischen Vier, die vor allem den deutschen Mittelstand zu repräsentieren schienen, auf der anderen Seite waren vor allem Advanced Chemistry, Cora E und die Stieber Twins verantwortlich für die *wahre* Repräsentation der Werte und Normen des HipHops. Diese nahmen sie vor allem aus ihren Verbindungen zur Zulu Nation in New York.

---

<sup>51</sup> Rose (2008) nennt fünf Kritikpunkte, die sie ausführt: 1. HipHop causes violence 2. HipHop reflects black dysfunctional Ghetto culture 3. HipHop hurts black people 4. HipHop ist destroying America's value 5. HipHop demeans women (vgl. Rose 2008, S. 5).

<sup>52</sup> Bill O'Reilly wird mittlerweile selbst sexuelle Belästigung und Missbrauch vorgeworfen. Eine kurze Darstellung über sein Verhältnis zu HipHop ist auf [billboard.com](https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7767688/bill-oreilly-hip-hop-beef) unter <https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7767688/bill-oreilly-hip-hop-beef> nachzulesen, abgerufen am 17.12.2018.

<sup>53</sup> Vgl. zu den Los Angeles Riots die Dokumentation *LA 92* aus dem Jahre 2017 auf Netflix.

Einige HipHop-Forscher\*innen deuten die Erfolge der Fantastischen Vier und die Nicht-Erfolge anderer Rap-Formationen als Ausdruck gesellschaftlicher Erwünschtheit bzw. Nicht-Erwünschtheit:

„Die Etablierung der Fantastischen Vier als die Vorreiter des deutschen HipHop ist der Macht der Medien zuzuschreiben. Genauso wie umgekehrt die Marginalisierung beziehungsweise Ignoranz der bis dato herrschenden HipHop Community ebenfalls größtenteils den Medien zuzuschreiben ist. Vielleicht wäre die Etablierung der Fantastischen Vier anders verlaufen, wenn sie in einen anderen zeitlichen, politischen und sozialen Kontext eingebettet gewesen wäre.“ (Saied 2012, S. 72).

Saied (2012) wirft den Rundfunk- und Musikmedien wie damals MTV oder VIVA vor, nur diejenigen Künstler\*innen zu fördern, die gerade ins Konzept passen. Die Fantas würden optimal die deutsche Mittelschicht repräsentieren und deshalb gefördert werden. Andere Rap-Combos wie die Microphone Mafia wurden beispielsweise lediglich zu Anti-Rechts-Kampagnen, wie 1992 nach dem Rostock-Lichtenhagen-Pogrom, auf VIVA gespielt. Die Künstler\*innen an sich blieben uninteressant und wurden nach diesen Anlässen auch nicht mehr gespielt. Für Saied (2012) zeigt dies die Reduzierung von allochthonen Jugendlichen auf ihre vermeintliche Kultur, die in diesem Fall für eine Pseudo-Anti-Rechts-Kampagne instrumentalisiert und ausgenutzt worden seien.

Zwischen 1995 und 1996 schien HipHop seinen Höhepunkt an Popularität in Deutschland erreicht zu haben. Zahlreiche HipHop-Tracks und Alben waren nun in der deutschen Hitparade vertreten oder die Künstler\*innen hatten zumindest einen Plattenvertrag, mit dem sie Geld verdienen konnten. Dadurch wurden sie auch in der breiten Öffentlichkeit präsenter und es entwickelte sich eine Art Crosspromotion: HipHop wurde häufig im Kontext gewisser Sportveranstaltungen (z. B. Basketball) oder Werbespots für Modeartikel genutzt. Auch entwickelten Rapper\*innen selbst gewisse Rollenwechsel. In den USA gab es zu dieser Zeit schon einige Rapper, die sich als Schauspieler etabliert hatten.<sup>54</sup> In Deutschland taten dies 1996 Fettes Brot, die in Ralf Huettners Krimi „Die Musterknaben“ auftraten, sowie zum Beispiel auch Ferris MC und andere HipHopper\*innen in Fatih Akins „Kurz und Schmerzlos“. HipHop

---

<sup>54</sup> Beispielsweise Will Smith als *Fresh Prince of Bel-Air* in der gleichnamigen TV-Serie, die gekonnt auch Smiths Rapfähigkeiten integriert hatte. Tupac Shakur spielte erfolgreich in den Kinofilmen „*Gridlocked*“ oder „*Above the rim*“ Hauptrollen.

wurde zunehmend kommerzialisiert und ökonomisiert. Es war ein geldbringendes Geschäft (vgl. Burchart 2004, S. 69).

Mit einer Kulturtheorie à la Theodor W. Adorno (2010) gedeutet, könnte man diesen Prozess der Ökonomisierung als kulturindustrielle Entfremdung des HipHops und damit als Fetischisierung des Ursprungsgedankens der *Positivity* deuten. Der Fokus schiene dann auf dem ökonomischen Mehrwert zu liegen, d.h. auf der Vermarktung und nicht mehr auf den eigentlichen Idealen (vgl. Adorno 2010 und Schweppenhäuser 2009).<sup>55</sup>

Neben dieser Sichtweise ist allerdings unbestritten, dass Crosspromotion und Rollenwechsel den HipHop populär machten und damit seine Anhängerschaft vervielfachte. Eine weitere wichtige Rolle hierbei spielten die aufkommenden Musikvideos, die als „Mustermedium seiner Selbstdarstellung und Imagekonstruktion“ (Burchart 2009, S. 73) galten und somit für den\*die Konsument\*in einprägsamer wurden. HipHop belebte damit auch den Konkurrenzkampf zwischen den großen deutschen Musiksendern VIVA und MTV, die um Einschaltquoten kämpften und sich deshalb dem immer populärerem HipHop widmeten (ebd., S. 71-75).

Die wichtigsten deutschen Vertreter\*innen der 1990er Jahre waren die bereits erwähnten Advanced Chemistry, Cora E., Fanta 4, Fettes Brot, F.A.B., Freundeskreis, Fast Forward, Eins Zwo oder MC René. Alle hatten zumindest einen Vertrag, der es ermöglichte mit deutschem HipHop Geld zu verdienen, was zuvor kaum möglich gewesen war. Neben den deutschen Protagonist\*innen waren vor allem die US-Vorbilder nach wie vor auch in Deutschland kommerziell erfolgreich. Tupac und Biggie bescherte vor allem ihre Streitigkeiten, die beiden das Leben kostete, große Erfolge. Außerdem waren Ice-Cube, Nas, Bon Thugs-n-Harmony, Jay-Z sowie der WuTang-Clan und Snoop Dogg große Vertreter\*innen in den deutschen Charts der 1990er Jahre.

---

<sup>55</sup> Es ist natürlich anzunehmen, dass Adorno bereits den Ursprungsmythos HipHop als Entartung und Massenbetrug gesehen hätte, da er bereits den Vorgänger Jazz als solchen deutete (vgl. Adorno 2010, S. 135).

## 2.5. Die 2000er Jahre - Eine Renaissance in den USA und eine Revolution in Deutschland

In den 2000er Jahren verfestigte sich die HipHop-Kultur in den USA und in Deutschland weiter. So wurde sie immer stärker zum Massenphänomen, welches schicht- und altersübergreifend gehört und gemacht wurde. Der weiße Rapper Eminem zeigte, daß HipHop nicht mehr länger als ein rein schwarzes Ausdrucksmedium fungieren muss. Eminem „inszenierte sich als Symbol des ‚white trash‘, der armen weißen Bevölkerung, und drückte in seinen Texten Gewaltphantasien des Verlierers der amerikanischen Leistungsgesellschaft aus.“ (Kage 2016, S. 114). Eminem war talentiert, skandalös und reproduzierte durch sein Weiß-Sein den Diskurs um Echtheit und Fälschung im HipHop weiter. Auch Eminem nahm bzw. nimmt Teile seiner Biografie und adaptiert diese zur HipHop-Kultur:

„I do feel like I´m coming from a standpoint where people don´t realise there are a lot of poor white people. I kid you not, my family is fucking Jerry Springer. The epitome of white trash. Rap music kept my mind of all the bullshit I had to go through. Kept my head up (...). Look I´m white in a music started by black peole (...).“ (Eminem zit. nach Kage 2016, S. 115).

Eminem nutzt also seine Identität als *White-Trash* und drückt diese mithilfe des Mediums Rap aus. Er wurde mit 32 Millionen verkauften Alben zu einem der erfolgreichsten Musiker der 2000er Jahre.<sup>56</sup> Sein Film „8Mile“ brachte auch die Praktik des *Battles* in die Gesamtgesellschaft und inspirierte eine ganze Generation des HipHops<sup>57</sup> (vgl. Kapitel 9 *Das Battle*).

Neben dem weiterhin erfolgreichen Gangsta-Rap, zu dem wohl auch Eminem zählen kann, bot sich dem Publikum weiterhin HipHop an, der weniger gewaltverherrlichend, düster und provokant war. Outkast, Kanye West oder die Black eyed Peas fokussierten schlaue Reime, gute Beats und ab und an auch Sozialkritik in ihrem HipHop. Eine Vielzahl an amerikanischen Künstler\*innen erntete durch HipHop Bekanntheit, Beliebtheit und kommerziellen Erfolg. Viele schafften somit den amerikanischen Traum vom Tellerwäscher zum Millionär. Einige einflussreiche HipHopper\*innen der 2000er Jahre sind neben den bereits erwähnten: Lil Wayne,

---

<sup>56</sup> vgl. musikradar.de.

<sup>57</sup> Film „8Mile“, Regie Curtis Hanson, 2002.

Nelly, TheGame, 50 Cent, Nas, Mos Def, Immortal Techniques, Wu-Tang, Missy Elliott, T.I., Mary J. Blidge, The Roots, Jay-Z u.v.m. (vgl. DJ Semtex 2017, S. 338 f).

Immer vielfältigere Genres innerhalb des HipHops entstanden, Vermischungen mit anderen Musikstilen und eine Ausdifferenzierung von dem, was es bedeutet HipHop zu sein, wurde fortgesetzt und war prägend für die 2000er HipHop-Jahre. *Battles*, Sozialkritik und *Cool-Pose* existierten quasi nebeneinander und jede\*r, der gut *flowte* und seinen\*ihren eigenen Style kreieren konnte, hatte die Möglichkeit ins HipHop-Game aufgenommen zu werden. So manch eine\*r wandelte sich außerdem sozusagen vom Saulus zum Paulus. Einige Gangsta-Rapper\*innen wie beispielsweise P. Diddy oder Jay-Z wurden selbstreflektierter und sich ihrer eigenen Verantwortung bewusster. 2004 begann P. Diddy mit seinen Rapper\*innen-Kollegen 50Cent, Queen Latifah, Ludacris und Lil John die „Vote-or-Die“-Kampagne, die sich für die Wahl von Barack Obama zum Präsidenten einsetzte. Auch Jay-Z und Beyoncé wurden aktiv im Wahlkampf für Obama und waren während dessen Amtszeit sogar öfters im Weißen Haus und unterstützten aktiv politische Entscheidungen wie z.B. die Ehe für alle in den USA (vgl. DJ Semtex 2017, S. 328-335). HipHop erfuhr hiermit eine kleine Renaissance des Politischen und wurde wieder „a voice of the voiceless that changed the course of the 2008 presidential election“ (DJ Semtex 2017, S. 334). HipHop und Obama wurden beide sehr erfolgreich und gingen von nun an Hand in Hand. Hierdurch wurde HipHop in den USA zunehmend gesellschaftsfähig und damit auch immer stärker zum festen Teil der Gesellschaft. Seither wird zu Recht darüber diskutiert, wie HipHop definiert werden kann. Die einstige Jugendkultur hatte bereits in den 2000er Jahren Mitglieder, die damals um die 50 Jahre alt waren und heute bereits 60 oder älter sind und sich nach wie vor als HipHopper\*innen definieren. DJ Kool Herc beispielsweise ist Jahrgang 1955. Somit kann HipHop nicht mehr als eine Kultur der Jugend bezeichnet werden. Auch die Definition als Subkultur kann z.B. durch die Einbindung Obamas, in Frage gestellt werden, da sich hierfür die Subkultur antagonistisch der hegemonialen Kultur verhalten müsste. Das Beispiel Obama von 2008 zeigt jedoch, dass dies äußerst fraglich ist, da Obama als US-Präsident per Definition Wortführer der hegemonialen Kultur war und gleichzeitig auch als HipHopper (zumindest als Fan) bezeichnet werden muss (vgl. Dietrich 2016, S. 11-13). HipHop war in den USA bereits in den 2000er Jahren viel mehr als in Deutschland Teil

der Gesamtgesellschaft. Dietrich (2016) definiert ihn deshalb als „kulturelles Gebilde mit szenenartigen Zügen und dem Potenzial zur Subversion“ (ebd., S. 14).

Wie es zu diesem kulturellen Gebilde auch in Deutschland kam, wird im Folgenden mithilfe der HipHop-Revolution in Deutschland erklärt. Um den gleichen Stellenwert erreichen zu können wie in den USA, musste Anfang der 2000er Jahre eine Revolution des HipHops stattfinden, die eine verstärkte Medienaufmerksamkeit als Grundlage brauchte.<sup>58</sup>

Diese Revolution geschah in Deutschland vor allem durch die Protagonisten des damaligen Labels Aggro Berlin und das Aufkommen des deutschen Gangsta-Raps, der seitdem die erfolgreichste Sparte des HipHops in Deutschland geworden ist. Neben Aggro Berlin und den Rappern Bushido, Sido, BTight und Fler, ist im Jahr 2000 unter anderen der Frankfurter Rapper Azad zu nennen, der den Wandel zum Gangsta-Rap maßgeblich vorantrieb. Seine Single *Napalm*<sup>59</sup> war diskursverändernd und eines der ersten Straßen-Rap-Videos, welches auf VIVA lief.

So postulieren Loh und Verlan (2015) zu Recht:

„Das Video zu diesem Song markierte auf faszinierende Weise die Schwelle zu einer neuen Epoche: Es funktionierte wie ein Kippbild - je nach Blickwinkel bemerkte man entweder die Bilder, die den Künstler Azad im Kontext der alten HipHop-Werte verorten (tanzende B-Boys, Graffiti-Bilder, DJs) oder man sah die beunruhigende Umgebung, die aggressiven Posen und Zeichen der Protagonisten, die auf den harten Straßen-Rap aus dem sozialen Abseits verwiesen. Diese zweite Perspektive beinhaltet auf ästhetisch-symbolischer Ebene alles, was Rap Musik in Deutschland in den nächsten Jahren ausmachen wird: Jugendliche Bewohner eines sozialen Brennpunkts stürmen in Camouflage-Klamotten und Hassmasken durch die Straßen, halten ihre Fäuste drohend in die Kamera, lassen ihre Pitbulls bellen und tragen schwarze Fahnen mit einem Azad-Schriftzug, der arabischen Buchstaben nachempfunden ist.“ (S. 95)

Ähnlich sieht auch Seeliger (2013) Gangsta-Rap als eine Art Gefühl, das sich über bestimmte Stilmittel, Themenfelder und Sprachcodes definiert. Der\*Die Ich-Erzähler\*in oder Rapper\*in erzählt vom Leben auf der Straße, als Gangster oder als

---

<sup>58</sup> Es kann nach wie vor bezweifelt werden, dass HipHop den gleichen gesellschaftlichen Stellenwert in Deutschland hat, wie dieser ihn in den USA besitzt.

<sup>59</sup> Azad-*Napalm* auf dem Album *Napalm*. Pelham Power Records. 2000. Video bei YouTube zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=z9mRLRugG20>, abgerufen am 06.05.2020.

Draufgänger\*in. Der Begriff Gangster ist hierbei flexibel und kann auf unterschiedlichste Weise gebraucht werden. Ebenso die Darstellungsweise des Lebens im sozialen Brennpunkt bzw. Ghetto. Diese ist ebenso Definitionssache und reicht von Interpretationen wie dem Märkischen Viertel in Berlin zu sozialen Ballungsräumen in reichen Städten wie Heidelberg oder München (vgl. Seeliger 2013, S. 63) Der Gangsta-Rapper Kollegah definiert Simmern, eine Provinzstadt im Hunsrück als Ghetto, denn auch er lebte laut eigenen Angaben in einer Sozialbauwohnung und trug Second-Hand-Klamotten, sodass er den Wunsch verinnerlichte Millionär werden zu wollen. Das vermeintliche „Ghetto“ in Simmern spielte hierbei eine wesentliche Rolle bei der Schaffung der Figur Kollegah (Kollegah 2018, S. 62-64). Klar wird, dass es sich hierbei eher um widriger Umstände, leidvolle Erfahrungen und ein Gefühl der Marginalisierung handelt, als um tatsächlich gefährliche Gegenden.

Das soziale Stigma wird beim Gangsta-Rap bedeutungstiftend positiv umgedeutet und als cool und angesagt verwendet. Damit wird eine stigmatisierte Gruppe stolz und kann somit das Stigma zumindest innerhalb der Gruppe ablegen (Seeliger 2013, S. 53). Auch Kollegah macht seine Erfahrungen in Simmern mit dafür verantwortlich, dass er eine starke Willenskraft und damit mit seinen Worten „das Bosshafte“ entfalten konnte (vgl. Kollegah 2018, S. 53-56; 59-61 und S. 72-75).

Im Jahr 2004 brachte Sido die Single *Mein Block*<sup>60</sup> aus dem Album *Maske*<sup>61</sup> heraus. Loh und Verlan (2015) deklarieren diese Single als das „Mein Block“-Phänomen, welches das Gefühl des Gangsta-Raps am besten widerspiegeln und im Jahr 2004 begann, gesellschaftsfähig zu werden (vgl. Loh und Verlan 2015, S. 177).

Zuvor wurde das Bild des deutschen Großstadtghettos eher belächelt und als pubertäre Spinnerei abgewertet. Auch viele HipHopper\*innen belächelten deutschen Gangsta-Rap eher, als ihn ernst zu nehmen. Die damaligen Rapper der Massiven Töne respektierten die Gangster-Attitüden deutscher G-Rapper ebenso wenig. So heißt es in ihrem Song *Bumerang* aus dem Jahr 2005:

---

<sup>60</sup> Die Rapper Sido und Azad brachten beinahe zeitgleich eine Single mit dem Namen *Mein Block* heraus. Hieraus entstanden Kontroversen um Authentizität und Straßenattitüde zwischen den beiden und innerhalb der HipHop-Szene. Azad schlug sogar Sido während eines Konzertes beim *Splash Festival*.

<sup>61</sup> Sido – *Maske*. Aggro Berlin. 2004.



„Man wird nicht tupac amaru durch n besuch im solarium/ und Dein Viertel ist nicht Ghetto nur durch geistige armut/ du kannst Trainieren wie Fifty/ wirst nie wie Biggie so fett/ Ghettorap in Deutschland ist wickediwack/ klar, viele sind arm hier/ und vielen geht's schlecht/ viele karrieren sind geplant hier/ und das image nicht echt“<sup>62</sup>

Hier wird verdeutlicht, dass sich die Massiven Töne von der sich damals entfaltenden Gangsta-Rap-Szene abgrenzen und diese mehr als Image-Kampagnen und Medieninszenierung sehen, anstatt sie als ernst zu nehmende Gesellschaftskritik zu deuten. Auch Loh und Verlan (2015) sehen im Jahr 2005 „das merkwürdige Zusammenspiel zwischen Rap-Szene, Politik- und Medienlandschaft“ (ebd., S. 17) seit dem Aufblühen der Gangsta-Rap-Szene kritisch und identifizieren daher Problemthemen wie Homophobie, Sexismus, Rassismus und Ableismus (vgl. ebd., S. 17-19). Parallel zu dieser durchaus notwendigen Kritik sehen die beiden Autoren aber auch die andere, faszinierende und sehr erfolgreiche Seite des Gangsta-Raps. Die Erfolge und die Beliebtheit des Gangsta-Raps erklären sie folgendermaßen am Beispiel des „Mein-Block-Phänomens“:

„Die wechselnde Kameraperspektive lässt ein berauschendes Gefühl zwischen Ohnmacht und Allmacht, zwischen Tristesse und Faszination entstehen. Die unerhörte Behauptung, im Märkischen Viertel, dieser Endstation der gesellschaftlichen Verlierer, gehe die eigentliche Party ab, wird durch Bilder genährt, die Abenteuer und orgiastischen Sex versprechen. Gleichzeitig wird der Betrachter auf Distanz gehalten (...)" (ebd. S. 177)

Diese Mischung aus einer spannenden Geschichte, dem Reiz der verbotenen Verlockungen und der männlichen Härte, scheint den Reiz des Gangsta-Raps bei vielen Konsument\*innen auszumachen und lässt die Verkaufszahlen in die Höhe steigen. Die Rapper Sido, Bushido und Kool Savas sind seit der Jahrtausendwende die erfolgreichsten und wohl auch die bekanntesten Rapper in Deutschland geworden. Niemand aus der so genannten Alten Schule wie Torch, Samy Deluxe oder Curse konnte je mit ihnen auf der Ebene des kommerziellen Erfolgs konkurrieren.

Nach der erfolgreichen Single „Mein Block“ von Sido, begann der Erfolg des Berlin-Raps. Die *Battle*-Kultur und Straßenmentalität wurde in Berlin im Untergrund schon früh großgeschrieben und setzte sich nun in ganz Deutschland durch. Allein die Namen großer Berliner Rapper, die nun in vielen Jugendzimmern und auf Schulhöfen

---

<sup>62</sup> Massive Töne – *Bumerang* aus dem Album *Zurück in die Zukunft*. Kopfnicker Records. 2005.

bekannt wurden, sind diskussionswürdig und kritisch zu beurteilen: Frauenarzt, King Orgasmus One, Die Sekte, MC Bastard, Bass Sultan Hengzt oder Massiv inszenierten den Berliner *Gangster-Assi* perfekt. Sie nahmen die Rolle des Tabubrechers auf mehreren Ebenen an. Lyrisch äußerst umstritten setzten sie auf *Boasting*, Beleidigung und Grenzüberschreitung. Implizit waren Sexismus, Frauenfeindlichkeit und Homophobie stets beinhaltet (Seeliger 2013, S. 71-73). King Orgasmus One rappte über Analverkehr, Prostituierte und Gangbang-Partys wie in seinem legendären Track *Fick mich und halt dein Maul* aus dem Jahr 2003 und überschritt hierbei nicht nur eine Grenze:

„Fick mich und halt dein Maul/fick mich und halt dein maul!/fick mich und halt dein maul!/ ich schaue auf mein nachttisch und da steht ne pulle gleitcreme,/und neben mir die nutte/die ihr arschloch schön eincremt,/fotze nimm die kugeln aus dem arsch jetzt komm ich,/ich finger deine fotze und seh' in dein gesicht,/du bist geil nutte und verlangst mehr als nur ein schwanz,/ich stoß meine faust in dein bauch bis du platzst,/bass vibriert dein arsch/nutte komm und blas penis,/wer ist der king? murda und orgasmus,/du bist ein hurensohn, deine mutter hat ich schon,/arschloch eingecremt und deine mutter weint,/halt die fresse jetzt kommt orgasmus - fick mich und halt dein maul,/du dreckige schlampe“<sup>63</sup>

Dieser skandalträchtige Track wurde unter anderem von der Feministin Alice Schwarzer äußerst kritisch aufgegriffen. Sie lud King Orgasmus One in ihre Sendung ein, stellte den Rapper zu Rede und wollte wissen, was er sich bei dieser Art von Musik und den Texten denke. Der erwartete Schlagabtausch der beiden fand jedoch nicht wirklich statt und es stellte sich heraus, dass Manuel Romeike, wie der Rapper mit bürgerlichem Namen heißt, mit der Situation scheinbar völlig überfordert war. Er war lediglich in der Lage darauf hinzuweisen, dass seine Musik eine Art „Kunst“ sei, die „zum Feiern“ gut wäre (vgl. Schmider 2016, S.42).<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> King Orgasmus One – *Fick mich und halt dein Maul* auf dem Album *Fick mich und halt dein Maul*. I luv Money Records. 2003.

<sup>64</sup> Das Video mit dem Auftritt King Orgasmus Ones bei der Talkshow Maischberger, die von Alice Schwarzer moderiert wurde mit dem Titel „Früher, härter, unromantischer – Sex ohne Liebe“ vom 10.04.2007 ist auf YouTube zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=x82T3WLtUM>.

Mittlerweile sind zahlreiche Sampling-Tracks mit den Zitaten von Alice Schwarzer entstanden, da diese in der Sendung den Rapper zitierte, was zu Belustigungen vieler Anhänger von King Orgasmus One führte und seine Beliebtheit und Bekanntheit förderte. Ein Beispiel ist hier zu sehen: <https://www.youtube.com/watch?v=0QTfmb6vt70>, abgerufen am 23.01.20.

Neben diesem extremen Beispiel für Frauenverachtung, Sexismus und Tabubruch im HipHop, (in Kapitel 3.3.1 wird vertieft darauf eingegangen) setzten auch viele andere Berliner Rapper gezielt auf Provokation. Bushido beispielsweise rappt nach wie vor am liebsten übers Mütter Ficken und darüber, wie er andere fertig machen könne. Zeilen wie „Ihr wollt Romantik, doch ich ficke mit der Faust/ die Stricher sind jetzt out, ihr seid alle gleich schwul/ was wollt ihr noch yeah Rap ist jetzt mein Stuhl/ Du brauchst Gleitcreme denn du bist ein schwuler Mann/ Tefla und Jaleel sind jetzt wegen mir im Ruhestand“<sup>65</sup> oder „Sag, was willst du Opfer machen, wenn ich zu 'nem Wolf mutier? Ich fick deine Mutter und dein Vater hängt beim Golfturnier S-O-N-N, Nutte, es ist Gangbang“<sup>66</sup> zeugen von dessen Hang zur Diskriminierung. Bushidos Erfolge in den 2000er Jahren sind jedoch bemerkenswert. Nicht umsonst bezeichnet Seeliger (2013) Bushido als „das größte Phänomen“, das deutscher Gangsta-Rap hervorgebracht hat (Seeliger 2013, S. 77). Bushidos eigener Verweis darauf, nicht bloß über hartes Straßenleben und Gangstergeschäfte zu sprechen, sondern diese auch tatsächlich zu leben, macht die Verschränkung von organisierter Kriminalität und Gangster-Rap-Szene bzw. HipHop-Kultur deutlich. Mitte bzw. Ende der 2000er Jahre wurde diese Verschränkung auch außerhalb des HipHops bekannter als öffentlich wurde, dass etliche Rapper\*innen Schutzgeld an diverse Kriminelle und Familienclans zahlen müssen.<sup>67</sup>

Im Jahr 2008 kam Rapper Xatar<sup>68</sup> wegen eines Überfalls auf einen Goldtransport für mehrere Jahre ins Gefängnis. Zuvor war er bereits wegen verschiedener Delikte mit dem Gesetz in Konflikt geraten. Seine Raps sind dementsprechend hart und handeln explizit von der Glorifizierung des Kriminellen. Auch hier scheint die Authentizität zwischen Gangster-Rap und kriminellem Background, den Erfolg zu schüren. Seit seinem Haftantritt gelangen Xatar äußerst gute Charterfolge, die Gründung eines erfolgreichen Labels und das Veröffentlichen seiner Biografie, die zum Spiegel-Bestseller wurde (vgl. Xatar 2015).

---

<sup>65</sup> Bushido – *Alphatier* auf dem Album *Von der Skyline zum Bordstein zurück*. Ersguterjunge. 2006.

<sup>66</sup> Bushido – *Mitten in der Nacht* auf dem Album *Sonny Black*. Ersguterjunge. 2014.

<sup>67</sup> Ein Paradebeispiel für die Abhängigkeit eines Rappers zu einem kriminellen Clan zeigt Bushido und sein Verhältnis zum Berliner Aubou-Chaker-Clan.

<sup>68</sup> Vgl. Xatar – *Alles oder Nix*. Bei uns sagt man die Welt gehört dir. Riva Verlag. 3. Auflage 2016.

Die Skandale, Tabubrüche und Erfolge des deutschen Gangsta-Raps hatten eine zunehmende Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zur Folge. HipHop wurde nun im Allgemeinen stärker diskutiert, kritisiert und polarisiert. In den USA hatte diese Phase bereits einige Jahre zuvor stattgefunden und die meisten Menschen waren mittlerweile an HipHop gewöhnt, sodass Kooperationen von HipHopper\*innen und beispielsweise Politiker\*innen stattfinden konnten. In Deutschland dagegen wurden HipHopper\*innen erst nach und nach ernster genommen. So waren vor allem Gangsta-Rapper selten eingeladene Gäste bei öffentlichen Veranstaltungen. 2007 wurde Bushido das erste Mal bei Johannes B. Kerner im ZDF eingeladen.<sup>69</sup> Damals noch als skandalträchtiger Gast vorgestellt und mit dem kritisch-bürgerlichen Auge betrachtet, gewann Bushido vier Jahre später 2011 schon den Bambi für Integration.<sup>70</sup> Dies zeigt, dass Gangsta-Rap und damit die HipHop-Kultur zunehmend gesellschaftsfähig wurde und nach wie vor wird. Auch Dietrich und Seeliger (2012) sehen in den Jahren 2007 bis 2009 ein erhöhtes Medieninteresse am Gangsta-Rap. Sie erkennen hierbei zwei typische Formen der Berichterstattung, die skandalisierende und die reflexive. Die skandalisierende Berichterstattung basiert auf der Darstellung von jungen, gewaltbereiten Männern mit orientalischem Migrationshintergrund, die im Kontext von Rap als Ursache von Gewalt und Kriminalität skandalisiert werden. Bei der reflexiven Berichterstattung verweisen die beiden z. B. auf Autobiografien von Rappern (Bushido, Fler, Massiv), in denen diese die vermeintlich negative Berichterstattung zur Selbstdarstellung aufnehmen, um von der „aufmerksamkeitsökonomischen Kraft zu profitieren“ (Dietrich und Seeliger 2012, S. 34).

---

<sup>69</sup> Johannes B. Kerner vom 04.06.2007 zu sehen auf: <https://www.youtube.com/watch?v=pxu9c6rWmEo>, abgerufen am 27.02.2020.

<sup>70</sup> Bushidos Bericht und seine Rede zum Bambi 2011 zu sehen auf: [https://www.youtube.com/watch?v=yxKizXvKFHl\\_](https://www.youtube.com/watch?v=yxKizXvKFHl_), abgerufen am 27.02.2020.

## 2.6. Die 2010er Jahre - Gesellschaftliche Akzeptanz und Diversität

„Rap im Jahr 2015 ist ein *selbstständiger* Begriff, eine Art *umbrella term* für eine nahezu unüberschaubare Anzahl an Strömungen, die vornehmlich MusikjournalistInnen, die ProtagonistInnen selbst und/oder ihre Plattenfirmen und Managements zu etikettieren versuchen.“ (Dietrich 2016, S. 7 f)

Dieses Zitat von Marc Dietrich verdeutlicht die extreme Ausdifferenzierung, die HipHop bzw. Rap mittlerweile erfahren hat. Er nennt diverse Etikettierungen von verschiedenen HipHop- bzw. Rap-Genres wie Gangsta-, Zecken-, Hipster-, Weirdo- oder Cloud-Rap, die nebeneinander existieren und eine Systematisierung quasi unmöglich machen (vgl. Dietrich 2016, S. 8). Saied (2012) verweist auf die Problematiken, die Kategorisierungszwänge für HipHop-Künstler\*innen haben können. Sie sieht beispielsweise gerade im Kontext HipHop und Migration ein Spiegel der Ethnisierung und Stigmatisierung in der Gesellschaft (Saied 2012, S. 271 f). HipHop seit den 2010er Jahren zeigt sich definitiv omnipräsent und ist zum sichtbaren Mainstream geworden, der sowohl bei ARTE als auch bei RTL vorkommen kann. Selbst Rapper-Auftritte in Lederhosen<sup>71</sup> oder als Schlager-Feature<sup>72</sup> sind mittlerweile möglich. Es hat also eine Integration des HipHops in den Mainstream gegeben. Gleichzeitig haben sich auch Themenfelder der Gesellschaft in den HipHop integriert. So hat sich beispielsweise seit den 2010er Jahren eine queere Rap-Szene gebildet. Parallel zur fortlaufenden Emanzipation von LGBT\*-Menschen, begannen eben diese auch HipHop zu machen, teilweise mit beachtlichen Erfolgen (vgl. Kapitel 3.3.2). Das heißt nicht nur HipHop integrierte sich in den Mainstream, sondern gesellschaftliche Umwälzungen, Emanzipationen und Diskurse integrierten sich andersherum auch in den HipHop und wirkten hier transformativ. Acar (2015) sieht im Jahr 2010 ebenfalls einen „wichtigen Einschnitt“ in den Geschichtsbüchern des deutschen HipHops (Acar 2015, S. 302). Er deutet die 2000er Jahre als die Jahre des Gangsta-Raps, sieht dann eine Übersättigung des Genres und

---

<sup>71</sup> Der Rapper Sido tritt regelmäßig in Lederhosen im Stanglwirt in Kitzbühel auf und provoziert dort 2020 mit Hitler-Vergleichen. Nachzulesen auf: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/beim-stanglwirt-in-kitzbuehel-berliner-rapper-sido-provoziert-mit-hitler-witz/25474224.html>, abgerufen am 27.01.2020.

<sup>72</sup> Der Rapper Olexesh veröffentlicht 2018 ein Lied mit der Schlager Sängerin Vanessa Mai. Zu sehen auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=2xTkXumxOOY>, abgerufen am 28.02.2020.

dadurch den Beginn einer neuen Ära des HipHops, die durch Vielfalt und Facettenreichtum geprägt ist (vgl. Acar 2015, S. 302-304). Zum einen setzte sich zwar der Gangsta-Rap fort, produzierte sich jedoch lokal äußerst unterschiedlich. Haftbefehl aus Offenbach am Main entwickelte einen Rapstil aus einem Mix von unterschiedlichen Sprachen wie Deutsch, Englisch, Türkisch, Kurdisch, Serbisch oder Arabisch. Diesen unterlegte er mit düsteren Straßen-Beats und wurde zur Ikone in der Main-Metropole. Die Bonner\*innen SSIÖ oder Schwesta Ewa und die Düsseldorfer um Kollegah und Farid Bang bildeten jeweils Alleinstellungsmerkmale und sind nach wie vor wichtige Faktoren des deutschen HipHops. Parallel entstanden Ironien und Parodien des Gangsta-Raps, die sich als eigenes Genre etablieren konnten. Zu nennen sind hier KIZ, Alligatoh oder DCVDNS, die die „Sparte Unterhaltungs-Rap mit ironischem Unterton“ (Acar 2015, S. 303) anführten.

Neben Gangsta-Rap und dessen Ironisierung gelang es außerdem Rappern wie Casper, Marteria und Cro in die Charts zu gelangen. Diese zeichneten sich durch Experimentierfreude an Beats (Acar 2015, S. 303), die Nicht-Verwendung vulgärer Sprache und außergewöhnliche Stimmen aus. Marteria trat neben seiner Künstler-Identität nebenbei noch als Marsimoto auf. Dieser fiel durch eine computerveränderte Stimme und die Glorifizierung von Cannabis in seinen Texten auf. Im Gegensatz zu Gangsta-Rapper\*innen haben die drei genannten Rapper keinen sozialen Brennpunkt als Hintergrund und können daher keine/wenig Street-Credibility vorweisen. Dennoch hat zum Beispiel Marsimoto mit seiner speziellen Art Musik zu machen ein Alleinstellungsmerkmal geschaffen, welches ihm Erfolg einbringt. Textlich spricht Acar (2015) von einer Renaissance der Alten Schule (S. 304)<sup>73</sup>. Er resümiert: „So koexistieren in den 2010ern unterschiedliche Strömungen und andere Interpretationen und Arten von Rap wuchsen zu Alternativen an und wurden ebenfalls erfolgreich“ (Acar 2015, S.304). Acar (2015) erklärt hier ein Phänomen des HipHops, welches prägend für die Subkultur ist: Die Mehrfachkodierbarkeit und Interpretationsoffenheit des Genres, welchen im weiteren Verlauf der Arbeit noch vertiefend nachgegangen werden wird.

---

<sup>73</sup> Vgl. zur Alten Schule Kapitel 3.1.

Neben den kulturellen Veränderungen, wandelte sich in den 2010er Jahren vor allem der Beat und die Melodie im HipHop. *Trap* und *Autotune* sind hierfür die Schlagwörter. Wikipedia definiert *Trap* als Subgenre des HipHops, das sich in den Südstaaten der USA entwickelt hat<sup>74</sup>. Als Stilmerkmale werden die schleppenden Rhythmen mit sehr tiefen Bassdrums und schnellen, rollenden Hi-Hats genannt. Hinzu können charakteristische Klänge aus der Electro-Musik sowie Samplings von Sirenen, Hupen oder Schüssen kommen. Diese Samplings werden häufig auch vom/von der Rapper\*in selbst stimmlich produziert. Rapper wie 2Chainz<sup>75</sup>, Post Malone, Drake oder Gucci Maine wurden dadurch bekannt. Häufig ist dieser Sound wieder gepaart mit düsteren Texten aus dem Drogen- und Straßenumfeld der Rapper\*innen.

2Chainz rappt gerne über Crack, Dealer und Geld. Drake hingegen wird bei Obst (2016) bereits als „Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap“ betitelt (S. 55) und wurde damit quasi zu einem der erfolgreichsten HipHop-Artists der 2010er Jahre. Weitere nennenswerte US-Künstler\*innen dieser Epoche sind Nicki Minaj, Post Malone, Kendrick Lamar, Chance the Rapper oder 21 Savage.<sup>76</sup> In Deutschland sind es beispielsweise Shindy, Kontra K, Gzuz, Bonez MC, Kollegah, Farid Bang oder Capital Bra.

Kulturell lässt sich also eine weitere Integration und Diversitätsvervielfachung im HipHop der 2010er Jahre und auf musikalischer Ebene einen Bedeutungsgewinn durch *Trap* und *Autotune*<sup>77</sup> feststellen.

Es konnte gezeigt werden, dass HipHop sich seit seinen Anfängen in den 1970er Jahren enorm verändert und entwickelt hat. Die Popularität ist mit den Jahren stetig gestiegen, die Subgenres haben sich immer weiter ausdifferenziert und es sind vielfältige HipHop-Interpretationen entstanden. Zudem entwickelte sich eine

---

<sup>74</sup> Vgl. HipHop Evolution, Season 4, Episode 3.

<sup>75</sup> 2Chainz beispielsweise in seinem Track Gang Up. Auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ZvUBGN4KoPO>, abgerufen am 22.01.21.

<sup>76</sup> Vgl. die erfolgreichsten Rapper der 2010er auf <https://popkultur.de/die-erfolgreichsten-rapper-der-2010er-jahre/>, abgerufen am 05.10.2020.

<sup>77</sup> Vgl. zur Evolution des Autotunes folgendes Video auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=O0vXxp3JwQs>, abgerufen am 22.01.2020.

Internationalisierung und es entstand neben dem US-amerikanischen HipHop zum Beispiel auch deutscher HipHop in deutscher Sprache.

Im Folgenden soll nun näher auf die HipHop-Rezensionen eingegangen werden. Welche Diskurse gibt es im und um den HipHop? Welche Geschichten werden erzählt und welche Normen und Werte werden somit vermittelt und reproduziert? Fokussiert werden hierbei vier Diskurse, die meiner Meinung<sup>78</sup> nach prägend für die Subkultur sind: Zunächst wird der Kampf zwischen Alter und Neuer Schule erörtert, um dann auf das Thema Migration näher einzugehen. Schließlich wird auf den problematischen Bereich der Gefährdung und der Diskriminierung eingegangen, um abschließend den Diskurs um *Realness* und Authentizität näher zu erläutern.

---

<sup>78</sup> Es wird kein Anspruch auf Vollständigkeit gestellt. Mit Sicherheit können hier weitere Diskurse analysiert und thematisiert werden.



### 3. HipHop Rezensionen

#### 3.1. Neue Schule versus Alte Schule – vom Mittelstand ins Gangsta-Milieu

*„Oldschool, Skinny AI/ Newschool, PTK/ Kriminell und kreativ, wer hat Charakter?/ Kein Möchtegern Blabla/ wie viel ist das wert, he?/ andre machen Mucke doch wir machen Ernst!“*

*Skinny AI und PTK361*

Die sogenannte *Alte Schule (old school)* des HipHops bezieht sich zumeist auf den Ursprungsmythos des HipHops und dessen Entstehung in der New Yorker Bronx der 1970er Jahre (vgl. Kapitel 1). Auf Grund der sozio-ökonomisch schlechten Rahmenbedingungen in der Bronx entstand ein Bandenwesen und eine Militarisierung der Kriminalität in diesem New Yorker Stadtteil. Als Alternative fanden Jugendliche und junge Erwachsene „neue Ausdrucksformen für das schwierige Leben im Kreislauf von Jugendarbeitslosigkeit, Kriminalität und Drogenabhängigkeit“ (Klein und Friedrich 2003, S. 56): Zunächst das Sampeln von Musikstücken (DJing), später den Rap, den Breakdance und das Graffiti. Junge afroamerikanische Menschen etablierten also eine Straßenkunst, die Musik als ihre Basis hat, um hierüber dem negativen Alltag entfliehen zu können (vgl. Klein und Friedrich 2003, S. 55-57). Hierauf aufbauend spielten, vor allem bei den von vielen so genannten Gründervätern des HipHops Kool Herc, Africa Bambaataa oder Grandmaster Flash, die Elemente Liebe, Frieden und Einigkeit (*Positivity* und Afrikazentrismus) eine sehr wichtige Rolle. HipHop setzte den sich rivalisierenden Gangs einen Friedensvertrag entgegen. Die ersten HipHop-Partys galten als Alternative zur Gewalt und als Möglichkeit, Spaß zu haben und sich auszudrücken (vgl. Schmider 2016, S. 19 f und Kottmann 2002, S. 53-56). Hierdurch konnten HipHopper\*innen ihre Probleme benennen, sie in die Öffentlichkeit bringen und gleichzeitig Spaß haben. Aus Leid und Not wurde etwas Neues geschaffen, kreativ umgesetzt und ein Ventil für den Ausdruck der Identifikation als schwarzer, junger Mensch gefunden (vgl. Rose 1997, S. 149 und Loh und Verlan 2015, S. 274 f). Für viele HipHopper\*innen der Alten Schule waren diese Normen und Werte des Ursprungsmythos die Hauptelemente des HipHops. Auch heute gründet beispielsweise *„Die Urbane-Eine HipHop Partei“* ihr Parteienprogramm und ihre Politik auf diesen Normen und Werten. Das

Parteiprogramm liest sich grün-links-liberal und hat das Ideal um *love, peace and unity* impliziert.<sup>79</sup>

Einige Vertreter\*innen der Black Studies sahen bereits in der Übernahme der schwarzen HipHop-Kultur in andere (weiße) Kulturen wie zum Beispiel nach Deutschland eine Verfälschung der von ihnen gegründeten Normen und Werte (vgl. Friedrich und Klein 2003, S. 57). Andere erkannten im HipHop die Möglichkeit „einer globalen Bewegung, die sich vom Epizentrum New York über den ganzen Planeten verbreitet hatte“ (Loh und Verlan 2015, S. 90). Auf dieser Idee aufbauend erschien 2003 das Album *The World according to RZA*<sup>80</sup> vom US-Rapper RZA des WuTang-Clans. Das Album enthält Tracks von HipHopper\*innen zahlreicher Länder, darunter Frankreich (Saian Supa Crew), Schweden (Petter) oder Deutschland (Curse, Afrob u.a.). RZA versuchte mit diesem Album, seine globale Sicht auf HipHop als zusammenführendes und einigendes Medium zwischen den Nationen, Völkern und Ländern zu veranschaulichen.<sup>81</sup>

Loh (2015) betont, dass zwischen 1985 und 1991 gerade das Mediendesinteresse an HipHop in Deutschland dazu geführt hatte, dass sich die damalige HipHop-Kultur, die sich überwiegend auf HipHop-Jams traf, als Grenzen überwindende Wertegemeinschaft definierte. Diese HipHop-Oldschooler\*innen betrachteten sich als Weltbürger\*innen, die keine nationalen oder ethnischen Grenzen kannten und denen das Spiel mit Reimen, Sampling und Breaken am Herzen lag (Loh und Verlan 2015, S. 90-91). Auch Saied (2012) betont, dass nicht unbedingt der Rap per se das adäquate Ausdrucksmittel der ersten HipHopper\*innen war, sondern viele den Einstieg in den HipHop durch andere Elemente wie B-Boying, Graffiti oder DJing gefunden haben und die Wertegemeinschaft und das Zusammensein den Ausschlag gaben auf eine HipHop-Jam zu gehen (vgl. Saied 2012, S. 179).

Neben den afrozentrischen Werten der Zulu Nation (Afrika Bambaataa) und dem Ursprungs-Mythos stellte jedoch bereits 1979 die Sugarhill Gang diese Werte in Frage. Ihr erster Track und auch der erste HipHop-Hit mit nationalem Erfolg, war ein

---

<sup>79</sup> Vgl. das Parteiprogramm der Urbanen auf: <https://www.die-urbane.de/programm.html>, abgerufen am 07.03.2019.

<sup>80</sup> RZA – *The world according to RZA*. Virgin EMI Records. 2003.

<sup>81</sup> Vgl. Kommentar von *beni-mike* der Rap.de-Redaktion auf: <https://rap.de/allgemein/6445-rza-the-world-according-to-rza/>, abgerufen am 06.02.2020.

Text, der einfach nur Spaß machen sollte, es gab keine politische Aussage, keinen Afrozentrismus, keine Notwendigkeit Frieden schließen zu wollen. Der Reim wurde auch an Menschen des reicheren Manhattans adressiert und die Sugarhill Gang hatte keinen Straßen-Bronx-Hintergrund. Sie kamen aus dem benachbarten New Jersey und hatten die Probleme der Bronx nicht miterlebt. Bereits hier setzt ein Authentizitätsdiskurs des HipHops an: Die Oldschooler\*innen beanspruchen die Authentizität für sich (im Falle des genannten Beispiels: Man muss aus der Bronx kommen, die Werte des Ursprungsmythos leben und emanzipatorisch-subversive Texte schreiben). Diese Oldschooler\*innen, die aus der Bronx kamen und den Ursprung selbst erlebt hatten und HipHop als soziale Bewegung betrachteten, kritisierten bzw. verurteilten die Sugarhill Gang und ihren Track *Rappers Delight* als *fake, not real* und *not old school* (vgl. Kage 2016, S. 65-67).

Neben der nicht existierenden Street Credibility der Sugarhill Gang kam hinzu, dass sie unautorisiert allgemein bekannte Zitate von MCs der ersten Generation der Bronx verwendeten. Sie kopierten beispielsweise den bekannten Reim: „I said a hiphop the hippie the hippie to the hip hiphop and you don't stop“ von Lovebug Starski und Keith Cowboy. Auch Kool Herc, Coke La Rock oder Grandmaster Caz beschuldigten die Sugarhill Gang des Plagiats (vgl. Acar 2015, S.67). Es lassen sich bereits hier Diskrepanzen feststellen zwischen HipHopper\*innen, die sich als ursprünglich, real und authentisch identifizieren und HipHopper\*innen, die Neues ausprobieren, alte Werte in Frage stellten und neue Standards setzen. Dieser *Battle* zwischen Konservatismus und Modernismus setzte sich im Laufe der Jahre fort, konstruierte neue Maßstäbe und belebte die Ökonomie des HipHops.

In Deutschland schwappte die HipHop-Kultur in den späten 1980er Jahre über den Atlantik. Einflussfaktor war die Ökonomisierung des HipHops in den USA, die zur Folge hatte, dass auch in Deutschland Kassetten aus den USA verkauft wurden, US-HipHop-Filme wie *Wild Style!* gezeigt wurden und US-Künstler\*innen global auftraten. Wichtigstes Medium für deutsche HipHop-Fans waren lokal veranstaltete HipHop-Jams. Dort wurde HipHop-Musik gespielt, es wurde begonnen selbst zu *breakdancen* und Graffiti zu sprühen. Auf diesen Jams wurden Kontakte geknüpft und Netzwerke aufgebaut (Saied 2012, S. 57). Auch die US-Bases in Deutschland werden von einigen Autor\*innen als wichtiger Einflussfaktor genannt (z. B. Loh 2015). Nicht

zufällig wurden zu Beginn gerade Städte mit US-Präsenz zu HipHop-Städten in Deutschland, zum Beispiel Heidelberg mit Torch und Advanced Chemistry oder Stuttgart mit den Fantastischen Vier oder Freundeskreis. Die Kontakte, die auf Jams geknüpft wurden, führten die beiden Künstler\*innen Torch und Cora E nach New York City, wo sie in Kontakt mit Afrika Bambaataa und KRS One kamen. Die Werte der Zulu Nation übertrugen die beiden auf ihre eigene HipHop-Philosophie und sie fingen an selbst Rap-Texte auf Deutsch zu schreiben (vgl. Saied 2012, S. 57 f). Erstaunlicherweise findet sich mit Cora E. eine Frau unter den ersten Rapper\*innen in Deutschland. In den 1980er Jahren ging sie aufgrund von Kontakten, die sie über HipHop-Jams gewonnen hatte, mit 16 Jahren nach New York und erlangte tiefe Einblicke in die dortige HipHop-Kultur und die Zulu Nation. Geprägt durch Schicksalsschläge nutzte Cora E. HipHop als Ventil für ihre persönliche Rettung, was sich auch in ihren Texten widerspiegelt (z. B. in *Schlüsselkind*<sup>82</sup>). Bei Cora E. wurden Themen wie Emanzipation, Freiheit, Gemeinschaft und Positivity angesprochen und mit HipHop identifiziert (Acar 2015, S. 162f). Überzeugende Auftritte, ein hohes Level an Rap- Skills und eine wiedererkennbare Stimme, brachten ihr in den 1990ern Erfolge ein. Sie veröffentlichte allerdings lediglich ein Album (Corage 1998<sup>83</sup>). Anschließend wollte sie sich verstärkt der Erziehung ihrer Kinder widmen und beendete ihre Karriere als HipHopperin (Acar 2015, S. 163).

Ähnlich wie Cora E pflegte auch die Rap Combo Advanced Chemistry<sup>84</sup> Kontakte zur Zulu Nation in New York. Im Track Kapitel 1 erzählt Torch schon fast biografisch wie in ihm die HipHop-Fackel (Torch) entflammt wurde und welche Faszination er für HipHop entwickelt hat:

„Gestatten Sie, mein Name ist Frederik Hahn! You see they call me a Star, but thats not what I am!/ Ich weiss noch genau, wie alles begann. The Message von Melle Mel war für mich wie ein Telegramm!/ Und obwohl ich kein einziges Wort verstehen konnte, erkannt ich, welches Feuer in seinen Worten brannte!/ Die Fackel in mir wurde sofort entfacht, in einer Nacht über ein ganzes Leben nachgedacht!/ Ich erblickte den Pfad zur Geschichte, mein Kopf wippte, nickte zur Geschwindigkeit des Takts. / Von diesem Tag war mir klar: Scheissegal, was das Ziel auch sei, ich packs! (...)"

---

<sup>82</sup> Cora E – Schlüsselkind auf YouTube zu sehen unter: [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_M7abyCVQE](https://www.youtube.com/watch?v=5_M7abyCVQE), abgerufen am 05.10.2020

<sup>83</sup> Cora E – Corage. EMI Electrola. 1998.

<sup>84</sup> Advanced Chemistry: Rap Gruppe aus Heidelberg bestehend aus Torch, Toni L und Linguist, gegründet 1987.

Es wird in diesem kurzen Abschnitt deutlich, dass nicht zwangsläufig die Sprache das Entscheidende ist, sondern die Stimme des Rappers, die „Feuer“ innehat und damit auf einer spirituellen Ebene anzuordnen ist, die den „Pfad zur Geschichte“ eröffnet und damit für Erkenntnis und Motivation („Scheissegal, was das Ziel auch sei, ich packs“) sorgt. Torch bzw. Advanced Chemistry fühlen sich also vom HipHop angezogen und möchten selbst diesen Weg fortführen. *Knowledge*, ein zentrales Anliegen von Afrika Bambaataa, spielt für die Gruppe dabei eine wichtige Rolle. *Knowledge* bedeutet im Falle von Bambaataa so viel wie Aufklärung über bestehende Verhältnisse und beinhaltet stets eine Systemkritik. Dies zeigt sich in vielen Texten von Advanced Chemistry: Kapitalismuskritik beispielsweise in *Welcher Pfad führt zur Geschichte?*<sup>85</sup> oder Rassismuskritik in *Fremd im eigenen Land*.<sup>86</sup>

Zeitgleich zu den Tätigkeiten von Advanced Chemistry, Cora E. und anderen HipHopper\*innen, die sich überwiegend auf traditionellen Ebenen der *Positivity*, Gesellschaftskritik und der Persönlichkeitsentwicklung bewegten, entstand mit den Fantastischen Vier eine Neuordnung des HipHop-Diskurses. Die erste Platte der Fanta Vier (*Jetzt geht's ab*<sup>87</sup>) erschien im Sommer 1991 bei *Columbia/Sony*, einem Major-Label<sup>88</sup>, welches bis dahin nicht an HipHop interessiert war. Die Platte war damit das erste deutsche HipHop-Album, welches bei einem Major Label veröffentlicht wurde. Dementsprechend war natürlich auch der Absatz und damit der Erfolg des Albums. Viele HipHopper\*innen warfen den Fantas Kommerz und einen Missbrauch der Ideale des HipHops vor.<sup>89</sup> Vergleiche mit der Sugarhill Gang aus New Jersey, der es ebenfalls an Authentizität und Unterstützung aus der HipHop-Szene mangelte, taten sich auf (vgl. Loh und Verlan 2015, S. 271). Die Fantas hatten ähnlich wie die Sugarhill Gang wenig mit der eigentlichen Szene zu tun, die sich auf Jams traf und in der vor allem Freiräume geschaffen, soziale Missstände angeprangert und Benachteiligungen kritisiert wurden. Somit postulieren Loh und Verlan (2015):

---

<sup>85</sup> Advanced Chemistry – *Welcher Pfad führt zur Geschichte?* Auf dem Album *Advanced Chemistry*. 360° Records. 1995.

<sup>86</sup> Advanced Chemistry- *Fremd im eigenen Land*. Auf dem Album *Fremd im eigenen Land*. MZEE Records. 1992.

<sup>87</sup> Die Fantastischen Vier – *Jetzt geht's ab*. Columbia Records. 1991.

<sup>88</sup> Ein Major-Label bezeichnet in der Musikindustrie ein Unternehmen, das zu den marktführenden Musiklabels gezählt wird.

<sup>89</sup> Zu *Sellout* und Kommerzialisierung vgl. Klausegger 2009, S. 241-243.

„Die Unterschiede zwischen den Fantastischen Vier und dem Rest der Szene hätten größer nicht sein können“ (S. 272).

Die Fantas hatten dennoch Erfolg und wurden im Laufe der 1990er Jahre zur erfolgreichsten deutschen HipHop-Gruppe. Ihr Legitimationsproblem blieb jedoch in einigen Kreisen bestehen, da sie die konservativen Grundwerte der Ursprungsszene um Cora E., Torch und der Zulu Nation nicht zu vertreten schienen. Sie rappten weder über politische Themen noch vertraten sie die Sichtweisen der HipHop-Philosophie der *Positivity* bzw. vermittelten diese nicht in ihren Tracks. Ihr Hauptaugenmerk galt dem Spaß, dem Reimen (ohne Sinn) und scheinbar dem Kommerz (vgl. Loh und Verlan 2015, S. 271-273). Der Erfolg der Fantas rückte diejenigen, die dafür verantwortlich sind, dass es HipHop in Deutschland gibt und dass Themen wie Rassismus oder Migration behandelt werden, in den Hintergrund. Klausegger (2009) formuliert dieses Dilemma folgendermaßen:

„(...) all diese HipHopperInnen stehen im Dunkeln auf einer >>Bühne<<, über der >>ein Schild mit der Aufschrift<< >>Deutscher HipHop<< hängt [sic]. Und dann macht die Musikindustrie das Licht an und richtet dabei den Lichtkegel nicht auf die Migrationskids, sondern auf deutsche Mittelstandskids, die einfach nur Spaß haben und Musik machen wollen, ohne sich um ideologische Fragen zu kümmern – und um damit (kommerziellen) Erfolg zu haben.“ (S. 235 f)

Genau dies geschah mit den Fantastischen Vier, die alle keinen Migrationshintergrund haben, sondern aus der deutschen Mittelschicht stammen. Die unpolitischen Spaßrapper der Fanta Vier hatten mehr Erfolg und eine größere Bühne als die edlen und subversiven Rapper\*innen der Alten Schule.<sup>90</sup> Die Fantas wurden zum Maß aller Dinge im HipHop gehypt, trotz Kritik aus der vermeintlichen Ursprungs-HipHop-Community. Zwei Welten prallten aufeinander. Einige Kritiker\*innen sahen in den Fantas auch vielmehr eine Art *HipPop*, statt echten HipHop.

Wie es jedoch bei vielen zunächst sehr hitzigen und emotionalen Auseinandersetzungen ist, entspannte sich die Situation nach einiger Zeit und eine Normalisierung setzte ein. So auch im HipHop der 1990er Jahre in Deutschland. Die Fantas hatten nach wie vor große Erfolge und füllten die Konzerthallen des Landes.

---

<sup>90</sup> Die Fantastischen Vier verkauften 750 000 Einheiten ihrer Platte *Die Da* und blieben 45 Wochen in den deutschen Charts. Zur damaligen Zeit ein Rekord.

Aber auch Vertreter\*innen der Alten Schule wie Advanced Chemistry, Die Stieber Twins, Freundeskreis oder später Samy Deluxe, Curse oder Afrob konnten mit ihrer Musik Geld verdienen und waren fester Bestandteil der deutschen Charts. Parallel zum deutschen Diskurs Alte Schule (vertreten durch Advanced Chemistry) gegen Neue Schule (vertreten durch Fanta Vier) entstand in den USA ein weiterer Diskurs, der ebenfalls in die Kategorie *Oldschool vs. Newschool* eingeordnet werden kann: Wie bereits erwähnt entwickelte sich Anfang der 1990er Jahre an der Westküste der USA der sogenannte Gangsta-Rap. Hatte sich New York im Laufe der 1980er Jahre zum HipHop-Mekka ausgebildet, war HipHop an der Westküste um die Städte Los Angeles und San Francisco weitestgehend unbekannt. Der New Yorker Stil war wie bereits erläutert tendenziell positiv gestimmt, auf Frieden, Subversion und Gesellschaftskritik aus.<sup>91</sup> Die Texte der Westcoast Gangsta-Rapper\*innen wurden dagegen deskriptiver und vulgärer. Geografisch gesehen kann L.A. als Epizentrum bezeichnet und N.W.A. als erste Gangsta-Rap-Combo tituliert werden. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass es auch andere, weniger bekannte Rapper\*innen und Rap-Combos in anderen Teilen von Kalifornien und Oregon, gab (vgl. Loh 2015, S. 278 ff). Saied (2012) betont die sozialen Hintergründe in der Entstehung des G-Raps. Sie nennt die *L.A. Riots* und den *War on drugs* als sozialen Background, den die G-Rapper in Kalifornien hatten. Außerdem erklärt sie die Deindustrialisierung und die damit einhergehende Verschlechterung der Lebenssituation der schwarzen Bevölkerung in Stadtteilen wie Compton, aus dem die Mitglieder von N.W.A. stammten, als mögliche Ursachen für die Entstehung des G-Raps. Mit zunehmender Arbeits- und Perspektivlosigkeit stieg die Kriminalität und das Bandentum. Dies endete schließlich in den *L.A. Riots*<sup>92</sup>, bei denen sogar das Militär eingreifen musste, um Verwüstung und Gewalt nicht eskalieren zu lassen. Rassistisch geprägte Polizeiarbeit verschlimmerte die Lage noch mehr und die Black Community hatte mehr und mehr das Gefühl unter Generalverdacht für Kriminalität zu stehen (vgl. Saied 2012, S.38-

---

<sup>91</sup> Auch hier gab es selbstverständlich lokale Unterschiede und es muss stets betont werden, dass es weiterhin viel Gewalt und Gangrivalitäten in New York gab. Hier war HipHop miteingebettet. Im Vergleich zum kommenden Gangsta-Rap jedoch wirkte der New Yorker HipHop der 1980er eher harmlos.

<sup>92</sup> Vgl. zum Beispiel Hazen, Don (1992): *Inside the L.A. Riots. What really happened and why it will happen again.* Independent Pub Group.

42). Ebenfalls beachtet werden muss, dass zu diesem Zeitpunkt eine Gleichbehandlung zwischen Schwarzen und Weißen vor dem Gesetz erst seit ca. 20 Jahren in Kraft war, d. h. ungleiche Strukturen, rassistische Denkweisen und hegemoniale Diskurse nach wie vor weit verbreitet waren. Zwei bekannte und zu Kontroversen führende Tracks waren *Cop Killer* von ICE-T und *Fuck da Police* von N.W.A. Beide handeln von Polizeigewalt und wurden wegen „Bedrohung für das Allgemeinwohl“ zensiert und zeitweise sogar verboten (Loh 2015, S. 278). Sie kritisierten das System, welches ethnische Minderheiten schikaniert und unterdrückt. Im Gegensatz zur New Yorker *Oldschool* der 1980er Jahre allerdings mit derben Worten, vulgärer Sprache und Gewaltappellen. Außerdem blieb es nicht bei dieser durchaus verständlichen Kritik gegen Rassismus und Marginalisierungen, vielmehr setzten sich die Lyrics aus Sexismus, unnötiger Gewaltverherrlichung und Homophobie zusammen (Loh und Verlan 2015, S. 278-281).

Auch Rose (2008) sieht im G-Rap eine Bedrohung und eine Verstärkung der Rassendiskriminierung für schwarze Menschen in den USA (vgl. Rose 2008, S. 75-95). Bei Lyrics wie *One less bitch* von N.W.A., bei dem zum Mord an Frauen aufgerufen wird oder dem deutschen Pendant *keine Toleranz* vom G-Rapper G-Hot<sup>93</sup>, der gegen Homosexuelle hetzt, wird deutlich, dass im G-Rap Grenzen überschritten, Tabus gebrochen und Menschen diskriminiert werden. Diese neuen Entwicklungen stehen im Kontrast zum Ursprungsgedanken der *Positivity* und des Friedensvertrages, der in der Bronx geschlossen wurde.

In Deutschland gab es in den 1990er Jahren im HipHop noch wenig bis gar keine Vulgärsprache, Minderheitendiskriminierung oder große moralische Tabubrüche. Szillus (2019) verweist zwar darauf, dass es bereits in den 1990ern Anfänge von härterem Rap wie das Rödelheim Hartreim Projekt oder Da Fource gab, allerdings sind auch diese Lyrics im Verhältnis zu späteren Protagonist\*innen eher harmlos (vgl. Szillus 2012, S. 44-47). Gerade die Fanta Vier entsprachen dem Mittelstand und galten daher auch als Mittelstandsrapper. Advanced Chemistry sahen sich zwar als

---

<sup>93</sup> G-Hot – *Keine Toleranz*. Der Track existiert nicht mehr im Internet, da G-Hot Probleme mit seinem damaligen Label Aggro Berlin bekommen hatte. Ein Bericht darüber bietet die Süddeutsche Zeitung unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/aggro-berlin-kuendigt-g-hot-wegen-homophobie-ihr-lassst-euch-von-schwulen-regieren-1.879120>, abgerufen am 04.01.2020.



Gegenspieler zu den Fantas, aber auch diese kamen ohne Schimpfwörter, Gewaltglorifizierung und Protzerei aus. Sahin (2019) weist darauf hin, dass es auch bei so genannten Oldschooler\*innen im HipHop Sexismus, Homophobie und Diskriminierung gibt, diese aber auf einer anderen Ebene zu sehen sind als das, was nach der Jahrtausendwende in Deutschland entstehen sollte (vgl. Sahin 2019, S. 100-110).

Die revolutionäre Veränderung zum G-Rap als Maßstab des deutschen HipHops ist, wie bereits erklärt, um das Jahr 2000 zu datieren. Die Alte Schule hatte HipHop bekannt gemacht und als feste Instanz in den deutschen Charts etabliert. Dieser fehlte es jedoch an Härte, Straßenelementen und Unterschichtenmentalität à la N.W.A. oder Tupac Shakur. Mittlerweile fungierten gerade Rapper wie Tupac oder Biggie als große Vorbilder in Deutschland. Daher ließ auch die Entstehung des G-Raps auf Deutsch nicht lange auf sich warten, genauso hart und derb wie das US-Vorbild. Nennenswert in diesem Zusammenhang sind vor allem Azad aus Frankfurt am Main<sup>94</sup> und das Berliner Label Aggro Berlin unter anderem mit Sido, Bushido, Fler und B-Tight (vgl. Schmider 2016, S. 33). Diese neuen deutschen G-Rapper brachen radikal mit dem deutschen HipHop der Alten Schule, der überwiegend entweder revolutionär-politisch (*AC, Freundeskreis, Afrob*) oder humoristisch-harmlos (*Fanta 4, Samy Deluxe, 5 Sterne Deluxe*) war (vgl. Szillus 2012, S. 43).

Der Rapper Azad machte vor allem mit harten *Battle*-Tracks, Ghetto-Romantik und Straßenreflexionen auf sich aufmerksam. Er erzählt in seinen Rap-Tracks vom harten Leben der Frankfurter Nord-West-Stadt, von den Widrigkeiten des Lebens eines Migranten und von Problemen, die seine Eltern als kurdische Einwanderer\*innen nicht nur in Deutschland hatten. Auch sind seine *Battle*-Texte entweder gegen imaginäre Gegner\*innen (z.B. *Napalm*) oder direkt gegen Rap-Kollegen (z.B. *Samy, the bitch*) gerichtet und brachten ihn in die deutschen Charts. Raue Sprache, Zeilen des *Disrespects* und sexualisierte Macht-Posen prägen seine Videos und Tracks (z.B. *Alarm*). Azad veröffentlichte von 2001 bis 2019 zehn Alben, die alle Einzug in die deutschen Charts fanden (*Leben II* sogar auf den ersten Platz). Außerdem produzierte

---

<sup>94</sup> Vgl. Kapitel 2.5.

er 2007 den Titelsong zur TV-Serie *Prison Break* und wurde dadurch zur Legende des deutschen G-Raps der letzten zwei Dekaden (Szillus 2012, S. 48-50).

Neben Azad etablierten sich in den 2000er Jahren Gangsta-Rapper aus der „Berliner Untergrund-Ursuppe“ (Szillus 2012, S. 50). Der raue Berliner Ton spiegelt sich auch in diesen Tracks von Sido, Bushido, Bass Sultan Hengzt oder Kool Savas wider. Sie galten zu Beginn als unkonventioneller, unkommerzieller Gegenentwurf zum braven Mittelstandsrap, brachen Tabus und rappten über Analsex<sup>95</sup> und übers *Mütter-Ficken*<sup>96</sup>. Titel wie *Lutsch mein Schwanz*<sup>97</sup> von Kool Savas oder *Der Neger*<sup>98</sup> von B-Tight lassen erahnen wie dieser Tabubruch aussah.

Das Label Aggro Berlin traf neben dem Geschmack vieler junger Menschen auch „wirtschaftlich voll ins Schwarze“ und die Künstler\*innen von Aggro Berlin waren Dauergäste in den deutschen Charts (Szillus 2012, S. 52). Bushido ist bis heute der wahrscheinlich größte Star, den der deutsche HipHop hervorgebracht hat.

Die neuen Maßstäbe, die gesetzt wurden, setzten sich weiter fort und HipHop wurde zunehmend oder wieder mit Gewaltbereitschaft, Männlichkeitswahn, Frauenhass, ostentativem Reichtum (*bling bling*) und Brutalität von vielen Medien und Menschen wahrgenommen.<sup>99</sup> Auch Geschichten von Massenschlägereien auf Konzerten wie bei Massiv 2006, der Goldtransportüberfall von Xatar 2008 oder die dauerhaften Schlagzeilen Bushidos und dessen Verwicklungen in kriminelle Berliner Clan-Strukturen, förderten dieses Bild des HipHops.

Somit befindet sich HipHop stets zwischen verschiedenen Lagern, die je nach Kontext unterschiedlich betitelt werden.<sup>100</sup> Für Saied (2012) sind diese Kategorien lediglich Versuche der Medien eine soziale Wirklichkeit zu beschreiben, zeigen aber nicht die genuinen Eigenschaften des HipHops, denn dieser ist „nicht Neue vs. Alte Schule, Untergrund vs. Sellout, Gangsta vs. Conscious, vielmehr vereint HipHop diese Diskursstränge“. (ebd., S. 75). Problematisch für sie an diesen

---

<sup>95</sup> Sido – *Arschficksong* auf dem Album *Maske*. Aggro Berlin. 2004.

<sup>96</sup> Bushido feat. Baba Saad – *Fick deine Mutter Slang* auf dem Album *Carlo, Coxxxx, Nutten 2.-Ersguterjunge*. 2005.

<sup>97</sup> Kool Savas – *Lutsch mein Schwanz* (LMS) Album unbekannt. 1999.

<sup>98</sup> Vgl. zur Thematik des N-Wortes bei B-Tight Hagen-Jeske (2016)

<sup>99</sup> Kritisch zur Wahrnehmung des HipHops und den daraus hergestellten Kategorisierungszwängen vgl. Saied 2012, S. 77-80.

<sup>100</sup> Newschool versus Oldschool, Gangsta versus Conscious, Real versus Fake, Sell-out versus Antikapitalismus etc.

Kategorisierungsversuchen sind nicht die Kritiken an Sexismus, Homophobie oder Gewaltverherrlichung, sondern die kulturalistische Voreingenommenheit, die häufig in diesen Rezensionen stattfindet. Daher fokussiert sie das Thema Migration, welches im folgenden Kapitel näher erläutert werden wird (vgl. Saied 2012).

### 3.2. HipHop als Migrant\*innen-Kultur? - Othering und problematische Sichtweisen

*„Ja, ich bin ein Ausländer, unsre Namen sind die Markenzeichen/ Darum wechselt ihr die Straßenseiten/Denn ich bin ein Ausländer, laufe durch Gassen und Seitenstraßen/ Sitze im Benz oder im Streifenwagen  
Ja, ich bin ein Ausländer, und sie gucken auf die schwarzen Haare/ Weil ich das teure Auto bar bezahle/Ja, ich bin ein Ausländer, schon damals Päckchen im Hof gepackt/Wir haben nicht so gedacht, ihr habt uns so gemacht/ Ja, ich bin ein Ausländer“*

*Alpa Gun feat. Mert*

Bereits zu Beginn des HipHops in Deutschland wurde dieser häufig als Kulturphänomen, welches Kinder aus Migrantenfamilien besonders anspricht, rezipiert. So lautet eine gängige These (nicht nur von Leitmedien), dass beispielsweise türkische HipHopper\*innen qua Herkunft glaubwürdiger echten HipHop verkörpern können als deutsche Jugendliche ohne Migrationshintergrund. Legitimiert wird diese These mit einer Gleichsetzung der Lebenssituation von Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland und denen der afroamerikanischen Menschen in den USA (vgl. Friedrich und Klein 2003, S. 55).

Somit besitzen vor allem Menschen aus dem arabischen Raum durch ihre prekären Lebensumstände eine scheinbar höhere Street-Credibility und passen hierdurch zum Beispiel gut in das Konzept des Gangsta-Raps. Paradebeispiele sind Gegenden wie Neukölln in Berlin, der Brüser Berg in Bonn oder die Frankfurter Nord-West-Stadt, in denen der Anteil an Menschen mit türkisch-arabischem Migrationshintergrund sehr hoch ist.<sup>101</sup> Reichert (2007) kritisiert diese „jungen Männer mit türkischen oder arabischen Wurzeln“ aufgrund ihres Verhaltens gegenüber Frauen (Erniedrigung) und Homosexuellen (Homo-Bashing) gepaart mit einem Cool-Pose des „auf dicke

---

<sup>101</sup> Das Beispiel Berlin Neukölln nachzulesen zum Beispiel auf <http://www.neukoelln-jugend.de/daten/nationalitaeten.pdf> des Bezirksamtes Berlin Neukölln, abgerufen am 07.03.2019.

Hose Machen(s)“ (Reichert 2007). Diese Formen der Diskriminierung von LGBT\*-Personen, Frauen etc. erklärt er sich mit der Gesetzgebung der Herkunftsländer der Migrant\*innen. So gelten in der Türkei und in den arabischen Ländern Homosexuelle als Aussätzige und in vielen muslimischen Ländern gilt sogar die Todesstrafe für homosexuelle Handlungen.<sup>102</sup> Reichert (2007) sieht durch den Gangsta-Rap sogar eine Verrohung der Gesellschaft, wenn er erklärt, dass hierdurch Homophobie in alle Schichten getragen würde: „Vorher war „voll schwul“ als Beschimpfungsformel nur in bildungsfernen Schichten gängig, jetzt ist es Mainstream.“ Für Saied (2012) ist genau dieser ethnisierende Diskurs, den Reichert (2007) produziert, das Problem. Sie kritisiert, dass er HipHop nicht auf einer künstlerischen Ebene problematisiere, sondern durch seine Kritik eine kulturalistische Figur der nicht-integrierbaren Migrant\*innen reproduziere. Diese Kritik sei prägend für den deutschen HipHop und dessen Rezensionen in vielen Medien, und zwar seit den 1980er Jahren:

„Reichert verortet diese Jugendlichen jedoch in eine imaginierte Welt außerhalb der BRD. Er bezieht sich auf Herkunftsländer von türkischen Jugendlichen, obwohl die BRD das Herkunftsland dieser Jugendlichen ist. Sie kommen nicht aus der Türkei, und das ist genau der Punkt, wie Unterschiede hergestellt und gesamtgesellschaftliche Probleme externalisiert werden (...) Fest steht allerdings, dass in der Auseinandersetzung damit kulturalistische Erklärungsansätze herangezogen werden, um ein gesamtgesellschaftliches Thema zu behandeln. So ist es möglich, die Homophobie einer konstruierten und imaginierten Kultur zuzuschreiben, ganz so als hätte es Homophobie in der Mehrheitsgesellschaft nie gegeben.“ (Saied 2012, S. 76).

Die Medien (re-)produzieren somit ein Klischee-Bild des jungen türkischen HipHoppers, der die vermeintlichen Normen und Werte seines Heimatlandes wie Homophobie und Sexismus nach Deutschland bringt und sich nicht integriert. Auf der anderen Seite wird die deutsche Mittelstandsschicht des HipHops (bei Reichert durch Freundeskreis, Fanta 4 und Fettes Brot repräsentiert) von Homophobie, Sexismus und einem hegemonialen Männerbild freigesprochen, als ob es dieses hier nie gegeben hätte. Sahin (2019) zeigt jedoch, dass auch genau in diesem Mittelstandsrapping jede Menge Sexismus und hegemoniale Männlichkeit herrscht. Hierzu analysiert sie

---

<sup>102</sup> Die internationale LGBTI\*-Association *ILGA* veröffentlicht regelmäßig einen rainbowindex, aus dem hervorgeht, wo welche Strafen für LGBT\*-Personen zu erwarten sind und welche Länder sehr LGBT\*-freundlich sind. Viele arabische Länder fallen hier sehr negativ auf. Zu sehen auf: <https://www.welt.de/reise/Fern/article174057160/Gay-Travel-Index-2018-Wo-Homosexuellen-Verfolgung-und-Todesstrafe-drohen.html>, abgerufen am 01.01.2020.

beispielsweise den Track *Die da* von den Fanta 4 aus dem Jahre 1992 auf Sexismen.

Ihr Resultat:

„Der Songtext bestärkt gemeinsam mit den bewegten Bildern des Musikvideos ein traditionelles Geschlechterverhältnis, bei dem der Hetero-cis-Mann genötigt ist, der Hetero-cis-Frau alles zu bezahlen und diese aufgrund ihrer sexuellen Libertinage und vom Mann abhängige Geldgier negativ bewertet wird. Damit wird auch in solchen, eher harmlos wirkenden Songs die eigentlich eher im Gangster-Rap gängige Heilige-Hure-Dichotomie bestätigt.“ (Sahin 2019, S. 107).

Betrachtet man die Herkunft der HipHopper\*innen in Deutschland, ist tatsächlich eine ethnische Vielfalt zu erkennen. Von Anfang an schienen vor allem Männer mit Migrationshintergrund HipHop-affin zu sein. In den 1980er und 1990er Jahren hatten die Mitglieder von Advanced Chemistry alle einen Migrationshintergrund. Torchs Mutter stammt aus Haiti, Linguist hat ghanaische Wurzeln und Toni L. italienische. Auch Rapper\*innen wie die Microphone Mafia, Aziza A oder Islamic Force hatten zu Beginn des Deutschraps einen Migrationshintergrund. Auch das heutige Bild, welches eben durch das größte Genre des G-Raps geprägt ist, zeigt viele HipHopper\*innen mit den unterschiedlichsten Wurzeln. Eine mögliche Erklärung hierfür bietet von Wensierski (2014). Er erläutert, dass die „klassischen westlich-angelsächsischen Jugendkulturen in markanter Weise durch ethnisch-kulturelle Ausschließungsprozesse strukturiert sind“ (von Wensierski 2014, S. 40). In Jugendkulturen wie Gothics, Skinheads, Hooligans, Punks, Emos oder Techno finden sich nur selten muslimische Jugendliche. Als mögliche Ausschließungsgründe nennt er bei den Gothics den christlichen Hintergrund der Szene und bei den Punks den propagierten Anarchismus, der einen „grundlegenden Bruch mit der Erwachsenengeneration“ forciert. Dieser sei nicht kompatibel mit dem Islam (ebd., S. 41f). Bei Emos nennt er die Androgynität, die nicht zum patriarchalen Männerbild des Islam passe und in der Techno-Szene deutet er den hedonistischen Körperkult als nicht kompatibel für die meisten muslimischen Jugendlichen (vgl. ebd., S. 41-42). Von Wensierski (2014) verweist auch auf die schlechtere soziale Lage in Migrantenumilieus, die islamisch-religiöse Sozialisation und das Geschlecht und erklärt damit die hohe Anziehungskraft des HipHops auf Menschen mit Migrationshintergrund:

„Der HipHop scheint hier insbesondere aufgrund seiner Ambivalenz, einerseits Jugendkultur ethnischer Minderheiten zu sein, andererseits explizit patriarchal-machistische Elemente zu inszenieren, eine spezifische Affinität zu muslimischen Jugendlichen auch in Deutschland aufzuweisen. Der Hip-Hop scheint für die ethnischen Minderheiten in der Bundesrepublik der zentrale jugendkulturelle Fokus zu sein, auf den sich große Teile des jugendkulturellen, expressiven und kreativen Potenzials konzentrieren. Beispiele für solchen Ethno-Hip-Hop sind etwa Gruppen wie Stress Sirtlan, Killa Hakan, Fuat, Agro, Kartell, Muhabbet, Lady Bitch Ray usw.“ (S. 42 f).

Auch von Wensierski (2014) könnte man aufgrund dieses kulturalistischen Erklärungsansatzes kritisieren, da auch er patriarchal-machistische Tendenzen dem Islam zuschreibt ohne diese Tendenzen als gesamtgesellschaftliches Problem zu deuten, ganz als ob die biodeutsche Gesellschaft frei von Patriarchat und Machismen sei. Auch diese Thesen müssen aus Sicht von Saied (2012) kritisiert werden und als kulturalistisch problematisch gedeutet werden. So sind Anarchismus, Androgynität und Hedonismus auch nicht mit einem christlichen Weltbild vereinbar. Von Wensierski konstruiert ebenfalls ein *Wir*, welches er *den anderen* entgegensetzt (*Othering*). Seine Erwähnung von Lady Bitch Ray als Beispiel zeigt, dass er sich wohl nicht tiefer mit dieser Künstlerin auseinandergesetzt hat, da diese gerade nicht für patriarchal-machistische Strukturen steht, sondern für Emanzipation und Feminismus als Vorbild dient, die es so bisher in der deutschen Gesellschaft nicht gegeben hat.<sup>103</sup> Somit scheint die Erklärung des Transfers von afroamerikanischen Minderheiten auf die migrantische Minderheit in Deutschland und die damit verbundenen sozialen Dramen hier vielleicht mehr Sinn zu ergeben (vgl. zum HipHop-Transfer und den damit verbundenen sozialen Dramen Kannamkulam 2008). So ist die afroamerikanische Kultur zwar nicht direkt mit der migrantischen Kultur in Deutschland zu vergleichen, dennoch spielen Diskriminierung, Marginalisierung und Stigmatisierung bei beiden Gruppierungen eine wichtige Rolle. Das Gefühl der Nicht-Akzeptanz zeigt sich im HipHop des afroamerikanischen Amerikas und bereits in den 1980er Jahren auch im HipHop in Deutschland. Mit *Fremd im eigenen Land* thematisieren Advanced Chemistry genau dieses Gefühl der Marginalisierung und Stigmatisierung durch Biodeutsche bzw. den deutschen Staat (vgl. Kannamkulam 2008, S. 93):

---

<sup>103</sup> Vgl. hierzu Sahin (2012) oder auch Tuzcu (2017).

„Ich habe einen grünen Pass mit 'nem goldenen Adler drauf/Dies bedingt, dass ich mir oft die Haare rauf/Jetzt mal ohne Spass: ärger hab' ich zu Hauf/Obwohl ich/langsam Auto fahre und niemals sauf'/All das Gerede von europäischem/Zusammenschluss/Fahr' ich zur Grenze mit dem Zug oder einem Bus/Frag' ich mich warum ich der Einzige bin, der sich ausweisen muss,/Identität beweisen muss!/Ist es so ungewöhnlich, wenn ein Afro-Deutscher seine Sprache spricht/Und nicht so blass ist im Gesicht?/Das Problem sind die Ideen im System: Ein echter Deutscher muss auch richtig deutsch aussehen,/Blaue Augen, blondes/Haar keine Gefahr,/Gab's da nicht 'ne Zeit wo's schon mal so war?!/"Gehst du mal später zurück in deine Heimat?"/"Wohin? nach Heidelberg? wo ich ein Heim hab?"/"Nein du weisst, was ich mein..."/Komm lass es sein, ich kenn diese Fragen seit dem ich klein bin/In diesem Land vor zwei Jahrzehnten geboren' Doch frag' ich mich manchmal, was hab' ich hier verloren!/Ignorantes Geschwätz,/ohne End/Dumme Sprüche, die man bereits alle kennt/"Eh, bist du/Amerikaner oder kommste aus Afrika?"/Noch ein Kommentar über mein Haar,/was ist daran so sonderbar?/"Ach du bist Deutscher, komm erzähl kein/Scheiss!"/Du willst den Beweis? Hier ist mein Ausweis:/Gestatten sie/mein/Name ist Frederik Hahn/Ich wurde hier geboren, doch wahrscheinlich sieht man's mir nicht an,/Ich bin kein Ausländer, Aussiedler, Tourist, Immigrant,/Sondern deutscher Staatsbürger und komme zufällig aus diesem Land“<sup>104</sup>

Advanced Chemistry kritisieren hierbei die Gesellschaft und deren Bild eines „Deutschen“ als blond und blauäugig. Passt man nicht in dieses Bild, erfährt man Diskriminierung und Stigmatisierung. Passkontrollen, Fragen nach der Heimat und Kommentare über krause Haare werden als Indizien des Alltagsrassismus genannt. Ähnlich sieht auch der von mir interviewte Rapper Camufingo aus Potsdam die Lage in Deutschland. Auch er erklärt mithilfe von Beispielen den Alltagsrassismus und die marginalisierte Lage von Afrodeutschen. Bei Camufingo ist HipHop bzw. Rap ein Ventil um diese Notlage ausdrücken zu können. In seinem Debütalbum *Ombanji* handeln viele der Texte direkt oder indirekt von Alltagsrassismen und vom so genannten Value-Gap<sup>105</sup>, der auch in Deutschland zwischen nicht-weißen und weißen Menschen herrsche. Des Weiteren erläutert Camufingo, dass der Einstieg in den HipHop schon etwas damit zu tun gehabt habe, dass amerikanische Rapper\*innen schwarz sind und somit direkt eine Identifikation stattgefunden habe, er später aber dann gemerkt habe, dass die Geschichte der afroamerikanischen Sklaverei nicht mit seiner Geschichte übereinstimme (Mutter deutsch und weiß, Vater angolisch und schwarz). So kam es, dass er HipHop zwar als Medium nutzen konnte, er dann aber hieraus „sein eigenes Ding“ gestalten musste (vgl. Interview Camufingo).

---

<sup>104</sup> Advanced Chemistry - Fremd im eigenen Land. Mzee Records. 1992.

<sup>105</sup> Zum Value-Gap vgl. Khan-Cullors (2018).

Dass rassistische Exklusions-Praktiken Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland diskriminieren, ist durch viele Studien belegt<sup>106</sup>. Hierbei spielt die Konstruktion einer Kluft zwischen den Menschen eine wichtige Rolle. Diese kann durch ein biologistisches Konzept (z.B. die weiße Rasse ist der schwarzen überlegen) oder durch eine rückständige Gesellschaft, die als Kontrast zur aufgeklärten, fortschrittlichen Gesellschaft konstruiert wird, legitimiert werden. Religion kann hierbei eine Rolle spielen wie beispielsweise in Europa, wo der Islam als rückständige und das Christentum als fortschrittliche Religion<sup>107</sup> konstruiert werden.<sup>108</sup>

Leitmedien verwenden dieses Konzept häufig in ihrer Berichterstattung über HipHop und Gangsta-Rap und fungieren dadurch postkolonialistisch bzw. rassistisch. Oft wird beispielsweise in TV-Beiträgen ein Zusammenhang zwischen problematischen jungen Männern mit arabisch/afrikanischem Hintergrund gezeigt und HipHop dann als schlechter Einfluss konstruiert. Es werden vermeintliche HipHop-Gangs, die in kriminelle Machenschaften verwickelt sind, gezeigt, um das allgemeine Problem der Jugendkriminalität zu erläutern, wie zum Beispiel in der ARD „Exklusiv“- Reportage „Außer Kontrolle“ aus dem Jahr 2014.<sup>109</sup> Hier werden kriminelle Jugendliche gezeigt und interviewt und gleichzeitig der Rapper Bushido nach seiner Meinung gefragt. Warum dieser hier als kompetenter Interviewpartner dient, ist äußerst fragwürdig. Er wird als problematischer Migrant der deutschen Gesellschaft dargestellt, obwohl er sich nie hat integrieren müssen. Bushido ist in Berlin geboren und wurde von einer weißen deutschen Mutter ohne Migrationshintergrund erzogen. Seinen tunesischen Vater lernte er erst nach seiner Volljährigkeit kennen (vgl. Schmider 2016, S. 11). Ebenso stellt sich die Frage, warum Bushido 2011 einen Bambi in der Kategorie

---

<sup>106</sup> Zum Beispiel bei der Antidiskriminierungsstelle des Bundes. Zum Download unter: [https://www.antidiskriminierungsstelle.de/SharedDocs/Downloads/DE/publikationen/Jahresberichte/2019\\_englisch.pdf;jsessionid=4FF179B2619C1A08215D37E999F92F80.1\\_cid360?\\_\\_blob=publicationFile&v=4](https://www.antidiskriminierungsstelle.de/SharedDocs/Downloads/DE/publikationen/Jahresberichte/2019_englisch.pdf;jsessionid=4FF179B2619C1A08215D37E999F92F80.1_cid360?__blob=publicationFile&v=4), abgerufen am 25.11.2020

<sup>107</sup> Meiner Meinung nach ist diese Konstruktion des Christentums als fortschrittliche Religion veraltet. Vielmehr wird aktuell eine technokratische Wissenschaftsallmacht als fortschrittlich und erstrebenswert konstruiert und Religion im Allgemeinen als rückschrittlich marginalisiert.

<sup>108</sup> Beispielhaft erklärt in einem Artikel der Bundeszentrale für politische Bildung unter: <https://www.bpb.de/lernen/projekte/oray/314621/islambild-deutscher-medien>, abgerufen am 25.11.2020.

<sup>109</sup> Die Reportage kann auf YouTube abgerufen werden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=h6oH3Zst07w>, abgerufen am 13.07.2020



*Integration* erhalten hat. Dieses paradoxe Phänomen, dass ein in Deutschland geborener und sozialisierter Rapper einen Preis für die Integration in die deutsche Gesellschaft erhält, lässt sich nur mit dem Phänomen des *Othering* erklären. Es wird ein *Wir* und ein *Die Anderen* konstruiert, die sich in eine imaginierte deutsche Gesellschaft integrieren sollen (vgl. Saied S. 11 f).

Dass Jugendkriminalität, Integration und HipHop-Affinität nicht zwangsläufig etwas mit Migrant\*innen oder Pseudomigrant\*innen zu tun haben müssen, zeigt das Beispiel des Rappers Fler.

Fler steht in Sachen Street-Credibility, Jugendgefährdung und Integration in die Gesellschaft *Bushido* in nichts nach.<sup>110</sup> Auch er hat große Erfolge als Rapper und als vermeintlicher Gangster, der in kriminelle Machenschaften verwickelt ist. Allerdings hat Fler keinen Migrationshintergrund. Er wuchs größtenteils in Heimen auf und hatte wohl nur sporadischen Kontakt zu seinen leiblichen Eltern. In seiner Biografie erläutert er diese Problematik und wie schwierig es für ihn war, sich in Gruppen und damit in die Gesellschaft zu integrieren. HipHop war hierbei sein Ventil und sein Ausdrucksmedium, welches ihm half mit seiner schwierigen Lebenssituation klarzukommen, denn „all die Scheisse, die ich erlebt hatte, hatte mich fast aufgefressen (...) der Rap hat schlicht und einfach mein Leben gerettet.“ (Fler 2015, S. 267).

Entscheidend für seinen Hang zu Aggression, Kriminalität und Gangsterattitüde ist nach Flers eigenen Angaben der fehlende Halt einer festen Bindung und das Aufwachsen in einem sozialen Brennpunkt (vgl. Fler 2015). Somit kann festgehalten werden, dass der soziale Hintergrund entscheidender ist als Herkunft oder Ethnie. Ein weiterer Punkt, der noch vertieft werden wird, ist die prinzipielle Mehrfachkodierbarkeit des HipHops, die eine große Genre Vielfalt zulässt und gleichzeitig der Motor für die Reproduktion des HipHops zu sein scheint.

Zunächst einmal wird im nächsten Kapitel die bereits angesprochene Problemthematik der Jugendgefährdung analysiert. Hierzu wird zunächst auf das Frauenbild im HipHop eingegangen, um hiermit Sexismus und Frauerniedrigung

---

<sup>110</sup> Wer sich für die Zusammenhänge zwischen arabischen Clans und Rappern in Berlin interessiert, sei auf diverse Spiegel TV-Reportagen verwiesen. Zum Beispiel bei Fler unter: <https://www.youtube.com/watch?v=VxIMGaGHcQY>. Die Stellungnahme Flers unter: <https://www.youtube.com/watch?v=2LqvGL2PONw>, abgerufen am 07.12.2020.

erklären zu können. Im darauffolgenden Teil wird die Homophobie im HipHop fokussiert und im letzten Teil die Gewaltverherrlichung und -glorifizierung erörtert.

### 3.3. Jugendgefährdung und Diskriminierung

#### 3.3.1. Frauen im HipHop-zwischen Sexismus und Gewaltfantasien

*„Bin kein Kunstliebhaber, doch mein Frauenbild stammt aus dem Mittelalter“*

*Farid Bang - Drück feat. AK Ausserkontrolle und 18 Karat*

Ein häufiger Kritikpunkt an HipHop ist dessen Frauenfeindlichkeit. In vielen Rap-Lyrics und Videos werden Frauen lediglich als Objekte und als Nebendarstellerinnen des Mannes gezeigt und dargestellt. Daher resümiert auch Rose (2008), dass „HIP HOP’S SEXISM IS VISIBLE, vulgar, aggressive, and popular“ (S. 114). Häufig als *bitch* oder *pussy* benannt, entsteht das Bild, Frauen seien lediglich minderwertige Wesen, die hauptsächlich für Sex oder als Hausfrau gut seien.

Sahin (2019) erklärt anhand der „*Heilige-Hure-Dichotomie*“ das Frauenbild im HipHop:

„Eine auch im Deutschrap sehr gängige Weiblichkeitskategorisierung stellt die Dichotomie zwischen Heiliger und Hure dar. In vielen deutschsprachigen Rapsongs werden Frauen automatisch in dieses Entweder-Oder-Konzept einer Hure oder Heiligen, einer Schlampe oder Jungfrau gepresst. Hierbei ist es keine Seltenheit, dass ein und derselbe Rapper neben hochgradig sexistischen Songs auch die Frau verehrende Songs schreibt, zum Beispiel, wenn es sich um die eigene Freundin, die Zukünftige oder seine Mutter handelt, und damit die Heilige-Hure-Dichotomie verfestigt“ (S. 74).

Viele Rapper haben Songs, in denen sie auf der Suche nach der wahren Frau sind, die „Ehre“ besitzt und etwas Besonderes ist. Gleichzeitig werden in anderen Songs *Slut-Shaming* und Frauenverachtung zelebriert, in denen per se alle Frauen als *bitches* titulierte sind und sich vermeintlich ehrenlos verhalten.<sup>111</sup>

Bereits in früheren HipHop-Jahren wurde diese Paradoxie durch zum Beispiel Rapper wie Tupac Shakur gefestigt. In seinem Hit *Dear Mama* lobpreist er seine Mutter und zollt ihr seinen Respekt. Sie wird verehrt und geschätzt für das was sie für ihn getan

---

<sup>111</sup> Vgl. zum Beispiel die Tracks *Engel unter 1000 Huren* mit *Highlife* von Bushido. Bushido – *Engel unter 1000 Huren* auf dem Album *7. Ersguterjunge*. 2007. Bushido – *Highlife* auf dem Album *Carlo, Coxx, Nutten 2*. Ersguterjunge. 2009.

hat. Tupacs alleinerziehende Mutter wurde von seinem Vater verlassen und auf Grund staatsgefährdender Maßnahmen gesucht (Afendi Shakur war Teil der militanten Black-Panther-Bewegung). Seit Tupac diesen Hit landete und damit seine weiche und reflektierte Seite zeigte, entstanden zahlreiche weitere „Mama“-Songs, in denen die Mutter als heilige Maria glorifiziert wurde. Auch in Deutschland rappten Bushido<sup>112</sup>, Sido<sup>113</sup> oder Massiv<sup>114</sup> über ihre Liebe zu ihrer Mutter, „denn Mama bleibt die schönste Frau hier auf Lebenszeit“, wie es in Bushidos Liebeserklärung „Mama“ heißt. Leider hat diese Mütter-Glorifizierung eine Schattenseite, da sie auf der anderen Seite einen frauenverachtenden Kontrast produziert. So werden alle anderen Frauen außer Mama und gegebenenfalls noch die eigene (Ehe-) Frau als Schlampen oder *bitches* negativ konnotiert. Sie werden beschimpft und degradiert. Auffällig bei der Mütter-Verehrung ist, dass die eigene Mutter oft entsexualisiert wird, das heißt sie wird wie beispielsweise in Tupacs *Dear Mama*<sup>115</sup> als traditionell, eher schlicht und oft bedeckt gekleidet, gezeigt. Die „*bitches*“ dagegen werden als hypersexualisierte Nymphomaninnen dargestellt. So auch bei Tupac, wenn er rappt:

„Now I could make miracles with pimp hoes/ it's instrumental waitin for my nymphos/ that's the intro/ shoot when ya rush me, walked up and touched me/ why? Do you want to fuck me? / Just because i'm paid in the worst way? True.“<sup>116</sup>

Hier wird der Ich-Erzähler als *Pimp* dargestellt, der die nymphomanischen Frauen klar macht, die es auf sein Geld abgesehen haben. Auch im deutschen G-Rap wird gerne gegen diese Art von „Schlampen“ gehetzt. In Bushidos Track *Highlife* geht es um eine Frau, die ihn betrügt und alles tut um an Geld zu gelangen. Es wird von einer verwöhnten Nymphomanin erzählt von der Bushido enttäuscht ist. Dieses *Slut-Shaming* zeichnet sich durch die negativ konnotierten Worte wie „*bitch*“ oder „Schlampe“ aus. Sahin (2019) erklärt folgendes:

„Dabei versucht man zügellosen Sex von Frauen zu kontrollieren, ihn als gesellschaftliche Bedrohung moralisch abzuwerten. Diese Negativnutzung von Bitch ist auch in die Jugendsprache eingegangen. Das hinterhältige Mädchen, das jemandem den Freund ausspannt oder ihn über den Tisch zieht, wird negativ als Bitch bezeichnet.“ (S. 76 f).

---

<sup>112</sup> Bushido-Mama auf dem Album *Zeiten ändern Dich*. Ersguterjunge. 2010.

<sup>113</sup> Sido-Mama ist stolz auf dem Album *Maske*. Aggro Berlin. 2004.

<sup>114</sup> Massiv-Mama auf dem Album *Ein Mann-Ein Wort*. Sony BMG. 2008.

<sup>115</sup> Vgl. Tupac- *Dear Mama*. Auf dem Album *Me against the world*. Interscope. 1995. Video zu sehen auf: <https://www.youtube.com/watch?v=Mb1ZvUDvLDY> , abgerufen am 12.03.2020.

<sup>116</sup> Tupac – *What'z ya phone #?* Auf dem Album *All eyes on me*. Death Row Records. 1996.

Von einigen Autor\*innen wird diese Dichotomie als gesamtgesellschaftliches Phänomen gedeutet, welches sich lediglich auch im HipHop zeige. So erklären Loh und Verlan (2015):

„Eine Frau, der nachgesagt wird, dass sie Sex mit verschiedenen Männern hat, gilt automatisch als „bitch“ oder „Schlampe“, keiner würde jedoch auf die Idee kommen, solche Kriterien auch für Männer einzuführen. In Raptexten spiegelt sich, nicht anders als in der Gesellschaft, ein Frauen- und Männerbild wider, an dem nur schwer zu rütteln ist.“ (S. 485).

Dieser Interpretation muss einerseits recht gegeben werden, da Sexismus und ein gewisses Männer- bzw. Frauenbild gesamtgesellschaftlich kritisiert werden kann, andererseits ist es eben auch der HipHop und die sexistischen Texte, die dieses Bild aufrechterhalten, verstärken und reproduzieren. Das Beispiel des Wortes *bitch* und dessen negative Konnotation zeigt, wie stark der Einfluss von Rap-Lyrics sein kann. So wird unter einem *bitch-move* eine Aktion verstanden, in der jemand arglistig einer anderen Person schaden will, um ggf. einen persönlichen Vorteil daraus zu ziehen. Auch mit dem Begriff *Hurensohn*, der sehr häufig auf deutschen Schulhöfen und seit den 2000er Jahren vermehrt auch in vielen HipHop-Texten vorkommt, werden Leute beschimpft.

Der Sexismus und die Beleidigung jeder Frau durch die negative Verwendung des Begriffs *bitch*/Schlampe finden einen Höhepunkt auf dem indizierten Album *Jung, brutal, gutausschend 3* von Kollegah und Farid Bang, welches 2018 durch den Echo-Skandal bekannt wurde.<sup>117</sup> Im Intro des Tracks *In jeder deutschen Großstadt* beklagt eine unbekannte Frauenstimme, dass die beiden Rapper ihr noch Geld für ihren Sohn schulden würden. Sie könne sich nichts für ihn leisten. Kollegah antwortet: „Ja ist gut, ja ja, hey Farid, Bruder, hast du mal eben n Fuffie für Kindergeld, hier ist mal wieder irgend so eine Tante, der haben wir irgendwann mal wieder ein Hurensohn gemacht...“ Farid Bang antwortet nur gehässig: „Fuffie hat ich schon ewig nicht mehr in der Tasche! Los ab mit der Fotze.“

Die Rapper lachen und der Track beginnt. Im Refrain singen beide: „Ein Hurensohn in jeder deutschen Großstadt“. Auch der restliche Track ist von Sexismen, Frauenverachtung und Erniedrigung geprägt. Ob dies nun real ist, von den Rappern

---

<sup>117</sup> Kollegah und Farid Bang – *In jeder deutschen Großstadt* auf dem Album *Jung, brutal, gutausschend 3*. Banger Musik /Alpha Musik. 2017.

„anders“ gemeint ist oder lediglich zur Provokation dient, spielt letztlich keine Rolle, da Frauen hierbei als niedrigere Geschöpfe dargestellt werden, die lediglich als Sexobjekte dienen, die man nach Lust und Laune behandeln kann, wie man möchte. Sahin (2019) erklärt diese Diskriminierung und geht noch weiter, indem sie eine regelrechte *Rape-Culture* in Teilen der deutschen HipHop-Szene feststellt. Das *Intro* bei Kollegah und Farid Bang lässt wenig Zweifel, dass wohl viele weibliche Fans nicht gerade mit Respekt behandelt werden dürften.

„So kursieren Gerüchte über den Sex einiger Deutschrapper mit weiblichen Groupies nach Rap-Konzerten, der sich nicht immer im respektvollen Umgang und auf Augenhöhe der Beteiligten abspielte, die weiblichen Fans dies aber im Nachhinein nicht öffentlich machen, geschweige denn dagegen klagen würden (...) Sexismus im Deutschrap kann sich neben sexistischen Texten und Darstellungen in Videos auch in weiteren unterschiedlichen Bereichen und Formen abspielen (...)“ (Sahin 2019, S. 92).

Kollegah und Farid Bang machen sich, auch wenn es nicht in Wirklichkeit passiert sein muss, über ihren *disrespect* gegenüber ihren weiblichen Fans, mit denen sie wohl Sex hatten, sogar lustig. Da wundert es, dass wegen der Zeilen „Mein Körper definierter als bei Auschwitz Insassen“<sup>118</sup>, die ebenfalls auf dem Album *Jung, brutal, gutaussehend 3* zu finden sind, der „Echo“ komplett aufgelöst wurde, sich aber über alle sexistischen und homophoben Zeilen des kompletten Albums scheinbar niemand aufgeregt hatte.

Der Sexismus im HipHop bleibt nicht immer auf einer verbalen Ebene, es gibt zahlreiche Geschichten von tatsächlicher sexueller Belästigung bis hin zur Vergewaltigung. Dem deutschen Rapper Gzuz wurden mehrmalige Missbrauchsvorwürfe und Formen der häuslichen Gewalt vorgeworfen. Einige amerikanische Rapper wie Tupac, Nelly oder The Game waren sogar im Gefängnis wegen Vergewaltigung (vgl. Sahin 2019, S. 90 f).

---

<sup>118</sup> Kollegah und Farid Bang – *0815* auf dem Album *Jung, brutal, gutaussehend 3*. Banger Muzik, Alpha Music Empire. 2017.

### 3.3.2. Homophobie und Heteronormativität

„Ich bin hetero, maskulin, fick dich, du Tucke“

*Bushido – ich rap für*

Eng mit dem Thema Sexismus und Frauenverachtung ist die Problematik der Homophobie und der Heteronormativität verbunden. Als Erklärung für Homophobie kann die patriarchal-hegemoniale Gesellschaft genommen werden, die eine Vormachtstellung der Männlichkeit propagiert. Diese Vormachtstellung der Männer gegenüber den Frauen funktioniert nur durch eine strikte Differenzierung von Homosexualität und Heterosexualität. Die Homosexualität wird verachtet, da sie die männliche Machtstellung gefährdet, weshalb frauenfeindliche stets mit homophoben Positionen einhergehen (vgl. Loh und Verlan 2015, S. 492). So lassen sich auch Alltagssprachliche Floskeln der HipHop-Kultur wie „Du Fotze“, „Sei doch keine Pussy“ oder „Du bist voll die Frau“, die als Beleidigungen angesehen werden, erklären. Das Weibliche wird dann als Tabu betrachtet und diffamiert (vgl. Sahin 2012, S. 75 f). In Rap-*Battles* finden solche Formen des *disrespects* statt, wenn dem Gegner durch Beschimpfungen wie „schwul“, „Tunte“ oder „Homo“ die Männlichkeit abgesprochen wird. Bereits 1997 konnte die Studie von Tertilt (1997) zeigen, dass gewisse Beleidigungsrituale in deutsch-türkischen HipHop-Gangs darauf ausgerichtet sind, den Gegner als weiblich schwach und passiv, das heißt als typisch feminin, zu degradieren. Bei Tertilt (1997) erfolgt dies durch Sprüche, die die Penetration des Gegenübers symbolisieren. Ungewollt in eine weibliche, passive Rolle schlüpfen zu müssen, ist die schlimmste Art und Weise beleidigt zu werden. Dann wird man als weich, nicht-männlich und schlecht diffamiert (vgl. Tertilt 1997, S. 159-164). Auch Bushido rappt neben dem Mütter-Ficken über Tunten<sup>119</sup> und Schwuchteln<sup>120</sup>, die er gegebenenfalls sogar vergasen möchte.<sup>121</sup> 2013 wurde gegen ihn Strafanzeige wegen Beleidigung und Schwulenfeindlichkeit gestellt. Der damalige Bürgermeister Berlins Klaus Wowereit fühlte sich in Bushidos Song *Stress ohne Grund*<sup>122</sup> beleidigt

---

<sup>119</sup> Vgl. z.B. Bushido-*Alles Gute kommt von unten* auf dem Album *7. Ersguterjunge*. 2007

<sup>120</sup> Vgl. z.B. Bushido- *Osama Flow* auf dem Album *Sonny Black*. Ersguterjunge. 2014

<sup>121</sup> Nachzulesen auf [https://www.queer.de/detail.php?article\\_id=3492](https://www.queer.de/detail.php?article_id=3492), abgerufen am 15.04.2020).

<sup>122</sup> Bushido und Shindy-*Stress ohne Grund* auf dem Album *NWA*. Ersguterjunge 2014.

und diskriminiert. Im Track disst Bushido seinen Rap-Kontrahenten KayOne mit folgenden Lines: „KayOne du wirst in Berlin in dein Arsch gefickt wie Wowereit (...) yeah ich fick die Polizei, yeah, LKA, BKA und ich will, dass Serkan Tören jetzt ins Gras beisst (...) ich schieß auf Claudia Roth und sie kriegt Löcher wie ein Golfplatz.“ Zudem heißt es im Refrain: „Es ist ganz normal Männer lutschen keine Schwänze.“ Auch hier wird KayOne diffamiert, indem man ihm die weiblich-passive Rolle des Homosexuellen andichtet und die Norm setzt, dass es unnormale sei, als Mann eine vermeintlich weibliche Rolle einzunehmen. Zudem kommen noch Gewalt- bzw. Mordfantasien gegen die Politiker\*innen Serkan Tören und Claudia Roth hinzu. Die Strafanzeige wurde 2014 vom Amtsgericht Tiergarten unter Berufung auf die Kunstfreiheit abgewiesen (vgl. Schmider 2016, S. 37-40).

Der Gebrauch diskriminierender und minderheitenfeindlicher Begriffe hat sowohl in den USA als auch in Deutschland Tradition und ist nach wie vor in großen Teilen des HipHops präsent. Scherer (2016) untersuchte in einer Songtext-Analyse, wie häufig deutsche Rapper diskriminierende Begriffe verwenden. Als Basis hierfür dienten die jeweils fünf kommerziell erfolgreichsten deutschen Rap-Alben der Jahre 2001-2015, die auf diskriminierende Begriffe analysiert wurden. Es zeigt sich in den 14 Jahren ein Auf und Ab der homophoben Begriffe pro Album im Deutschrap. Das heißt, es hat keine qualitative Veränderung in den Jahren stattgefunden, sondern die Verwendung der Ausdrücke ist stark von den einzelnen Alben abhängig. Festgelegte Begriffe wie *Schwuchtel*, *Hinterlader*, *Homo*, *Tunte*, *Tucke* oder *Schwanzlutscher* wurden als Indikator für Homophobie verwendet. Problematisch ist hierbei, dass im Jahr 2001 eine Erhöhung der Verwendungshäufigkeit auf fast 6 pro Album wohl durch das Album *Demotape* von *Fettes Brot* gestiegen ist. Dieses Album beinhaltet den Track *Schwule Mädchen*, in dem das Wort *schwul* sehr häufig vorkommt, allerdings ganz und gar nicht homophob gemeint ist (vgl. Scherer 2016).<sup>123</sup>

Einige Rapper\*innen, die auf ihre homophoben Lines angesprochen werden, argumentieren, dass sie selbst nichts gegen Schwule hätten, sondern den Begriff lediglich als Stilmittel, zum Beispiel im *Battle* verwenden würden. Wenn sie Begriffe wie *behindert* oder *Wichser* in ihren Texten rappten, würden sie ja ebenfalls keine behinderten Menschen oder Männer, die onanieren, beleidigen (vgl. Schmider 2016,

---

<sup>123</sup> Fettes Brot- *Schwule Mädchen* auf dem Album *Demotape*. Fettes Brotschallplatten. 2001

S. 41). Die Unreflektiertheit vieler Rapper\*innen gegenüber Sprachgebrauch und Diskriminierung scheint tatsächlich recht hoch zu sein. So der Rapper Ferris MC bereits 1998, als er in einem Interview mit FM 4 meinte: „Alle Poprapper haben schwule Produzenten.“ Als er später zur Rede gestellt wurde, antwortete er: „Ich habe kein Problem mit Schwulen und ich bin überhaupt kein Schwulenhasser. Ich denke über so was nicht nach und sag das nur so. Das sagt man halt so, und das ist nicht persönlich gemeint.“ (Loh und Verlan 2015, S. 496). Ähnliches gilt auch für den MC Eko Fresh, der sich 2016 beim gerade verstorbenen Guido Westerwelle wegen folgender Zeile entschuldigt hatte:

„Nächstes Jahr gibt es ein E K Eau de Toilette Lutscher /wo bist du jetzt denn du machtest doch noch gestern welle/Du bist eine Schwule sau wie Guido Westerwelle/Bist du auch nicht da bekommt deine Schwester Schelle“<sup>124</sup>

Er twitterte hierauf: „Es tut mir leid, was ich damals über Guido Westerwelle gerappt habe. Ich war ein unreifer Vollidiot. Kanns leider nicht rückgängig machen.“<sup>125</sup>

Seitdem setzt sich Eko aktiv für LGBT\*-Rechte ein und verwendet keine homophoben Reime mehr in seinen Texten.<sup>126</sup>

Das Problem der Grenzziehung zwischen echter Diskriminierung und Stilmittel des *Battle-Raps* ist schwierig. In einer Diskussion<sup>127</sup> zwischen Falk Schacht, HipHop-Journalist, Tobias Schlegel, Moderator und Rapper Fler wird dies deutlich. Fler, der ebenso wie Bushido viele homophobe Lines in seinen Tracks hat, sieht sich selbst nicht als homophob an. Er verweist auf seine Redefreiheit und das Stilmittel des Raps. Leute, die sich mit Rap auskennen würden, würden verstehen, dass er nichts gegen Schwule hat, sondern das Ganze lediglich etwas mit Selbstdarstellung und Überhöhung der eigenen Person zu tun hat. Hierbei scheint tatsächlich die Praktik des Dissens bzw. der *Battle-Rap* per se ein Problem zu haben. Fast jede Beleidigung

---

<sup>124</sup> Eko Fresh- *Die Ruhe vor dem Sturm* auf dem Album *Hart (z) 4*. Sony BMG. German Dream. 2006.

<sup>125</sup> Vgl. [tonspion.de](http://tonspion.de).

<sup>126</sup> Gesehen bei der einslive-Reportage unter <https://reportage.einslive.de/plan-b-homophobie-im-deutschrap>, abgerufen am 03.05.2018.

<sup>127</sup> Thema der Diskussionsrunde war „Schwulenfeindlichkeit, Homophobie muss 2014 in Texten nicht sein“. Zu sehen auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=xWS0nJfsSaM>, abgerufen am 20.01.2020.



diskriminiert eine Minderheit. Beim Schimpfwort *schwul* Homosexuelle, bei *behindert* behinderte Menschen, bei *dumm* unintelligente/behinderte Menschen und selbst bei *Kuh* diskriminiert man Tiere bzw. diejenigen, die die Tiere halten. Hier eine Grenze zu ziehen bleibt schwierig, so lange man im Modus des Dissens bzw. des *Battles* bleiben möchte, der von vielen als Grundlagenpraktik des HipHops angesehen wird (vgl. Schmider 2016, S. 41).

Neben zahlreichen homophoben Reimen, Zeilen und Praktiken, gibt es auch eine queere LGBT\*-Szene innerhalb der HipHop-Kultur. Die Rapperin Sookee aus Berlin bezeichnet sich selbst als queer und veröffentlichte seit 2006 zahlreiche Alben. Auch Rapper\*innen wie Sirmatix, Faulenze oder Juicy Gay bringen das Thema LGBT\* über positive Texte in den deutschen HipHop. In den USA sind es aktuell Künstler\*innen wie Mycci Blanco, Murse oder Zebra Cats, die fern von homophoben Lines und Machoprofilierung, erfolgreiche queere Rapper\*innen sind.<sup>128</sup> Obst (2016) sieht beim Rapper Drake Formen einer inklusiven Männlichkeit. Er zeige beispielsweise Schwäche, ist gefühlvoll und zeigt Empathie und kreiert damit alternative Männlichkeitsmodelle fern von *cool-pose* und Homophobie für die HipHop-Welt (vgl. Obst 2016). Positiv für LGBT\* Menschen ist auch das Engagement des HipHoppers Jay-Z zu nennen. Dieser setzte sich seit der US-Wahl 2008 für LGBT\* Rechte ein und unterstützte die Homo-Ehe, die 2015 in allen US-Bundesstaaten legalisiert wurde. Dieser queere Trend muss allerdings nicht zwangsläufig als postmodernes Phänomen des HipHops verstanden werden. In Österreich versuchte bereits 1998 die HipHop Gruppe Schönheitsfehler auf homophobe Missstände nicht nur im HipHop aufmerksam zu machen (vgl. Loh und Verlan 2015, S. 493-496). Die HipHop-Gruppe Outkast spielte ebenso bereits in den 1990er Jahren mit Männlichkeitsbildern und betrieb *genderconfusing-art*. Sie trugen regelmäßig Frauenkleider und spielten damit mit gesellschaftlichen Normen um Gender und sexueller Orientierung.<sup>129</sup> Mit der

---

<sup>128</sup> Zum Beispiel auf der ARTE Doku Square zu sehen: <https://www.arte.tv/de/videos/073049-016-A/square-fuer-kuenstler/>, abgerufen am 03.04.2020 oder die Doku über Mykki Blanco auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8OnNRvr38Ug>, abgerufen am 03.04.2020.

<sup>129</sup> Zu sehen beispielsweise bei Outkast-B.O.B. auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=MYxAiK6VnXw>, abgerufen am 15.04.2020.

zunehmenden allgemeingesellschaftlichen Akzeptanz und Gleichberechtigung von LGBT\*-Personen wächst diese Akzeptanz scheinbar auch in der HipHop-Kultur.

### 3.3.3. Gewaltverherrlichung – Gangsta, Straße und Rivalität

*„I would say to Radio One, do you realise that some of the stuff you play on Saturday nights encourages people to carry guns and knives?“*

*David Cameron*<sup>130</sup>

Der Vorwurf, gewisse (Gangsta-)Rap-Texte würden Gewalt provozieren und schließlich auch produzieren, wird immer wieder diskutiert und als pädagogisch bedenklich eingestuft. So sind viele Rap-Alben von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien indiziert. Ziel hierbei ist es, Kinder und Jugendliche von moralisch grenzwertigen Inhalten zu distanzieren. Dies trifft einerseits auf Themen wie den gerade erläuterten Sexismus und die Homophobie zu, aber auch auf den konkreten Aufruf zu kriminellen Verhalten wie Prostitution, Waffengewalt, Drogendealerei u.a.

2014 titelte die Bild-Zeitung „Generation Bushido“ und erläuterte in diesem Artikel einen vermeintlichen Zusammenhang zwischen einer erhöhten Kriminalitätsrate und dem Einfluss von Rapper\*innen wie Bushido und Co. Jugendliche würden immer respektloser und gewalttätiger und Schuld hieran sei die Musikrichtung des Gangsta-Raps. Der Auslöser hierfür ist ein Video, in dem zu sehen ist, wie ein Mädchen „wie von Sinnen“ auf ein anderes Mädchen einprügelt. Es wird hierbei suggeriert, dass diese vermeintliche Verrohung der Jugend durch den Einfluss von brutalen und kriminellen Gangsta-Rappern wie Kollegah, Haftbefehl oder Bushido entstehe.<sup>131</sup>

Aufrufe zu Gewalt an Frauen, Homosexuellen, Polizisten oder einem Rap-Kontrahenten werden häufig in vielen G-Rap-Texten thematisiert. Lines wie die

---

<sup>130</sup>David Cameron, ehemaliger Regierungschef des Vereinigten Königreiches Großbritanniens, 07.06.2006, zit. N. Rose 2008, S. 33).

<sup>131</sup> Interview über die „Generation Bushido“ mit Familientherapeutin Gabriele Baring auf bild.de unter: <https://www.bild.de/news/inland/schlagen/generation-bushido-34191880.bild.html>, abgerufen am 20.04.2020.

folgenden von den Rappern Gzuz und Bonez MC aus Hamburg verdeutlichen dies. Beide geben hier ihren Unmut gegen die Polizei kund:

„Polizei schiebt Panik, traut sich nur in Fünfergruppen/ haben ein Problem mit uns, weil wir nicht mit der Wimper zucken/ich hab kein Problem damit, ihm vor die Füße hinzuspucken/Was ist los, ihr Missgeburten? Habt ihr wieder nichts gefunden? / Und hier wird Gras verkauft, kiloweise jede Woche/ 187, Lebensmotto: Geh mir aus dem Weg, du Otto.“<sup>132</sup>

Hier wird Härte demonstriert, indem man die Polizisten nicht ernst nimmt und ihnen gegebenenfalls sogar vor die Füße spuckt, um weiterhin mit Drogen dealen zu können. Die Macht, die die Gang im Park hat, wird hierdurch verdeutlicht und soll andere abschrecken.

Andere Lines, die sogar als konkrete Bedrohung gegen das Leben gedeutet werden können, bietet neben Bushido beispielsweise auch Capital Bra. So rappt er in *Giselle Bündchen*:

„Steche dem Hurensohn in seine Leber/ Weil er ist ein AfD-Wähler (hah)/ Komme im Porsche Carrera (uff)/ Oder im nagelneuen Benz/Lad' die Knarre/nach, knall' sie alle ab/Auf der AfD-Pressekonferenz, bra“

Anschließend gab es eine Anzeige der *Alternativen für Deutschland* (AFD), die die Lines als „klaren Aufruf zur Gewalt“ deutete.<sup>133</sup>

Auch Rapper-Kollege *Farid Bang* teilte schon heftig gegen die AFD aus. In *Killa 2018* beleidigte er *Alice Weidel* als „Nazi-Bitch“ und drohte damit, ihr das Nasenbein zu brechen. Auch hier folgte eine Anzeige. Das Video dazu wurde anschließend gelöscht.<sup>134</sup>

Solche Textstellen sprechen klar für die These des negativen, gewaltfördernden Einflusses der Rapper. Hinzukommt, dass solche Lines das negative Image und das Klischee des jungen, gewalttätigen Mannes mit Migrationshintergrund befördern und bestätigen. So betont auch Schernthauer (2018), dass es sich bei Capital Bra um einen „Rap-Künstler mit Migrationshintergrund in Deutschland“ handele und bestärkt damit ausländerfeindliche Ansichten, wie die der AFD.

---

<sup>132</sup> Gzuz und Bonez MC von der Hamburger Straßenclique 187: *Unser Park*. Auf dem Album *High und Hungrig 2*. Auf keinen Fall Records. 2016.

<sup>133</sup> Nachzulesen auf: <https://www.tagessstimme.com/2018/11/06/rapper-sorgt-mit-gewaltaufruf-gegen-afd-waehler-fuer-aufregung/>, abgerufen am 20.04.2020.

<sup>134</sup> Nachzulesen auf: [faz.net/-gus-9azms](http://faz.net/-gus-9azms), abgerufen am 20.04.2020.

Kleiner und Nieland (2007) erklären, dass häufig das „Anmachen“ als typischer Rahmen von Gewalt bei Auseinandersetzungen im HipHop gewählt wird. Sie nehmen das Beispiel des Rappers Ufuk Sahin von Shok Muzik. Dieser wolle beispielsweise kein „Opfer“ mehr sein und sich nicht mehr von (rechtsradikalen) Schlägern abziehen und schlagen lassen. Stattdessen möchte er als „fighter“ gesehen werden, der sich auf der Straße behaupten kann. Das Mittel der Wahl ist für ihn Gewalt (ebd., S. 215). Im Song *Das ist Gangsta* verdeutlicht er dies folgendermaßen:

„Es gibt viele da draußen die nur quatschen und nicht lachen/Ich bin anders wenn lass ich die Backpfeifen klatschen/Ich war mit 12 so wie andere mit 18/und jeder der mit mir ficken wollte hatte das nachsehen/denn ich war jung aggressiv und wild/bei den Bullen war ich bekannt/ich hab gemacht was ich will/ich war bekannt dafür, für's Faxen machen/von niemand hab ich mir was gefallen oder sagen lassen“<sup>135</sup>

Auch hier wird deutlich, dass er sich nichts gefallen lässt und gerne Fäuste statt Worte folgen lässt. Diese Inszenierung kann als Erhaltung der Vormachtstellung gedeutet werden. Im weiteren Verlauf des Tracks wird Rap-Kontrahent Massiv angemacht und gedisst:

„fick auf dein Ghettolied/ich rei dir den Kopf ab/Massiv rede nicht du Opfer/Ghettolied Part 2/Part 3/Part 4/glaub mir alles wird gebangt hart von mir/das ist das Ghettolied meine Faust dein Kinn/wer spiegelt die Straße sag mir wer ist jetzt In?“

Kleiner und Nieland (2007) sehen ein solches Anmachen wie den Diss gegen Massiv als Inszenierung, die häufig in Gewalt endet. Ein Rapper beleidigt einen anderen Rapper, dieser reagiert darauf und die Situation eskaliert (Massiv antwortet im Track *Opferfest*<sup>136</sup> auf den Diss von Shock Muzik). Das Problem hierbei ist, der unbedingte Wille „härter als der andere zu sein wollen“ (Kleiner und Nieland 2007, S. 221). Dies muss bis auf die Spitze getrieben werden. Im Januar 2008 wurde Rapper Massiv sogar auf offener Straße in Berlin-Neukölln angeschossen, nachdem er einige Wochen zuvor bei seinem eigenen Konzert in Duisburg von der Bühne geprügelt worden war (vgl. Szillus 2012; S. 59-61).

---

<sup>135</sup> D-Irie, Crackaveli, Ufuk Sahin: *Das ist Gangsta*. Album unbekannt. 2009. Video zu sehen auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=WTb4V10Fw3o>, abgerufen am 02.02.2020.

<sup>136</sup> Massiv – *Opferfest* auf dem Album *Blut gegen Blut 3*. Almassiva. 2013.

Nach Rose (2008) ist es wichtig zu differenzieren zwischen HipHopper\*innen, die tatsächlich das Battle und dessen Inszenierung zelebrieren und hierbei den Rahmen, d.h. die Regeln beachten. Es gibt dabei eventuell sogar eine neutrale Jury. Dann könne solch ein *Battle* ähnlich wie ein Boxkampf ausgetragen werden. Dies kann für die Rapper\*innen als wichtiger Teil ihres Selbstausdrucks gesehen werden. Es kann dabei darum gehen, Wut zu kanalisieren und die eigenen harten Zeiten zu reflektieren (Rose 2008, S. 39-42). Hierbei können dann Formen der Gewalt in den Kontext gebunden und richtig verstanden werden. Bei einem Boxkampf käme ebenfalls niemand auf die Idee, diesen als Körperverletzung und sinnlose Gewalt zu deklarieren. Ebenso ist es beim Rap-*Battle*, welcher die Kriterien für einen sportlichen Wettkampf erfüllt.<sup>137</sup> Ein Rapper, der sich hierfür reflektiert zu haben scheint und der auf unnötige Diskriminierung weitestgehend verzichtet und dennoch hohe Street-Credibility mit *Battle*-Charakter besitzt, ist Azad. Er thematisiert in all seinen Alben eine Mischung aus hartem Battle-Rap, Sozialkritik und *Conscious-Story-Telling* der Frankfurter Nord-West-Stadt. Er sieht sich selbst als „Sohn einer Frauenrechtlerin“<sup>138</sup>, schreibt deshalb keine sexistischen Texte und ruft auch nicht zur unnötigen Gewalt auf. Seine Battle-Tracks sind klar eingebettet in seine Biografie und seine Geschichten der Straße bilden wichtige Ausdrucksmöglichkeiten für ihn als Künstler. Im Track *Brenn* kann dies gut erklärt werden:

„War am Boden, doch ich steh wieder da/Seh, wie die ganzen Pisser zittern, denn sie sehen die Gefahr/ dass ich das Mic wieder nehm und ihre Schädel zerschlag/ Ein Vers und ich baller dieses Game hier zu hart/ wie immer, hab gedacht, es wäre aus und vorbei/ doch diesen Jungen kleinzukriegen hier, fällt aus, tut mir leid/ das kein Schnick-Schnack, das hier ist das Brot meiner Fans/ Spiel, damit und ich fick jeden von euch tot, bis ihr lernt, dass dieser Chaba hier kein Pico ist wie andere Lauchs/ Der Frankfurter Boss formt wieder seine Hand zu ner Faust“<sup>139</sup>

Diese Art des *Boastings* soll Azads Profilierung als Rapper verfestigen. In Metaphern wie „ihre Schädel zerschlag (en)“ wird deutlich, dass er dies auf einer lyrischen Ebene meint: So bald er zu rappen beginnt, zerschlägt es die anderen vor *skill-level* und Kreativität. Azad will der beste Rapper sein, setzt dabei aber nicht auf unnötige(n)

---

<sup>137</sup> Dass dies oft sehr problematisch ist, wird im Kapitel 9.1 näher erläutert.

<sup>138</sup> Azad – *Nicht wie ihr*. Auf dem Album *Leben 2*. Bozz Music. 2016.

<sup>139</sup> Azad – *Brenn*. Auf dem Album *Leben 2*. Bozz Music. 2016.

Gewalt oder Sexismus, sondern rappt seinem Habitus entsprechend. Rose (2008) verteidigt solche Formen des *Battles* oder des *Story-Tellings*, wenn diese Art des Rappens auf Grund der äußeren Umstände als authentisch eingestuft werden kann:

„Hip hop emerged in this context, and thus the tales of drug dealing, pimping, petty crime, dropping out of school, and joining a gang are more aptly seen as reflections of the violence experienced in these areas than as origins of the violence“ (Rose 2008, S. 51).

Auch wenn Rose (2008) lediglich über amerikanische Zustände und besonders die der Afroamerikaner\*innen spricht, lässt sich dies auch gut auf deutsche Rapper, die wie Azad aus sozialen Brennpunkten und Familienstrukturen kommen, übertragen und rechtfertigen.

„The violent stories that characterize many hiphop lyrics are tales from this landscape, told from the ground-level perspective of circumstances as lived experience, not historical or sociological analysis. When we understand the depths of this reality, the actual destruction and violence that these socially manufactured conditions have fostered, then the violent lyrics take on a different character.“ (Rose 2008, S. 52).

Gleichzeitig herrscht aber bei einigen G-Rapper\*innen eine Art der Verherrlichung von Gewalt, Drogen und Prostitution, die weder mit sozialen Umständen, Diskriminierung oder mit gesellschaftlichem Rassismus gegen sie erklärt werden kann. Die Lyrics eines King Orgasmus Ones oder eines Kollegahs sind lediglich auf Provokation, Glorifizierung und kindlicher Naivität gegründet. Sie spiegeln keinerlei Reflexion über die tatsächlichen Umstände in sozialen Brennpunkten oder schwierigen Lebenslagen wider, sondern sind lediglich diskriminierend, frauenverachtend und gewaltfördernd. Lines wie:

„Ey, ich schlag Nutten nur halbtot, wenn ich durch Rotlichtgassen lauf/ denn ich hab ein großes Herz dank Anabolikamissbrauch/Egal, wohin man schaut, man sieht nur Spasten in der Szene (tze)/ ich halte nichts von denen außer abgetrennte Schädel/ Zieh dein Kleid aus, wir sind nicht bei der Gayparade, mo´fucker...“<sup>140</sup>

oder

„Doch kriegst nen Schnitt durch die Kehle, dass du nem Springbrunnen ähnelst/ ich geh auf dich los als hätte ich ein Koks-Problem/ (...) wenn Cops mich in der Hood stören/lenk ich bullets mit nem Schuss bewusst durch Brustkörbe in Luftröhren/ es gibt heute keinen Cock

---

<sup>140</sup> Kollegah und Farid Bang – Rap wieder Rap. JBG 3. Alpha und Banger Musik. 2018

für deine Sister/ weil die Fotze nen Kanisterkopf hat wie Batista/ ich brech deiner Mom den Kiefer vorteilhafterweise/ reicht dazu wenn ich nen Schwanz aufs Bordsteinpflaster zeichne“.

141

verdeutlichen, was gemeint ist, wenn Rose (2008) von einer „dehumanizing rhetoric“ (S. 57) spricht. Kollegah muss daher klar in die Kategorie der „overemphasize and glorify violent tales and gang personas because these are profitable“ (S. 57) eingeordnet werden. Dass das Rap-Business für ihn ein sehr gewinnbringendes Geschäft ist, erläutert er auch ungeniert in seinem Buch „Das ist Alpha“ (Kollegah 2018, S. 62-64). Kollegah lebt daher nicht HipHop, sondern fetischisiert ihn und reproduziert damit Mehrwerte der Kulturindustrie wie Adorno (2010) in der *Dialektik der Aufklärung* beschreibt. Das ursprünglich Positive verwandelt sich hier in ein Negatives und Zerstörerisches, welches durch Fetischisierung und Totalitarismus geprägt ist (vgl. Adorno 2010).

Die Frage, wie solche Texte von Hörer\*innen aufgenommen werden und ob sie tatsächlich solch großen Einfluss haben, dass eine ganze Generation moralisch verwahrlost, ist sehr umstritten. Es ist eben nicht immer klar, ob Künstler\*innen, das was sie sagen, auch tatsächlich so meinen. Aufgrund des Authentizitätsdrucks der im HipHop herrscht, behaupten zumindest die meisten, dass ihre Songs tatsächlich aus ihrer eigenen persönlichen Erfahrung stammen. Huber (2018) erläutert, dass Interpretationsweisen und Lesarten stark vom Habitus abhängen und die Entzifferung der Lyrics erst im Rahmen der eigenen individuellen Sinnwelt mit Bedeutung gefüllt werden. Das heißt, jede\*r kann Texte mit gewalttätigen Inhalten anders verstehen. Dies zeigt auch die Studie von Sator (2016), in der die unterschiedliche Wahrnehmung von Gangsta-Rap-Texten von Werkrealschüler\*innen im Vergleich zu Gymnasiast\*innen deutlich wurde. Der Bildungshintergrund hat hier offenbar eine fundamentale Bedeutung. Die Werkrealschüler\*innen halten G-Rap für eine „ernsthafte“ Angelegenheit, die Gymnasiast\*innen eher für „dumm“ und „ordinär“ und nehmen das Ganze eher als Belustigung wahr (vgl. Sator 2016). Daher scheint es wichtig zu sein, Themen wie G-Rap mit Kindern und Jugendlichen zu besprechen und vielleicht auch im Unterricht

---

<sup>141</sup> Kollegah – Schusswaffengeräusche. Zuhältertape Vol.4. Selfmade Records. 2015

zu thematisieren. Mögliche Ansatzpunkte hierfür finden sich beispielsweise bei von Hilgers (2009).

#### 3.4. Real or Fake? Der Authentizitätsdiskurs des HipHops

*„I never brag how real I keep it, cause that's the best secret“*

*Nas*

Mit der Entstehung der HipHop-Kultur entsteht auch der Diskurs um Original und Fälschung (vgl. Sugarhill Gang Kapitel 2). Einige Autor\*innen deuten bereits den Transfer der afroamerikanischen HipHop-Kultur in andere Kulturen als Fälschung und simple Kopie des Originals. Mit dieser Definition ist jede Form des Deutschrap *fake* und *not real*. Hier wird eine Mimesis an das Original wie bei Theodor W. Adorno konstruiert (vgl. Adorno 2010, S. 128-177). Nach meiner Auffassung herrscht hier, wie auch in vielen anderen Bereichen, ein Vermittlungsproblem im HipHop. Die Frage wie das in der NewYorker Bronx entstandene Original transferiert und an andere Menschen vermittelt werden kann, die nicht in den gleichen Kontexten leben, ist fundamental. Ist dies überhaupt möglich oder ist nicht der wahre HipHop bereits mit der ersten Aufnahme auf einer Kasette und den ersten weißen HipHop-Fans eine Fälschung? Das Musterbeispiel der Sugarhill Gang oder der Fantastischen Vier in Deutschland wurde in den vorherigen Kapiteln erläutert. Wie kann also ein kreativer Prozess des Muskmachens überhaupt vermittelt werden? Ist das Kreative vermittelbar? Welche Rolle spielt der soziale Kontext um Sklaverei, Marginalisierung und Kriminalität? Ähnliche Fragen, in anderen Kontexten, beschäftigen die Menschen seit jeher.

In Walter Benjamins (2008) „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ geht es genau um dieses Problem. Er sieht durch die Reproduzierbarkeit moderner Medien wie Film und Fotografie den Verlust der Aura des originalen Kunstwerkes. Die Aura ist der kreative Prozess des Bildes, den der\*die Künstler\*in erschaffen hat. Die Kreativität, also das was das Kunstwerk ausmacht, wird durch das Einsetzen des Mediums (Fotoapparat) zerstört.<sup>142</sup> Das „Eigentliche“

---

<sup>142</sup> Dass Fotos keine Kunstwerke seien, konnte vor allem in den 1980er Jahren durch Werke von Robert Mapplethorpe widerlegt werden. Vgl. hierzu die ARTE-Doku *Mapplethorpe: Look*



oder das „Originale“, das was im Hier und Jetzt stattfindet, wird durch das Medium der Reproduzierbarkeit zerstört und geht verloren (vgl. Benjamin 2008). Bildungstheoretisch gibt es ähnliche geschilderte Probleme, die auch auf HipHop angewendet werden können. In Adornos „Theorie der Halbbildung“ wird diese Problematik in der Bildung gesehen, denn „daher gibt es in dem Augenblick, in dem es Bildung gibt, sie eigentlich schon nicht mehr“ (Adorno 2006, S. 28). Adorno erklärt diesen Verlust der Bildung mit dem Bildungsparadigma des Unbedingt-gebildet-sein-Wollen (im HipHop das Unbedingt-real-sein-Wollen). Dieser Zwang gebildet sein zu wollen ist für Adorno eine fatale Folge der Einführung von neuen Medien. Denn Bildung ist seither für alle und überall zugänglich. Auch HipHop ist nicht mehr nur in der Bronx auf den *block parties* verfügbar, sondern kann per Kasette oder via *Spotify* überall gehört und gemacht werden. Das Bildungsdogma äußert sich darin, dass plötzlich alle Schichten und Menschen z. B. in die Oper gehen wollen, Knigge-Regeln beherrschen möchten und einen möglichst hohen akademischen Grad erlangen müssen. Im HipHop ist es zum Beispiel so, dass jede\*r unbedingt von der Straße kommen möchte, jede\*r beruft sich auf seine wirkliche Härte und das reale Gangster-Sein, welches plötzlich auch in Kleinstädten möglich ist. Adorno (2006) radikalisiert sogar und sieht in diesem Bildungsdogma faschistische Züge, die durch diese Bildungsidee entstehen (ebd., S. 48). Im HipHop sind solche faschistischen Züge beispielsweise beim erläuterten Kollegah zu sehen (vgl. z. B. Schwenn, Drepper und Voigt 2019). Kollegah kommt aus Simmern, einer harmlosen Kleinstadt im Hunsrück. Er kann also nicht die große Street-Credibility haben und verweist dennoch darauf, dass er wisse was *Straße*<sup>143</sup> ist und dass er durch sein hartes Leben so erfolgreich geworden sei (vgl. Kollegah 2018). Daher muss er auch noch extremere Texte zur Demonstration seiner Härte produzieren als andere, um im HipHop möglichst real und gebildet zu wirken.

Mit Adorno (2006) und Benjamin (2008) gedeutet ist diese Art von HipHop bzw. radikal gesehen jede Art von deutschem HipHop - lediglich die halbe Version des

---

*at the pictures* aus dem Jahre 2020 unter <https://www.arte.tv/de/videos/067833-000-A/mapplethorpe-look-at-the-pictures/>, abgerufen am 13.07.2020.

<sup>143</sup> Zur Symbolik der Straße im HipHop vgl. Schmider 2016, S. 52-57.

wahren, gebildeten HipHops der Bronx. Er ist die Halbbildung und die zerstörte Aura und verbleibt damit lediglich als Fälschung des Originals.

Betrachtet man die Glorifizierungen der Straße, die männliche Härte und den Sexismus bei Kollegah, King Orgasmus One oder Bushido, ist diese Interpretationsweise durchaus einleuchtend. HipHop-Kultur basiert dann auf einer Fetischisierung und Pervertierung durch sich selbst.

Im Gegensatz zu dieser Theorie erläutern Friedrich und Klein (2003) die Theorie der Hybridisierung und der Glokalisierung des HipHops. Diese lässt HipHop in einem etwas helleren Licht erscheinen. Sie vertreten die These,

„daß die Ursprungserzählung des HipHops und ihre permanente Aktualisierung wesentlich dazu beitragen, ethnische Differenz zu formulieren und in neuen kulturellen Kontexten >reale<, jeweils authentische Formen des HipHop zu etablieren. Die Ursprungserzählung wird von den verschiedenen Akteuren immer wieder aktualisiert, und dies geschieht auf verschiedenen Ebenen: als Diskurs und als Performance“ (S. 58).

Hierauf aufbauend wird zwar Adornos oder Benjamins Theorie wertgeschätzt, da sie vieles erklären kann (auch im HipHop), jedoch eher ein generelles Medienproblem beschreibt, welches sich auf jeden Bereich der Mediensoziologie anwenden lässt, statt die genuinen Eigenschaften des HipHops zu fokussieren. Hierbei kann die These von Klein und Friedrich (2003) hilfreicher sein: HipHop produziere demnach kulturelle Mischformen, die durch lokale Gegebenheiten in die Einbettung der World-Culture HipHop entstünden (vgl. S. 64-67).

So entsteht zum Beispiel durch den Offenbacher Rapper Haftbefehl, der türkische, deutsche und englische Wörter mit dem Offenbacher Dialekt vermischt und von lokalen Gegebenheiten der Rhein-Main Region berichtet, eine ganz eigene HipHop-Welt, die Offenbach mit New York, der Türkei und dem Mainpark vermischt (vgl. Acar 2015, S. 311-314).

Der Kampf um Authentizität innerhalb des HipHops bleibt auch mit den erläuterten Theorien bestehen. So entstehen *Battles* und Diss-Tracks häufig vor dem Hintergrund der Behauptung, der- oder diejenige sei aus diesem und jenem Grund unauthentisch und *fake*. Für den Rapper Fler beispielsweise muss HipHop hart sein und von der Straße kommen, ansonsten ist es für ihn kein HipHop. Für Manemann und Brock (2018) ist HipHop echt, wenn er weiß, was ungerecht ist. Sie verweisen auf das Leid der Afroamerikaner\*innen im rassistischen US-System (vgl. ebd., S. 50 f). Und für

Rapper Curse sind seine eigenen 10-Rap-Gesetze<sup>144</sup> das Maß aller HipHop-Dinge (vgl. Manemann und Brock 2018, S. 32-37). Diese Streitigkeiten um *real or fake* beleben den HipHop, geben Stoff für Songtexte, Interviews und Medieninteresse. Damit sind sie prägend und ökonomisch enorm wichtig für die HipHop-Kultur und deren Reproduzierung. Der Authentizitätsdiskurs ist damit Garant für dessen Erfolg und Beliebtheit. Sie bleiben eine Art Kriegsschauplatz im HipHop und für die Medien, die über HipHop berichten.

Im folgenden empirischen Teil sollen zunächst das Forschungsdesign und die Methodik erläutert werden, um schließlich mithilfe der komparativen Analyse eine These zu bilden, die die Produktivität des HipHops erklären und die Frage näher beantworten kann was HipHop ist und wie er funktioniert.

---

<sup>144</sup> Curse – *Die 10-Rap-Gesetze* auf dem Album *Feuerwasser*. Jive Records. 2000.

## 4. Forschungsdesign und Empirie Teil I: Die Bildinterpretation der rekonstruktiven Sozialforschung

### 4.1. Das qualitative Verfahren der Bildinterpretation

Nach Bohnsack (2013) vermittelt das Bild etwas, das durch nichts anderes zu ersetzen ist. Die Bildinterpretation erlitt seit dem *linguistic turn* in den Sozial- und Geisteswissenschaften (Rorty 1967) eine Marginalisierung, da der Fokus zum Gewinn von Erkenntnissen in den Bereich der Interpretation von Texten gelegt wurde. Man wollte Wirklichkeit, die von der Wissenschaft beschrieben wird, in Form von Beobachtungssätzen, d.h. in schriftlicher Form vorlegen (vgl. Popper 1971). Dem Medium Bild und dessen Interpretation wurde weniger Wissenschaftlichkeit zugesprochen und es wurde daher seltener in Forschungsarbeiten aufgegriffen (vgl. Bohnsack 2014, S. 157 f).

Da jedoch gerade kulturelle Phänomene wie das des HipHops medial durch Bilder vermittelt werden, ist es wichtig auch dieses Medium ernst zu nehmen und wissenschaftlich zu analysieren (vgl. Bohnsack 2014, S. 158). Auch Dörner (2011) sieht eine enorme Möglichkeit die bildliche Repräsentation als Quelle der Erkenntnis zu nutzen, da durch ikonische Prozesse der Bildinterpretation soziale Wahrnehmungs- und Handlungsprozesse enkodiert und somit für Wissenschaft nutzbar gemacht werden können (Dörner 2011, S. 45 f). Bohnsack (2014) geht sogar so weit zu sagen, dass Bilder nicht nur der Verständigung im Alltag dienen, sondern dass die soziale Wirklichkeit durch Bilder konstituiert und damit erst hergestellt wird (ebd., S. 158). Auch in den Bildungs- und Erziehungswissenschaften wird davon ausgegangen, dass Lern- und Sozialisationsprozesse enorm durch die Form von inneren Bildern geprägt werden. Ebenso basieren moderne psychotherapeutische Verfahren wie EMDR<sup>145</sup> auf inneren Bildern, die verarbeitet werden und schließlich heilen können (vgl. Bandalow 2010, S. 195). Imaginationsübungen in der Traumapädagogik verdeutlichen die Wichtigkeit von Bildern in unserer Welt. Die innere Bildhaftigkeit stellt die Grundlage für die äußere Bildhaftigkeit (Ikonizität) und ist häufig auch der Symbolik der Sprache

---

<sup>145</sup> EMDR steht für Eye Movement Desensitization and Reprocessing und ist ein psychotherapeutisches Verfahren, welches vor allem in der Traumabewältigung eingesetzt wird.

vorgeordnet. Der zu jedem Wort gehörende Signifikant ist nicht ein Ding, sondern ein imaginäres Bild. Bei jedem Wort hat man ein inneres Bild im Kopf, zum Beispiel bei *Ochse*<sup>146</sup>. Gerade im HipHop, der von Metaphern auf der sprachlichen Ebene des Raps, von Graffiti und von Musikvideos der Interpret\*innen lebt, ist Bildhaftigkeit ein äußerst wichtiger Faktor, um kulturelle Programme verstehen zu können und greifbar zu machen (vgl. Bohnsack 2014, S. 159).

#### 4.2. Immanente Wissensbestände: atheoretisches Wissen vs. theoretisches Wissen

Für solch ein Verständnis ist der in den Erziehungswissenschaften gängige Begriff des atheoretischen Wissens von Bedeutung. Die Unterscheidung zwischen kommunikativ-generalisierendem Wissen (theoretisches Wissen) und konjunktivem Wissen (atheoretisches Wissen) geht auf Karl Mannheim (1952) zurück und wird von Bohnsack (2014, 2009) aufgegriffen. Beim theoretischen oder kommunikativ-generalisierendem Wissen handelt es sich um das theoretische, reflexiv verfügbare Wissen der Erforschten. Im Falle des HipHops zum Beispiel, dass dieser in der Bronx entstand und sich im Laufe der Jahrzehnte globalisiert hat. Beim konjunktiven Wissen spricht Mannheim bzw. Bohnsack von einem impliziten oder atheoretischen Wissen, welches durch implizite Orientierungen über Bilder unser Denken und Handeln leitet. Es ist stärker erfahrungsbasiert oder habitualisiert (vgl. Bohnsack 2009, S. 28-35). Bohnsack verweist auf den französischen Philosophen Michel Foucault (1974) der in seinem Werk „Die Ordnung der Dinge“ mithilfe des Gemäldes *Las Meninas* von D. Velázquez die impliziten Wissensstrukturen einer gewissen Epoche (Epistémé) versucht zu erklären und aufzudecken. Nach Foucault existieren in jeder Epoche verschiedene Wissenscodes, denen „ (...) Irrtümer und Wahrheiten, die Anwendung alter Überzeugungen, einschließlich nicht nur wirklicher Enthüllungen, sondern auch der simpelste Begriff“ gehorchen und die durch diese bestimmt sind (Foucault 1974, S. 91f). Bei Velázquez' Gemälde sieht Foucault die Epistémé des Zeitalters der Repräsentation widerspiegelt. Das Ordnungssystem der Repräsentation diene den

---

<sup>146</sup> Jede\*m Leser\*in wird nun ein imaginäres Bild eines Ochsens vor seinem\*ihrem inneren Auge erscheinen.

Menschen (Zeitalter der Klassik) dazu, vermeintlich sicheres Wissen, nicht mehr lediglich durch Ähnlichkeitsvergleiche (Zeitalter der Renaissance) zu erlangen, sondern das neue Wissen durch klare Repräsentationen zu begründen (vgl. Foucault 1974, S. 46-91 oder Raffnsoe et al. 2011, S. 178-180). Diese impliziten Wissenscodes (Foucault differenziert lediglich die drei Epochen der Renaissance, Klassik und Moderne und ihre prägenden Codes) beeinflussen also unser Denken, Handeln und Fühlen auf einer unbewussten Ebene und können nicht durch Logik oder bloße Textrecherche geschlussfolgert und expliziert werden. Daher spricht auch Dörner (2011) von der „fundamentalen Ebene des Seins“, die das atheoretische Wissen betrifft (vgl. S. 46). Bilder haben also eine enorme Bedeutung auf das alltägliche Handeln und Verstehen. Durch Textanalysen oder quantitative Verfahren wie dem Fragebogen, können sehr gute theoretische Erkenntnisse und damit kommunikativ-generalisierendes Wissen gewonnen werden, jedoch bleiben immanente oder inkorporierte Wissensbestände davon ausgeschlossen. So stellte auch Foucault fest, dass zum Beispiel René Descartes oder Francis Bacon mit ihren Methoden des Rationalismus bzw. Empirismus zwar enormes Wissen für die Wissenschaft generieren konnten, sie sich selbst wohl aber nicht darüber im Klaren waren, dass sie habituell in der Episteme der Klassik verwoben waren und dieser Wissenscode auch ihre Denkweise und Ideen geprägt hat. Sie generierten wertvolles explizites Wissen, blieben aber unreflektiert dem impliziten Wissen der damaligen Epoche gegenüber (vgl. Foucault 1974, S. 82-91).

Ähnliche wissenschaftliche Texte und Studien, die das Immanente fokussieren und erfassbar machen möchten, sind zum Beispiel auch beim polnischen Mediziner Ludwig Fleck (1980) zu finden. Er erörtert das Immanente anhand der Aufdeckung gewisser *Denkstile*, die die Kenntnisse der Syphilis und deren Entstehung als wissenschaftliche Tatsache beeinflussen. Die Entdeckung der Syphilis ohne den Begriff der *Lustseuche* ist nach Fleck überhaupt nicht möglich und beweist daher, dass vermeintlich rein naturwissenschaftliche Tatsachen ebenfalls kulturhistorisch bedingt sind und nicht frei von Kultur (d. h. Denkstil) sind (vgl. Fleck 1980, S. 16). Auch hier wird implizites Wissen generiert und aufgedeckt. Nur so können Handlungen verstanden und Sinn hinter gewissen Praktiken und Darstellungen erfasst werden.

Soziale Praxis wird somit strukturiert und (re-)produziert (vgl. Dörner 2011, S. 46).

Dörner erläutert wie folgt:

„Alltägliches Handeln und Verstehen erfolgt in diesem Sinne bildhaft. Als Bestandteile atheoretischen Wissens strukturieren Bilder habituelles Handeln, das vor allem erlernt wird im Modus der mimetischen Aneignung von sozialen Szenarien, Gebärden, Gestik und Mimik, die im Medium des Bildes vergegenwärtigt und verstanden werden.“ (S. 46)

Inkorporiertes Wissen wird aufgeschlossen und gesellschaftliche Wirklichkeit kann präsentiert und beschrieben werden. Gerade im HipHop spielen Praktiken wie das *Battle*, das *Sampling* oder Metaphern wie *die Straße* oder *der Gangsta* eine wichtige Rolle, die für Nicht-HipHopper\*innen häufig gar nicht oder nur schwer verstanden werden können, da diese keinen HipHop-Habitus besitzen.

#### 4.3. Das Vorgehen - Formulierende Interpretation und reflektierende Interpretation

Bohnsack (2013) untersucht zwei aufeinander folgende Arbeitsschritte in der Bildinterpretation: Die formulierende und die reflektierende Interpretation, in denen es verschiedene Vorgehensweisen gibt (vgl. Bohnsack 2014, S. 255). Auf der vorikonografischen Ebene werden zunächst der Bildvordergrund, dann der Bildmittelgrund und schließlich der Bildhintergrund beschrieben. Dies sollte möglichst neutral und ohne Interpretation geschehen. Man beschränkt sich lediglich auf die Beschreibung dessen, was zu sehen ist. Im nächsten Schritt sollen die ikonografischen Elemente des Bildes erläutert werden, d. h. kommunikativ-generalisierte Wissensbestände dürfen erklärt werden (z.B. Was ist ein Breakdancer?). Ein Wissen also um gesellschaftliche Institutionen und Rollenbeziehungen, nicht aber ein Wissen, welches auch konjunktive Wissensbestände einbezieht (der Breakdancer drückt seine Wut durch Tanz aus). Im zweiten Schritt erfolgt die reflektierende Interpretation. Hier wird durch die formale Komposition das Bild in Trennlinien aufgeteilt. Durch welche Linien ist das Bild geprägt? Wo werden Kontraste erzeugt? Welche Figuren wurden gebildet und wodurch entsteht Bewegung oder Stillstand im Bild?

In der perspektivischen Projektion werden die Perspektiven, zum Beispiel der Fluchtpunkt genauer analysiert und schließlich wird die Szene des Bildes in der szenischen Choreographie fokussiert. Nun ist das Bild soweit analysiert (planimetrisch, perspektivisch und szenisch), dass im letzten Schritt die ikonische Interpretation stattfinden kann. Hierbei geht es darum die impliziten Wissensbestände herauszufinden und offenzulegen. Wie wurden gewisse Positionen der Menschen in einem Bild hergestellt? Was bewirkt das und wie wird es dargestellt?



## 5. Kollegah und Lady Bitch Ray – zwei konträre Ikonen des deutschen HipHops. Eine Analyse von Gemeinsamkeiten und Differenzen mithilfe der Bildinterpretation und der Textanalyse der rekonstruktiven Sozialforschung

Im Folgenden werden zunächst jeweils ein Bild von Lady Bitch Ray und von Kollegah nach Bohnsack (2014, 2013) interpretiert. Im Anschluss daran wird vertieft auf die verschiedenen Werke<sup>147</sup> der beiden HipHopper\*innen eingegangen und einige ihrer Songtexte bzw. Songzeilen werden näher analysiert. Es soll ein Überblick über die konträren Normen, Werte und Weltanschauungen der beiden Künstler\*innen gegeben werden. Außerdem werden die Elemente des HipHops, die in beiden Darstellungsweisen gegeben sind, erläutert und erklärt.

Zunächst folgt ein kurzer biografischer Abriss von Kollegah und Lady Bitch Ray.

### 5.1. Kollegah – ein kurzer biografischer Abriss

Kollegah, geboren am 3. August 1984, mit bürgerlichem Namen Felix Blume, gilt als einer der erfolgreichsten Rapper\*innen Deutschlands. Er kann dem Subgenre des Gangsta-Raps zugeordnet werden und polarisiert regelmäßig mit Grenz- und Normverletzungen. Felix Blume wuchs in Simmern im Hunsrück (Rheinland-Pfalz) auf und machte dort sein Abitur. Er wuchs bis zum 15. Lebensjahr vor allem bei seiner deutschen Mutter auf, die sich von seinem leiblichen, kanadischen Vater hatte scheiden lassen. Mit 15 Jahren konvertierte er aufgrund des Einflusses seines neuen algerischen Stiefvaters zum Islam.<sup>148</sup> Er war bereits in der Schule künstlerisch aktiv und gewann 2002 einen Malwettbewerb an seiner Schule.<sup>149</sup> Seit 2002 gewann er außerdem diverse *Rap-Battles* und veröffentlichte erste Mixtapes und Tonträger. Durch Shows wie TRL bei MTV und sein erstes Album *Alphagene* erlangte er

---

<sup>147</sup> Sahin, Reyhan (2012): Bitchsm. Emanzipation. Masturbation, Integration. Panini Verlag. Stuttgart.

Kollegah (2018): Das ist Alpha. Die 10 Boss-Gebote. Riva Verlag. München.

<sup>148</sup> Vgl. zum Beispiel die Biografie auf laut.de unter <https://www.laut.de/Kollegah>, abgerufen am 08.05.2019.

<sup>149</sup> Vgl. auch die Biografie Kollegahs im Legevideo von Der Biograph unter: <https://www.youtube.com/watch?v=MRFr4Wvgyh4>, abgerufen am 20.06.2020.

Popularität in der deutschen HipHop-Szene, welche sich vor allem in den 2010er Jahren fortsetzte.<sup>150</sup> Durch hohe Verkaufs- und Streamingzahlen seiner Musik brach er diverse Rekorde für den deutschen HipHop.<sup>151</sup> Von Anfang an wurde Kollegah aufgrund von sexistischen, homophoben und gewaltverherrlichenden Texten kritisiert<sup>152</sup>. Neben den Inhalten der Texte, sticht Kollegah durch seine Reimketten, seine Doubletime-Reimtechnik und seine Punchlines, die oft gewaltverherrlichend sind, hervor. Der Musikjournalist Stephan Szillus (2012) beschreibt die erfundene Persona Kollegah folgendermaßen:

„Er erfand eine ganz offensichtlich nicht reale Rap-Persona, einen erfolgreichen Zuhälter und Drogendealer, und glich sogar sein äußeres Erscheinungsbild über die Jahre immer weiter dieser Figur an. Nachdem anfangs viel über die mangelnde Authentizität dieses Modells diskutiert wurde, haben sich mittlerweile die meisten Rap-Fans darauf geeinigt, dass dies kein ausschlaggebendes Argument für den Genuss von Musik und Entertainment sein kann.“ (Szillus 2021, S. 62).

Das größte mediale Aufsehen hatte Kollegah wohl im Jahr 2018. Er war zusammen mit dem Rapper Farid Bang für den Echo<sup>153</sup> 2018 mit ihrem gemeinsamen Album *Jung, Brutal, Gutaussehend 3* nominiert. In einem Disstrack auf dem Album gab es folgende Zeile, die von Farid Bang gerappt wurde: „Mein Körper definierter als von Schwitzinsassen...“.<sup>154</sup>

Beide Rapper wurden daraufhin stark kritisiert und des Antisemitismus beschuldigt. Die Echoverleihung verlor ihren Präsidenten und den Hauptsponsor, so dass seither keine weiteren Echos mehr verliehen wurden. Der Echo existiert seit 2018 nicht mehr. Hintergrund war die massenhafte Rückgabe des Preises von anderen Echo-Preisgewinner\*innen, die damit ein Zeichen gegen Kollegah und Farid Bang und gegen Antisemitismus setzen wollten. Ein heftiger Schlagabtausch zwischen Kritiker\*innen und Befürworter\*innen setzte in- und außerhalb der deutschen HipHop-Szene ein. Fernsehberichte mit Titeln wie „Wie antisemitisch ist deutscher

---

<sup>150</sup>Vgl. <https://www.prosieben.de/stars/star-datenbank/kollegah.>, abgerufen am 08.01.2019

<sup>151</sup> <https://www.offiziellecharts.de/news/item/298-kollegah-streaming-rekord-und-platz-1-der-offiziellen-deutschen-charts>, abgerufen am 08.01.2019.

<sup>152</sup> Zum Beispiel die Zeitschrift Emma unter: <https://www.emma.de/artikel/echo-und-der-sexismus-335713>, abgerufen am 08.01.2019.

<sup>153</sup> Der Echo war ein deutscher Musikpreis.

<sup>154</sup> Kollegah und Farid Bang – *0815* auf dem Album *Jung, Brutal, Gutaussehend 3*. Alpha Music. 2018.

Rap?“<sup>155</sup> wurden vielfach ausgestrahlt und thematisierten Antisemitismus und andere Formen der Ausgrenzung im deutschen HipHop. Dass die zitierte Zeile wahrscheinlich eine der harmloseren des ganzen Albums war, wurde seltener diskutiert. Seine Kritiker\*innen verweist Kollegah stets auf seine Freiheit als Künstler und den Kontext des Gangsta-Raps als per se gewaltthematisierend. Die künstlerische Freiheit gestand ihm auch die Düsseldorfer Staatsanwaltschaft 2018 zu. Seine Texte müssten im Kontext der für den Gangsta-Rap typischen Glorifizierung von Kriminalität und Gewalt gesehen werden. Die Zeile „Mein Körper definierter als bei Schwitzinsassen“ sei keine Leugnung oder Verharmlosung des Holocaust.<sup>156</sup>

Benny Fischer von der *Jüdischen Allgemeinen* deutet Kollegahs Persona im Allgemeinen als antisemitisch und als Förderer von Verschwörungstheorien gegen die jüdische Gemeinde. „Seine Argumentationsweise und die Selbstdarstellung als Opfer erinnern an die Polemik der vermeintlich neuen Rechten“<sup>157</sup>, stellt Fischer fest und attestiert Kollegah Relativierung, Populismus und Marketing um jeden Preis.

Neben dem Rappen und dem Skandalisieren bietet Kollegah auch ein Fitness-, ein Ernährungs- sowie ein Coaching-Programm an. Er ist Begründer seines eigenen Musik Labels *Alpha Music Empire*, welches seit 2016 der *Warner Music Group* angeschlossen ist. Eine Diskografie sowie die wichtigsten Auszeichnungen können bei Wikipedia nachgelesen werden.

Kollegah ist einer der erfolgreichsten und polarisierendsten deutschen HipHopper\*innen und ist nicht nur bei HipHop-Fans bekannt.

## 5.2. Lady Bitch Ray – ein kurzer biografischer Abriss

Reyhan Sahin wurde am 3. Juli 1980 in Bremen Gröpelingen geboren. Sie ist Kind türkisch-alevitischer Gastarbeiter\*innen und wuchs bei beiden Elternteilen in

---

<sup>155</sup> Zum Beispiel die WDR Reportage: Gibt es Antisemitismus im deutschen Rap? Auf YouTube zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=HXZCmXK9wWc>, abgerufen am 21.07.2020.

<sup>156</sup> Nachzulesen bei Spiegel Online unter: <https://www.spiegel.de/panorama/leute/kollegah-und-farid-bang-staatsanwaltschaft-stellt-ermittlungen-ein-a-1213334.html>, abgerufen am 30.05.2020.

<sup>157</sup> <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/kollegah-und-der-holocaust/>, abgerufen am 30.05.2020.

Bremen auf. Sie tritt unter den Künstlernamen Lady Bitch Ray, Dr. Bitch Ray oder unter Lady Ray auf. (vgl. Sahin 2012). Neben ihrer Tätigkeit als Rapperin ist sie promovierte Linguistin und arbeitet aktuell beim *Research Center for Media and Communication* in Hamburg.<sup>158</sup> Außerdem ist sie Buchautorin und Performance-Künstlerin, die vor allem Themen wie Feminismus, Migration und Sexualität behandelt (vgl. Sahin 2019 und Sahin 2020). Bereits in ihrer Magisterarbeit setzte sie sich mit dem Thema HipHop auf wissenschaftlicher Ebene auseinander und fing in dieser Phase auch an, professioneller zu rappen (vgl. Sahin 2005). Vor allem durch die Veröffentlichung des Tracks *Hengzt, Arzt, Orgi*<sup>159</sup> sorgte sie für Schlagzeilen. In dem Song geht es um eine fiktive Sexorgie mit den Gangsta-Rappern Bass Sultan Hengzt, King Orgasmus One und Frauenarzt. Der Text enthält viele pornografische Ausdrucksweisen und führte dazu, dass die Rapperin ihren Nebenjob bei Radio Bremen verlor. Nach eigener Angabe stellt der Songtext von *Hengzt, Arzt, Orgi* den von ihr selbstentworfenen Sexpositivismus sehr gut dar. Es soll um die individuellen Bedürfnisse einer Frau und ihre Selbstbestimmung gehen:

„Inszeniert werden mein Verlangen, meine Lust, meine Fantasien und mein Orgasmus, den ich teilweise in überspitzter, hypersexualisierter Form darstelle. Keine sexuelle Erniedrigung der Frau, keine von Männern vorgegebenen Texte oder Bilder, nur meine auf sexuelle Geschlechteremanzipation gepolte, private, aber öffentliche Bühne, das bedeutet für mich Sexpositivismus.“ (Sahin 2019, S. 137).

Neben diesem Track veröffentlichte sie einige weitere Lieder, ohne allerdings einen Plattenvertrag zu erhalten.<sup>160</sup> Stattdessen hatte sie zahlreiche TV-Auftritte, die ihre Popularität förderten. Sie skandalisierte durch Vulgärsprache<sup>161</sup>, Unangepasstheit und Ehrlichkeit<sup>162</sup>. Des Weiteren spielte sie 2008 in dem deutschen Kinofilm *Chiko*

---

<sup>158</sup> <https://www.rcmc-hamburg.de/rcmc-members/dr-reyhan-sahin/>, abgerufen am 30.05.2020.

<sup>159</sup> Lady Bitch Ray – *Hengzt, Arzt, Orgi* zu hören auf YouTube unter [https://www.youtube.com/watch?v=AY\\_3lkqOtVI](https://www.youtube.com/watch?v=AY_3lkqOtVI), abgerufen am 30.05.2020.

<sup>160</sup> Warum es bis heute nie zu einem Plattenvertrag gekommen ist, erläutert Sahin (2020) in ihrem Buch *Madonna*

<sup>161</sup> Zum Beispiel bei ihrem Auftritt bei „Menschen bei Maischberger“ mit dem Titel „Keuschheit statt Porno – brauchen wir eine neue Sexualmoral?“ Zu sehen unter: [https://www.youtube.com/watch?v=-HdfEVoT\\_tE](https://www.youtube.com/watch?v=-HdfEVoT_tE), abgerufen am 30.05.2020.

<sup>162</sup> Zum Beispiel beim Auftritt „Willkommen in Österreich“ als sie dem zweiten Gast ein Glas Wasser ins Gesicht schüttete und dieser daraufhin das Studio verließ. Zu sehen unter: [https://www.youtube.com/watch?v=yEa1w\\_sW5Mk](https://www.youtube.com/watch?v=yEa1w_sW5Mk), abgerufen am 30.05.2020.

Ebenfalls sehenswert ist ihr Auftritt bei Schmidt und Pocher 2008, bei dem sie Harald Schmidt zum Schluss der Sendung eine Unterhose mit der Aufschrift *Harald Bitch!* schenkte und Oliver

eine Prostituierte und gewann dadurch weiter an Popularität. Zwischen 2009 und 2012 zog sich die Rapperin aus der Öffentlichkeit zurück, da sie unter einer schweren Depression litt (vgl. Sahin 2012, S. 456-463). Im Anschluss fokussierte sie sich nun stärker auf ihre wissenschaftlichen Tätigkeiten, ihre Bücher und den Feminismus. Im Jahr 2012 veröffentlichte sie ihren Ratgeber *Bitchsm – Emanzipation, Integration, Masturbation*, der vor allem Themen wie Sexualität, Feminismus und Migration beinhaltet.

In den Jahren 2019 und 2020 folgten die Bücher *Yalla, Feminismus!* und *Madonna*, die ebenfalls Themen um Frauenrechte, Sexpositivismus und Migration im Kontext von HipHop, deutscher Gesellschaft und akademischer Gemeinde aufnehmen. Bei *Madonna* geht es schwerpunktmäßig um den stark prägenden Einfluss der Popkünstlerin Madonna auf die Person Lady Bitch Ray (vgl. Sahin 2019 und 2020).

Die Rezensionen über Lady Bitch Ray waren zu Beginn ihrer Öffentlichkeit überwiegend kritisch bis negativ. Häufig wurde sie wohl missverstanden bzw. es fehlte an Reflexionsfähigkeit der Kritiker\*innen. Durch ihre Bücher konnte sie ihre Message und ihre Ziele besser formulieren und publik machen: Es geht ihr stets um Gleichberechtigung, Kritik an festgefahrenen Normen und Strukturen und einen offenen Umgang mit Sexualität. In ihren Rapsongs werden diese Themen ebenfalls behandelt und in Reimform dargestellt. So stellte sie bereits 2007 in ihrem Track *Ich bin ne Bitch* klar, was es bedeutet, eine *Bitch* nach ihrem Verständnis zu sein: „(Bitch ist...) kein Blatt vor die Muschi zu nehmen/ (Bitch ist...) zu ficken ohne ein Fick zu geben/ (Bitch ist...) eine feuchte Votze, komm und lecke sie)(...)“.<sup>163</sup> Der Text basiert auf dem Reclaiming des sonst negativ verwendeten Begriffs *Bitch*. Mit einer positiven Umkonnotation verliert das Schimpfwort seinen negativen und verletzenden Bedeutungsinhalt, und kann für einen verbalen Aggressionsabbau sorgen. Dies tut Lady Bitch Ray mit dem Begriff *Bitch* und mit weiteren Begriffen wie Votze, Vagina oder Kanacke (vgl. Sahin 2012 oder 2019).

In ihrem Track *Bitchanel* aus dem Jahr 2018 geht es um die Selbstbestimmungsmacht der Frau im patriarchalen Musikbusiness. Eine Reimkette lautet hier:

---

Pocher ihr eigenes Döschen *Fotzensekret* erhielt. Zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8d-4oFC3488>, abgerufen am 30.05.2020.

<sup>163</sup> Lady Bitch Ray – *Ich bin ne Bitch/ Vorhang auf* auf YouTube zu sehen unter: [https://www.youtube.com/watch?v=-\\_oLlo8cP\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=-_oLlo8cP_w), abgerufen am 07.12.2020.

„Schwarze Witwen sind selbstbestimmt/Gangster werden jetzt unterdrückt/Masturbiere auf CH-Chanel, Lady Ray: so fuckable/Rue Cambon, otuzbir, Votzenrapper werden abserviert/ Dr. Bitch mein Votzenschleim hat anderen Bitches den Weg gezeigt/ Louis V ist die Burka, Sprengstoffgürtel aus dem Irak/ denn überall wird's dir schwer gemacht wenn du als Frau einen Doktor hast/ Möse schmeckt wie Baklava...“<sup>164</sup>

Sie plädiert hierbei für die Selbstbestimmung „über die Art von Musik, die man machen will, von den Songtexten bis hin zur Gesamtkonzeption“ (Sahin 2019, S. 156). Lady Bitch Ray bleibt damit eine einzigartige Person im deutschen Rap-Game, die es zwar nicht geschafft hat, einen eigenen Plattenvertrag zu bekommen, aber dennoch als Künstlerin und Wissenschaftlerin wahrgenommen wird.

---

<sup>164</sup> Lady Bitch Ray - *Bitchanel* auf YouTube zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=A6Bcb3LHm5k>, abgerufen am 07.12.2020.

### 5.3. Die Bildinterpretation von Kollegah

Zunächst folgt nun die Interpretation von Kollegahs Titelbild seines Lifestyle-Ratgebers *Das ist Alpha*. Im nächsten Teil wird ein Bild von Lady Bitch Ray näher analysiert.



Das vorliegende Portrait Kollegahs ist gleichzeitig das Titelbild von Kollegahs Ratgeber *Das ist Alpha*, welcher 2018 im *Riva-Verlag* erschien. Das Titelbild ist sehr wichtig für den ersten Eindruck, den der\*die potenzielle Käufer\*in erhalten soll. Es soll vermutlich eine breite Zielgruppe ansprechen, um möglichst hohe Verkaufszahlen zu erreichen. Es ist davon auszugehen, dass die genannte Zielgruppe, also HipHop-Fans bzw. Kollegah-Fans bereits ein Vorwissen über Kollegah und dessen Darstellungsweisen in der Öffentlichkeit hat. Das Titelbild muss daher diesem Image entsprechen, um die Fans zum Kauf zu animieren. Des Weiteren soll das Titelbild wohl auch passend zum Inhalt des Buches ausgewählt sein und diesen weitestgehend spiegeln.

### 5.3.1. Die formulierende Interpretation

Auf dem Titelbild ist eine Portraitfotografie von Kollegah vor schwarzem Hintergrund zu erkennen. Kollegah selbst ist stehend dargestellt und das Bild ist auf Höhe der Oberschenkel abgeschnitten, sodass keine Beine und Füße erkennbar sind. Kollegahs Kopf ist gerade nach vorne ausgerichtet, sein Blick trifft direkt den\*die Betrachter\*in. Seine Schultern sind breit und aufrecht. Sofort fällt auf, dass er durch die Kleidung zweigeteilt ist (von oben nach unten). Die linke Seite trägt ein weißes Hemd und darüber einen passenden Nadelstreifenblazer. Eine dazu passende Hose ist zu erkennen. Seinen rechten Arm ziert eine große auffällige goldene Uhr. Außerdem hält er in der gleichen Hand eine angezündete Zigarre mit dem Zeigefinger und dem Daumen. Die Zigarre ist mit der brennenden Seite nach unten, Richtung Boden, ausgerichtet. Sie liegt locker, entspannt zwischen seinen Fingern und qualmt nicht. Kollegahs rechte Seite (vom Betrachter aus) trägt nur ein schwarzes Achselshirt. Sein linker Arm, sowie Schultern und Teile der Brust sind nackt und zeigen deutlich Kollegahs Muskeln, Adern und seine Behaarung. Seine linke Hand ist lässig in der Hosentasche einer Freizeithose halb versteckt. Sein Daumen guckt heraus.

Kollegah trägt einen dunklen Vollbart, seine Haare sind in einem Militärschnitt gestylt. Die Seiten sind kurz abrasiert, der Oberkopf mit zwei bis drei Zentimeter kurzer Haarlänge bedeckt. Er zeigt so gut wie keine Mimik, der Blick ist gerade nach



vorne auf den\*die Betrachter\*in gerichtet. Die Mundwinkel sind ebenfalls gerade und wirken entspannt. Er trägt einen Vollbart, der gepflegt und ordentlich wirkt.

### 5.3.2. Die reflektierende Interpretation

#### Planimetrische Komposition



Die Gesamtkomposition des Fotos ist entscheidend geprägt durch eine gerade mittige Linie von oben nach unten. Diese 180°-Linie teilt das Bild durch die verschiedenen Kleidungen des Rappers in eine rechte und eine linke Hälfte. Außerdem kann eine Drachenform mit einer ca. 60° Spitze gebildet werden. Seine Ellenbogen sind hierbei die Ecken und die Spitze bildet Kollegahs Kopf. Durch die Haltung der breiten Schultern und das leichte Anwinkeln der Ellenbogen kommt Kollegahs breiter Körperbau zum Ausdruck. Eine weitere Linie kann vertikal auf Höhe des Halses gezogen werden. Sie markiert die Unterteilung in Businesskleidung auf seiner rechten Seite und Sport-/Freizeitkleidung auf der linken Seite. Lediglich der Kopf ist nicht zweigeteilt bzw. zwiegespalten. Er trägt die gleiche Frisur, Mimik und Bart sowohl zur Businesskleidung als auch in der Freizeitkleidung. Auf beiden Seiten sind die Farben äußerst schlicht und bestehen aus schwarz, weiß und Grautönen. Lediglich die Golduhr sticht hierbei hervor. Das Bild besteht nur aus wenigen, aber dafür sehr klaren Linien. Auch die Adern auf seinem linken Arm spiegeln dies. Sie sind deutlich zu erkennen und führen fast parallel zur Bildachse von oben nach unten und betonen somit den kräftigen Muskelbau des Rappers.

### 5.3.3. Die ikonische Interpretation

Die planimetrische Komposition verdeutlicht eine Schlichtheit und Klarheit des Bildes, welche durch die klaren Linien, den schwarzen Hintergrund und die Trennung in eine linke und eine rechte Hälfte erzeugt wird. Durch die breite Haltung der Arme bzw. der Ellbogen und die mimiklose/neutrale Ausstrahlung Kollegahs entsteht eine Bestimmtheit und Klarheit der Person. Durch die zweigeteilte Kleidung wird eine Doppelposition deutlich, die Kollegah einnimmt und repräsentiert. Die aufrechte Kopfhaltung, den Blick geradeaus nach vorne und der feste, stabile Stand verdeutlichen Entschlossenheit und ein selbstbewusstes Auftreten.

Diese Bestimmtheit, Schlichtheit und Festigkeit der dargestellten Person Kollegah wird durch die Farbgebung noch weiter untermauert. Der Hintergrund ist komplett schwarz und damit einerseits schlicht, aber auch geheimnisvoll, mystisch und düster. Kollegahs Anzug ist ebenso schwarz mit weißen Nadelstreifen; das Hemd ist schlicht weiß und repräsentiert damit den klassischen, seriösen Business-Look. Die große

goldene Uhr sticht zwar hervor, bleibt aber dennoch ebenso dezent. Das Ziffernblatt und die Marke der Uhr sind nicht zu erkennen, was eine gewisse Neugier beim Betrachten auslöst.

Ebenso schlicht und vermeintlich einfach ist das schwarze Muskelshirt auf der rechten Seite des Portraits. Diese Seite ist definiert durch die kräftigen Muskeln und den gut trainierten Oberkörper des Rappers. Gut zu erkennen sind auch die Adern und die leichte Brustbehaarung, welche für einen gewissen Sex-Appeal sorgen. Er zeigt seinen für die Gesellschaft sehr attraktiven Körper mit einer gewissen Lockerheit und Coolness. Der Militärhaarschnitt lässt Kollegah diszipliniert und hart wirken und passt damit in die Darstellung seiner Muskeln und die damit verbundene Härte und Stärke. Auch der Bart unterstreicht diesen männlichen Habitus.

Kollegah zeigt dem\*der Betrachter\*in zwei Welten, die er repräsentiert und zur Schau stellen möchte. Beide Welten werden in seiner *Standhaftigkeit* (fester Stand, breite Arme/Ellbogen), seiner *Klarheit* (Blick, Frisur, Kleidung), seiner *Schlichtheit* (Farbe, Kleidung) und seiner *Dominanz* (Muskeln, Zigarre, Golduhr, Blick) perfekt dargestellt und evozieren im\* in der Betrachter\*in Fragen nach diesen zwei Welten. Der Nadelstreifenanzug zeigt Kollegah als Geschäftsmann, der zu dominieren scheint. Er raucht Zigarre, welche als Symbol einer männlichen Macht und des Erfolges gedeutet werden kann. Er zelebriert seinen Erfolg, indem er sie zur Feier des erfolgreichen Kollegah-Business raucht. Zigarren sind teuer und werden häufig von erfolgreichen Männern bei Siegesfeiern geraucht. Auch die auffällige Golduhr, das einzige Element des Portraits, das nicht schwarz oder weiß ist, ist ein Symbol des Reichtums und des Erfolgs. Gold ist eines der teuersten Edelmetalle und wird als wichtigste Wertanlage neben Geld und Aktien gehandelt. Das Businessoutfit soll die Seriosität und den Erfolg des Business widerspiegeln. Kollegah ist damit auf der einen Seite ein erfolgreicher, seriöser und reicher Geschäftsmann, der seine männliche Macht einzusetzen weiß und der mit beiden Beinen im Leben zu stehen scheint. Er ist bestimmt, bestimmend, dominant, fordernd und selbstbewusst und damit ein Vorbild für alle, die diesen Eigenschaften nacheifern.

Auf der Freizeit- oder Trainingsseite werden andere, vermeintlich konträre Attribute repräsentiert und von Kollegah quasi vereint. Es werden Disziplin, Stärke, Erfolg und

Sex-Appeal dargestellt und diese Hälfte soll die lockere, coole Art des Rappers repräsentieren. Der stark muskulöse Oberkörper symbolisiert die Disziplin, die es braucht, um einen solchen Körper zu erhalten, ebenso wie er auch Stärke und sexuelle Reize ausdrückt. Kollegah wirkt hierdurch locker, leger und dennoch diszipliniert und sexy. Es wird vermittelt, dass es möglich ist, diese vermeintlich perfekte Kombination aus Coolness, Seriosität und Erfolg, zu erlangen. Wie man dies erreicht, könnte vermutlich in seinem Buch stehen. Diese typischen patriarchal-männlichen Eigenschaften der Macht, Dominanz und des Erfolgs werden durch das Portrait geschickt vermittelt und wecken das Leseinteresse von Menschen, die affin für solch ein Menschenbild sind. Auch der Titel, der im unteren Teil des Bildes in Großbuchstaben zu lesen ist („Das ist Alpha – Die 10 Boss-Gebote“) veranschaulichen diese Herrschaftsansprüche. Er gibt vor, das Alpha-Männchen zu sein, d.h. der Ranghöchste, welcher die 10 Gebote vorgibt, um ein erfolgreicher Boss zu werden.<sup>165</sup> Damit stellt er sich auf die Ebene Gottes oder zumindest auf die von Moses, der die 10 Gebote in der Bibel weitergibt.

Diese Darstellungsweise gepaart mit der geheimnisvollen Farbe Schwarz lässt viele Fragen offen und Neugierde sowie Kauflust entstehen.

Wie sehen die Welten des Kollegahs aus? Wie schafft Kollegah es, diese beiden Welten so sicher zu vereinen und in beiden ein Alpha-Tier zu werden? Was muss ich tun, um so selbstbewusst und stabil zu werden wie Kollegah? Diese Fragen machen Lust auf die Tipps und Ratschläge des erfolgreichen Rappers. Sie ermuntern zum Kauf des Buches und Kollegah wird seinem Image von männlicher Härte, Coolness und geschäftlichem Erfolg gerecht.

Bereits hier wird der Sampling-Charakter des HipHoppers deutlich. Er sampelt sich seine Identität aus verschiedenen Bereichen zusammen, um die gewünschte Außendarstellung zu erreichen. Das Seriöse aus der Business-Welt, das Disziplinierte aus der Fitness-Branche, den Erfolg aus gesellschaftlichen Statussymbolen und die Macht aus religiösen Diskursen.<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup> Und zwar gleichzeitig im Business wie im persönlichen Bereich.

<sup>166</sup> Vgl. zur Thematik der religiösen Diskurse: Munderloh 2017.

#### 5.4. Die Bildinterpretation von Lady Bitch Ray

Nun folgt die Interpretation eines Bildes aus Lady Bitch Rays Ratgeber „*Bitchsm*“ auf Seite 396.



#### 5.4.1. Die formulierende Interpretation

Im Vordergrund des Fotos sehen wir eine Frau, Lady Bitch Ray, die auf einem ledernen Schreibtischsessel mit überschlagenen Beinen sitzt. Der Blick der Rapperin ist nach vorne auf den\*die Betrachter\*in gewandt. Es scheint, als schaue sie den\*die Betrachter\*in an. Lady Ray trägt lange Haare, welche am Haaransatz nach hinten geflochten sind (ähnlich wie Cornrows), hinten aber offen auf ihren Rücken und ihre Schultern fallen. Sie ist geschminkt und trägt silberne Kreolen-Ohringe. Ihr Mund ist leicht geöffnet, sodass man die Zähne etwas sehen kann. Sie trägt ein schwarzes Business-Oberteil mit Ausschnitt und einen schwarzen Business-Rock, der nicht bis zu den Knien geht. Ihr Unterkörper ist nach rechts mit überschlagenen Beinen geneigt (aus Perspektive des\*der Betrachter\*in). Sie trägt eine silberne Kette, welche in ihrem Ausschnitt verschwindet. Lady Rays rechte Hand ist auf die Lehne des Stuhls gelegt, ihr Zeigefinger nach unten gerichtet, die restlichen Finger umfassen die Lehne. Sie trägt an jedem sichtbaren Finger einen Ring. Den Mittelfinger ziert ein Ring mit der Aufschrift *HipHop*.

Lady Rays linker Arm und die linke Hand sind durch die überschlagenen Beine verdeckt. Die Beine sind nackt und nehmen den vorderen rechten Bereich des Bildes ein. An ihren Füßen trägt sie schwarze, spitze High-Heels mit dünnen Riemchen um die Knöchel. Die High-Heels sind aus glänzendem Lack und reflektieren das Licht. Große Bereiche ihrer Füße sind nackt, lediglich ihre Ferse und die Zehen sind durch die Schuhe bedeckt.

Vor Lady Ray auf dem Boden steht ein altmodisches rosa Telefon mit Wählscheibe, Kabel und rosa Plüsch auf dem Hörer und um das Telefon. Der Boden, auf dem Lady Rays Stuhl steht und der das untere Viertel des Fotos einnimmt, ist Parkett und holzfarben.

Im Mittelgrund des Fotos stehen rechts und links von Lady Bitch Ray zwei Frauen im Alter von 20-35 Jahren. Sie stehen leicht hinter Lady Bitch Ray und zeigen dem\*der Betrachter\*in je ein anatomisches Modell einer Vagina und einen goldenen Stab in Form eines Penis. Die linke Frau steht im 90° Winkel dem\*der Betrachter\*in zugewandt. Sie hat braune, lange, lockige Haare, die sie offen trägt. Auch sie ist stark

geschminkt. Sie trägt eine weiße Bluse, die weit geöffnet ist und dadurch ihre Brust betont. Der Ausschnitt der Bluse ist durch ihre Haltung jedoch verdeckt. In ihren Händen präsentiert sie dem\*der Betrachter\*in eine künstliche Vagina, die in etwa so groß ist wie Lady Rays Kopf. Sie trägt einen schwarzen Minirock oder Hotpants mit weißen Nadelstreifen. Ihren Unterkörper sieht man durch ihre gedrehte Haltung von der Seite. Sie trägt eine schwarze Netzstrumpfhose, durch welche man ein Tribal-Tattoo auf ihrem Unterschenkel erkennen kann. Sie trägt außerdem rot lackierte High Heels.

Die rechte Frau (aus der Perspektive des\*der Betrachter\*in) hat blonde, leicht gelockte Haare. Auch sie trägt diese offen über Schulter und Rücken. Ihr Kopf ist stark geneigt und ihr Blick ebenfalls auf den\*die Betrachter\*in gerichtet. Auch sie ist stark geschminkt und sie trägt ebenfalls eine weiße Bluse, die sie jedoch nicht zugeknüpft, sondern unter der Brust zugebunden hat. So sind Teile ihres Bauches und ihrer Brust nackt. In ihrem Ausschnitt trägt sie eine silberne Kette mit einem „Lady Ray“-Anhängen. Ihre Hände formen ein Tablett, auf dem ein goldener Stab liegt, der die Form eines Penis haben könnte. Sie trägt Ringe, ein silbernes Armband und ein Bauchnabelpiercing.

Lady Bitch Rays überschlagene Beine überdecken teilweise die Beine der Frau im Mittelgrund, welche eine schwarze lange Hose trägt. Wie Lady Bitch Ray steht auch sie auf schwarzen High Heels aus Lackleder.

Den Hintergrund des Fotos bildet eine goldene Tapete mit romantisch verzierten Mustern in Form von abstrakten Blumen, Blättern und Verzierungen. An dieser goldenen Wand hängen zwei goldene Schallplatten. Beide sind auf schwarzem Hintergrund golden gerahmt. Auf der linken goldenen Schallplatte ist Lady Bitch Ray in schwarzen Dessous und rosa Hintergrund zu erkennen. Im unteren Teil der Einrahmung der Schallplatte auf dem schwarzen Hintergrund ist ein Sticker mit Lady Bitch Rays Umrisse sowie der Aufschrift *Lady Bitch Ray* zu erkennen. Die rechte Schallplatte ist lediglich in Teilen zu erkennen, da sie vom Kopf bzw. Oberkörper der rechten Frau des Bildes verdeckt ist. Es ist lediglich der gleiche goldene Rahmen und die goldene Schallplatte mit schwarzem Hintergrund erkennbar. Beide goldenen



Schallplatten hängen auf Höhe der Köpfe der beiden Frauen und sind somit im oberen Viertel des Fotos angebracht.

Aufgrund der goldenen Schallplatten, des Business-Outfits und des Bürosessels könnte davon ausgegangen werden, dass das Bild in den Räumen des fiktiven Labels Vagina Style Records aufgenommen wurde. Lady Bitch Ray ist dabei in die Rolle der Chefin geschlüpft und sitzt daher auf dem Geschäftsstuhl und hat zwei Bedienstete um sich herum. Fiktiv und ironisch wird das Ganze durch das rosa Plüschtelefon, welches vor Lady Ray auf dem Boden steht.



#### 5.4.2. Die reflektierende Interpretation Planimetrische Komposition



Die Gesamtkomposition des Bildes ist entscheidend durch die Zentrierung von Lady Ray geprägt. Etwas oberhalb des Mittelpunktes des Fotos ist der Kopf von Lady Ray zu sehen. Sie nimmt also den Mittelpunkt ein und zieht damit die Hauptaufmerksamkeit auf sich. Ausgehend davon können zwei diagonale Linien durch das Bild gezogen werden. Die Linie von rechts oben nach links unten ist parallel

zu Lady Bitch Rays Hand. Hierbei zeigt ihr rechter Zeigefinger auf den Boden, als wolle sie den\*die Betrachter\*in erniedrigen und ihn\*sie auf seinen\*ihrer Platz (den Boden) verweisen. Dieser Effekt verstärkt sich dadurch, dass diese Linie genau durch die Augen und die Kopfhaltung der rechten, blonden Frau führt. Damit scheint diese Lady Bitch Rays Königinnenstatuts zu bestätigen und zu bestärken. Nach dem Motto: *Wenn ihr gegen Lady Bitch Ray antreten wollt, müsst ihr auf dem Boden beginnen!* Die diagonale Linie von links oben nach rechts unten verweist auf die überschlagenen, nackten Beine von Lady Ray. Ihr linker Fuß steht fest auf dem Boden, ihre Fußspitze nach rechts unten zeigend. Das rechte Bein Lady Rays ist eng über das linke geschlagen und die Fußspitze zeigt leicht nach oben. Durch diese Linie, die hier zwar durch den weniger geneigten Kopf der linken Frau, nicht aber direkt durch deren Augen führt, wird aber dennoch diese bestimmte Pose Lady Rays bestätigt. Die nackte Haut der Beine verkörpert einen femininen Sex-Appeal, gepaart mit der Bestimmtheit der fest übereinander geschlagenen Beine. Ausgehend von der Mitte (dem Kopf Lady Rays) wurde eine Linie von rechts nach links gezogen. Die Vagina auf der linken Seite des\*der Betrachter\*in, die die Frau mit den braunen Haaren in den Händen hält und der Penis auf der rechten Seite, den die Frau mit den blonden Haaren hält, bilden durch die gezogene Linie eine Ebene. Auch die Augen von Lady Ray sind auf dieser Ebene anzuordnen. Vagina und Penis sind damit sozusagen auf der Augenhöhe Lady Bitch Rays. Sie sind ebenbürtig und gleichberechtigt, da sie sich auf der gleichen Höhe befinden.

In der Mitte des oberen Drittels des Bildes befindet sich der Kopf der Rapperin. Von diesem Mittelkreis ausgehend bilden die Köpfe der beiden Frauen ein Dreieck mit ca. 80° Winkel. Ebenso bilden Lady Rays Hand und ihr Zeigefinger, der von der Stuhllehne nach unten zeigt und ihre überschlagenen Beine ein Dreieck von ca. 80° Winkel nach unten. Lady Ray ist damit der zentrale Punkt des Bildes, von dem alles auszugehen scheint. Zugleich bildet sie aber zusammen mit den beiden Frauen eine Art Ensemble. Sie sitzt damit wie auf einem Thron, gehuldigt von den beiden Frauen, die ihr zustimmen, jedoch nicht unterwürfig ihr gegenüber erscheinen.

Der Schnittpunkt des Bildes liegt auf Lady Bitch Rays Gesicht. Die drei Linien führen durch es hindurch und sie bildet damit das Zentrum des Fotos.

### 5.4.3. Die ikonische Interpretation

Der Fokus auf Lady Bitch Ray verdeutlicht die Rolle, die sie auf dem Foto einnehmen möchte. Sie ist die Chefin, oder wie sie selbst schreibt, die „Queen Orospu“.<sup>167</sup> Sie gibt Gesetze, Regeln und Normen vor. Ihr Business-Outfit, das Telefon und die Darstellung der beiden Frauen als Gehilfinnen unterstreichen dies. Anders als bei Kollegah können einige Elemente des „Chefin-Seins“ allerdings auch als Parodie oder als subversive Mittel gedeutet werden. So beispielsweise das rosa Telefon, welches vor Lady Ray auf dem Boden steht, anstatt wie in realen Business-Settings auf einem Schreibtisch. Außerdem dienen die Farbe (rosa als feminine oder queere Farbe), das Plüsch rund um das Telefon (als Zeichen der Diva, der Dragqueen oder des LGBT\* Menschen) und der Retro-Look (Wählscheibe, Kabel etc.) des Telefons als Indizien für eine nicht ganz ernstgemeinte Rolle bzw. das Durchbrechen-Wollen von Klischees des männlich-patriarchalen Managerbildes. Lady Ray übernimmt diese Rolle als selbstbestimmte Frau und Chefin und lässt dies den\*die Betrachter\*in wissen.

Weitere subversive Elemente des Bildes sind die beiden Gegenstände, die die beiden Frauen zur Schau stellen (Penis und Vagina). Diese dürften aufgrund des vermeintlichen Tabubruchs dem\*der Betrachter\*in wohl recht schnell ins Auge fallen. Die Vagina ist im Verhältnis zum Penis größer und deutlicher zu erkennen, was den feministischen Aspekt unterstreicht und ebenso das gesellschaftliche Tabu der Darstellung einer Vagina bricht. Auffällig ist hierbei, dass das Modell auch Schamhaare und Anus zeigt, zwei weitere Tabuthemen der Gesellschaft. Der Größenvergleich zwischen Vagina und Penis veranschaulicht den feministischen Aspekt des Bildes. Die Vagina ist größer und auffälliger bzw. viel detaillierter dargestellt als der Penis. In der Regel werden Penisse größer und detailreicher abgebildet.<sup>168</sup> Das Bild scheint sagen zu wollen: „Schaut her, so sieht eine Vagina und der Anus einer Frau aus mit Haaren und Falten.“

Der selbstbewusste Blick und die Pose der Rapperin sowie ihrer Gehilfinnen symbolisieren eine Art Selbstbestimmung (der Sexualität), die darauf fundiert, dass Frauen sexy und selbstbestimmt zugleich sein können. Sie bestimmen selbst, was und

---

<sup>167</sup> *Orospu* kommt aus dem Türkischen und bedeutet so viel wie Hündin, Hure, Schlampe. Ähnlich dem englischen Wort *bitch*.

<sup>168</sup> Die Darstellung von Vaginas/Vulvas ist allgemein minutiös selten.

mit wem sie es mögen. Sie sind sozusagen die Herrinnen des Ganzen, die dennoch mit ihren Reizen spielen dürfen und dies auch tun.

Zwischen den Frauen herrscht kein hierarchisches Machtgefälle, obwohl klar zu erkennen ist, dass Lady Bitch Ray zentriert ist und deshalb die Chefin der Szene. Dennoch veranschaulichen ihre Gehilfinnen eher eine Zustimmung auf einem gleichberechtigten Level. Dies wird bei der blonden Frau auch durch das Tragen ihrer Kette mit Lady-Ray-Anhänger deutlich. Sie erkennt Lady Ray als Chefin an und zeigt dies durch das Tragen der Kette. Beide Frauen sind stehend abgebildet und nehmen zusammen genauso viel Platz auf dem Bild ein wie die Rapperin. Außerdem stehen sie neben Lady Ray ebenso selbstbewusst und selbstbestimmt, wie die Rapperin selbst.

Im HipHop-Kontext, in den das Bild eingereiht werden kann, da Lady Bitch Ray einerseits einen Ring mit der Aufschrift HipHop trägt und zum anderen die goldenen Schallplatten im Hintergrund klar den Verweis auf ihre Karriere als Rapperin deutlich machen, kann das Foto auch als feministische Kritik am männlich-patriarchalen Teil des HipHops gedeutet werden. Die oftmals im HipHop herrschenden macho-patriarchalen Ansprüche werden durch Lady Ray sozusagen aufgesprengt und durch ihre Inszenierung werden die Macho-Rapper auf ihre Plätze verwiesen. Dies demonstriert sie mit ihrem Fingerzeig auf den Boden: Sie zeigt ihre Machtposition gegenüber den männlichen Rappern und bringt sie auf den Boden der Tatsachen zurück. Frauen allgemein und Rapperinnen im Speziellen sind selbstständige Wesen, die selbst entscheiden können und sich nicht von rappenden Machos erniedrigen lassen müssen.

Sie nimmt damit Elemente der HipHop-Kultur wie das *Boasting* („Ich bin die Chefin“) oder die Selbstdarstellung als vermeintlich beste Rapperin (durch die goldenen Schallplatten) und deutet diese feministisch-subversiv um, indem sie die Vagina größer werden lässt als den Penis, die Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau und zwischen Frauen propagiert und ironische Elemente wie das rosa Telefon platziert.

Außerdem wird auch hier der Sampling-Aspekt sehr deutlich. Auch Lady Bitch Ray bastelt sich ihre Persona aus verschiedenen Quellen zusammen: Das Seriöse aus der Geschäftswelt und die Macht aus religiösen Diskursen (10 Gebote des Vagina Styles).

Des Weiteren ergänzt sie den Feminismus durch Penis- und Vagina-Symbole und die Rebellion durch Deutungsumkehrungen von Symboliken und Zeichen (altmodisches, rosa Telefon mit Plüsch in einem Business-Setting, Vagina mit Haaren als Tabubruch etc.) Somit ist für Lady Bitch Ray als auch für Kollegah das Zusammenfügen einzelner Elemente zur Konstruktion ihrer Identität als HipHopper\*in zentral und entscheidend für die visuelle Außendarstellung.

#### 5.5. Kontraste und Gemeinsamkeiten

Beide Bilder zeigen einen gewissen Allmachtsanspruch für sich. Das Zentrum liegt jeweils bei den HipHopper\*innen (Lady Bitch Ray und Kollegah). In Kollegahs Portrait ist dies sofort offensichtlich, auch bei Lady Ray wird recht schnell klar, dass sie die Hauptrolle in der Darstellung einnimmt.

Zunächst wird nun ein kurzer Überblick über die beiden Werke („*Das ist Alpha*“ und „*Bitchsm*“) um Inhalt, Ziele und Weltanschauungen gegeben. Im Anschluss werden die HipHop-Elemente der Bilder und der Werke näher analysiert. Bei Lady Bitch Ray werden neben ihrem Werk *Bitchsm* auch weitere Werke mit einbezogen (vgl. Sahin 2012, 2019 und 2020).

##### 5.5.1. Lady Bitch Ray: Bitchsm, Feminismus und Madonna

Das analysierte Foto von Lady Bitch Ray ist ihrem ersten Buch *Bitchsm-Emanzipation, Integration, Masturbation* entnommen (vgl. Sahin 2012, S. 396) und leitet das Kapitel „HipHop – Du Hurensohn“ ein (S. 397-419). *Bitchsm* kann als sexpositiver, queerfeministischer Ratgeber gelesen werden. Die Autorin, Reyhan Sahin, besser bekannt unter ihrem Künstlerinnennamen *Lady Bitch Ray*, präsentiert ihre Bitchsm-Philosophie, gibt Tipps zur Sexualität und geht auf Themen wie Migration, Feminismus und HipHop ein. Sie selbst gibt an, Bitchsm sei „ein Aufklärungsbuch und die Neudefinition der Bezeichnung „Bitch““ (S. 19), welche sie selbst vom negativ konnotierten und abwertenden Begriff zu einem positiven, selbstbewussten Begriff umdeutet und positiv besetzten möchte (Reclaiming). Für sie ist eine *Bitch* eine selbstbewusste, kritisch denkende und emanzipierte Frau. Das männliche Pendant

zur *Bitch* ist der *Bitcher*, der ebenfalls männlich-patriarchale Strukturen kritisch reflektiert, emanzipiert ist und Bitches mit Respekt und gleichberechtigt behandelt (S. 79 f). Lady Bitch Ray kreiert mithilfe von Eigendefinitionen, bitchiger Rechtschreibung und Linguistik<sup>169</sup> die feministischen Ziele um Emanzipation, Selbstbestimmung und Unabhängigkeit. So plädiert sie beispielsweise in ihren sechs Bitchsm-Tugenden für die vaginale Würde, das vaginale Körperbewusstsein oder die vaginale Selbstbestimmung und verbindet diese Tugenden mit einer offen ausgelebten und enttabuisierten Sexualität:

„Zeige Deine vaginale Würde mit Deinem aufrechten Gang: Arsch und Titten raus, nach vorne schauen und Pussy Delüks, Baby! Es gibt neben anderen Menschen auf dieser Welt auch noch Dich, Baby! Lern das zu schätzen und sei gut zu Dir selbst. Dass Du ein wertvoller Schatz bist, musst erst mal Du selbst begreifen und akzeptieren: Stell Dich vor den Spiegel und mach es Dir noch einmal klar: Streichle Deine Titten, Deine Nippel, Deinen Arsch und steck Deinen Zeigefinger in Deine Möse. Fingere Dir so lange einen, bis Du Deinen warmen Votzenschleim fühlst. Jetzt dran riechen und: Ah, jetzt kommst Du dem Bitch-Paradies näher....Vagina-Stylebaby, Pussy Delüks, unsere Votzen jucken immer noch, ah ah ah, yeah!“ (S. 98 f).

Mit dieser, vielleicht für konservative Geister, grenzwertigen Sprache, möchte Lady Bitch Ray einen offenen Umgang mit Sexualität, den weiblichen Geschlechtsorganen und der weiblichen Emanzipation schaffen und diesen gesellschaftlich verankern. Dieser grenzwertige Sprachstil ist in Lady Bitch Rays *Bitchsm* und in ihren anderen Büchern ein bewusstes Stilmittel, das Straßenslang mit Enttabuisierung von Sexualität und wissenschaftlicher Philosophie vereint:

„Eine Bitch darf sich laut der cunnilinguistischen Regel des Bitchsm artikulieren, wie sie will. Dies gilt für alle Muttersprachen der Bitches und für jegliche Sprachvariante. Ob hochgestochen oder Ghettoslang, Standard-, Wissenschaftssprache oder Kanackendeutsch – eine echte Bitch nimmt kein Blatt vor die Muschi! Sie nimmt sich das Recht, sich nach eigenem Belieben auszudrücken. Denn Sprache unterliegt Konventionen und diese kann jedes Individuum durchbrechen, wie sie/er/es will. Das freie Sprachgebot des Bitchsm soll vor allem Bitches das Recht einräumen, Kraftausdrücke in der Umgangssprache nach ihrem Belieben zu benutzen. Das tue ich auch. Und ich werde nie damit aufhören, Hure!“ (S. 440 f)

Sie kritisiert des Weiteren eine männlich-weibliche Dysbalance in der Sprache, da Frauen dazu neigten, Euphemismen zu verwenden. Männer im Gegensatz dazu hätten stärker die Freiheit, sich nach Belieben auszudrücken. Kraftausdrücke und

---

<sup>169</sup> Zur genauen Ausführung der bitchigen Rechtschreibung, Linguistik und Phonetik bei Lady Bitch Ray vgl. Sahin (2012), S. 421-443.

Ghettoslang stehen dafür für weibliche Redefreiheit und Emanzipation (S. 441). Lady Bitch Ray entwirft somit in ihrem Debütwerk eine ganze Philosophie und verbindet diese unter anderem mit HipHop bzw. zieht aus HipHop ihre eigenen Ideen und Wünsche für ihre Bitchsm-Philosophie (vgl. S. 397-419). So ist sie wohl die einzige DJ, die mit ihren Brustwarzen Scratches produziert und hierfür sogar eine Anleitung liefert (S. 414-419). Neben Sexualaufklärung, „Votzensport“ oder „Mösen-Meditation“ (S. 152-219, 222, 244) dürfte dies auch nicht weiter verwunderlich sein. Interessant bei Lady Bitch Ray ist außerdem, dass sie selbst zwar Rap auf Deutsch macht und Teil der Deutschrap-Szene ist, sie aber aufgrund der Inhalte und des Frauenbilds der meisten Rapper\*innen kaum deutsche Vorbilder hat und auch nur sehr wenig Deutschrap hört. Wenn überhaupt, dann legt sie den Fokus auf die Rapskills oder die Beats der deutschen Rap-Songs (vgl. Sahin 2020, S. 66). Sie selbst nimmt also vor allem ihre eigene Wut, die sie am besten mit Rap ausdrücken kann und verbindet diese mit Elementen des HipHops, wie zum Beispiel den Ghettoslang, das freizügige Auftreten und einfach die Liebe zur Musik mit ihrem HipHop-Konzept des Vagina Styles. Neben HipHop, Linguistik und Performance, ist für Lady Bitch Ray die Pop-Künstlerin Madonna eine äußerst wichtige Vorbildfunktion und Inspirationsquelle (vgl. Sahin 2020). Sie beschreibt es selbst so:

„In der Zeit, als ich mit dem Rap anfang, hatte ich den Madonna-Style stets im Hinterkopf, ich vermischte also Rapgesang mit dem Avantgardistischen an Madonnas Sound, wollte Rap + Madonna-Style + Kunst machen, sodass irgendwann der explizite, aber subversive queer-feministische >>Vagina Style<< von Lady Bitch Ray entstand.“ (Sahin 2020, S: 64)

Hier wird deutlich, dass HipHop Möglichkeiten der individuellen Interpretation, Aufnahme und Umsetzung bietet. Er ist offen für Neues und bietet Möglichkeiten, verschiedene Elemente zu mischen. Neben Madonna sind dies bei Lady Ray ihr Feminismus, die Besetzung sexueller Themen und ihre Wut, die sie wohl zu einer der meistdiskutierten Rapperinnen in Deutschland machte (vgl. Sahin 2020, S. 24). In ihren Werken vermittelt Lady Bitch Ray also eine Philosophie und ein Menschenbild, das auf Werten wie Emanzipation, Empowerment und Gleichbehandlung basiert. Es ist schwer vorstellbar Lady Bitch Ray in ein anderes Genre wie das des HipHops zu kategorisieren. Sie nimmt Extrempositionen ein und drückt ihre Individualität auf besondere Weise aus. Da im HipHop eine Offenheit herrscht, was Ausdruck,

Persönlichkeitsentfaltung und Individualität betrifft, verwundert es kaum, dass Lady Bitch Ray sich trotz allem Widerstand als HipHopperin definiert und ihre Identität dadurch konstruiert. Dies geschieht, obwohl ihr feministischer Ansatz scheinbar konträr zu patriarchalen Narrativen im HipHop ist. Aber HipHop ist eben nicht per se patriarchal, machistisch oder frauenfeindlich. Vielmehr gibt HipHop Raum seine Sichtweisen, Performenzen und Identitäten auszudrücken. Dass dies eben auch sexistisch und patriarchal sein kann, zeigt Kollegah im Folgenden.

### 5.5.2. Kollegah - Alpha-Mindset, Boss und Lauch

Völlig konträr zu Lady Bitch Ray in Bezug auf die Ziele, das Menschenbild und den Kontakt zum HipHop bewegt sich Kollegah in seinem Ratgeber „*Das ist Alpha – die 10 Boss Gebote*“. Das Buch ist in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil werden seine Definitionen von einem Boss erläutert. Der Begriff wird positiv von ihm konnotiert und als ein unumgängliches Ziel für ein erfolgreiches, glückliches Leben definiert. Der Gegenbegriff zum Boss ist der „Lauch“. Dieser steht für jemanden, der laut Kollegah als verweicht und nicht erfolgreich angesehen werden muss. „Was einen Lauch am deutlichsten auszeichnet, ist seine Zufriedenheit. Ganz richtig, die Zufriedenheit.“ (Kollegah 2018, S. 20). Diese verhindere nach Kollegah den Weg zu Erfolg, Ruhm, viel Geld und vielen Frauen. Diese ungewöhnliche Weltanschauung erklärt Kollegah anhand des folgenden Beispiels:

„Warum ein eigenes Business aufziehen, wenn du mit deinem Job zufrieden bist? Warum ein richtig geiles Auto kaufen, wenn du mit einer Bahncard zufrieden bist? Warum die geilste Frau des Abends vögeln, wenn du mit Wichsen zufrieden bist? So denkt kein Boss und so solltest du ab jetzt auch nicht mehr denken, wenn du einer sein willst.“ (S. 22).

Er entwirft das vermeintlich erstrebenswerte Modell eines skrupellosen, geldgierigen Machtmannes, den er als Boss glorifiziert. Er stellt sich selbst als Prototyp des Bosses dar, denn „wer selbst zum Boss werden will, muss erst auf den Überboss hören!“ (S. 23).

Im zweiten Teil seines Ratgebers werden die 10 Gebote der Bosshaftigkeit erklärt. Hält man sich an diese, ist man von Kollegah zum Boss geweiht. Im letzten Teil wird



eine Anleitung für einen „Neubeginn“ gegeben. Man solle von nun an alles dafür tun, um ein Boss zu werden (S. 241).

Das Buch liest sich wie ein Ratgeber für das Klischee eines Mannes, der patriarchale Strukturen um Geld, Erfolg und Unterdrückung verinnerlichen und ausüben soll. Der Rapper gibt Ratschläge wie „Gehe niemals den einfachen Weg“ (S. 107); „Vergiss deine Angst“ (S. 108) oder „Du sollst deinen Geist bilden“ (S. 163) und untermauert diese Gebote mit seinen eigenen Erfahrungen. Diese nennt er dann „*Realtalk vom Boss*“ (S. 47), in denen er beispielsweise beschreibt, wie er neben einem Videodreh in New York noch zusätzlich einen zweiwöchigen Intensivkurs in Englisch gebucht hatte, um ein Exempel für den ihm gewählten harten Weg zu geben. Des Weiteren nutzt er den „Realtalk“, um seine *Street Credibility* zu erhöhen, wenn er erzählt, er habe die Zeit in New York bei einer Latinofamilie „mitten im Ghetto von Queens“ (S. 117) verbracht und dort als einziger Weißer neue Freunde gefunden. Außerdem hat Kollegah zahlreiche weitere Geschichten, die er dem\*der Leser\*in in seinem Ratgeber vermittelt. So beispielweise, wie er aus seinem eher peinlichen Auftritt beim Splash Festival 2006 lernte, ein besserer Live-Rapper zu werden (S. 140 f), wie er zum Millionär wurde (S. 59-64) oder wie diszipliniert er an seinem Körper arbeitet (S. 221-233). Ziel scheint es zu sein, möglichst mit seinen Erfolgen, seinem Geld und seinem vermeintlichen Selbstbewusstsein zu prahlen und dieses Narrativ zu glorifizieren. Ironische Elemente können hierbei nicht festgestellt werden. So muss geschlussfolgert werden, dass er ein sozialdarwinistisches Menschenbild, ein binäres Geschlechterbild und eine Überhöhung der eigenen Person propagiert und dies sehr ernst meint. Frauen werden im Buch nicht als potenzielle Leserinnen angesprochen. Im Interview mit Nico Hüls von *Backspin*<sup>170</sup> erläutert Kollegah klar, dass es sich um ein Männerbuch handele und Frauen das schwächere Geschlecht für ihn seien:

„Ich bin ein Mann und ich sage jede Frau, egal wie Alpha die ist (...) ist immer noch am Ende des Tages ne Frau und was ich im Buch sage ist, der natürliche Instinkt der Frau ist nun mal der, dass sie das schwächere Geschlecht ist und eine starke Führungsperson an ihrer Seite haben möchte, um auch ne Sicherheit im Leben zu haben, das ist in der menschlichen Natur meines Erachtens verankert (...)“ (im Interview ab Minute 53).

---

<sup>170</sup> *Backspin* ist ein deutsches HipHop-Magazin und Internetplattform. Nico Hüls ist der Chefredakteur. Das Video ist abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=KksbsQD1DOU>, abgerufen am 23.05.2020.

Dieses naturalistische, binäre Geschlechterbild verweist Frauen klar in die Rolle der Begleitung oder in die eines (Sex-)Objektes. Kollegah weiß wohl, dass die meisten seiner Leser noch in der Pubertät sind, wenn die „brennendste Frage“ lautet: „Wie bekomme ich Frauen rum?“ (S. 32). Kollegahs These hierfür ist einfach: Frauen wollen Alpha-Bosse. Ist man einer geworden, „[...] werden Frauen in Zukunft von ganz alleine zu dir kommen und um Sex geradezu betteln“ (S. 32 f). Frauen hätten angeblich „einen siebten Sinn beim Erkennen von wahren Alphas“ (S.33) und würden Männer in drei Kategorien einteilen: „Nice Guys, Arschlöcher und Alphas“ (S. 33).

Kollegah reduziert hierbei Frauen klar auf Sex und Körperlichkeit und reproduziert damit das von Lady Bitch Ray erklärte Bild der Hure-Heilige-Dichotomie (vgl. Sahin 2019, S. 74-78).

In Kollegahs achtem Gebot warnt dieser dann sogar vor „Bitches“, die nur darauf aus seien, „mit dir [zu] Sex wollen, nur um es sich ein bisschen auf deine Kosten bequem machen zu können“ (S. 204). Sie seien lediglich hinter dem Geld eines Bosses her und würden quasi alles dafür tun, um an dieses direkt oder indirekt zu gelangen.

„Frauen sind natürlich immer sehr verführerisch, gerade diejenigen, die sich für keine sexuelle Unterwürfigkeit zu schade sind, um dir zu gefallen. Aber dir muss immer klar sein, was sie wirklich von dir wollen, nämlich deine Kohle.“ (S. 204).

Mit dieser machohaften, patriarchalen Denkweise verfestigt Kollegah ein Frauenbild, welches völlig konträr zu jenem von Lady Bitch Ray, steht. Spielt Lady Bitch Ray mit diesen Klischees und untergräbt sie geschickt und subversiv in ihrer Kunst, kann Kollegah als stumpfer Reproduzent dieser Stereotype gesehen werden. Er scheint das, was er schreibt und wie er sich darstellt tatsächlich ernst zu nehmen und vermittelt somit ein fragwürdiges Konzept von Männlichkeit, HipHop und Weltanschauung. Neben den Ratschlägen in seinem Buch, bietet der Rapper auch ein Online-Coaching-Programm namens „Alpha Mentoring“ an. Es kann laut dem VICE Magazin mehrere Tausend Euro kosten und verspricht den teilnehmenden Männern Erfolg in allen Lebenslagen. Neben Tipps zu Geld, Frauen und Erfolg verbreitet Kollegah hier Antisemitismus und Sexismus. Dass es sich hierbei wohl eher um geschicktes Geldmachen handelt, statt um ernsthaftes Coaching, deckten die VICE Reporter Schwenn, Drepper und Voigt auf, die sich heimlich und anonym in Kollegahs Coaching-Programm gehackt hatten. Dass dieses Programm nicht nur harmlos ist, verdeutlichen die Reporter, wenn sie das Programm als Gehirnwäsche oder als

möglichen Raum zur Radikalisierung entlarven.<sup>171</sup> Zitate von Kollegah geben reichlich Anlass für diesen Verdacht:

„Ihr seid vom Mindset eine dermaßen kleine Elite ohne große Konkurrenz, weil die Generationen, die nachkommen, verloren sind. Ihr seid die kleine Minderheit, die alles umkrempeln kann“ (Schwenn, Drepper und Voigt 2019, S. 14).

Was Kollegah allerdings genau meint und wie er „Elite“ oder das Verloren-Sein der nächsten Generation meint, bleibt offen. Im Kontext seiner Thesen zur Weltordnung als Pyramidensystem, den Darstellungen von Juden als Bösewichten und seiner frauenfeindlichen Aussagen, sollte solch ein Programm mit Skepsis betrachtet werden.

#### 5.6. Konträre Gemeinsamkeiten – unvereinbar vereint

Kollegahs Bezug zum HipHop entsteht größtenteils durch seine eigene Selbsterhöhung (*Boasting*), welche er in extremer Weise zelebriert und konsequent durchzieht. Er möchte allerdings weniger Wut oder gewisse Ziele mit Rap vermitteln bzw. ausdrücken, sondern sieht diesen eher als gute Möglichkeit der Selbsterhöhung und des Geldmachens. Er wollte bereits mit 17 einfach „der beste, erfolgreichste und krasseste fuckin Überbossrapper seit Anbeginn der Zeitrechnung“ sein (Kollegah 2018, S. 72). Tiefere Gründe wie Emanzipation, Kanalisierung von Gefühlen oder Hilfe zur Lebensbewältigung scheinen bei Kollegah, zumindest nach außen, zu fehlen. Er nutzt Rap vielmehr zur Selbstdarstellung und für ökonomische Zwecke. Neben den vielen Differenzen zwischen Kollegah und Lady Bitch Ray und ihrer jeweils unterschiedlichen Weltsicht, ihrem Bezug zu HipHop und ihrem Menschenbild, gibt es auch einige Gemeinsamkeiten, die mithilfe des HipHops erklärt werden können. So nehmen beide sowohl auf den interpretierten Bildern als auch in ihren Ratgebern gerne die Hauptrolle ein und zelebrieren sich selbst. Der Fokus soll auf der Einzigartigkeit der beiden liegen.

---

<sup>171</sup> Schwenn, Drepper und Voigt (2019): Exklusiv: Undercover bei Kollegahs Alpha-Armee. Die Recherchen von VICE und BuzzFeed sind online abrufbar unter <https://www.vice.com/de/article/43jkqb/alpha-mentoring-felix-blume-exklusiv-undercover-bei-kollegahs-alpha-armee>, abgerufen am 23.05.2020.

### 5.6.1. Each-One-Teach-One

Neben dieser glorifizierten Selbstdarstellung werden von beiden jeweils Gebote bzw. Gesetze vorgeschrieben. Kollegah gibt die „10-Boss-Gebote“<sup>172</sup> vor, Lady Bitch Ray die „10 Gebote des Vagina Styles“.<sup>173</sup> Außerdem bietet sie noch die „10-Bitcher Gebote“ (S. 82-83) oder die „10 Gebote für die Kanacken-Bitch“ an (S. 346-347).

Beide Protagonisten\*innen nehmen daher eine lehrende Rolle ein und stellen einen Bezug zu den 10 Gebote der Bibel her. Allein dies lässt bereits auf eine Art Selbsterhöhung schließen. Sie geben Ratschläge, propagieren Normen und Werte und möchten Informationen weitergeben. Im Kontext der HipHop-Kultur kann diese Art des Lehrens (Pädagogik) als Each-One-Teach-One bezeichnet werden und erklärt die Sichtweise auf HipHop als Lehrer\*in oder Pädagoge\*in. Für Loh und Verlan (2015) ist Chuck Ds Aussage über HipHop als CNN der Schwarzen und damit die pädagogische Seite des HipHops die „wohl am häufigsten zitierte Aussage der HipHop-Kultur“ (S. 276). Neben dem Informationsmedium HipHop, konnten so auch Normen, Werte und Ideen vermittelt werden und dies meist von der älteren auf die jüngere Generation. Auch die Schulpädagogik setzt HipHop mittlerweile als Lehrmedium ein - etwa in Form von Rap-Texten im Sprachunterricht oder in Fächern wie Ethik, Geschichte oder Religion (vgl. Kimminich 2004, IX).

Dass HipHop als pädagogisches Medium äußerst divers genutzt werden kann, zeigen Lady Bitch Ray und Kollegah als Gegenspieler\*innen konträrer Weltanschauungen. Kollegah vermittelt mit seinem Buch ein sozialdarwinistisches Menschenbild, das zeigt, wie man möglichst skrupellos an Geld, Erfolg und Frauen gelangen kann. Er verspricht eine Transformation vom „Lauch“ zum „Boss“ und vermittelt ein Bild des disziplinierten, dominanten und reichen Mannes (vgl. Kollegah 2018, S. 26-29). All jene, die diesem Bild nicht entsprechen sind nach Kollegah „Lauche“, die zu zufrieden mit ihrem Leben sind (S. 20-23). Er transportiert somit ein stark hierarchisches Pyramidenbild, welches den „Boss“ an der Spitze hat und alle, die nicht hart genug an sich arbeiten, darunter.

---

<sup>172</sup> Vgl. Kollegah 2018.

<sup>173</sup> Vgl. Sahin 2012, S. 470 f.

Lady Bitch Ray vermittelt im Gegensatz dazu ein feministisches Weltbild, welches auf Gleichbehandlung, Selbstbestimmung und Emanzipation basiert („Muschi und Schwanz müssen nicht „gleich“ sein – wir haben aber trotzdem die gleichen Rechte und Freiheiten“ (Sahin 2012, S. 59).

Es wird deutlich, dass beide Künstler\*innen HipHop dazu nutzen, ihre Werte und Normen zu vermitteln und sie stellen beide Regeln auf, die es zu befolgen gilt. Diese Regeln entstammen aus ihren jeweils unterschiedlichen Weltanschauungen. Das heißt gleichzeitig, dass nicht HipHop diese Werte vorgibt, da wie gezeigt wurde, beide HipHopper\*innen äußerst konträre Weltanschauungen besitzen. HipHop hat so gesehen keinen genuinen Wertekanon an den sich gehalten werden muss. Denk- und Sichtweisen können vielmehr flexibel und divers mit HipHop verbunden werden. HipHop dient lediglich als Medium für individuelle Normen, Werte und Philosophien und kann pädagogisch genutzt werden. So nutzt der von mir interviewte Rapper Camufingo aus Potsdam das Each-One-Teach-One Prinzip, um mit seiner HipHop-Interpretation die Probleme von *People of Color* in Deutschland sichtbarer zu machen. HipHop kann also als Pädagogik fungieren, die immer offen und wandelbar für ihren Inhalt ist; von Sozialdarwinismus (Kollegah) über Queer-Feminismus (Lady Bitch Ray) bis hin zu Anliegen von schwarzen Menschen (Camufingo): (Fast) alles ist möglich.

#### 5.6.2. Boasting – Selbsterhöhung aus der Not oder reine Protzerei?

Neben dem gemeinsamen Element des *Each-One-Teach-One* ist ein bereits erwähnter weiterer Bestandteil des HipHops bei Kollegah und Lady Bitch Ray zentral: das so genannte *Boasting*.

Das Bremer Stadtmagazin „*citybeat*“ attestierte Lady Bitch Ray im Jahre 2006, dass sie unter einem „penetranten Selbstdarstellungszwang“<sup>174</sup> leide. Auch Christian Glöckner wirft Lady Bitch Ray im „*europolitan*“ einen „ausgeprägten

---

<sup>174</sup> Im Webarchiv nachzulesen unter:  
<https://web.archive.org/web/20080611053529/http://www.citybeat.de/news/artikel.html?id=2073208>, abgerufen am 22.05.2020.

Selbstdarstellungsdrang<sup>175</sup> vor, welcher nichts mit der Emanzipation von Frauen zu tun habe.

Tatsächlich zielen sowohl die Bilder als auch ihr Ratgeber auf eine Art der Selbstdarstellung, die im Kontext des Kulturelements des *Boastings* allerdings nicht als Zwang oder penetrant angesehen werden müssen. Historisch gesehen kann dieses *Boasting* als Kampf um Anerkennung gedeutet werden, denn in den sozial marginalisierten Vierteln waren Unsichtbarkeit und Unhörbarkeit Ausdruck dieser Marginalisierung. *Boasting* - oder für manche die penetrante Selbstdarstellung - dient der Sichtbarmachung als politischer Prozess (vgl. Manemann 2018, S. 92 f). Es geht um Aufmerksamkeit und Anerkennung für das, was geleistet wird, man erhält Respekt für eine Entwicklung von zum Beispiel eigenen Styles, coolen Aktionen oder für die eigene Philosophie (vgl. Friedrich und Klein 2003, S. 40 und Schmider 2016, S. 31). Bei Lady Bitch Ray dient das *Boasting* der Sichtbarmachung und dem Verständnis ihrer Philosophie des Vagina Styles und des Bitchsm. Sie zeigt sich in extravaganten Outfits und Posen und sorgt für Aufsehen durch radikale Sexualaufklärung, Songtexte und Sprache. Sie ist derb, überhöht sich selbst als „Queen Pussy Bitch“ (Sahin 2012, S. 471) und stellt sich in den Mittelpunkt. Letztlich kann Lady Bitch Ray als sehr erfolgreich angesehen werden, da sie heute von vielen HipHop-Fans, Wissenschaftler\*innen und Teilen der Gesellschaft besser verstanden wird als noch im Jahre 2006, als die negative Rezension überwiegte. *Boasting* half ihr dabei, sich zu verwirklichen.

Vor allem ökonomische Erfolge kann auch Kollegah für sich in Anspruch nehmen. Auch er nutzt das *Boasting* neben seinen Rap-Texten in den Bildern seines Ratgebers. Hier zelebriert er sich als kämpfender Gladiator, der es mit allen Widrigkeiten aufnehmen kann. Überzogen kleidet er sich, ähnlich wie Lady Bitch Ray in femininer Kleidung, in männlich-dominanten Kostümen. Die goldene Rüstung des Gladiators zeigt die definierten Brust- und Bauchmuskeln und er demonstriert wie schon im Titelbild Dominanz, Härte und Disziplin (z. B. S. 106/107).

---

<sup>175</sup> Im Webarchiv nachzulesen unter:  
[https://web.archive.org/web/20080603214026/http://www.europolitan.de/Kommentar\\_der\\_Woche/PORNO-RAPPER/304,25,0,0.html](https://web.archive.org/web/20080603214026/http://www.europolitan.de/Kommentar_der_Woche/PORNO-RAPPER/304,25,0,0.html) , abgerufen am 22.05.2020.



Kollegah als Gladiator in Kollegah (2018), S. 172

Auch hier sind die meisten Medienrezensionen negativ, wobei es meist um Kritik am Frauenbild, der Homophobie und des Antisemitismus Kollegahs geht.<sup>176</sup> Aber auch seine Selbstdarstellung als Männlichkeitsfolklore, die Zigarre und die goldene Gladiatorenrüstung werden zumeist stark belächelt (vgl. Hugendick 2018). Kollegah greift also auch das *Boasting* auf, allerdings wohl eher für ökonomische Zwecke bzw. zur tatsächlichen Darstellung seiner Männlichkeit. Er polarisiert, um Aufmerksamkeit zu erregen, mehr ins Gespräch zu kommen und den Absatz zu steigern.

*Boasting* wird von Lady Bitch Ray und Kollegah verwendet um sichtbar zu werden, um zu provozieren oder um tatsächlich den Selbstdarstellungszwang zu befriedigen. Beide nutzen dieses Kulturelement, um ihre individuellen Probleme, Strategien und Sichtweisen darzulegen und zu präsentieren.

### 5.6.3. Vom Tellerwäscher zum Millionär - Erhöhe deine Street Credibility

Ein weiteres kulturprägendes Element, welches im HipHop stark vorhanden ist und stetig reproduziert wird, ist das *Von-unten-nach-oben-Phänomen*. Häufig wird in HipHop-Texten das Phänomen vom Tellerwäscher zum Millionär thematisiert. Ein armer, aus dem Ghetto stammender Junge schafft es mithilfe von HipHop zum reichen, gut verdienenden Superstar. Ein erfolgreicher Track, der hierfür Sinnbild ist, ist der Song *Juicy* von The Notorious BIG. Im Jahr 2019 wurde der Song vom britischen Sender BBC sogar zum besten HipHop-Song gekürt.<sup>177</sup> Klassisch berichtet Biggie in

---

<sup>176</sup> z. B. Juliana Liebert in der Süddeutschen Zeitung auf: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/das-ist-alpha-von-kollegah-wir-sind-alle-lauch-1.4136049>, abgerufen am 22.06.2020.

David Hugendick auf zeit.de <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-09/alpha-kollegah-rapper-buch-veroeffentlichung>, abgerufen am 22.06.2020

<sup>177</sup> Nachzulesen unter: <https://www.bbc.com/culture/article/20191007-why-juicy-is-the-greatest-hip-hop-song-of-all-time>, abgerufen am 02.06.2020.

Form des *Story-tellings* von den harten Lebensumständen in seiner Jugend, die von Drogen und Gewalt geprägt waren. („I dropped out of high school“; „I made the change from a common thief“; „public housing“; „the landlord dissed us“ etc.) Dann fand ein Wandel zum „Livin life without fear“ statt. Seine Rap-Musik verhalf ihm zum sozialen und finanziellen Aufstieg, welchen er nun gebührend feiert. („Got two rides, a limousine with a chaffeur“; „no need to worry, my accountant handles that“; „now we sip champagne“ etc.).<sup>178</sup>

Dieses „I went from negative to positive“ ist ein Paradigma im HipHop geworden. Es dient einerseits der Motivation, andererseits fungiert es auch als Ideal, welches den meisten Menschen wohl verwehrt bleiben wird.<sup>179</sup> Dieses Paradigma wird von Lady Bitch Ray und Kollegah ebenso verwendet, wenn auch wieder, mit sehr unterschiedlichen Hintergründen und Motiven.

Lady Bitch Ray erklärt ihre Wut, die sie am besten mit Rap ausdrücken kann durch „die Engstirnigkeit mancher strenggläubiger Menschen und die Benachteiligung von Frauen und queeren Menschen, die damit einherging, auf die Doppelmoral und auf die Diskriminierung von unkonventionellen oder marginalisierten Menschen. Hätte ich diese Wut nicht in Rap und Konzeptkunst umwandeln können, wäre ich irgendwann Amok gelaufen“ (Sahin 2020, S. 24).

Sie brauchte zwar Rap nicht zum physischen Überleben, da ihre Umstände als muslimisch sozialisierte Frau in Deutschland nicht zu Hunger, jedoch zu starker Diskriminierung führten. Um hier gegen anzutreten musste sie hart arbeiten und für ihre Rechte kämpfen. Ihr Kampf entstand also, ebenso wie bei The Notorious BIG aus echter Betroffenheit und Notwendigkeit (vgl. Sahin 2020, S. 65). Sie stellt sich als marginalisierte Frau mit Migrationshintergrund dar, die es trotz Widrigkeiten geschafft hat, Doktorin zu werden, ihre Kunst zu veröffentlichen und Bücher zu schreiben. In ihrem Song *Mein Weg* wird dies deutlich:

„Ich habs nie leicht gehabt/ihr habts mir schwer gemacht/ich hab es weit gebracht und es bis hier her geschafft/und selbst wenn mir jetzt noch die halbe Welt im Weg steht/ ich geb nicht auf, ich werd mein Weg gehen“<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> The Notorious BIG – *Juicy*. Video auf YouTube unter: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_JZom\\_gVfuw](https://www.youtube.com/watch?v=_JZom_gVfuw). Songtext auf lyrics.com.

<sup>179</sup> Kritisch zur Glorifizierung des American Dream für *People of Color* vgl. Khan-Cullors 2018, S. 226.

<sup>180</sup> Lady Bitch Ray – *Mein Weg*. Der Track ist auf YouTube zu hören <https://www.youtube.com/watch?v=mpl4nw4Toy0>, abgerufen am 28.05.2020.



Sie macht deutlich, dass sie Widrigkeiten getrotzt hat, um an ihr Ziel zu kommen, d.h. ihren Weg zu gehen.

Kollegah, der aus einer Kleinstadt im Hunsrück mit wenig Marginalisierung und niedriger Kriminalitätsrate kommt, scheint es da schwerer zu haben, den Slogan „Vom Tellerwäscher zum Millionär“ zu verinnerlichen und seinem Publikum zu präsentieren. Er hat im Vergleich zu Lady Bitch Ray (Frau mit Migrationshintergrund, Bremen Gröpelung, Anecken durch gesellschaftliche Tabubrüche) recht wenig Street Credibility (keinen Migrationshintergrund, Simmern/Hunsrück). Dennoch versucht er in seinen Texten und Videos stets diese Street-Credibility und die Geschichte vom *negative-to-positive* abzubilden und zu produzieren. Er gibt sich gerne als harter Boss, der dennoch weiß, wie die Straße ist. Songzeilen wie:

„Ich bin reicher als Investmentbroker/doch die Straße sie steht aufrecht hinter mir“ (Kollegah – Ghetto Glamour) oder „Ich zieh den Schal enger und den Kragen bis zum Kinn hoch/Die Luft ist eiskalt und klar/ wie ich zu der Zeit, als ich Gras und Speed verteilt hab im Park/ weil's kein einzigen Tag ohne Sorgen gab/ und ich bis morgens wach lag, weil ich gefroren hab“ (Kollegah – Winter) zeugen davon. Es kann allerdings angezweifelt werden, ob diese Zeilen einen wirklichen Hintergrund haben und auf wahren Begebenheiten basieren. Eher ist anzunehmen, dass Kollegah sie bewusst verwendet, um seine Street Credibility aufzubessern. Sie demonstrieren die Theatralik, die von Kollegah im Kontext des *Von-unten-nach-oben* inszeniert wird. Er nutzt dieses Theaterspiel geschickt aus und hat damit bisher große Erfolge feiern können (zur Theatralik im HipHop vgl. Klein und Friedrich 2003, S. 141-148).

Auch bei den erläuterten Beispielen wird erneut das Paradoxon von Lady Bitch Ray und Kollegah deutlich. Sie verwenden beide Elemente des HipHops als ein kulturerzeugendes Prinzip (die Theatralik um Street Credibility), allerdings mit völlig unterschiedlichen Hintergründen und Zielen. Kollegah als reiner Theaterspieler, der dadurch ein Image aufbauen kann, welches ihm Erfolg und Geld bringt. Lady Bitch Ray hingegen als Ausdruck ihrer tatsächlichen Lebensrealität. Sie ist eine deutsche Frau mit Migrationshintergrund, die Rap als Ausdruck ihrer Wut nutzt.

Die Bildinterpretation, sowie die textliche Analyse der Bücher und Songs der HipHopper\*innen Kollegah und Lady Bitch Ray konnten zeigen, dass HipHop eine offene, diverse Kultur ist, die es erlaubt, die eigene Individualität und Weltanschauung auszudrücken. Verschiedene Elemente des HipHops wie das *Each-One-Teach-One* oder das *Boasting* können von den jeweiligen Protagonist\*innen genutzt werden, um das jeweils Individuelle auszudrücken. Im Gegensatz zur Religion, zu Szenen wie den 68ern oder dem Punk, gibt es im HipHop keine festen Regeln, Normen und Glaubenssätze. Sie sind vielmehr individuell auslegbar. HipHop zieht daher eine vielfältige Bandbreite von Personen an. Von sexistischen Populisten\*innen (Kollegah) über Feminist\*innen (Lady Bitch Ray) hin zu Leuten, die eventuell einfach nur gute Musik hören möchten. HipHopper\*innen haben also die Möglichkeit sich ihre persönliche Identität als HipHopper\*in zusammenzubasteln und zu sampeln.

Im nun folgenden zweiten empirischen Teil der vorliegenden Arbeit erfolgt die Auswertung der durchgeführten narrativen Interviews und die Verfestigung der Sampling-These.

## 6. Forschungsdesign und Empirie Teil II: Das qualitative Verfahren des narrativen Interviews und das Kodierparadigma der Grounded Theory - Forschungshaltung, Methodik und Feldzugang

### 6.1. Das narrative Interview

Das narrative Interview wurde als Forschungsmethode der Geistes- und Sozialwissenschaften von Fritz Schütze (1976) entworfen und angewendet. Er gilt als Begründer dieser Forschungsmethode. Ähnlich wie bei der Bildinterpretation sollen auch hierbei immanente Wissensbestände der Befragten expliziert werden. Zusammenhänge, die dem\*der Interviewten nicht bewusst sind, sollen erschlossen werden. Daher benötigt man eine möglichst unverzerrte Darstellung der Biografie, die spontan erzählt werden soll, um atheoretische Wissensbestände aufdecken zu können. Ein zu langes Nachdenken oder gar Vorbereiten auf das Interview würde das Immanente wieder verschließen und die theoretisch-rationale Seite fokussieren. Man möchte Inhalte erfahren, die nicht durch Statistik oder einen Leitfaden zu erfragen sind (vgl. Küsters 2009, S. 13-38).

Der\*Die Befragte soll die Erzählung eines Prozessgeschehens, an dem er\*sie beteiligt war, vortragen mit der Hintergrundfrage, welche biografischen Entscheidungen/Erlebnisse dazu geführt haben, dass man sich zum Beispiel für HipHop interessiert. Ein wichtiges Element hierfür ist die so genannte Stegreiferzählung, die durch einen kurzen Einleitungssatz provoziert werden soll (vgl. Küsters 2009, S. 40-42).

Glinka (2003) erklärt die Stegreiferzählung wie folgt:

„(...) der potentielle Informant hat vor dem Interviewgespräch keine systematische Vorbereitung auf die beabsichtigte Erzählthematik vornehmen können; der potentielle Informant hat vor dem Interviewgespräch seine Formulierungen weder kalkulieren noch schriftlich abfassen und sie dann für die Präsentation einüben können. Stegreiferzählungen entstehen aus der Situation heraus als etwas Neues.“ (S.9)

Der\*Die Forscher\*in gibt also lediglich einen Erzählstimulus mit dem Fokus auf das ihn\*ihr interessierende Ereignis. Anschließend beginnt der\*die Interviewte mit seiner\*ihrer Narration. Die Aushandlungsphase ist vorüber und die Haupterzählung

beginnt. Hier gibt es keine weiteren Interventionen des\*der Forscher\*in mehr. Diese\*r hört lediglich aufmerksam zu und geht der Erzählung einführend mit, zum Beispiel in Form von Gestik, Mimik oder mit bestätigendem Bejahen.

Nach Abschluss der Haupterzählung kann der\*die Forscher\*in im Nachfrageteil wieder aktiv werden. Er\*Sie kann zunächst das Erzählpotenzial ausschöpfen und Fragen aufgrund des Ereignisablaufs stellen. So können bestimmte Aspekte und Hintergründe noch tiefer ergründet werden. Auch Verständnisfragen sollen hier miteinbezogen werden. Es sollen nach Glinka (2003) „Fragen mit narrativer Generierungskraft“ (S.15) gestellt werden, um das Erzählen von weiteren kleinen Geschichten in Gang zu setzen. Falls nötig können zuletzt gegebenenfalls noch weitere, bereits vorgefertigte Fragen, gestellt werden (Glinka 2003, S. 9-19). Der Vorteil des narrativen Interviews liegt in der Erschließung komplexer Sachverhalte der sozialen Wirklichkeit (zum Beispiel bei lebensgeschichtlichen Prozessen), denn der\*die Erzähler\*in taucht durch den Stegreifmoment und die Nicht-Vorbereitung auf das Thema spontan in das Erlebte ein und kann so unbewusste oder immanente Wissensbestände erzählen. Somit ist es möglich die ursprüngliche Erscheinungsweise des sozialen Phänomens offen zu legen. Außerdem kann dieses nicht-reaktive Forschungsverfahren weitgehend milieuunabhängig eingesetzt werden, da Stegreiferzählungen in der Regel von fast jeder Person erzählt werden können. Daher bot sich dieses Verfahren auch für die vorliegende Arbeit an (vgl. Glinka 2003, S. 25-38).

## 6.2. Die Grounded Theory als Forschungshaltung

Methodologisch stützt sich die vorliegende Studie auf den so genannten Grounded Theory Approach. Die Grounded Theory (GT) kann als Forschungsstrategie gesehen werden, die eine flexible Annäherung an die Hypothesenbildung zulässt und ein offenes Vorgehen wünscht. Um den Begriff gibt es viele Kontroversen, was bei den Begründern Anselm Strauss und Barney Glaser seinen Anfang nahm. Diese zerstritten sich bereits kurz nach der Veröffentlichung ihrer gemeinsamen Studien „*Awareness of Dying*“ und „*Time for Dying*“, die sie auf Basis einer Grounded Theory entwickelt hatten. Strauss fokussierte nach diesen Veröffentlichungen eher die Entwicklung von

Theorien aus Daten heraus, Glaser hingegen verlagerte seinen Fokus auf die methodologischen Implikationen der Grounded Theory. So warf Glaser seinem Kollegen Strauss vor die Methode zu verwässern. Es entwickelte sich eine Diskussion darüber, wie objektiv ein\*e Forscher\*in überhaupt sein könne und ob GT überhaupt als eine Methode angesehen werden könne (vgl. Schröder 2013, S. 75 f).

Auch ich suchte nach einer Methode, die induktiv vorgeht und eine Theoriebildung erst im Laufe des Forschungsprozesses zulässt. Da ich selbst Teil der HipHop-Kultur bin, wollte ich vermeiden bereits bestehende Konzepte, die ich sowohl explizit als auch implizit kenne, lediglich zu verifizieren. Daher bot sich das Vorbild der Grounded Theory an, auch wenn selbstverständlich keine reine Objektivität vorhanden ist, jedoch ein hohes Maß an reflexiver Subjektivität, die genau durch das induktive Vorgehen entstehen kann. Grounded Theory wird in der vorliegenden Arbeit überwiegend als Forschungshaltung gedeutet, in der es um einen offenen, iterativen Forschungsprozess geht. Des Weiteren wird sie auch bei der Auswertung der narrativen Interviews verwendet und zwar als Methode bei der das Kodierparadigma nach Strauss und Corbin (2010) genutzt wird (vgl. Schröder 2013, S. 73-77).

Neben den transkribierten Interviews und den daraus resultierenden Kodierparadigmen, beziehe ich mich in meiner Analyse auf Rap-Lyrics, Musik-Videos und (semi-) wissenschaftliche Literatur.

### 6.3. Feldzugang und Protokoll

Das Sampling war so angelegt, dass zunächst Rapper\*innen, DJs, Sprayer\*innen oder Breaker\*innen aus der Bundesrepublik Deutschland interviewt werden sollten. Im Laufe des Arbeitsprozesses der Literaturanalyse und der ersten erhobenen Daten wurde der Begriff des HipHoppers erweitert auf jede\*n, der sich in jeglicher Form mit HipHop identifizieren kann. So wurde schnell festgestellt, dass es nicht nur Rapper\*innen, DJs und Breaker\*innen als HipHopper\*innen gibt, sondern auch Politiker\*innen, Wissenschaftler\*innen oder Musikliebhaber\*innen, die HipHop-affin sind und sich als HipHopper\*innen identifizieren, ohne selbst zu rappen, zu breaken oder zu sprayen. Sie lieben die Musik, die Ideale oder das Phänomen an sich. Der Begriff HipHopper\*in wurde also auf alle jene erweitert, die einen Bezug zu

HipHop haben und sich von meiner Anfrage angesprochen fühlten. So interviewte ich zwei Mitglieder der Partei „*Die Urbane. Eine HipHop Partei*“, die politisch sehr engagiert waren und sich als HipHopper\*innen identifizierten, jedoch selbst nicht rappten o.ä. Als Beispiele können hier Philipp aus Berlin und Nana aus Düsseldorf genannt werden.

Die Kontakte wurden überwiegend über Facebook, Instagram oder per E-Mail geknüpft (vgl. Anhang *Anschreiben*). Es folgte eine Terminvereinbarung und ein persönliches Treffen wurde vereinbart. Zunächst verblieb ich in meiner eigenen Regionalität und suchte HipHopper\*innen aus Rheinland-Pfalz und den benachbarten Bundesländern. So wurden DJ CSmash aus Idar-Oberstein, Mehmet aus Frankfurt am Main und ChaozeOne aus Mannheim nach ersten Anfragen zuerst interviewt und die Interviews anschließend ausgewertet.

Zu Beginn des Treffens erzählte ich den HipHopper\*innen zunächst etwas über mein Forschungsvorhaben und dass ich mich für HipHopper\*innen und deren Biografien interessiere. Dann klärte ich über Datenschutzrichtlinien und über die Anonymität der Forschungsarbeit auf. Sie füllten einen Fragebogen (Anhang *Kurzfragebogen*) und die Datenschutzerklärung (Anhang *Einwilligungserklärung*) aus. Die meisten wollten nicht anonym bleiben, sondern sahen es eher als erstrebenswert an, gegebenenfalls in einem veröffentlichten Buch vorzukommen. Anschließend ließ ich das Tonband (Handy und Diktiergerät) laufen und stellte folgende Frage:

„Ich möchte Dich nun bitten, mir zu erzählen, wie sich Deine Lebensgeschichte zugetragen hat. Am besten Du fängst bei der Geburt an und erzählst dann, wie sich alles nach und nach zugetragen hat. Bis zum heutigen Tag. Alles, was mit HipHop zu tun hat, interessiert mich natürlich sehr, aber auch alles andere ist interessant für mich. Lass Dir Zeit, für mich sind alle Erinnerungen, die dir jetzt einfallen, relevant!“

Durch diesen Erzählstimulus sollten die Personen ermutigt werden, möglichst frei und unvorbereitet zu erzählen. Waren die Interviewten zu Ende mit ihrer Erzählung, wartete ich absichtlich noch etwas länger ab, um sicher zu gehen, dass nicht doch noch etwas folgte. Oft machten aber auch die Interviewten durch Bemerkungen wie „So, das wars jetzt aber“ deutlich, dass sie zu Ende mit ihrer Erzählung waren. Während der Erzählung machte ich mir Notizen, auf die ich im abschließenden Teil des Interviews nochmals einging. Ich stellte im Anschluss noch Fragen, die sich

während des Interviews ergeben hatten. Selten musste ich dann noch die vorgefertigten Fragen stellen.

In der ersten komparativen Analyse konnten vielfältige Biografien miteinander verglichen werden. DJ CSmash brachte sein Unmut über modernen, für seinen Geschmack schlechten HipHop, dazu, selbst HipHop zu produzieren und aufzulegen. Mehmet wollte Rap als Medium der sozialen Arbeit nutzen und Jugendliche von der Straße holen. ChaozeOne kam über seine politisch linke Einstellung zum Rappen, welches für ihn das beste Medium schien, um seinen Gefühlen freien Lauf lassen zu können. Bereits durch diese ersten Erzählungen wurde klar, dass HipHop nicht auf die klassischen vier Elemente (Rap, DJing, Graffiti und Breakdance) zu reduzieren ist. Er besteht aus deutlich mehr, die Musik scheint nur der Hauptnenner zu sein. Klassische Definitionen von HipHop als Zusammensetzung dieser vier Elemente werden daher kritisch gesehen, da sie meiner Meinung nach die Realität nicht breit genug abbilden können (vgl. z. B. bei Schröder 2013, S. 11-21). Die meisten HipHop-Fans werden selbst weder rappen noch breaken noch sprayen und viele Rapper\*innen können wohl kaum breaken oder sprayen. Außerdem ist die Anzahl der Tanzstile im HipHop in den letzten Jahren enorm gestiegen. So kamen *Krumping*, *Popping* oder *New Style* als HipHop-Tanzarten hinzu. Gleichzeitig haben wohl Gangsta-Rapper à la Kollegah oder Farid Bang wenig Kompetenzen in einem dieser Tanzstile. Sie zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie nicht tanzen. Elemente wie Politik oder soziales Engagement, wie es die HipHopper\*innen der Urbanen postulieren, finden in vielen HipHop-Rezensionen kaum oder (zu) wenig Beachtung, da sie als nicht genuin angesehen werden. Diese Rezensionen galt es daher kritisch zu hinterfragen und den Bedeutungsumfang zu erweitern, welcher vorgibt, wer oder was als HipHopper\*in gelten kann und wer oder was nicht.

Daher wurde anschließend die Lokalität und die Definition von HipHopper\*in erweitert. In dieser Phase konnte ich Kontakte zur HipHop-Partei *Die Urbane* nach Berlin knüpfen. Diese konnte mich dann an weitere HipHopper\*innen vermitteln, von denen einige als ihre HipHop-Aktivität lediglich das Musikhören und dadurch ihr politisches Engagement angegeben hatten. Diese Sichtweise wollte ich unbedingt mitaufnehmen und in meine Forschung einfließen lassen.

Insgesamt wurden elf narrative Interviews geführt. Auffällig war bei fast allen Interviews, dass die Interviewten überrascht über die Eingangsfrage waren und darüber, dass sie erst einmal frei von sich und ihrer Lebensgeschichte erzählen sollten. Dies gelang jedoch bei allen gut, sodass ich zwischen 10- und 45-minütige Stegreiferzählungen aufnehmen konnte. Die Spontaneität und Unvorbereitetheit, die wichtig beim narrativen Interview ist, konnte also bei allen erfüllt werden. Die Interviews wurden von mir auf dem Handy bzw. Diktiergerät aufgezeichnet und kurze Zeit später transkribiert. Dieses Vorgehen war wichtig, da ich mich bei der Auswertung der Interviews am offenen, axialen und selektiven Kodieren der Grounded Theory orientiert habe. Beim wiederholten Hören im Rahmen der Transkription fielen mir viele Dinge auf, die ich zuvor überhört hatte. Die Transkription erfolgte nach dem einfachen Transkriptionssystem nach Dresing und Pehl (2018), d.h. es wurde wörtlich nach Gehör transkribiert. Somit wurden auch grammatikalische Fehler nicht verbessert. Nonverbale Äußerungen wurden kenntlich gemacht. *Ähms* und *Hms* wurden teilweise mittranskribiert und Pausen wurden mit (...) gekennzeichnet. Ein Punkt (.) symbolisiert in etwa eine Sekunde Pause. Die Dauer der Interviews variierte ebenso wie die erste Phase (Stegreif) zwischen 25 Minuten und fast zwei Stunden. Da ich alle Interviews komplett transkribiert habe, stand mir eine relativ große Datenmenge von Biografien zur Verfügung, die ich dann phasenweise miteinander verglichen habe.

#### 6.4. Die Auswertung – Grounded Theory-basiert

Bei der Auswertung der Interviews orientierte ich mich an der Methodik der Grounded Theory. Ich analysierte die transkribierten Interviews anhand des von Strauss und Corbin entwickelten Kodierparadigmas. Zunächst fasste ich einzelne Sätze oder Abschnitte der transkribierten Texte zusammen und legte sogenannte Codes an, das heißt ich fasste eine Thematik mit einer Überschrift (Code) zusammen. Zum Beispiel *Schulzeit*, wenn der\*die Interviewte erzählte, auf welche Schule er \*sie gegangen war und wie er\*sie dies erlebt hatte. In diesem Prozess des *offenen Kodierens* werden einzelne Phänomene herauspräpariert, die als Einstieg in die Auseinandersetzung mit dem empirischen Material dienen (vgl. Strübing 2014). Die



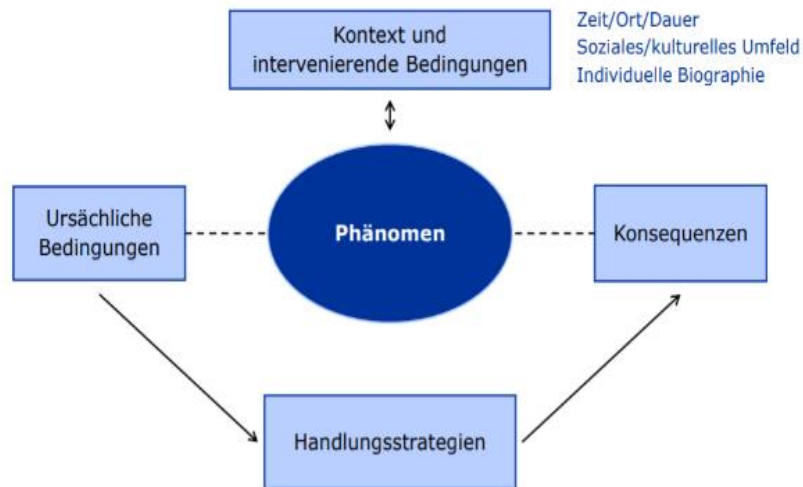
erhobenen Daten sollen entschlüsselt und in einen Sinnzusammenhang gestellt werden (vgl. Saied 2012, S. 168). So ging ich mit jedem Phänomen vor, welches im Interview benannt wurde. Eine hohe Zahl an Codes konnte dadurch gewonnen werden. Einzelne Ereignisse, Vorkommnisse und Vorfälle wurden etikettiert und bezeichnet. Anschließend wurden diese einzelnen Codes, auch Memos genannt, in einer Kategorie zusammengefasst und klassifiziert, zum Beispiel *Ausbildung*. Alle Ereignisse, die mit *Ausbildung* zu tun hatten, wurden darunter eingeteilt, so zum Beispiel auch das Studium, die Berufsausbildung oder die Weiterbildung. Dieser Prozess des *axialen Kodierens* soll qualifizierte Beziehungen zwischen den Codes erbringen. Es soll gezielt nach Textstellen gesucht werden, die ähnliche oder gegensätzliche Phänomene zeigen. Das axiale Kodieren ist bereits der erste Schritt der Interpretation, denn die Kategorien werden auf Bedingungen analysiert, die das Phänomen verursacht haben (vgl. Strübing 204, S. 16-19 und Saied 2012, S. 169). Leitfaden hierbei ist das stetige Vergleichen der Codes miteinander. Dies bedeutet auch, dass das offene und das axiale Kodieren keine voneinander getrennten Arbeitsabläufe sind, sondern stets parallel bzw. überschneidend stattfinden. Anschließend wurden einzelne Phänomene in Bezug zu den Kategorien gesetzt. Das Paradigmatische Modell nach Patrick Heiser (2018)<sup>181</sup>, welcher sich auf Strauss und Corbin (2010) bezieht, wurde verwendet:

Phänomen → Kontext → Intervenierende Bedingungen → Handlungs- und Interaktionale Strategien → Konsequenzen

---

<sup>181</sup> Patrick Heiser ist Dozent an der Fernuniversität Hagen und bietet gute Online Seminare zu Forschungsmethoden an. So zum Beispiel zur Grounded Theory auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=r5ssX18NM7c>, abgerufen am 18.6.2019. Vgl. auch Heiser (2018).

## Das Kodierparadigma



Quelle: Patrick Heiser<sup>182</sup>

Das Kodierparadigma zeigt in der Mitte das Kernphänomen, um das es sich dreht. Hierfür gibt es ursächliche Bedingungen, die zu diesem Phänomen geführt haben. Außerdem gibt es Konsequenzen, die aus dem Phänomen resultieren. Diese werden durch Handlungsstrategien der Akteure beeinflusst und produziert. Kulturelle und soziale Kontexte spielen ebenfalls eine Rolle, jedoch sind sie wenig bis gar nicht durch die Akteure beeinflussbar, so beispielsweise der Ort, das soziale Umfeld oder familiäre Bindungen.

Der Prozess des *selektiven Kodierens* beinhaltet die Kernkategorie, das heißt den roten Faden (Storyline) des Interviews oder das Hauptphänomen des Erzählten. Dieses zentrale Phänomen, um das alle anderen Kategorien gruppiert sind, wird herauskristallisiert. Bei einigen Interviews konnten auch zwei bis drei Phänomene beobachtet werden. Der stetige Vergleich des Hauptphänomens bzw. der Kategorien

---

<sup>182</sup> Online Vortrag von Patrick Heiser abzurufen auf: [https://www.fernuni-hagen.de/videostreaming/vorlesungen/bapvs\\_modul\\_M2/pdf/03.pdf](https://www.fernuni-hagen.de/videostreaming/vorlesungen/bapvs_modul_M2/pdf/03.pdf), abgerufen am 18.6.2019.

im Allgemeinen mit den anderen Interviews führt letztlich zur Hypothesenbildung<sup>183</sup> (vgl. Saied 2012, S. 169 f).

In der Beschreibung der HipHopper\*innen wird deren Sichtweise auf HipHop und was dieser für sie bedeutet fokussiert und erklärt. Im Anschluss wird dann die Theorie der Mehrfachkodierbarkeit des HipHops vorgestellt und vertreten.

---

<sup>183</sup> Neben der Auswertung der Interviews wurden häufig auch Lyrics oder Tracks von HipHopper\*innen, die durch die Interviewten genannt wurden mit in die Analyse einbezogen und als empirische Quelle behandelt.

## 7. Vorstellung der HipHopper\*innen – Kurzbiografien

### 7.1. Mehmet aus Frankfurt am Main

Mehmet ist zum Zeitpunkt des Interviews 40 Jahre alt und lebt in Frankfurt am Main. Er ist Besitzer eines Restaurants in Frankfurt und war sehr begeistert von meiner Facebook-Anfrage für ein Interview. Gerne würde er sich hierzu bereitstellen, denn er käme von der Straße und könne einiges berichten, ließ er mich in unserem ersten Telefonat wissen. Kurz darauf lud er mich in sein Restaurant ein und ich konnte ihn interviewen. Mehmet wurde in Hagen geboren, wuchs aber größtenteils in Frankfurt am Main auf. Seine Eltern haben beide türkische Herkunft und kamen in den 1970er Jahren als Gastarbeiter\*innen nach Deutschland. Mehmet erzählt vor dem Interview von einer Zwiespaltenheit der Deutschtürk\*innen in Deutschland, da sie in Deutschland als Türk\*innen angesehen werden und in der Türkei als Deutsche. So füllt er die Kategorie *Herkunft* auf dem Fragebogen mit „Türkisch-Deutsch“ aus.

Seine HipHop-Aktivität manifestiert sich in dem von ihm entworfenen Projekt *Rap-Attack Frankfurt*.<sup>184</sup> *Rap-Attack Frankfurt* wurde von Mehmet gegründet und möchte „Neue Rap-Talente finden, fördern und der Öffentlichkeit präsentieren, das ist *Rap-Attack* (...)“. Neben diesem sozialen Anspruch ist seine Biografie durch seinen Gefängnisaufenthalt, seine Jahre in Rotterdam und seine Mitgliedschaft bei den *Turkish Power Boys*<sup>185</sup> in Frankfurt der 1990er Jahre geprägt.

Er erlebte auch Polizeigewalt und Diskriminierung.<sup>186</sup> 1996 wurde er zu neun Monaten Untersuchungshaft verurteilt. Eine genauere Begründung gibt er hierfür nicht an: „(...) ok also 1996 (.) 96 wie gesagt habe da hab ich mich selbst gestellt und kam dann für neun Monate in Untersuchungshaft (...)“ (Z. 70 f).

---

<sup>184</sup> <https://www.facebook.com/rapattackoffiziell/>, abgerufen am 08.03.2019

<sup>185</sup> Zu weiteren Infos über die *Turkish Power Boys* vgl. Tertilt (1997).

<sup>186</sup> Im Dokumentarfilm *Tokat* über die *Turkish Power Boys* werden ähnliche Schilderungen gezeigt. Allerdings sieht Mehmet den Film äußerst kritisch und wirft ihnen vor mit falschen Darsteller\*innen gearbeitet zu haben. Der Film würde nicht die echten *Turkish Power Boys* darstellen. Mehmet hierzu: „Ja aber diese Leute die da sind die warne nie beim *Turkish Power Boys* (.) die wurden (.) ich hab denen auch geschrieben des was ihr gemacht habt ist eine Unverschämtheit weil des ist ne falsche Verfilmung (.) falsch interpretiert worden (...)“ (Z. 215-218). Scheinbar gab es mehrere Gruppierungen von den *Turkish Power Boys*, so dass eine Aufarbeitung im Nachhinein schwierig erscheint. Der Dokumentarfilm ist auf vimeo ausleihbar: <https://vimeo.com/ondemand/tokat>, abgerufen am 26.06.2020.

Er erklärt, dass er HipHop gerne als soziales Medium für benachteiligte Jugendliche nutzen möchte, um diese vor Kriminalität zu bewahren.

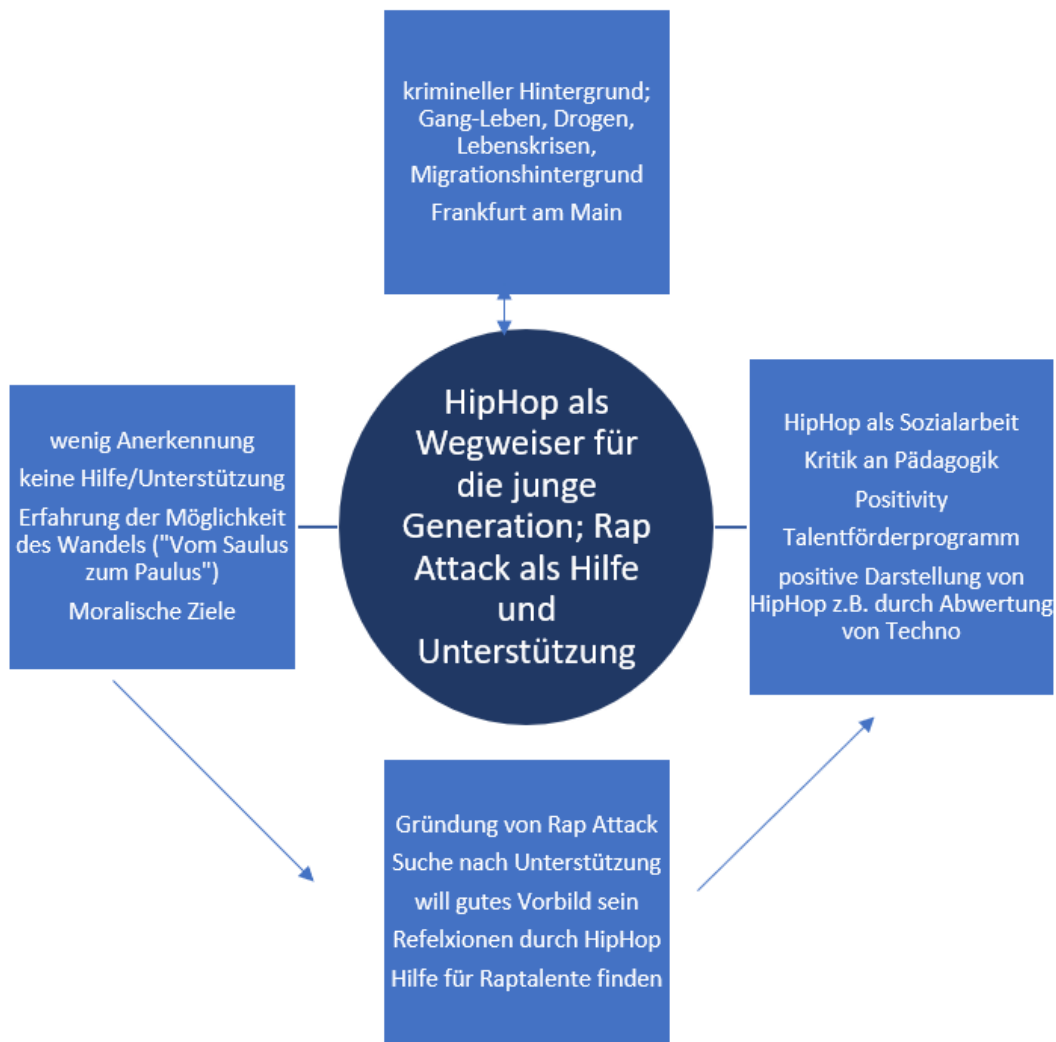
Mehmet betont, dass für ihn Rap bzw. HipHop medial meist zu negativ dargestellt und als Ursache von Gewalt und Kriminalität gedeutet wird. Er ist jedoch der Ansicht, dass genau das Gegenteil der Fall ist: Rap ist guter Einfluss und kann einen auf den geraden Weg führen<sup>187</sup>.

Aufgrund seiner eigenen negativen Erfahrungen mit der Polizei, der Kriminalität und des Gang-Lebens möchte er nun in der Rolle eines Sozialarbeiters mit dem Medium HipHop Jugendliche vor etwaigen Problemen schützen.

Im folgenden Kodierparadigma von Mehmet wird ersichtlich, dass HipHop für ihn als Wegweiser für die nächste Generation gilt (Phänomen). Durch seine eigene negative Erfahrung als Jugendlicher in Deutschland (Gangleben, Todesfälle im Freundeskreis, keine Anerkennung etc.) möchte er nun als positives Beispiel agieren (Ursache). Daher hat er Rap Attack gegründet, um Unterstützung anzubieten und HipHop als Medium hierfür zu nutzen (Handlungsstrategien). Er fokussiert damit die Pädagogik im HipHop und interpretiert diesen als moralisch positiv, da er die Jugend vor vielen Gefahren der Straße schützen kann (Konsequenzen). Sein türkischer Hintergrund, das Straßen-Gang-Leben in Frankfurt und der Kontakt ins Drogenmilieu können als Kontext interpretiert werden.

---

<sup>187</sup> Auch viele andere HipHopper\*innen sehen dies ähnlich wie Mehmet. So berichtet der Rapper Fler in seiner Biografie von einer ähnlichen Sichtweise. Er stellt zum Ende seines Buches fest: „Es gibt viele, die behaupten, Rap-Musik würde die Jugend verderben. Hip-Hop wäre schuld daran, dass Jugendliche Drogen nehmen und ihre Zukunft vermässeln. Aber genau das Gegenteil ist der Fall. Was wäre ich ohne diese Musik, ohne diesen Lifestyle? Der Rap hat schlicht und einfach mein Leben gerettet. Er hat mich Dinge gelehrt, die ich von meinen Eltern niemals mitbekommen habe: dass es nämlich im Leben darum geht, einen Traum zu haben. Etwas Eigenes auf die Beine zu stellen“ (Fler 2015, S. 267)



## 7.2. DJ CSmash aus Idar-Oberstein

DJ CSmash ist zum Zeitpunkt des Interviews 32 Jahre alt und ist in Idar-Oberstein, einer Kleinstadt in Rheinland-Pfalz, geboren und aufgewachsen. Das Interview entstand über freundschaftliche Kontakte und fand in seinem Haus statt.

Er hat keinen Migrationshintergrund, arbeitet als Industriemechaniker bei einem lokalen Unternehmen und ist als DJ nebenberuflich in der Region tätig. Seine Hauptmotivation, HipHop selbst aufzulegen, beruht auf seiner Unzufriedenheit mit dem HipHop, der aufgelegt wird in den Lokalitäten, in denen er verkehrt:

„Des war halt wirklich ist des ist echt ein Graus heutzutage und dann haben der Kevin mein Kumpel und ich dann vor drei Jahren beschlossen, dass wir einfach Spaßes halber mal anfangen im Eckstein in Idar mal Musik zu machen“ (Z. 76-78).

Seine ersten Erfahrungen mit HipHop sind wohl sehr positiv konnotiert und spiegeln die Dinge, die ihm wichtig sind:

„Äh klar hast so was dann in den Charts gehört und so aber du hast es selber noch gar nicht so des war damals halt coole Musik (..) ja und dann irgendwann haste angefangen das Ganze dann doch n bisschen mehr zu checken (...) und dann kam halt mal ein Dr. Dre Song im Radio und auf MTV damals was halt echt noch cool war (...) Trotzdem war da auch immer so ein so ein HipHop Ding mit dabei, weil diese Geschichtenerzählerei, die bei nem HipHop Track dabei ist meiner Meinung nach in den Liedern die ich höre zumindest war bei dieser Hardcore Sache im Endeffekt auch mit drin (..) ähm Freundschaft, Familie, wo du herkommst.“ (Z. 36-40 und 65-68).

Diese drei Elemente Freundschaft, Familie und Herkunft sind DJ CSmash sehr wichtig und HipHop muss für ihn diese Elemente enthalten, um das Prädikat „guter HipHop“ zu bekommen. Er kann als Nostalgiker des alten (1990er)-Jahre-HipHop bezeichnet werden, da er viele neuere Formen des HipHops wie den *Autotune* ablehnt. Auch zweifelt er die Authentizität deutschen Gangsta-Raps an. Ähnlich wie Reichert (2007) kritisiert er den negativen Einfluss von Gangsta-Rapper\*innen auf die Sprache und auf die Verrohung der Jugend:

„(...) obwohl ich halt denke dass ne Generation von uns nochmal angenehmer ist wie ne Generation von hinterher (.) Ich denk die Generation von heute die ist da einfach nochmal schwieriger in meinen Augen (..) die sind da irgendwie anders drauf (.) Jeder versucht irgendwie zu reden wie ein Türke und keine Ahnung was ich find des echt total komisch (lacht laut)“ (Z. 159-162).

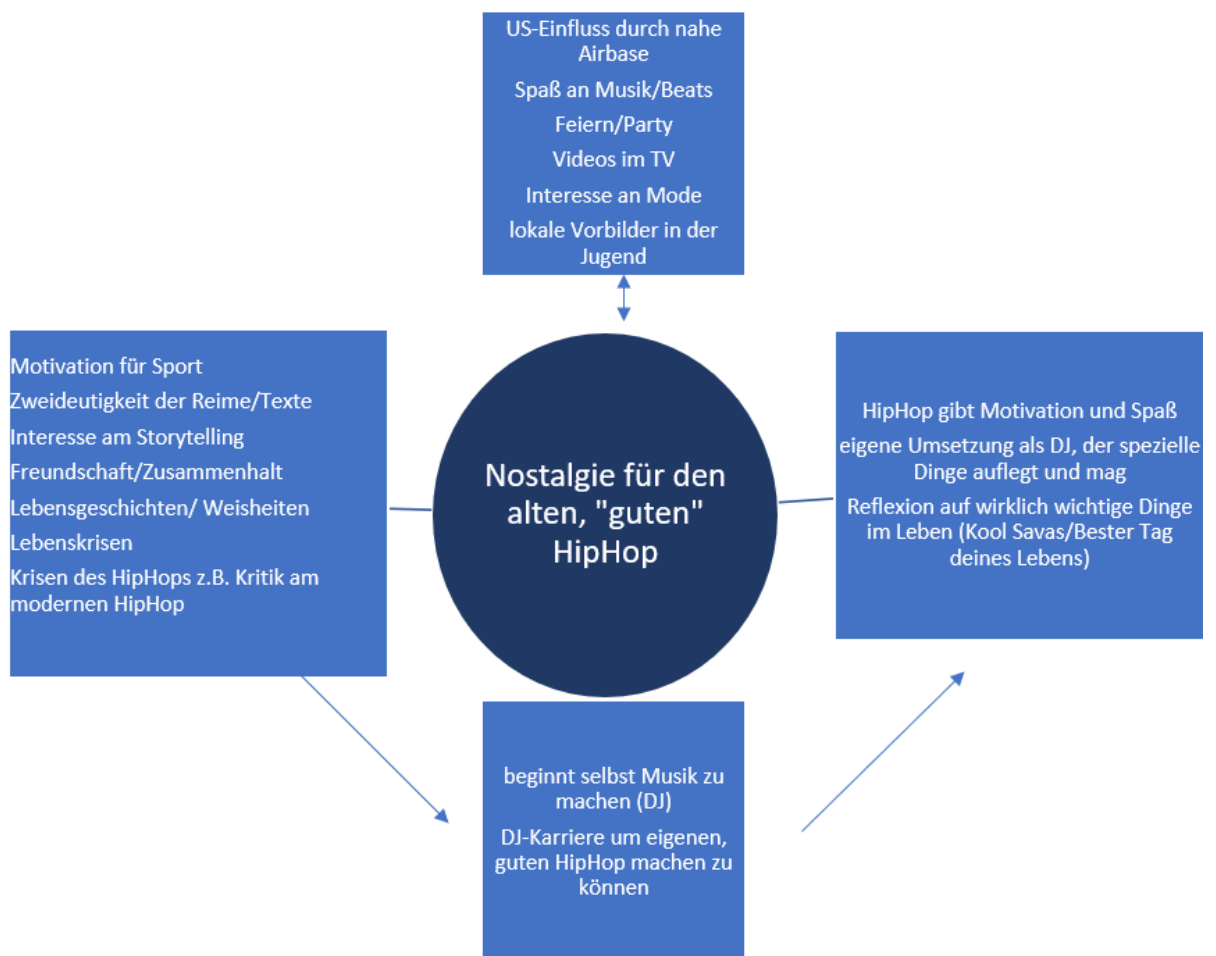
Seine eigene Faszination für HipHop hängt viel mit seinen Erfahrungen aus der Jugend zusammen. Diese prägenden Erlebnisse (z. B. Skateboard-Fahren, Clubbing oder Probleme mit Eltern) wurden stets mit HipHop-Musik erfahren. Die Musik begleitete ihn und half ihm, sich zu motivieren und über Lebenswidrigkeiten zu reflektieren. Daher nennt er auch beispielsweise den Track *Der beste Tag meines Lebens* von Kool Savas<sup>188</sup> als wichtigen und einflussreichen Song auf seine Identität. Der Track thematisiert die Elemente Freundschaft, Familie und Herkunft und romantisiert diese. Für ihn ist Rap dann authentisch, wenn er Probleme verarbeitet und nicht die ökonomisierten Imagekampagnen der Gangsta-Rapper\*innen überwiegen. Leider sieht er dies in der heutigen Zeit als dominierend an. Neben dem Inhalt von Rap-Songs sind auch die guten Beats sehr wichtig für ihn:

---

<sup>188</sup> Kool Savas – *Der beste Tage meines Lebens* aus dem Album *Der beste Tag meines Lebens*. Debütalbum von Kool Savas. 2002.

„Was halt eben einfach bei mir also ist ein Beat da kann der Rapper so gut sein wie er will wenn der Beat scheisse ist hörst du s dir nicht an des ist einfach so (...)“ (Z. 785 f).

Im folgenden Kodierparadigma von DJ CSmash wird erkenntlich, dass er eine gewisse Nostalgie für den alten „guten“ HipHop besitzt. Dies ist das Hauptphänomen des Interviews. Dadurch, dass dieser alte HipHop mit seinen Geschichten um Freundschaft, Zusammenhalt und Familie stets für Motivation und positive Einstellung während Lebenskrisen gesorgt hatte, wird nun selber dafür gesorgt, dass dieser HipHop bestehen bleibt. DJ CSmash legt deshalb selbst Musik auf und wird zum DJ (Handlungsstrategien). Diese motiviert ihn, macht Spaß und lässt ihn über die wirklich wichtigen Dinge im Leben reflektieren (Konsequenzen). Eingebettet wird das ganze durch sein amerikanisch geprägtes Umfeld, Partys und Affinität zu Mode und Musikvideos.





### 7.3. ChaozeOne aus Mannheim

ChaozeOne, mit bürgerlichem Namen Jan Hertel, ist ein Rapper aus Mannheim. Neben dem Rappen ist Jan außerdem Producer und als Logopäde und Erzieher tätig. Außerdem gibt er gerne Interviews für Wissenschaftler\*innen, die zum Thema HipHop forschen. Wie er mir bei unserem Treffen erzählte durfte auch Saied (2012) ihn interviewen (vgl. Saied 2012, S. 205f ). Der Kontakt entstand über Facebook und Jan lud mich zum Interview in seine Wohnung in Mannheim ein.

Zum Zeitpunkt des Interviews ist er 36 Jahre alt. Er wurde in Krefeld, Nordrhein-Westfalen, geboren und wuchs in einer Patchwork-Familie in Neustadt an der Weinstraße in Rheinland-Pfalz und in Krefeld auf. Im Jahr 2019 veröffentlichte er sein biografisches Buch *„Spielverderber – Mein Leben zwischen Rap und Antifa“*, im Polarise-Verlag.<sup>189</sup> Als Herkunft seiner Eltern gibt er „Kaltland“ auf dem von mir vorgelegten Fragebogen an und als seine Ethnie „Kartoffel“. Außerdem bezeichnet er sich als „bisher heterosexuell“ und als „männlich (überwiegend)“. Dies kann ein Hinweis auf seine systemkritische Identität sein, welche er auch im Interview weiterausführt. Bereits in jungen Jahren fühlte er beispielsweise den unterschweligen Rassismus in seiner Schule und rebellierte dagegen:

„also für mich war einfach klar ich lehne gewisse Sachen ab (.) Rassismus war für mich ein übergeordnetes Thema (..) ja (..) weil irgendwie in der Schule gabs definitiv viele Konflikte mit türkischen Mitschülern und da hab ich mich als 13-jähriger schon viel mit beschäftigt weil ich nicht verstanden habe warum des so ist warum des mit uns so ist und (...)“ Z. 183-186

Wie erläutert, war er von klein auf sehr rebellisch und wenig angepasst und hatte stets das Bedürfnis, für Gerechtigkeit zu sorgen. Dies führte ihn später in die linke Punkszene der Antifa. Seine ersten musikalischen Erfahrungen sammelte er in einem linken Jugendzentrum. Dort spielte er lange Zeit in einer Punkband und engagierte sich in vielfältiger Weise politisch. Der Punkrock war ihm jedoch zu deskriptiv, vielmehr begeisterte er sich für HipHopper wie KRS One, Anarchist Academy und Advanced Chemistry und deren positive und motivierende Energie. Hierdurch fing er selbst an zu rappen:

„(...) des war eigentlich so ne Initialzündung grad so dieses Sound of the Police von KRS One oder Anarchist Academy die ja auch immer einiges an Energie verpackt hatten in ihren Songs (.) Des hat mich schon sehr fasziniert(..)“ (Z. 49-51)

---

<sup>189</sup> ChaozeOne: *„Spielverderber – Mein Leben zwischen Rap und Antifa“*. Polarise Heidelberg 2019.

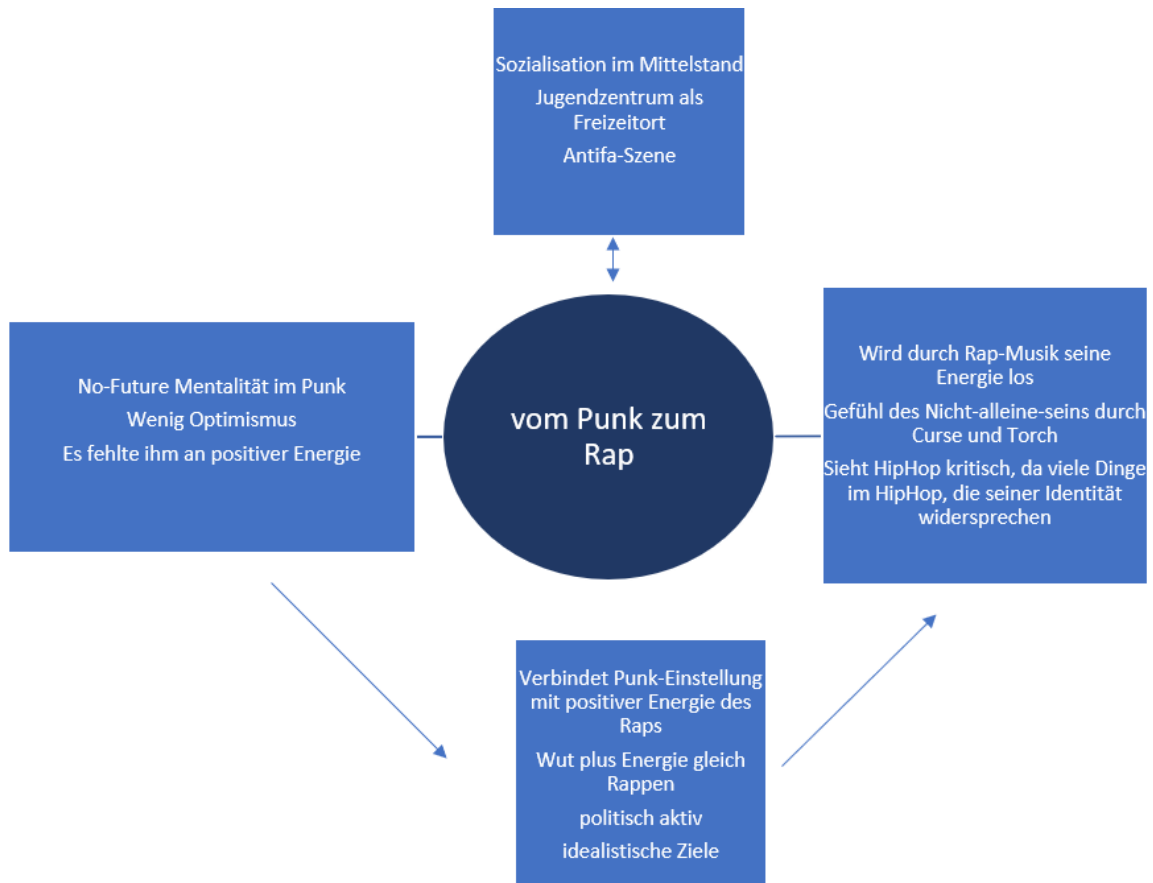
Er bekam durch seine Beziehung zur linken Szene verschiedene Auftrittsmöglichkeiten und schließlich einen Plattenvertrag als Rapper bei einem Punklabel.

Neben seiner Faszination für Rap und HipHop sieht er große Teile der HipHop-Szene allerdings auch kritisch. So distanziert er sich klar von Homophobie und Sexismus und sieht diese sogar als Ausdruck einer unterdrückten Homo-Erotik im HipHop:

„Ich mein die Rap-Szene ist ja ein Männerhaufen ja also mit wenigen Ausnahmen ja und ich glaub wo viele Männer sind also ist halt immer so die Sache wenn ich dir sage denk nicht an den rosa Elefanten dann denkst du als erstes an den rosa Elefanten und sich die ganze Zeit zu distanzieren von den Schwuchteln hat halt irgendwie etwas homoerotisches also insofern (...) glaube ich dass des ganze halt n Thema ist das Männer beschäftigt so und Teil ihrer Identitätsfindung ist und aber auch sehr angstbehaftet ist (...) (Z. 239-243).

ChaozeOne ist ein reflektierter und politischer Mensch. Er passt diese politische linke Identität an seinen Rap an und feierte in den 2000er Jahren einige beachtliche Erfolge als Rapper. Auch bringt er seit einiger Zeit wieder Musik auf den Markt und steht mit seinem Buch verstärkt in der Öffentlichkeit.

Sein Hauptphänomen besteht in der Transformation vom Punker zum Rapper. Diese erfolgte aufgrund der No-Future-Mentalität im Punk. Die fehlende positive Energie holte sich ChaozeOne aus dem HipHop und begann seine politischen Aktivitäten durch Rap auszudrücken. Gleichzeitig ist er jedoch auch sehr kritisch was die HipHop-Szene betrifft und hat seine klaren HipHop-Favoriten. Durch Musik wie Curse oder Torch fühlte er sich verstanden und hatte Inspirationsquellen für seine eigene Musik.



#### 7.4. Camufingo aus Potsdam

Francisco Camufingo ist ein deutscher Rapper aus Potsdam, der im Jahre 2018 im Alter von 31 Jahren sein Debütalbum *Ombanji* veröffentlichen konnte. Der Kontakt zu ihm entstand über Facebook, woraufhin Francisco mich in seine Wohnung zum Kaffee einlud. Er zeigte mir sein kleines Studio und stellte mir einige Arbeitstechniken des Producing vor.

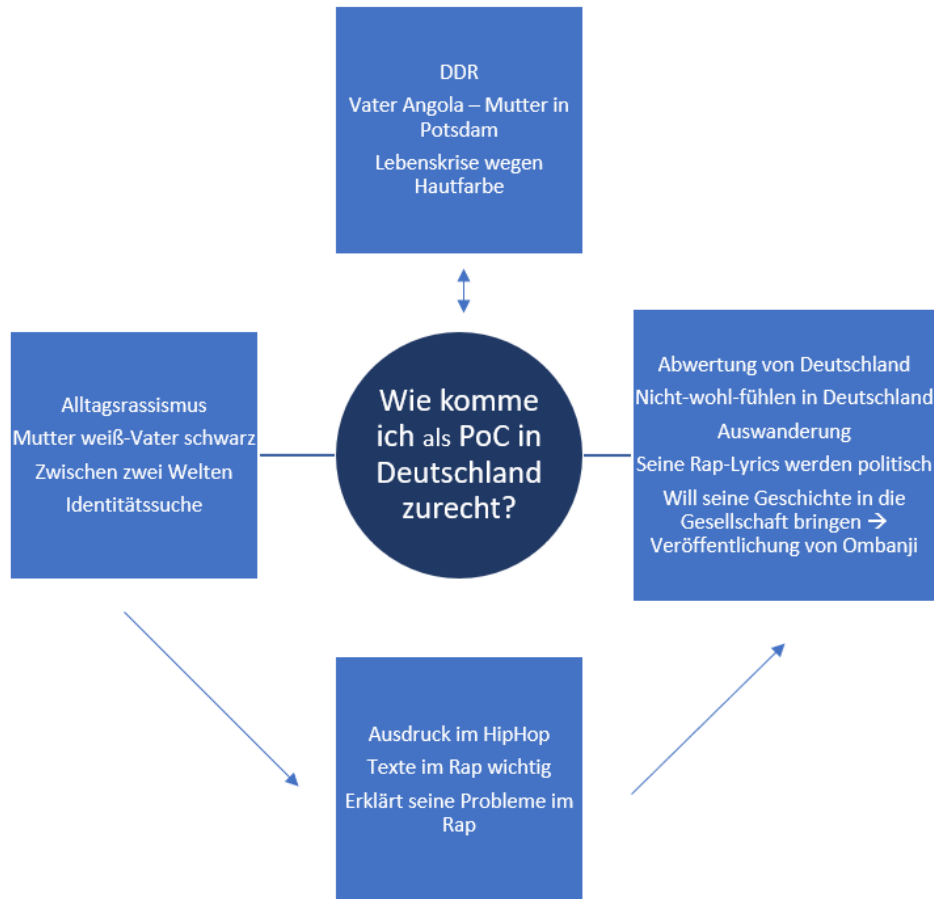
Franciscos Mutter ist eine weiße Deutsche ohne Migrationshintergrund, sein Vater ein schwarzer Angolaner, der als so genannter Gastarbeiter in die ehemalige DDR kam. Francisco selbst bezeichnet sich daher als Afro-Europäer. Die Thematik des Schwarz-seins ist der prägende Gesprächsinhalt während des Interviews.

„ja und eigentlich ist so dieses, diese ganze Auseinandersetzung mit Identität und Rassismus ist eigentlich soweit ich denken kann immer da gewesen. Was im Endeffekt dann irgendwann auch zur Musik geführt hat, also beziehungsweise mich zum HipHop, spezifischer mich zum Rap gebracht hat.“ (Z. 63-65).

Er hält es für wichtig, dass HipHop positive Werte vermittelt. Sich selbst sieht er als Aktivist, der rappt und der das Thema „Schwarz-sein“ in Deutschland in die Gesellschaft tragen möchte.

Auch auf seinem Album *Ombanji* werden diese Probleme in vielen Tracks angesprochen und der strukturelle weiße Rassismus in Deutschland kritisiert. Ebenfalls kritisch steht er zu Religion und zur heteronormativen Matrix der Gesellschaft. Für Francisco ist Rap überwiegend Medium für seinen Aktivismus, den er für wichtig für die Gesellschaft erachtet. Diese Message möchte er gerne durch Rap weitervermitteln.

Camufingos Hauptphänomen besteht darin wie er als Person of Color in Deutschland zurechtkommt. Ursache hierfür sind Erfahrungen des Alltagsrassismus und seine Identitätssuche als schwarzer Mann in Deutschland. Er verwendet Rap als Ausdruck von Leid, Problemen und Aufklärung. Konsequenzen sind eine Abwertung von Deutschland, ein Nicht-Wohl-Fühlen in Deutschland und das Nachdenken über eine mögliche Auswanderung. Er will durch seine Rap-Texte für Aufklärung in der Gesellschaft sorgen und veröffentlichte 2018 ein Album mit dieser Thematik.



## 7.5. ESTA aus Saarbrücken

ESTA, mit bürgerlichem Namen Eike Staab ist ein deutscher Rapper, der unter anderem beim Label *Halunkenbande* von Baba Saad und bei *Nur!Musik* unter Vertrag stand. Aktuell ist er dabei, sein eigenes Label zu gründen. Er stammt aus Saarbrücken-Dudweiler, studierte in Berlin und lebt seither auch dort. Nach wie vor hat er viel Kontakt in seine Heimat und produzierte zum Beispiel den „Saarland-Song“ als Marketing für das Bundesland. Das Interview fand in einem Berliner Café statt. Eike ist zum Zeitpunkt des Interviews 29 Jahre alt und rappt hauptberuflich. Vor allem durch ein Videobattleturnier (VBT) wurde er bekannt. Von 2007 bis 2018 war das VBT ein deutschsprachiges Battleturnier, bei dem Disstracks als Video hochgeladen wurden und die Zuschauer abstimmen konnten, wer eine Runde weiterkam. Es ging vor allem darum, seine Gegner\*innen zu diskreditieren (dissen), um möglichst weit

im Turnierverlauf zu kommen bzw. dieses sogar zu gewinnen. ESTA schaffte es 2012 bis ins Finale, wo er gegen Klaus Bukkake unterlag. ESTA erlangte durch das VBT-Turnier Popularität und erhielt verschiedene Plattenverträge, sodass er von der Rap-Musik gut leben konnte/kann. Sein Fokus lag auf dem Battle-Rap, da er hierdurch die meiste Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnte. Vor allem das Dissen seiner Gegner als Hurensohn zeichnete ihn aus. Im Interview erläutert er, dass er, je übertriebener er seine Gegner\*innen als Hurensöhne beschimpfte, desto bekannter und erfolgreicher wurde er. Da er neben dem Rappen noch Musikmanagement studiert hat, liegt sein Fokus auf Marketing und Verkauf. Dieser ökonomische Aspekt ist ihm wichtig und demonstriert auch seine Außendarstellung. Soziale oder politische Themen sind dagegen eher zweitrangig. Er stammt nach eigenen Angaben aus einem Mittelstands-Milieu und kam nach einer Neuseelandreise erstmals mit deutschem Gangsta-Rap in Kontakt. Die Grenzüberschreitungen und die harte Sprache des Gangsta-Raps faszinierten ihn, obwohl er selbst nur wenig Street-Credibility besitzt. Er erklärt, dass er von einer Grundaggression des Menschen ausgehe, die zum Beispiel durch harten Rap kanalisiert werden könne.

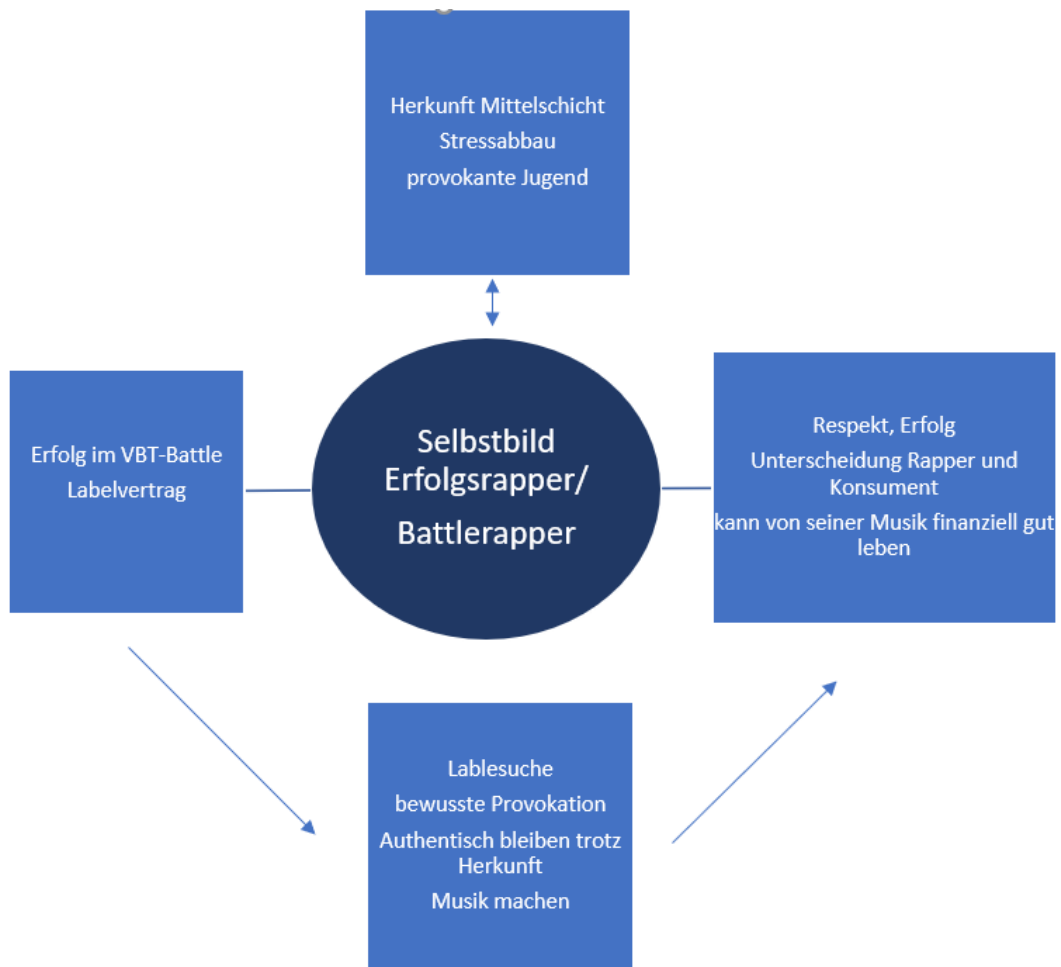
„Naja ich sag ja also das war ja dann konnt ich so meine meinen Stress abbauen einfach so für mich so (.) das mit mir ausmachen so (.) weisste das war son glaub ich son Hauptpunkt(...)“ (Z. 346-348)

Daher hört er selbst gerne Straßen/Gangsta-Rap und versteht den aktuellen Hype um Gangsta-Rapper wie die 187 Straßenbande sehr gut.

Neben der Grundaussage, dass Rap als eine Art Rebellion gesehen werden kann, verkauft er sehr gut sein Selbstbild als Erfolgsrapper, der durch das *Battle* bekannt geworden ist.

Seine letzten Alben handeln von Spaß, *Boasting* aber auch von ernsten Themen wie Freundschaft und Familie. Einige wenige *Battle-Tracks* sind jedoch auch vorhanden. ESTAs Hauptphänomen ist sein Selbstbild als Erfolgs- bzw. Battlerapper. Dieses entstand durch seinen Erfolg beim VBT-Battle und den darauffolgenden Plattenvertrag. Er nutzt in seinen Tracks bewusst Provokationen um Aufmerksamkeit zu erzielen und dadurch erfolgreich zu sein. Erfolg und Respekt sind ihm wichtig und er ist reflektiert über HipHop-spezifische Mechanismen. So unterscheidet er beispielsweise zwischen Rappern\*innen und den Konsumenten\*innen von Rap. ESTA

stammt aus einem Mittelschichtenmilieu. Er lernte in seiner Jugend HipHop kennen und drückt seither durch die Musik seine Aggressionen aus.



## 7.6. Max aus Berlin

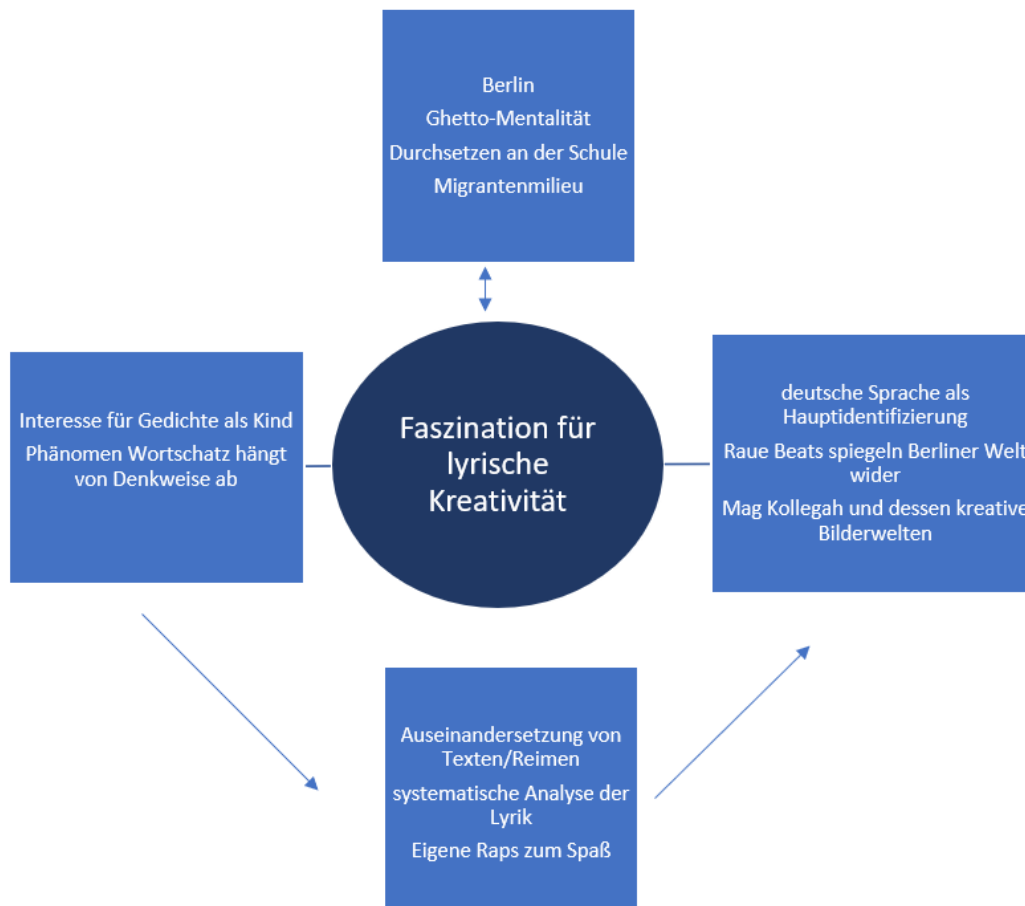
Max ist ein HipHop-Fan aus Berlin, welcher zum Zeitpunkt des Interviews 28 Jahre alt ist und an der Technischen Universität zu Berlin studiert. Der Kontakt entstand über einen Mitarbeiter des VICE-Magazins. Das Interview fand vor der TU in Berlin auf dem Boden vor der Mensa statt.

Max erklärt Rap als seine Lieblingsmusik und beschreibt Shindy und Kollegah als nationale Lieblingskünstler. Er hat selbst keinen Migrationshintergrund, wuchs aber nach eigener Aussage größtenteils mit Menschen mit Migrationshintergrund in Berlin Spandau auf. Dadurch hat er einen großen Bezug zu Straßen-Rap aus Berlin, der überwiegend migrantisch dominiert wird. Max beschreibt vor allem sein frühes

Interesse für Gedichte und Lyrik als ausschlaggebend für seine HipHop-Affinität. Er ist sehr interessiert an Sprache und was man mit dieser alles tun kann. Bei Kollegah faszinieren ihn beispielsweise dessen Metaphern, die er systematisch analysiert. Außerdem passte Gangsta-Rap zur „Alpha-Mentalität“ auf seiner Schule in Berlin Spandau. Er erläutert, dass man dort stark sein und lernen musste, wie man sich durchsetzt. Dies musste nach seiner Aussage auch öfter körperlich getan werden. Andernfalls wäre man fertig gemacht worden, gerade er als Junge ohne Migrationshintergrund musste sich stärker behaupten als die Mehrheit der Schüler mit Migrationshintergrund.

Max' Hauptphänomen besteht aus seiner Faszination für die lyrische Kreativität von Rappern. Gerade Kollegah fasziniert ihn, da dieser für seine Metaphern und einzigartigen Reime bekannt ist. Bereits als Kind interessierte er sich für Gedichte und die Tatsache wie der Wortschatz von der Denkweise abhängt. So setzt sich Max tief mit Texten und Reimen auseinander und analysiert diese. Dies bringt ihm Spaß und lässt ihn erkennen, dass er sich am besten mit der deutschen Sprache identifizieren kann. Daher favorisiert er auch deutsche Rap-Texte. Durch das Aufwachsen in Berlin ist sein Umfeld migrantisch geprägt. Er spricht von einer Ghetto-Mentalität, die man dort besitzen müsse. Diese Mentalität spiegelt sich im Straßen-Rap wider, weswegen er diesen mag und hört.



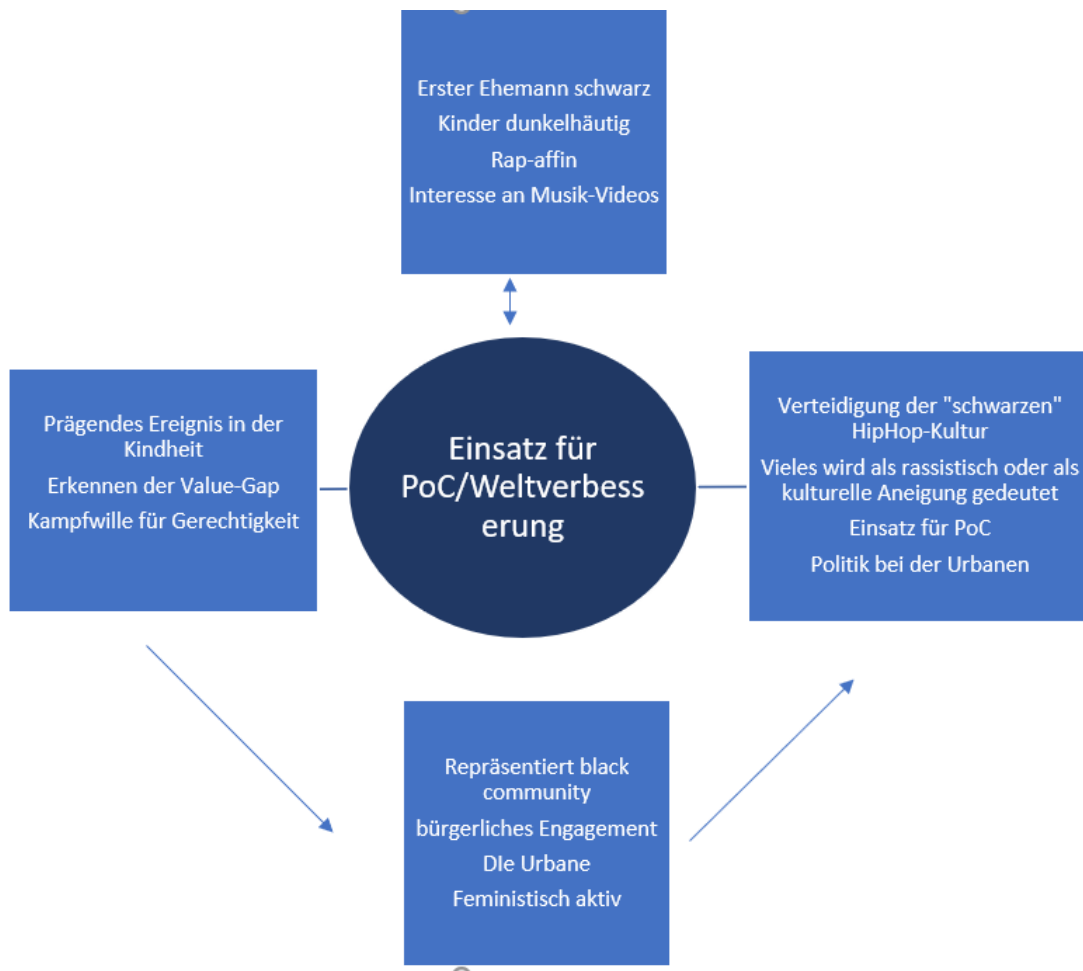


### 7.7. Nana aus Düsseldorf/Berlin

Nana ist eine 46-jährige Deutschgriechin aus Düsseldorf. Der Kontakt zu ihr entstand über *Die Urbane. Eine HipHop-Partei*, bei welcher Nana aktiv ist. Nana ist neben ihrer politischen Tätigkeit in einer Organisation aktiv, die sich für Frauenrechte und Gleichberechtigung einsetzt. Das Interview fand während einer kleinen Vernissage mit feministischer Kunst in Berlin statt. Nana lud mich hierzu ein und wir führten das Interview in ihrem Büro durch. Ihre HipHop-Aktivität liegt größtenteils in der Politik. Außerdem hört sie gerne Rap-Musik. Sie erläutert, dass ihre erste Begegnung mit HipHop prägend für sie war, da sie hierbei indirekt auf die sozialen Missstände von schwarzen Personen aufmerksam gemacht wurde. Sie konnte die Wut der schwarzen HipHopper\*innen, die sie auf der Straße tanzen sah, erkennen und fragte sich, warum diese so wütend seien. Außerdem kam sie durch ein Praktikum bei MTV nah an das

Musik-Business heran und lernte einige wichtige Leute kennen. So war sie bei Videodrehen von Kool Savas oder DaForce dabei. Ihr politisches Engagement basiert vor allem auf ihren feministischen Idealen und der Tatsache, dass ihr dunkelhäutiger Sohn mehrfach aufgrund seiner Hautfarbe diskriminiert wurde. Dies führte zur Verteidigung von Rechten von *People of Color*. Ihr Interesse liegt klar auf der Aufdeckung von rassistischen und postkolonialen Machtstrukturen der Gesellschaft, die sie gerne aufbrechen würde, um somit für Veränderungen zu sorgen. HipHop scheint für sie ein geeignetes Medium hierfür zu sein, da dieser das Potenzial für Subversion und zur Dekonstruktion von Diskursen hat. Als faszinierend empfand sie vor allem die Musikvideos der HipHopper\*innen. Sie erläutert, dass ihr die ersten deutschen Rap-Videos wie beispielsweise der Track *Liebeslied* von den Absoluten Beginnern weniger gut gefielen, da es hierbei keine Straßenelemente gab und ihr die nötige Härte als Ausdruck von Wut fehlte.

Im Fokus bei Nana steht deren Einsatz für die *black community*. Sie will gegen strukturellen Rassismus kämpfen und setzt sich für die Gleichberechtigung von schwarzen und weißen Menschen ein. Durch ein prägendes Ereignis in ihrer Jugendzeit entflammte nach eigenen Angaben ihr Kampfwille für Gerechtigkeit. Dies hat zur Folge, dass sie sich bürgerschaftlich engagiert und auch als Feministin in einer Frauenrechtsorganisation arbeitet. Dazu kommt, dass ihr Sohn ebenfalls dunkelhäutig ist. Sie ist daher in der Urbanen politisch aktiv, da sie sich für die schwarze HipHop-Kultur einsetzt und Praktiken der kulturellen Aneignung kritisch hinterfragt und ablehnt. Nebenbei hat sie ein Faible für Musikvideos und deren Produktion. So war sie bereits an Video-Drehen von Kool Savas oder DaForce beteiligt.



## 7.8. Schitan aus Kirn

Schitan ist ein Hobby-Rapper aus Kirn an der Nahe, der seinen größten Auftritt wohl bei *Deutschland sucht den Superstar* im Jahr 2018 hatte. Er veröffentlicht regelmäßig selbstproduzierte Songs auf seiner Facebook- oder Instagram-Seite. Hauptberuflich ist er in der Kunststoffindustrie tätig. Der Kontakt entstand über die Nahe-Zeitung, welche einen kurzen Bericht über seinen *DSDS*-Auftritt veröffentlicht hatte. Das Interview fand im Garten des Rappers statt. Ebenfalls anwesend waren seine Frau und mehrere Freunde des Rappers. Dadurch entstanden einige Pausen und Interviewunterbrechungen. Zwischendurch wurde ich auch immer wieder zum gemeinsamen Trinken animiert und seine Freunde machten Party während wir versuchten, das Interview durchzuführen. Schitan ist zum Zeitpunkt des Interviews 30 Jahre alt. Er wurde in Polen geboren und kam in früher Kindheit mit seinen Eltern nach Deutschland. Er erzählt einige Geschichten über die Gefahr, in die Kriminalität abzurutschen. Schlechter Umgang in der Jugend, Drogen und Arbeitslosigkeit hätten

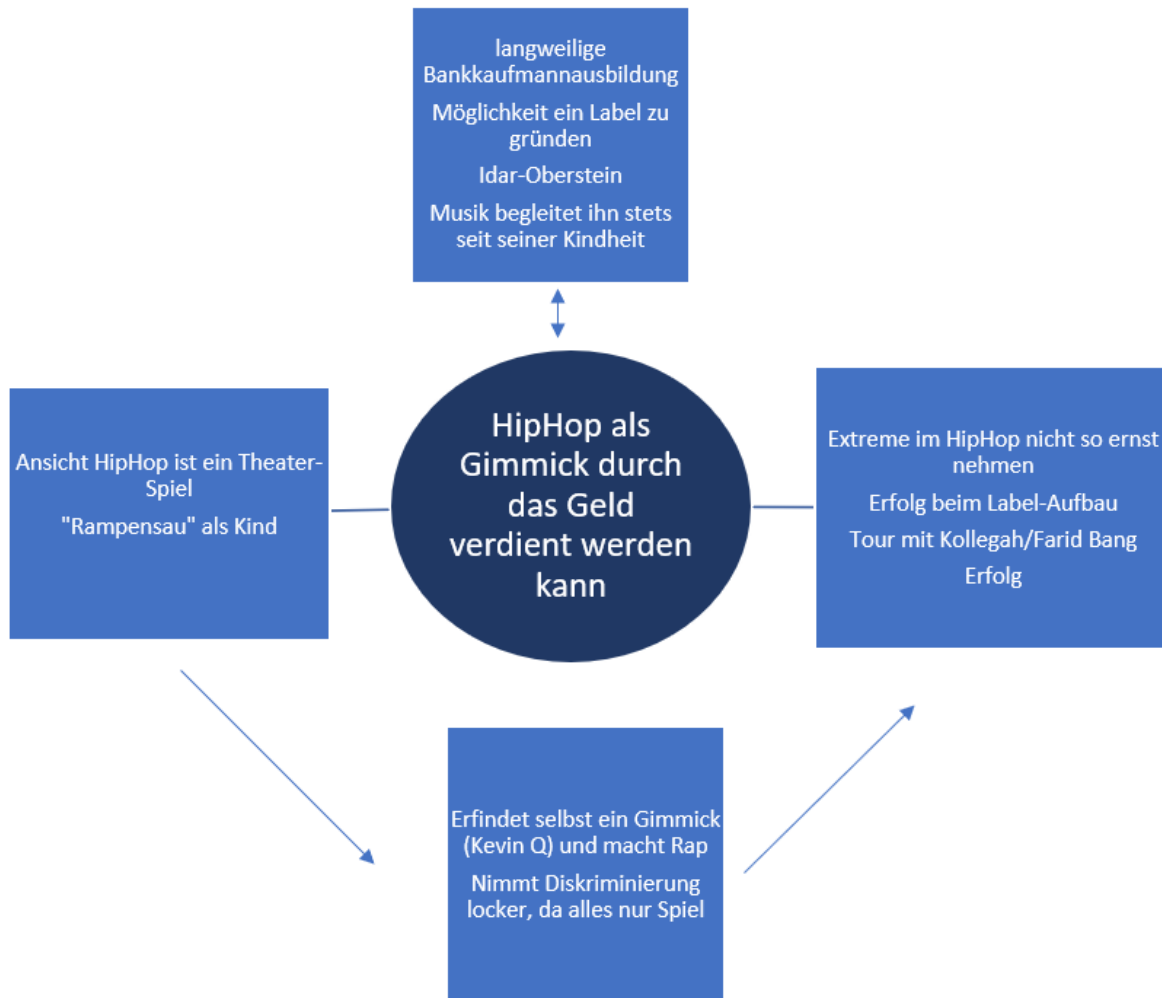
ihn geprägt und Rap-Musik sei in dem Zusammenhang zu einer wichtigen Ablenkung geworden, welche ihn auf einen guten Weg geführt hätte. Er ist erkennbar stolz, dass er es nun geschafft hat ein eigenes Haus zu bauen, zu heiraten und einen Hund zu besitzen. Mit Kindern wolle er noch warten, diese seien aber auch in Planung. Mit ca. 14 Jahren habe er die ersten Erfahrungen mit HipHop gemacht und auch direkt begonnen, selbst Texte zu schreiben, Beats zu produzieren und zu rappen. Er ist ein großer Fan des deutschen Raps und nennt vor allem Bushido und Kool Savas als Vorbilder. Für Schitan ist Rap vor allem Kopfablenkung vom Alltagsstress. Wichtig für ihn ist die Aussage und die Kreativität, die guten Rap für ihn ausmachen. Schitan sieht Rap als Kopfablenkung. Diese Notwendigkeit entsteht dadurch, dass er sich zu viele Gedanken macht. Er benötigt eine Alltagsablenkung, die er durch Rap erhält. Daher nutzt er Rap als Inspirationsquelle, um selber zu rappen. So kann er Probleme vergessen, wird motiviert für seinen Alltag und ist stolz auf das was er als Rapper erreicht hat.



## 7.9. Kevin Q aus Idar-Oberstein

Kevin Q ist ein Musikproduzent, Rapper und zum Zeitpunkt des Interviews Besitzer des Musik-Labels *Vegas Media Enterprises GmbH*. Er hat verschiedene Musikfestivals in der Rhein-Nahe-Region organisiert und ist als Rapper bei Konzerten von Kollegah, Farid Bang oder KayOne aufgetreten. Das Interview fand im Tonstudio von *Vegas Media Enterprises* in Idar-Oberstein statt und war das längste von mir durchgeführte Interview (über zwei Stunden). Kevin ist zum damaligen Zeitpunkt 23 Jahre alt und bezeichnet sich selbst als Label-Boss und Geschäftsmann. Er möchte hoch hinaus ins Musik-Business und hat große Pläne. Für ihn ist HipHop vor allem mit Wrestling vergleichbar, d.h. eine große Show, die geprägt ist von Gewalt, Übertreibung und Entertainment. Ähnlich wie beim Showkampf Wrestling, seien die meisten Dinge im HipHop ebenfalls eher Show und entsprächen weniger der Wirklichkeit. Kevin sieht im HipHop eine gute Möglichkeit Geld zu verdienen und einen Beruf auszuüben, der ihm Spaß und Freude bereitet. Er erzählt stolz vom Aufbau des eigenen Labels und wie es relativ schnell zu Kontakten zu berühmten Musikern wie Daniel Schumacher, KayOne, Dante Thomas oder Kollegah kam. Dies erfülle ihn mit Stolz und Zufriedenheit. Er ist allen anderen Musikrichtungen gegenüber offen und kann sich auch gut mit Schlager-, Pop- oder Rock-Musik identifizieren. Seither hat Kevin Q zwei weitere Alben veröffentlicht und ist damit erfolgreich in die deutschen Charts gestiegen.

Kevin sieht HipHop als Gimmick durch den man Geld verdienen kann. Er nimmt HipHop nicht ganz ernst. Daher nutzt er dieses Theaterspiel und verwendet es geschickt für seine Zwecke. Dies passt zu seiner Tätigkeit als Label-Chef von Vegas-Entertainment. Vermeintlich diskriminierende Lyrics von Kollegah oder Farid Bang nimmt er gelassen, da man diese sowieso nicht ernst nehmen könne.

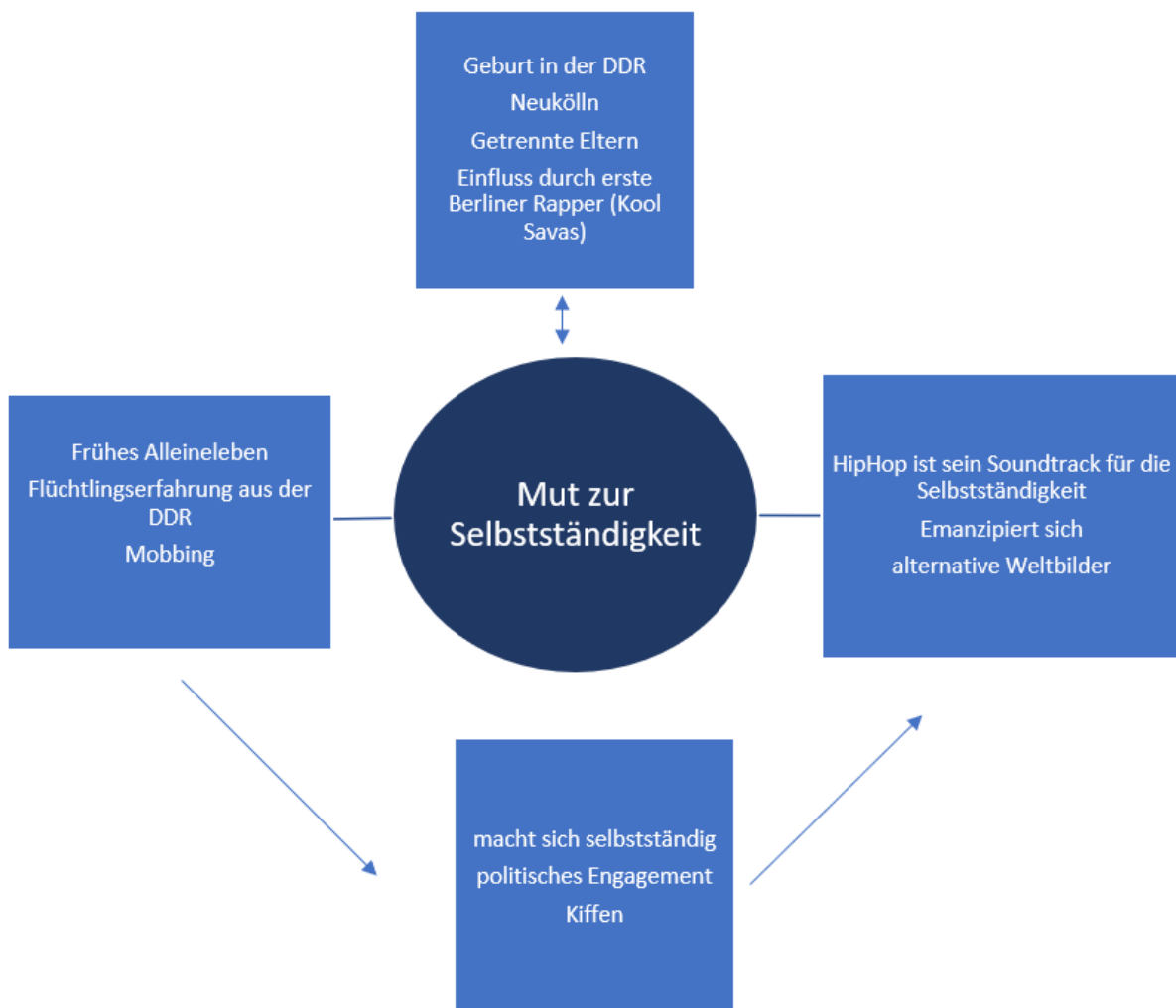


### 7.10. Philipp aus Berlin

Philipp ist bei der Interviewdurchführung 31 Jahre alt und lebt in Berlin. Er ist in der ehemaligen DDR geboren, aber größtenteils in Berlin-Neukölln aufgewachsen. Seine HipHop-Aktivität ist primär die Politik. So ist er im Bundesvorstand für den Bereich IT und Marketing der Partei *Die Urbane* zuständig. Auffallend ist eine recht frühe Eigenständigkeit. So lebte er bereits mit 17 Jahren in der eigenen Wohnung und hatte mit 23 Jahren zwei Kinder. Auch er hatte die ersten Kontakte zu HipHop in seiner Jugend. In seiner Neuköllner Umgebung wurde überall und häufig HipHop-Musik gehört. Er beschreibt, dass das gemeinsame Kiffen mit Freunden seine HipHop-Affinität gesteigert habe, da HipHop und Kiffen für ihn zusammengehören. Er setzt sich folglich für eine Legalisierung von Cannabis ein. Für Philipp bedeutet HipHop, etwas selbst aufzubauen und zu machen. Dies passt zu seinem Beruf als

selbstständiger Webentwickler und Projektmanager. HipHop gibt ihm sozusagen den Soundtrack für sein eigenständiges Leben, welches er schon früh begonnen hat. HipHop motiviert ihn und gibt ihm Antrieb. Das Motto „Du kannst es schaffen, komme was wolle“ passt perfekt zu Philipps Lebenseinstellung. Auch von Bedeutung für ihn sind Rap-Lyrics, da diese seine Weltbilder und Sichtweisen prägen.

Philipps Phänomen besteht in seinem Mut zur Selbstständigkeit. Bereits als Kind musste er lernen Dinge alleine zu regeln und mit Problemen selbstständig zurecht zu kommen. HipHop half ihm dabei und motivierte ihn in seinen Problemlagen nicht aufzugeben. Daher macht er sich auch früh selbstständig und arbeitet seither als sein eigener Chef. In der Politik sieht er vor allem die Möglichkeit Eigenständigkeit zu fördern. HipHop ist für ihn der Soundtrack für diese Eigenständigkeit. Dazu gehört auch selber zu denken und gegeben falls Weltbilder und Sichtweise und verändern. Auch hierbei verhalf im HipHop-Musik zu mehr kritischer Reflexion.



### 7.11. DJ Fluky aus Berlin

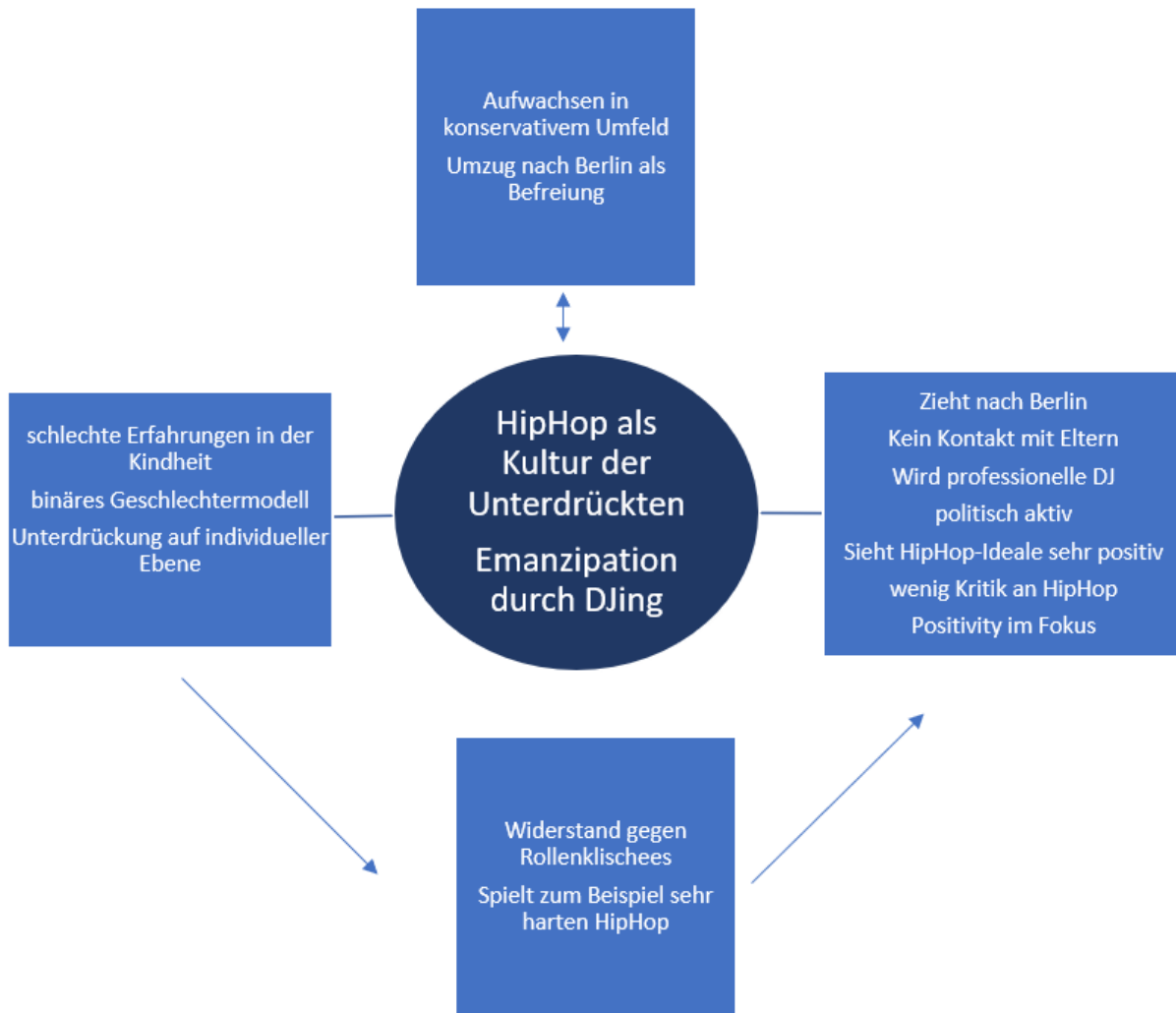
DJ Fluky lebt in Berlin und war zum Zeitpunkt des Interviews als DJ von Rapperin Sookee tätig. Sie wurde in Münster, Nordrhein-Westfalen geboren und zog für ihr Studium nach Berlin, brach dieses jedoch ab und machte eine Ausbildung als Werkstoffprüferin. Heute verdient sie ihr Geld allerdings hauptsächlich mit DJing und HipHop-Workshops. Sie ist ebenfalls Mitglied *der Urbanen* und politisch sehr engagiert. Sie beschreibt sich selbst als sehr technikaffin, wodurch sie zum DJing kam. Sie kritisiert die gesellschaftliche Sichtweise auf weibliche DJs, die sehr von Klischees und dem binären Geschlechterbild geprägt seien.

Vor allem ihren Umzug nach Berlin empfand sie als sehr befreiend von ihrem alten erdrückenden Umfeld in Münster. In Berlin wurde sie als weibliche DJ angenommen und akzeptiert. Sie erklärt in diesem Zusammenhang, dass sie HipHop als Kultur der Marginalisierten sieht und sie sich deshalb mit ihr identifiziert, da sie aufgrund des gesellschaftlichen binären Geschlechtermodells individuell diskriminiert wurde.

DJing an sich bringt ihr Selbstbewusstsein und Durchsetzungsvermögen. Daher sieht sie zum Beispiel auch HipHop als Schulfach als sehr kompetenzfördernd an. Sie steht für eine offene HipHop-Kultur, die sich für Frauen und queere Personen einsetzt. Die klassischen HipHop-Werte wie Inklusion, Zusammenhalt und Selbstermächtigung sieht sie bei der *Urbanen* umgesetzt und engagiert sich deshalb politisch.

Durch schlechte Erfahrungen in ihrer Kindheit und das gesellschaftliche binäre Geschlechtermodell deutet DJ Fluky HipHop als Kultur der Unterdrückten. Diese strukturelle Unterdrückung überträgt sie auf ihre individuelle Unterdrückung durch ihre Eltern bzw. die Gesellschaft. Das DJing bietet ihr dagegen die Möglichkeit sich selbst zu ermächtigen und gegen Strukturen und Sichtweisen zu rebellieren. Daher spielt sie beispielsweise bewusst harten HipHop, um gegen das Klischee anzugehen, Frauen würden nur soften HipHop oder R'n'B hören. Durch ihren Umzug nach Berlin und ihre professionelle Tätigkeit als DJ erfährt sie ein Freiheitsgefühl und eine Emanzipation. Daher sieht sie HipHop als gewinnbringende Praktik, die zur Emanzipation beiträgt und daher politisch genutzt werden sollte.





## 8. HipHop – eine liberale Kultur in einer liberalen Gesellschaft

### 8.1. Individuelle HipHop-Interpretationen

Im Folgenden werden nun vier verschiedene HipHop-Interpretationen, die aus den durchgeführten Interviews entstanden sind, erläutert und die Vielfältigkeit bei der Bildung der eigenen Identität der HipHopper\*innen dargestellt. Die vier Konzepte basieren auf der Erstellung der Kodierparadigmen und der komparativen Analyse der Interviews. Die gezeigten Elemente sind wichtig für die HipHopper\*innen und zeigen, warum ihnen HipHop gefällt, wie sie HipHop interpretieren und warum sie gerade in dieser Subkultur tätig sind. Auch hier zeigt sich, dass vermutlich die Offenheit und die unkonventionelle Art des HipHops ausschlaggebend für dessen Erfolg sind, da er nicht auf feste Weltbilder, politische Richtungen oder Religionen festgelegt ist. Die HipHopper\*innen sehen in gewisser Weise nur einen Teilausschnitt des Gesamtphänomens HipHop und bauen sich so ihre jeweils individuelle HipHop-Welt aus den im Folgenden erläuterten Elementen zusammen.

### 8.2. Struggeling und Kopfablenkung

„When you feelin sorrow/ you feel like you are the only one/ and all you got is this song“<sup>190</sup>

Joy Denalane

Dieses Zitat stammt aus dem Track *Mein Song* vom Rapper Max Herre aus dem Jahr 2004. Er beschreibt im klassischen *Story-telling* zahlreiche Alltagsprobleme, in denen man stecken kann und gegen die man kämpfen muss (struggle). Er schlägt vor seinen Song zu hören, um dadurch neue Kraft zu tanken und sich nicht länger allein mit seinen Problemen fühlen zu müssen. Der Begriff *Struggle* kommt aus dem Englischen und meint so viel wie Kampf, Ringen oder Anstrengung. Google erklärt es mit „make forceful or violent efforts to get free of restraint or constriction“. Im HipHop ist damit meist der Kampf der Straße und die damit verbundenen Widrigkeiten und Probleme

---

<sup>190</sup> Max Herre featuring Joy Denalane – *Mein Song* auf dem Album *Max Herre*. Columbia/Nesola. 2004

des Lebens gemeint. Dies trifft jedoch auch auf Menschen zu, die aus allen möglichen Schichten und Milieus stammen.

Diese Thematik des *Struggeling* wurde bei den meisten von mir interviewten HipHopper\*innen angesprochen. Viele konnten von dieser Hilfe durch das Medium HipHop berichten, die einen mehr, die anderen weniger. Camufingo tat dies im Kontext seines Zwiespalts zwischen seinen beiden Heimatorten (Deutschland und Angola), DJ Fluky bei der Bearbeitung ihrer Probleme mit ihren Eltern, ESTA und Mehmet als *Struggeling* während der Jugendphase. Auch DJ CSmash erklärt das Phänomen HipHop-Attraktivität im Kontext seiner schwierigen Lebensphase als junger Erwachsener/Jugendlicher. Er bezieht auch kleinere Problemlagen wie das erste Alleine-Leben in einer anderen Stadt und das finanzielle Aushelfen eines Freundes in den Begriff *Struggle* mit ein. Dies verdeutlicht, dass es nicht in erster Linie darauf ankommt, ob dieser *Struggle* möglichst stark und schlimm ist (Street Credibility), sondern die Tatsache, dass jede\*r Formen des *Struggelns* kennt.

„aber vielleicht einfach dass ich in Saarbrücken war keinen Job hatte und kein Geld und mir dann auch Kumpels über die Runden geholfen haben dass ich bei irgendjemandem pennen konnte der mir ausgeholfen hatte oder so was (.) ja (..) des sind halt ich denk immer diese schlechten Zeiten die die Leute halt eben haben die verarbeiten die halt in Rap (.) und das ist eben auch das was ich so authentisch an der ganzen Geschichte finde (.) ja weil jeder von uns hat irgendwie mal Scheiße gefressen im Leben ja des ist halt einfach so (.) sei es dass du irgendwie keine Kohle hattest Job verloren dann haste irgendwie vielleicht keine Wohnung so direkt gehabt wo du dann bei nem Kumpel mal ne Woche auf der Couch gepennt hast oder sonst irgendwas also ich zumindest hab solche Sachen halt alle mal erlebt (..) klar wo was prägt halt mit im Leben also was heißt prägt ist jetzt nicht so dass ich irgendwie große Folgen davon getragen hätte aber ich sag halt einfach zu mir selber so was will ich halt nie wieder im Leben haben (...) das versteh ich halt auch unter prägen (...)“ (DJ CSmash, Z. 725-736)

Das Kriterium der Reflexion über Problemlagen und ihre Verarbeitung durch Rap-Musik spiegeln für DJ CSmash auch die Authentizität eines\*r Rappers\*in wider. Er nennt Tupac als Beispiel für einen wirklich authentischen Rapper, da dieser genau diese Reflexions- und Verarbeitungskompetenz habe. Er könne gut Probleme benennen und diese in Texte verpacken, die passend zum Beat vorgetragen würden

(Z. 738-741). HipHop bietet ihm somit die Möglichkeit *Struggle* zu überwinden, diesen zu reflektieren und auch über eigene Fehler nachzudenken.

Ähnliches konnte auch bei ChaozeOne festgestellt werden. Er nennt die Punk-Szene seine primäre Sozialisationsquelle und gelangte über die energiereichen Beats eines KRS Ones zum HipHop. Das Deskriptive im Punk widerstrebte ihm, sodass er im HipHop eine Motivations- und Empowerressource fand. Vor allem Curse und Torch brachten ihm ein Gefühl des Nicht-alleine-Seins. Bereits im Kindes- und Jugendalter struggelte ChaozeOne mit Mobbing in der Schule, Außenseitertum und dem Suizid seines älteren Bruders. Daher waren ihm Gefühle wie Allein-sein und Trauer nicht fremd. Anstatt sich jedoch durch die deskriptive und nicht-zuversichtliche Welt des Punks noch weiter in die Depression ziehen zu lassen, nutzte er die positive und motivierende Energie des HipHops, um sich abzulenken und vielleicht die negative in positive Energie zu transformieren:

„also ja (.) wir haben die Musik gehört bewusst weil wir wussten die gibt uns Energie und die spannt uns schon mal an tatsächlich und andersrum z. B. Curse hatte zu dieser Zeit gerade das Feuerwasser-Album gemacht und Torch das Blaue Samt Album und des sind ja auch sehr energiereiche Songs obwohl viele sehr ruhig sind aber wo ich einfach also wenn ich die gehört hab (.) ich mich tief verstanden gefühlt habe und dieses Element hat meiner Meinung nach im Punk komplett gefehlt (.) wie wenn man jetzt mal so tagebuchmäßig von sich erzählt wie *Wahre Liebe* oder Torch mit dem gesamten Album eigentlich (.) ja des hab ich eben nur bei HipHop gefunden und ich hatte so das Gefühl während ich zu Hause vor der Anlage saß: Alter, du bist ja doch nicht alleine da gibt's ja doch noch Leute, die irgendwie ähnlich ticken wie Du und das war (..) des hab ich nirgends wo anders gefunden (..) ja (...)“ (ChaozeOne, Z. 338-347)

Er nennt unter anderem den Track *Wahre Liebe* von Curse als eine tiefe Erfahrung und als „extrem wichtig“ (Z. 349) für ihn und seine Entwicklung. *Wahre Liebe* ist ein Track aus dem Jahre 2000, welcher auf dem Album *Feuerwasser* erschienen ist. Das lyrische-Ich stellt sich selbst (und seinen Hörer\*innen) die Frage nach der „wahren Liebe“ und was noch „dableibe, wenn die Fassade fiele?“<sup>191</sup> Es stellt die Frage nach einer Art Urliche, die auch noch besteht, wenn alles Äußere wegfällt und ist damit ein sehr nachdenklicher und spiritueller Song:

---

<sup>191</sup> Curse – *Wahre Liebe* auf dem Album *Feuerwasser*. Jive Records. 2000.

„Und was wenn all der *fame* geht auf den die Frauen stehen? / und ich die Trauer und Tränen von innen nach außen drehe? / Ich die Fassade einreiße/ Wahres verbreite und deswegen nicht mal eine einzige Scheibe aus den Läden schmeiße?“

Damit stellt das lyrische-Ich auf esoterisch-spirituelle Weise Äußerlichkeiten und Fassaden der Menschen in Frage und beantwortet seine Frage nach der wahren Liebe mit Gott:

„Glaubt ihr an die wahre Liebe? / Ich tu´s erst wenn ich schließlich in Gottes Armen liege“

Für ChaozeOne waren die Reflektionen in Curses Track über die fundamentalen Fragen des Lebens wichtig und prägend für seine Identität. Hierdurch schuf er eine eigene, sehr individuelle Identität des HipHops: Er verbindet seither geschickt politische Einstellungen der linken Punk-Szene mit der positiven und reflektierenden Energie des HipHops und transportiert hierüber seine Weltsicht, Fragen und Probleme. Hierdurch kann er sich ausdrücken, Widrigkeiten meistern und gegebenenfalls sogar Formen von Resilienz aufbauen. Die HipHop-Tracks halfen ihm somit den Suizid seines Bruders besser zu verarbeiten, sich verstanden zu fühlen und seinen Problemen eine Ausdrucksform zu verleihen.

Formen von Widerstandskraft durch Ablenkung sieht auch Schitan, wenn er Rap mit einem Fußballspiel vergleicht, in dem die Spieler\*innen zu 100% fokussiert sein müssen:

„ich mein wenn man Musik macht und selber schreibt und mit dem Beat und man sich drauf konzentriert und so dann ist das wie bei dem Fußballspiel, ein Spiel hat 90 Minuten und der Spieler hat nichts anderes im Kopf der schaltet seinen Kopf komplett ab und ist nur auf das Spiel fokussiert(.) und genauso ist das auch bei Musik dann hat man alles andere so Probleme und andere Sachen die einen belasten und so, halt nicht im Kopf da kann man halt schön abschalten (..) Bisschen was sag ich mal kreativ machen ja (...) Und dadurch ist es halt ein schönes Hobby bis heute auch“ (Schitan, Z. 148-153)

Hier wird deutlich, dass Musik-hören oder machen auf einer atheoretischen Gefühlsebene wirkt. Es muss nicht nachgedacht werden, vielmehr folgt man Intuitionen und Gefühlen. Für Schitan ist das Besondere an Rap-Musik im Vergleich zu Musik, in der gesungen wird, die Länge des Textes. Bei Rap ist der Text, also das Gesagte, viel mehr und damit viel intensiver.

„als Rapper muss ich halt repräsentieren die Wahrheiten nur über meine Aussagen weil eine Stimme hat er nicht und den Flow und des Takt zu treffen ist ja auch nicht so schwer (.) Ein

Sänger zum Beispiel geht unter die Haut mit seinem Gefühl (.) mit seinem Gesang mit seiner Tonlage ja? Und ein Rapper der hat ja nur seinen Rap und der muss irgendwas rausbauen damit es ballert (.) Und ob jetzt unter die Haut geht weils einfach nur tiefsinnig ist oder weil es zum Beispiel beleidigend ist (.) egal (.) warum es unter die Haut geht, Hauptsache es geht unter die Haut! Und es ist halt auch einfach einfacher jemanden zu beleidigen damit man denkt Boah ist der krass! Wie eine Aussage zu treffen wo man dann denkt Boah ist der krass weil er das gesagt hat was er gesagt hat (.)“ (Schitan, Z. 280-287)

Der Text und die Aussagekraft, die für Schitan dahintersteckt, ist wichtig für ihn und für die Abschaltung vom Alltag. Durch Rap werden viele Gedanken und Alltagsprobleme vergessen und die Interpretation des Textes ist stets abhängig von der persönlichen Einstellung denn „man hört ein Lied und man denkt sich irgendwo das gefällt einem (.) weil irgendein Text oder irgendeine Zeile passt immer zu dir“ (Z. 429 f). Das bewusste Konzentrieren auf den Text des Tracks spielt also eine wichtige Rolle, da hier das Entscheidende passiert: Es wird sich auf die Lyrik konzentriert und der Rest (Alltagsprobleme etc.) vergessen.

### 8.3. Politische Statements

Neben der Möglichkeit *Struggle* und Probleme zu bewältigen, waren politische Statements bei den von mir interviewten HipHopper\*innen von Bedeutung. Bereits der Alten Schule wurde häufig eine Bezugnahme zur Politik nachgesagt. Gerade im Kontext des Ursprungsmythos des HipHops in der New Yorker Bronx spielte die Politik eine große Rolle. Soziale Missstände wurden thematisiert und politische Forderungen wurden gestellt. Aufklärerische Inhalte wurden via Rap-Musik geteilt und schwarzes Bewusstsein gestärkt. Das in wissenschaftlichen Kontexten häufig verwendete Zitat von Chuck D, das „Rap als CNN der Schwarzen“ deklariert, kann in diesen Kontext eingeordnet werden<sup>192</sup> (vgl. Peschke 2010, S. 73 f; Loh und Verlan 2015, S. 276; Saied 2012, S. 35 u.a.). Im politischen Rap wird viel Wert auf politisch-sozialkritische und intellektuelle Inhalte gelegt. Auch die Sichtbarmachung von Missständen und sozialer Erniedrigung ist ein höchst politischer Akt. Diesen politischen Akt zeigt HipHop immer wieder, auch wenn HipHop „originär zunächst einmal Party“ war (Manemann und

---

<sup>192</sup> Auch die im Jahr 2020 erstarkte *Black lives matter*- Bewegung hat viele HipHopper\*innen als Mitglieder und Rap-Musik spielt hierbei eine wichtige Rolle, wenn Forderungen gestellt werden. Gerade Tracks von Rapper\*innen wie Childish Gambino, Kendrick Lamar oder Joey Bada\$\$ verdeutlichen den Zusammenhang mit politischen Forderungen von Afroamerikaner\*innen in den USA.

Brock 2018, S. 94 f). Dennoch können vielfältige politische Botschaften festgestellt werden. Auch viele Rapper\*innen, die auf den ersten Blick unpolitisch und sogar moralisch bedenklich wirken, haben häufig direkte oder indirekte politische Aussagen. Der Rapper Massiv, der meist eher durch Gewalt und *Straßen-Real-Talk* in seinen Texten auffällt, hat Tracks mit äußerst politischer Aussage. Er thematisiert den Israel-Palästina-Konflikt und hat eine klare politische Überzeugung was diesen betrifft. Seine Tracks *Palestine*<sup>193</sup> oder *Verurteilt/ Ich wollte nicht nach Syrien*<sup>194</sup> machen dies deutlich. Auch viele weitere so genannte Gangsta-Rapper\*innen behandeln Politik in ihren Tracks. Gerade die Sichtbarmachung von sozialen Missständen ist eine oft vorkommende Narration.

Diese Narration möchte auch der von mir interviewte Mehmet mit seinem Verein *Rap Attack* bedienen. HipHop solle hierbei als Wegweiser für die jüngere Generation dienen, um hierdurch Fehler der Politik zu kompensieren. Laut Mehmet kann HipHop politisch genutzt werden, um Jugendkriminalität zu vermindern und jungen Menschen Perspektiven zu verschaffen. Leider sieht er nur wenig Unterstützung in der Politik:

„also des finde ich sehr sehr schade also dass hier in Frankfurt sehr wenig Jugendförderung stattfinden tut find ich sehr schade ja (.) dass sehr wenig getan wird (.) ich wollt mich auch schon mit (.) Frankfurt mit Stadt Frankfurt einbeziehen ich hatt auch schon paar Kontakte mit denen die haben einmal vor 15 Jahren mal was gemacht in Bockenheim aber ist alles schief gelaufen aber des war auch vor 15 Jahren (...)“ (Mehmet, Z. 133-137).

Misstände in der Politik und die Möglichkeit HipHop politisch zu nutzen sahen wohl auch die Gründungsmitglieder der *Urbanen. Eine HipHop Partei*. Sie gründeten die Partei mit der Idee, dass „die Grundwerte der HipHop-Kultur, und die mit ihr einhergehende Energie in dieser Welt bisher schon sehr viel Positives bewegt hat.“<sup>195</sup> Gerade die drei Mitglieder der *Urbanen* Nana, DJ Fluky und Philipp, die von mir interviewt wurden, setzen große Hoffnungen darauf, mit HipHop eine positivere und

---

<sup>193</sup> Massiv – *Palestine* auf YouTube zu sehen unter <https://www.youtube.com/watch?v=qVsaOUvYnFM>, abgerufen am 24.09.2020.

<sup>194</sup> Massiv – *Verurteilt/Ich wollte nicht nach Syrien* auf YouTube zu sehen unter <https://www.youtube.com/watch?v=7tRXy2rVEpo>, abgerufen am 24.09.2020.

<sup>195</sup> Jamal auf [die-urbane.de](http://die-urbane.de), abgerufen am 07.02.2020.

systemkritischere Politik als bisher gestalten zu können. Nana und Philipp bezeichnen die Politik der Urbanen sogar als ihre Haupt-HipHop-Aktivität.

Philipp erklärt zwar, dass er durch sein Umfeld und das damit verbundene gemeinsame Kiffen erstmals mit HipHop in Kontakt kam (Z. 115-130 und 96-100), er durch verschiedene Lyrics dann aber eine Bewusstseinsweiterung erfahren habe. Seine bisherigen Weltbilder wurden durch diese auf den Kopf gestellt und er fing an Dinge kritisch zu hinterfragen. Vor allem zwei Lyrics, die den Kolonialismus und die katholische Kirche thematisieren, haben ihn stark beeinflusst.

„Also ein würd ich nennen der mich, der mein Weltbild auf links gedreht hat, das aber kein Rapper, sondern eigentlich ein Rapping Künstler, das sind Ganjaman und Junior Randy(.) S: oke P: die haben da, also Ganjaman featuring Junior Randy die haben, die waren auf jedem Song beide drauf (.) die haben ein Album gemacht das hieß „Resonanz“ (.) das war so eher so klassischer Roots Reggae würd ich sagen, aber eben mit deutschen Texten. Die deutschen Texte waren sehr, sehr gesellschaftskritisch (.) und die haben so ein Song gehabt der hieß „Kolumbus Santamaria“ der handelt vom großen Christoph Columbus, der irgendwie in der Schule und auch in der Popkultur generell so (.) der allgemeine Konsens war dass Kolumbus ein großer Entdecker war und hey so Kolumbus, Kolumbus, Kolumbus. Und die haben halt einen Text darüber gemacht (.) nen ganzen Song darüber gemacht, dass Kolumbus einen Massenmörder war, der (.) in den Westen gefahren ist und alle ermordet hat (...) Dann fängst du halt so an mein Gott ja da haben ich noch nie drüber nachgedacht, über was habe ich vielleicht noch nie nachgedacht oder auch noch nicht nachgedacht und auf der gleichen Platte gabs dann auch noch einen Song der heißt „Rom“, der irgendwie die gleiche Hook-Line hatte (.): „Der Teufel pflanzte sein Herz an“, oder „pflanzte sein Thron mitten ins Herz von Rom“ nämlich so von wegen Vatikan und was die Kirche nämlich alles für ne Scheiße am Stecken hatte und so und davon haben die ein ganzes Album gemacht“ (Philipp, Z. 470-481 und 487-491).

Hier wird deutlich, dass Philipp durch diese Lyrics eine Veränderung seiner politischen Haltung bekommen hat, die ihn dann motivierte sich selbst politisch zu engagieren. Die Themen Antikolonialismus und Rassismus sind prägend im Parteiprogramm der Urbanen, bei denen Philipp für den Bereich Brand Marketing und Medien verantwortlich ist.

Ein ähnlich tiefgreifendes Erlebnis wie Philipp hatte auch Nana von den *Urbanen*. Sie erlebte mit 14 Jahren die subtile Ungleichbehandlung schwarzer Menschen in den USA.

„(...) in San Francisco(.) das war 86 (.) sah ich irgendwelche schwarzen jugendlichen Jungs zu irgend nem Hip-Hop, zu Hip-Hop halt breaken (.) auf der Straße so und wir standen da auf der Straße und haben uns diese Breaker angeguckt und ich hab meinem Vater, als 14Jährige hab ich gesagt, boah die sind cool (.) die sind ja cool, das is ja cool irgendwie (..) also das war



so grade so schwappte das da schwappte grade eigentlich Hip-Hop nach Deutschland auch und ich wusste auch schon bisschen (.) aber das war so n ganz andere, da halt das war so n anderer Zugang (.) das war so das Ding, das war nicht der Import den ich da mitgekriegt hab, das war irgendwie so, the real thing irgendwie, und ähm (...) und mein Vater hat (.) mein griechischer Vater (.) obwohl das (.) ja doch, es hat auch mit griechisch sein (..) ne es hat mit griechisch sein eigentlich nix zu tun, es hat einfach mit (.) mein Vater hat seine weiße Tochter gesehen die paar schwarze Jungs sieht die da tanzen und die cool findet und hat gesagt (...) jaa, ja das is aber weisst du (.) also die (.) und hat irgendwas, ich weiss nicht mehr was es war aber es hatte damit zu tun, dass es Schwarze warn (.) die das (.) dass seine Tochter schwarze Menschen da irgendwie bewundert und das hat ihm irgendwie nicht so richtig gepasst (.) also irgendwas daran fand er schräg und hat auch irgendwas in die Richtung gesagt und mir damit vermitteln wollen, dass da ne Trennung ist, dass da was nicht zusammen passt (..) nicht zusammen geht und es hat mich sehr geprägt (.) vielleicht hats auch bewirkt, dass ich genau in die andere Richtung irgendwie gedacht habe so (..) also, dass er mich eigentlich gerade erst drauf gestoßen hat dadurch, weisste (.) so also, dass ich das ich da wo ich vorher irgendwie völlig arglos einfach nur Menschen gesehen, die getanzt haben und so ja (.), dass ich irgendwie auf ihn, durch sein (.) seine Bemerkung darauf aufmerksam geworden bin (...)“ (Nana, Z. 146-168).

Hierauf baut sich ihr politisches Engagement für *People of Color* auf und ihre feministischen Aktivitäten bei den *Urbanen*. Nana sieht sich selbst als Kind der ersten Stunde des HipHops in Deutschland, da sie bereits in den 1980er Jahren erste Kontakte geknüpft hatte. Sie nennt Tim Westwood, MC Lyte, Eric B und Rakim als erste Künstler\*innen, die sie mit HipHop in Kontakt gebracht haben. Gepaart mit ihrem Interesse für Musik-Videos, Rap-Musik und Rassismus hat sie seither eine wichtige Position in der Politik *der Urbanen* inne.

Eine noch persönlichere Beschreibung ihrer HipHop-Identität schildert *DJ Fluky*. Ihre wohl problematisch verlaufene Kindheit ließ sich unter anderem mithilfe von HipHop reflektieren und therapieren. Sie besitzt eine Verbindung zu einer Kultur der Unterdrückten und kann sich dadurch aus ihrer individuellen Unterdrückung emanzipieren:

„Also ich sags jetzt mal in einem Satz damit du auch was mitnehmen kannst für dein Forschungsprojekt (.) aber selbstverständlich (.) hats jetzt wenn du an HipHop denkst eine (.) eine Kultur die ja entstanden ist von Leuten die ja am Rand der Gesellschaft gestanden haben und für mich jetzt irgendwie so aus m weißen Mittelstandsakademiker Haushalt (.) das so sehr attraktiv für mich war (.) hat das natürlich auch was mit Geschichte zu tun (.) Hat das was mit Unverständnis zu tun (.) hat das was mit nicht Akzeptanz zu tun (.) in meinem Fall individuell und nicht strukturell (...)“ (DJ Fluky, Z. 219-225)

Sie erläutert dann, dass der Umzug nach Berlin und die dort herrschende Offenheit entlastend auf sie wirkte:

„also das war alles tatsächlich hat das viel mit Befreiung und Entlastung irgendwie auch zu tun also eben dadurch dass die Leute so divers sind in in (.) Berlin (.) konnte ich halt einfach sein (..) also so ohne das ununterbrochen irgendjemand das bewertet beurteilt kategorisiert in Schubladen steckt so und für jemand der für viele Leute nicht immer in gute Schubladen gepasst hat (.) mit der Identität so wie ich sie habe war (.) war das halt (.) sehr erleichternd einfach und wenn du (.) erleichtert bist dann kannst du besser arbeiten und auch also wenn es Druck von außen gibt das merkt man wenn man in der Situation selber ist gar nicht so sehr aber wenn dann der Druck wegfällt dann merkst du s halt eben sehr wie dann halt Kraft und Kreativität und solche Sachen wieder zurückkommen oder erst starten(...)“ (DJ Fluky, Z. 327-337).

Gerade die Kategorisierungszwänge, von denen sie spricht, konnte sie mithilfe ihrer DJ-Tätigkeit und des Berliner Lebensgefühls aufbrechen

„Also wie gesagt ich hab zu Hause in meinem (unverständlich) Zuhause in meinem Keller hab ich wirklich geübt(.) Ich konnte Scratches ich konnte meine Übergänge ich war technisch ok diese Sachen beherrschte ich und trotzdem wenn jemand die ganze Zeit neben dir steht und du denkst du bist die ganze Zeit unter Beobachtung so und du kannst eigentlich (.) also so Fehlersuchbild egal was du machst es wird auf deinen nächsten Fehler gewartet und der wird dann herausgestellt (.) das lässt dich nicht frei aufspielen oder aufrappen das zwingt dich ein das drängt dich ein das machts tatsächlich schwieriger (.) also wie gesagt der Umzug hierher für mich hat tatsächlich mein Auflegen viel besser gemacht eben durch diese äußeren Umstände und das ist ein Teil dessen ein so (.) so Segment über das man sich einfach Gedanken machen muss (...)“ (DJ Fluky, Z. 622-634).

Durch diese Hilfe und Kraft, die sie unter anderem durch HipHop erfahren hat, sieht DJ Fluky HipHop als positives Medium, um Werte und Kompetenzen pädagogisch zu vermitteln. Daher setzt sie sich einerseits für *die Urbane* ein, andererseits genießt sie es ihren Lebensunterhalt als DJ finanzieren zu können. Neben Mehmet und den *Urbanen* zeigen vor allem noch ChaozeOne und Camufingo, dass Politik wichtig für ihre Identität ist und dass beide einen Bezug zu ihrer HipHop-Musik herstellen. In Camufingos Album *Ombanji* geht es überwiegend um die Themen schwarzer Menschen in Deutschland und Rassismus. Er reiht sich damit in ein Netzwerk ein, welches Anfang der Jahrtausendwende durch die Brothers Keepers erstmals entworfen wurde. Adé Bantu gründete die Vereinigung von afrodeutschen Künstler\*innen, um politische Positionen und Ideen zu verbreiten. Ausschlaggebendes Momentum war die Ermordung des afrodeutschen Alberto Adriano durch Neonazis in Dessau. Ziel war es mithilfe von Musikprojekten rassistisch motivierte Morde aufzudecken und möglichst zu verhindern. Namhafte Vertreter\*innen waren Xavier Naidoo, Afrob, Samy Deluxe, Torch, D-Flame u. a. Die

Single *Adriano* ist bis heute sehr bekannt und kann als Meilenstein des deutschen HipHops gesehen werden (vgl. Hagen-Jeske, S. 91-97).

Weitere HipHop-Alben mit expliziter schwarzer Thematik in Deutschland waren *Mein Weg* (1996), *Made in Germany* (2001), *Dis wo ich herkomm* (2009) oder *Ombanji* (2018). Ähnlich wie die Brothers Keepers veröffentlichte die Black Super Men Gang (BSMG) ein Album mit verschiedenen schwarzen Künstler\*innen, welche alle das Thema Schwarz-sein in Deutschland behandeln.<sup>196</sup> Im Track *SISS* von Camufingo beispielsweise werden sehr offen Themen wie Rassismus, Klischees und Integration behandelt.

Ich hab' keinen Bock mehr auf Standardklischees oder nach Anklang zu streben!/  
Will über was anderes als Cannabis reden!/  
Ging lang genug wie so mancher durch's Leben, angepasst eben!/  
Doch musste anfangen zu sehen, dass ich mehr bin als ein Mann und ein Neger!/  
Weil ich nicht alles witzig find' was man gern auf die Schippe nimmt!/  
Ich sag' nicht aus Spaß, dass die Behörden hier rassistisch sind!/  
Sie sagen ich soll 'n bisschen chillen!/  
Weil keiner dieser kleingeistigen Einheimischen, versteht was ich vermitteln will!/  
Ich hab's satt mit Überspitzung zu spielen!/  
Ich bin afrodeutsch und nein ich muss mich nicht integrieren!/  
Oder mich wie die meisten meiner Geschwister über Skin definieren!/  
Oder meine Herkunft und Existenz als Witz inszenieren!/  
50% Umbundu, guerreiro da banda/  
50% Mzungu, nascido na Alemanha/  
54 Nationen, doch du siehst nur Afrikaner/  
Denn wir sind eins, so wie ich s schon gesagt hab.<sup>197</sup>

Er stellt sich hierdurch gegen das Klischee des schwarzen, kiffenden Mannes und verdeutlicht, dass er dem nicht entspricht und entsprechen will. Er möchte aus der Angepasstheit an gesellschaftliche Normen und Werte ausbrechen und sich nicht länger nur über sein Mann- oder Schwarz-sein definieren. Des Weiteren beklagt er rassistische Witze und Behörden. Er stellt klar, dass er sich nicht integrieren muss, da er deutsch ist und nicht nur über seine Hautfarbe definiert werden möchte.

Die Lyrics des Tracks stimmen mit den Aussagen im Interview überein. Somit wurde die Fragestellung *Wie komme ich als PoC in Deutschland zurecht?*, die durch das Kodierparadigma bei Camufingo herausgearbeitet wurde, fokussiert. Die Ursachen für dieses politische Thema liegen wie erwähnt in Alltagsrassismen, Vorurteilen und Klischees, die Camufingo laut eigener Aussage oft erlebt. Hierdurch entstand ein

---

<sup>196</sup> BSMG – *Platz an der Sonne* (Featured Edition). Nesola GmbH. 2018.

<sup>197</sup> Camufingo feat. Leila Akinyi – *SISS*. Auf YouTube zu hören unter:  
<https://www.youtube.com/watch?v=sabDpCsga-0>, abgerufen am 20.03.2021.

Gefühl des Unwohlseins und dadurch eine Abwertung von Deutschland. Um dies ausdrücken zu können sind Camufingos Lyrics enorm wichtig. Sie sollen seine Geschichte erzählen und nachhaltig auf die Gesellschaft wirken, um Debatten zu Rassismus und Integration zu fördern.

Es bleibt zu resümieren, dass Politik und politische Statements im HipHop produziert werden können. Diese hängen stark von eigenen politischen Sichtweisen und Einstellungen ab. Sie müssen nicht zwangsläufig links, grün oder antirassistisch sein, sondern können alle politischen Spektren betreffen. Mittlerweile gibt es sogar rechtspopulistische Rapper wie Chris Ares<sup>198</sup>, der eine rechte bis rechtsextreme Gesinnung in seinen Rap-Lyrics vermittelt. Das heißt auch hier ist HipHop nicht festgefahren, sondern mehrfachkodierbar, libertär und divers.

---

<sup>198</sup> Beispielsweise im Track *Fremdbestimmt* von Chris Ares zu sehen und hören. Auf YouTube unter [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2&v=RZvfBF4hIOI&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=RZvfBF4hIOI&feature=emb_logo) abgerufen am 24.09.2020. Vgl. außerdem Schwarz (2021).

#### 8.4. Spaß und Zeitvertreib

Im Gegensatz zur Politik-These zeigt Saied (2012) auf, dass HipHop von Beginn an mehr Partykultur als Politik oder Subversion als genuine Eigenschaft besitzt. Daher sieht sie auch Rezensionen von HipHop als Widerstandskultur oder Ausdruck von Politik kritisch:

„Durch die Praktizierung von HipHop im öffentlichen Raum fand eine Aneignung von Räumen statt, welche vormals nicht unbegrenzt zugänglich waren. Dies ist ein zentraler Punkt, wenn man HipHop unter dem Aspekt des subversiven Potenzials untersucht, jedoch die oftmals vertretene These, Rap-Musik sei per se ein Medium für Widerstand gewesen, ist mit den historischen Fakten nicht zu vereinbaren, da am Anfang der Rap nicht in dem Sinne vorhanden war, wie es Mitte der 1980er Jahre der Fall gewesen ist. Die DJs und die B-Boys und B-Girls sowie Writer waren diejenigen, die sich zuerst inszenierten. Der MC (*Master of Ceremony*), wie der Rapper am Anfang hieß, hatte lediglich die Rolle, die *B-Boys* und *B-Girls* zum Tanzen zu animieren und in die Live-Performance mit einzubeziehen.“ (S. 27)

Hier wird deutlich, dass HipHop vor allem eins war und ist: Spaß und Zeitvertreib. Die ersten *block parties* in der Bronx waren genau hierfür gedacht. Man wollte sich amüsieren, tanzen und eine gute Zeit verbringen. Um dies zu verbessern waren es die DJs und die MCs, die für gute Musik, auf die getanzt werden konnte, zu sorgen hatten.

Das Element des Spaß-habens wird auch bei den meisten der von mir interviewten HipHopper\*innen erkennbar. Für DJ CSmash ist es wichtig Spaß zu haben. Er erklärt dies wie folgt:

„(...) aber ansonsten war s natürlich schon wieder cool mit den Amerikanern in Baumholder Musik zu machen und in Frankfurt in Clubs wo viele Amis waren die auch viel den Classic HipHop oder in meinen Augen den Classic HipHop was so Mitte 90er 2000er (.) Party HipHop und so was (..) des war halt eben schon wieder ganz cool ja da hatte ich dann echt wieder richtig Spaß dran (.) Joa dann halt eben in verschiedenen Clubs hier im Granada so was alles nichts weltbewegendes großes aber (..) trotzdem hat mich des mit dem HipHop halt immer beschäftigt (.) mir immer Spaß gemacht und ich hörs halt eben heute halt immer noch gerne des ist für mich (..) ne geile Musik (...) Joa es macht halt eben einfach Spaß (...)" (Z. 86-96)

Er nennt des Weiteren andere Freizeitbeschäftigungen wie Basketball, Interesse für Tattoos und Kiffen im Zusammenhang mit HipHop. Dieser Bereich der Freizeitgestaltung, bei dem im Hintergrund HipHop gehört wird, war bei DJ CSmash der Hauptgrund weshalb er mit HipHop in Verbindung kam (Z. 110 f). Erst hierauf

aufbauend entstand dann Interesse am *Storytelling*, den Lebensweisheiten oder der Motivation in Lebenskrisen (Z. 479-494; 443-478).

Max aus Berlin und Schitan aus Kirn betonen beide, dass sie nur hobbymäßig „just for fun“ (Schitan Z. 33) rappen würden.

„Aber ich hatte nie so die Intention irgendwie so Geld zu verdienen damit so (.) einfach dass ich das mache hat mir halt Spaß gemacht“ (Max Z. 115 f).

Die Situation während des Interviews mit Schitan passt zur These des Spaßhabens. Es waren mehrere seiner Freunde bei ihm zu Hause im Garten eingeladen, als ich dazustieß. Es wurde gefeiert, gelacht und im Hintergrund lief HipHop-Musik. Mehrmals wurden mir dementsprechend alkoholische Getränke angeboten und gemeinsam wurde viel getrunken. Spaß und Party waren hierbei die tragenden Elemente, welche durch HipHop-Musik im Hintergrund begleitet wurden.

Selbst der sehr politische Rapper Camufingo erklärt, dass sein Einstieg in die Welt des HipHops „eher so hobbymäßig“ (Z. 70) über einen Poetry-Slam begann. Er fing eher „als Spielerei“ (Z. 86) an zu rappen und erklärt, dass „der politische Aspekt (s)einer Musik erst viel, viel später gekommen“ sei (Z. 90). Ähnlich war es bei den *block parties* der 1970er Jahre, die zunächst hobbymäßig veranstaltet wurden und der Unterhaltung dienten. Erst später kamen dann beispielsweise durch Public Enemy u. a. politische Elemente hinzu. Das Sampeln der Breakbeats diente lediglich dazu, für bessere Stimmung zu sorgen (vgl. Kapitel 9.2 Das Sampling). *Rappers Delight* von der Sugarhill Gang wurde als reiner Party-Song rezipiert (vgl. Saied 2012, S. 31).

Auch heute noch ist ein großer Teil der HipHop-Tracks schlicht Party-Musik. Sie sind durch einen wiedererkennbaren und gut tanzbaren Beat gekennzeichnet. Die Lyrics sind zweitrangig oder dienen primär zum Mitmachen und Tanzen während der Party. So darf beispielsweise bei keiner HipHop-Party Lil Johns *Get Low* fehlen. Der Track handelt vom Partymachen, den damit verbundenen Grenzüberschreitungen und animiert zum Tanzen. Die Zeilen „Let me see you get low“, „Drop that ass to the floor“ und „get low/ to the window/ to the wall“ veranlassen alle HipHop-Fans die Bewegungen nachzuahmen und zu tanzen.

Zumeist sind es auch diese Tracks, die in den Clubs von DJs gespielt werden, um gute Stimmung zu kreieren und möglichst viel Leute anzuziehen. Durch Clubs und Partys

kamen auch die von mir interviewten HipHopper\*innen Philipp (Z. 72-74), ChaozeOne (Z. 30-32), DJ CSmash (Z. 56), Camufingo (Z. 98), ESTA (Z. 224ff) und Schitan (Z. 44), zum HipHop. Erst im weiteren Verlauf entwickelten sich dann ihre individuellen HipHop-Identitäten, die beispielsweise schließlich die Politik fokussierten (Camufingo, ChaozeOne, Philipp). Ausschlaggebend waren aber Partys, Zeitvertreib und Spaß-haben-Wollen.

#### 8.5. Profilierung und Grenzüberschreitung (im Jugendalter)

Auf Grund der von mir geführten Interviews kann HipHop zwar nicht per se als Jugendkultur gedeutet werden, da viele Akteure, die sich innerhalb der Lebenswelt HipHop bewegen, sich dieser Kategorisierung widersetzen. Viele von mir interviewte HipHopper\*innen passen nicht in die Kategorie Jugend, da sie teilweise über 40 Jahre alt sind. Auch die Partei *Die Urbane. Eine HipHop-Partei* möchte nicht als Jugendpartei o. ä. gesehen werden, sondern agiert auf gesamtgesellschaftlichem Terrain. Daher würde es mehr Sinn ergeben HipHop als eine Art Gesinnungsphänomen zu sehen, an welchem man je nach Laune partizipieren kann. (vgl. Schröder 2013, S. 235 f). Auffällig war jedoch, dass alle von mir Interviewten erste Kontakte mit HipHop in der Kindheits-/Jugendphase machten. Das heißt der Erstkontakt mit HipHop und die damit verbundene Identifikation mit dem sozialen Geschehen fand ausschließlich in frühen Jahren statt. Auch ist mir persönlich kein Fall bekannt, in dem ein\*e HipHopper\*in erste Kontakte mit der Szene im Erwachsenenalter gemacht hätte. Auch die mir bekannte Literatur bestätigt dieses Phänomen (vgl. Schröder 2013, S. 233 f).

Die Interviewten erzählten, dass sie entweder über ältere Kinder/Jugendliche aus ihrem sozialen Umfeld oder direkt über digitale Medien wie TV und PC den ersten Kontakt mit HipHop erfahren hätten. Sie waren fasziniert von der Musik, dem Kleidungsstil oder der Art zu Tanzen. Ein weiterer Aspekt, der für die These des juvenilen sozialen Netzwerkes spricht, ist das Austesten von Grenzen. Gerade im Jugendalter ist dieses Austesten wichtig, um mit sozialen Rollen zu experimentieren und sich ggf. von gesellschaftlichen Normen und Werten abzugrenzen. HipHop bietet

hier scheinbar gute Möglichkeiten. ESTA beschreibt gut, wie er in der Jugendzeit durch Freunde zum HipHop gekommen ist und was das Ganze mit Grenzüberschreitungen zu tun hat:

„ (...) jetzt wenn du die Einflüsse von HipHop noch haben möchtest, dann muss ich nochmal bisschen zurückspulen (.) das hat kurz vor (.) kurz vor meinem Trip nach Neuseeland meinem Austauschjahr angefangen eigentlich durch (.) durch Freunde muss ich ehrlich sagen (.) ich hab vorher wirklich auch (.) viel Pop und so gehört (.) was witzigerweise jetzt auch son bisschen nochmal in meine Musik zurück fließt (.) damals hats halt hart mit hartem Gangsta-Rap mit hartem (.) Straßenrap angefangen wahrscheinlich war das auch so ne Zeit wo die Jugendlichen ihre Grenzen austesten so 15, 16 (.) wo du en bisschen an dein Limit gehst (.) dann kommen da noch so Sachen wie Cannabis dazu und Alkohol und (.) das hat sicherlich auch was damit zu tun (.) und genau dann haben wir halt so Sachen wie Aggro Berlin gehört Sido B-Tight Die Sekte und so Geschichten also heute das Pendant dazu ist ja 187 deshalb kann ich diesen Hype auch en bisschen nachvollziehen so dieses Ding weil ich damals genauso getickt hab (...)“ (Z. 74-86).

Dieses Phänomen des jugendlichen Leichtsinns erklärt ESTA selbst damit, dass die Jugendphase eben eine rebellische Phase sei.

„Ja Grenzen austesten ist halt Graffitis war halt in unsrem Fall also (.) Gras rauchen Graffitis malen und um die Häuser ziehen so und (.) sich halt am Wochenende ne Flasche Wodka reinballern so etwa (...) wenn du in so ner rebellischen Phase bist dann hörst du keine Klassik Musik sag ich jetzt ma dann hörst du natürlich Musik die das Ganze die dich pusht und wo du dann halt auch so mit rappen kannst in dem Fall so oder ne und da war halt dieses Aggro Ding (...)“ (Z. 224-235).

Die HipHop-Musik, im speziellen Fall deutscher Gangsta-Rap à la Aggro Berlin unterstützt diese Phase, da sie stimmungsmäßig angepasst ist und dem „Hauch des Verruchten“ in Form von überzeichneter Sexualität, Drogenglorifizierung und fiktiver (oder realer) Gewalt entspricht (Schröer 2013, S. 235). Diese Praktiken können als typisch für die Jugendphase angesehen werden und werden durch HipHop sozusagen unterstützt und gegebenenfalls auch verstärkt.

Kevin Q erklärt das Verruchte am HipHop ebenfalls mit einer gewissen jugendlichen Faszination. Er sieht vor allem G-Rapper\*innen als Gimmick und vergleicht diese mit Wrestler\*innen. Er selbst vertritt die These, dass die Imaginationen von G-Rap und Straße in Deutschland künstlich erzeugt seien und Rapper\*innen mehr oder weniger als Schauspieler\*innen agieren würden. Die Kunst im HipHop sei es, „dass du diesen



Charakter so gut verkörperst, so gut lebst, dass die Leute die Gleichung in ihrem Kopf aufstellen: Bushido ist gleich Bushido“ (Z. 577-579).

„Gerade in Deutschland ist es immer noch so ein Ding, dass der HipHop cool sein muss. Dass er böse sein muss. Da passt das natürlich viel besser, wenn du davon rappst, dass du mit 14 die Schule abgebrochen hast. Dass du mit 15 angefangen hast mit Koks zu ticken (.) und irgendwie am besten noch zwei Jahre im Knast warst (...) das ist wie gesagt das Image des Bösen des Coolen (.) des Draufgängers (.) das ist immer noch etwas was Jugendliche sehr faszinieren kann(.) im Grunde ist das totaler Quatsch weil in Deutschland es das nie gegeben hat (...)“ (Z. 512- 519).

Philipp von den Urbanen erklärt zusätzlich wie aus solch einem jugendlichen Leichtsinn auch so etwas wie Stolz und Emanzipation entstehen kann. Er erläutert die ersten Erfolge von Berliner Rapper\*innen Anfang der 2000er Jahre<sup>199</sup> im Kontext der juvenilen Grenzüberschreitung und zieht einen Kontext zu einer Kraft der Emanzipation, die dadurch entstanden sei.

„(...) wenn du Glück hattest und lange wach bleiben durftest oder so und plötzlich kam das für uns als Berliner (.) Berliner Inselkinder (.) plötzlich zu uns und von uns (.) ja und plötzlich kanntest du selber Rapper und plötzlich kanntest du einen der Savas kannte (.) den du auf dieser (.) also ich erinner mich noch an die Geburtstagsparty von meiner besten Freundin die ist glaub ich 15 geworden war dann dementsprechend 2000 (.) und die hatte einen Freund der war schon 17 oder 18 (...) und der brachte dann legt dann irgend ne CD auf dieser Party und das war *Lutsch mein Schwanz*<sup>200</sup> von Savas dann dacht ich so: Alter falter was geht denn jetzt ab? Der is Berliner? Krass weisste plötzlich das war immer so Conscious-Rap aus Hamburg und so Spaß-Rap und so und plötzlich kommt Savas mit diesem schlecht produzierten billig Beat und der aber irgendwie melodisch war und ja und (..) und dreieinhalb Minuten Lutsch mein Schwanz und (.) Ich stopf dir mein Schwanz in die Fresse und das war völlig völlig krass und natürlich auch diese Rebellion die man in dem Alter in sich hat ja (?) das man zu Hause die Eltern ärgern möchte vielleicht und dann einfach mal LMS an macht und das war glaub ich für ganz ganz viele Berliner Rapper oder aus der HipHop-Szene der Moment wo die dachte so krass Berlin ist am Start und wo dann Leute sagen : Wir Berliner können das ja auch!“ (Z. 599- 613)

Hier wird deutlich, dass selbst ein heute sehr reflektierter und gegenüber Gewalt, Sexismus und Homophobie kritischer HipHopper in seiner Jugend von solchen Grenzüberschreitungen wie Savas' *Lutsch mein Schwanz* fasziniert und sogar stolz

---

<sup>199</sup> Berlin war vor der Jahrtausendwende in Sachen HipHop lediglich im Untergrund tätig. Es gab, im Gegensatz zu Städten wie Hamburg oder Stuttgart, keine erfolgreichen Berliner Rapper\*innen. Mit Aufkommen von Kool Savas oder den Künstler\*innen des Labels Aggro Berlin änderte sich dies radikal.

<sup>200</sup> Kool Savas – *Lutsch mein Schwanz* auf dem Album *Raps sind unsere Waffen*. Not on Label (Kool Savas). 2000. Der Track ist auf YouTube zu hören unter: <https://www.youtube.com/watch?v=NAXwGT5Se4g> abgerufen am 07.12.2020.

darauf war. Dennoch sieht er Vulgärsprache und Sexismus in HipHop-Lyrics äußerst kritisch und betrachtet diese Vermarktungsstrategie als sehr problematisch (vgl. Z. 712-741).

Auch alle anderen von mir Interviewten versuchten problematische Lyrics um Frauenfeindlichkeit, Sexismus und Gewalt mit Profilierungen im Jugendalter zu erklären. DJ Fluky spricht von „einfach pubertär übertrieben“ (Z. 719), Max von einer Ghetto-Mentalität, mit der man sich in der Schulzeit durchsetzen musste (Z. 317-325) und ChaozeOne sieht Rap als pubertären Sport des Tabubrechens (Z. 236 f). Die Biografien von Mehmet und Schitan verdeutlichen, dass Profilierung und Grenzüberschreitung im Jugendalter auch ins Negative rutschen können. Mehmet verbrachte längere Zeit im Gefängnis, Schitan kam ebenfalls mehrmals mit dem Gesetz in Konflikt.

Da die Beschäftigung mit der HipHop-Kultur nach allen empirischen Erkenntnissen bei den Partizipant\*innen im Kindes-/Jugendalter begann und meist ein Experimentieren mit Normen, Werten und Tabubrüchen im Jugendalter beinhaltete, kann HipHop zu Recht als „juveniles soziales Netzwerk im Sinne eines Geflechtes sozialer Beziehungen“ definiert werden (Schröer 2013, S. 235 f).

## 8.6. Klang, Stimme und der Beat – die musikalische Ebene des HipHops

*„It’s mostly the voice, that gets you up/ It’s mostly tha voice that makes you buck/ A lot of rappers got flavour and some got skills/ But if your voice ain’t dope then you need to chill chill...“*

*Gang Starr*

Bisher konnte aufgezeigt werden, dass HipHop maßgeblich von einem libertären Geist geprägt ist, durch den individuelle Vorlieben, Einstellungen und Probleme frei ausgedrückt werden können. Die Bandbreite reicht von *Struggeling* und Politik über Spaß zu Grenzüberschreitungen im Jugendalter. So wurden mithilfe der narrativen Interviews vier HipHop-Interpretationen erörtert. Der Fokus lag hierbei bisher auf der lyrischen Ebene des HipHops. Das heißt vieles wurde anhand von Rap-Lyrics erklärt und analysiert. Rap-Lyrics gelten als sehr wichtig, da sie Vorlieben, Einstellungen und

den *Struggle* der Künstler\*innen widerspiegeln. Allerdings soll nun noch eine weitere Ebene der Analyse hinzugezogen werden: Die musikalische Seite und damit vor allem die Stimme des Rappers und die Beats des\*der Produzent\*in/DJs. So stellt Hagen-Jeske (2016) fest, dass „Rap nicht ohne seine musikalische Dimension, ohne den sogenannten Beat, denkbar“ ist (ebd., S. 111). Der Beat bezeichnet die Instrumentals, d. h. das Arrangement eines Rap-Tracks, welches auf der Praktik des Samplings besteht. Neben dem Beat ist auch die Stimme und der sogenannte Flow des Rappers von besonderer Bedeutung, er bezeichnet den rhythmischen Einklang und die Verschränkung zwischen dem Rap und dem Beat. Es ist die Fähigkeit gereimte Sprache auch rhythmisch gekonnt zu gestalten (vgl. Hörner und Kautny 2009, S. 11).

In den geführten Interviews verdeutlichten die HipHopper\*innen immer wieder, dass es häufig die Musik, d. h. der Klang war, der sie in ihrer Identitätsbildung als HipHopper\*in geprägt hat.<sup>201</sup> Zentrales Motiv, warum HipHop-Musik gehört und geliebt wird, ist also die musikalische Dimension. Diese setzt sich einerseits aus dem Melodischen (dem Beat) und andererseits dem Sprachlichen (dem Rap) zusammen. Für DJ CSmash ist der Beat das eigentlich Wichtige und ausschlaggebend, ob er einen Track hört oder nicht:

„(...) n Rapbeat ist für mich eben was wo ich da sitze und ich hör das und ich muss da mitnicken weil das ein Beat ist der mich antreibt(.) Ja(..) der hat ein guten Bass die Hi-Hat und die Snares passen halt irgendwie und es hat ne Hintergrundmelodie es ist so was wie von ähm (.) LilJohn mit Geigen im Hintergrund ja wo ich dann geil des motiviert mich dann für irgendwas ei (...)“ (Z.240- 245)

Hier liegt der Fokus auf dem Beat und welche Anforderungen daran gestellt werden. Sind der Bass, die Hi-Hat und die Snares im Einklang und kommt eine kreative Hintergrundmelodie zum Einsatz, ist ein guter HipHop-Track gelungen. Dieser ist dann in der Lage den DJ in seinem Alltag zu motivieren und positiv auf ihn einzuwirken.

---

<sup>201</sup> Auch der Fakt, dass die Begeisterung für HipHop immer im Kinder-/Jugendalter begann, lässt deutlich werden, wie wichtig das Musikalische ist. Im Kindesalter von zwölf Jahren achtet man verstärkt auf die klangliche Ebene und ob diese einem gefällt oder nicht. Das Politische oder die Aussage des Textes ist da eher zweitrangig oder wird noch gar nicht bewusst beachtet.

Viele HipHopper\*innen erklärten ihre primäre Faszination für HipHop nicht durch *Images* oder *Messages* auf lyrischer Ebene, die durch HipHop vermittelt werden, sondern durch den Beat und den Klang der Tracks. Die Lyrik ist dann zunächst zweit- oder drittrangig. So erläutert HipHop-Politiker Philipp, für ihn „macht nen guten Song, also gerade ein HipHop-Song 80% eigentlich der Beat aus, dass der irgendwie melodisch ist (...)“ (Z. 386 f). Rapper Schitan erklärt auf der Ebene der Musik sogar französischen Rap als seine Hauptinspirationsquelle, den er nicht versteht, den er aber doch als für ihn „am besten“ definiert:

„(...) am besten ist es, wenn ich es nicht verstehe in einer anderen Sprache (...) weil dann schiebe ich meinen eigenen Film darauf und dann bin ich richtig inspiriert zum Beispiel französischen Rap, den höre ich sehr gerne da verstehe ich kein Wort, aber der ist sehr inspirierend auch(...)“ (Z. 223-227)

Auf meine Rückfrage, ob er da dann nicht mehr auf die eigentlichen Aussagen der Rapper achte, antwortete er:

„ (...) aber genau dann ist es am inspirierendsten weil ich höre die Musik und fühle den Beat und dann denke ich mir was man da jetzt alles so rausholen könnte(...)“ (Z. 234-237)

Hier wird deutlich, dass es um eine Gefühlsebene geht, auf die die Musik wirkt. Diese wird bestimmt durch den Beat und die Stimme des Rap-Tracks. Diese Gefühlsebene kann auch als Erklärungsgrund für die global übergreifende Beliebtheit des englischsprachigen Raps, den wahrscheinlich nicht alle Hörer\*innen verstehen, gelten. Auch französischer Rap ist mittlerweile in vielen nicht-französischsprachigen Ländern erfolgreich und wird konsumiert. Den Konsument\*innen kann auch hier unterstellt werden, dass sie den größten Teil der Lyrics nicht verstehen. Gerade Reime, Slang-Ausdrücke und Sprachspiele sind schwierig für Nicht-mutter-sprachler\*innen zu verstehen. Vielmehr wird dann eben das genossen, was klanglich ausgedrückt wird (vgl. Foreman 2009, S. 25).

Foreman (2009) erläutert, dass die klangliche Ebene eines Rap-Tracks das Erscheinungsbild eines Rappers widerspiegeln. Er untersucht dabei den Zusammenhang zwischen Stimme, Aussehen, Ethnizität, Gender und Genre. Der Gangsta-Rapper Massiv beispielsweise hat eine sehr raue, tiefe und grollende Stimme. Dies steht im Einklang mit seiner Bodybuilder-Figur und seinen kurz rasierten Haaren. Durch die tiefe Stimme wird Massiv besonders männlich und dominant wahrgenommen und spielt hiermit perfekt die Rolle des männlich-patriarchalen

Arabers mit rauer und machterfüllter Stimme. Die harten Lyrics um Ghetto und Straße untermauern das gesamte Image des Rappers nochmals.<sup>202</sup>

Auch Max erörtert den Zusammenhang zwischen harten Ghetto-Beats und der Stimmung des Umfeldes in Berlin (welches männlich-dominant geprägt war):

„(...) und die hat in der Musik so ein bisschen seinen Ausdruck gefunden, aufgrund auch der härteren Beats (...) und (.) aufgrund dessen da kann ich aber nur für mich sprechen (.) also ich habe nie mich mit den Wörtern so identifiziert von wegen du Hurensohn und so was (..) ich habe mich eher so mit der Härte und dem aggressiven Klang auseinandergesetzt gefühlt oder identifiziert gefühlt“ (Z. 227-234)

Das Interessante hierbei ist seine klare Abgrenzung von negativ-konnotierten und diskriminierenden Lyrics bei gleichzeitiger Identifikation mit der Musik, die doch diese Lyrics beinhaltet. Der Klang des Gangsta-Raps spiegelt jedoch so sehr seine eigene Umwelt wider, dass er sich ganz und gar damit identifizieren kann. Es lässt sich hieraus also ableiten, dass neben der Ebene der Lyrik die klangliche Ebene eine enorme Rolle spielt, was Identifikation, Beliebtheit und Erfolg von HipHop angeht.

Hier wird deutlich, dass HipHop als Art Baukasten gedeutet werden muss, will man wirklich das Gesamtphänomen richtig verstehen. Max befindet sich klar im Umfeld des Gangsta-Raps, das durch Schimpfwörter, Diskriminierung und Radikalität geprägt ist. Für seine persönliche Identifikation mit HipHop lässt Max allerdings diesen Bereich der lyrischen Obszönität einfach weg. Ihn interessieren lediglich der Beat, der Flow und die lyrischen Metaphern und nicht die radikale Aussage dahinter. So bastelt Max sich seine eigene Interpretation von Gangsta-Rap zusammen. Dieses Kriterium sollte auch Kritiker\*innen, die beispielsweise Gangsta-Rap wegen seiner Obszönitäten etc. kritisieren, klar werden: Die Konsument\*innen müssen sich nicht zwangsläufig damit identifizieren, wenn sie Gangsta-Rap hören. So kann bezweifelt werden, dass jede\*r, der problematischen Gangsta-Rap hört, gleich ein Frauenfeind ist und kriminell wird. Das Gegenteil kann sogar der Fall sein, da entscheidend ist, was der\*die Konsument\*in sich vom Gesamten herauspickt. Bei Max sind es die harten Beats, die ihn beeinflussen und nicht die harten Lyrics, von denen er sich klar

---

<sup>202</sup> Auch die tiefe Stimme eines Kollegahs passt zu dieser Interpretationsweise, da auch dieser das Image des männlich-dominanten Rappers pflegt und produziert (vgl. Kapitel der Bildinterpretation von Kollegah).

distanziert. Diese Offenheit ist ein Grundsatz des HipHops: Jede\*r kann ihn unterschiedlich interpretieren und sampeln wie er will. Von radikal grenzüberschreitend hin zur klaren Grenzziehung und kluger Reflektiertheit.

Ein sehr erfolgreicher Track aus dem Jahr 2004 ist Bushidos *Nie wieder*<sup>203</sup> auf dem Album *Electro Ghetto*. Der Track spiegelt sehr gut das wider, was Max unter „Ghetto-Mentalität“ und hartem Klang versteht (vgl. Interview Max Z. 257). Der Beat wurde von DJ Desue produziert und basiert auf einem Sample vom Song *Don't break my love* von *The Hiltonaires*<sup>204</sup> aus dem Jahre 1974. Der gebrochene C-Dur Beat von *Nie wieder* besticht überwiegend durch seine Bestimmtheit und Energie. Der Beat ist einfach gehalten und transportiert mit den dazu passenden Lyrics und Bushidos klarer Stimme ein düsteres Bild des Ghettos.<sup>205</sup> Das Online Portal *Like it is 93* resümiert dies folgendermaßen:

„Der Beat geht ins Ohr. Minimalistisch, aber trotzdem spektakulär, brettert sich die knackige Snare durch das Arrangement und drückt die Synthies perfekt an Bushidos Flow.“<sup>206</sup>

Der Track gibt somit einen Blick in die *Ghetto-Welt* des Bushidos: Hart, bestimmt und dominant wird hier gehandelt.

Max erklärt im Zusammenhang mit den Rappern Bushido, Kurdo und Haftbefehl (Z. 354f), dass es für ihn die Klarheit der Beats war, die ihn angesprochen hatte. Die von ihm beschriebene „Ghetto-Mentalität“, die gebraucht wurde, um sich durchsetzen zu können, forderte genau dies: Klarheit, Selbstbehauptung und Bestimmtheit. Dies wird durch den Beat bei zum Beispiel *Nie wieder* deutlich und spiegelt dieses Lebensgefühl wider. Neben der lyrischen und der klanglichen Ebene wird der gesamte Effekt auch visuell durch das schwarz-weiße Video und durch die Silhouetten Bushidos, die im Video in Form von Wandstickern immer wieder auftauchen, verstärkt. Ähnlich wie bei der Bildinterpretation von *Kollegah*, zeigt sich auch hier männliche Dominanz, Schlichtheit und Bestimmtheit als maßgebliches Lebensgefühl,

---

<sup>203</sup> Bushido- *Nie wieder* auf dem Album *Electro Ghetto*. Ersguterjunge. 2004.

<sup>204</sup> The Hiltonaires – *Dont break my love*. Label unbekannt. 1974. Auf YouTube zu hören unter <https://www.youtube.com/watch?v=6TYJ-o9pUhA>, abgerufen am 30.09.2020.

<sup>205</sup> Vgl. [musicstar.com/track/niewieder/](https://www.musicstar.com/track/niewieder/), abgerufen am 14.03.2021.

<sup>206</sup> <https://www.likeitis93.com/review-bushido-nie-wieder/>, abgerufen am 14.03.2021.

welches von Max wahrgenommen und gelebt wird. Dieses Lebensgefühl basiert auf der klanglichen Ebene der HipHop-Musik.

Wahrscheinlich ist auch die klangliche Ebene gemeint, wenn Rapper ChaozeOne seine Faszination für Rap mit der gefühlten Energie erklärt:

„(...) aber es war halt so dass Rap und ich glaub deswegen bin ich da jetzt auch Jahrzehnte drauf hängen geblieben dass Rap irgendwie so ne Energie in sich hatte die ich noch in keiner anderen Musikrichtung gefühlt habe (..) des war eigentlich so ne Initialzündung grad so dieses Sound of the Police von KRS ONE oder Anarchist Academy die ja auch immer einiges an Energie verpackt hatten in ihren Songs (..) des hat mich schon sehr fasziniert(...)“ (Z. 45-51).

ChaozeOne identifiziert sich also hauptsächlich mit der melodischen und damit der atheoretischen<sup>207</sup> Ebene der HipHopper KRSONe und Anarchist Academy. Dass KRSONe in seinen Anfangsjahren ein harter Battle-Rapper war, wird von ChaozeOne erst gar nicht erwähnt, womöglich weiß er es auch nicht. Vermutlich ist es aber auch hier so, dass die Teile des HipHops (bewusst oder unbewusst) gewählt werden, die am besten zur persönlichen Identität passen. ChaozeOne hatte ein Defizit in der melodischen Ebene, um Dinge positiv zu sehen (negative Erlebnisse hatte er ja bereits genug). Einen Ausgleich für dieses Defizit fand er in den genannten HipHop-Tracks und Beats und eignete sie sich deshalb an. Im Punk blieb ihm dies interessanterweise verwehrt. Eben weil HipHop diese Mehrfachkodierung bietet, war ihm dieser Defizitausgleich möglich. Punk scheint diese Offenheit nicht zu bieten, sondern ist festgefahren in klaren politischen Normen, Werten, Strukturen und Klankschemata. Wer den Kapitalismus nicht kritisiert und sich als links bezeichnet, wird ausgeschlossen und kann sich nicht weiter als Punk definieren.

Im Folgenden wird daher weiter die These der Mehrfachkodierung und des libertären Geistes der HipHop-Kultur vertreten und anhand von beispielhaften Praktiken erklärt, wie dieser Geist stetig (re-)produziert wird.

---

<sup>207</sup> Atheoretisch deshalb, weil es nicht um die Lyrics des Tracks, also den Inhalt und die Aussage geht, sondern um die klangliche Ebene, d.h. die musikalische und damit atheoretische Ebene des Rap-Tracks.

## 9. Die Mehrfachkodierung im HipHop – Schlussfolgerungen und Ergebnisse

Zu Beginn der Forschungsarbeit sollte es um die performative Herstellung der Identitäten von HipHopper\*innen gehen. Ich war von der Annahme ausgegangen, dass HipHop als minoritärer Diskurs zur Konstruktion kollektiver Identität für Afroamerikaner\*innen in den USA konstruiert wird. Das heißt Afroamerikaner\*innen finden Zugang zum HipHop, da die Kultur seine\*ihre persönliche Identität als schwarze, diskriminierte Person widerspiegele. HipHop forme somit die kollektive schwarze Identität und entwickle damit die oralen Vorläufer\*innen um Spirituals, Blues, Jazz und RnB weiter und ergänze sie durch neue Formen des Ausdrucks (vgl. Kage 2016). Diese Gruppenidentität entsteht durch die Segregation zwischen Menschen weißer Hautfarbe und Menschen schwarzer Hautfarbe in den USA. Im HipHop wird versucht, die Hierarchisierung zwischen weiß und schwarz zu verändern bzw. die Definitionsmacht über die eigene Identität zurückzuerobern. Dadurch kann Diskriminierungserfahrungen entgegengewirkt werden (vgl. Turner 1995 und Kannamkulam 2008, S.85-108).<sup>208</sup>

Darauf aufbauend sollte untersucht werden, wie diese Theorie auf Nicht-Afroamerikaner\*innen, die sich als HipHopper\*innen verstehen, anwendbar ist und was die Geschichte des HipHops mit deren Identität macht. Wie kreieren deutsche, nicht-schwarze HipHopper\*innen ihre Identität? Wie sehen ihre Bewältigungsstrategien aus und wie gehen sie mit dem Vorwurf um, eine bloße Kopie des US-Originals zu sein?

Im Laufe der komparativen Analyse und des stetigen Vergleichs der Interviews mit Hilfe des Kodierparadigmas entwickelte sich eine andere Sichtweise auf HipHop. Es konnten zwar gemeinsame Kernthemen herausgearbeitet und eine Typenbildung durchgeführt werden, allerdings variierten die Hauptthemen der Interviewten sehr stark. Diese Variation hing von eigenen (biografischen) Erfahrungen, den

---

<sup>208</sup> Hagen-Jeske (2016) sieht hierin eine problematische, ethnizierende Sichtweise auf HipHop. Sie kritisiert, dass HipHop als genuin schwarze Kultur verstanden wird und beispielsweise als Fortführung kultureller Praktiken aus Westafrika gedeutet wird. HipHop würde hierdurch ethnisch determiniert werden, was die Gefahr bürge koloniale Unterteilungsideen in minder- und höherwertig zu reproduzieren (vgl. S. 16 f).



Lebensumständen und vor allem dem individuellen Geschmack ab. So wurde, wie bereits oben erwähnt, beispielsweise Gangsta-Rap nicht zwangsläufig von homophoben, sexistischen Prolete\*innen gehört, sondern die Beispiele Mehmet und Max zeigen, dass vor allem die Atmosphäre des Gangsta-Raps gefällt, da diese der Umwelt und dem Habitus entspricht. Sexismus und Homophobie sind beiden jedoch fremd<sup>209</sup>.

Ein weiteres Beispiel aus den Interviews ist der Rapper Camufingo: Er erzählt viel vom Schwarz-sein in Deutschland und wie er damit zurechtkommt bzw. bisher zurechtgekommen ist. Diese Thematik beeinflusst ihn als Menschen und als HipHopper besonders. Sie ist maßgeblich dafür verantwortlich, wie er HipHop sieht, was für ihn am HipHop wichtig ist und wie er ihn selber macht. Das Phänomen *Wie komme ich zurecht als schwarze Person in Deutschland?* wurde nun in das paradigmatische Modell von Heiser (2018) eingebettet. Als ursächliche Bedingungen konnten Alltagsrassismen festgestellt werden. So berichtet Camufingo davon, als Kind ständig von fremden Personen an den Haaren angefasst worden zu sein. Oder er berichtet davon, wie ihn unbekannte Personen stets duzen, obwohl er bereits über 30 Jahre alt ist. Camufingos Kontext zu diesem Phänomen ist folgender: Er ist noch in der ehemaligen DDR geboren. Seine Mutter kommt aus Deutschland und ist weißer Hautfarbe, sein Vater ist schwarz und angolischer Herkunft. Er war Gastarbeiter in der ehemaligen DDR. Camufingo erzählt davon, dass er stets zwischen den Kulturen steht, da er einerseits in Deutschland als Afrikaner, in Angola jedoch als Deutscher betrachtet wird. Als Handlungsstrategien nennt er den HipHop als Ausdrucksmittel, seinen Krisen Raum zu geben. Für ihn sind deshalb auch die Texte und deren *message* im Rap zentral. Er folgt daraufhin einem Conscious-Rap, der seine Rolle als *Person of color* in Deutschland und seinen Zwiespalt als *message* darlegt. Er möchte dies in Form einer Platte zeigen, da er seine Geschichte als sehr wichtig für die Gesellschaft erachtet. Es gebe viele, die sein Schicksal so oder in ähnlicher Weise teilen. Die Thematik *Schwarz-sein in Deutschland* setzt sich als roter Faden des Interviews durch und konnte als das zentrale Phänomen in Camufingos narrativem Interview gedeutet

---

<sup>209</sup> Hier sei auf die enorme und oft unterschätzte Wirkung der Stimme im HipHop hingewiesen. Kautny und Hörner (2009) erklären, dass der klangliche Ausdruck oft sehr viel wichtiger ist als der lyrische (S. 25 f). Vgl. außerdem Kapitel 8.6.

werden. Anders als in den USA identifiziert sich Camufingo aber weniger mit der Geschichte der Afroamerikaner\*innen, da diese nicht seine Geschichte und die spezifische Problemlage des Schwarz-seins in Deutschland spiegelt. Andere Machtmechanismen als die der Postsklaverei wirken hier auf ihn und seine Identität ein und sind eben nur bedingt mit denen vieler Afroamerikaner\*innen vergleichbar.

Die Hauptthemen der Interviews variierten wie gesagt stark und waren teilweise, wie in den ersten beiden Beispielen, sogar konträr zueinander. So reichte die Bandbreite von politisch motiviertem Engagement, welches durch Rap oder DJing ausgedrückt wird, über die Fokussierung und das Interesse an Reimketten hin zu möglichst viel Geld verdienen zu wollen und zur prolligen Selbstdarstellung. Allen Interviews gemein waren die folgenden beiden Punkte: Alle wollten durch HipHop z. B. durch die Rap-Musik eine gute Zeit verbringen und bei allen begann die Faszination für HipHop in der Jugendzeit ab dem 12. Lebensjahr durch ältere HipHop-Vorbilder aus dem TV oder der lokalen Umgebung. Die Diversität, die die Interviewten zeigten und die jeweilige oft unterschiedliche Bezugnahme zu individuellen Problemen, Gegebenheiten und Umständen zeigt wie divers HipHop je nach Kontext interpretierbar ist. Die HipHop-Kultur bietet die Möglichkeit zu einer Mehrfachkodierbarkeit, d. h. prinzipiell kann sich jede\*r herauspicken, was für sie\*ihn interessant ist und mit was für Elementen sie\*er sich am besten identifizieren kann. Das heißt auch, dass die Zuschreibungen, die gemacht werden, vom Kontext der individuellen Gegebenheiten abhängig sind (vgl. Suppanz 2001, S.27). Steht für Camufingo klar die Message des Raps im Vordergrund, ist für Max aus Berlin die Message völlig zweitrangig, für ihn ist nur der harte Beat, der Reim und seine Genialität von Bedeutung (vgl. Interview Max aus Berlin). Daher macht es auch keinen Sinn HipHop als etwas zu sehen, das identitätstheoretisch auf etwas Spezielles gepolt ist. Vielmehr macht es Sinn das Gesamtphänomen HipHop als eine Art Baukasten zu sehen, aus dem jede\*r nach Bedarf unterschiedliche Werkzeuge wählen kann.

Werner Suppanz (2001) erklärt anhand des Beispiels McDonald's, welches auch auf HipHop übertragen werden kann, was Mehrfachkodierbarkeit im Kontext der Definition von *eigener* und *fremder* Kultur bedeutet. Er stellt die Frage welcher Kultur

McDonald's angehört? Einer US-amerikanischen? Einer globalen? Oder doch einer Jugendkultur?

„Aus Sicht der französischen Bauern, die gegen die Konkurrenz aus den USA protestieren, ist die Fastfood-Kette das Zeichen eines amerikanischen Lebensstils, der die eigene Küche, Lebensmittelproduktion und Lebensweise bedroht. Unter dem Aspekt, dass Millionen Menschen in praktisch allen Teilen und Kulturen der Welt bei McDonald's konsumieren, ist sie Ausdruck einer globalen oder globalisierten Kultur. Aus der Sicht von Teenagern wiederum ist McDonald's „unsere“ Kultur, ein Ort im öffentlichen Raum, den „wir“ in unserer Altersgruppe mit einem bestimmten Lebensstil besetzen und durch den „wir“ uns von anderen Altersgruppen oder Lebensstilen abgrenzen. Selbstverständlich sind auch diese Zuordnungen nicht klar abgrenzbar, denn die Akzeptanz in einer Teenagerkultur kann wiederum von der Aura des Amerikanischen geprägt sein.“ (Suppanz 2001, S. 27).

So ist es auch im HipHop: Menschen mit akademischem Habitus sehen im HipHop gerne eine Widerstandskultur gegen das hegemoniale System, konservative Menschen sehen in ihm eine Verrohung der Gesellschaft und einige Feministinnen deuten ihn als sexistischen Ausdruck des Patriarchats. Dagegen bezeichnen Gangsta-Rapper HipHop nur dann als real, wenn er kriminell ist und weiß was Straße bedeutet. Dagegen stemmen sich wiederum die Oldschooler, die den realen HipHop lediglich im Kontext der Werte der Positivity sehen. Alle Aspekte stimmen für sich aus der jeweils spezifischen Sichtweise, die lokal, milieuspezifisch und ethnisch geprägt ist. Keine Sichtweise verdeutlicht jedoch den Gesamtkomplex des Phänomens HipHop. Dieser basiert auf der prinzipiellen Option der Codeänderung und dadurch der Veränderung von Machtmechanismen.<sup>210</sup>

Diese Beispiele verdeutlichen das Prinzip der Mehrfachkodierbarkeit, die im HipHop herrscht und als genuine Eigenschaft im Folgenden weiter erläutert wird.

Friedrich und Klein (2003) postulieren noch 2003 HipHop als eine „Lebenswelt mit einem klaren Ordnungssystem, festen Regeln, definierten Orten und einem tradiertem Normen- und Wertesystem.“ (ebd., S. 159). Sie deuten ihn als „wertkonservativ, leistungsorientiert und männlich“ (ebd., S.10) und erläutern ein klares Ordnungssystem mit einem „tradiertem Wertekanon“ (ebd., S. 11) und geteilten Idealen. Diese Auffassungen können meiner Meinung nach auch in anderen

---

<sup>210</sup> Beispielsweise entsteht eine Machtverschiebung durch Recodierungen wie bei Lady Bitch Ray und dem Reclaiming des Wortes *Bitch*.

Jugendkulturen festgestellt werden. So ist Punk beispielsweise klar politisch links angelegt. Damit werden automatisch wertkonservative Menschen aus der Punk-Kultur ausgeschlossen. Punk hat ein klar politisch linkes Werte- und Normensystem, dem man sich zu unterwerfen hat, möchte man daran teilhaben. Ähnliche determinierte Zuschreibungen und damit immer gleichzeitig die Ausschließung anderer existieren beispielsweise auch bei Emos oder bei den 68er Hippies (vgl. von Wensierski 2014, S.41 f).

HipHop scheint hier viel variabler und liberaler zu sein. Er besitzt, so die These, keine festen Werte, Normen und Determinierungen. Vielmehr ist er vielschichtig, wandelbar und transformativ. So postuliert auch der Rapper Curse 2018: „Jeder kann Rap interpretieren wie er will“.<sup>211</sup> Er selbst baut Formen der Meditation und des Individualcoachings in seine Rap- Auftritte ein und führt regelmäßig einen Podcast, bei dem es um Themen wie Meditation, Selbstliebe und Fürsorge geht.<sup>212</sup> Dies ist auch der Grund warum sogenannte Randgruppen häufig HipHop-affin sind; gerade weil HipHop eben auch offen für Marginalisierte und Diskriminierte ist und nicht festgefahren auf Normen, Werte und Sichtweisen.

Ebenso die von mir interviewte DJ Fluky aus Berlin. Für sie ist HipHop gerade nicht wertkonservativ und männlich. In Berlin, und vor allem in Kreuzberg, habe sie immer eine sehr offene, freie und nicht durch Rollenbilder festgelegte HipHop- Szene erlebt (Interview DJ Fluky Z. 113-133):

„(...) ohne halt diese (.) diese Zwangsnummer (.) irgendwie sich an irgendwelchen ungeschriebenen Gesetze halten zu müssen. Das war halt wirklich so das Wichtigste. So dieses: Ja, du bist halt so, das liegt halt so in deiner Verantwortung und nicht ständig (.) geht da jemand irgendwie drüber und meint er, sie müsste irgendwas aus dir machen oder das was du machst irgendwie verurteilen oder halt eben ja eben wie gesagt zu kategorisieren.“ (Z. 356-361).

Fluky erläutert weiter, dass sie sich durch die Berliner HipHop-Szene befreit von den alten Fesseln ihres Heimatdorfes gefühlt habe. Sie sieht die HipHop-Szene in Kreuzberg als herzlich und ohne Schubladendenken. Sie gesteht zwar ein, dass in den

---

<sup>211</sup> vgl. Curse Interview vom 05.03.2018 auf hiphop.de unter: <https://hiphop.de/video/curse-kool-savas-samy-deluxe-thema1-thema2-thema3-farbe-von-wasser-toxik-interview>, abgerufen am 26.06.2018.

<sup>212</sup> Vgl. <http://curse.de/podcasts/>, abgerufen am 24.09.2020.

1990ern noch relativ wenige Frauen HipHop gemacht hätten, zählt dann aber sehr viele heutige HipHopperinnen auf, die für sie sehr von Bedeutung sind.

Ähnlich wie Fluky distanziert sich auch ChaozeOne vom Wertkonservatismus und der Leistungsorientierung in seiner Interpretation von HipHop. Politisch in der Antifa-Bewegung aktiv und primär durch Punkrock sozialisiert, sieht er im Rap die positive Energie als das bewegende Motiv für ihn, sich als HipHopper zu identifizieren (Z. 44-48). ChaozeOne fehlte in der Punk-Kultur der für ihn notwendige Optimismus, um durch den Tag zu kommen. Diese Zuversicht sieht er in seinen Rap Vorbildern KRSONe, Torch und Curse, deren HipHop er als „Energereiche Musik“ bezeichnet (Z. 340-345). Sie setzen in ihm ein Gefühl des Nicht-alleine-Seins frei, welches der Punk allein ihm nicht bot (Z. 346-349). So war es ihm möglich seine politisch linke Einstellung, Elemente des Punks und seine Systemkritik mit HipHop zu verbinden und in seinen Raps auszudrücken. Es wird deutlich, dass ihm das fehlende Puzzle-Teil (die Möglichkeit der positiven Motivation) des Punks, im HipHop geliefert wurde. Dies lässt schließen, dass Punk diese Offenheit und dieses *Baukasten-System* des HipHops nicht kennt. HipHop ist demnach inklusiver, da er unparteiisch und liberaler als der Punk ist.

HipHop ist nicht per se an ungeschriebene Gesetze und Normen gebunden, wie dies in einigen anderen Subkulturen der Fall ist. Natürlich gelten Normen und Werte, die als gesamtgesellschaftlich definiert werden können, auch für HipHopper\*innen, jedoch herrscht im HipHop kein festes Ordnungssystem und kein Wertekanon, aus dem man ausgeschlossen wird, akzeptiert man diesen nicht. Das genaue Gegenteil, die Nicht-Festlegbarkeit, kennzeichnet die HipHop-Kultur. Ähnlich einer liberalen, demokratischen Gesellschaft, ist es im HipHop möglich individuelle Interessen, Vorlieben und Erfahrungen einzubauen ohne ausgeschlossen zu werden. Gemeinsamer Ankerpunkt ist lediglich die Rap-Musik, gegebenenfalls das Graffiti und der Breakdance, wobei der Rap das zentrale Element markiert und meist ausschlaggebend für die Identifikation als HipHopper\*in ist. Zwar dreht sich häufig vieles um den Prototypen eines HipHoppers, wie ihn auch Friedrich und Klein (2003) beschreiben (vgl. ebd. S. 24-30), doch ist den meisten von mir interviewten HipHopper\*innen dieses Klischee bewusst und ihre individuellen Inputs in die

HipHop-Kultur wichtiger, als dieser „mystischen Gestalt“ (ebd. S.24) nachzueifern. So erklärt auch Mehmet aus Frankfurt, dass Straßenelemente, männliche Dominanz und Gangster-Attitüde zwar fester Bestandteil seiner Biografie seien, er aber dennoch die Vielfältigkeit, Wandelbarkeit und den individuellen Gestaltraum im HipHop liebt. Er erklärt, dass das negative Bild von HipHop nicht stimme und für ihn HipHop vielmehr als Weg zu Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit und einem guten Leben führen kann:

„(...) was ist denn ein Rapper? Was ist Rap? Der von der Straße kommt, der diese wilde Tour macht und dieses *straight game* eh (..) Macho Typ (..) und (..) und das ist Rap, das ist der Grundsatz aber es gibt auch Rapper, die auch ne ganz andere Laufbahn gemacht haben wie zum Beispiel Eko Freezy (..) Eko ja (..) super cooler Typ geile Mucke hat auch geheiratet (...) Aber ich meine Haftbefehl hat geheiratet hat auch ein Kind bekommen, lebt ein ganz gesundes Leben, viele die was erreicht haben sind weg vom Kiffen, die haben sogar Kinder gemacht, also Rap hat auch was Positives (...) (Z.150-161).

Hierbei wird neben der Betonung Mehments, dass Rap etwas Positives sei, deutlich, dass auch er eine Vielfalt des HipHops, die neben Gangster-Image und Straßenherkunft existiert, anerkennt und sieht. Die Sichtweise Mehments auf HipHop spiegelt gleichzeitig Mehments Biografie. Mehmet kommt zwar von der Straße, wie er selbst verdeutlicht, hat eine kriminelle Laufbahn hinter sich (Gefängnisaufenthalt) und könnte den Idealtypus eines deutschen Rappers mit Migrationshintergrund verkörpern. Stattdessen reflektiert er jedoch dieses Bild und möchte Rap als eine Art pädagogisches Medium nutzen, um junge Menschen zu begleiten und sie von der gefährlichen Straße fernzuhalten, damit ihnen nicht das Gleiche wie ihm widerfährt.

Die Vielfältigkeit des HipHops wird ersichtlich: Auf der einen Seite entsteht HipHop durch das Aufwachsen auf der Straße und das Erlangen von Anerkennung und *fame*<sup>213</sup>, je härter und cooler man sich gibt, auf der anderen Seite kann HipHop gerade für das Gegenteil genutzt werden: Menschen von der Straße wegbringen, um sie auf einen sicheren Weg zu führen.

Neben diesen wohl für Sozialpädagog\*innen und Lehrer\*innen moralisch positiven Beispielen gibt es auch vermeintlich bedenklichere Aspekte und Sichtweisen im HipHop, die allerdings ebenso die Mehrfachkodierbarkeit als genuine Eigenschaft der HipHop-Kultur verdeutlichen. Ähnlich wie in einer liberalen, demokratischen Gesellschaft, die Meinungsfreiheit und Vielfalt der Lebensformen fördert, herrscht

---

<sup>213</sup> Vgl. zum Thema HipHop und *street culture* Friedrich und Klein 2003, S. 22 und 42f.

auch im HipHop im Kontrast zum Licht viel Schatten. Für den Rapper ESTA steht in seinen *Battles* klar die bewusste Provokation im Vordergrund. Diese Provokation hat nur ein Ziel: Er möchte das *Battle* gewinnen, Erfolg haben und seinen Gegner demütigen. Im damaligen VBT-Battle, durch welches ESTA bundesweit in Teilen der Rap-Szene bekannt wurde, wurde ihm bewusst, dass je häufiger er seine Gegner\*innen als Hurensohn beschimpft, desto mehr Aufmerksamkeit und höhere Erfolgsquoten erlangte er dadurch. Zwar wurde auch der Hass gegen ihn größer, aber eben auch der Erfolg:

„(...) als (.) ich diese VBT Sachen gemacht hatte (..) weil ich ja die Leute da wirklich konsequent einfach nur als Hurensohn beschimpft habe und (.) damit hab ich angefangen weil ich so gedacht hab ok das ist das einfach das Krasseste was du zu jemand sagen kannst so und das trifft einfach am meisten, egal wer der Typ ist und egal ob du den kennst oder nicht (.) Okay und dann hab ichs aber irgendwann nur noch weiterhin gemacht, weil die Leute sich darüber so aufgeregt haben, dass du die ganze Zeit machst dass ichs die ganze Zeit sage so und dann habe (...) (Z. 377-387).

ESTA nennt Beispiele von anderen Rappern wie Kollegah, Farid Bang oder Money Boy, die schlichtweg durch Provokation, Polarisierung und Grenzüberschreitung Erfolg haben und dies bewusst provozieren. Stehen bei vielen HipHopper\*innen die *Positivity* und die damit verbundenen Normen und Werte der Oldschool im Vordergrund (z. B. *Each-one-teach-one*, Familie, Zusammenhalt etc.), interessieren sich andere kaum bis gar nicht dafür. Sie interpretieren HipHop gerade nicht als subversive Widerstandskultur, die etwas auf gesellschaftlicher Ebene bewirken will, sondern sie nutzen im Gegenteil HipHop als Medium, um zu provozieren, Aufmerksamkeit zu bekommen, Grenzen zu überschreiten und wirtschaftlichen Erfolg zu erlangen. Bereits 2003 machten einige Rapper aus Berlin deutlich, dass ihnen wenig an den alten Werten der Zulu Nation liegt. So disst Bushido mehrfach den für den deutschen HipHop bis dahin prägenden Rapper Torch, der Mitglied der Zulu Nation ist, in mehreren Tracks. In *Bei Nacht* heißt es: „Ich kenn weder dich, deine Crew, noch dein Kack-Dorf! Fuck Torch“. Auch der Rapper Silla machte deutlich, dass in seinem Berlin scheinbar andere Regeln gelten als die von Torch propagierten: „Bushido war mein Lehrer, die Sekte lief im Walkman. Glaub mir, hier in Schöneberg war keiner wirklich Torch-Fan.“<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Vgl. Noisey stuff (2015) auf: <https://www.vice.com/de/article/69wq97/alle-gegen-torch-325>. Abgerufen am 17.09.2019.

Viele HipHopper\*innen halten sich überhaupt nicht an „alte“ Werte und Normen, die als vermeintliche genuine Eigenschaften des HipHops gesehen werden. Vielmehr wirken sie genervt von Definitionen, die vorschreiben, HipHop müsse so oder so sein. Dies ist meiner Meinung nach gerechtfertigt, da solch eine Sichtweise eben nur einen kleinen Ausschnitt von HipHop betrachtet. So ist es nicht verwunderlich, dass es mittlerweile eine Bandbreite an HipHopper\*innen mit rechts- (radikalen) Lyrics und Einstellungen gibt. Wenn hier von einem Missbrauch vom „ursprünglichen Wertekanon“<sup>215</sup> des HipHops gesprochen wird, muss dies kritisch hinterfragt werden. Selbstverständlich sollten Texte mit rechtsradikalen und rassistischen Inhalten kritisiert werden, darum geht es hierbei auch nicht. Jedoch zu behaupten, dass dies dem HipHop per se konträr wäre, da es angeblich feste Werte in der Kultur gäbe, an die sich alle halten würden, ist schlichtweg einseitig und naiv. Hier wird nur ein sehr kleiner Teil der Kultur gesehen, statt das Gesamtkonzept zu verstehen und zu fassen. Rechter HipHop ist nicht konträr zur HipHop-Kultur, sondern lediglich konsequent in der Umsetzung der potenziellen Mehrfachkodierbarkeit. Ein libertärer Geist ist eben stets radikal und damit je nach den Umständen auch radikal rechts. Markus Schwarz (2021) scheint dieses Phänomen nicht zu kennen. Auch er argumentiert in seinem Aufsatz über rechten Rap, dass „die Ambivalenz zwischen der eigenen (extrem rechten) Ideologie und dem Ursprung von HipHop/Rap“ zu groß sei und entwirft damit ein Konzept von HipHop wie er „eigentlich“ zu sein hat (Schwarz 2021, S. 193). Der vorliegenden These zur Folge ist aber HipHop nicht festgelegt auf ein „Eigentliches“, sondern er ist wandelbar, extrem und transformativ und damit ist rechter Rap nur die logische Schlussfolgerung und nicht das Gegenteil von HipHop.

Diese vermeintlichen Widersprüche verdeutlichen, dass HipHop mehr ist als ein festes Normenkonstrukt aus Widerstand, Politik oder Gangsterkultur. Vielmehr ist er hybride, flexibel und individuell. Er besitzt keinen festen Wertekanon. Jede\*r kann sich aus ihm herauspicken, was für sie\*ihn interessant und wichtig ist und womit sie\*er sich identifizieren kann<sup>216</sup>. Das heißt, dass Zuschreibungen, die gemacht

---

<sup>215</sup>So Theobald Wrobel auf vice.com unter: <https://www.vice.com/de/article/68amk3/wie-rechtes-gesocks-versucht-deutschrap-fuer-sich-zu-vereinnahmen-231>, abgerufen am 20.02.2021.

<sup>216</sup> Und genau dies tun eben rechte Rapper wie Chris Ares oder Makss Damage (vgl. Schwarz 2021 und Alt-Hessenbruch 2021).



werden, immer vom Kontext abhängig sind. Es herrscht eine Pluralisierung von Subjektpositionen im HipHop, da derselbe Text, dasselbe kulturelle Fragment in unterschiedlichen Kontexten für unterschiedliche Subjekte Verschiedenes bedeuten kann. Der von mir interviewte Schitan erläutert dieses Phänomen geschickt folgendermaßen:

(...) man hört ein Lied und man denkt sich irgendwo das gefällt einem (.) weil irgendein Text oder irgend eine Zeile passt immer zu dir(.) Wenn man von vorne rein mit dem Gedanken rein geht wow das Lied wird mir gefallen(.) dann findet man die Zeile oder den Part oder das Stück(.) wo einem gefällt (..) auch wenn einer nur ganz oberflächlich sagt „ich chill jetzt in der Sonne“ und wenn ich dann gerade in der Sonne chill fühle ich mich ja schon damit identifiziert (...)" (Z. 429-433).

Im Weiteren folgt nun die Darstellung zweier kultureller Praktiken des HipHops, die als Praktiken der Mehrfachkodierung gedeutet werden. Zunächst wird die Praktik des *Battles* näher erläutert und zwei Diskursstränge erörtert, sodass im Anschluss die Verbindung zur (Um-)Kodierung vollzogen werden kann. Des Weiteren wird mit dem *Sampling* eine weitere Praktik der HipHop-Musik als Möglichkeit des Reclaimings und als Ausdruck von Individualität erläutert. Es wird im Folgenden noch deutlicher werden, dass HipHopper\*innen ihre Identität selbst sampeln und dadurch eine enorme Vielfalt produziert wird, die als Erfolgsgarant dient.

## 9.1. Das Battle

### 9.1.1. Fluch oder Segen?

Schröer (2013) definiert das *Battle* im HipHop folgendermaßen:

„Mit „battles“ sind organisierte Wettkämpfe im Rahmen szenespezifischer sozialer Anlässe gemeint, bei welchen die Elemente der Szene (Graffiti, Breakdance, Rap, Turntablism) als „Disziplinen“ gedeutet werden, in denen Überlegenheit jenseits violenter Auseinandersetzungen demonstriert werden kann.“ (ebd., S. 200 f).

Im Folgenden wird schwerpunktmäßig auf das Rap-*Battle* eingegangen und überwiegend Beispiele aus dem Bereich Rap erläutert. *Battles* kann es aber auch in anderen Disziplinen geben.

Rap-*Battles* können live auf einer Bühne stattfinden (z. B. beim Format *Rap am Mittwoch*<sup>217</sup>) oder virtuell über aufgenommene Tracks oder Videos online (z. B. das VBT-Battle<sup>218</sup>). Auch gibt es zahlreiche Diss-Tracks von Rapper\*innen, die die Songs über ihre Labels veröffentlichen (z. B. Eko Fresh vs. Kool Savas aus dem Jahre 2004/2005 mit ihren Battle-Tracks *Die Abrechnung* und *Das Urteil*).<sup>219</sup>

Es lässt sich festhalten, dass es ein symbolischer Wettbewerb ist, in dem um Anerkennung, d. h. *respect* und um Ruhm, d.h. *fame*, gebuhlt wird. Ein *Battle* besteht üblicherweise aus zwei Hauptstrategien der Konkurrierenden. Diese sind das bereits erläuterte *Boasting*, bei dem das Selbst überhöht wird, und das *Dissing*, bei dem der\*die Gegner\*in beleidigt und diskreditiert wird<sup>220</sup> (vgl. Schröer 2013, S. 201-202).

Rappe (2010) erklärt, dass das heutige Rap-*Battle* aus ritualisierten verbalen Wettkämpfen aus Nigeria stammt. Die Selbstdarstellungstechniken basieren ihm zufolge auf einem Mythos aus dem westafrikanischen Land, die von Generation zu Generation innerhalb der afroamerikanischen Community weitergetragen wurden. Im afrikanischen Mythos gibt es eine Figur, den Affengott *Esu-Elegbara*, der als Meister des doppeldeutigen Sprechens und des gezielten Beleidigens gilt. Dieser Affengott wurde dann später zum *Signifying Monkey*, der zum Vorbild für die HipHopper\*innen der Bronx der 1970er und 1980er Jahre wurde. *Signifying* kann als Sammelbegriff für die rhetorischen Techniken, die es seither im *Battle-Rap* gibt, zusammengefasst werden. Neben dem *Dissing* und *Boasting* gibt es auch das *Shucking*, das *Marking*, das *Signifying* als metaphorisches Sprechen, den *double talk*, das *running it down*, *loud talking*, *use of proverbs*, *prunning* oder das *code switching*. (vgl. Rappe 2010 und Muni 2016).

Schröer (2013) deutet *Battle* im HipHop als institutionalisierte Arenen, da sie für die HipHop-Kultur charakteristisch seien und an Themen, Werte und Diskurse des

---

<sup>217</sup> Vgl. <http://www.rapamittwoch.tv/>., abgerufen am 14.03.2021.

<sup>218</sup> Vgl. z.B. <https://vbt.fandom.com/de/wiki/VBT-Rangliste.>, abgerufen am 14.03.2021.

<sup>219</sup> Eko Fresh – Die Abrechnung und Kool Savas - Das Urteil. Auf YouTube zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=vJtvml4BIU> und unter <https://www.youtube.com/watch?v=fLlI2ID4iE4>, abgerufen am 14.07.2020.

<sup>220</sup> Wer sich näher mit *Battle*, *Boasting* und *Dissing* beschäftigen möchte, dem empfehle ich den Rapper Azad aus Frankfurt am Main zu hören, da dieser *Battle-Rap* meist gegen imaginäre Gegner\*innen praktiziert und das *Boasting* und das *Dissen* bestens beherrscht.

HipHops anknüpfen (ebd., S. 201). Auffallend sind zwei Deutungsschemata des *Battle*-Raps, die durch Medien vermittelt werden. Die eine Interpretation kritisiert diese Praktik per se, da sie beleidigend sei und durch sie Homophobie, Gewalt und Sexismus geschürt würden. So schreibt die taz am 22.3.2019 nach einem Vorfall des bekannten Battle-Formats „*TopTier Takeover*“<sup>221</sup>, bei dem ein Protagonist ein T-Shirt mit dem Symbol des Islamischen Staats trug und niemand einschritt, dass es moralische Grenzen im *Battle*-Rap schlicht nicht gäbe. Glorifizierung von Islamismus, Frauenverachtung, Homophobie und Kriminalität würden kaum kritisiert werden und seien fester Bestandteil von *Battles*.<sup>222</sup>

Auch nach dem Echo-Skandal 2018 wurde *Battle*-Rap bzw. Gangsta-Rap zunehmend kritisch betrachtet. In diesem Fall wurde häufig nicht klar genug zwischen *Battle* und Gangsta differenziert. Die Grenzen zwischen Rap-*Battle* als Wettbewerb mit klaren Regeln und Rap-*Battle* als Ausuferung der Gewalt schienen nicht mehr deutlich genug zu sein.<sup>223</sup> Auch der von mir interviewte ESTA, der selbst durch das Battle-Format VBT erfolgreich geworden ist, sieht diese Entwicklung problematisch. Seiner Meinung nach werden die Grenzen zu häufig überschritten und gehen zu weit ins Private oder ins Physische:

„(...) das war am Schluss dann schon (.) fast zu krass das war dann schon so n Enthüllungsjournalismus fast irgendwie so hab ich gedacht also, mehr als eigentlich so en Battle-Rap so weil (..) ja das ging halt schon en bisschen (.) vielleicht zu weit so auch von meiner Seite muss ich im Nachhinein sagen so also es hat schon Spaß gemacht auf der einen Seite damals so ne (.) weil aber auch so viele Leute hinten dran waren und das so hochgepuscht haben(.) gefeiert haben und immer mehr wollten so aber (.) auf der andern Seite so ich mein auch bei mir haben irgendwer (.) irgendwann Leute angerufen oder wusste wie ich meine (.) die haben dann ganz schnell deine Adresse rausbekommen und dann (.) gings dann auch wirklich in die Privatsphäre rein wo dann (..) wo dann auch (.) die Familie son bisschen mit reingezogen wird und das war schon so der Punkt wo ich dann auch gesagt hab ok (....) selbst da gibt's auch Feinde (.) so Leute die sich nich leiden können und so (..) um Gottes Willen, aber das gibt's überall (.) aber (.) also auf bei dem VBT und so da da da gings dann auch schon so weit (.) dass (.) die Leute sich dann auch wirklich physisch schaden wollten danach auch (....)“ (Z. 394-405 und 413-417).

---

<sup>221</sup> Vgl. den YouTube Kanal von TopTierTakeover auf <https://www.youtube.com/channel/UCWk5BK0uToZOS9avGZ810og>, abgerufen am 20.06.2020

<sup>222</sup> Vgl. Schindler 2019 auf <https://taz.de/IS-Shirt-bei-Toptier-Takeover/!5582518/>, abgerufen am 03.03.2020.

<sup>223</sup> Vgl. Kurianowicz 2018 auf <https://www.zeit.de/kultur/musik/2018-04/gangster-rap-echo-kollegah-farid-bang-antisemitismus-problem>, abgerufen am 03.03.2020.

Hier wird deutlich, dass ein Vergleich von *Battle*-Rap und zum Beispiel Wrestling<sup>224</sup> wohl nicht immer Sinn ergibt, da einfach die Regeln im *Battle*-Rap nicht definiert sind und es im Gegensatz zum Wrestling keine Grenzen zu geben scheint.<sup>225</sup> *Battle*-Rap wird dann problematisiert und für viele Probleme wie Diskriminierung und Ausgrenzung verantwortlich gemacht.

Die zweite Interpretationsart beruft sich auf den „Kampf um Anerkennung“ und deutet (*Battle*)-Rap als Ausdrucksmedium von Aggressionen und Marginalisierungen, das heißt als eine Art Kompensation von Gefühlen (Manemann und Brock 2018, S. 92). So definiert Falk Schacht, HipHop-Journalist *Battle*-Rap folgendermaßen:

„Es geht nicht zwingend immer darum, wer Recht hat. (...) sondern, wer kann seinen Punkt besser durchdrücken. Das ist die Definition von Battle-Rap.“ (Falk Schacht zit. n. Manemann und Brock 2018, S. 96).

*Battle*-Rap steht dann als positiv assoziiertes Durchsetzungsvermögen und Ausdrucksmedium im Fokus und wird häufig pädagogisiert (vgl. z. B. Peschke 2010, S. 166).

Manemann und Brock (2018) sehen im *Battle* ein tiefes Bedürfnis anerkannt zu werden und deuten gerade das *Boasting* ebenfalls auf dieser Ebene. Sie verstehen das Anerkannt-Werden als eigentlichen Sinn eines erfüllten Lebens, nach dem die HipHopper\*innen folglich streben (vgl. ebd. S. 97). Auch ESTA argumentiert auf dieser Ebene, wenn er seine eigene Faszination für *Battles* erklärt:

„(...) ja das war dann echt so, dass ich teilweise zu Hause auch ein bisschen ausgetickt bin und dann die Türen eingeschlagen habe und so was (..) das Gute ist war die dann hat das auch mit der Musik angefangen und mein (.) die Musik war so ein bisschen so ein (.) Katalysator für mich dann da kommt ich immer so meine Lu (..) Aggression rauslassen, vielleicht hat deshalb auch der Battle-Rap mir so geholfen ne (.) also wirklich so (.) wo ich dann einfach das Mikro anschreien konnte (.) so nach dem Motto (.) ja das hat mir definitiv geholfen so (.) so ein Puffer für mich (...)“ (Z. 208-215).

ESTA reflektiert beide Seiten des *Battles* und sieht den „Fluch und Segen“ (Z. 255) seines *Battle*-Raps, der ihm einerseits die erwünschte Anerkennung bescherte und ihn parallel bedrohte.

---

<sup>224</sup> Der von mir interviewte Kevin Q behauptet dies.

<sup>225</sup> Vgl. hierzu das Interview mit Ben Salomo unter <https://www.welt.de/politik/deutschland/plus188902321/Hip-Hop-An-den-Grenzen-dessen-was-man-rappen-darf.html> abgerufen am 09.07.2020.

Beide Interpretationsweisen werden wohl bestehen bleiben und je nach Ereignis mal stärker und mal schwächer diskutiert werden. Nun soll im Folgenden eine dritte Interpretationsweise den Kontext zur Mehrfachkodierung deutlich werden lassen. Wird das *Battle* häufig einerseits als beleidigend und damit als ausgrenzend gedeutet, herrscht auf der anderen Seite jedoch stets die Möglichkeit eine eigene Antwort zu geben. Durch diese *call-and-response-Praktik* entsteht immer eine Offenheit für Kritik. Das bedeutet, dass es zwar möglich ist sexistisch, homophob oder sonst wie beleidigt zu werden, es aber auch stets die Möglichkeit gibt auf diesen *call* eine *response* zu geben. Ist diese Antwort gut, lyrisch kreativ und einfallsreich, wird es vom Publikum honoriert werden. Dann spielen Kategorien wie Race, Gender oder sexuelle Orientierung nur noch eine untergeordnete Rolle. Das heißt, gerade das *Battle* eröffnet die Möglichkeit Vorurteile und Klischees und damit Kategorisierungen und Machtverhältnisse zu durchbrechen und für Codeänderungen zu sorgen.

#### 9.1.2. ESTA vs. Ésmaticx

Ein gutes Beispiel hierfür ist die offen lesbische Rapperin Ésmaticx, die zwischen 2013 und 2016 mehrmals gegen den von mir interviewten ESTA beim VBT Video-Battle angetreten ist und dadurch, ebenso wie ESTA, als Rapperin erfolgreich und bekannt wurde. Sie nutzte die Beleidigungen von ESTA, die häufig auf ihr Geschlecht und ihre Sexualität abzielten, bewusst, um hierauf gezielt zu kontern. Im Diss-Track vom 02.03.13, der als Antwort auf den vorausgegangenen Diss von ESTA erschien, rappt sie beispielsweise:

„Wie kann man so behindert sein? Du bist 'n seelischer Krüppel/Und würdest alles dafür tun, um dich in Szene zu rücken/Das ist was dich betrifft, du lästerst wie 'ne Fotze über andere/Denn diese ist mit den Sachen dort, wo du wohl niemand's landen wirst/(...)Aber du kannst mit deinen Peniswitzen die gesamte Szene ficken/ Ich nehm meine Titten zum Ersticken um die Kehle wickeln/ Redest du von Freundinnen mit 15, Alter, Kindergarten/ Frauen, die ich fickte/würden dich nicht mal aus Mitleid nageln/(...)“<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Songtexte und Videos von ESTA und Ésmaticx auf <https://genius.com/Esmaticx-vs-esta-rr-8tel-vbt-splash-edition-2013-lyrics>, abgerufen am 30.06.2020.

Vorausgegangen waren folgende harte Zeilen von ESTA:

„Es wird ausarten, Bitch, obwohl ich Frauen schlage hasse/ aber Fakt ist, dass ich bei dir ne Ausnahme mache/ ja, die rothaarige Schlampe wird hier so was von misshandelt/ mit ein bisschen mehr Schminke wärst du ne großartige Transe/ Die Frage ist zieh ich das mit dem Hurensohn hier durch?/ klar die ist so männlich die geht glatt als Hurensohn durch oder?/ Jetzt mal im Ernst ist das ne Lesbe oder n Schwuler?/ Fuck, Éstmaticx ist so männlich, ihre Schwester nennt sie Bruder/ kein Plan ob du ein Mann oder ne Fotze bist/ (...) Schluss mit den Männerwitzen/ Du kannst deine Hängetitten einmal um dein Becken wickeln/(...) Schon mit 15 hattest du die dritte Freundin/ Was fiel deinen Eltern bitte ein so eine Bitch zu zeugen?“

Es zeigt sich, dass auf die Beleidigungen bezogen auf Homophobie, Sexismus, Transphobie und Aussehen geantwortet werden kann. Dies tut Éstmaticx geschickt und spielt den Ball an ESTA zurück. So wirft sie ihm Egozentrismus, Antipathie und Wichtigtuerei vor. Sie nutzt sogar ihr Lesbisch-sein positiv aus, um zu verdeutlichen, dass sie sich als Lesbe wohl mit Frauen besser auskenne als er. („Frauen, die ich fickte würden dich nicht mal aus Mitleid nageln“).

Auch in der Hinrunde nutzte sie ihre Weiblichkeit und ihr Lesbischsein und ging offen damit um:

„Du trägst ein arrogantes, skrupelloses Image/ Doch bist der einzige, den man zur Zeit mit dem Wort Hurensohn verbindet/ Und das zu hören von nem Kerl, der selbst ne Bitch ist/ Denn seit man von dir weiß, sieht VBT so aus wie Sister Act 2/ Aber ESTA macht es ganz allein/ Yeah, Hashtagrap, Handarbeit, Lesbenwitz – kenn ich schon, Standardline“

Die Lines von ESTA und von Éstmaticx können auf der einen Seite natürlich als frauenfeindlich und homophob gedeutet werden, zeigen aber auch, dass das Rap-*Battle* durchaus offen ist und man nicht per se ausgeschlossen wird, als Lesbe oder als Frau. Éstmaticx schied zwar nach diesem Schlagabtausch mit ESTA aus, erhielt aber anschließend einen Plattenvertrag und war im Rap-Game anerkannt und veröffentlichte 2016 ihr erstes Album *Rot*, welches auf Platz 14 der deutschen HipHop-Charts einstieg.<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> <https://www.offiziellecharts.de/news/item/225-187-strassenbande-macht-fette-beute-in-den-hiphop-charts>, abgerufen am 14.03.21.

Auch ESTA erklärt im Interview mit mir, dass es bei dem *Battle* tatsächlich um das Gewinnen ging und er sich selbst von Frauenfeindlichkeit und Homophobie distanziert:

„Ésmaticx (.) Elisa (.) ja und die hat halt von mir auch die volle Breitseite abbekommen halt auch jedes Klischee ausgepackt auch mit diesem Homosexualität und so (.) sie damit auch bewusst gedist und so (...) aber das war eher so weil ich genau wusste was die Leute (.) wie ich da an mein Ziel komm und das Battle gewinne so (.) das warn Tool für mich so ganz klar (.) ich bin um Gottes Willen nicht homophob so (.) also sag ich dir nochmal ganz deutlich ja deshalb (...) aber die hat halt so ex wenn du ne dicke (.) um Gottes Willen (.) in meiner (.) aus meiner Sicht eine korpulente (.) bisexuelle Frau dann battlest dann musst du natürlich da alles auspacken was du da irgendwie (unverständlich 8sec.)“ (Z. 714-722).

Dieses Beispiel soll verdeutlichen, dass es keineswegs so ist, dass durch ein *Battle* jemand auf Grund seiner Schwächen ausgeschlossen und marginalisiert wird. Das Gegenteil trifft zu: Durch das *Battle* kann Offenheit, Inklusion und Codeänderung entstehen. Voraussetzung ist, den Wettkampf, wie im Falle von Ésmaticx anzunehmen und kreativ zu kontern. Sie schied zwar gegen ESTA im Achtelfinale des VBT-Contests aus, dennoch war dies ihre Eintrittskarte für das Rap-Game, in welches sie aufgenommen wurde. Sie bezeichnet das VBT als schöne Erfahrung, denn es war eine gute Sache um sich zu präsentieren<sup>228</sup>. Außerdem erläutert sie, dass sie die Anspielungen und Diss-Lines auf ihre Sexualität nie als ernsthafte Beleidigung aufgefasst habe, da sie von Anfang offen damit umgegangen sei. Sie erörtert dann, dass jede\*r Musiker\*in seine\*ihre speziellen Eigenschaften und Schwächen hat, die der *Battle*-Gegner ausnutzen muss, um zu gewinnen. Sie spricht selbst ihre roten Haare, ihr Frau-sein und ihr Lesbisch-sein als potenzielle Schwächen an, bei denen sie mit Diss-Lines rechnen musste. Die Hauptsache des Erfolgs bei einem Rap-*Battle* ist ihrer Meinung nach die Leistung des Disstracks. Erst durch ihre gute Leistung im VBT konnte sie einen Plattenvertrag erhalten und ihr Album veröffentlichen.<sup>229</sup> Dies zeigt, dass das *Battle* nicht per se als beleidigend und diskriminierend gesehen werden muss, sondern hier die erläuterte Mehrfachkodierung entsteht: Durch die Teilnahme von Ésmaticx am *Battle* konnte sie ihre Identität als lesbische Frau in die *Battle*-Kultur

---

<sup>228</sup>Interview mit Ésmaticx auf <https://www.youtube.com/watch?v=PulFzkwwSww>, abgerufen am 30.06.2020.

<sup>229</sup> Vgl. Ésmaticx bei Backspin unter: <https://www.backspin.de/esmaticx-lets-talk-about/>, abgerufen am 14.01.2020.

einbringen und sie damit ein Stück weiterentwickeln und sie für queere Thematiken öffnen und erweitern. Die Praktik des *Battles* wirkte also inklusiv und bereichernd und sollte stets im Kontext der Umstände interpretiert werden.

Gerade Umkodierungen können hierdurch entstehen. Negativ besetzte Lines wie „Du kannst deine Hängetitten einmal um dein Becken wickeln“ können positiv als Art Gegenschlag umgedeutet werden und somit ein Reclaiming erhalten. Éstmaticx nutzt die Diss-Line von ESTA als Waffe und kontert geschickt mit „Ich nehme meine Titten zum Ersticken um die Kehle wickeln“. Dieser offene Umgang mit ihren vermeintlichen Schwächen und die kreative Gegen-Diss-Line kommen beim Publikum gut an und sie erhält die erwünschte Anerkennung.

Ähnliches praktizierte auch die bereits vorgestellte Lady Bitch Ray bei ihren Reclaiming-Versuchen des Wortes *Bitch*. Bereits in ihren Anfängen als Rapperin erklärte sie, dass sie bewusst auf der Bühne als *Bitch* oder Nutte gestanden hätte, um den Diskriminierungen entgegenzuwirken und ihre Philosophie zu verbreiten (vgl. Sahin 2020).

Beim wohl bekanntesten Film mit der Thematik *Battle-Rap* „8Mile“ aus dem Jahre 2002 passiert Ähnliches. Der weiße Rapper Jimmy B-Rabbit, der vom realen Rapper Eminem gespielt wird, erreicht durch das Battle Anerkennung als weiße Person in einem von schwarzen Menschen geprägten Milieu. Auch hier spielt die individuelle Kodierung von HipHop die entscheidende Rolle: B-Rabbit ist weiß und wird deshalb von den anderen schwarzen Rappern nicht wirklich ernst genommen und verliert seine Rap-*Battles*, da das Weiß-sein seine Schwäche ist, mit der er nicht umgehen kann. Als er den Spieß umdreht und offen zu seinem Weiß-sein steht und geschickt kontert, gewinnt er das *Battle* und die Anerkennung des Publikums, obwohl er Schwächen hat, diskriminiert wird und weiß ist.

Die Praktik des *Battles* bietet die Möglichkeit seinen\*ihren Standpunkt, seine\*ihre Weltsicht und seine\*ihre Ansichten durchzusetzen und zu etablieren. Wäre HipHop an sich homophob, schwarz, parteiisch oder männlich, wäre es schlicht nicht möglich, dass Éstmaticx ein *Battle* gewinnt, Eminem zu einem der erfolgreichsten Rapper wird oder ein ChaozeOne vom Punker zum Rapper transformiert.



*Battle*-Rap oder HipHop ist daher nicht gut oder schlecht, diskriminierend oder progressiv, sondern bietet vielmehr die Chance, seine individuellen Standpunkte zu vertreten, Stereotypen neue Codes zu geben, seine Schwächen in Stärken zu verwandeln und inklusiv zu wirken. Es kommt nicht darauf an, dass man Schwächen hat, denn diese hat jede\*r; vielmehr ist der Umgang mit ihnen das Entscheidende. Durch den richtigen Umgang entsteht ein Empowerment. Lady Bitch Ray empowert sich durch ihr Reclaiming des Wortes *Bitch*, Ésmaticx durch den offenen Umgang mit ihrem Frau-/Lesbisch-sein und B-Rabbit im Film „8Mile“ mit dem Weiß-sein. Diese prinzipielle Offenheit zur Gegenthese bietet HipHop durch die Praktik des *Battles*. Auf jeden Diss folgt ein Gegendiss und es wird einem ermöglicht neue Standards zu setzen und alte zu dekodieren. So wird zum Beispiel die Überzeugung, dass lesbische Frauen nicht rappen können klar durch Éstamtix widerlegt.

## 9.2. Das Sampling

Neben dem *Battle* ist das *Sampling* einer der wichtigsten Grundbausteine der HipHop-Musik und Kultur. Es ist die Basis wie diese Musik entsteht und produziert wird. Der englische Begriff *sample* meint einen Teilbereich oder einen Ausschnitt eines größeren Ganzen (vgl. Kage 2016, S. 52 f). *Sampling* existiert seit der technischen Reproduzierbarkeit von Musik und der damit aufgekommenen Pop-Kultur in verschiedenen Musikrichtungen wie im HipHop, bei Drum `n` Base oder bei House-Musik. Das erste *Sampling*-Verfahren wurde 1948 beim *Concert of Noise* im französischen Radio übertragen. Der Komponist Pierre Schaeffer setzte aus vorgefertigten Stücken und Geräuschen ein ganzes Konzert zusammen, welches nicht auf Notation und Instrumenten basierte. Auch Alltagsklänge wie Geschirrklingen wurden mithilfe technischer Mittel montiert und zusammengesetzt. Schaeffer erzeugte damit eine neue Komposition aus alten *Samples* mit musikalischer Ästhetik.<sup>230</sup> Der Legende nach begann die Erfindung des *Samplings* im HipHop mit der Erfindung des *Scratchens*, denn mit dem *Scratch* wurde der Plattenspieler umfunktioniert und aus der eigentlichen Tonfolge der Schallplatte wurde eine ganz eigene Klangwelt neu erzeugt. Grandwizard Theodore gilt als Erfinder des *Scratches*.

---

<sup>230</sup> <https://fhp.incom.org/project/4786>, abgerufen am 16.08.2020.

Als er vor Schreck vor seiner Mutter, die ihn ermahnte die Musik leiser zu machen, die Platte mit seiner Hand manuell auf dem Plattenspieler anhielt, entstand das Kratzen (*Scratch*). Durch das manuelle Stoppen der Schallplatte konnte nun gezielt gekratzt also *gescratcht* werden, um neue Beats und Geräusche zu schaffen. Dieses *Scratching* war von nun an fester Bestandteil der Musik von DJ Grandwizard Theodore.<sup>231</sup>

Neue Tonfolgen, Töne und Einblendungen wurden nun feste Bausteine von HipHop-Beats. Im Prinzip konnte alles gesampelt werden: Töne, bereits existierende Tonabfolgen, Geräusche von PC-Spielen oder Polizeisirenen. Kool DJ Herc erfand den Breakbeat, Grandmaster Flash die Beatbox. Im Laufe der Zeit wurden die Produzent\*innen von HipHop-Beats immer wichtiger und arbeiteten quasi nur noch mit einzelnen Beats, Tonfolgen und Tonklängen, die von irgendwo gesampelt wurden (vgl. Kage 2016, S. 54). Im Jahre 1996 erschien das erste Album, welches ausschließlich durch gesampelte Stücke und Töne produziert wurde. DJ Shadow griff in seinem Album *Endtroducing* auf ca. 500 Samples zurück. Er mixte verschiedene Stile, Genres und Elemente und erschuf damit ein komplett neues Soundgefühl<sup>232</sup> (vgl. fhp.incom.org).

Heutzutage entstehen die meisten Beats fast ausschließlich am PC über verschiedene Musiksoftwares, der\*die DJ spielt deshalb nur noch eine Rolle bei Live-Performances. Der\*die Producer\*in hat dementsprechend an Bedeutung gewonnen.

HipHop-Musik besteht also aus Klängen und Tönen, die meist von irgendwo anders stammen, also aus Versatzstücken bereits aufgezeichneter Musik oder Lauten. In den Anfängen der 1970er bis 1990er Jahren wurde überwiegend Soul- und Funkmusik gesampelt; zerteilt, reduziert und umfunktioniert (vgl. Pelleter und Lepa 2007, S. 200-202).

---

<sup>231</sup> Vgl. hierzu ein Video mit Grandmaster Theodore, in dem das Scratching deutlich wird auf YouTube unter <https://www.youtube.com/watch?v=zRzlyuXCIPw>, abgerufen am 07.07.2020.

<sup>232</sup> Das komplette Album ist bei YouTube Music zu finden unter: [https://music.youtube.com/watch?v=dt-EhEsdbEQ&list=OLAK5uy\\_IA4P3neYe5g7f9Vs7VD0oCYHcEPytjupl](https://music.youtube.com/watch?v=dt-EhEsdbEQ&list=OLAK5uy_IA4P3neYe5g7f9Vs7VD0oCYHcEPytjupl), abgerufen am 07.07.2020.

Liest man dieses Musizieren aus der Sichtweise Theodor W. Adornos, lässt sich schnell eine Entfremdung der Musik feststellen, da es sich hierbei nur noch um die Kopie eines Originals handelt, welche sich dem fordistisch-kapitalistischen Wirtschaftsmodell unterwirft. Der Kultur-Kritiker sah bereits die Jazz-Musik als Art der Entfremdung und würde sich bei HipHop wohl im Grabe drehen, da er eine Verdinglichung der Musik und damit deren Fetischisierung durch das Kopieren, *Samplen* und Umfunktionieren, ablehnte (vgl. Ruppert 2013 und Adorno 1980). Für Adorno wäre HipHop wohl nicht mehr als ein Haufen Trümmer ursprünglich klassischer Musik. Nach Adorno war der eigentliche Grund warum Jazz-Musik gespielt wurde das kapitalistische Gewinnstreben durch den Modus der Beiläufigkeit. Individualität würde im Jazz lediglich vorgegaukelt werden. Stattdessen sei er durch Standardisierung und Pseudo-Improvisation geprägt. Diese Pseudo-Individualisierung würde nach Adorno im HipHop durch das *Sampling* wohl noch deutlicher werden. Durch das Kopieren, Abkürzen und Überdecken hätte auch HipHop laut Adorno kein Harmonieschema und würde in seiner mechanisch-starren Wesenheit zur Fetischisierung führen (vgl. Ruppert 2013, S. 8-18).

Im Gegensatz hierzu sieht Kage (2016) genau in diesen Trümmern das Potenzial der HipHop-Musik:

„HipHop hebt die Trümmer auf – um im Bild zu bleiben – und baut sich seinen eigenen Kosmos. Der Produzent fügt die Bausteine, also die von ihm gewählten Samples, zusammen, bearbeitet sie so lange mit Effekten, bis sie dem von ihm gewünschten Klangbild entsprechen, schneidet das Material auf und fügt es neu zusammen, mischt es mit anderen Samples, um am Ende seinen Beat zu hören. Ähnlich wie für Jazzmusiker ist es für den Produzenten wichtig, seinen eigenen Sound und Stil zu entwickeln, der ihn von anderen unterscheidet und wiedererkennbar macht – ein Ausdruck seiner Individualität, aber auch entscheidender Marktfaktor.“ (S. 54)

Gerade die Kreativität aus einzelnen Tönen, so genannten *One-Shots*, völlig neue Melodien zusammensetzen, setzt ein kreatives, dem westlichen Verständnis von Musik als klar definierte Klangabfolge, entgegengesetztes Verständnis voraus. Pelleter und Lepa (2007) erläutern, dass das *Sampling* viel mehr der Tätigkeit eines Ingenieurs entspricht und als Umgestaltung von fremdbestimmten auditiven Alltagswelten gesehen werden kann (ebd., S. 205 f). Durch das Reduzieren, Einfügen und Umfunktionieren werden neue Töne erzeugt und damit eröffnen sich auch

gleichzeitig neue atheoretische Wissensfelder, die nicht auf institutionalisiertem Wissen um Noten, Regeln und Kompositionen basieren. Stattdessen geht es eher um Klangwirkung, soziale Praxis (welche Beats heizen das Publikum am besten ein?) und Technologie. Dieser Aspekt wird bei Adorno nicht aufgegriffen und wurde wohl von ihm auch gar nicht verstanden. Er war zu sehr in westlichem Denken und in der Proklamierung einer Bewahrung der Reinheit einer Kunstform fixiert. Diese basierte zu stark auf strikten Regeln wie Notation, Klangfolgen und einem klaren Anfang und Ende (vgl. Ruppert 2013, S. 29-32). Das Entscheidende am HipHop, das Zusammenbasteln aus etwas Altem zu etwas Neuem, kann mit der Sichtweise von Adorno gar nicht verstanden werden. Er versteift sich zu sehr auf strikte Regeln, von denen nicht abgewichen werden darf. So attestiert Ruppert (2013) ihm beispielsweise eine „ignorante Weise“ an Werkzeugen der traditionellen Werkanalyse festzuhalten (Ruppert 2013, S. 31). Genau dies tut HipHop jedoch nicht und das ist auch der Sinn dahinter. Gegen die Regeln seinen Standpunkt durchsetzen und Identitäten *sampeln*, Werte und Normen umkodieren und Wörter reclaimen und neu besetzen. HipHop ignoriert sozusagen festgefahrene Analysen, Traditionen und bricht mit diesen immer wieder neu. Dies ist der Kern der Kultur und der Motor, der sie am Leben erhält.

Erneut wird ersichtlich, dass individuelle Bedürfnisse, Vorlieben und Sichtweisen in die HipHop-Musik durch das *Sampling* einfließen können. Lady Bitch Ray beispielsweise *sampelt* ihr eigenes Stöhnen in ihren Songs. Im Track *Hengzt, Arzt, Orgi*<sup>233</sup> tut sie dies bewusst, um auf ihre sexuelle Selbstbestimmung zu verweisen. Sich hierbei an feste Regeln, Notationen und Normen zu halten, ergäbe gar keinen Sinn und würde die Kreativität völlig zum Erliegen bringen. Es muss geradezu *gesampelt* werden, um seinen\*ihren Standpunkt durchzusetzen, etwas Neues zu schaffen und die stetige Reproduktionsfähigkeit zu fördern.

Durch *Sampling* wird die HipHop-Kultur offen für die Schaffung und Aufnahme neuer Zeichen und Codes. Dies ist ein permanenter Prozess der Hybridisierung, neue Zeichen werden aufgenommen wie zum Beispiel das Kratzen (*Scratching*) bei

---

<sup>233</sup> Lady Bitch Ray – *Hengzt, Arzt, Orgi* auf YouTube zu hören unter [https://www.youtube.com/watch?v=AY\\_3lkqOtVI](https://www.youtube.com/watch?v=AY_3lkqOtVI), abgerufen am 07.07.2020.

Grandwizard Theodore und die Bedeutung bereits existierender Zeichen wird verändert. Letzteres wird deutlich bei den *Samplings* von Polizeisirenen in vielen HipHop-Tracks. HipHopper KRS One spielte zwischen die Breaks und vor verschiedenen Lines die One-Shots von Polizeisirenen in seinem Track *Sound of the Police*<sup>234</sup>. Viele andere Tracks sind seither mit Polizeisirenen versehen. Es kann dadurch Kritik am Polizeisystem in den USA verdeutlicht werden (im Falle von KRS One), die eigene Street Credibility erhöht werden oder das Leben im Ghetto widergespiegelt werden.

Kaya (2015) erklärt, dass in Deutschland durch das *Sampeln* von türkischer Arabesk-Musik HipHop eine neue Bedeutung erhielt, da die Verwendung von orientalischer Musik als Ausdruck „der kulturell synkretistischen Lebensformen deutsch-türkischer Jugendlicher gesehen werden“ kann (ebd., S. 100 f). Deutscher HipHop hat dadurch orientalischen Einfluss erhalten und wird von vielen Deutschen mit türkischem Hintergrund praktiziert und gehört (vgl., S. 100-102).

Hierdurch sollte klar werden, dass HipHop bei Menschen mit Migrationshintergrund nicht deshalb beliebter ist als andere (Pop-)Kulturen, weil er auf etwas Spezielles ausgelegt, sondern weil er offen für neue Einflüsse ist. Menschen, die keine musikalische Ausbildung à la Adorno genossen haben, werden automatisch aus dem Genre der klassischen Musik ausgeschlossen. Im HipHop geschieht dies gerade nicht. Deshalb ist er beliebt bei Menschen mit migrantischem Hintergrund und/oder bei Menschen mit nicht-akademischem Habitus.

*Sampling* kann als Prozess gesehen werden, welcher neue Sinnformen produziert und bisher gängige Interpretationsformen verändern kann. Bestehende Ordnungen, nicht nur der HipHop-Kultur werden somit in Frage gestellt und variiert. Zuschreibungen werden vom Kontext abhängig und können so oder so gelesen und gedeutet werden (vgl. Suppanz 2011, S. 25-28). Durch diese Sichtweise kann auch Vorwürfen wie „HipHop ist ja gar keine richtige Musik“ oder „Sampling ist billige Kopie“ entgegengehalten werden, dass diese Annahmen auf vorgefertigten westlich-

---

<sup>234</sup> KRSOne – *Sound of the Police* auf dem Album *New School vs Old School Part 2*. Jive Records. 2000.

Auf YouTube zu hören unter <https://www.youtube.com/watch?v=9ZrAYxWPN6c>, abgerufen am 14.07.2020

bürgerlichen Sichtweisen beruhen. Diese basieren auf einem klassisch musikalisch-theoretischen Wissen, nachdem es in guter Musik stets eine lineare Entwicklung von Melodien über Strukturen, Harmoniegerüsten und Kadenzen geben muss (vgl. Pelleter und Lepa 2007, S. 205). Als HipHopper\*in folgt man diesen Regeln der klassischen Musikausbildung gerade nicht, sondern verbindet seine Individualität mit den bestehenden Regeln. Pellter und Lepa (2007) fassen dies wie folgt zusammen:

„Dieser Wandel des Musizierens zur Tätigkeit eines Ingenieurs bedeutet einen völlig neuen Zugang zur musikalischen Werkproduktion, welcher vorher stets an eine musiktheoretische Ausbildung gebunden war. Durch die Verwendung von verfügbarer Technologie einer postindustriellen Gesellschaft und ebenso verfügbaren Klängen aus dem globalen Medienpool schafft HipHop-Sampling so gerade solchen Jugendlichen eine Möglichkeit zur musikalischen Praxis, denen das Privileg einer klassischen bürgerlichen Musikausbildung verwehrt ist. Somit kann Sampling also als eine kreative Aneignungspraxis und (Um-)Gestaltung von hochgradig fremdbestimmten auditiven Alltagswelten beschrieben werden.“ (S. 205 f).

Klassischer Musik bleibt es dagegen verwehrt, individuelle Vorlieben, Ausdrucksweisen und Kreativität miteinzubinden. Es ist nicht möglich, diese aufzuschließen, zu verkürzen oder zu verlangsamen. Sie bleibt monoton, klar strukturiert und daher vielleicht für einige zu langweilig.

Dass *Sampling* sich nicht nur auf HipHop-Musik (Rap) bezieht, sondern sich auf die gesamte Identitätskonstruktion von HipHopper\*innen überträgt, zeigen die unterschiedlichen Interpretationen von HipHop durch ihre Protagonist\*innen. Die durchgeführten Interviews verdeutlichen, dass je nach Sichtweise HipHop an sich auch *gesampelt* wird. Die HipHopper\*innen *sampeln* sich sozusagen ihre eigene Idee von HipHop zusammen. Bei dem einen ist der politische Faktor wichtig, bei den anderen der melodische Beat oder die Gangsta-Attitüde. Je nach Hintergrund, sozialer Umwelt und individuellem Geschmack wird sich aus dem HipHop-Baukasten bedient, um seine eigene HipHop-Identität zusammenzustellen und zu fixieren. Auch die Bildinterpretationen von Lady Bitch Ray und Kollegah zeigten dies deutlich. Die Bilder zeigen klar Elemente der World-Culture HipHop (*Boasting, Gangsta, from negative to positive* etc.), die jedoch je nach Belieben zusammengefasst wurden. So wird bei beiden das Element des *Boastings* für unterschiedliche Zwecke verwendet; von Lady Bitch Ray zur Vermittlung ihres feministischen Wertekanons und von Kollegah zur Schaffung der Persona Kollegah und damit für ökonomische Zwecke.

## 10. Zusammenfassung der empirischen Teile I und II

Durch die vergleichende Analyse der narrativen Interviews konnte in Kapitel 7, 8 und 9 verdeutlicht werden, dass HipHop eine Mehrfachkodierung erlaubt. Er besitzt einen liberalen Geist, der offen für neue Sichtweisen, Interpretationen und Transformationen ist. Praktiken wie das *Battle* oder das *Sampling* fördern dies, da sie die Offenheit vermitteln, seinen\*ihren Standpunkt zu vertreten und Kreativität zur Schaffung von Neuem zu fördern. Hierauf konnten vier individuelle HipHop-Interpretationen, die durch die Kodierparadigmen der Interviewten entstanden sind, erörtert werden. Diese waren: HipHop als Medium um mit Struggeling besser umzugehen, politische Statements setzen, Spaß haben und das Grenzentesten im Jugendalter. Die HipHop-Interpretationen waren für die Interviewten maßgeblich warum sie sich als HipHopper\*innen identifizieren und warum sie HipHop hören bzw. selbst machen. Es wurde deutlich, dass biografische Hintergründe wie einschneidende Erlebnisse der HipHopper\*innen enormen Einfluss auf deren individuelle HipHop-Interpretation haben. Je nach Erfahrung nutzen sie ihn unterschiedlich für sich. Einige wollen mit Hilfe von HipHop für klare politische Statements sorgen, andere nutzen ihn lediglich um Spaß zu haben und Party zu machen.

Neben der lyrischen Analyse wurde auch die Bedeutung der Musik, das heißt die klangliche Ebene im HipHop erklärt. Ein guter Beat und eine außergewöhnliche Rap-Stimme sind von hoher Bedeutung für das eigene Rezipieren von HipHop-Musik. Häufig findet der erste Kontakt zu HipHop über diese klangliche Ebene im Jugendalter statt. Hier spielen Politik, Struggeling oder Party eher noch keine Rolle.

Die visuelle Ebene in der Bildinterpretation aus Kapitel 4 und 5 legte den Grundbaustein für die These, da hier deutlich wurde, dass zwei völlig konträre Weltanschauungen durch HipHop instrumentalisiert und medial verbreitet werden können. Hierfür nutzen die Protagonist\*innen um Kollegah und Lady Bitch Ray Elemente des HipHops und interpretieren diese neu, um ihre individuelle Sichtweise ausdrücken zu können. Lady Bitch Ray möchte mit Hilfe von HipHop ihre queer-feministischen Thesen verdeutlichen und die Gesellschaft darüber aufklären.

Kollegah im Gegensatz möchte seine patriarchal-männlichen Werte im HipHop zeigen und möglichst viele Männer zu Bossen machen.

Durch Bilder, Lyrics und den Klang werden die jeweiligen Sichtweisen vermittelt und bekundet. HipHop ist damit je nach Philosophie, Vorliebe und biografischem Hintergrund divers interpretierbar und wird hierdurch attraktiv für einen großen Teil der Bevölkerung. Er übersteht damit Trends, Sichtweisen und Moden und ist deshalb so erfolgreich. Diese Eigenschaft der Offenheit und des liberalen Geistes lässt HipHop stets die Möglichkeit zur Reproduktion und sichert damit sein Überleben.

Die zu Beginn erläuterten Widerstandsrezensionen oder die defizitorientierten HipHop-Narrative um Migration und Ethnisierung können mit der vorliegenden These der Mehrfachkodierbarkeit kritisiert und angezweifelt werden. Demnach ist es eher unwahrscheinlich, dass der Widerstand gegen ein System, der Migrationshintergrund oder das Geschlecht ausschlaggebend für die Identifikation als HipHopper\*in sind. HipHop daher als ausländeraffin, kriminell, subversiv, männlich oder wertkonservativ zu deklarieren ist zu einseitig und spiegelt nicht den wahren Charakter der Kultur wider. Dieser liegt vielmehr in der Offenheit und dem libertären Geiste des HipHops. Für die Kulturwissenschaften ist es diese Erkenntnis, die ihr nun Möglichkeiten bietet das Modell der Mehrfachkodierbarkeit im HipHop oder auch in anderen Subkulturen anzuwenden und zu prüfen inwieweit dieses tatsächlich zutrifft. Es wurde klar, dass Identitätsbildungen im HipHop äußerst vielfältig sind und Machtverhältnisse durch Praktiken des Reclaiming verändert werden können. Dies wurde durch die Auswertung der Interviews und der Analyse der Praktiken des *Battles* und des *Samplings* deutlich. Die Bildinterpretationen von Lady Bitch Ray und Kollegah verdeutlichen dies ebenfalls, da hier gezeigt werden konnte, dass unterschiedliche Interessen und Sichtweisen durch Elemente des HipHops vertreten werden können. Nichts scheint im HipHop festgelegt zu sein. Der Wertekanon ist flexibel und kann je nach Hintergrund variieren.



## 11. Schlussbemerkung und Ausblick

Die vorliegende Arbeit widmete sich den genuinen Eigenschaften der HipHop-Kultur. Mit Hilfe zweier empirischer Methoden konnten so tief liegende Strukturen, Bedeutungen und Funktionsweisen der HipHop-Kultur aufgedeckt und reflektiert werden. Es zeigte sich, dass HipHop durch eine prinzipielle Mehrfachkodierbarkeit und einen libertären Geist geprägt wird. Diese Offenheit sorgt für eine hohe Reproduzierbarkeit der Kultur, da sie sich geschickt an äußere Gegebenheiten und individuelle Vorlieben anpasst und damit erfolgreich ist. Sie ist eine der wenigen (Sub-) Kulturen, die seit fast 50 Jahren besteht und nach wie vor an Beliebtheit zunimmt.

In Kapitel 2 und 3 wurde zunächst ein geschichtlicher Überblick über die HipHop-Kultur im Laufe ihrer fast 50-jährigen Historie gegeben. Sie begann mit den Folgen der schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den 1960er Jahren in den USA und hat sich seither globalisiert und stetig weiterentwickelt. Aufbauend auf dieses geschichtliche Wissen wurden dann häufig vorzufindende Rezensionen über HipHop mit Hilfe der Diskursanalyse erläutert. Gängige Meinungen, Sichtweisen und Narrative über HipHop wurden dargestellt und kritisch hinterfragt. Bereits hier konnten vorgefertigte Bilder über HipHop dekonstruiert und in Frage gestellt werden. So beispielsweise die Feststellung HipHop sei per se frauenfeindlich oder homophob. Vor allem wissenschaftliche Arbeiten, HipHop-spezifische Literatur sowie Lyrics- und Videoanalysen dienten als Quellen für diese Diskursanalyse.

In Kapitel 4 und 5 wurden schließlich zwei Bilder von Lady Bitch Ray und Kollegah mit samt ihren Ratgebern mit Hilfe der Bildinterpretation von Bohnsack (2013, 2014) analysiert. Es wurde deutlich, dass HipHop die Möglichkeit zur prinzipiellen Mehrfachkodierung bietet, das heißt Codes können je nach Ziel, Sichtweise und Menschenbild unterschiedlich interpretiert, strukturiert und verändert werden. Dies konnte durch die konträren Ziele bei gleichzeitiger Anwendung HipHop-spezifischer Praktiken der beiden HipHopper\*innen (LBR und Kollegah) gezeigt werden.

Die These der Mehrfachkodierbarkeit wurde in den weiteren Kapiteln schließlich mit Hilfe der komparativen Analyse von narrativen Interviews verfestigt (vgl. Glinka 2003,

Hohage und Equit 2016). Es zeigte sich eine bedeutsame Bandbreite an HipHop-Interpretationen, die fern von klaren Normen, Werten und Regeln lagen. Vielmehr wurde durch das *Battle* und das *Sampling* deutlich, dass HipHopper\*innen sich ihre Identität selbst zusammenbasteln, das heißt *sampeln* können. Diese Praxis ist stilprägend für den HipHop und damit für die Identifikation als HipHopper\*in (vgl. auch Schröer 2013 und Pelleter und Lepa 2007).

Betrachtet man nun noch einmal die Frage aus der Einleitung, wie HipHop als Person aussähe, wird deutlich, dass das Prinzip der Mehrfachkodierung den dortigen Rappern implizit bekannt ist. Daher ist es nur logisch, dass sie Schwierigkeiten hatten, diese Person zu beschreiben. Aussagen wie „Der wäre nicht weiß, der wäre aber auch nicht schwarz“ oder „Und würde vielleicht im Geschlecht switchen öfter“ verdeutlichen dies (vgl. die Einleitung der vorliegenden Arbeit und die Doku *Wenn der Vorhang fällt*). Es ist schlicht nicht möglich, HipHop mit speziellen Merkmalen, Kennzeichen und Charakteristika zu beschreiben, da er diese nicht pauschal besitzt. Das heißt eben genau das, was die Rapper beschreiben: HipHop ist nicht schwarz, nicht weiß, nicht männlich, nicht weiblich, er ist auch nicht a priori kriminell, sexistisch oder subversiv. HipHop definiert sich vielmehr über seine Nicht-Festlegbarkeit auf Kategorien und Merkmale. Jede\*r kann ihn interpretieren, wie er\*sie will. Diese Interpretation basiert auf Vorlieben, Lebensumständen, Milieu und Umfeld. Es macht ihn bei Randgruppierungen wie Menschen mit Migrationshintergrund beliebt, aber beispielsweise auch bei queeren Menschen. Folglich verwundert es auch nicht, dass es zunehmend rechtsextreme Rapper zu geben scheint. Dieses Phänomen lässt sich mit der These der Mehrfachkodierung erklären: Rechte Rapper setzen das Prinzip der Offenheit des HipHops lediglich radikal um und übertragen es auf ihre rechte Gesinnung. Sie folgen damit der Logik des HipHops und sind nicht als etwas „außerhalb“ der HipHop-Kultur anzusehen (vgl. Schwarz 2021 und Alt-Hessenbruch 2021).

Zudem ist ein Hauptgrund der Attraktivität der HipHop-Musik die musikalische Ebene. Die Musik kann von jede\*m gemacht und gehört werden und bietet die Möglichkeit, Gedanken abzuschalten und Spaß zu haben. Sie widersetzt sich festgefahrenen bürgerlich-musikalischen Regeln und gibt Raum für Kreativität und Vielfalt.

Diese Aussage konnte mithilfe der Auswertung der narrativen Interviews und der Bildinterpretation sowie der textlichen Analyse von Sachbüchern und Rap-Lyrics getroffen werden. Damit konnte ein wichtiger Garant zur Erklärung des Erfolgs und der Beliebtheit des HipHops genannt werden. Es wurde überwiegend versucht den gesamten Komplex der HipHop-Kultur zu untersuchen.

Viele offene Fragen wurden durch diese Arbeit neu eröffnet. Wie oben erläutert stellt sich zum einen die Frage inwiefern die Erkenntnisse in die Praxis umgesetzt werden können, zum anderen inwieweit das Konzept der Mehrfachkodierung auf andere Pop-Kulturen übertragbar werden kann. Wie funktioniert beispielsweise die Techno- oder die Schlagerszene? Gibt es dort ähnliche Phänomene oder herrschen hier völlig andere Mechanismen?

Des Weiteren bietet diese Interpretationsweise von HipHop zahlreichen Wissenschaften nun weitere Forschungsperspektiven. In den Erziehungswissenschaften könnten sich hieraus Fragestellungen ergeben, die sich mit der Umsetzung in die Praxis beschäftigen. Zum Beispiel wie wird mit dem erläuterten Hintergrund das Thema HipHop an Schulen behandelt? Ist es vielleicht möglich HipHop als positives Beispiel für gesellschaftliche Offenheit, Demokratie und Meinungsvielfalt zu nutzen? Inwieweit müssten dann die vermeintlich problematischen Bereiche des HipHops besprochen werden oder sollte HipHop überhaupt nicht pädagogisiert werden? Die notwendige Karte hierfür, um HipHop-Kultur zu verstehen, liefert die vorliegende Arbeit und erfüllt damit die Ansprüche, die die Kulturwissenschaften haben sollten (vgl. Klausegger 2009, S. 53-56).

Diese Fragen können hier nicht weiter vertieft werden, machen aber Interesse auf Forschungsprojekte zu dieser Thematik. Ich hoffe dies in der Zukunft in der ein oder anderen Art und Weise tun zu können und blicke gespannt auf das was sich ergeben wird. Ich denke, ich konnte ein tieferes Verständnis für HipHop-Kultur bieten und Anreize schaffen, um weiter in den HipHop-Studies zu forschen und der Kultur die Aufmerksamkeit zu geben, die ihr meiner Meinung nach zusteht.

## 12. Quellenverzeichnis

### 12.1. Literatur

Acar, Cihan (2015): 111 Gründe HipHop zu lieben. Schwartzkopf und Schwartzkopf. Berlin.

Adorno, Theodor W. (2010): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Fischer Verlag. Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (2006): Theorie der Halbbildung. Suhrkamp. Frankfurt am Main. Berlin.

Adorno, Theodor W. (1980): On popular Music, in: Zeitschrift für Sozialforschung, herausgegeben von Max Horkheimer. Jahrgang 9. München. Deutscher Taschenbuchverlag. München.

Alt-Hessenbruch, Max (2021): Ein Disstrack gegen oder für Deutschland? Neurechter Rap von Chris Ares. In: Busch, Nicolai und Süß, Heidi (Hrsg.): Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp. Beltz Juventa. Weinheim. Basel.

Bandalow, Borwin (2010): Wenn die Seele leidet. Psychische Erkrankungen. Ursachen und Therapien. Rowolt Verlag. Reinbeck bei Hamburg.

Bohnsack, Ralf (2009): Qualitative Bild- und Videointerpretation. UTB Verlag Barbara Budrich. Opladen und Toronto.

Bohnsack, Ralf (2013): Heidi: Eine exemplarische Bildinterpretation auf der Basis der dokumentarischen Methode. In: Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris; Nohl, Arnd Michael: Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. VS Verlag. Wiesbaden

Bohnsack, Ralf (2014): Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in die qualitativen Methoden. UTB Verlag Barbara Budrich. Opladen und Toronto 2014.

Burchart, Kati (2004): Deutsche Rapmusik der neunziger Jahre. Kulturtransfers im Mainstream. Georg Olms Verlag. Hildesheim. Zürich. New York.

Bütow, Birgit; Kahl, Ramona und Stach, Anna (2013): Körper, Geschlecht, Affekt. Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen. Springer VS. Wiesbaden

Busch, Nicolai und Süß, Heidi (Hrsg.): Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp. Beltz Juventa. Weinheim. Basel.

Celestini, Federico und Mitterbauer, Helga (2011): Verrückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Stauffenburg Verlag. Tübingen.

ChaozeOne (2019): Spielverderber. Mein Leben zwischen Rap und Antifa. Polarise Verlag. Heidelberg.

Criado-Perez, Caroline (2020): Unsichtbare Frauen. Wie eine von Daten beherrschte Welt die Hälfte der Bevölkerung ignoriert. BTB Verlag. München. 2020.

Dörner, Olaf (2011): Bilder des Sozialen. Zur dokumentarischen Rekonstruktion bildhafter Ordnungen in Weiterbildungskontexten. In: Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation, 31 (2011) 1, S. 45-61.

Dietrich, Marc und Seeliger, Martin (2011): Gangsta- Rap – mal wissenschaftlich. Norient Magazine – Network for local and global sounds and media culture. Online unter: <http://norient.com/de/academic/gangsta-rap/>. 2011.

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

Dietrich, Marc (2016): Rap im, 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Transcript. Bielefeld.

DJ Semtex (2017): HipHop raised me. Thames and Hudson Verlag. London.

Dresing und Pehl (2018): Praxisbuch Transkription und Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende. Marburg.

Online abrufbar unter:  
[https://www.audiotranskription.de/download/praxisbuch\\_transkription.pdf?q=Praxisbuch-Transkription.pdf](https://www.audiotranskription.de/download/praxisbuch_transkription.pdf?q=Praxisbuch-Transkription.pdf), abgerufen am 20.06.2018.

Flaig, Egon (2018): Weltgeschichte der Sklaverei. C.H. Beck. Nördlingen.

Fleck, Ludwig (1980): Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. Berlin.

Fler (2015): Im Bus ganz hinten. Riva Verlag. München.

Formann, Murray (2009): Machtvolle Konstruktionen: Stimme und Autorität im HipHop. In: Kautny, Oliver und Hörner, Fernand (2009): Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. Transcript. Bielefeld.

Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. Berlin.

Geschke, Sandra Maria (2009): Straße als kultureller Aktionsraum. Interdisziplinäre Betrachtungen des Straßenraumes an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis. VS-Verlag. Wiesbaden.

Glinka, Hans-Jürgen (2003): Das narrative Interview. Eine Einführung für Sozialpädagogen. Juventa. Weinheim und München.

Glaude Jr. Eddie S. (2016): Democracy in Black. How race still enslaves the American soul. Crown Publishers. New York.

Gossmann (2016): Der Israel-Palästina-Konflikt im deutschsprachigen Gangsta-Rap. In: Dietrich, Marc (2016): Rap im, 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Transcript. Bielefeld. S. 111-133.

Hagen-Jeske, Ina (2016): Zu weiß für die Schwarzen und zu schwarz für die Weißen. Der künstlerische Umgang mit Identität, Rassismus und Hybridität bei Samy Deluxe und B-Tight. Tectum Verlag. Marburg.

Hazen, Don (1992): Inside the L.A. Riots. What really happened and why it will happen again. Independent pub group. New York.

Heiser, Patrick (2018): Meilensteine der qualitativen Sozialforschung. Eine Einführung entlang klassischer Studien. VS Springer. Wiesbaden.

Hohage, Christoph und Equit, Claudia (2016): Handbuch Grounded Theory. Von der Methodologie zur Forschungspraxis. Beltz Juventa. Weinheim und Basel.

Huber, Michael (2018): G-Rap-wie soll man das verstehen. In: BPJM Aktuell 3/2018. Abruflbar unter: <https://www.bundespruefstelle.de/blob/128956/a443538e6df7b950b4705bf83748f8ba/201803-gangstarap-data.pdf>, abgerufen am 05.06.2020.

Hugendick, David (2018): Spann mal an, Fridolin! Online abrufbar unter: [https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-09/alpha-kollegah-rapper-buch-veroeffentlichung?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.ecosia.org%2F](https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-09/alpha-kollegah-rapper-buch-veroeffentlichung?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.ecosia.org%2F)., abgerufen am 07.01.2020.

Jeffries, Michael P. (2011): Thug Life. Race, Gender, and the meaning of Hip-Hop. The Universtiy of Chicago Press. Chicago, London.

Kannamkulam, John (2008): HipHop im globalen Transfer. Subkultur, Ritualität und Interethnizität. Tectum Verlag. Marburg.

Kautny, Oliver und Hörner, Fernand (2009): Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. Transcript. Bielefeld.

Kage, Jan (2016): American Rap. US-HipHop und Identität. Ventil Verlag. Mainz.

Kaya, Verda (2015): HipHop zwischen Istanbul und Berlin. Eine (deutsch-)türkische Jugendkultur im lokalen und transnationalen Beziehungsgeflecht. Transcript. Bielefeld.

Khan-Cullors, Patrisse (2018): #Black lives matter. Eine Geschichte vom Überleben. Kiepenheuer und Witsch. Köln.

Kottmann (2002): HipHop als Jugendsubkultur in Deutschland? Eine Betrachtung unter besonderer Berücksichtigung von Gruppenbildungen ausländischer Jugendlicher. Grin Verlag. Norderstedt.

Klausegger, Isabella (2009): HipHop als subversive Kraft. Zur Konzeption von Machtverhältnissen und deren Dynamik in den Cultural Studies. Löcker. Wien.

Klein, Gabriele und Friedrich, Malte (2003): Is this real? Die Kultur des HipHop. Suhrkamp. Frankfurt am Main.

Kleiner, Marcus und Nieland Jörg-Uwe (2007): HipHop und Gewalt: Mythen, Vermarktungsstrategien und Haltungen des deutschen Gangsta Raps am Beispiel von Shok-Muzik. [https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/2371/HipHop\\_215%E2%80%9393244\\_Kl\\_einer\\_Nieland\\_Gewalt.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/2371/HipHop_215%E2%80%9393244_Kl_einer_Nieland_Gewalt.pdf?sequence=1&isAllowed=y), abgerufen am 08.06.2020

Kimminich, Eva (2004): Welt – Körper – Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen. Band 4: Rap – More Than Words. Peter Lang. Frankfurt am Main. Berlin. Bern. Bruxelles. New York. Oxford. Wien.

Küsters, Ivonne (2009): Narrative Interviews. Grundlagen und Anwendungen. VS Verlag. Wiesbaden.



Kurianowics, Tomasz (2018): Wo liegen unsere Grenz-Lines? Abrufbar auf <https://www.zeit.de/kultur/musik/2018-04/gangster-rap-echo-kollegah-farid-bang-antisemitismus-problem>, abgerufen am 03.03.2020.

Loh, Hannes; Verlan, Sascha (2015): 35 Jahre HipHop in Deutschland. Hannibal Verlag. Höfen, Österreich.

Manemann, Jürgen und Brock, Eike (2018): Philosophie des HipHop. Performen, was an der Zeit ist. Transcript. Bielefeld.

Mannheim, Karl (1952): Wissenssoziologie. In: Mannheim, Karl (1931): Ideologie und Utopie. Frankfurt am Main.

Massiv (2012): Solange mein Herz schlägt. Lübbe Verlag. Köln.

Majors, Billson (1992): Cool Pose. The dilemmas of black manhood in America. Lexington Books. New York.

Mikos, Lothar (2000): Vergnügen und Widerstand. Aneignungsformen von HipHop und Gangsta Rap. In: Göttlich, Udo und Winter, Rainer: Politik des Vergnügens: zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Halem. Köln. S. 103-123.

Munderloh, Marissa (2017): The emergence of post-hybrid identities: A comparative analysis of national identity formations in Germany's Hip-Hop culture. IGRS university of London. 2017.

Muni (2016): Rap und Wissenschaft #2 Verbal Duelling. Abgerufen unter: <https://rap.de/allgemein/73578-rap-und-wissenschaft-2-verbal-duelling/>, abgerufen am 07.12.2020.

Nitzsche, Sina A. (2020): Poetic Resurrection. The Bronx in American Popular Culture. Transcript. Bielefeld.

Obst, Anthony (2016): Take Care: Drake als Vorbote einer inklusiven Männlichkeit im Rap des Internetzeitalters. In: Dietrich, Marc (2016): Rap im, 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Transcript. Bielefeld.

Pelleter, Malte und Lepa, Steffen (2007): Sampling als kulturelle Praxis des HipHop. In: Karin Bock, Stefan Meier, Günther Süß (Hrsg.): HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Transcript. Bielefeld. S.199- 213.

Peschke, André (2010): HipHop in Deutschland. Analyse einer Jugendkultur aus pädagogischer Perspektive. Diplomica Verlag. Hamburg.

Popper, Karl (1971): Logik der Forschung. Mohr. Tübingen.

Rappe, Michael (2010): Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik. Dohr. Köln.

Reichert, Martin (2007): Tourette Selbsthilfegruppe im Tonstudio. Abgerufen auf: <https://taz.de/Rap-gegen-Homos/!5197910/>, abgerufen am 04.06.2020.

Rose, Tricia (1994): Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Wesleyan University Press. 1994.

Rose, Tricia (1997): Ein Stil mit dem keiner klar kommt. In: Kursburch SPoKK (Hrsg.), Kursbuch Jugendkultur: Stille Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Bollmann Verlag. Mannheim.

Rose, Tricia (2008): The HipHop wars. What we talk about when we talk about HipHop – and why it matters. Perseus Books Group. Ney York und Philadelphia.

Rorty, Richard M. (1967): The Linguistic Turn. Essays in philosophical method. With two retrospective essays. The University of Chicago Press. Chicago.

Saied, Ayla Güler (2012): Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. Transcript. Bielefeld.

Sahin, Reyhan (2005): Jugendsprache anhand der Darstellung der Jugendkultur HipHop. In: Stolz, Thomas und Stroh, Cornelia (Hrsg.): Possession, Quantitative Typologie und Semiotik. Brockmeyer Verlag. Bochum.

Sahin, Reyhan (2012): Bitchsm. Emanzipation. Masturbation, Integration. Panini Verlag. Stuttgart.

Sahin, Reyhan (2019): Yalla, Feminismus!. Tropen Verlag. Stuttgart.

Sahin, Reyhan (2020): Madonna. Kiepenheuer und Witsch Verlag. Köln.

Sator, Markus (2016): Gangsta-Rap. Eine Studie zur Rezeption von Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe 1. Zulassungsarbeit an der Universität Karlsruhe 2016. Abrufbar unter: [https://phka.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/81/file/Gangsta-Rap+-+eine+Studie+zur+Rezeption+von+Sch%  
c3%bclerinnen+und+Sch%  
c3%bclern+der+S  
ekundarstufe+I.pdf](https://phka.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/81/file/Gangsta-Rap+-+eine+Studie+zur+Rezeption+von+Sch%c3%bclerinnen+und+Sch%c3%bclern+der+Sekundarstufe+I.pdf), abgerufen am 06.06.2020.

Samy Deluxe (2012): Dis wo ich herkomm. Deutschland Deluxe. Rororo Verlag. Reinbeck bei Hamburg.

Scharenberg, Albert (2004): Globalität und Nationalismus im afro-amerikanischen HipHop. In: Kimminich, Eva (2004): Rap-more than words. Peter Lang. Frankfurt am Main. S. 13-44.

Scharenberg, Albert (2001): Der diskursive Aufstand der schwarzen „Unterklassen“. Hip Hop als Protest gegen materielle und symbolische Gewalt. In: Anja Weiß/Cornelia Koppetsch/Albert Scharenberg/Oliver Schmidtke (Hrsg.): „Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit“. Westdeutscher Verlag. Wiesbaden. S. 243-269.

Scherer, Matthias (2016): So politisch korrekt ist Deutschrapp. Abgerufen unter: <https://www.br.de/puls/musik/so-homophob-frauenfeindlich-rassistisch-und-behindertenfeindlich-ist-deutschrapp-100.html> abgerufen am 30.05.2020.

Schernthauer, Julian (2018): Rapper sorgt mit Gewaltaufruf gegen AFD-Wähler für Aufregung. Abrufbar unter: <https://www.tagesstimme.com/2018/11/06/rapper-sorgt-mit-gewaltaufruf-gegen-afd-waehler-fuer-aufregung/> abgerufen am 06.06.2020.

Schindler, Frederik (2019): Die Grenzen des Battle-Raps. Abrufbar unter <https://taz.de/IS-Shirt-bei-Toptier-Takeover/!5582518/> abgerufen am 03.03.2020.

Schmider, Stephan (2016): Das HipHop-Phänomen – Ausdrucksformen und Praktiken einer Jugendkultur unter der Berücksichtigung diskriminierter Gruppierungen. Universität Trier. Akademiker Verlag. 2016.

Schneider, Martin (2015): Die Geschichte der Sklaverei. Marixwissen Verlag. Wiesbaden.

Schröer, Sebastian (2013): HipHop als Jugendkultur? Rabenstück Verlag. Berlin.

Schütze, Fritz (1976): Zur Hervorlockung und Analyse von Erzählungen thematisch relevanter Geschichten im Rahmen soziologischer Feldforschung. In: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hrsg.) Kommunikative Sozialforschung. München. S. 159-260. Online abrufbar unter: [https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/5635/ssoar-1976-schutze-zur\\_hervorlockung\\_und\\_analyse\\_von.pdf?sequence=1](https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/5635/ssoar-1976-schutze-zur_hervorlockung_und_analyse_von.pdf?sequence=1), abgerufen am 26.11.2019.

Schwarz, Markus (2021): „Vergiss die Baumwollplantagenmusik. Das hier ist weißer Rap“ RechtsRap als Teil der extremen Rechten. In: Busch, Nicolai und Süß, Heidi (Hrsg.): Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp. Beltz Juventa. Weinheim. Basel. 2021

Schweppenhäuser, Gerhard (2009): Theodor W. Adorno. Zur Einführung. Junius Verlag.

Schwenn, Drepper und Voigt (2019): Exklusiv: Undercover bei Kollegahs Alpha-Armee. Die Recherchen von VICE und BuzzFeed sind online abrufbar unter <https://www.vice.com/de/article/43jkqb/alpha-mentoring-felix-blume-exklusiv-undercover-bei-kollegahs-alpha-armee> abgerufen am 23.05.2020.

Schwesta Ewa (2019): Enthüllungen. Das Leben fickt am härtesten. Riva Verlag. 2019.

Seeliger, Martin (2013): Deutscher Gangsta Rap. Zwischen Affirmation und Empowerment. Posth Verlag. Berlin.

Seewald, Berthold (2009): Nur Taktik. Warum Lincoln die Sklaven befreite. Abrufbar unter: <https://www.welt.de/kultur/article3023171/Nur-Taktik-warum-Lincoln-die-Sklaven-befreite.html>, abgerufen am 02.04.2020.

Shindy (2016): Der Schöne und die Beats. Riva. München.

Sonntag, Philipp (2009): Lady Bitch Ray. Eine medienethische Analyse. Grin Verlag.

Steffen, Therese; Marius, Benjamin; Bronfen, Elisabet (1997): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Stauffenberg. Tübingen.

Strunk, Katrin und El-Gayar, Wael (2014): Integration versus Salafismus. Identitätsfindung muslimischer Jugendlicher in Deutschland. Analysen – Methoden der Prävention – Praxisbeispiele. Wochenschauverlag. Schwalbach. Mannheim.

Suppanz, Werner (2001): Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiten signifikatorischer Grenzen. In: Celestini und Mitterbauer (2011): Verrückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Stauffenburg Verlag. Tübingen.

Szillus, Stefan (2012): Unser Leben. G-Rap in Deutschland. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (2012): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Transcrit Verlag. Bielefeld.

Tertilt, Hermann (1997): Rauhe Rituale. Die Beleidigungsduelle der Turkish Power Boys. In: SPoKK (1997): Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Bollmann.

Tuzcu, Pinar (2017): Ich bin eine Kanackin. Decolonizing Popfeminism. Transcultural Perspectives on Lady Bitch Ray. Transcript. Bielefeld.

Turner, Victor (1995): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Fischer Verlag. Frankfurt am Main.

Von Wensierski, Hans-Jürgen (2014): HipHop, Kopftuch und Familie – Jugendkulturen junger Muslime in Deutschland. In: El-Gayar, Wael und Strunk, Katrin (Hrsg.): Integration versus Salafismus. Identitätsfindung muslimischer Jugendlicher in Deutschland. Wochenschau Verlag. Schwalbach. Mannheim. S. 157-167.

Von Hilgers, Lisa (2009): Gewalt in Musikvideos. Gangster Rap medienpädagogisch betrachtet. Bmuk: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Online unter: [mediaculture-online.de](http://mediaculture-online.de) abgerufen am 30.07.2016.

Wehn, Jan und Bortot, Davide (2019): Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap. Ullstein. Berlin.

Xatar (2015): Alles oder nix. Bei uns sagt man, die Welt gehört dir. Riva Verlag. München.

## 12.2. Webseiten

Hiphop.de

Rap.de

Musikradar.de

Offiziellecharts.de

Laut.de

## 12.3. Dokumentationen

Sample this. 2012. (abrufbar auf Netflix)

HipHop-Evolution. Banger Film. 2016 (abrufbar auf Netflix)

Wenn der Vorhang fällt. Zorro. 2017 (abrufbar auf Netflix)

Rapture. Brazil Production. 2018. (abrufbar auf Netflix)

## 12.4. Anhänge

### **Anhang 1 Anschreiben**

Liebe\*r \_\_\_\_\_,

ich bin Stephan Schmider, Doktorand an der Universität Potsdam und schreibe momentan eine wissenschaftliche Arbeit zum Thema HipHop (in Deutschland). Daher bin ich auf der Suche nach HipHopper\*innen, die sich gerne von mir interviewen lassen würden.

Dies würde zum einen mir in meiner Arbeit helfen und zum anderen das Thema HipHop auch in die wissenschaftlichen und somit auch in politische Debatten bringen.

Hättest Du daran Interesse und würdest somit einen Teil von Dir und damit der HipHop Kultur für die Wissenschaft und die Politik zugänglicher machen?

Falls Du gerne weitere Infos über Art, Thematik und Umfang der Arbeit erhalten möchtest, kann ich sie Dir gerne zukommen lassen.

Ich bin zeitlich flexibel und würde mich natürlich ganz nach Dir richten. Das Interview würde ca. 1 Stunden dauern. Das Ganze geht auch anonymisiert falls erwünscht.

Ich würde mich über eine Antwort von Dir freuen und hoffe, dass Du mir weiterhelfen kannst

Bis dahin

Peace

Stephan Schmider



## Anhang 2 Kurzfragebogen

### **Fragebogen**

Name \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

(Ggf. Künstlername/Pseudonym)

Hip-Hop  
Aktivität \_\_\_\_\_

Alter \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Herkunft \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Geburtsort \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Herkunft der Eltern; Vater \_\_\_\_\_  
Mutter \_\_\_\_\_

Ethnie \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Religion \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Lieblingskünstler/In:

national \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

International \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Höchster  
Schulabschluss \_\_\_\_\_

Beruf \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Sexuelle  
Orientierung \_\_\_\_\_  
—

Geschlecht \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

### Anhang 3

#### Einwilligungserklärung zur Erhebung und Verarbeitung personenbezogener Interviewdaten

Forschungsprojekt: HipHop

Durchführende Institution: Universität Potsdam/Trier

Projektleitung: Stephan Schmider (M.A.)

Interviewerin/Interviewer: Stephan Schmider

Befragter:

Interviewdatum:

Beschreibung des Forschungsprojekts (zutreffendes bitte ankreuzen):

mündliche Erläuterung  schriftliche Erläuterung

Die Interviews werden mit einem Aufnahmegerät aufgezeichnet und sodann von dem Mitarbeiter des Forschungsprojekts in Schriftform gebracht. Für die weitere wissenschaftliche Auswertung der Interviewtexte werden alle Angaben, die zu einer Identifizierung der Person führen könnten, verändert oder aus dem Text entfernt. In wissenschaftlichen Veröffentlichungen werden Interviews nur in Ausschnitten zitiert, um gegenüber Dritten sicherzustellen, dass der entstehende Gesamtzusammenhang von Ereignissen nicht zu einer Identifizierung der Person führen kann. Personenbezogene Kontaktdaten werden von Interviewdaten getrennt für Dritte unzugänglich gespeichert. Nach Beendigung des Forschungsprojekts werden Ihre Kontaktdaten automatisch gelöscht, es sei denn, Sie stimmen einer weiteren Speicherung zur Kontaktmöglichkeit für themenverwandte Forschungsprojekte ausdrücklich zu. Selbstverständlich können Sie einer längeren Speicherung zu jedem Zeitpunkt widersprechen. Die Teilnahme an den Interviews ist freiwillig. Sie haben zu jeder Zeit die Möglichkeit, ein Interview abubrechen, weitere Interviews abzulehnen und Ihr Einverständnis in eine Aufzeichnung und Niederschrift des/der Interviews zurückziehen, ohne dass Ihnen dadurch irgendwelche Nachteile entstehen.

Ich bin damit einverstanden, im Rahmen des genannten Forschungsprojekts an einem Interview/ an mehreren Interviews teilzunehmen. ja nein

Ich bin damit einverstanden, für zukünftige themenverwandte Forschungsprojekte kontaktiert zu werden. Hierzu bleiben meine Kontaktdaten über das Ende des Forschungsprojektes hinaus gespeichert. ja nein

Es macht mir nichts aus und ich möchte nicht anonymisiert werden. Alles was ich sage und alle Informationen, die ich über mich preis gebe dürfen im Rahmen der Doktorarbeit von Stephan Schmider veröffentlicht werden. ja nein

## 13. Glossar Szenebegriffe von A – Z

**Aggro Berlin:** Ehemaliges Berliner HipHop-Label, welches unter anderem Sido, Bushido oder Fler erfolgreich werden ließ.

**Afrika Bambaataa:** Gründer der Zulu Nation und DJ der ersten Stunde des HipHops der 1970er Jahre in der New Yorker Bronx. Wird daher auch oft als *Godfather of HipHop* genannt. 2016 trat er wegen Missbrauchsvorwürfen als Führer der Zulu Nation zurück.

**Afrozentrismus:** Schwarzafrikanische Vorstellungen dienen hierbei der Interpretation inner- und auch außerafrikanischer Gesellschaften. Afrikanische Normen, Werte und Weltansichten nehmen das Denken und Handeln ein. So sind gängige Überzeugungen, dass wichtige Persönlichkeiten der Weltgeschichte wie Jesus oder Kleopatra schwarz waren. Dadurch wird eine vermeintlich „tatsächliche“ Geschichte Afrikas wiedergegeben und von dessen kulturellem Reichtum erzählt. Wichtige Vertreter neben Afrika Bambaataa sind zum Beispiel Molefi Kete Asante oder Clarence 13X.

**Autotune:** Automatische Tonhöhenkorrektur. Hierbei wird die Tonhöhe und/oder die Stimme korrigiert, verändert oder das Tempo beeinflusst.

**Boasting:** Das übertriebene Anpreisen von Fähigkeiten, Ausstrahlung und Aussehen. Man will besser sein als die anderen und dies muss betont werden.

**Bitch:** Metapher aus dem Englischen für eine läufige Hündin, die von unkontrollierbarer und übersteigerter Sexualität gekennzeichnet ist. Wird häufig negativ konnotiert als Beleidigung für die Erniedrigung von Frauen verwendet. Die Frau wird dann als triebgesteuert und gefährlich wahrgenommen. Viele weibliche HipHopperinnen wie Missy Elliott oder Lady Bitch Ray haben die Bedeutung vom Negativen ins Positive verändert, indem sie den Begriff als Sinnbild für eine selbstbewusste und starke Frau verwendet haben (Reclaiming).

**Breakdance:** Tanzstil, der in den Ursprungsjahren des HipHops in New York entstanden ist und zu den Urelementen des HipHops gehört. Kennzeichnend sind das Tanzen im Stehen, das Tanzen auf dem Boden, das Verharren in einer speziellen Position sowie das Rotieren der eigenen Körperachse. Wird auch oft als B-Boying bzw. B-Girling bezeichnet.

**Bronx:** Stadtteil von New York City, der überwiegend von Schwarzen und People of Color bewohnt wird. Hier fanden die ersten *block parties* statt. Die Bronx gilt daher als Ursprung der HipHop-Kultur.

**Block parties:** Erste Parties auf denen DJs alte Musikplatten sampelten und somit HipHop-Musik erfanden. DJ Kool Herc gilt als einer der ersten DJs, die auf diesen Parties performten.

**Blingbling:** stark glitzernder Schmuck. Ein Ideophem, das das plötzliche Aufleuchten von glänzendem Schmuck oder Accessoires verdeutlichen soll. Loh und Verlan (2015) sehen folgende Hintergründe für die Beliebtheit von blingbling: „Der aggressiv zur Schau getragene Reichtum zeigt, dass sie es geschafft haben, gegen alle Widerstände aus den Chefetagen der Plattenindustrie, gegen Politik und Medien. Diese Goldketten machen Hoffnung (...)“ (S. 187).

**Beat:** Der Taktschlag in einem Musikstück, welcher den Rhythmus bestimmt. Wichtigste musikalische Orientierung für einen Rapper und einen DJ. Oft ein wiederholender Breakbeat im 4/4 Takt.

**Coke la Rock:** Gilt als einer der ersten Rapper der *block parties* der Bronx.

**Cool pose:** Strategie, die darauf aufbaut, dass möglichst cool gehandelt werden muss. Man verhält sich stark, maskulin und hart, um von der Gesellschaft anerkannt zu werden. Majors und Billson (1992) definieren es folgendermaßen: „By cool pose we mean the presentation of self many black males use to establish their male identity. Cool Pose is a ritualized form of masculinity that entails behaviors, scripts, physical posturing, impression management, and carefully crafted performances that deliver a single, critical message: pride, strenght and control“ (S. 4).

**Combo:** aus dem Englischen für *combination*. Im HipHop meist eine Gruppe von zwei oder ggf. mehr HipHopper\*innen, die sich zu einer Gruppe formieren. Zum Beispiel die Rap-Combo *Gang Starr*.

**Compton:** Stadtteil von Los Angeles aus dem berühmte Rapper wie *Ice Cube* oder *Kendrick Lamar* stammen.

**DJ:** Der Discjockey, der Tonträger vor einem Publikum abspielt. Im HipHop werden diese Tonträger im ursprünglichen Sinne verkürzt, verändert und gemischt (Sampling).

**Disco-Musik:** Musikrichtung, die vor allem in den 1970er Jahren in vielen Clubs und Discos gespielt wurde.

**Diss:** aus dem Englischen für disrespect. Technik, die meist im Rap-Battle zum Einsatz kommt. Dem\*Der dortigen Gegner\*in wird kein Respekt gezollt, in dem man ihn\*sie beleidigt, erniedrigt und fertig macht.

**Eastcoast:** Eastcoast-Rap meint eine Rap-Strömung die sich an der Ostküste der USA, vor allem New York in den 1990er Jahren entwickelt hatte. Berühmte Vertreter\*innen waren The Notorious BIG (Biggie), Puff Daddy und Lil Kim. Der Begriff entstand mit dem Aufkommen der Rap-Strömung an der Westküste (L.A.) der USA und mit den daraus resultierenden Feindschaften zwischen East- und Westcoast. Wichtige Vertreter\*innen des Westens waren Tupac Shakur (ehemals Eastcoast), Dr. Dre, Suge Knight oder Snoop Doggy Dogg. Die Feindschaft der beiden Gruppierungen gipfelte in der Ermordung Tupacs und einige Zeit später auch Biggies. Beide Morde sind bis heute ungeklärt.

**Each-One-Teach-One:** Die pädagogische Seite des HipHops veranschaulicht das Ideal, dass die ältere Generation Normen, Werte und Techniken an die jüngere Generation weitergibt. Der älteren Generation gebührt somit großer Respekt und Anerkennung für das was sie geschaffen hat. Das Ideal wird häufig je nach Situation umgedeutet und ggf. auch missachtet.

**Flow:** Das Zusammenspiel von Rap und Beat. Es meint die rhythmische Verschränkung von Sprechgesang und Arrangement der Melodie.

**Graffiti:** aus dem Italienischen von graffiare, was kratzen/einritzen bedeutet. Graffiti ist eines der vier Urelemente des HipHops. Es werden hierbei Motive und Bilder mit Sprühformen auf Betonwände o.ä. gesprüht. Häufig sind Namenszeichen mit hohem Abstrahierungsgrad und an möglichst schwer zu erreichenden Hintergründen beliebt und erhöhen den *fame* und den Respekt innerhalb der Szene.

**Ghetto:** Steht für einen sozialen Brennpunkt mit Problemen wie Arbeitslosigkeit, Gewalt und Drogen. Wird oft auch als Metapher für die Widrigkeiten des Lebens verwendet und ggf. glorifiziert. Hierdurch werden auch Missstände wie Segregation ethnischer Gruppen oder

Diskriminierung solcher, gekennzeichnet und verdeutlicht. Durch die Zurschaustellung des Ghettos im HipHop gilt das Ghetto nicht länger als Stigma, sondern als Sinnbild von Emanzipation und für die symbolische Aneignung urbaner Räume. Das Ghetto wurde mehr und mehr zur Lebenseinstellung, um mit Problemen besser umgehen zu können und Widrigkeiten zu trotzen.

**Grandmaster Flash:** Ein DJ der ersten Stunde des HipHops in der Bronx. Seine Combo *Grandmaster Flash and the Furious Five* hatten vor allem Ende der 1970er und in den 1980er Jahren große Erfolge.

**Gang:** bezeichnet einen Gruppenzusammenschluss verschiedener HipHopper\*innen. In den USA wird der Begriff als Synonym für eine kriminelle Straßenbande verwendet.

**Gangsta:** Im HipHop wird jemand als Gangsta bezeichnet, der authentisch kriminelle Dinge betreibt, um damit im Ghetto zu überleben bzw. es damit aus dem Ghetto raus schaffen kann. Gangsta-Rap ist dementsprechend der Rap, der zeigt was ein echter Gangsta tut und wie er handelt. Kennzeichen hierfür sind maskuline Eigenschaften wie Härte, Stärke und Durchsetzungsvermögen (cool-pose).

**HipHop-Game:** Game wird häufig als Synonym für Szene oder Kultur verwendet. Jemand, der es geschafft hat ins HipHop-Game oder Rap-Game aufgenommen zu werden, hat sich Respekt geschaffen z.B. durch den Verkauf seiner Rap-Musik oder den Gewinn eines Battles o.ä.

**HipHop-Jams:** Waren vor allem in den 1980er und 1990er Jahren, als es noch kein Internet gab, HipHop-Parties auf denen vernetzt wurde und versucht wurde die ursprünglichen vier Elemente des HipHops an einem Tag oder Wochenende zu vereinen.

**Kool Herc:** DJ und Produzent mit jamaikanischen Wurzeln aus New York. Er zählt zu den Pionieren des HipHops und gilt für viele als erster HipHop-DJ.

**Love, peace and unity:** Die ursprünglichen Werte der Zulu Nation. HipHop sollte um diese Werte herum aufgebaut werden, um Frieden, Liebe und Einigkeit zu erreichen.

**Lyrics:** Liedtextform der Rap-Musik. Wird verwendet um die lyrische Ebene des Rapping zu verdeutlichen.

**Los Angeles Riots:** Rassen-Unruhen in Los Angeles in den 1990er Jahren. Hintergrund war die Misshandlung des Afroamerikaners Rodney King durch weiße Polizisten. Dies ließ einen Gewaltausbruch mit bürgerkriegsähnlichen Zuständen entstehen.

**N.W.A.:** HipHop-Combo aus Los Angeles, Compton. Zunächst bestehend aus den Mitgliedern Arabian Prince, Dr. Dr, Ice Cube und Easy E. Später kamen DJ Yella und MC Ren hinzu. N.W.A steht für Niggaz with Attitude.

**Nigga:** Nigger ist ein ursprünglich abwertender Begriff oder Beleidigung für Persons of Colour. Im Gangsta-Rap wurde der Begriff mit neuer Schreibweise (Nigga) positiv umgedeutet. Vor allem Tupac prägte den Begriff mit folgendem Zitat: „NIGGER: a black man with a slavery chain around his neck. NIGGA: a black man with a gold chain on his neck“ (vgl. Hagen Jeske 2016, S. 240).

**Positivity:** Positive Aspekte, die mit HipHop in Verbindung gebracht werden. Werte wie Liebe, Frieden, gegenseitiger Respekt, Motivation, Einigkeit und Sozialkritik werden hier vermittelt und im Kontext von HipHop verbreitet und gelebt.

**Playing the dozens:** verbaler Schlagabtausch zwischen zwei Kontrahenten. Häufig wird hier die Mutter des Gegenübers beleidigt und diskreditiert. Vermutungen legen nahe, dass der *Playing the dozens* einen afrikanischen Ursprung hat. Dies kann aber kritisch gesehen werden und ist nicht bewiesen. Das Rap-Battle baut hierauf auf und verpackt die Beleidigungen in Rap-Form, um den Gegner zu dissen.

**Punchline:** Eine pointierte Zeile in einem Rap-Battle, die den Kontrahenten attackiert und disst.

**Real:** aus dem Englischen für echt. Real ist dann jemand im HipHop, wenn er authentisch ist. Das Handeln muss mit dem Gesagten oder Gerappten übereinstimmen. Mit seinen Aufführungen muss ein Rapper beweisen, dass er authentisch ist. Gelingt ihm dies, erhält er Respekt und Anerkennung.

**Sample:** wesentlichstes Merkmal der HipHop-Musik. Versatzstücke werden herausgelöst und in neue Formen transformiert, sodass ein komplett neuer Beat entsteht.

**Scratch:** das schnelle vor- und Zurückdrehen von Schallplatten, um hierdurch neue Töne und Samples zu gestalten.

**Straße:** Synonym für das Kriminelle, das Leid und das Ghetto. Häufig im Gangsta-Rap verwendete Metapher, um die harte und anonyme Welt aus der man kommt zu beschreiben. In HipHop-Videos werden gerne Straßenzüge aus sozialen Brennpunkten gezeigt. Gewalt, Glücksspiel, Polizeipräsenz, Drogen und Gangs untermauern das Bild der Straße.

**Street-Credibility:** Slangausdruck für die Glaubwürdigkeit auf der Straße. Jemand hat diese, wenn er\*sie tatsächliche Erfahrungen auf der Straße gemacht hat. Straße ist hierbei als Metapher zu sehen, welche veranschaulicht wie es ist in kriminelle Machenschaften verwickelt zu sein und leidvolle Erfahrungen wie Geldnot oder Drogenabhängigkeit zu erleben.

**Skill:** aus dem Englischen für Fähigkeit/Fertigkeit. Im HipHop meist die Fähigkeiten im Rap, Djing, Breakdance oder im Graffiti, die ein\*e HipHopper\*in besitzt oder sich antrainiert.

**Tag:** Im Kontext des Graffiti die Unterschrift des Sprayers, welche an Wände o.ä gesprüht wird.

**Zulu Nation.** Organisation von Afrika Bambaataa gegründet mit dem Ziel etwas gegen die Ganggewalt in der Bronx der 1980er Jahre zu unternehmen. HipHop wurde als Alternative zum kriminellen und gefährlichen Alltag gesehen und als friedentiftendes Medium genutzt.

**Value Gap** Meint die Differenz zwischen schwarzen und weißen Menschen. Weiße Menschen haben nach wie vor mehr wert als schwarze Menschen. Diese Kluft wird als Value Gap bezeichnet. Daher gründet auch die *Black lives matter- Bewegung* ihren Namen. Diese möchte die Kluft sichtbar machen und verdeutlichen, dass schwarze Leben zählen und so wichtig sind wie weiße Leben.

**Westcoast:** Westcoast-Rap meint eine Rap-Strömung, die sich an der Westküste der USA, vor allem L.A., in den 1990er Jahren entwickelt hatte. Berühmte Vertreter\*innen waren Tupac Shakur, Snoop Dogg oder Suge Knight. Durch verschiedene Streitereien und Feindschaften zwischen East- und Westcoast kam es in den 1990er Jahren zu mehreren Morden an berühmten Rappern. Die Morde an Tupac Shakur und The Notorious BIG sind bis heute ungeklärt.



**Berühmte letzte Worte:**

„Aus tiefstem Herzen sage ich euch allen dies eine: Leben und Tod sind eine ernste Sache. Alle Dinge vergehen schnell und kein Verweilen kennt der Augenblick. Darum seid achtsam, niemals nachlässig und immer ganz wach.“ (Abendspruch aus dem Zen)

### **Eidesstattliche Erklärung:**

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, alle Ausführungen, die anderen Schriften wörtlich oder sinngemäß entnommen wurden, kenntlich gemacht sind und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war. Die Arbeit habe ich bisher keinem anderen Prüfungsamt in gleicher oder vergleichbarer Form vorgelegt. Sie wurde bisher nicht veröffentlicht. Ich stand bei der Erstellung der Arbeit in keinem Interessenkonflikt und habe die Arbeit frei von Lobbyismus und finanziellen Unterstützungen eigenständig erarbeitet. Ich stimme zu, dass die Arbeit im Zweifel mit einer Plagiatssoftware überprüft wird.

Die vorliegende Arbeit wurde noch nie an einer anderen Fakultät einer Universität oder gleichgestellten Hochschule vorgelegen. Weder in der gegenwärtigen noch in anderer Fassung.

Die Promotionsordnung ist mir bekannt.

Stephan Schmider

