

## **Masterarbeit**

zur Erlangung des Grades „Master of Education (M.Ed.) Deutsch und Politische Bildung“  
an der Philosophischen Fakultät  
der Universität Potsdam

über das Thema

### **Formen und Funktionen von Intertextualität in deutschen Rap-Texten und ihr didaktischer Nutzen für den Deutschunterricht**

vorgelegt bei:  
Prof. Dr. Peer Trilcke  
Institut für Germanistik  
mit dem Schwerpunkt  
Literatur und Medien der Gegenwart  
Universität Potsdam

von:  
Ronja Clara Kolls

Las Palmas de Gran Canaria, den 07.06.2018

Soweit nicht anders gekennzeichnet, ist dieses Werk unter einem Creative-Commons-Lizenzvertrag Namensnennung – Nicht kommerziell 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-nc/4.0/deed.de>

Online veröffentlicht auf dem  
Publikationsserver der Universität Potsdam:  
<https://doi.org/10.25932/publishup-53417>  
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-534171>

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	Seite 1
2. Literaturtheoretischer Teil.....	Seite 3
2.1 Zum Begriff der Intertextualität.....	Seite 3
2.2 Theoretische Vorbemerkungen zum Vorgehen.....	Seite 4
2.2.1 Zum angewandten Textbegriff der vorliegenden Arbeit.....	Seite 5
2.3 Rap als literarische Gattung.....	Seite 6
2.4 Deutscher Rap als referenzielle Gattung.....	Seite 9
2.4.1 Die Themen und Stile im deutschen Rap.....	Seite 11
2.4.2 Systemreferenzen und Gattungszitate.....	Seite 12
2.5 Formen und Funktionen von Einzeltextreferenzen.....	Seite 16
2.5.1 Formen von Intertextualität in deutschen Rap-Texten.....	Seite 17
2.5.2 Funktionen von Intertextualität in deutschen Rap-Texten.....	Seite 22
2.5.2.1 Die kulturell-kommunikative Funktion.....	Seite 23
2.5.2.2 Annahme und Ablehnung.....	Seite 24
2.5.2.3 Rapspezifische Funktionen.....	Seite 28
2.5.3 Kulturelle Referenzen.....	Seite 32
2.5.3.1 Literarische Referenzen.....	Seite 36
Exkurs: Eine Anmerkung zur „extremen“ Sprache im Rap.....	Seite 38
3. Didaktischer Teil.....	Seite 40
3.1 Grundlegendes zum Thema Intertextualität und deutscher Rap als Gegenstand des Deutschunterrichts.....	Seite 40
3.2 Didaktische Probleme von Intertextualität und deren Lösung durch Rap.....	Seite 44

3.3 Sequenzplanung.....	Seite 46
3.3.1 Voraussetzungen.....	Seite 46
3.3.2 Hauptziel und Textauswahl.....	Seite 46
3.3.2.1 Das Hauptzie.....	Seite 46
3.3.2.2 Die Textauswahl.....	Seite 47
3.3.2.3 Die Sachanalyse.....	Seite 48
3.4. Didaktische Reflexion.....	Seite 52
3.4.1. Zielformulierungen für eine Sequenz.....	Seite 54
3.4.2 Struktur der Sequenz.....	Seite 55
4. Fazit und Ausblick.....	Seite 57
5. Anhang: Songverzeichnis, weitere Literatur.....	Seite 59
6. Quellenverzeichnis.....	Seite 62
7. Selbstständigkeitserklärung.....	Seite 68

## 1. Einleitung

„Die großen Rapper sind die Literaten unserer Zeit, und was sie schreiben und auf Platten pressen lassen, erzählt immer mehr, als man beim ersten Lesen oder Hören denkt.“

Dies schreibt Michael Pilz in seinem Artikel „Bayern lieben, Rasen mähen, gesund essen“ auf welt.de am 1.2.2014. Rap, also rhythmischer Sprechgesang, sei die „Literatur der Jugend.“ Die Popularität von Rap-Musik hat in den letzten Jahren konstant zugenommen. Im Jahr 2017 hatte Hip-Hop nach Pop- und Rockmusik mit 12,6 Prozent den drittgrößten Marktanteil, wobei er in der Altersgruppe der 14 bis 19-Jährigen noch höher einzuschätzen werden dürfte<sup>1</sup>. Der Pulitzer-Preis, den Kendrick Lamar als erster Rapper erhielt, zeigt, dass Rap heutzutage nicht nur salonfähig geworden ist, sondern auch als literarische Gattung ernst genommen wird.

Insbesondere jüngere LehrerInnen nehmen Rap und Hip-Hop<sup>2</sup> in den Unterricht auf. Bei dieser kulturellen Lernform, die sich stark an der Jugendkultur orientiert, kann ein besonderer Zugang zu den Schülerinnen und Schülern<sup>3</sup> geschaffen werden. Hip-Hop und besonders Rap-Musik sind lebendige, klassenübergreifende Jugendkulturen und bieten zudem einen ertragreichen und vielfältigen Zugang zu einer lebendigen Art und Weise des alltäglichen Umgangs mit Sprache. Der Umgang mit Rap-Texten im Unterricht bringt den SuS Erfolgserlebnisse, wenn sie feststellen, dass sie Referenzen eigenständig erkennen. Das schafft einen großen Lustgewinn für sie.

Der Fokus dieser Arbeit liegt insbesondere auf den Texten des Genres Rap. Untersucht werden diese Primärquellen in Hinblick auf Formen und Funktionen von Intertextualität und wie diese für die Vermittlung von Unterrichtsinhalten im Deutschunterricht eingesetzt werden können. Zu diesem Zweck ist die Arbeit in einen literaturtheoretischen Teil und einen didaktischen Teil gegliedert. Zunächst erfolgt ein Überblick zum Begriff der Intertextualität und der verwendeten Terminologie. Danach wird erklärt, inwiefern Rap sich als literarische Gattung

---

1 Musikindustrie in Zahlen 2017: S. 40. Betrachtet man die Verteilung in Altersgruppen, fällt auf, dass Hip-Hop gerade in dieser Altersgruppe besonders viel konsumiert wird, siehe dazu die gleiche Veröffentlichung aus dem Jahr 2015.

2 Das Wort „Hip-Hop“ wird auf verschiedene Weisen geschrieben (HipHop, Hiphop, Hip-Hop etc.), in der vorliegenden Arbeit wird, sofern es sich nicht um ein Zitat handelt, Hip-Hop geschrieben.

3 Wird im Verlauf der Arbeit als SuS abgekürzt.

begreifen lässt, bevor die spezielle Beschaffenheit und der Stellenwert intertextueller Referenzen in Rap-Texten untersucht werden. Im Anschluss werden intertextuelle Phänomene in Rap-Texten kategorisiert, erläutert und anhand exemplarischer Rap-Zeilen belegt. Im didaktischen Teil der Arbeit münden die Ergebnisse schließlich im Entwurf einer Unterrichtssequenz zu dem Thema Intertextualität. Hierzu werden vorab Rap und Intertextualität als Sujets im Unterricht und die sich hieraus möglicherweise ergebenden Probleme betrachtet.

Da Rap eine wichtige Säule der Hip-Hop-Kultur ist und sich auch in Rap-Texten immer wieder auf die Kultur bezogen wird, werden am Rande grundlegende Beobachtungen und Rückgriffe auf die Hip-Hop-Kultur zu finden sein. Der Untersuchungskorpus dieser Arbeit ist auf Rap-Texte in deutscher Sprache eingegrenzt worden, wobei zahlreiche Rap-Texte auch Einflüsse anderer Sprachen aufweisen. Der Vollständigkeit halber werden Querverweise, Referenzen, Bezüge benannt, wenn sie für die Erläuterung der Thesen und Texte essenziell sind. Weiterhin wird in dieser Arbeit nur unter bereits erwähnten Bedingungen die Geschichte des amerikanischen und deutschen Raps erwähnt, wenn diese der Verortung der Referenz bedarf. Das Sujet zeichnet sich häufig durch seine „harte“ Sprache aus, weshalb hierzu ein kurzer Exkurs erfolgt. Die Musik wird dabei in ihren sozialen und kulturellen Wurzeln, Verwicklungen und Ambitionen ernst genommen und ohne voreingenommenes Urteil betrachtet. Von den dargestellten Meinungen in den Texten oder einiger zitierter Rapper möchte ich mich an dieser Stelle distanzieren. In der vorliegenden Arbeit wird ein generelles Phänomen aus der Literaturwissenschaft auf ein popkulturelles Genre angewandt und aufgezeigt, dass Intertextualität als Untersuchungs- und Interpretationsansatz grundsätzlich für Rap-Texte anwendbar ist. Da dieser Ansatz ein sehr umfassender ist, wurde sich bemüht, den Rap-Textkorpus möglichst variantenreich zu gestalten. Das heißt, es wurden Texte verschiedener Stile und Autoren ausgewählt, um eine umfassende Untersuchung zu gewährleisten. Da die Untersuchung zudem einen didaktischen Nutzen haben soll, wurde sich bemüht, Rap-Texte von Künstlern zu betrachten, die auch von der Zielgruppe SuS gehört werden oder ihnen zumindest bekannt sein könnten. Um dies sicherzustellen, wurden vor allem bekanntere Rapper zitiert, die in Foren und diversen rapspezifischen Medien stattfinden und nicht zuletzt über hohe Klickzahlen bei YouTube verfügen. Charts-Positionen wurden dabei nicht

beachtet, da diese weniger die Realität des Konsums, sondern lediglich der Käufe abbilden.

## **2. Literaturtheoretischer Teil**

Im folgenden Abschnitt werden literaturtheoretische Fragen hinsichtlich der Formen und Funktionen von Intertextualität kategorisiert und anschließend anhand von Rap-Texten angewendet. Es wird zudem skizziert, inwiefern Rap sich als literarisches Genre bezeichnen lässt.

### **2.1. Zum Begriff der Intertextualität<sup>4</sup>**

Zunächst bezeichnet der Begriff der Intertextualität, wenn ein literarischer Text Bezug auf einen anderen nimmt, sprich Text-Text-Bezüge. Auf diese Annahme können sich die Vertreter konkurrierender Denkansätze einigen, obwohl sie sich in anderen Punkten grundlegend widersprechen. Ihnen gemeinsam ist, dass sie Intertextualität als „Faktor der Textbedeutung“<sup>5</sup> verstehen. In den unterschiedlichen Theorien hierzu wird systematisiert, auf welche Weise intertextuell referenziert wird und an welcher Stelle die Texte dabei stehen.

Bereits in der klassischen Rhetorik wird anerkannt, dass ein Text nicht allein für sich steht, bzw. wie Tepe schreibt, sich „im Vakuum“<sup>6</sup> befindet, so gibt es beispielsweise bezugnehmende Parodien. Auch der Begriff der Gattung eröffnet die Vorstellung von textlichen Zusammenhängen. Der Begriff der Intertextualität geht in erster Linie auf die Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva zurück, die diese Theorie in den 1960er Jahren auf Basis der Ideen von Michail Bachtin entwickelte. Weitere Intertextualitätstheorien beziehen sich meist entweder abgrenzend oder erweiternd auf ihren Ansatz. Grundsätzlich stehen sich zwei sehr unterschiedliche Denkansätze gegenüber, der poststrukturalistische und der hermeneutische. Ersterer bezeichnet die radikale und universelle Annahme der Verbundenheit aller Texte und damit einhergehend die Ablehnung der Autonomie von Werk und Autor und intentioneller Verweise. Der hermeneutische Ansatz vertritt eine eher moderate, deskriptive Position: Die Vertreter dieses Ansatzes

---

4 Dem Umfang geschuldet wird an dieser Stelle kein umfassender Blick auf die Forschungsgeschichte geworfen, hierzu finden sich aber zahlreiche empfehlenswerte Lektüren. Siehe z.B. die Einführung von Klawitter/Ostheimer 2008 oder eine ausführlichere Erläuterung von Angelika Buß 2006 oder Lachmann/Schahadat 1997.

5 Tepe 2011: S. 120.

6 Tepe 2011: S. 113.

nehmen bewusst gewählte Anspielungen von Autoren auf andere Werke an und erfassen diese qualitativ. Dabei liegt der Fokus vor allem auf Intertextualität als Interpretationswerkzeug. Dieser Ansatz wird auch in der vorliegenden Arbeit vertreten, da er sich für die Auseinandersetzung mit Texten insbesondere im schulischen Kontext besser eignet als der allumfassende Begriff von Kristva. Gerard Genette, nach dessen Auffassungen größtenteils gearbeitet wird, benennt und systematisiert in seiner Arbeit *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* die unterschiedlichen Formen von, wie er es nennt „Transtextualität“, womit er „grob [...] alles das definiert [...], 'was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt'“<sup>7</sup>

Beide Denkschulen vereint, den Begriff Intertextualität als abgrenzend zu einer autonomen und auktorialen Textbetrachtung zu verstehen<sup>8</sup>. Deshalb liegt der Fokus der intertextuellen Herangehensweise auf der Interaktion der Texte, der Textkorpus rückt in den Mittelpunkt, die Texte haben untereinander Beziehungen. Um den Vorläufertext und den sich auf ihn beziehenden Text zu benennen, werden die Begriffe Prä- und Posttext verwendet. Der Posttext enthält nicht nur den Einfluss eines Textes, sondern es besteht eine semantische Beziehung zu vielen Referenztexten. Das erschwert die Anwendung von Intertextualitätstheorien für die Textinterpretation. Literaturwissenschaftler wie Hempfer, Broich und andere fokussieren sich daher auf die Art der Markierung. In dieser Arbeit werden aber die Formen und Funktionen der Bezüge zwischen Rap-Texten thematisiert. Die verschiedenen Positionen der Intertextualitätsforschung sind komplex, teilweise widersprüchlich und unvereinbar. Deshalb stellt sich an dieser Stelle die Frage, was in der vorliegenden Arbeit als Form und Funktion von Intertextualität gilt. Zunächst wird daher der Textbegriff geklärt.

## **2.2 Theoretische Vorbemerkungen zum Vorgehen**

Wie bereits erwähnt, wird in der vorliegenden Arbeit die hermeneutische Herangehensweise an Intertextualität bevorzugt und zur Interpretation genutzt. In den Fokus rückt die Dekodierung und somit die Erklärung der Sinnhaftigkeit der intertextuellen Relationen in den analysierten Texten. Die Art der Markierung, als Beschreibung der Art und Weise von Bezügen, wird nicht näher betrachtet. So liegt

---

7 Genette 1984: S. 9.

8 Vgl. Tepe 2011: S. 117.

in der vorliegenden Arbeit Intertextualität dann vor, wenn in einem Posttext ein Prätext zu erkennen ist, dies kann auch ohne Markierung der Fall sein. Die intertextuelle Analyse findet auf semantischer Ebene statt und profitiert von der Öffnung einer weiteren sinnstiftenden (oder seltener) sinnentfremdeten Ebene durch einen weiteren Text. Hierin besteht der Mehrwert des hermeneutischen Ansatzes.<sup>9</sup> Mit diesem Begriff von Intertextualität werden in der vorliegenden Arbeit die verschiedenen Formen und Funktionen in deutschen Rap-Texten betrachtet. Der Autor bzw. Rapper spielt zudem eine Rolle, da der Rapper selbst eng mit seinem Produkt, dem Rap-Text, verbunden ist<sup>10</sup>. In der vorliegenden Arbeit ist zudem die Absicht der Bezugnahme von Bedeutung, vermieden wird allerdings die Intention des Autors genau zu rekonstruieren. Vielmehr orientiert sich die Arbeit an geltenden Auffassungen der Literaturdidaktik, nach der „Texte als mehr oder weniger verschlüsselte Denkanstöße oder Handlungsanweisungen verstanden [werden], derer man mittels erlernter bzw. erlernbarer interpretativer Zugriffe habhaft wird.“<sup>11</sup> Ein Text soll also nach einer *intentio operis* durch sich selbst und seine Beschaffenheit interpretiert werden und die Interpretation durch den Kontext lediglich gestützt werden.<sup>12</sup>

### **2.2.1 Zum angewandten Textbegriff der vorliegenden Arbeit**

Für die Analyse der nachfolgenden Inhalte wird der Text als Bezugseinheit zur Analyse von Intertextualität angenommen. Dabei stimmt der in der vorliegenden Arbeit angewandte Textbegriff jedoch nicht mit dem alltäglich angewandten überein: es geht also nicht vorderrangig um die Präsenz von Wörtern und Texten auf einem Stück Papier, sondern um die Funktion in der menschlichen Interaktion<sup>13</sup>. Dem liegt eine Orientierung am normalen Sprachgebrauch des Menschen, also ein pragmatisch orientierter Textbegriff zugrunde, der „den Text in seiner Einbettung in den Kommunikationsprozess und die Kommunikationssituationen“<sup>14</sup> erfasst. „Unter sprechakttheoretischer Perspektive wird 'Text' nicht mehr als grammatisch verknüpfte Satzfolge definiert, sondern als (komplexe)

---

9 Vgl. Tepe 2011: S. 115.

10 Zu weiteren Ausführungen zu der Verbundenheit eines Rappers mit seinen Texten und auch zu seiner Profilbildung siehe Gruber 2011.

11 Buß 2006: S. 71.

12 Vgl. dazu Buß 2004: S.69 über einen angemessenen Interpretationsansatz und Ecos Konzept der *intentio operis*.

13 Vgl. Beaugrande und Dressler 1981

14 Auroux et al 2006: S. 254.

sprachliche Handlung mit der der Sprecher oder Schreiber eine bestimmte kommunikative Beziehung zum Hörer oder Leser herzustellen versucht.“<sup>15</sup>

Dies lässt sich auf den vorliegenden Forschungsgegenstand der Rap-Texte anwenden, da er als sprachliche Handlung des Rappers (Sender/Sprecher/Schreiber) in Kommunikation mit dem Hörer/ Leser tritt. Nach Androutsopoulos wird auch hier ein weites Verständnis von Text als „jede in sich abgeschlossene kommunikative Einheit [angenommen]. Unter Textsorte [versteht er] prototypische Muster eines sozial identifizierten Texts mit einer bestimmten invarianten kommunikativen Funktion und einem konventionellen Aufbauschema“<sup>16</sup> Diese Anwendung ist nötig, um alle relevanten Phänomene als intertextuell begreifen zu können. Das heißt für das vorliegende Sujet, dass auch Kürzesttexte wie Namen, Orte etc., als Text angenommen werden können, da diese für die kommunikative Ebene der Rap-Texte eine wichtige Rolle spielen.

Dies deckt sich mit dem didaktischen Anspruch der Arbeit, da „den Bildungsstandards [...] ein weiter Textbegriff zugrunde [liegt], der unterschiedliche mediale Erscheinungsformen von Literatur und Sprache einschließt. Damit kommt dem Fach Deutsch eine spezifische Bedeutung für die Entwicklung von Medienkompetenz zu.“<sup>17</sup> SuS haben eine alltagsbildliche Vorstellung von einem weiten Textbegriff: sie wissen aus Erfahrung, dass Kommunikation mehr ist als Texte auf Papier. Mit SuS lässt sich daher ein pragmatischer, weiter Textbegriff erarbeiten, um sich dem Phänomen der Intertextualität anzunähern.<sup>18</sup>

### **2.3 Rap als literarische Gattung**

Der Begriff des Gedichts sei ein schwieriger, sagt Vogt, so könne im Grunde alles, das als Gedicht deklamiert wird, auch als solches gelesen werden<sup>19</sup>. Das wird der Rap-Text in der Regel nicht. Rap-Texte unterscheiden sich von Gedichten vor allem durch ihre musikalische Untermalung, sie werden von ihren Produzenten außerdem in der Regel als Rap-Texte und eben nicht als Gedichte deklamiert. Allerdings finden sich bei genauer Betrachtung in Rap-Texten durchaus lyrische

---

15 Ebd.

16 Androutsopoulos 1997: S. 340.

17 RLP Brandenburg: S. 9

18 Vgl. dazu Klemm 2002: S. 6.

19 Vogt 2008: S. 139.

Konstituenten, mehr sogar als beispielsweise in Gedichten graphischer Form. Rap-Texte bestehen zumeist aus verschiedenen Versen<sup>20</sup> und Strophen. Zudem ist Rap häufig stark an einen Endreim, ein festes Versmaß und eine stark rhythmisierte Form gebunden. Dieser Rhythmus, einem Metrum gleich, wird „Flow“ genannt. Weitere typische Merkmale lyrischen Sprechens, die auch in Rap-Texten stark vertreten sind, sind grammatische Abweichungen von der Alltagssprache (Metrum, Reim, Wortstellung), relative Kürze und Dichte von Text, strukturell einfache Redesituationen, Nähe des lyrischen Ichs zum Autor, direkte Leseransprache, Wiederholungseffekte, große Bedeutung des bildlichen Ausdrucks (Metaphern, Symbolik), Nähe zur Musik und Selbstreflexivität. Anhand dieser Merkmale lässt sich Rap als Lyrik begreifen, auch wenn er eine tendenziell auditive und performative Rezeptionsform inne hat, die man aber auch Lyrik nicht absprechen kann.

Die Frage ist nun: Ist Rap Literatur und sollte sich die Literaturwissenschaft dem Rap widmen? Tatsächlich hat Rap oft einen hohen ästhetischen und inhaltlichen Anspruch und eine immer wichtiger werdende Bedeutung im Alltag.<sup>21</sup> Laut Adam Bradley, der vor einigen Jahren die erste Anthologie zu Rap herausbrachte, müsse in der Literaturwissenschaft nicht zwingend die „binäre Unterscheidung von Hochkultur und Populärkultur“<sup>22</sup> stattfinden. Auch wenn Rap gemeinhin als mündliche Performance-Kultur verstanden wird, spiele die Schrift in der Entstehung von Rap eine große Rolle. Auf dieser Basis sei auch der Ansatz dieser Arbeit zu verstehen. Obwohl Rap-Texte gemeinhin gehört werden, ist es durchaus möglich, sie in schriftlicher Form zu analysieren. Insbesondere empfiehlt sich die schriftliche Betrachtung, wenn der Fokus, wie an dieser Stelle, auf der Textebene und nicht auf der lautlichen Realisierung liegt, schließlich werde „das Zuhören durch das Lesen erleichtert“<sup>23</sup>. Die Frage, in welcher Hinsicht man von Rap als Literatur sprechen könne, beantwortet Bradley mit „In jeder Hinsicht.“<sup>24</sup> Die literarische Tradition von Rap sei in frühen Formen afro-amerikanischer Umgangssprache verortet, zu nennen sind hier „*Dozens*, sprachliche Spiele

---

20 Tatsächlich sprechen viele Rapper auch von ihren „verses“.

21 Vgl. dazu Wolbring 2015: S. 184.

22 Interview mit Adam Bradley 12.10.2013.

23 Ebd.

24 Interview mit Adam Bradley 12.10.2013.

ritualisierter Beleidigungen“<sup>25</sup>, und „*toasts*, lange narrative Gedichte, in denen es um die derben Geschichten von Underdogs, Geächteten und Anti-Helden geht.“<sup>26</sup> Die Ästhetik habe vor allem „sprachlichen Einfallsreichtum, Schwadronieren und Großtuerei (swagger), beißenden Witz und einen Sinn für rhythmisches Timing“<sup>27</sup> (Flow) gemeinsam. Rap sei jedoch eine komplexe literarische Form und habe daher auch viele Traditionen, aus denen er sich speise. Bradley nennt hier auch westliche Dichtung wie Beowulf und die generelle Rückkehr der Lust an Reimen. Dazu gehört auch, dass Hip-Hop und Rap-Musik eine globale Kultur mit lokalen Ausformungen<sup>28</sup> sei. Das heißt, die Wurzeln der Hip-Hop-Kultur und Rap-Musik sind zwar ganz klar im New York der 70er Jahre zu finden, im Laufe der Jahrzehnte hat die Kultur sich aber massiv auf der ganzen Welt verbreitet und sich dort auf lokaler Ebene weiterentwickelt. Klein schreibt dazu, dass Teilnehmer dieser Kultur „zwar verschiedenen kulturellen Traditionen entstammen und diese auch in unterschiedlichen HipHop-Stilen aktualisieren und verfestigen, sich aber aufgrund ihrer sozialen Erfahrungen oder ihres Lebensgefühls der globalisierten Welt der HipHopper zugehörig fühlen.“<sup>29</sup> Ambivalent dazu steht die Annahme, dass Rap keine Exklusionen dulde: „Jeder mit dem Sinn zum Reimen und einer Kenntnis der Tradition kann das Mic [Anm.: das Mikrofon] rocken“<sup>30</sup>. Rap war traditionell häufig eine Kommunikationsform marginalisierter Gruppen<sup>31</sup> und produzierte im Laufe seiner Geschichte auch häufig Exklusionen<sup>32</sup>. Dennoch ist er eine Form der Kommunikation, an der per se jeder teilnehmen kann und sich auch explizit an ihr bedienen und sich dennoch von ihr abgrenzen kann. Hip-Hop ist eine ambivalente und „von seinen Anfängen an eine hybride Kultur“<sup>33</sup>. Hierauf wird an späterer Stelle hinsichtlich des Authentizitätsanspruchs nochmals Bezug

---

25 Interview mit Adam Bradley 12.10.2013. Weiterhin interessant ist hierzu die Untersuchung zum „Verbal Duelling“ von Monika Sokol, 2004.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Vgl. dazu z.B. Friedrich /Klein 2003 oder Androutopoulos 2003, der seinem Werk sogar den Titel „Globale Kultur – lokale Praktiken“ gibt.

29 Friedrich /Klein 2003: S. 82.

30 Interview mit Adam Bradley 12.10.2013.

31 Bis heute sind die „ärmsten Bezirke mit dem größten Ausländeranteil [...] die größten Hip-Hop-Bezirke. So wächst der kreative Teil der Szene oft in einem kriminellen Umfeld aus.“ (Klein/ Friedrich 2003, S.73), was auch den hohen Marktanteil von sog. Gangsterrap erklärt.

32 Bradley spricht an dieser Stelle von immer wieder auftauchenden problematischen, weil sexistischen, homophoben, rassistischen und anders diskriminierender Texte seitens einiger Rapper (er nennt speziell race, Geschlecht, Sexualität, Klasse, Geographie und Authentizität), vgl. dazu Interview mit Adam Bradley 12.10.2013.

33 Friedrich /Klein 2003: S. 73.

genommen. Die Poetik im Rap sei breit gefächert; es gebe narrativ orientierte, am Klang und mit Wörtern auf phonetischer Ebene kokettierende, zudem an Persona geknüpfte Texte.<sup>34</sup> Hinzu kommt, dass die Topik von Rap von Anfang an vielfältig war, sie ist „Partymusik“, hat aber auch „Formen von Polemik und Sozialkritik“ hervorgebracht.<sup>35</sup> Schließlich ist ein interessanter Aspekt an Rap, dass er zwar als Gattung bezeichnet werden kann, aber auch viele Merkmale anderer Gattungen in sich tragen kann. Rap kann erzählen, stumpfsinnig und scherzhaft sein, er kann auch einfach nur dem Wortgenuss und Spielerischen entspringen oder kritisieren. Rap kann zahlreiche Aspekte anderer Gattungen enthalten und ist doch seine eigene Gattung. Dabei muss er sich nicht mal reimen<sup>36</sup>. In Rap wird ein großes kreatives Potential in alle Richtungen und Meinungen freigesetzt. In der vorliegenden Arbeit werden Rap-Texte aus den angeführten Gründen als literarische Gattung betrachtet, auf dieser Grundlage erfolgt die Untersuchung seiner intertextuellen Bezüge.

#### **2.4 Deutscher Rap als referenzielle Gattung**

Rap ist nicht nur eine literarische Gattung, er ist in seiner Beschaffenheit stark referenziell. Das Referenzieren ist bereits seit Beginn der Hip-Hop-Kultur und damit der Rap-Musik ein wesentlicher Bestandteil. Man kann sogar so weit gehen, zu sagen, die Kultur sei auf Referenzen aufgebaut. Schließlich entstanden die Beats<sup>37</sup> aus übereinander abgespielten Platten der aktuellen Diskomusik. Die anderen Elemente der Hip-Hop-Kultur<sup>38</sup> lassen sich interpretieren als eine Rückeroberung und Reinterpretation des urbanen Raums durch die ärmere und marginalisierte Bevölkerung der Schwarzen und Hispanics in den sozial schwachen Vierteln der amerikanischen Großstädte, insbesondere der New Yorker Bronx und Brooklyn. Androutopoulos und Scholz sprechen in Anlehnung an John Clarke von einer „recontextualization“, in der kulturelle Objekte aus anderen Kontexten genommen und in einen neuen sozialen Kontext gebracht werden.<sup>39</sup> Rap ist zwar nicht gleich Hip-Hop, aber Rap kommt aus der Hip-Hop-Kultur.<sup>40</sup> Die Spuren der Hip-Hop-Kultur sind eng mit Rap-Musik und deren Texten verbunden.

34 Vgl. dazu Interview mit Adam Bradley 12.10.2013.

35 Vgl. dazu Interview mit Adam Bradley 12.10.2013.

36 Frei nach dem Motto „Wenn du die Form beherrscht, kannst du sie ignorieren“ enthalten viele Texte des Rappers Audio88 z.B. keine Endreime.

37 Als Beats wird vorliegend das musikalische Bett der Rap-Texte bezeichnet.

38 Klassischerweise werden als die vier Elemente der HipHop-Kultur DJing, Breakdancing, Rapping und Graffiti bezeichnet.

39 Vgl. dazu Androutopoulos/ Scholz 2002: Abschnitt 1 Introduction.

Rap ist ein selbstreferenzielles und selbstreflexives Universum, Adam Bradley äußert sich zur Kanonisierung im Rap folgendermaßen: „Im Hip-Hop werden bereits eigene Formen von Kanon-Formation praktiziert. Gerade die Idee eines „golden age“ im Rap [...] impliziert Akte ästhetischer Wertung und Kuratation, die von innerhalb der Community kommen. Das Aufstellen von Listen und Ranglisten sind beinahe sakrale Riten im Hip-Hop.“<sup>41</sup> Diese Aussage bestätigt auch Mikos: Rap „schafft in seinen Tracks“<sup>42</sup> ein intertextuelles Referenzsystem, das permanent auf den kulturellen Kontext und die eigenen Praktiken verweist.“<sup>43</sup> Als Intertextualität beschreibt er einen Moment des Kommunikationsprozesses zwischen Autor/Produzent und Hörer/Rezipient, da die entsprechenden Referenzen und Bezüge durch letzteren realisiert, entdeckt und gegebenenfalls dekodiert werden müssen. Dies ist nur möglich, da sich dieser bezieht auf ein gemeinsames Referenzsystem des gleichen kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses.<sup>44</sup> Da Hip-Hop gemeinhin als Jugendkultur gilt, besteht „[d]as intertextuelle Spielfeld [...] einerseits aus massenmedialen Ressourcen (Werbung und Konsumprodukte), andererseits aus jugendkulturspezifischen Ressourcen (Musik).“<sup>45</sup> Deshalb werde einerseits „Spezialwissen verarbeitet [...] [z]um anderen wird allgemeines Wissen verarbeitet“<sup>46</sup>, es erfolge also ein „Rückgriff auf jugendspezifische Prätexte und Wissensbestände“<sup>47</sup>. Dabei gilt, dass auf alles Bezug genommen wird, was Menschen sozial und kulturell beeinflusst. Das können literarische und auch außerliterarische Texte sein. Es könne auf jeden früheren Text zurückgegriffen werden, jedoch müsse es schon ein bekannter sein, der der Zuhörerschaft leicht zugänglich sei, dabei seien Zuhörerschaft und Bekanntheit allerdings relative Größen.<sup>48</sup> Die

soziale[n] und kulturelle[n] Kontextfaktoren [seien] in die Interpretation und Bewertung zu integrieren. Ebenso wichtig scheint es, sich mit subkulturellen Eigenheiten [...] und zugrunde liegenden Traditionen [...] auseinanderzusetzen, wenn es darum geht, was Texte, Bilder und bewegte Bilder [...] darstellen, kritisieren oder dokumentieren“<sup>49</sup>.

---

40 Auch wenn einige Rapper sich von Hip-Hop ganz bewusst abgrenzen, oder die Hip-Hop-Kultur an sich ablehnen. Hierauf wird in Abschnitt 2.2.4.2 noch eingegangen.

41 Vgl. dazu Interview mit Adam Bradley 12.10.2013.

42 In der Hip-Hop-Kultur spricht man selten von Liedern, sondern eher von Tracks, was in der vorliegenden Arbeit übernommen wird.

43 Mikos 2003: S. 73.

44 Vgl. dazu: ebd.: S. 72.

45 Androutsopoulos 1997: S. 362.

46 Ebd.

47 Ebd.: S. 355f.

48 Androutsopoulos 1997: S. 340.

49 Dietrich 2012: S. 26.

Die Praxis des Referenzierens findet sich auch in der für Rap typischen Sampletechnik, in der noch die entferntesten Genres zu einem neuartigen musikalischen Erzeugnis vermischt und etwa über Vocal-Samples, Semantiken integriert werden, „die vom Martin-Luther-King-Zitat über das 'Sendung mit der Maus'-Sample bis zum Dschihad-Aufruf reichen.“<sup>50</sup>

#### **2.4.1 Die Themen und Stile im deutschen Rap**

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt, sind Rap-Texte zunächst eine Oberkategorie, unter der sich eine Vielzahl bestimmter Textmuster, Schreibweisen, Stile, spezifischer Praktiken und Themen versammeln. Generell sind Rap-Texte geprägt von einem breiten Arsenal an Narrativen, Symbolen und Motiven. Bisher gibt es keine Kategorisierung, die der „Vielschichtigkeit und Komplexität der Themen und Formen deutscher Rapmusik [...] ausreichend gerecht“<sup>51</sup> wird. Es werden unterschiedliche Genres angenommen: u.a. Party-Rap, Pimp-Rap, Polit-Rap, Gangster-Rap, diese bedienen sich dann ca. 26 verschiedener Themen.<sup>52</sup> Diese Einordnung wird von vielen Rap-Forschern zu Recht kritisiert<sup>53</sup>, denn allzu häufig überschneiden und/oder beeinflussen sich Themen und Stile gegenseitig. Themen im Rap können stark variieren, im Grunde lässt sich sagen, dass sich zu jedem Thema ein Rap schreiben lässt, denn die „thematische Offenheit wird gelegentlich sogar als besondere Qualität der Textsorte ausgestellt.“<sup>54</sup> Oft rückt der Inhalt jedoch auch in den Hintergrund, der Wettbewerbscharakter sorgt dafür, dass viele Text „um die originelle und individuelle Variation der immer gleichen Grundaussagen 'Ich bin gut' und 'Du bist schlecht'“<sup>55</sup> hinauslaufen. Es gibt vor diesem Hintergrund durchaus dominierende Themen, allen voran Hypermaskulinität, Authentizität und (urbane) Lokalität, die sich wiederum gegenseitig bedingen. Laut Wolbring sei die

Klassifizierung von Raps allerdings problematisch, auch weil die meisten Unterscheidungskriterien nicht dezidiert auf Themen abzielen. So sind Angeben und Beleidigen wohl eher Sprechakte oder Funktionen als Themen, Unsinn zielt als Klassifikation hingegen grundsätzlich auf den Status oder die Relevanz der Aussagen ab. Klassifikationen wie Pimp- und Gangster-Rap definieren sich wiederum über die Rolle des Sprechers.<sup>56</sup>

---

50 Dietrich 2012: S. 25.

51 Klein 2011: S. 25.

52 Vgl. Wolbring 2014: S. 351.

53 Vgl. z.B. Klein 2011: S. 25.

54 Wolbring 2014: S. 351.

55 Wolbring 2014: S. 335.

56 Wolbring 2015: S. 353.

Zur Verdeutlichung des Arbeitsbegriffs, um seiner Vielfältigkeit annähernd habhaft zu werden und dadurch besser handhaben zu können, erfolgt dennoch eine, wenn auch nicht vollkommen zufriedenstellende, so doch gängige Klassifizierung nach Peters:

1. Battle-Rap: Demonstration der eigenen Fähigkeiten vor (imaginären) Zuhörer. Der Battle-Rap hat eine große Tradition in der Hip-Hop-Kultur. Oft gespickt mit Wortspielen, überraschenden Metaphern, Reimschemata etc.
2. Freestyle: Spontan dargelegter Rap, lediglich mündlich realisiert und deshalb in dieser Arbeit nicht genauer betrachtet.
3. Storytelling: Erzählung einer Geschichte.
4. Message-Rap: Häufig politische, philosophische und gesellschaftskritische Aussagen.
5. Stream of Consciousness: Loser Fluss von Aussagen, häufig philosophisch/ politisch/ gesellschaftlich relevant, aber ohne klare Linie<sup>57</sup>.

#### 2.4.2 Systemreferenzen und Gattungszitate

In der Intertextualitätsforschung wird häufig zwischen Einzeltextreferenzen und Systemreferenzen unterschieden. Im folgenden Abschnitt werden sie und ihre Erscheinungsformen im vorliegenden Untersuchungsgegenstand skizziert. Das Phänomen der Gattungsbezüge bzw. Systemreferenzen benennt Genette als Architextualität. Es handele sich z. B. um Vermerke zum Text, wie *Essays* oder *Ein Bericht*<sup>58</sup>, die er bezeichnet als „die Gesamtheit jener allgemeinen und übergreifenden Kategorien – Diskurstypen, Äußerungsmodi, literarische Gattungen usw. –, denen jeder einzelne Text angehört“<sup>59</sup>. Laut Martinez bestünde sie in der „taxonomischen Zugehörigkeit zu bestimmten Gattungen, Textsorten oder Schreibweisen.“<sup>60</sup> Eine Systemreferenz auf Rap-Texte ist also der Bezug auf ein allgemein angenommenes Muster eines Rap-Textes. Systemreferenzen beziehen sich demnach nicht auf einen bestimmten Autor und/oder einen bestimmten Text, sondern, wie Pfister erklärt, „auf alle einer solchen Textkette angehörende[n] Texte“<sup>61</sup>. Auch hier tritt der Autor mit den vorangegangenen

57 Klein 2011: S. 25.

58 Genette 1984: S. 13.

59 Ebd.: S. 9.

60 Martinez 1997: S. 443.

61 Pfister : S. 51.

Gattungen sozusagen in einen Dialog und positioniert sich zu ihnen. Die Besonderheit bei Systemreferenzen im Zusammenhang mit Rap-Texten ist, dass sie häufig nicht nur auf das System Rap-Text referenziert, sondern gleich die gesamte Hip-Hop-Kultur und deren Diskurse mit einschließen. Häufig haben diese „Genrezitate“ einen impliziten Charakter, der Hörer muss sich des Kontexts bewusst sein, um die Aussage dahinter verstehen zu können.<sup>62</sup> Dies ist insbesondere der Fall, wenn auf die sog. „Szene“ hingewiesen wird. In vielen Fällen lassen sich Einzeltextreferenz und Systemreferenz jedoch nicht genau voneinander abgrenzen. Wenn ein Prätext eher in seiner generischen Qualität präsent ist, er sich z. B. auf einen Mythos bezieht, so fällt es schwer zu unterscheiden, „ob es sich bei dem Bezugstext um eine ganz bestimmte sprachliche Ausformung des Mythos oder um den hinter den einzelnen sprachlichen Ausformungen liegenden Mythos selbst oder nur um eine mythische Struktur handelt.“<sup>63</sup> Obwohl die Unterscheidung nicht eindeutig ist, stellt sie dennoch eine interessante Betrachtungsweise des Sujets dar.<sup>64</sup> Erschwerend kommt hinzu, dass die Gattung Rap-Text wiederum weitere Textsorten umfasst. Ein Rap-Text kann schließlich auf diverse Arten realisiert sein, dies wird unter Abschnitt 2.3.2 zu Topiken und Stilen skizziert. Zahlreiche Rap-Texte thematisieren ihre eigene Gattungszugehörigkeit bzw. ihre eigene Position innerhalb der Hip-Hop-Welt. Dies geschieht auf unterschiedliche Weise. Einige Rapper ordnen sich klar in die Hip-Hop-Kultur ein:

Wir fronten gerne, battlen und posen /  
Wir tragen die Mütze schräg und weite Hosen /  
Wir lieben und leben sie, sind verrückt nach dieser Kultur /  
Hip Hop, non Stop rund um die Uhr<sup>65</sup>.

Andere lehnen insbesondere die damit verbundene Szene strikt ab:

Fickt eure Szene/ Ich schlag keine Kinder /  
Mittlerweile rappe ich besser, als alte Vorbilder<sup>66</sup>.

Einige distanzieren sich wiederum auf ironische Weise, indem sie vermeintliche Unstimmigkeiten benennen:

62 Vgl. dazu Genette 1981 S. 10, auf der er diesen Mechanismus anhand mehrerer literarischer Beispiele erläutert.

63 Pfister 1985: S. 51.

64 Insbesondere aufgrund der schwer vorzunehmenden Grenzziehung ist dieser Aspekt in seinem ganzen Umfang im Unterricht schwer einzubinden und daher für die vorliegende Arbeit nicht zielführend. Er soll dennoch nicht unerwähnt bleiben.

65 Wir bewahren die Haltung – Deine Lieblingsrapper: 02:59 – 03:08. Nachfolgend sind alle Rap-Zitate durch die Verfasserin transkribiert.

66 Freiwild – K.I.Z: 02:35-02:39..

Das ist Hip-Hop yoyoyo mit each one teach one und so /  
doch kauft auf jeden Fall die Shirts und gebt uns bitte Daumen hoch<sup>67</sup>.

Systemreferenzen in Rap-Texten können sich nicht nur auf das System von Rap-Mustern, sondern auch auf andere Systeme beziehen. Während diese Beispiele vor allem „systemreferenziell auf das poetologische Selbstverständnis“<sup>68</sup> eingehen, werden in anderen Rap-Texten andere Gattungen referenziert. Besonders deutlich wird dies, wo das „anzitierte System“<sup>69</sup> keine allgemein gebräuchliche bzw. in diesem Fall Rap-spezifisch gebräuchliche Sprache thematisiert, sondern bestimmte Diskurstypen, wie einen religiösen, wissenschaftlichen oder politischen Diskurs. Dabei kann sich die Systemreferenz auch auf „überhistorische Schreibweisen wie die narrative oder die dramatische oder aber, und dann wesentlich prägnanter, auf historisch-spezifische Gattungen [...] beziehen.“<sup>70</sup> So verfasst Curse in seinem Track „Zehn Rap Gesetze“ eben jene, Audio88 und Yassin gehen eine Stufe weiter und verfassen in ihrem Track „Hallelujah“ ihre persönlichen Zehn Gebote. Zudem erfreuen sich auch in Rap-Texten klassische Motive aus der Literatur, wie das der Großstadt, großer Beliebtheit<sup>71</sup>. Der Rapper Torch nimmt in seinem Track „Der flammende Ring“ sogar auf den mittelalterlichen Minnesang Bezug:

Minnesang immer schon war eine redlich Kunst /  
Mir dünkt nun zu erlangen den höchsten Rang dieser Göttlich Gunst<sup>72</sup> .

Insbesondere in Storytelling-Texten<sup>73</sup> lassen sich, wie der Name bereits verrät, narrative Strukturen ausmachen, die Rapper nutzen, um in ihrem Track eine Geschichte zu erzählen. In einigen von ihnen lassen sich aufgrund der Verbindung von erzählenden und lyrischen Elementen sogar Systemreferenzen auf Balladen erkennen, wenn diese zusätzlich von wörtlicher Rede Gebrauch machen.

'Sag mir, wie war's, als ihr hierher nach Europa kamt? '/  
[Anm.: der selbe Rapper mit verstellter Stimme] 'Nun, mein Sohn, ich war achtzehn Jahre  
alt und einhalb /  
Ich kam aus Eyzeder, ritt auf Eseln zu Brunnen /

---

67 Füchse 2015 – LGoony feat. Zugezogen Maskulin: 03:10 – 03:19.

68 Pfister 1985: S. 54.

69 Ebd.: S. 55.

70 Ebd.: S. 55f.

71 Vgl. dazu den Abschnitt 2.3.2

72 Der flammende Ring – Torch: 00:03 – 00:11.

73 Storytelling ist im Rap eine besondere, aber häufige Erscheinungsform. Diverse Künstler bedienen sich ihrer, um autobiografische oder andere Geschichten zu erzählen. Sie sind thematisch vielfältig, so rappt Sido in *bergab* z.B. von verschiedenen negativen Werdegängen „im Viertel“, Azad erzählt in *Hip Hop* von einer Sozialisierung in der Hip-Hop-Kultur und Torch nimmt in *Blauer Schein* die Perspektive eines 500-Mark-Scheins ein und erzählt seine Reise durch die Gesellschaft.

Und Elektrizität gab es vergeblich, mein Junge<sup>74</sup>.

Pfister merkt zu Recht an, dass Normen und Codes durch „eine Code-Durchbrechung oder Norm-Abweichung“ bewusst gemacht werden<sup>75</sup>, dies trifft besonders auf Systemreferenzen und Gattungszitate zu. Es fällt auf, wenn ein Rapper in seinem Text die strikte Struktur eines Raps aufbricht, sprich die feste, auf den Takt angepasste Verslänge und/oder den Endreim:

Heute wurde abgesagt, weil alle großen Männer wie man das so macht nach einem  
Vatertag Kater haben /  
Alle Katzen sind grau und verschwinden von den Straßen /  
Wenn ein großes Sportereignis mit Fanfaren in die Stadt zieht<sup>76</sup>.

Zusätzlich zu derlei formalen und strukturellen Systemreferenzen gibt es auch thematische, die z. B. auf Mythen und Archetypen Bezug nehmen. Mythen greifen nicht nur auf einen Text zurück, sondern sind eben „Serien von Varianten“ von Geschichten. Auch in deutschen Rap-Texten wird z. B. auf die griechische Mythologie Bezug genommen:

Doch diese Odyssee ist ewig, dieser Wille ist mein Käfig /  
Und nur du alleine wartest und erträgst es /  
Meine Penelope liebt und versteht mich /  
Die Schönste der ganzen Ägäis ist meine Königin, mein Mädchen<sup>77</sup>.

Eine Referenz auf einen Diskurs oder Diskurstypus weist „weit über literarische Vorgaben hinaus, ja hat gerade im Aufgreifen nichtliterarischer, dem gesellschaftlichen Leben unmittelbar verhafteter Sprach- und Textformen seinen Schwerpunkt.“<sup>78</sup> Kristeva erklärt, dass „außerliterarische Elemente, Reihen und Systeme [...] oft ebenso wichtig [sind] wie innerliterarische Referenzen.“<sup>79</sup> Dies gilt auch für Rap-Texte, denn es wird das als Text verarbeitet und referenziert, was Rapper und Hörer beschäftigt. Das können massenmediale und kulturspezifische Ressourcen sein; Referenztexte lassen sich motivisch überall wiederfinden und haben weit zurückreichende heterogene Textquellen.<sup>80</sup> Spezialwissen findet sich in Rap-Texten beispielsweise in Phänomenen wie dem „Namedropping“ wieder, dem Nennen von Orten und weiteren popkulturellen Bezugssystemen. Dazu zählt auch ein kulturspezifischer Code, der häufig auf die Gattungszugehörigkeit bzw. auf

---

74 Diaspora – Celo & Abdi: 03:07 – 03:23.

75 Pfister 1985: S. 54.

76 Dosenpfirsiche – Audio 88: 00:50 – 01:04.

77 Caput Mundis – Genetik: 03:27 – 03:41.

78 Pfister 1985: S. 55.

79 Ebd.

80 Vgl.: Androutopoulos 1997: S. 362.

„Szenediskurse“ referenziert und in Texten in Form einer bestimmten „Graphie, Interpunktion, Phonologie, Morphologie, Lexik oder Syntax“<sup>81</sup> verwendet wird.<sup>82</sup> Der Ansatz der Systemreferenz erinnert an das allumspannende Beziehungsnetz à la Kristeva. „[d]amit [...] jeder Text auf alle anderen Texte des gleichen Archetypus beziehbar [wäre], und das unabhängig davon, ob dieser Bezug vom Autor intendiert und markiert ist oder nicht.“<sup>83</sup> Allerdings ist dies eben eine Form der Definition von Gattungen, sie „bestehen aus Texten, die ihren Zusammenhang als Reihe oder Gruppe dadurch erhalten, daß [sic!] sie aufeinander bezogen sind, und [...] ihre Bezogenheit auf andere Texte in der Regel durch deutliche, von jedem Rezipienten zu lesende Signale und Markierungen zum Ausdruck bringt.“<sup>84</sup>

## 2.5 Formen und Funktionen von Einzeltextreferenzen

Der Kern des ersten Untersuchungsteils widmet sich der Form des Auftretens und der „Funktion der anderen Texte in einem gegebenen Text“<sup>85</sup>. Immer im Hinterkopf sollte bei der Lektüre dieser Arbeit bleiben, dass, wie Martinez es erklärt, „[die] verschiedenen Arten und Grade intertextueller Bezüge [...] wohl nur durch ein Bündel von einander überschneidenden Kriterien erfaßbar [sic!] [sind], die teils graduelle Unterschiede, teils dichotomische Entweder-Oder-Alternativen anzeigen.“<sup>86</sup> Dennoch erfolgt in den anschließenden Kapiteln der Versuch einer möglichst sinnvollen, dem Forschungsgegenstand der Intertextualität in Rap-Texten angepassten, Begrifflichkeit und Kategorisierung. Die Arbeit orientiert sich dabei terminologisch und theoretisch überwiegend an Genette und Bloom. Dabei wird der Begriff der Intertextualität nach Genette jedoch weiter gefasst: Auch nicht wörtliche Formen der Referenz und des Bezugs werden als intertextuell aufgefasst. Zudem rücken intendierte, markierte oder thematisierte intertextuelle Bezüge in den Mittelpunkt der Betrachtung<sup>87</sup>. Aufgrund der didaktischen Konzeption dieser Arbeit ist es nötig, einfache Begriffe und Bestimmungen anzuwenden, damit die

---

81 Martinez 1997: S. 443.

82 An dieser Stelle sei kurz das szenespezifische Morphem „Yo“ erwähnt, das laut urbandictionary.com als Anrede, aber auch als deklarative oder imperative Aussagebetonung genutzt wird.

83 Pfister 1985: S. 57.

84 Suerbaum, Ulrich In: Broich/Pfister 1985r: S. 58f.

85 Lachmann/ Schahadat 1997: S. 678.

86 Martinez 1997: S. 443.

87 Vgl. dazu Pfisters und Broichs Modell (1985) von qualitativen und quantitativen Kriterien von Intertextualität, die hiermit zwischen dem radikalen und dem moderaten Lager vermitteln, für das Forschungsvorhaben der vorliegenden Arbeit aber zu vage und wenig anwendbar sind.

Übertragbarkeit in den Unterricht gewährleistet ist. Konkret erforscht diese Arbeit, wie Martinez es ausdrückt, in hermeneutischer, auch für die Schule anwendungsfreundlicher Betrachtungsweise „Verweise des Folgetextes auf Prätexte, die vom Autor beabsichtigt, im Text markiert und vom Leser im Interesse eines angemessenen Textverständnis erkannt sein müssen.“<sup>88</sup> Hinsichtlich der angewandten Kategorien in der vorliegenden Arbeit ist es zunächst von Bedeutung, die im Titel verwendeten Begriffe Form und Funktion, nach denen das Auftreten von Intertextualität untersucht wird, voneinander abzugrenzen.

### **2.5.1 Formen von Intertextualität in deutschen Rap-Texten**

Der Begriff Form wird an dieser Stelle insbesondere nach Genettes Typologie erfasst. Als Form wird in der folgenden Arbeit die Art und Weise, das Wie, des Vorkommens des intertextuellen Bezugs bezeichnet, denn dieser kann auf unterschiedliche Art gestaltet sein. Genette erfasst drei verschiedene Formen des Phänomens: das Zitat, das einen zweiten Text in einen Text einbaut und diesen zudem deutlich markiert, z. B. mit Anführungszeichen. Außerdem das Plagiat, das zwar nicht deklariert, aber dennoch wörtlich entlehnt sei und schließlich die Anspielung, die die Kenntnis des in einen anderen Text eingewobenen zweiten Texts voraussetzt, um die Bedeutung gänzlich zu verstehen<sup>89</sup>. Auf die Betrachtung des Plagiats wird in der vorliegenden Arbeit aus diversen Gründen verzichtet. Es ist zum einen durch den Willen des Autors, dieses zu vertuschen schwer zu ermitteln, zudem ist das Plagiiere in der Rap-Musik aufgrund des Authentizitätsanspruchs und des Fremdinterpretationstabus mehr als verpönt<sup>90</sup>.

Was Genette in seiner Aufstellung als Hypertextualität bezeichnet, wird in der vorliegenden Arbeit als eine weitere Form von Intertextualität betrachtet. Er geht hier „vom allgemeinen Begriff eines Textes zweiten Grades [...], d.h. eines Textes aus, der von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist.“<sup>91</sup> Genette schafft für den Begriff feine und komplexe Unterscheidungslinien zwischen Parodie, Travestie, Transposition, Pastiche, Persiflage und Nachbildung<sup>92</sup>. Sie tragen die Funktionen von Intertextualität, auf denen der Fokus liegen soll, in Teilen bereits in sich: für

---

88 Martinez 1997: S. 442.

89 Genette: S. 10.

90 Vgl dazu u.a. Wolbring S. 147f. Die Thematik der Authentizität ist für Rap zentral und wird in dieser Arbeit des Öfteren erwähnt und an späterer Stelle ausführlicher erläutert.

91 Genette 1981: S. 15.

92 Vgl. Genette 1981: S. 18f.

das vorliegende Forschungsvorhaben jedoch nicht ausreichend. Zudem sind sie für den Einsatz im Unterricht zu kleinschrittig und nicht zielführend, da für die SuS Genettes Kategorien wahrscheinlich zu komplex wären. Fortfahrend werden hypertextuelle Verfahren daher schlicht unter dem Begriff Nachahmung aufgeführt.

Die „einfachste und wörtlichste[n] Form“<sup>93</sup> von Intertextualität ist das Zitat. Im Rap sind diese unter anderem als Vocal-Samples zu finden. Dabei handelt es sich um direkt in den Track eingewobene Audioaufnahmen, sozusagen O-Töne anderer Rapper, also um die unmittelbarste Form eines Zitats. Das Paradebeispiel hierfür ist „Rapfilm“ von Kool Savas, das zu einem großen Teil aus diesen Vocal-Samples besteht, z. B.

Und immer wenn ich was release seid ihr Hater irritiert /  
denn ihr wisst es, ich hab diesen 'brand new flava in ya ear'<sup>94</sup>

Das Zitat „brand new flava in ya ear“ stammt aus dem Song „Flava in Ya Ear“ aus dem Jahre 1994 des Rappers Craig Mack.<sup>95</sup> In diesem Song werden ca. 27 andere Songs gesamplet und vom Rapper mit seinem Text verwoben.

Anders als in *Rapfilm*, der aufgrund absichtlicher Arrangements der vielen Vocal-Samples herausragt, lässt sich diese Form in vielen Songs weniger häufig, dafür aber an prominenter Stelle finden, also direkt am Anfang, am Ende, oder auch in der Hook<sup>96</sup> wie bei Azads *Hip Hop*:

Can't stop hip hop running through these veins /  
Hip Hop's been running through my veins ever since /  
Can't stop hip hop running through these veins<sup>97</sup>

Die erste und die dritte Zeile stammen aus dem Track *The Realness* von Group Home, die zweite Zeile stammt von Channel Live im Track *mad izm*<sup>98</sup>. Nicht nur englischsprachige Vocals werden gesamplet, auch mehr oder weniger bekannte deutsche Rapper werden gerne zitiert. Kool Savas bedient sich nicht nur selbst dieser Technik, sondern wird auch selbst gesamplet, so findet sich seine Zeile „Deutscher Rap ist schwul und gegen reale Beats“<sup>99</sup> im Track „Pääh“<sup>100</sup> von Xatar und Ssio direkt am Anfang des Songs.

---

93 Genette 1981: S. 10.

94 Rapfilm - Kool Savas: 00:22 – 00:32.

95 Ebd.

96 Als Hook wird in Rap-Songs der Refrain bezeichnet.

97 Hip-Hop – Azad: u.a. 00:10 – 00:20.

98 Mad izm – Channel Live feat. KRS One: 03:18 – 03:21.

99 King of Rap – Kool Savas 01:27 – 01:29.

100 Pääh – Xatar feat. Ssio 00:08 – 00:10.

Eine weitere Form des wortwörtlichen Zitierens wird im Rap außerdem häufig verwendet. Diese Zitate sind weniger markiert als die Version des Vocal-Sample; das Problem ihrer Erkennbarkeit liegt in der akustischen Umsetzung der Rap-Texte, da hier nicht, wie in einem abgedruckten Text, Anführungszeichen verwendet werden können. Deshalb sind englischsprachige Zitate besser erkennbar: „Probier ihn abzureißen, doch 'I got five on it' wie Luniz“<sup>101</sup>. An diesem Beispiel fällt zudem auf, dass der Interpret die Quelle des Zitats „I got 5 on it“<sup>102</sup> direkt nennt, bei der Quelle handelt es sich nämlich um den Song „I got 5 on it“<sup>102</sup> von Luniz. Direkte Zitate eines anderen Rappers finden sich auch in dem Part von Laas Unlimited in dem „Posse-Track“<sup>103</sup> *30-11-80*, der als Single-Auskopplung zum gleichnamigen Album von Sido erschien. Allein in der einen Zeile „Es ging bergab<sup>104</sup>, doch ich steh' wieder auf<sup>105</sup>, steig ein<sup>106</sup>, so mach' ich es<sup>107</sup>“<sup>108</sup> reiht Laas Unlimited vier Songtitel und Anspielungen auf Sido-Tracks aneinander, sodass sie sinnvoll zu seinem eigenen Werdegang erscheinen. Der ganze Part des Rappers ist auf diese Weise aufgebaut, am Ende erklärt er sogar, wie er seinen Part konzipiert hat: Er rappt einen Feature-Part, der „sich wie Sidos Diskografie liest“<sup>109</sup>.

Einige Rapper zitieren sich mitunter auch selbst, so rappt Bushido in seinem Track *Electrofaust* aus dem Jahr 2003: „Bushido bringt Rap wieder zu den Dreißigern“<sup>110</sup>. Mit den Dreißigern meint er auf doppeldeutige Weise sowohl die Berliner Bezirke Tempelhof und Schöneberg als auch die 30er Jahre als Hochzeit der Mafia-Clans in den USA und der amerikanischen Gangster. In seinem Track *Von der Skyline zum Bordstein zurück* setzt er die Zeile erneut ein: „Es ist mein Bezirk, scheiße wa? / Bushido bringt Rap wieder in die Dreißiger“<sup>111</sup>. Insbesondere häufiger genutzte Zeilen bieten sich für ein Zitat durch andere Rapper an, schließlich ist es wahrscheinlicher, dass diese dann auch als solche erkannt werden: „Wir brauchen Promo, zünd' den Reichstag an / wer bringt jetzt Rap zu

101 Intro – K.I.Z.: 02:53 – 02:56.

102 I got 5 five on it – Luniz: u.a. 01:27 – 01:30.

103 Als Posse-Track wird es bezeichnet, wenn auf einem Rap-Song viele verschiedene Rapper gemeinsam rappen.

104 Bergab – Sido.

105 Steh' wieder auf – Deine Lieblingsrapper, eine Rap-Kollaboration zwischen Sido und Harris.

106 Steig ein – Sido.

107 So mach' ich es – Sido & Bushido.

108 30-11-80 – Sido feat. Manny Marc, Tarek K.I.Z., Lakmann One, Dr.Renz, Smudo, Moses Pelham, B-Tight, Bass Sultan Hengzt, Frauenarzt, Laas Unlft, Mo Trip, Afrob, Eko Fresh, Bushido, Nazar, Olli Banjo, B.K. & Erick Sermon: 01:09 – 01:11.

109 Ebd.: 01:35 – 01:37.

110 Elektrofaust – Bushido: 00:51 – 00:53.

111 Von der Skyline zum Bordstein zurück – Bushido: 02:37 - 02-41.

den Dreißigern?“<sup>112</sup> Der Rapper Maxim aus der Gruppe K.I.Z spielt hier sowohl auf den Reichstagsbrand 1933, als auch auf die Zeile von Bushido an.

Die Form der Intertextualität, die wohl am meisten in Rap-Texten zu finden ist, ist die Anspielung. Androutsopoulos versteht nach Holthuis als Anspielung „[e]ine sogenannte 'tiefenstrukturelle' oder semantisch organisierte Referenzstrategie. Prätext und Referenztext weisen auf der Oberfläche keine syntaktisch-strukturelle Identität, sondern nur einen mittelbaren Bezug auf.“<sup>113</sup> Ein Beispiel für eine Anspielung findet sich wieder bei Rapper Maxim von K.I.Z, mit der Zeile „Ich hab ein' VIP-Pass mit einem goldenen Penis drauf“<sup>114</sup>, spielt er zum einen auf das Logo seiner Crew an<sup>115</sup>, zum anderen auf einen Deutschrap-Klassiker von der Gruppe Advanced Chemistry. In deren Song *Fremd im eigenen Land* beginnt jede der drei Strophen jeweils mit den Worten „Ich hab einen grünen Pass mit einem goldenen Adler drauf“<sup>116</sup>. Die Anspielung funktioniert, indem einzelne Lexeme zitiert, aber in einem völlig anderen Rahmen und textuellen Zusammenhang eingebaut und damit doppeldeutig werden. Viele Anspielungen sind jedoch komplexer als dieses Beispiel vermuten lässt, denn sie finden nicht nur auf einer semantischen Ebene statt. In Rap-Texten spielen der Kontext und die Kenntnis darüber eine zentrale Rolle. Eine Anspielung aktiviert nicht nur das Kontextwissen der Hörer, sie setzt es in vielen Fällen auch voraus, um einen umfassenden Zugang zu der dahinter stehenden Aussage zu erhalten. In Rap-Texten wird mit Vorliebe, meist wenn es sich um sogenannte Disses<sup>117</sup>, also verbale Angriffe, handelt, auf Interviews oder Geschehenes angespielt. So spielt die Zeile von grim104 „Du kommst in den Backstage und schaut erstmal dumm, / denn ich mach grad mit dem Backup deiner Vorgruppe rum“<sup>118</sup> auf ein älteres Video-Statement des Rappers Bushido an, in dem er angeekelt behauptet, er habe Rapper Sido 2002 in Coburg auf einem

---

112 Intro – K.I.Z: 02:45 -02:51.

113 Holthuis zit. Nach Androutsopoulos

114 Intro – K.I.Z: 02:46 – 02:51.

115 Intro – K.I.Z: 03:05 – 03:09. Der „Notenständer“, das Logo der Crew K.I.Z zeigt die stilisierte Form eines Penis, in den ein Violinechlüssel hinein gezeichnet wurde.

116 *Fremd im eigenen Land* – Advanced Chemistry: u.a. 00:00 – 00:03. Der Song erschien 1992 nach den ausländerfeindlichen Anschlägen in Rostock-Lichtenhagen und thematisiert Rassismus und Fremdenhass. Die Rapper erzählen von ihren Erfahrungen als Deutsche mit Migrationshintergrund. Die Gruppe konnte mit diesem Song ihren ersten großen Erfolg feiern, zudem wurde deutscher Rap durch diesen Song erstmals von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen.

117 Auf den Begriff Dissing wird in Abschnitt 2.5.2.3 eingegangen.

118 Alles brennt – Zugezogen Maskulin: 00:21 – 00:27.

Konzert im Backstage den Backup<sup>119</sup> seiner Vorgruppe küssen sehen<sup>120</sup>. Grim104 gibt damit sein Statement gegen Homophobie im deutschen Rap ab.

Nachahmungen sind im Rap meistens ironisch oder satirisch, was allerdings nicht heißt, dass Rapper fremde Texte nicht auch auf einer technischen Ebene imitieren. Mitunter spielt gerade in ironischen und satirischen Texten die Technik eine große Rolle, da sich der Interpret über den Prätext lustig macht, sich also über ihn erhebt. Wenn er dann auf technischer Ebene versagt, gibt er sich selbst der Lächerlichkeit preis, wodurch die Satire ihr Ziel verfehlen würde. Bei der Form der Nachahmung handelt es sich um die Imitation eines konkreten Songs oder Rappers, denn wenn Rap-Texte lediglich einen bestimmten Rap-Stil nachahmen, handelt es sich wiederum um eine Systemreferenz. Zur Nachahmung konkreter Songs und Rapper ist z.B. die Betrachtung des Mixtapes *Böhse Onkelz* der Gruppe K.I.Z ergebnisreich. Bereits der Mixtape-Name ist eine Anspielung auf die umstrittene Band *Böhse Onkelz*. Auf Mixtapes bedienen sich Rapper häufig bekannter Samples bzw. teilweise ganzer Beats<sup>121</sup> und berappen diese dann mit mehr oder weniger nachgeahmten Texten und teilweise auf ähnliche Art und Weise.

Genette betrachtet auch das Plagiat als Form von Intertextualität, dies wird im Rap als „bitten“ bezeichnet. Bitten bedeutet, den Stil, Flow, die Reimschemata oder ganze Texte eines anderen Rappers zu übernehmen, was als unkreativ und ideenlos betrachtet wird. Es verstößt nicht nur gegen das Fremdinterpretationstabus<sup>122</sup> und den Authentizitätsanspruch, sondern ist in der Do-It-Yourself-Attitüde des Hip-Hops ohnehin äußerst verpönt.<sup>123</sup> So ist die Zeile „Eko nimmt Texte von Killa Cam<sup>124</sup>, übersetzt sie ins Deutsche“<sup>125</sup>, ob sie wahr sein mag oder nicht, auch als ein Diss<sup>126</sup> zu verstehen. Das heißt zwar nicht, dass dies im Rap nicht geschieht, jedoch sind Plagiate durch den Willen des Autors, diese zu vertuschen, vermutlich

---

119 Als Backup bezeichnet man einen zweiten Rapper, der bei einem Live-Auftritt den performenden Rapper stimmlich unterstützt.

120 Siehe dazu das Video-Statement von Bushido unter <https://www.youtube.com/watch?v=pWtUywWedE4#action=share> - Minute 7:11 bis 8:34 (hochgeladen am 01.07.2008, zuletzt aufgerufen am 20.05.2018)

121 Sie werden i.d.R. umsonst veröffentlicht, um die Lizenzierung von Beats und Samples zu umgehen und sind vor allem in den USA eng mit der Hip-Hop-Kultur verbunden.

122 Vgl. dazu Wolbring 2014: S. 147.

123 Vgl. dazu u.a. Wolbring 2015: S. 147. Die Thematik der Authentizität wird in dieser Arbeit des Öfteren erwähnt und in Abschnitt 2.2.4.2 ausführlicher erläutert.

124 Der New Yorker Rapper Cam'ron bezeichnete sich selbst auch als Killa Cam.

125 Das Urteil – Kool Savas: 01:32 – 01:35.

126 Der Begriff wird in Abschnitt 2.2.4.2 zu den Funktionen noch eingehender erläutert.

kaum zu entdecken. Aus genannten Gründen wird auf die Untersuchung von Plagiaten an dieser Stelle verzichtet.

### **2.5.2 Funktionen von Intertextualität in deutschen Rap-Texten**

Zunächst sei erwähnt, dass Intertextualität insbesondere eine „funktionale Kategorie [ist], deren Leistungen sich ein Autor zunutze [sic!] machen kann.“<sup>127</sup> Vorliegend wird ein enger Begriff von Intertextualität nach Broich angenommen, der „von Absichtlichkeit des Produzenten ausgeht und erwartetes Dekodierungspotenzial durch Rezipienten voraussetzt“<sup>128</sup>. Das Bezugsfeld bzw. der Prätext ist für die Funktion demnach immer ausschlaggebend. Intertextualität in Texten ist nicht bloß deren Eigenschaft, sie stelle vor allem eine funktionale Kategorie dar, die sich der Autor, oder in diesem Fall der Rapper zu Nutze machen kann<sup>129</sup>. Nicht der geschlossene Text steht im Zentrum der Betrachtung, sondern „die Funktion der anderen Texte in einem gegebenen Text.“<sup>130</sup> Im Zusammenspiel von fremden Textsegmenten bzw. -elementen kommt es zu einer Sinnkonstitution des Posttexts und Perspektivierung des Prätexts<sup>131</sup>. Dadurch kann Intertextualität das Textverständnis fördern und der Leser/Hörer von ihr profitieren. Deshalb orientiert sich diese Arbeit am interpretativen Ansatz, der die Relation von Prä- und Posttext in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt. Die Begrifflichkeit der Funktion bedarf daher einer Kategorisierung. Laut Helbig sind die Motivationen hinter intertextuellen Referenzen äußerst komplex und mehrteilig und können aus diversen Gründen verwendet und auf unterschiedlichste Weise interpretiert werden<sup>132</sup>. Aus diesem Grund werden die unterschiedlichen Bezüge auch in dieser Arbeit systematisiert in primäre, sekundäre und tertiäre Funktionen. Da herkömmliche Modelle der Funktionen von Intertextualität etwa nach Helbig, Holthuis oder Schulte-Middelich für den vorliegenden Forschungsgegenstand nicht ohne Weiteres anwendbar sind, wurden diese Kategorien auf deutschen Rap angepasst und spezifiziert. Die Begrifflichkeit wird hierbei dennoch größtenteils aus deren Modellen übernommen.

---

127 Buß 2006: S. 48.

128 Androutsopoulos 1997: S. 340.

129 Vgl. dazu Buß 2006 zit. nach Helbig: S. 48 oder in Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

130 Lachmann/ Schahadat: S. 678.

131 Vgl. Buß 2006: S. 51.

132 Vgl. Helbig 1996: S. 153 nach Buß 2006: S. 51.

Da Intertextualität insbesondere der Kommunikation dient, wird diese als primäre Funktion kategorisiert, überdies findet eine kulturelle Kontextualisierung über die Intertextualität statt. Die kulturell-kommunikative Funktion ist konstant und übergeordnet, sie findet in der Regel auf textsemantischer Ebene statt. Ist diese Ebene erfasst, folgt die Gruppierung anhand der sekundären Funktion der Einordnung in Annahme und Ablehnung nach Schahadat und Lachmann und letztere insbesondere nach Bloom. Grob beschreiben diese das Bewahren und das Abgrenzen vom kulturellen Text. Die hier als tertiäre Funktionen aufgefassten Bezüge sind charakteristisch für Rap und stellen eine Spezifizierung der persönlichen Klassifizierung dar. Diese sind für die meisten anderen Gattungen, wenn überhaupt, marginal, im vorliegenden Fall aber umso maßgeblicher. Zum Ziel hat diese Aufteilung, dass sich auf eine intertextuelle Referenz alle drei Ebenen anwenden lassen. An dieser Stelle stehen Imagebildung und der Authentizitätsbeweis. Hierunter sind auch die zentralen Begriffe des Raps „Boasting“ und „Dissing“ zu finden. Hier sei verdeutlicht, dass Funktionen sich in vielen Fällen überschneiden und gegenseitig bedingen<sup>133</sup>.

### **2.5.2.1 Die kulturell-kommunikative Funktion**

Wie vorangegangen bereits erklärt, ist Kommunikation immer das Ziel eines Textes und somit auch einer intertextuellen Referenz. Von daher ist die primäre, kommunikative Ebene eine, die allzeit und für jeden Text als Funktion anwendbar ist und weniger der Kategorisierung, als der allgemeinen Funktionserfassung und ersten Annäherung dient. Da der Autor mit einem intertextuellen Bezug immer auf das „kulturelle Gedächtnis“ zurückgreift, schafft er damit zugleich einen kulturellen Kontext, vor dem er sich selbst wahrnehmen und wahrgenommen werden will. Kommunikative Funktionen nach Helbig können

der Figurencharakterisierung, der Ortsbeschreibung, der Stimmungserzeugung, der Kommentierung von Erzählinhalten, der Antizipation von Geschehen, der Handlungsmotivation, der Bewertung von Figuren, Handlungen, Wert- und Sinnsystemen oder ästhetischen Programmen, der Handlungsraffung und nicht zuletzt der Komik dienen.<sup>134</sup>

---

133 Ferner wäre eine werbende und verkaufsstrategische Funktion anzunehmen, die sich z.B. bei Albenfortführungen findet, um an frühere Verkaufserfolge anzuknüpfen (z.B. Jung, Brutal, Gutaussehend 1, 2 und 3 – Farid Bang und Kollegah). Da es sich hierbei aber um keine literarische Funktion im weitesten Sinne handelt, wird diese nachfolgend nicht ausgeführt.

134 Buß 2006: S. 51.

Rapper wollen in ihren Texten also immer zuallererst mit ihren Zuhörern kommunizieren. Sie nutzen dazu die Möglichkeit, mithilfe von intertextuellen Referenzen Aussagen über die eigene Person, aber auch über die ihrer (imaginären) Gegner oder Figuren, die in ihren Texten auftreten, zu treffen. Dazu dient ihnen Intertextualität als Mittel, teilweise mithilfe weniger Wörter oder sogar nur Buchstabencodes für den Hörer einen Kontext zu schaffen, der für den Rapper und seine Geschichte anzunehmen ist<sup>135</sup>. Dazu zählt auch, wenn der Rapschaffende schlicht seine eigene Belesenheit darstellen will<sup>136</sup>. Der Rückgriff auf einen anderen Text ermöglicht es, „die identitätsstiftende Wirkung des kulturellen Gedächtnisses zu nutzen“<sup>137</sup>, sie kann dabei sogar „ganze kulturell-gesellschaftliche Diskurse aufrufen“<sup>138</sup>. Kulturelle Referenzen werden in Abschnitt 2.5.3 erneut aufgegriffen und exemplarisch dargelegt.

### 2.5.2.2 Annahme und Ablehnung

Lachmann und Schahadat geben drei Modelle an, von denen zwei in der vorliegenden Arbeit als sinnkonstituierende und perspektivierende Funktionen von Intertextualität und damit als sekundäre Funktionen behandelt werden. Diese sind die Funktion „der Partizipation, der Transformation und der Tropik. Diese drei Modelle entsprechen den Strategien des Weiter-, Um- und Widerschreibens, die der manifeste Text im Umgang mit dem Vorläufertext einsetzt.“<sup>139</sup> Für die Funktion von Intertextualität in Rap-Texten werden insbesondere die Partizipation als Annahme von Kultur im Allgemeinen und der Hip-Hop-Kultur im Speziellen und derer Prätexte angenommen. Demgegenüber steht die Ablehnung all dessen unter Berücksichtigung des Konzepts der Tropik nach Bloom.

Begreift man die intertextuelle Dimension des Textes als Gedächtnis des Textes, in dem ein anderer, fremder Text erinnert, abgelöst oder weitergeschrieben wird, so erscheint Literatur als Gedächtnis der Kultur. Der Umgang mit dem fremden Text (Bewahren, Verbergen, Zerstören) zeugt von der Einstellung zur antezedenten Kultur und von seiner Selbstbestimmung im Rahmen der Kultur.<sup>140</sup>

---

135 Siehe dazu auch Abschnitt 2.5.3 zu Kulturellen Referenzen.

136 Vgl. Buß 2006: S. 50.

137 Buß 2006: S. 49.

138 Ebd. Buß schreibt dies zwar nach Helbig einer pragmatisch-ästhetischen Funktion zu, für den vorliegenden Fall ist die Kategorisierung als kulturell-kommunikative Funktion jedoch sinnvoller.

139 Lachmann/Schahadat 1997: S. 679.

140 Ebd.: S. 678.

Kontinuität und Bruch als Funktionen der intertextuellen Referenzen spielen eine wichtige Rolle – Prätexte werden aufgegriffen, um zu zeigen, dass man sich mit etwas in eine Tradition stellt. Hierzu äußern sich Loh und Güngör folgendermaßen: „Acts wie die Absoluten Beginner, Fünf Sterne Deluxe [...], Fettes Brot, Dynamite Deluxe<sup>141</sup> [...] und viele andere orientieren sich an den Aktivisten der Alten Schule [Anm.: Synonym zu Oldschool]. Ob mit zustimmender, ablehnender oder persiflierender Absicht, gesampelt wurden nicht Thomas D oder Smudo, sondern allen voran Torch, aber auch Toni L, Linguist und Scope.“<sup>142</sup> Sie betonen, dass vor allem die „wahren“ Rapper referenziert wurden, die von Angehörigen der Szene als ihr zugehörig wahrgenommen wurden, weniger die Rapper, die vor allem im Mainstream stattfanden.

Als Partizipation beschreiben Lachmann und Schahadat „die sich im Schreiben vollziehende Teilhabe an den Texten der Kultur.“<sup>143</sup> Mit der Einbindung eines intertextuellen Verweises in das eigene Werk, erstrebt der Rapper in diesem Fall, sich selbst in die Tradition einzubringen. Mit Tradition ist hier eine Art kultureller Textkorpus gemeint, bzw. ist die Rede von einem offenen Raum als Textuniversum<sup>144</sup>. Im Zusammenhang mit deutschem Rap zielen insbesondere sog. Oldschool oder Backpack-Rapper<sup>145</sup> auf diese „Teilhabe an und den Dialog mit der vergangenen Kultur ab“<sup>146</sup>. Der Einsatz von Intertextualität hat in dem Fall zum Ziel, im Schreiben und Erinnern einen Kontakt mit der Kultur herzustellen<sup>147</sup>. Wenn jemand schreibt, dann partizipiert er an der Kultur. Indem er einen bestimmten Text zitiert oder auf ihn anspielt, verfestigt er seine Position innerhalb dieser Kultur. „Ein Text, der an einem fremden Text partizipiert, schreibt sich ein in die Tradition“<sup>148</sup> Auch die Rap-Kultur lässt sich als ein Kollektiv von Texten begreifen, die nebeneinander, teilweise miteinander, unter dem „Dach“ der Hip-Hop-Kultur bzw. der Rap-Texte stehen. Mit der Berührung verschiedener Texte und dem Aufrufen fremder Texte entsteht eine Teilhabe an der Kultur und am Rap-

---

141 Alle genannte Formationen stammen aus dem Raum Hamburg und waren insbesondere Ende der Neunziger Jahre in Deutschland äußerst beliebt und erfolgreich.

142 Loh/ Güngör 2002: S. 126.

143 Lachmann/ Schahadat 1997: S. 679.

144 Vgl. ebd.

145 Das Wort Rucksack-Rap in Abgrenzung zum Gangster-Rap wird in Abschnitt 2.5.3 angesprochen, es bezeichnet grob gesagt genau wie Oldschool-Rap die Traditionalisten, die Rap häufig seine Weiterentwicklung und andere Stilrichtungen als den traditionellen Rap ablehnen.

146 Lachmann/ Schahadat 1997: S. 679.

147 Vgl. ebd.: S. 680.

148 Tepe 2011: S. 115.

Text-Korpus. Die intertextuelle Referenz dient dabei als ins Gedächtnis rufen dieser und deren Akteure. Hierzu kann auch „Namedropping“ genutzt werden, also die Nennung eines bestimmten Namens, mit dem viel verbunden wird. Verlan und Loh betonen, insbesondere in den USA referenziere Rap die große afroamerikanische Diaspora und die Erzählung über Herkunft, Geschichte, Ursprung und Bestimmung. Rap ist hier immer auch Erinnerungsarbeit, deshalb gebe es auch immer Bezüge zu anderen schwarzen (musikalischen) Kulturen. Die (US-)Rapper „reihen sich bewusst in den Stammbaum der Rap-Geschichte ein.“<sup>149</sup> Obwohl Rap in Deutschland schnell von der amerikanischen Szene unabhängig wurde, war sie doch immer ein Vorbild. So gilt noch immer: Was heute in den USA in der Rap-Musik passiert, lässt sich nach einer Zeit auch in Deutschland beobachten und so wird auch heute noch viel aus den USA übernommen und deshalb auch referenziert. So nennt Torch 2000 in einem Track seine Vorbilder aus den USA: „Metaphern lernte ich bei Lord Finesse/ Jazz bei Tribe Called Quest“<sup>150</sup>. Rapper RIN nennt seines auch 2016 in einem Song: „Chief Keef aus den Boxen, don't like“<sup>151</sup>. Auch Rap aus anderen Ländern wird thematisiert: „Du sagst, ich kling wie Lean, aber weißt nicht warum.“<sup>152</sup> Die deutsche Szene ist mittlerweile älter, von der amerikanischen Szene losgelöst und in sich bereits sehr differenziert<sup>153</sup>, somit sind viele Rapper nicht mehr nur durch den US-amerikanischen<sup>154</sup> Rap sozialisiert, sondern mit dem deutschen Rap aufgewachsen und referenzieren diesen daher auch. Ein anschauliches Beispiel hierzu ist der Track „Todesliste“ von Marterias Alter-Ego Marsimoto, auf dem das lyrische Ich „Jack Hate“ eine Todesliste von deutschen Rappern aufstellt, da er ihnen vorwirft, sie hätten sein Leben ruiniert. Bei näherer Betrachtung handelt es sich jedoch um die Darstellung seiner eigenen Rap-spezifischen Sozialisation und teilweise eine Hommage an eben jene Rapper.

---

149 Verlan/Loh 2002: S. 27.

150 Als ich zur Schule ging – Torch: 01:41 – 01:45. Lord Finesse und A Tribe Called Quest sind legendäre Rapper aus den USA, die Torch in seiner Jugend offenbar viel gehört hat.

151 Don't like – RIN: 01:17 – 01:18. Chief Keef ist ein z.Zt. weltweit erfolgreicher Rapper aus den USA, ein Song von ihm heißt I don't like.

152 Keine Euros – LGoony: 01:20 – 01:27. Mit Lean meint LGoony den schwedischen Rapper Yung Lean, der für seine düstere und sphärische Rap-Musik bekannt ist, die einen völlig neuen Klang prägte.

153 Vgl. dazu Gnjatic 2017: S. 5.

154 Die Hip-Hop-Szenen und auch Kulturen verschiedener Länder beeinflussen sich gegenseitig. Obwohl die USA als dominant gilt, da Hip-Hop selbst hier entstand, sind französischer Rap u. a. in Deutschland auch stilbildend.

Max<sup>155</sup>. Ich stand damals beim Splash<sup>156</sup> mit der Hand hoch /

Doch ich versteh kein Wort. Alter, was heißt Esperanto?<sup>157</sup>

oder „Sam<sup>158</sup> du bist Schuld, wegen dir hab ich angefangen Rap zu hören!“<sup>159</sup>

Wenn ein Rapschaffender sich in seinem Text, also seinem eigenen Beitrag zur Kultur bzw. zum Textkorpus, auf einen weiteren Text bezieht, hat dies einen Grund. Wenn er damit alles zuvor Dagewesene diffamieren will, nutzt er dazu dennoch die Kultur selbst und erkennt sie damit rückwirkend wieder an. In diesem Kontext geht der Begriff Tropik auf Harold Bloom zurück, welcher annimmt, Literaturgeschichte sei ein ständiger „Kampf des späteren Dichters gegen den früheren.“<sup>160</sup> Diese Annahme lässt sich für Rap übernehmen, denn auch Rapper verspüren oftmals den Drang, sich „im Feld von Tradition, Einfluß [sic!] und Revision“<sup>161</sup> positionieren zu müssen. Vielen erscheint dabei der „Versuch der Überbietung, der Abwehr und Löschung des Vorläufertextes, ein Wegwenden des Vorgängers“<sup>162</sup> unvermeidlich. So berichten Verlan und Loh aus einem Interview:

In einem Interview fragte ich Bushido, warum er in seinen Texten immer wieder Ikonen der Old School wie Torch beleidige. Dieses Phänomen kann man bei viele Newcomern beobachten: Neben Verbalinjurien und hemmungslosem Tabubruch finden sich regelmäßig Diss-Attacken gegen altgediente HipHop-Aktivistinnen in ihrem Repertoire. Bushido kann sich diese Frage selbst nicht richtig beantworten. Er habe nichts gegen Torch persönlich, wie auch, er kenne ihn ja kaum. Aber Torch stehe für etwas völlig anderes, für eine Idee von Rap, mit der er nichts zu tun haben wolle.<sup>163</sup>

Der Gedanke der bewussten Abgrenzung als besondere Form der Intertextualität, den Bloom als Einfluss oder Trope bezeichnet, ersetze den Begriff der Tradition und umfasse zudem die Abwehr<sup>164</sup>. Daraus ergeben sich „einander abwechselnde Phasen der Imitation und Ablehnung“<sup>165</sup> oder anders ausgedrückt folgt ein *mis-reading* des Vorläufertextes und dessen *re-writing* als revisionärer Akt<sup>166</sup>. Dies ist

---

155 Gemeint ist Rapper Max Herre, aus der Formation „Freundeskreis“ aus Stuttgart. Ihr Album „Esperanto“ und dessen titelgebender Song erschienen 1999. Auf dem Track sind Teile des Textes in der Kunstsprache verfasst.

156 Das Splash-Festival ist ein beliebtes und erfolgreiches Festival, auf dem größtenteils Rap-Acts auftreten.

157 Todesliste – Marsimoto: 03:12 – 03:18..

158 Mit Sam ist der Rapper Samy Deluxe aus Hamburg gemeint. Er ist bis heute erfolgreich, sein Debut machte er mit dem Song „Weck mich auf“ in 2001.

159 Todesliste – Marsimoto: 03:26 – 03:29.

160 Lachmann/ Schahadar 1997: S. 683.

161 Ebd.

162 Ebd.

163 Verlan/ Loh 2002: S. 27.

164 Lachmann/ Schahadat 1997: S. 683.

165 Ebd.

166 Ebd.

ein wichtiger Akt in Rap-Texten, hier erscheint die ablehnende Haltung banalisierend oder ironisierend gegenüber dem Vorläufertext. Naturgemäß sind diese ablehnenden Haltungen dem Alten gegenüber insbesondere immer dann in Rap-Texten zu finden, wenn sie anders klingen als das Althergebrachte und Rapper hierfür viel kritisiert werden. Dabei wird deutlich, dass „Imitation und Abwehr [...] ein komplexes Beziehungsgefüge“<sup>167</sup> eingehen. Rapper Nico von K.I.Z rappt so z.B. im Track Herbstzeitblätter „Guckt, guckt wer jetzt das Game in seiner Hand hat“<sup>168</sup>, anspielend auf die Zeile „Ihr habt es nicht geschafft, doch ich halt jetzt das Game in meiner Hand“<sup>169</sup> von Fler. In dem Track Herbstzeitblätter nutzen die Rapper von K.I.Z offensichtlich schlechte und sinnlose Vergleiche, sie spielen nicht nur textlich auf weitere Rapper wie Curse, Bushdio etc. an, auch ihr Flow erinnert an andere Rapper, die sie damit parodieren.

### 2.5.2.3 Rapspezifische Funktionen

Funktionen von Intertextualität, die in Rap-Texten eine zentrale Rolle spielen, aber in anderen Gattungen so gut wie keine, finden sich unter diesem Punkt. Sie sind sowohl historisch als auch quantitativ wesentlich und lassen sich als konstituierend für die vorliegende Gattung begreifen. Dazu gehören die Selbstinszenierung und Imagebildung und damit verbunden der Stellenwert von Authentizität. Weitere den Rap-Diskurs bestimmende Begriffe sind „Boasting“ und „Dissing“. Als Boasting wird die Selbstüberhöhung und -glorifizierung bezeichnet, wohingegen Dissing die Einschüchterung eines oftmals fiktiven Gegners bedeutet.

Zunächst dienen zahlreiche intertextuelle Bezüge in Rap-Texten der Inszenierung der eigenen Rap-Persona und der Pflege des eigenen Images. In manchen Rap-Stilen ist diese Funktion so maßgeblich, dass sie im Grunde über allen anderen Funktionen stehen könnte, jedoch gibt es durchaus Rapper, die sich hierzu nicht äußern. Rapschaffende legen in den meisten Fällen und stilübergreifend großen Wert darauf, wie sie von der Öffentlichkeit bzw. der Rap-Szene wahrgenommen werden. Kimminich schreibt bezüglich Gangster-Rapper: „Die Beteiligten inszenieren sich als konfligierende Antagonisten und nehmen dabei eine Persona an, verschwinden also hinter einer manchmal stark typisierten Maske.“<sup>170</sup> Sie

---

167 Ebd.: S. 684.

168 Herbstzeitblätter – K.I.Z: 00:41 – 00:44.

169 NDW 2006 – Fler: 01:21 – 01:24..

170 Kimminich 2013: S. 121.

inszenieren sich als Gangster, damit wollen sie vermeintliche oder auch imaginäre Gegner einschüchtern oder beeindrucken. Gerade in diesem Genre spiele das Thema der Hypermaskulinität eine große Rolle und bediene sich dazu vor allem der Bekundung einer übertriebenen und massiven Potenz auf sexueller, körperlicher und ökonomischer, seltener auch auf intellektueller Ebene.<sup>171</sup> Zur Selbstinszenierung wird zudem oftmals provoziert, denn das verspricht Aufmerksamkeit und ist nicht zuletzt auch verkaufsfördernd. Dies führe zum

Tabubruch um jeden Preis, Erniedrigung durch Beleidigung und natürlich die Tendenz, sich auf die Seite jener zu stellen, die ohnehin in dieser Gesellschaft das Sagen haben: heterosexuelle Männer, Geheimdienste oder Militärs. Auf der anderen Seite wird der reale oder imaginäre Battlegegner mit ohnehin ausgegrenzten Minderheiten in Verbindung gebracht. Ihm wird unterstellt, er sei schwul, lesbisch, weiblich, asozial, behindert oder minderwertig.<sup>172</sup>

Die Inszenierung über ein besonders archaisches frauenfeindliches, homophobes und gewalttätiges Männlichkeitsbild dominiert auch die Berichterstattung über deutschen Rap, die in der Vergangenheit gerne auf die Provokationen von sog. Gangster-Rappern eingegangen sind. Kimminich erklärt sich die Entstehung dieser Selbstinszenierung, da „[d]ie Inhalte [...] die gesellschaftliche Situation eines Landes“ reflektierten.<sup>173</sup> Wolbring sieht dies weniger drastisch: „Der Gangster ist als subversiver Outlaw gerade für pubertierende Jungen eine gefragte Identitätsfigur, weil er wie kaum eine andere Rolle Souveränität verkörpert“<sup>174</sup> und darüber werde Coolness inszeniert. Diese Form der Inszenierung gibt es zweifelsfrei im deutschen Rap, daneben sollte aber nicht vergessen werden, dass sich zahlreiche Rapper nicht auf diese Weise darstellen. Neben der Reproduktion von Gangster-Klischees gibt es viele andere Rapschaffende, die sich anders präsentieren und inszenieren. Viele dieser Rapper, die sich nicht als Gangster bzw. über Hypermaskulinität profilieren, etablieren einen gewissen Geniekult, indem sie konstatieren, wie überlegen ihre Technik ist. Dazu ist es genauso möglich, zu erklären, wie einfach es ihnen fällt, einen Text zu schreiben, als auch andererseits zu betonen, wie viel Mühe man sich gebe. Diese Positionen schließen sich nicht zwingend aus, so proklamiert Kollegah<sup>175</sup> z. B. einerseits

Ihr seid von Selbstzweifeln hart getroffen/  
Ich nicht, denn im Hotel einfach abends/  
nochmal schnell ein paar Parts zu droppen/

---

171 Wolbring 2015: S. 378.

172 Kimminich 2013: S. 298.

173 Ebd.: S. 298.

174 Wolbring 2018.

175 Wobei gerade Kollegah sich als besonders archaisch männlich darstellt.

fällt leicht wie Arjen Robben<sup>176</sup>.

Andererseits äußert er sich aber folgendermaßen zu seinen Kritikern: „[S]ie kritisieren mich, weil ich nichts von Graffiti verstehe [...] aber sehen nicht, wie viel Arbeit ich reinstecke und was ich für Rap alles tue“<sup>177</sup>. Seine Erklärung, er bringe Rap voran, lässt sich auch als Herstellung von Authentizität werten. Laut Kimminich seien „die Begriffe *real-ness* oder *street credibilty* sowie *authenticity* innerhalb der globalen Hip-Hop-Community [...] zentrale Messfaktoren der Anerkennung“<sup>178</sup>. Dass „[i]m Rap [...] biographisch dargestellte Schilderungen die Glaubwürdigkeit einer Ich-Erzählung [erhöhen] und [...] damit auch die Identität der textexternen Erzählerin oder des Erzählers“<sup>179</sup> stützen, scheint zu der übertriebenen Inszenierung im Widerspruch zu stehen. Es gibt allerdings mehrere Möglichkeiten, Authentizität herzustellen. Die gezeigte Autorität „manifestiert sich an verschiedenen (nonverbalen) semiologischen Codes (Kleidung, Schmuck, Körpergestaltung) und am Charisma der sich äußernden Person (Stimme, Auftreten, Gestik und Mimik)“<sup>180</sup>. Diese werde von Rappern eingesetzt, „um als sich äußernde Erzählinstanz im sozialen Interaktionsgefüge Autorität zu gewinnen.“<sup>181</sup> Auch Dietrich erklärt, das Beherrschen milieu- und szenespezifischer Sprachspiele und der richtige Dresscode bildeten bereits einen wichtigen Rahmen der Authentifizierung.<sup>182</sup> Dahingegen basiere die

zitierte Autorität [...] auf Topoi und Argumentationsstrategien verschiedenster allgemein anerkannter Autoritäten und [...] wird als Strategie bezeichnet, mit der eine Sprecherinstanz Seriosität erzeugt, indem sie Position zu ihren Äußerungen bezieht. Diese Stellungnahme kann auf Neutralität, Engagement oder Distanzierung beruhen [...] oder aber sie wird durch autobiographische Details untermauert und garantiert die Authentizität des Gesagten.<sup>183</sup>

Für die Authentizität als „Straßenrapper“ heißt das, er schafft diese, indem er über seine eigene Vergangenheit als Drogendealer und als in Armut aufgewachsen rappt.<sup>184</sup> Wicke konstatiert, Hip-Hop sei eine Subkultur im Widerspruch, denn die Partizipierenden wehrten sich zwar gegen Gewalterfahrungen, seien aber selbst oft gewaltverherrlichend. Sie positionierten sich gegen soziale und ethnische

---

176 Rap Money – Kollegah: 01:47 – 01:53.

177 Gnjatic 2017: S. 46.

178 Kimminich 2013: S. 198.

179 Ebd.: S. 199.

180 Ebd.: S. 198.

181 Ebd.

182 Dietrich 2018: S. 2.

183 Ebd.

184 Gnjatic 2017: S. 43.

Ausgrenzungen, grenzten aber selbst häufig Frauen und Fremde aus, es würde über moralische Verwahrlosung geklagt, aber Materielles mit Reichtum, Glanz und Glamour angestrebt und dargestellt.<sup>185</sup>

Es gebe „die permanente Diskussion darüber, was 'echt' oder 'unecht', 'richtig' oder 'unrichtig', 'noch zugehörig' oder 'nicht mehr zugehörig' [sei.] [...] [Sie sei] zu einem distinktiven Merkmal der Genre-Praxis in der BRD geworden“<sup>186</sup> und die konfrontative Komponenten werden insbesondere im szeneeinternen Diskurs debattiert. Dabei ist die Frage, ob es sich bei Rap um ein „reines Sportspiel“<sup>187</sup> oder auch um die Verbindung mit Sozietätsstrukturen handelt, „zur veritablen Diskussion um richtigen und falschen, guten und schlechten Rap [...], d.h. ins Metapoetische verschoben“<sup>188</sup> worden. Dies wird von der Szene zwar reproduziert, aber immer wieder auch kritisiert. So äußern sich die Rapper Audio88 und Yassin ironisch über die Frage, warum sie „guten und wahren HipHop [machen] [...] 'Das muss mit unseren Sample-Beats zusammenhängen. Die wurden sogar auf einer MPC<sup>189</sup> gebaut. Auf einer wahren MPC! Und auf wahren Technics<sup>190</sup> wurden die Scratches<sup>191</sup> gemacht. Das ist sehr wahr. Und die Ursprungsversion des Covers war auch nur ein Tag<sup>192</sup>. So wahr!“ und weiter „Ich weiß wirklich nicht, was dieser wahre HipHop sein soll.“<sup>193</sup>

In Rap-Texten verwendete „Sprechakte [sind] Beleidigung, Schmähung und Prahlen“.<sup>194</sup> Diese „Selbstpreisung“<sup>195</sup> wird auch als Boasting bezeichnet. Es lässt sich als spezieller Fall der selbstreferenziellen Rede erfassen<sup>196</sup> und umfasse „comparative and superlative adjectives, hyperbolic comparisons, positively connotated metaphors, etc.“<sup>197</sup> Das Gegenstück von Boasting heißt Dissing, das vom englischen Verb to disrespect abgeleitet wurde. Damit wird die verbale Attacke und Erniedrigung eines Gegners bezeichnet. Dieser ist bei Rap-Texten

---

185 Vgl. Wicke 2011: S. 58.

186 Loh/ Verlan 2002: S. 143.

187 Ebd.

188 Ebd.

189 Eine MPC ist ein digitales Instrument, mit dem sich Beats einspielen lassen.

190 Technics ist eine beliebte Marke, die Plattenspieler herstellen.

191 Scratches ist das vor- und zurückziehen einer Platte während des Abspielens, wodurch ein spezielles Geräusch erzeugt wird.

192 Ein Tag ist ein einfacher Schriftzug, i.d.R. der Namenszug eines Graffiti-Malers.

193 Interview auf <http://allgood.de/features/interview/um-die-spasten-zu-verwirren/>

194 Kimminich 2013: S. 198.

195 Ebd.

196 Androutsopoulos/ Scholz 2002: S. 16.

197 Ebd.

häufig imaginär und die Adressierung an unechte oder „whacke“<sup>198</sup> Rapper beläuft sich auf ein lyrisches Du. In einigen Fällen werden auch konkrete Rapper oder andere Persönlichkeiten innerhalb und außerhalb der Rap-Szene gedisst: „Inhaltslose deutsche Wohlfühlkacke wie Helene [Anm: Fischer]“.<sup>199</sup> Hinsichtlich der sprachlichen Mittel unterscheidet sich Dissing nicht vom Boasting, obwohl es natürlich auf umgekehrte Weise verwendet wird.<sup>200</sup> Wenn man davon ausgeht, dass die Herstellung eines Images (fast) immer eine Funktion von Intertextualität ist, dann lässt es sich als Teil der Imagebildung betrachten, wohingegen Dissing die Dekonstruktion des Images des Gegners ist.

### 2.5.3 Kulturelle Referenzen

Ganz generell sind Rap-Texte stark verdichtet und bedienen sich in übermäßiger Weise Metaphern und Vergleichen, in denen die eigene Person, Texte oder Musik mit anderen Aktivitäten, Objekten oder Geschehnissen verbunden werden<sup>201</sup>. „The frequent reference to well-known components of (media) culture“<sup>202</sup> erschienen dabei in zahlreichen internationalen Rap-Texten. Mikos bezeichnet die Verbindung einzelner Medientexte und auch unterschiedlicher Medienformen, dazu zählt er auch Filme, Comics, Bücher etc., als Intertextualität, die er als kulturellen und sozialen Diskurs wertet<sup>203</sup>. Leibnitz und Dietrich sprechen sich sogar dafür aus, Pop als intertextuelles Phänomen oder Rhizom zu betrachten, was sich für Rap-Texte ebenso übernehmen ließe. Als Rhizom bezeichnen sie nach Deleuze und Guattari ein Gebilde, das „unaufhörlich, semiotische Kettenglieder, Machtorganisationen, Ereignisse aus Kunst, Wissenschaften und gesellschaftlichen Kämpfen“<sup>204</sup> verbindet. Pop und seine Inhalte seien in alle Richtungen offen konstruierbar, überall verbunden, zerlegbar, umgekehrt etc. und ständig veränderbar. Auch die offene Betrachtungsweise von Pop als „Phänomen [...], das sich maßgeblich vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Diskurse und Konflikte dynamisch konstituiert und nicht losgelöst von diesen Faktoren interpretierbar ist“<sup>205</sup> lässt sich so für Rap-Texte übernehmen. Auch wenn das Phänomen der

---

198 Als „whack“ oder „weak“ wird im Hip-Hop-Code alles, was schlecht ist bezeichnet.

199 Steffi Graf – Zugezogen Maskulin: 01:46 – 01:50.

200 Vgl. Androutsopoulos/Scholz 2002: S. 16.

201 Ebd.: S. 15.

202 Ebd.: S. 20.

203 Mikos 2003: S. 71.

204 Deleuze und Guattari, zit. Nach Dietrich/ Seelinger 2012: S. 309.

205 Dietrich/Seelinger 2012: S. 311.

Intertextualität also ein literaturtheoretisches Konzept ist, ist es in die Pop-Welt gewandert, denn was in der Literatur funktioniert, funktioniert auch dort: Alle Genres und gesellschaftlichen Themen stünden „im ständigen Dialog.“<sup>206</sup>

Mikos erklärt außerdem, dass Rap-Platten auf mehrere Referenzsysteme und soziale und gesellschaftliche Zusammenhänge, wie „Filme, Fernsehen, Comics, Werbung und so weiter“, außerhalb ihres eigenen Mikrokosmos Bezug nehmen<sup>207</sup>. Sie seien „sowohl Produkt als auch Produzent eines kulturellen Prozesses“<sup>208</sup>. So kann ein Posttext selbst zum Prätext werden. Auf linguistischer Ebene sagt Blühdorn sogar, „dass Sprachmittel letztlich nur intertextuell verstanden werden können. [...] Intertextualität unter dem Gesichtspunkt der Sprachmittel ist somit eine konstitutive Komponente des gesellschaftlichen wie auch des individuellen Textverstehens.“<sup>209</sup> Er kommt darauf, weil insbesondere festgesetzte und mit Situationen beladene Begriffe einen Referenzrahmen schaffen, auf den sie hinweisen und mit dem eine weitere Bedeutungsebene auf einer sprachlichen Ebene eröffnet wird. Wenn Rapper Maxim von der Gruppe K.I.Z also rappt „Baut bitte die Twin - Towers wieder auf / Fürs Video reiße ich sie wieder raus“<sup>210</sup> nimmt er damit auf ein im kulturellen Gedächtnis gespeichertes, globales Ereignis Bezug. Die Anschläge vom 11. September waren zweifelsfrei ein historisches Ereignis, das einem Großteil aller Menschen im Gedächtnis ist und bleiben wird. Darüber hinaus aktiviert der Rapper allein mit der Erwähnung des Begriffs „Twin-Towers“ einen großen Bedeutungshintergrund mit allen damit verbundenen Ereignissen, Folgen, Verschwörungstheorien etc. Weiterhin werden in Rap-Texten Filme und Serien referenziert. Zum einen geschieht dies in Form von Vocal-Samples, die mit Vorliebe am Liedanfang eingewoben werden. „Mehr noch: Sie [Anm.: die Figuren, Zitate und „Imagezeichen“ aus Filmen] werden ganz nach Maßgabe des Rapdiskurses, der das Zitat oder 'Sample' immer auch als kreative Anverwandlung behandelt sehen möchte, verfremdet und neu kontextualisiert.“<sup>211</sup> Insbesondere der sog. Gangster-Rap nimmt zudem z. B. Figuren, Zitate und „Imagezeichen“ von Gangsterfilmen auf, sodass diese sich reproduzieren.<sup>212</sup> Kollegah skizziert so z. B.

---

206 Ebd.: S. 312.

207 Mikos 2003: S. 71f.

208 Ebd.: S. 72.

209 Blühdorn 2006: S. 292.

210 Intro – K.I.Z: 02:45 – 02:50. Die Band zeichnet sich für ihren derben Humor und die Selbstinszenierung durch übertrieben martialische Texte aus, die häufig satirisch sind.

211 Dietrich/Seelinger 2012: S. 311.

212 Vgl. Dietrich/Seelinger 2012: S. 312

sein Image, wenn er rappt „Ich mach Geld in Rio, Tony Montana und Michael Corleone in einem - Al Pacino“<sup>213</sup>. Er inszeniert sich hier als eine Kombination beider hochrangiger Gangster, die Al Pacino in den Filmen „Scarface“ und „Der Pate“ verkörpert. Hieraus ergibt sich überdies ein Wortspiel durch die übertragene Bedeutungsebene des Schauspielers. Popkulturelle Referenzen, so zahlreich und vielfältig sie sind, dienen vor allem dazu, einen Kontext zu bilden und Vergleiche aufzustellen:

They are used in order to portray mentalities and evaluate actions, i.e. how the rappers themselves (or the people they diss or talk about) feel, look like or behave. At the same time, cultural references are particularly appropriate in order to show the rappers' affiliation with specific socio-cultural contexts. In their totality they create a complex reference system or „cultural horizon“ which includes the discourse traditions of both the broader community and the hip-hop scene.<sup>214</sup>

Mikos erklärt, dass die Hip-Hop-Kultur nach der Begrifflichkeit Assmanns als kommunikatives Gedächtnis bezeichnet werden könne<sup>215</sup>. Kommunikative Wirkung kann auf zahlreiche Weise erzielt werden. So referenzieren Rapper mit Vorliebe andere Rapper, um sich mit ihnen in eine Reihe Verehrungswürdiger zu stellen. Kool Savas rappt z.B.: „Ich will Rap regieren wie Torch“<sup>216</sup>“<sup>217</sup>. Weitaus häufiger werden Rapper allerdings namentlich genannt, um sich von ihnen und dem, wofür sie stehen, abzugrenzen und sie öffentlich zu diffamieren: „Baller' Blei auf sie, weil ich ignorant bin wie Torch.“<sup>218</sup> Insbesondere Torch als Pionier und Vertreter der „Alten Schule“ ist dabei eine beliebte Zielscheibe Aufbegehrender und wird immer wieder stellvertretend für diese Sichtweise einer alten, unmodernen und teilweise neuen Strömungen gegenüber ignoranten Sichtweise auf Rap genannt. Sein Name selbst ist eine Metapher für die deutsche „Oldschool“ geworden. Wenn Bushido also rappt, „Ich bin Berliner 48 und ich scheiß auf Torch“<sup>219</sup>, grenzt er sich damit nicht nur von Torch selbst ab, sondern von allem, wofür er und seine Anhänger stehen.

Rapper nutzen Referenzen außerdem, um sich lokal und damit sozial zu positionieren. Eine große Rolle spielt dabei die eigene Herkunft. Insbesondere die

---

213 John Gotti – Kollegah: 02:02 – 02:08.

214 Androutsopoulos/ Scholz 2002: S. 21.

215 Vgl. Mikos 2003: S. 71.

216 Rapper Torch mit seiner Crew Advanced Chemistry gilt gemeinhin als „Großvater“ oder Pionier des deutschen „realen“ Raps, insbesondere in Abgrenzung zu den Fantastischen Vier, die von der Hip-Hop-Szene in den Anfangszeiten als „Pop-Rapper“ belächelt und für „nicht real“ empfunden wurden.

217 King of Rap – Kool Savas: 02:09 – 02:12.

218 Amnesia – Ali As: 00:40 – 00:43.

219 Bei Nacht – Bushido: 01:56 – 01:59.

deutschen Großstädte werden immer wieder in Rap-Texten genannt, referenziert, be- und umschrieben. Das geschieht auf vielfältige Weise. Manchmal wird lediglich der Name genannt, mit Vorliebe auch bestimmte Viertel, da mit deren Nennung häufig eine Aussage über die soziale Herkunft mitschwingt. So trägt Rapper Ufo361 z. B. das alte Postkürzel für Berlin Kreuzberg<sup>220</sup> in seinem Namen und nannte sein erstes Album sogar „Ich bin ein Berliner“<sup>221</sup>. Mit der Codierung 361 stellt er zum einen seine Herkunft aus dem ehemaligen Problembezirk dar. Zum anderen zeigt er damit seine Verbindung zu der Jugendgang der 36Boys und der Graffiti-Szene.<sup>222</sup> Rapper Haftbefehl aus Offenbach widmet sich in seinen Tracks häufig seiner Heimatstadt oder dem nahe gelegenen Frankfurt a. M. und nennt deren Vorwahl 069 nicht nur im gleichnamigen Track.<sup>223224</sup>

Eine weitere Möglichkeit, sich zu inszenieren, ist über Besitztümer, wie z. B. Autos, Schmuck und Kleidung. Häufig werden insbesondere bekannte Luxusmarken referenziert, um den eigenen Reichtum und damit das eigenen Leben im Überfluss, Erfolg und darüber den gehobenen sozialen Status zu demonstrieren. Häufig referenziert werden Automarken („Ja ich schwitz' im Bugatti, wechsel Wagen, sitz' im Martin“<sup>225</sup>), Luxusuhren („Ich bin voll Gold wie die Roli“<sup>226</sup>) und Designerkleidung (UFO361 widmet z. B. der Luxusmarke Balenciaga einen eigenen Song<sup>227</sup>).

Dabei spielt es im Grunde keine Rolle, ob die Besitztümer wirklich vorhanden sind, es geht vielmehr um das Spiel mit dem Image eines Lebens im Luxus, weshalb auch der Umgang mit den Luxusgegenständen nicht zwingend ein umsichtiger ist: „Der [Anm.: Der Bugatti] ist wirklich neu, ich hab ihn gerade erst gekauft und jetzt ist er schon kaputt und parkt direkt in deinem Haus, doch egal, ich kauf mir morgen einen neuen“<sup>228</sup>. Vor dem Hintergrund der Selbstinszenierung brauchen es aber nicht einmal Luxusmarken zu sein, Rapper RIN z. B. erwähnt

---

220 Genau genommen ist 361 eine gängige Kombination aus 36 und 61, die für den kompletten Bezirk Kreuzberg steht.

221 Ein zweites Album nannte er „Ich bin zwei Berliner“ und ein drittes „Ich bin drei Berliner“. Er drückt damit seinen stolz auf seine Herkunft Berlin aus.

222 Besagter Rapper ist in der Graffiti-Szene als Writer unter dem gleichen Pseudonym bekannt.

223 Vgl. dazu u.a. 069 – Haftbefehl.

224 Einige Städte werden so eingehend und detailliert beschrieben, es werden konkrete Straßen, Plätze, Läden genannt, dass sie an Großstadtlyrik erinnern.

225 Schwitze im Bugatti – Olexesh feat. Sido: u.a. 01:06 - 01:10. Referenziert die Autoluxusmarken Bugatti und Aston Martin.

226 ROLI – Shindy: u.a. 00:59 – 01:01. Als Roli wird die Luxusuhrenmarke Rolex bezeichnet.

227 Balenciaga – UFO361.

228 Lambo Gallardo – Money Boy feat. LGoony: 02:03 – 02:13.

lapidar eine beliebte Skatermarke: „Es ist Donnerstag, ich kauf mir supreme“<sup>229</sup>. Diese Orientierung an Oberflächlichkeiten ruft auch wieder Gegenstimmen auf den Plan, die eben jene kritisieren:

Es ist 12 Uhr, du kaufst dir Supreme /  
Soll noch einer sagen, Rapper haben nichts zu erzählen /  
Ein Uhr, jeder deiner Trottel-Fans kauft's auch /  
Zwei Uhr, supreme schon wieder out <sup>230</sup>.

Besitztümer erhalten eine zusätzliche Bedeutungsebene, die mindestens der Selbstinszenierung bis partiell der kulturellen Verortung dient. Im Grunde handelt es sich um eine weitere Form der Anspielung, denn das „Name- und Branddropping“ referenziert auf einen kulturellen Hintergrund von Rap-Musik und szeninterne Diskurse. Ein einziges Wort oder eine einzige Marke können dabei ausreichen, um einen ganz bestimmten Diskurs neu aufzurufen, wenn sie synonym geworden sind für einem bestimmten Stil. So wird in deutschen Rap-Texten das Wort Rucksack- oder Backpack-Rap häufig metaphorisch für einen bestimmten Stil bzw. eine traditionelle Sichtweise auf Rap verwendet, der sich besonders der Oldschool verschrieben hat. Dies wird sowohl von Kritikern als auch Fürsprechern dieses Stils genutzt. Ähnlich verhält es sich mit dem Symbol der Goldkette<sup>231</sup>, die eher dem Stil des Gangster-Rap zugeordnet wird. So ist die Aussage des Rappers Kollegah „Zieh den Rucksack aus, wenn du mit mir redest“<sup>232</sup> so zu verstehen, dass er kein Interesse an der Meinung von Oldschool-Rap-Vertretern hat.

### 2.5.3.1 Literarische Referenzen

Mikos erklärt Intertextualität als relativ, da sie durch die Adressateneinbindung sozial determiniert sei und dadurch in unterschiedlichen kulturellen Kontexten unterschiedliches Wissen und Erwartungen aktiviert würde<sup>233</sup>. Es wird eben das referenziert, was man kennt. Rapper Goldroger äußert sich dazu in einem Interview folgendermaßen: „Literatur-Referenzen mach ich schon länger, *Aus dem Leben eines Taugenichts* zum Beispiel- Ich steh' einfach auf Bücher. Andere

---

229 I Don't like – RIN: 00:53 – 00:56.

230 Steffi Graf – Zugezogen Maskulin: 01:28 – 01:40. Zugezogen Maskulin überzeichnen auf sartierische Art im genannten Track die Oberflächlichkeit und den Hedonismus der Berliner Kultur-Szene.

231 Es kann sich auch um jedes andere teure, oder teuer aussehende Metall handeln.

232 Zieh den Rucksack aus – Kollegah & Farid Bang: 01:04 – 01:06. Der Track lässt sich verstehen als Persiflage auf den aktuellen Klang und die aktuelle Ästhetik des deutschen Raps.

233 Vgl. Mikos 2003: S. 73.

bringen andauernd Lines über Koks, bei mir liegt halt öfter ein Buch als Koks auf dem Tisch, dann bietet sich das an.“<sup>234</sup> Diese Selbstbeobachtung des Rappers ist bemerkenswert, da er andeutet, sich der intertextuellen Bezüge und Einflüsse beim Schreiben seiner Texte sehr bewusst zu sein. Ein Blick auf die Titel seines Albums *AVRAKADAVRA* aus dem Jahr 2016 verdeutlicht diesen Eindruck, so finden sich dort Tracks mit den Namen *Harry Haller* in Anlehnung an den Protagonisten aus Hermann Hesses *Steppenwolf* oder *Zauberberg* nach Thomas Manns gleichnamigen Roman. Dass sich die literarische Prägung eines Rapschaffenden auch in seinen Texten niederschlägt, dürfte nicht überraschen. Jedoch „pflegen viele Rapschaffende einen geradezu antiintellektuellen Habitus. Entsprechend erscheinen die meisten auch nicht überdurchschnittlich belesen oder literarisch interessiert“<sup>235</sup>, weshalb Literatur insbesondere im Vergleich zu anderen Kulturgütern in geringerem Maße referenziert wird. Literarische Referenzen werden daher von Rappern eingewoben, denen Literatur auch zugänglich war und ist. Dabei finden sie auf vielen Ebenen statt. Sei es nun eine komplette Geschichte, die in einen Songtext eingewoben wird, wie es bei den soeben genannten der Fall ist, ein bestimmtes Motiv, das übernommen wurde oder nur das Nennen oder Anspielen auf Roman-Figuren. Wie aus anderen kulturellen Bereichen auch, werden selbstverständlich auch aus der Literatur Elemente übernommen. Prinz Porno, heute als Prinz Pi bekannt, übernimmt in seinem Track *20.000 Meilen* das Thema der Tiefsee, in dem er sein eigenes Dasein im sog. Untergrund mit dem Werk *20.000 Meilen unter den Meeren* von Jules Vernes metaphorisch verbindet. Der Track ist hochgradig intertextuell und eignet sich aufgrund des für Jugendliche zugänglichen Prätexts gut für den Einsatz im Unterricht, weshalb dieses Beispiel in den Sequenzzentwurf einfließt.

Pop hat sich schon immer an Religion und deren Symbolik bedient, dabei spielte die Ästhetik eine große Rolle, aber auch eine durch die Referenz ausgedrückte ablehnende oder auch zustimmende Haltung. Rap ist immer auch eine Abbildung der Gesellschaft, weshalb selbstverständlich religiöse Themen in Rap-Texten behandelt werden. Das bedeutet auf der einen Seite, dass religiöse Referenzen sich auf Phrasen beschränken, auf der anderen Seite gibt es aber auch im deutschen

---

234 Interview mit Goldroger auf [soundpause.com](http://soundpause.com).

235 Wolbring 2015: S. 269.

Rap Diskriminierung aufgrund der Religion.<sup>236</sup> Diese Thematik ist eine besondere Betrachtung wert, sprengt an dieser Stelle allerdings den Rahmen.

Häufig beläuft sich ein religiöser Bezug auf das bloße Ansprechen von Gott „Und ich danke Gott für alles, was ich hab“<sup>237</sup> oder religiöser Phrasen „Al'Hamduillah“<sup>238</sup>, mir geht es gut“<sup>239</sup> Religiöse Referenzen sind nicht nur als ernst gemeinte Glaubensbekenntnisse zu finden, sondern auch auf satirische Weise: „Ich empfang diese Worte aus den Wolken/ und darum solltet ihr mir folgen/ da oben ist für alle genug da und ich hab hier unten meine Ruhe/ Hallelujah!“<sup>240</sup>.

Anspielungen auf die Szene, auf einen bestimmten Diskurs oder auch bestimmte Gegenstände, die innerhalb der Szene oder eines Diskurses eine Bedeutung tragen oder mit der Zeit eine neuartige Verbindung eingegangen sind, haben in der Regel einen impliziten Charakter. Der Hörer muss sich des Kontexts bewusst sein, um die Aussage dahinter verstehen zu können<sup>241</sup>. Zusammenfassend schaffen Rapper also durch kulturelle Bezugnahmen auf diverse Begriffe einen Referenzrahmen zu sich selbst und einem potenziellen Gegenüber, um kontextuell mit ihren Texten eine metaphorische bzw. vergleichende Aussage zu treffen.

### **Exkurs: Eine Anmerkung zur „extremen“ Sprache im Rap**

Deutsche Rapper werden in den Medien häufig für ihre Aussagen und nicht zuletzt für die ausufernde Sprache kritisiert. Dieser Umstand lässt sich nicht leugnen und spielt insbesondere beim Einsatz der Texte im Deutschunterricht eine Rolle. Gerade in den unteren Klassenstufen muss man darauf achten, die SuS nicht mit Aussagen zu konfrontieren, die nicht ihrer geistigen Reife entsprechen. Insbesondere ab der Oberstufe ist dies jedoch zu vernachlässigen. Natürlich ist es wichtig, dass sich die Texte in einem angemessenen Rahmen bewegen. Das heißt, es sollten keine homophoben, frauenfeindlichen, rassistischen, antisemitischen etc. Texte verwendet werden. Hierbei ist allerdings anzumerken, dass im

---

236 Sehr aktuell war die Diskussion um den Echo 2018, ob deutscher Rap ein Antisemitismus-Problem habe, das bereits vor der viel kritisierten Punchline von Farid Bang und nicht von Kollegah, wie es oft hieß, diskutiert wurde. Empfehlenswert zu dieser Debatte ist die Reportage vom WDR „Hat deutscher Rap ein Problem mit Antisemitismus“.

237 Gel keyfim gel – Chefket feat. Marsimoto: 00:43 – 00:46.

238 Kommt aus dem Arabischen und bedeutet „Gott sei Dank“.

239 Ghettolied – Massiv: 01:49 – 01:51.

240 Hallelujah – Audio 88 & Yassin: u.a. 01:24 – 01:37.

241 Vgl. dazu Genette 1984: S. 10.

Deutschunterricht z.B. auch alte Texte untersucht werden, die sich teilweise einer zweifelhaften Wortwahl bedienen<sup>242</sup>. Im Zweifelsfall gilt es, diese Wörter, deren Verwendung und auch die Problematik dahinter zu thematisieren. Die Reflexion über Sprache und ihren Gebrauch ist Teil des Lehrplans, Rap-Texte bieten aufgrund der soeben genannten Gründe ein sehr gutes Diskussionsthema. Davon abgesehen konsumieren die SuS diese Texte größtenteils ohnehin in ihrer Freizeit, was dafür spricht, sie auch zu thematisieren. Dies sollte im geeigneten Rahmen und nach eigenem Ermessen geschehen. Explizite Sprache findet sich mitunter auch auf Schulhöfen, die Auseinandersetzung mit ausgrenzender und pauschalisierender Sprache kann im Zweifelsfall jedoch zu einem bewussteren Umgang mit ihr führen. „HipHop und speziell Gangsta-Rap sind kulturelle und soziale Phänomene, so wirklich und wirkungsvoll, so normal und normiert, wie andere Erscheinungen des von der populären Kultur und globalen Unterhaltungsindustrie bestimmten Alltagslebens in modernen Gesellschaften auch.“<sup>243</sup> Die vulgäre und aggressive Sprache von Gangster-Rappern sei schließlich ein Abbild der Erlebniswelt der Rapper, die auch eine „harte“ sei.<sup>244</sup> Zudem ist hier die Inszenierung über extreme Männlichkeit Gang und Gäbe. „Besonders interessant ist hierbei die Assoziation von Maskulinität und Gewalt mit Macht. Es wird ein Männlichkeitsbild erschaffen, welches vor allem auf Gewaltbereitschaft und Frauenfeindlichkeit beruht und ein stereotypes, misogynies Bild des Mannes verherrlicht, mit dem das männliche Publikum beeindruckt werden soll.“<sup>245</sup> Dazu kommt „der von Jugendlichen häufig als Herrschaftsdiskurs empfundene Schuldiskurs [der] sehr um *political correctness* und „sprachliche Säuberung“ bemüht [ist,] [...] weshalb entsprechende Tabubrüche schnell für öffentliche Empörung sorgen.“<sup>246</sup> Mit anderen Worten handelt es sich in vielen Fällen schlicht um kalkulierte Provokation. Beizeiten ist der Grund für den Einsatz einer krassen Wortwahl äußerst banaler und richtet sich lediglich nach ästhetischen Gesichtspunkten. Dazu kommt noch, dass viele der „härteren“ Texte schlicht nicht ernst gemeint seien und Rapschaffende und -hörer über einen anarchischen Humor

---

242 Man bedenke dazu die Debatte um eine Überarbeitung rassistischer Wortwahl in alten Kinderbüchern.

243 Dietrich/ Seelinger 2012: S. 11.

244 Gnjatic 2017: S. 36.

245 Ebd.: S. 30.

246 Wolbring 2015: S. 406.

verfügten, der sich eben textlich niederschlägt.<sup>247</sup> „Der konventionalisierte Tabubruch, der im trügerischen Schutzraum einer vermeintlichen Teilöffentlichkeit mit eigenen Konventionen begangen wird, sagt nicht zwangsläufig aus, dass der Sprecher in anderen Kontexten nicht auch die Werte des öffentlichen Diskurses vertritt.“<sup>248</sup> Grundsätzlich scheint es von daher sinnvoll, sich mit den SuS gemeinsam gerade mit „härteren“ Texten auseinanderzusetzen. Es ist überdies davon auszugehen, dass den meisten SuS ohnehin klar ist, dass insbesondere diese Texte nicht die Wirklichkeit abbilden. Dennoch ist es angebracht, mit ihnen problematische Motive in Rap-Texten wie Homophobie, Misogynie, Gewaltverherrlichung etc. zu reflektieren. Dies ist ein realistischer Ansatz, der die Wirklichkeit abbildet, indem „harte“ Texte nicht ignoriert werden.

### **3. Didaktischer Teil**

Der Forschungsansatz der vorliegenden Arbeit besteht darin, zu zeigen, dass die Formen und Funktionen von Intertextualität, die in deutschen Rap-Texten angewandt werden, einen Mehrwert bei der Vermittlung des Konzepts der Intertextualität im Deutschunterricht liefern können.

Nachdem im vorangegangenen Teil Intertextualität in deutschen Rap-Texten eingehend analysiert wurde, ist es für die Anwendung im Unterricht zunächst notwendig, sich damit auseinanderzusetzen, welche Anforderungen und Probleme der Gegenstand sowohl der Intertextualität als auch der Rap-Texte mit sich bringen können. Daraufhin wird ein didaktisches Vorgehen skizziert, in dem beide Gegenstände nochmals beleuchtet werden, um auf Grundlage der Ergebnisse eine Unterrichtssequenz zu entwerfen.

#### **3.1 Grundlegendes zum Thema Intertextualität und deutscher Rap als Gegenstand des Deutschunterrichts**

Der Rahmenlehrplan Berlin-Brandenburg<sup>249</sup> fordert eine gründliche Auseinandersetzung mit Literatur, Sprache und Kommunikation. Die SuS erwerben im Deutschunterricht sowohl ausgeprägte produktive und rezeptive Text-

---

247 Vgl. Wolbring 2015: S. 412.

248 Ebd.: S. 413.

249 Folgend als RLP bezeichnet.

und Gesprächskompetenz als auch literarhistorisches und ästhetisches Bewusstsein<sup>250</sup>. Dazu gehört auch die Auseinandersetzung mit literaturwissenschaftlichen Herangehensweisen an Texte und damit auch das Phänomen der Intertextualität. Diese findet sich allerdings kaum in Lehrplänen, was auch damit zusammenhängt, dass Intertextualität als hochkomplex gilt und „keineswegs [ein] Garant für einen adäquaten Interpretationsprozess“<sup>251</sup> ist. Einige Literaturwissenschaftler sagen sogar, es handele sich um eine Art der Lektüre für „Experten-Leser“<sup>252</sup>, zumindest aber „literaturwissenschaftlich ausgebildete Leser“<sup>253</sup>. Mit den Problemen, die SuS bei der Auseinandersetzung mit Intertextualität begegnen, setzt sich Buß eingehend auseinander, dies wird in Abschnitt 3.2 dargestellt. Interessanterweise lassen sich viele dieser Probleme mithilfe des Einsatzes von Rap-Texten als Untersuchungsmedium ausmerzen, wie sich noch zeigen wird. Die vorliegende Arbeit spricht sich also für die Auseinandersetzung mit Intertextualität aus, dazu werden Neigungen und Interessen der Lernenden einbezogen, wie der RLP es fordert.<sup>254</sup> Text-Text-Bezüge können sich äußerst vielfältig gestalten. Sie können sehr deutlich hervortreten oder kaum erkennbar sein, sie können an einigen Stellen auftreten oder großflächig vorhanden sein, sie funktionieren direkt und indirekt, sich kritisch ab- oder bestätigend zuwendend. Größtenteils finden sich diese modellhaften Gegensatzpole jedoch eher graduell skaliert. Wenn es auch komplex erscheint, so kann aus der intertextuellen Lektüre dennoch eine gewinnbringende werden. Dabei ist festzuhalten, dass „[a]lle denkbaren [...] Funktionen von intertextuellen [...] Einschreibungen [...] ihre Potenz nämlich nur dann [entfalten], wenn Rezipienten im Lektüreakt die entsprechenden Prätexte aufrufen (können) und die notwendigen Textstrategien beherrschen.“<sup>255</sup> Gerade weil die Auseinandersetzung mit Intertextualität im Unterricht eines so umfangreichen Kenntnisstands von Prätexten bedarf, bietet es sich an, die womöglich bei der Schülerschaft vorhandenen Textkenntnisse aus Rap-Texten zu nutzen. Für die SuS ist es interessant, zu reflektieren, wie der intertextuelle Bezug vonstatten geht, sprich in welcher Form er vorliegt. Schließlich können sie diese bereits benennen. Die

---

250 Vgl. RLP: S. 9.

251 Buß 2006: S. 112.

252 Ebd.

253 Ebd.

254 Vgl. RLP: S. 6.

255 Buß 2006: S. 58.

Reflexion über die Funktion des intertextuellen Bezugs schließt sich automatisch an, zudem sei es „zweifelsfrei notwendig herauszuarbeiten, was die intertextuelle Spur im konkreten Werk leistet“<sup>256</sup>.

Buß proklamiert zwar, dass der Einzeltextbezug im Literaturunterricht generell wesentlich einfacher zu handhaben sei als die Systemreferenz, da die „Einordnung eines Textes in einen Gattungshorizont [...] ungleich umfangreichere Vorkenntnisse zu spezifischen Normen und Konventionen“<sup>257</sup> verlange, sie spricht sich dennoch hierfür aus, da „nicht sämtliche Systemreferenzen derart voraussetzungsreich sind“<sup>258</sup>. Auch in diesem Zusammenhang lassen sich Rap-Texte lohnenswert einsetzen, da auch diese Gattungskonventionen wenig voraussetzungsreich und den SuS bewusst sind bzw. schnell aktiviert werden können.

Bei der Auseinandersetzung mit intertextuellen Texten kommt es zwangsläufig zu einem Mehraufwand, da eben nicht nur ein Text gelesen und bearbeitet wird. Deshalb betont Buß, es sei von „grundlegender Bedeutung, dass der durch die Erarbeitung einer intertextuellen Spur gewonnene semantische Mehrwert den verursachten Mehraufwand kompensiert.“<sup>259</sup> Daher sollten die SchülerInnen den Vorteil von Erkenntnisgewinn durch den Bezug erkennen und die möglichen negativen Konsequenzen, z. B. das mögliche Nicht-verstehen, dessen reflektieren können. Durch die Betrachtung einer größeren Zahl von Text-Text-Bezügen und deren Vergleich würde gar eine induktive Art des Erkennens stattfinden, ohne vorab entsprechende Modelle einzuführen. Die SuS werden hierdurch für „vielfältige Formen und Funktionen von Text-Text-Bezügen sensibilisiert“<sup>260</sup>.

Beim Einsatz von Rap-Texten im Unterricht bleibt immer zu betonen, dass die Lehrkraft sich mit deren Verwendung auf die Stufe der SuS begibt. Raps sind Texte und Themen ihrer Alltagswelt, damit werden die SuS also zu Experten. Das gilt auch, wenn die Lehrperson sich gut darauf vorbereitet und sich auf dem Gebiet auskennt. Es bietet sich deshalb an, den SchülerInnen ihre Expertenrolle zuzugestehen und/oder sich als Lehrperson auf die Rolle des Denkanstoßers zu begeben. Blume ermuntert hierzu „genießen Sie es [Anm.: Das Expertentum der SuS]. Die SchülerInnen werden voller Stolz ihre Meinung kundtun, endlich mal

---

256 Buß 2006: S. 59.

257 Ebd.

258 Ebd.: S. 60.

259 Ebd.: S. 60.

260 Ebd.: S. 61.

diejenigen sein, die Ihnen etwas erklären und sich so in eine Position rücken, in der sowohl ihr persönliches Interesse als auch die im Deutschunterricht erworbenen Kompetenzen eine Einheit bilden (können).“<sup>261</sup> Wird die Lehrperson als „Eindringling“ in die eigene Alltagswelt empfunden, kann es auch passieren, dass die SchülerInnen sich davor verschließen, dies kann auch bei einer unangemessenen Künstler- und/oder Songauswahl passieren. Das soll aber nicht abschrecken, denn laut Blume „können auch ablehnende Haltungen sehr fruchtbar in den Unterricht integriert werden, denn letztlich sollte das Ziel eines integrativen Deutschunterrichtes ja sein, die Schüler/Innen für Sprache zu sensibilisieren.“<sup>262</sup> Zahlreiche Jugendliche hören in ihrem Alltag Rap-Musik. Das kann den Umgang mit Rap-Texten im Unterricht begünstigen, aber auch erschweren, denn gesprochene Sprache verändert sich und für Jugendsprache trifft dies in gesteigerter Form zu. Ein Begriff, der noch in einem Jahr in völlig normaler Weise zur Verkehrssprache der Jugendlichen gehört, ist im nächsten Jahr bereits völlig veraltet. Insbesondere, wenn es sich um ältere Texte handelt, können diese auf SuS daher lächerlich wirken. Rap-Texte setzen in erster Linie nicht auf eine erhabene Semantik, sondern inszenieren eine Redefluss-Technik des „rap“ (engl: quasseln/schwatzen bzw. auch klopfen/schlagen), die ihre besondere Wirkung folglich vor allem über den akustischen Weg entfaltet. Von dieser vermeintlich einfachen Sprache profitieren gerade die SuS, die über eine geringere Lesekompetenz verfügen. Zudem eröffne die „Verbindung und Analogisierung vom Sprechgesang oder Rap mit lyrischen Formen der Vergangenheit [...] eine schülerorientierte Zugangsvariante zur Lyrik, die sich an den Erlebniswelten der Jugendlichen orientiert und so emotionale sowie kognitive Elemente verbindet und fruchtbar für den Literaturunterricht macht.“<sup>263</sup>

Der Unterricht kann darüber hinaus von der Do-it-yourself-Attitüde, die Rap allgemein innehat, profitieren, wenn ein handlungs- und produktionsorientierter Ansatz angestrebt wird. Die dieser Arbeit zugrunde liegende These ist, dass die Verbindung von komplexen literarischen Theorien mit der popkulturellen Erfahrungswelt von SuS eben diesen einen erleichterten Zugang zu einer komplexen Thematik der Literaturwissenschaft ermöglicht. Ziel ist es also „Bezugspunkte in der Welt der Schüler/Innen fruchtbar [zu] machen und ihren

---

261 Blume 2014: Punkt 6. Alternativen und Ausblick.

262 Ebd.: Punkt 6. Alternativen und Ausblick.

263 Ebd.: Einleitung.

Horizont gleichsam [zu] erweitern.“<sup>264</sup> In den vorangegangenen Abschnitten wurde dazu der literaturwissenschaftliche Gegenstand der Intertextualität analysiert und thematisch mit Rap-Texten verknüpft, die der Lebenswelt der Schülerschaft nahe stehen. Selbst wenn SuS in ihrer Freizeit keinen Rap hören, so haben diese Texte doch den Vorteil, dass sie ihnen aufgrund der Themenauswahl und der gemeinhin geläufigen Sprache einfacher zugänglich sein können als literarische Texte. Dies führt insbesondere bei der Analyse von intertextuellen Bezügen zu kognitiver Entlastung, die bei der intertextuellen Lektüre höher ausfallen könne<sup>265</sup>, da der „intertextuelle Rezeptionsakt [...] deutlich erhöhte Verarbeitungsanforderungen an den Leser stellt.“<sup>266</sup> Ein kohärentes Textverstehen ist allerdings Voraussetzung für die Interpretationsarbeit. Auch die allgemeine Kürze und akustische Vermittelbarkeit können dies begünstigen.

SuS hören Rap und beschäftigen sich mit ihm. In vielen Fällen werden Phänomene wie die intertextuelle Referenz oder referentielle Bezüge von den SuS in den Texten beim privaten Austausch bereits erkannt und benannt. Der vorliegende Ansatz nimmt dieses Phänomen auf und nutzt ihn für den Literaturunterricht. Die SuS erkennen die Intertextualität selbst und die Lehrkraft gibt ihnen lediglich die Information, dass es sich dabei um ein literaturwissenschaftliches Verfahren handelt. Der Ansatz verfolgt also einen induktiven Vorgang. Dieser steht im Gegensatz zu der Aussage von Buß, der Lehrer müsse eine ständige Hilfestellung leisten, was die Schüleraktivität einschränke<sup>267</sup>. Folglich ist der vorliegende Ansatz nicht nur motivierend für die SuS, sondern entlastet zudem die Lehrkraft. Die SuS erhalten die Gelegenheit zu exemplarischem Lernen und zum Erwerb einer vertieften und erweiterten allgemeinen sowie wissenschaftspropädeutischen Bildung. Dabei wird stets der Bezug zum Kompetenzerwerb gehalten und die Erfahrungswelt der Lernenden einbezogen.<sup>268</sup>

### **3.2 Didaktische Probleme von Intertextualität und deren Lösung durch Rap**

Beim Einsatz von Intertextualität im Deutschunterricht kann es, wie auch bei anderen in den Unterricht eingeführten Gegenständen, zu Problemen in der Aneignung durch die SuS kommen. Wie Buß angibt, können „die Ansprüche eines

---

264 Blume 2014: Einleitung.

265 Vgl. Buß 2006: S. 82.

266 Ebd.: S. 205.

267 Vgl. ebd.: S. 206.

268 RLP: S. 5.

intertextuell gestalteten Textes an den Rezipienten<sup>269</sup> hoch und ihr Erfolg „von [...] vielen verschiedenen Faktoren [...] abhängig“<sup>270</sup> sein. Daher unternimmt sie eine differenzierte Untersuchung hinsichtlich der komplexen Materie und in deren Zusammenhang möglicherweise auftretende Störfaktoren. Hinzu komme, dass Intertextualität „keineswegs Garant für einen adäquaten Interpretationsprozess darstellt“<sup>271</sup>. Im Gegenteil könnten sie das Verständnis der SuS sogar hemmen. Weiterhin führt sie aus, weshalb sich der Gegenstand im Unterricht womöglich nicht eignen könnte. Interessanterweise sind fast alle Probleme, die Buß in ihrer Aufstellung ausfindig macht, durch die Anwendung von Rap eliminierbar. Sie gibt an, die textnahe, intertextuelle Lektüre sei zeitintensiv, Rap-Texte sind jedoch in ihrer medialen Realisierung äußerst kurz und selten länger als drei Minuten. Die gründliche Lektüre stünde im Widerspruch zur unabdingbaren Kenntnis vieler literarhistorischer Werke. Die Wahrscheinlichkeit, dass SuS zahlreiche Rap-Songs kennen, in denen Bezüge zu anderen Tracks hergestellt werden, ist ein Hauptgrund dafür, sie zu nutzen. Die kognitive Entlastung durch Raps wurde im vorangegangenen Abschnitt bereits erläutert, sie steht im direkten Gegensatz zu der Vermutung von Buß, die intertextuelle Lektüre könne die SuS kognitiv überfordern. Auch die Problematik, dass Intertextualität eine starke Lenkung erfordere, wird dadurch umgangen, dies ist auch didaktisch sinnvoll. Die Vermittlung von Intertextualität beläuft sich zudem im vorliegenden Fall auf die Ermittlung unterschiedlicher intertextueller Verfahren, weshalb ihre „Applizierbarkeit auf andere Fälle von Text-Text-Relationen“<sup>272</sup> nicht nur angestrebt, sondern auch gewährleistet ist.

Für die Anwendung im Deutschunterricht stellt sich auch die Frage nach der Relevanz der Vermittlung von Intertextualität. Nach dem hermeneutischen Ansatz ist die Intertextualität „keine literaturtheoretische Methode, unter der sich alle Texte mit Gewinn untersuchen lassen. Sie liefert also nur für bestimmte literarische Texte eine produktive Perspektive.“<sup>273</sup> In den Texten, in denen die Untersuchung intertextueller Bezüge sinnvoll erscheint, bietet sie aber einen

---

269 Buß 2006: S. 112.

270 Ebd.

271 Ebd.: S. 112.

272 Ebd.: S. 114. Sie erklärt, es bestünde die Gefahr, dass an einem konkreten Gegenstand erlangtes Wissen nur auf den einen Untersuchungsgegenstand anwendbar und nicht auf andre übertragbar sei.

273 Klawitter, Ostheimer 2008: S. 108.

Mehrwert und kann einen großen Einfluss auf die Interpretation haben, Intertextualität wird in vielen Texten intensiv genutzt und ist zuweilen zur Sinnerschließung unerlässlich. Zudem lässt sie sich problemlos mit Ansätzen der Hermeneutik und strukturalistischen Texttheorie verbinden.<sup>274</sup> Nicht zuletzt bietet die intertextuelle Dekodierung, wenn sie denn erfolgreich verläuft, einen großen Lustgewinn, der auch der Leseförderung dienen kann.

### **3.3 Sequenzplanung**

Um den vorliegenden Darlegungen eine Einsatzmöglichkeit zu geben, folgt an dieser Stelle der Entwurf einer Sequenz, diese umfasst die im Verlauf der Arbeit gewonnenen Ergebnisse. Er ist vor allem als Denkanstoß gedacht und muss keineswegs auf diese Art und Weise übernommen werden. Die Umgestaltung nach individuellen Anforderungen der SuS oder eigenen Vorlieben sind in jedem Fall gestattet und erwünscht.

#### **3.3.1 Voraussetzungen**

Hinsichtlich der Schülergruppe spricht sich Buß dafür aus, Intertextualität frühestens in der Sekundarstufe einzuführen. Andere Stimmen sprechen sich dafür aus, das Konzept bereits in unteren Klassen zu thematisieren<sup>275</sup>. Aufgrund des Einsatzes teilweise anstößiger Texte wäre meines Erachtens ein Einsatz ab der 8. Klasse möglich, auch dies richtet sich selbstredend nach der jeweiligen Klasse und Textauswahl. Es ist schließlich möglich, sprachlich weniger „harte“ Texte zu behandeln, jedoch bleibt dann möglicherweise ein Teil der Motivation durch das Sujet selbst auf der Strecke. Im Zweifelsfall ist auch hier individuell zu entscheiden. Jedoch sei an dieser Stelle nochmals erwähnt, dass die Thematisierung „harter“ Texte diese auch entschärfen kann und die SuS sich der sprachlichen Exzesshaftigkeit häufig bewusst sind.

#### **3.3.2 Hauptziel und Textauswahl**

##### **3.3.2.1 Das Hauptziel**

Das Hauptziel der Sequenz lautet:

---

<sup>274</sup> Vgl. dazu ebd.

<sup>275</sup> Vgl. dazu z.B. Wicke 2013 und Mikota 2013.

Die SuS erschließen deutsche Rap-Texte mit dem Schwerpunkt der theoretischen und praktischen Merkmale von Intertextualität unter der Nutzung genrespezifischen und kontextuellen Wissens. Dabei erkennen sie, dass Texte nicht nur für sich allein stehen, sondern häufig auf andere Texte Bezug nehmen und sich daraus weitere Interpretationsansätze entwickeln lassen und ein großer Lustgewinn entsteht. Ihre Erkenntnisse verarbeiten sie in eigenen Rap(ähnlichen) Texten.

#### *Zielbegründung:*

Das Thema Literatur im 20./21. Jahrhundert ist im Rahmenlehrplan Brandenburgs erst im 4. Kurshalbjahr der Oberstufe vermerkt<sup>276</sup>, aus diesem Grund wird der Sequenzentwurf für diesen Bereich angesetzt. Je nach schulinternem Curriculum und Schwerpunktsetzung wäre auch ein anderer Einsatz möglich. Die SuS erkennen auf induktive Weise, dass Texte nicht nur für sich allein stehen, sondern häufig auf andere Texte Bezug nehmen, sich daraus weitere Interpretationsansätze entwickeln lassen und ein großer Lustgewinn entsteht. Sie erarbeiten dazu vor allem die Formen und Funktionen von Intertextualität. Bei der Sequenz handelt es sich um eine gattungsorientierte Sequenz, in der der Schwerpunkt auf Rap-Texten und ihren intertextuellen Eigenschaften liegt. Dazu werden anhand unterschiedlicher Texte der modernen Textsorte Rap Strukturelemente der Intertextualität erarbeitet und vertieft.

#### **3.3.2.2 Die Textauswahl**

Thematisch variieren die Texte, sie werden jeweils im Unterrichtseinstieg abgespielt, um ihrer ursprünglichen auditiven Form gerecht zu werden. Für die einzelnen Stunden werden unterschiedliche Texte ausgewählt, dies dient insbesondere der selbstständigen induktiven Erarbeitung intertextueller Verweise, die jeder der ausgewählten Texte aufweist. Zum Einsatz kommen Rap-Zitate, die auf unterschiedliche andere Texte, wie Filme, Serien und andere Rap-Texte Bezug nehmen:

- „Habe neunundneunzig Probleme, aber keins mit Gras, yeah“<sup>277</sup>
- „Chief Keef aus den Boxen, don't like“<sup>278</sup>

---

276 RLP Brandenburg Oberstufe S. 21.

277 Bongzimmer – SXTN: 01:28 – 1:32.

278 Don't like – RIN: 01:16 – 01:18.

- „Ich hab ein' VIP-Pass mit einem goldenen Penis drauf“<sup>279</sup>
- „Ich mach Geld in Rio, Toni Montana und Michael Corleone in einem - Al Pacino“<sup>280</sup>
- „Ich bin Berliner 48 und ich scheiß auf Torch“<sup>281</sup>
- „Ich bin ein Berliner – drei, sechs, eins“<sup>282</sup>
- „Es ist 12 Uhr, du kaufst dir Supreme“<sup>283</sup>
- „Es ist mein Bezirk, scheiße wa? / Bushido bringt Rap wieder in die Dreißiger“<sup>284</sup>.

Darüber hinaus werden ein Sachtext zu Blooms Tropik, der Rap-Text *Füchse 2015* von LGoony feat. Zugezogen Maskulin und in direktem Vergleich zueinander *20.000 Meilen* von Prinz Porno und Textausschnitte aus *20.000 Meilen unter dem Meer* von Jules Verne eingesetzt.

Die Rap-Texte weisen dazu alle die typischen Merkmale ihrer Gattung auf, thematisches Interesse bei den SuS weckt die Bekanntheit des Genres Rap. Zudem sind die Rap-Texte so ausgewählt, dass sich darunter sowohl den SuS bekannte als auch ihnen unbekannte Texte befinden. Auf diese Weise liegt ein angemessener Fremdheitsgrad vor, ohne dass das motivationale Potential durch das Genre abhanden kommt. Die Texte weisen starke intertextuelle Bezüge aus, sodass die SuS diese erarbeiten können und das Hauptziel ohne weiteres erreichbar ist.

### 3.3.2.3 Die Sachanalyse

#### Analyse der Texte

Die Rap-Zitate weisen unterschiedliche Anspielungen und Zitate auf. Zitiert werden z.B. Chief Keef<sup>285</sup> und RIN, beide erfolgreiche junge Rapper, die für einen „neuen“ Rap-Stil stehen, den viele „Oldschool“-Verfechter ablehnen. RIN fällt zudem durch seine materialistisch und hedonistisch geprägten Texte auf. Außerdem fällt der Name des Deutsch-Rap-Pioniers Torch in ablehnender Haltung. Der zitierte Postcode 361 spielt auf die Herkunft des Künstlers aus Kreuzberg an. Dazu dient auch die Anspielungen, auf 48 und die 30er durch

---

279 Intro – K.I.Z: 03:05 – 03:09.

280 John Gotti – Kollegah: 02:02 – 02:08.

281 Bei Nacht – Bushido: 01:56 – 01:59.

282 Ich bin ein Berliner – UFO361: u.a. 00:28 -00:34.

283 Steffi Graf – Zugezogen Maskulin: 01:28 – 01:40.

284 Von der Skyline zum Bordstein zurück – Bushido: 02:37 - 02-41.

285 Don't like – Chief Keef.

Bushido, der damit zum einen Tempelhof/Schöneberg meint und außerdem auf die Zeit der Mafia in den USA anspielt. Die Zeile wird überdies von der Band K.I.Z zitiert: „Wir brauchen Promo, zünd den Reichstag an, wer bringt jetzt Rap zu den 30ern?“<sup>286</sup> und damit ad absurdum geführt, da dieses Zitat wiederum auf die Zeit der Diktatur der Nationalsozialisten in Deutschland anspielt. Weitere Anspielungen beziehen sich auf Gangster-Filme und andere Rap-Songs (*99 Problems* von Jay-Z.<sup>287</sup>, *Fremd im eigenen Land* von Advanced Chemistry<sup>288</sup>).

Der Rap-Text *Füchse 2015* von LGoony feat. Zugezogen Maskulin<sup>289</sup> ist eine Anspielung auf den Track *Füchse* von den Beginnern und Samy Deluxe aus dem Jahr 1998. Neben der Anspielung im Titel finden sich weitere Zitate und Anspielungen im Text wie z.B. „der Magen knurrt wie Sau“<sup>290</sup>. Auch die Hook ist im Lied von 2015 ein Vollzitat, jedoch musikalisch völlig anders realisiert. In beiden Songs wird Kritik an der Hip-Hop-Szene, an anderen Rappern und am Zeitgeist geäußert, damit stellt sich der Posttext durchaus in die Tradition des Prätexts. Dies trifft auch auf die Absicht der Wirkung zu, der Prätext zählt bis heute zu einem Klassiker der Gattung. Ambivalent dazu erscheint, dass Rapper LGoony mit der Zeile „Fickt eure beschränkte Meinung von Hip-Hop/ ich kenne nur circa fünf Lieder von Tupac“<sup>291</sup> insbesondere die Verfechter des Oldschools angreift, die den Prätext als einen wichtigen Teil „ihres Hip-Hops“ empfinden. Diese Annahme wird durch das Anzweifeln der Relevanz von Tupac<sup>292</sup> bestätigt. Generell ist der Text mit zahlreichen Anspielungen auf Interviews und Aussagen anderer Rapper gespickt. Anhand dieses Texts lässt sich daher gut diskutieren, ob der Posttext den Prätext ablehnt oder nicht und ob es einen Kampf des jungen Rappers gegen den alten Rapper gibt<sup>293</sup>.

Formen von Intertextualität: Zitate und Anspielungen auf den Hauptprätext, außerdem weitere Zitate und Anspielungen auf Prätexte aus Interviews mit anderen Rappern.

---

286 Intro – K.I.Z: 02:45 -02:51.

287 99 Problems – Jay-Z, ist ein bekannter und beliebter Rapper aus den USA.

288 Fremd im eigenen Land – Advanced Chemistry.

289 Füchse 2015 – LGoony feat. Zugezogen Maskulin.

290 Füchse 2015 – LGoony feat. Zugezogen Maskulin: 00:16 – 00:18 UND Füchse – Beginner feat. Samy Deluxe: 00:37 – 00:40.

291 Füchse 2015 – LGoony feat. Zugezogen Maskulin 03:22 -03:27.

292 Tupac gilt als eine Legende des amerikanischen Raps und diente nicht zuletzt auch in Deutschland zahlreichen Rappern als Vorbild. Er ist der Oldschool, also dem traditionellen Ansatz zuzuordnen. Tupac wurde 1996 erschossen, um seinen Tod ranken sich zahlreiche Verschwörungstheorien.

293 Vgl. dazu Abschnitt 2.5.2 dieser Arbeit.

Deutungsmöglichkeiten und Funktionen von Intertextualität: *primär:* der Antizipation von Geschehen (dieser Song wird auch zu einem modernen Klassiker, so wie der Song, an dem sie sich orientieren), der Bewertung und Kommentierung von Figuren (z.B. explizit: Tupac, MC Bomber, Juliens Blog, weitere implizit), Handlungen (Rap- bzw. Hip-hop-spezifische Handlungserwartungen „reale Rapper stehn auf Parkplätzen und dropfen ihre Bars<sup>294</sup>“<sup>295</sup>), Wert- und Sinnsystemen oder ästhetischen Programmen (der engstirnigen Vertreter von Hip-Hop, dem allgemeinen Verständnis von Hip-Hop und seiner Authentizität, seinen Werten etc.). Zudem verordnen sich die Interpreten vor dem kulturellen Hintergrund einer neuen (modernen) Hip-Hop-Szene, die alte Oldschool ist bekannt, aber nicht mehr relevant.

*sekundär:* Annahme der herausragenden und zukunftsweisenden Rezeption des Prätexts, Ablehnung der (aktuellen) Rap-Szene und deren „beschränkte Meinung von Hip-Hop“<sup>296</sup>

*tertiär:* Boasting: Darstellung der Innovativität der Rapper, dadurch Herstellung von Authentizität, Dissing durch Preisgeben der Lächerlichkeit, „mit zweierlei Maß messen“, Androhen von Gewalt (teils direktes Namedropping MC Bomber, Juliens Blog).

Der Track *20.000 Meilen* von Prinz Porno<sup>297</sup> erschien 2001 auf seiner *Radiumreaktion EP*. Er bediente sich auf der EP des Habitus eines missverstandenen und nicht beachteten Genies. Dabei schwankten seine Texte zwischen Battle-Rap und der Zurschaustellung seiner intellektuellen und nicht zuletzt lyrischen Fähigkeiten. Im Track *20.000 Meilen* bedient sich Prinz Porno einer umfassenden Meeres/Tiefsee-Metaphorik. Dabei vergleicht er sich und seine Crew mit der Belegschaft und das Label Beatfabrik mit der Nautilus selbst: „Beatfabrik die Nautilus“<sup>298</sup>. Der Vergleich verläuft vor allem auf der Parallele des „Untergrundseins“, das zum einen den Aufenthaltsort unter der Meeresoberfläche meint und zum anderen eine Bedeutungsübertragung der besonderen Authentizität, weil sie wenig bekannt sind und sich nicht an ein großes Plattenlabel verkauft

---

294 „Bar“ wird im Hip-Hop-Code oft synonym für *Zeile* verwendet.

295 Füchse 2015 – LGoony feat. Zugezogen Maskulin: 03:04 – 03:08.

296 Füchse 2015 – LGoony feat. Zugezogen Maskulin: 03:22 – 03:24.

297 Der Rapper Prinz Porno ist heute besser bekannt als Prinz Pi und feiert beachtliche Erfolge und erfreut sich großer Beliebtheit. Als Radiumreaktion erschien, war er jedoch noch wenig bekannt und daher ein „Untergrund-Rapper“.

298 20.000 Meilen – Prinz Porno: 00:32 – 00:34.

haben. Genau wie Kapitän Nemo habe der Interpret mit der „echten Welt“ gebrochen und versorgt sich und seine Crew von ihr unabhängig: „Ich bleibe unten und betrachte/ aus dem Untergrund die Welt die ich weitgehend verachte“<sup>299</sup>. Dabei lässt sich durchaus davon ausgehen, dass Prinz Porno sich selbst mit dem unkonventionellen Helden aus Jules Vernes' Werk identifiziert: z. B. „Sein Satzbau war klar, seine Wortwahl tadellos, seine Beredsamkeit beachtlich.“<sup>300</sup> oder „Eine besondere Eigenheit betraf seine Augen, die etwas weit auseinander lagen, so daß [sic!] er ein größeres Blickfeld hatte als jeder andere von uns.“<sup>301</sup> [...] die Schärfe seiner Augen“<sup>302</sup>. Im Text lassen sich zudem weitere Anspielungen auf den Roman finden: Es werden Schätze geborgen<sup>303</sup> und es wird mit Haien gekämpft: „Battle Haie, die mit gebrochenen Rückenflossen in ihr Riff kriechen“<sup>304</sup> und „Jams in Atlantis“<sup>305</sup> gemacht.

Formen von Intertextualität: v.a. Namedrops bzw. Anspielungen

Deutungsmöglichkeiten und Funktionen von Intertextualität: *primär:* Figurencharakterisierung, Stimmungserzeugung, Wert- und Sinnsystem (Verachten der Menschen), kulturelle Verortung; kennt Literaturklassiker;

*sekundär:* Annahme des Heldencharakters, Ablehnung der Rap-Szene und der menschlichen Kultur generell;

*tertiär:* Boasting in Form der Herstellung eines Geniekults und Authentizität.

### Zentrale Elemente der Gattung

Die poetischen Prinzipien des Genres lassen sich in allen vorliegenden Rap-Texten feststellen. Dies sind eine feste silbische Struktur, Aufbau von Reimstrukturen, Einsatz sprachlicher Mittel, insbesondere Vergleiche und Metaphern und die hohe Bedeutung von Wortspielen. Auch seine typischen Themen, wie z. B. die Darstellung von Hypermaskulinität, Authentizität und Boasting und Dissing sind in allen Texten mehr oder weniger abgebildet. Hinsichtlich des Hauptziels erarbeiten die SuS Formen und Funktionen von Intertextualität in den vorliegenden Rap-Texten und die Merkmale der Gattung.

---

299 20.000 Meilen – Prinz Porno: 03:01 – 03:06.

300 Verne 2015: S.83.

301 Hierzu bietet es sich an, den SuS das Cover der EP zu zeigen (Abb. 1 im Anhang).

302 Verne 2015: S.68.

303 Vgl. ebd.: 02:52 – 02:54.

304 Ebd: 00:23 – 00:27.

305 Ebd: 00:45 – 00:47.

### **3.4 Didaktische Reflexion**

Die ausgewählten Texte ermöglichen den SuS den Aufbau ihres Wissens über Literatur bezüglich poetischer Grundprinzipien, Gestaltungsmaßnahmen und Analyseansätze und vertiefen so ihre Fähigkeit des Textverstehens. Auch die Prinzipien von Intertextualität lassen sich durch sie vermitteln. Die Sequenz bemüht sich um einen schülerzentrierten und –orientierten Zugang zu dem Konzept der Intertextualität, mithilfe der zugänglichen Texte sollen diese es möglichst induktiv selbst erarbeiten. Die ausgewählten und analysierten Rap-Texte sind zur Erlangung des Hauptziels angemessen. Ihr Schwierigkeitsgrad steigt sukzessiv an. Die SuS erarbeiten sich die auftretenden Formen und Funktionen der intertextuellen Bezüge und recherchieren auch die vermuteten/aufgespürten Prätexte soweit möglich selbst. Als abschließende Reflexion bietet sich die Analyse eines selbst recherchierten Textes durch die SuS an, bei Bedarf auch außerhalb des Rap-Genres. Diesen interpretieren sie mithilfe der neu erlangten Kenntnisse über Intertextualität und reflektieren ihn hinsichtlich der Bezüge. Durch die selbstständige Erarbeitung der komplexen Themenbereiche wenden SuS „fachliche und methodische Kenntnisse und Fertigkeiten mit wachsender Sicherheit selbstständig an.“<sup>306</sup>

#### Intertextualität – Prätext - Posttext

Die SuS müssen ermitteln, dass die Ausschnitte aus Rap-Songs stammen, und deren Gemeinsamkeit: sie stehen nicht für sich, sondern weisen Text-Text-Bezüge auf. Dies dürfte bei einigen Songs kein Problem sein, während andere Referenzen etwas schwieriger zu erkennen sind. Sie erarbeiten, auf welche anderen Texte sich bezogen wird, die meisten Prätexte dürften ihnen bekannt sein. Sollten sie nicht alle kennen, ist das nicht weiter problematisch und kann von ihnen leicht recherchiert werden, die ganzen Tracks spielen ohnehin eine marginale Rolle. Die SuS sollten bereits erkennen, was die Grundannahme von Intertextualität ist.

#### Textbegriff

Die SuS müssen mit einem relativ offenen Textbegriff arbeiten und einsehen, dass auch Namen in dem hier angewandten Intertextualitätskonzept als Texte gelten können. Es ist denkbar, dass einige SuS damit ein Problem haben, etwas, das nicht auf einem Blatt Papier abgedruckt ist, als Text zu erfassen.

---

306 RLP Brandenburg Oberstufe: S.V.

### Annahme und Ablehnung

Die SuS müssen verstehen, warum junge Künstler das Verlangen haben, vorherige Künstler abzulehnen und zu dissen. Es ist gut möglich, dass sie selbst die Haltung der jungen Rapper einnehmen oder ablehnen, von daher ist dieses Verständnis wahrscheinlich vorhanden. Für diese Entscheidung ist die genaue Textanalyse bereits wichtig, das gilt auch für den Kontext, den die Referenz schafft. Dabei sollten die SuS bereits antizipieren, dass es sich bei Annahme und Ablehnung um Funktionen von Intertextualität handelt.

### Systemreferenzen

Das Thema der Systemreferenzen ist komplex, da sie sich auf die Gattung Rap und auf fremde Gattungen beziehen können. Es kann sein, dass es den SuS banal vorkommt, dass sich Rap-Texte systemisch auf andere Rap-Texte beziehen. Die SuS erkennen zudem, dass sich Rap-Texte häufig auf die Hip-Hop-Kultur beziehen und reflektieren, wie und wozu sie das tun. Die Arbeit an Gattungsmerkmalen kennen sie bereits aus der Vergangenheit, dass aber in einer Gattung auch auf eine andere Gattung Bezug genommen werden kann, könnte sie verwirren. Hierzu müssen die SuS die Merkmale von Rap-Texten erarbeiten. Außerdem kann es nützlich sein, als Hypothesenbildung mit den SuS zu diskutieren, was passiert, wenn die Gattungsgrenzen überschritten werden. Sie können dann selbst Beispiele suchen, in denen dies geschieht und ihre Hypothesen hieran überprüfen und für eine anschließende Interpretation nutzen.

### Formen

Die Formen von Intertextualität müssten den SuS bekannt sein, denn sie kennen Zitate, Anspielungen und Nachahmungen, diese sollten sie voneinander abgrenzen können. Die Kenntnis über die unterschiedlichen Formen ist für die SuS in erster Linie ein Handwerkszeug.

### Funktionen

Die Funktionen von Rap-Texten setzt bereits ein interpretatives Vorgehen und Verständnis der SuS voraus. Sie müssen dazu den Inhalt des Textes verstanden haben und ob es eine Ironie-Ebene gibt. Dazu müssen sie den Kontext kennen, der für die Erfassung der intertextuellen Referenz ohnehin maßgeblich ist. Wichtig ist dabei auch, dass die Referenz viele verschiedene Funktionen aufweist und auch, dass diese nicht immer eindeutig sind. Zentrale Funktionen, die die SuS erkennen sollten, sind sicherlich die kommunikativ-kulturelle Funktion, der Ausdruck von

ablehnender oder tradierender Haltung, darüber hinaus die rapspezifischen Funktionen von Imagebildung, Authentizitätsbeweis, Boasting und Dissing. Dabei reicht es aus, wenn die Funktionen erkannt werden, sie müssen nicht voneinander abgegrenzt werden. Unter Zuhilfenahme der Funktionen von Intertextualität interpretieren die SuS die Rap-Texte.

### 3.4.1. Zielformulierungen für eine Sequenz

#### a) Kompetenzbereiche/ Standards

Die Schülerinnen und Schüler

##### Erklärend und argumentierend schreiben:

- schaffen unter dem Einsatz der Erkenntnisse aus der Untersuchung der Intertextualität einen eigenen Interpretationsansatz zu *Füchse* oder *20.000 Meilen*, stellen diesen argumentativ-erklärend und auch vor dem Hintergrund von gattungsspezifischen Merkmalen von Rap-Texten dar<sup>307</sup>.

##### Gestaltend schreiben:

- gestalten nach Vorlage der Rap-Texte ihren eigenen Rap(ähnlichen) Text, in dem sie ihre eigene Haltung bezüglich der vorherigen Texte kreativ gestalteten. Dabei nutzen sie die behandelten und weitere bekannte Texte um in einen literarischen Dialog zu treten.

##### Lesen:

- erfassen im Leseprozess den komplexen Zusammenhang zwischen Prä-Text und Post-Text und überprüfen anhand dieser ihre Textrezeption und daraus ihren Interpretationsansatz. Sie nutzen Lesestrategien, um sich die unterschiedlichen Prätexte und damit Kontextwissen anzueignen.<sup>308</sup>

##### Sich mit Texten und Medien auseinandersetzen:

- verstehen und erkennen die spezifische Gestaltung von Rap-Texten vor ästhetischem, genrespezifischem und historischem Hintergrund und können diese in Bezug zu anderen literarischen Gattungen setzen.
- vertiefen ihr „literaturgeschichtliches und poetologisches Überblickswissen, das Werke aller Gattungen umfasst“<sup>309</sup> und nutzen dieses, um intertextuelle Bezüge sowohl innerhalb von Rap-Texten als auch zwischen

---

307 Vgl. RLP S. 16

308 Vgl. RLP Brandenburg Oberstufe S. 16

309 RLP Obestufe Brandenburg: S. 17.

Rap- und anderen medialen Texten zu erkennen, in Zusammenhang zu stellen und hieraus interpretative Schlüsse zu ziehen.

- kennen Formen und Funktionen der Intertextualität und analysieren Inhalt, Aufbau und sprachliche Gestaltung von Rap-Texten vor diesem Hintergrund unter Zuhilfenahme von Bezügen und weiteren Kontexten, stellen Sinnzusammenhänge zwischen einzelnen Einheiten dieser Texte her und erfassen sie als Geflechte innerer Bezüge und Abhängigkeiten.<sup>310</sup>

#### Sich mit Texten unterschiedlicher medialer Form auseinandersetzen

- setzen sich bei Rezeption und Produktion von Rap-Texten mit deren spezifischer Gestaltung auseinander und erkennen diesbezüglich ihre literarische Qualität.
- befassen sich vor diesem Hintergrund mit den eigenen Welt- und Wertvorstellungen als auch mit ihrer eigenen interkulturellen Perspektive.

### **3.4.2 Struktur der Sequenz**

#### 1. Einheit: Annäherung an Konzept der Intertextualität

Material: unterschiedliche Rap-Zitate

- Aktivierung der SuS mithilfe der Rap-Zitate, die auf den SuS bekannte Texte anspielen, Aufspüren von Gemeinsamkeiten zwischen den Zitaten
- Tabellarische Zuordnung von Zitat und Bezugsherkunft
- Vermittlung von Fachvokabular: Benennung von Prä- und Posttext und Intertextualität
- Kennenlernen des Phänomens Intertextualität

#### 2. Einheit: Der erweiterte Textbegriff

Material: Fachtext Textbegriff, Rap-Zitate aus vorheriger Stunde

- SuS erarbeiten sich einen Fachtext zum kommunikativen und pragmatischen Textbegriff
- Erarbeitung von Rap-Texten als Mittel der Kommunikation: Wer kommuniziert mit wem?
- Was gilt als Text und was gilt dann als Intertextualität?

#### 3. Einheit: „Scheiß auf Torch“<sup>311</sup> - Annäherung an Blooms Tropik

Material: Bushido-Punchline, Füchse 2015 – LGoony feat. Zugezogen Maskulin

---

310 Vgl. ebd.

311 Bei Nacht – Bushido.

- Konfrontation der SuS mit den Konzepten der Abgrenzung und der Einordnung
- Erarbeitung von Blooms Konzept der Tropik
- Diskutieren anhand der analysierten Rap-Texte die „Fear/Fight of the ancient“

#### 4. Einheit: „Das ist Hip-Hop Yo! Yo! Yo!“<sup>312</sup> - Systemreferenzen kennenlernen und reflektieren

Material: Texte der vorherigen Stunden

- Erarbeitung von lyrischen und erzählerischen Konventionen im Rap
- Vermittlung der Theorie zu Systemreferenz
- Reaktivierung und Vertiefung der Funktionen bezüglich Authentizitätskonzepte, Imagebildung, Dissing und Boasting
- Recherche und Diskussion von systemüberschreitenden Tracks

#### 5. Einheit: „Beatfabrik die Nautilus“<sup>313</sup> - Rap bezogen auf andere literarische Texte

Material: Prinz Pi – 20.000 Meilen, Textauszüge Jules Verne – 20.000 Meilen unter dem Meer

- exemplarische Lektüre eines Prätexts und eines Posttexts
- Sammeln der erkannten Referenzen
- Anwendung der erlernten Analysemittel auf den Posttext → Interpretation und erweiterte Interpretation unter Verwendung der Informationen aus dem Prätext

#### 6. Einheit: Formen und Funktionen von Intertextualität erarbeiten

Material: Rap-Texte aus den vorherigen Stunden

- Ermittlung des Zitats und der Anspielung als Form der Intertextualität
- Hypothesenbildung: Welche Funktionen hat Intertextualität
- Erarbeitung der Funktionen
  - Verfasser eröffnet mit wenigen Worten einen komplexen Diskurs
  - benötigt wenige Wörter um viel Kontext und viel Hintergrundwissen bei seinen Hörern zu aktivieren.

#### 7. Einheit: Handlungs- und produktionsorientierter Ansatz

- Auswahl von Texten und Thema
- Verfassen eines eigenen Raps oder Gedichts

---

312 Füchse 2015 – LGoony feat. Zugezogen Maskulin.

313 20.000 Meilen – Prinz Porno.

- Hierin Verarbeitung intertextueller Bezüge der vorab gelesenen/ gehörten Texte, selbstredend können auch weitere bekannte Texte referenziert werden
- Darin können diese in ihren Produkten abgelehnt oder anerkannt werden, SuS können auch die Künstler kritisieren etc.

#### 8. Einheit: Präsentation und Dekodierung der Ergebnisse

- Präsentation der entstandenen Produkte
- „Referenz-Quiz“
- Erkennen und Benennen der genutzten Referenzen und deren Funktionen

#### **4. Fazit und Ausblick**

Die Ergebnisse zeigen, dass Rap-Texte im Deutschunterricht lohnend einsetzbar sind. Ferner sprechen sie dafür, Rap auch in der Literaturwissenschaft größere Aufmerksamkeit zu schenken. Bisweilen wurde das bereits erkannt, die Quellenlage zeigt jedoch, dass die Untersuchung des literarischen Potentials von deutschem Rap in der Literaturwissenschaft noch deutlich ausbaufähig ist. So gibt es bisher z.B. kaum Arbeiten, die sich mit konkreten Rap-Texten auf fachlicher Ebene auseinandersetzen, obwohl mehr als ausreichend geeignetes Material vorliegt. Zudem hat sich auch in dieser Arbeit gezeigt, dass es für Rap keine adäquate Klassifizierung gibt. Das gilt auch für die konkreten Funktionen von Intertextualität in Rap-Texten, die daher in der vorliegenden Arbeit speziell für diese Gattung kategorisiert werden mussten, um auf den Forschungsgegenstand adäquat eingehen zu können. Hierin ist auch ein Schwachpunkt der Arbeit zu erkennen. Sie bemüht sich eines umfangreichen Blicks auf die Gattung, um die Breite des Vorkommens von Intertextualität darzustellen, wobei eine tiefgehende Analyse der Rap-Texte unmöglich ist und sich von daher auf exemplarische Zitate beschränkt wurde.

In der vorangegangenen Arbeit wurde zum einen untersucht, ob Rap-Texte Intertextualität aufweisen, in welcher Form sie vorliegt und welche Funktion sie dort übernimmt. Die Formen und Funktionen von Intertextualität in deutschen Rap-Texten wurden deutlich herausgearbeitet. Prätexte werden nicht nur zitiert und auf sie angespielt, es lassen sich auch einige Nachahmungen finden. Überwiegend dient sie dazu dem Hörer den kulturellen Hintergrund des Rapschaffenden zu vermitteln. Hierfür nutzen viele Rapper das enge Netz an

referenzierbaren Texten, die in der Gattung Rap vorliegt. Die stark referenzielle Beschaffenheit der Hip-Hop-Kultur sorgt dafür, dass Referenzen von den Hörern wahrgenommen und in der Regel adäquat eingeordnet werden können. Neben der Hip-Hop-Kultur werden auch jegliche andere kulturelle Referenzen wie Marken und Filme, aber auch Bücher, genutzt, um sich selbst zu positionieren. Was dabei als Prätext dient, hängt vom Erfahrungshorizont des Rapschaffenden, aber auch von der Funktionsabsicht der Referenz ab. Insbesondere junge Rapper bedienen sich der Intertextualität, um sich ihren Rang innerhalb oder auch bewusst außerhalb der Szene zu erstreiten. Im Zusammenhang mit der kulturellen Positionierung bauen Rapper sich über Intertextualität ein Image auf und aus, sie beweisen ihre Authentizität und nutzen Referenzen zum Boasting und zum Dissing, insbesondere um das immerwährende Spiel um „ich bin toll, du bist schlecht“ auf vielfältige Weise zu gestalten.

Die Ergebnisse lassen sich praxisbezogen im Deutschunterricht anwenden, hierzu wurde eine Sequenz entworfen. Generell ist es lohnenswert, Rap-Texte im Deutschunterricht einzusetzen. Ein Großteil der Schülerschaft konsumiert Rap in ihrer Freizeit und setzt sich auch mit seinem Hintergrund und seiner Bedeutung auseinander. Sicherlich ist es auch möglich, auf eine ablehnende Haltung zu stoßen, diese kann unter Umständen zu einer interessanten Auseinandersetzung beitragen. Rap-Texte im Unterricht bieten zum einen die Möglichkeit, alltagsweltliche Texte der SuS in den Unterricht zu integrieren und sie auf die Literarizität der Songs aufmerksam zu machen. Dies wirkt einerseits motivierend, andererseits kann es die kognitiven Anforderungen, die das Textverstehen mit sich bringt, verringern, weil SuS im Umgang mit dieser Textsorte geübter sind. Es hat sich gezeigt, dass die Probleme, die Intertextualität als Unterrichtsgegenstand mit sich bringt, durch den Einsatz von Rap-Texten umgangen werden können. Die ansonsten hohe Lehreraktivität verschiebt sich in diesem Fall zugunsten einer hohen Schüleraktivität, da deren Kenntnisse der Prä- und Posttexte im Kontext Rap gewinnbringend genutzt werden, um Intertextualität erfahrbar und für ein tiefgehendes Textverständnis einsetzbar zu machen. Dabei gilt selbstverständlich, dass Rap-Texte Literatur auf keinen Fall ersetzen sollen, im Gegenteil tragen sie in sich das Potenzial, den Literaturunterricht auf vorteilhafte Weise zu unterstützen und zu ergänzen.

## 5. Songverzeichnis

Advanced Chemistry – Fremd im eigenen Land (auf 12“ veröffentlicht, MZEE, 1992)

Ali As – Amnesia (Amnesia, Embassy of music, 2015, Track 1)

Audio88 – Dosenpfirsiche (Sternzeichen Hass, Normale Musik, 2017, Track 1)

Audio 88 & Yassin – Halleluja (Halleluja, Normale Musik, 2016, Track 1)

Azad – Hip Hop (Leben, 3p, 2001, Track 5)

Beginner – Füchse feat. Samy Deluxe (Bambule, Buback/ Universal Music, 1998, Track 5)

Bushido – Bei Nacht (Vom Bordstein bis zur Skyline, Aggro Berlin, 2003, Track 3)

Bushido – Electrofaust (Vom Bordstein bis zur Skyline, Aggro Berlin, 2003, Track 1)

Bushido – Von der Skyline zum Bordstein zurück (Von der Skyline zum Bordstein zurück, esrguterjunge/ Universal Music, 2006, Track 20)

Celo & Abdi – Diaspora (Diaspora, Azzlacks, 2017, Track 9)

Channel Live – Mad izm feat. KRS One (Station identification, capitol records, 1995, Track 2)

Chefket – Gel keyfim gel feat. Marsimoto (bisher nur als Video veröffentlicht, 2018)

Chief Keef – I Don't like feat. Lil Reese (Back from the Dead, Glory Boyz Entertainment, 2012, Track 5)

Curse – 10 Rap Gesetze (Feuerwasser, Jive records, 2000, Track 1)

Deine Lieblingsrapper – Steh' wieder auf (Dein Lieblingsalbum, Aggro Berlin, 2005, Track 19)

Deine Lieblingsrapper – Wir bewahren die Haltung (Dein Lieblingsalbum, Aggro Berlin, 2005, Track 18)

Fler – NDW 2005 (Neue deutsche Welle, Aggro Berlin, 2005, Track 5)

Genetik – Caput Mundis (Achter Tag, Selfmade Records, 2015, Track 1)

Haftbefehl – 069 (Unzensiert, Universal Music Oy, 2015, Track 3)

Jay Z – 99 Problems (The Black Album, Roc-a-Fella Records, 2003, Track 9)

K.I.Z – Freiwild (Böhse Enkelz, Royal Bunker, 2006, Track 2)

K.I.Z – Herbstzeitblätter (Hahnenkampf, Royal Bunker, 2007, Track 15)

K.I.Z – Intro Böhse Enkelz (Böhse Enkelz, Royal Bunker, 2006, Track 1)

Kollegah – John Gotti (Zuhältertape Vol. 4, Selfmade Records, 2015, Track 5)

Kollegah – Rap Money (Imperator, Alpha Music Empire, 2016, Track 8)

Kollegah & Farid Bang – Zieh den Rucksack aus (bisher als Video veröffentlicht, Alpha Music Empire/ Banger Musik, 2017)

Kool Savas – Das Urteil (Die John Bello Story, Optik Records, 2005, Track 29)

Kool Savas – King of Rap (Plattenpapzt: Full House, Rough Trade, 2000, Track 10)

Kool Savas – Rapfilm (Nur Single, Optik Records, 2009, -)

LGoony – Füchse 2015 feat. Zugezogen Maskulin (als Video veröffentlicht, splash!Mag, 2015)

LGoony – Keine Euros (Grape tape, free download, 2015, Track 3)

LGoony – Lambo Gallardo feat. Money Boy (Grape tape, free download, 2015, Track 9)

Luniz – I got 5 five on it (Operation Stackola, noo trybe records, 1995, Track 3)

Marsimoto – Todesliste (Zu zweit allein, Four Music, 2008, Track 7)

Olexesh – Schwitze im Bugatti feat. Sido (Masta, 385i, 2015, Track 4)

Prinz Porno – 20.000 Meilen (Radiumreaktion, Royal Bunker, 2001, Track 11)

RIN – Blackout (Eros, Division, 2017, Track 2)

RIN – Don't like (Genesis EP, Live From Earth, 2016, Track)

Shindy – ROLI (Dreams, Ersguterjunge records, 2016, Track 3)

Sido – 30-11-80 feat. Manny Marc, Tarek K.I.Z., Lakmann One, Dr.Renz, Smudo, Moses Pelham, B-Tight, Bass Sultan Hengzt, Frauenarzt, Laas Unlft, Mo Trip, Afrob, Eko Fresh, Bushido, Nazar, Olli Banjo, B.K. & Erick Sermon. (30-11-80, EMI, 2013, Track 14)

Sido – Bergab (Ich, Aggro Berlin, 2006, Track 8)

Sido & Bushido - So mach ich es (23, Sony Records, 2011, Track 4)

Sido – Steig ein (Maske, Aggro Berlin, 2004, Track 3)

SXTN – Bongzimmer (Leben am Limit, JINX Music, 2017, Track 3)

Torch – Als ich zur Schule ging (Blauer Samt, V2 Records Benelux, 2000, Track 7)

Torch – Der flammende Ring (Blauer Samt, V2 Records Benelux, 2000, Track 10)

UFO361 – Balenciaga (808, Stay High, 2018, Track 4)

UFO361 – Ich bin ein Berliner (Ich bin ein Berliner, Ufo361, 2016, Track 2)

Zugezogen Maskulin – Alles brennt (Alles Brennt, Buback Tonträger, 2015, Track 1)

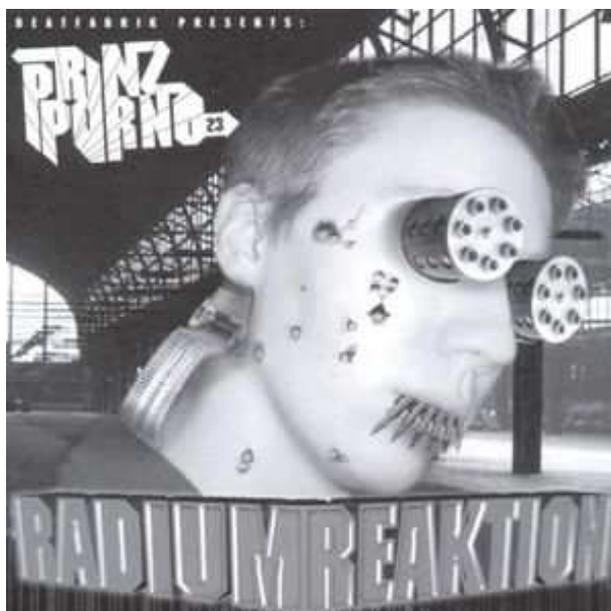
Zugezogen Maskulin – Steffi Graf (Alle gegen alle, Four music 2017, Track 10)

### **Weitere Literatur:**

Verne, Jules (orig.: 1869/70): 20.000 Meilen unter den Meeren. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag. 4.Aufl. 2015.

### **Abbildung 1:**

Prinz Porno: Cover Radiumreaktion EP 2001



## 6. Quellenverzeichnis

### Sekundärliteratur:

Andreotti, Mario (2014): Die Struktur der modernen Literatur. 5. Auflage. Bern: Haupt.

Androutsopoulos, Jannis (1997): Intertextualität in jugendkulturellen Textsorten. In: Klein, Josef / Fix, Ulla (Hrsg.): Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität. Tübingen: Stauffenburg. S. 339–372.

Androutsopoulos, Jannis (2003): HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur. In: Ders. (Hg.): HipHop: globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld: transcript. S.111 – 136.

Androutsopoulos, Jannis (2003): Hip Hop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld: transcript.

Androutsopoulos, Jannis (2016): Lyrics und Lesarten. Eine Drei-Sphären-Analyse anlässlich einer Anklage. In: Dietrich, Marc (Hg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld: transcript. S.171 – 199.

Auroux, Sylvain/ Koerner, E.F.K./ Niederehe, Hans-Josef (Hrsg.) (2006): History of the Language Sciences / Geschichte der Sprachwissenschaften / Histoire des sciences du langage. Ein internationales Handbuch zur Entwicklung der Sprachforschung von den Anfängen bis zur Gegenwart..3. Bd. Berlin/New York: de Gruyter. S.2544 – 2546.

Bayer, Klaus (2004): Rap-Texte. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbands 51. S.450 – 459.

Blühdorn, Hardarik (2006): Textverstehen und Intertextualität. In: Blühdorn, Hardarik/ Breindl, Eva/ Waßner, Ulrich Hermann (Hrsg.): Text – Verstehen. Grammatik und darüber hinaus. - Berlin/New York: de Gruyter, 2006. S. 277-298.

Brinkop, Anna-Maria (2008): Charakteristika der HipHop-Sprache am Beispiel von Raptexten. Grin Verlag.

Brinker, K. (1988): Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin: Erich Schmitt.

Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred (Hrsg.) (1985): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Buß, Angelika (2006): Intertextualität als Herausforderung für den Literaturunterricht. Am Beispiel von Patrick Süskinds „Das Parfum“. Frankfurt/ M. [u.a.]: Lang.

Chemeta, David (2013): Deutsche Identität, Kultur und Sprache im deutschen Rap. In: Zeitschrift für Ethnologie. Bd.138, H.1. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S.37-54.

Corrieri, Sandro (2013): „Styles & Skills“ Die Relevanz des HipHop für interkulturelle Kompetenz in Deutschland. München: Akademische Verlagsgemeinschaft.

Dietrich, Marc/ Seelinger, Martin (Hg.)(2012): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript.

Esterl, Ursula/ Petelin, Stefanie (2013): „Es wird so viel über Musik gesprochen...“. Musik im Deutschunterricht. In: Esterl, Ursula/ Wintersteiner, Werner (Hg.) (2016): Orientierungen für den Deutschunterricht. Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. Innsbruck: StudienVerlag. S. 69 – 86.

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

Genette, Gérard (1984): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M.: Edition Suhrkamp.

Gruber, Johannes (2016): Performative Lyrik und lyrische Performance: Profilbildung im deutschen Rap. Studien zur Populärmusik. Bielefeld: Transcript.

Güler Saled, Ayla (2012): Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. Bielefeld: Transcript.

Haefs, Robin (2008): rapucation. Vermittlung von Unterrichtsinhalten durch Rapmusik. Hamburg: Diplomica Verlag.

Jacke, Christoph/ Kimminich, Eva/ Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (2006): Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen. Bielefeld: Transcript.

Kimminich, Eva (2013): Diskurs als Handlungsraum – Rap und seine metrischen, rhetorischen und narrativen Strategien. In: Sybille Große/Anja Hennemann/Kathleen Plötner/Stefanie Wagner (Hg.): Angewandte Linguistik. Zwischen Theorien, Konzepten und der Beschreibung sprachlicher Äußerungen. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang. S. 187-201.

Klawitter, Arne/ Ostheimer, Michael (2008): Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Kleiner, Marcus S./ Nieland, Jörg-Uwe (2006): HipHop und Gewalt. Mythen, Vermaktungsstrategien und Haltungen des deutschen Gangster-Raps am Beispiel von Shok-Muzik. In: Bock, Karin/ Meier, Stefan/ Süß, Gunter (Hrsg.): HipHop

- meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: Transcript. S.215 – 244.
- Klemm, Michael (2002): Wie hältst Du's mit dem Textbegriff? Pragmatische Antworten auf eine Gretchenfrage der (Text-)Linguistik. In: Fix, U./ Adamzik, K./ Antos , G./ Klemm, M. (Hg.): Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang. S.: 143-161.
- Lachmann, Renate/ Schahadat, Schamma (1997): Intertextualität. In Brackert, H.J./ Stückrath, J. (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek: Rowohlt. S.677 – 687.
- Loh, Hannes/ Güngör, Murat (2002): Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap. Höfen: Hannibal.
- Lucke, Doris (2006): Jugend in Szenen. Lebenszeichen aus flüchtigen Welten. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Martinez, Matias (1997): Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Arnold, H.L./ Detering, H. (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv. S.430 – 445.
- Mikos, Lothar (2003): „Interpolation and sampling“: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop. In: Androusoopoulos, Jannis (Hg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld: Transcript. S. 64-84.
- Pelleter, Malte/ Lepa, Steffen (2006): „Sampling“ als kulturelle Praxis des HipHop. In: Bock, Karin/ Meier, Stefan/ Süß, Gunter (Hrsg.): HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: Transcript. S.199 – 214.
- Stemmler, Susanne/ Skrandies, Timo (2007): Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten. Stationen einer globalen Musikkultur. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Sokol, Monika (2004): Verbal Duelling: Ein universeller Sprachspieltypus und seine Metamorphosen im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap. In: Kimminich, Eva (Hg.): Rap: More than Words. Frankfurt a.M.: Peter Lang. S. 113 – 160.
- Verlan, Sascha (Hg.) (2003): Rap-Texte. Stuttgart: Reclam.
- Verlan, Sascha/ Loh/ Hannes (2006): 25 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen: Hannibal.
- Vogt, Jochen (2008): Einladung zur Literaturwissenschaft. 6. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Wolbring, Fabian (2015): Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen: V&R unipress.

Wicke, Andreas (2013): „Scharfsinn und Spieltrieb. Intertextueller Literaturunterricht am Beispiel von Paul Maars Eine Woche voller Samstage. In: Ballis, Anja/ Maiwald, Klaus (Hg.): Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule. 14. Jg. Heft 1. Trier: Wissenschaftlicher Verlag. S.1 – 13.

Wicke, Peter (2011): Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga. München: C.H.Beck.

### **Onlinequellen:**

Androutopoulos, Jannis/ Scholz, Arno (2002): On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics. In: Philologie im Netz (Hrsg.: Gévaudan, Paul/ Lautenbach, Hiltrud u.a.). 19/2002. Unter: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin19/p19t1.htm> (zuletzt besucht am 03.06.2018)

Becker, Moritz: Unterrichtseinheit „Respekt oder nicht – Gangster-Rap“. Landesmedienanstalt Niedersachsen. Unter: ([http://www.nlm.de/fileadmin/dateien/medienkompetenz/u\\_materialien\\_pdf/respekt/Unterrichtseinheit\\_Respekt.pdf](http://www.nlm.de/fileadmin/dateien/medienkompetenz/u_materialien_pdf/respekt/Unterrichtseinheit_Respekt.pdf) (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Blume, Bob (17.03.2014): Unterricht. Rap im Unterricht. Wir hol'n zurück, was uns gehört. Unter: <https://bobblume.de/2014/03/17/rap-im-unterricht-wir-holn-zurueck-was-uns-gehoeert/> (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Bundesverband Musikindustrie (2017): Musikindustrie in Zahlen. Das Jahrbuch der BVMI. Unter: [www.musikindustrie.de/download-jahrbuch/](http://www.musikindustrie.de/download-jahrbuch/) (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Deutsches Musikinformationszentrum (2015): Studie. Bevorzugte Musikrichtungen nach Altersgruppen. Unter: <http://www.miz.org/intern/uploads/statistik31.pdf> (zuletzt am besucht am 03.06.2018).

Dietrich, Marc (2018): Rap als Forschungsgegenstand. Aus Politik und Zeitgeschehen/bpb.de Unter: <http://www.bpb.de/apuz/265098/rap-als-forschungsgegenstand?p=all> (zuletzt am besucht am 03.06.2018).

Elstner, Enya (2016): Goldroger: „Andere bringen Lines über Koks, bei mir liegt halt öfter ein Buch auf dem Tisch“. Interview. Unter: <https://soundpause.com/2016/10/16/goldroger-im-gespraech-ueber-avrakadavraandere-bringen-lines-ueber-koks-bei-mir-liegt-halt-oefter-ein-buch-auf-dem-tisch/> (zuletzt am besucht am 03.06.2018).

Gnjatic, Sladana (2017): "Selbstinszenierung im Deutschrapp: Konstruktion von Identität und Authentizität im Subgenre des Gangstaraps am Beispiel von Kollegah und Xatar. " Master's Thesis, University of Tennessee. Unter: [http://trace.tennessee.edu/utk\\_gradthes/4875](http://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/4875) (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Klein/ Markus S. (2011): „Dies ist deutsche Literatur, nur ohne Komma und Punkt“ - Entwicklung, Methodologie und Analyse von Deutschrapp. Unter: <https://uwspace.uwaterloo.ca/handle/10012/6228> (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Mikota, Jana (2013): Literarische Bildung: Intertextualität. Methoden für Deutschunterricht und Leseförderung. Carlsen Verlag. Unter: [https://www.carlsen.de/sites/default/files/TM\\_Intertextualitaet\\_020413.pdf](https://www.carlsen.de/sites/default/files/TM_Intertextualitaet_020413.pdf) (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Moltke, David (2012): Die Funktion von Intertextualität im deutschen Rap. Kool Savas' Rapfilm. Unter: <https://genius.com/albums/David-molke/Die-funktion-der-intertextualitaet-im-deutschen-rap-kool-savas-rapfilm> (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Ministerium für Bildung, Jugend und Sport Land Brandenburg (2014): Rahmenlehrplan für den Unterricht an der gymnasialen Oberstufe im Land Brandenburg. Fach Deutsch. Unter: [bildungsserver.berlin-brandenburg.de](http://bildungsserver.berlin-brandenburg.de) (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Penke, Niels: „...in deinen schrecklichen Büchern“: Intertextualität, literarische Wertung und Lesesozialisation in Angela Sommer-Bodenburgs Der kleine Vampir In: Ran, Marion/ Tomkowiak, Ingrid: interjuli 02/2015. Unter: [www.interjuli.de](http://www.interjuli.de) (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Schaub, Christoph (12.10.2013): Schwerpunkt Was zählt als Literatur?: Rap und Literatur – Ein Interview mit Adam Bradley. Auf: undercurrents. Forum für linke Literaturwissenschaft. Unter: <https://undercurrentsforum.com/2013/10/12/schwerpunkt-was-zahlt-als-literatur-rap-und-literatur-ein-interview-mit-adam-bradley-rap-and-literature-an-interview-with-adam-bradley/> (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Schotte, Marcus/ Wiggers, Laura (2012): Sherlock Holmes lebt! Intertextualität im Kriminalroman für Kinder und Jugendliche. In: Rana, Marion (Hg.) interjuli 01/2012. Unter: [www.interjuli.de](http://www.interjuli.de) (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Tepe, Peter (2011): Reader zur Vorlesung: Literaturtheorien/ Methoden der Textarbeit. Unter: <http://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/Reader%20Methoden%20WS%202011-12.pdf> (zuletzt besucht am 03.06.2018).

Wolbring, Fabian (2018): „Ich bin mehr Gangster als mein Gangster-Image“. Zum Verhältnis von Gangsta-Rap und Kriminalität. Unter: [m.bpb.de/apuz/265106/gangsta-rap-und-kriminalitaet?p=all](http://m.bpb.de/apuz/265106/gangsta-rap-und-kriminalitaet?p=all) (zuletzt besucht am 06.06.2018).

Prinz Porno: Cover Radiumreaktion 2001. Unter: <https://genius.com/albums/Prinzipi/Radiumreaktion> (zuletzt besucht am 03.06.2018).

### **Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere, dass ich die eingereichte Masterarbeit selbständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Passagen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen wurden, habe ich unter genauer Angabe der Quelle deutlich als Zitat kenntlich gemacht. Diese Arbeit war in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung bzw. lag einer anderen Prüfungsbehörde bereits vor.

Las Palmas de Gran Canaria, den 07.06.2018

Ronja C. Kolls