

Globalisierung und Lokalisierung von Rapmusik am Beispiel amerikanischer und deutscher Raptexte

Von der Philosophischen Fakultät

der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover
zur Erlangung des Grades einer

DOKTORIN DER PHILOSOPHIE

Dr. phil.

genehmigte Dissertation
von

Solveig Lüttke

geb. am 21. August 1973 in Neubrandenburg

2006

Referentin/Referent: Prof. Peter Schlobinski
Koreferentin/Koreferent: Prof. Jannis Androutsopoulos
Tag der Promotion: 19.07.2006

Übersicht: Basierend auf der systematischen textuellen und diskursiven Analyse zahlreicher amerikanischer und deutscher Rapsongs, ist das Ziel dieser Untersuchung zu zeigen, wie sprachliche Merkmale wie semantische Felder, narrative Strukturen und Formen der Konversation in Raptexten verschiedener *communities of practice* eingesetzt werden. Selbst- und Fremdkategorisierungen, Erzählinhalt und -perspektive, Sprechakte wie *boasting* und *dissing* oder der Gebrauch von Vergleichen und Metaphern sind wesentliche Elemente der Performanz von Identitäten im Hip-hop. Eng verbunden mit seinen kulturellen Ursprüngen sind die Arten, in denen die sozialen Erfahrungen und Ansichten weiblicher und männlicher Rapper kommuniziert werden. Die Analyse von Eigenschaften und Verwendungen des AAVE in amerikanischen und zu einem gewissen Grad in deutschen Raptexten bietet Einblicke in die sprachlichen Flüsse innerhalb von Raps globalisierter Kultur. Darüberhinaus illustriert die Benutzung von Merkmalen lokaler Dialekte und Migrantensprachen die verschiedenen Art und Weisen, in denen Rapkünstler ihre Position innerhalb unterschiedlicher *communities of practice* artikulieren. Während einerseits die kritische Wahrnehmung für die Zentralität von Sprache innerhalb der Politik von Identitätsformation und -performanz geschärft wird, ist die Untersuchung stereotyper Repräsentationen wie auch des transformativen Potentials der Sprachbenutzung in Raptexten ein fruchtbares Unterfangen in der Spracherziehung. Es erlaubt tiefere Einsichten in die Art des Gebrauchs sprachlicher Merkmale zur Kommunikation von Ideen innerhalb kultureller, ethnischer und Genderrahmen. Die Studie verdeutlicht Wege der Anpassung und Rekontextualisierung einer überwiegend medial importierten Kultur durch die Analyse sprachlicher und diskursiver Merkmale von Raptexten innerhalb verschiedener kultureller Settings. Auf diese Weise wird der Grad der Assimilation 'linguistischen Kapitals' von lokalen und globalen Ressourcen evident.

abstract: Based on the systematic textual and discursive analysis of numerous American and German rap songs the aim of this study is to show how linguistic features such as semantic fields, narrative structures and forms of conversation function within rap music lyrics of different communities of practice. Categorizations of the self and the other, narrative content and perspective, speech acts like *boasting* and *dissing* or the use of similes and metaphors are crucial elements of performing identities in hip-hop. Closely linked with its cultural origins are the ways of communicating the social experiences and views of female and male rappers. The analysis of the use of features of AAVE in American and to some extent in German rap lyrics offers insights into the linguistic flows within rap's globalized culture. Moreover, the use of features of local dialects and migrant languages illustrates the differing ways in which hip-hop artists articulate their position within different communities of practice. While gaining more critical awareness of the centrality of language within the politics of identity formation and performance, the examination of stereotypical representations as well as of the transformative potential of language use in rap lyrics is a fruitful undertaking in language education. It allows to gain more insight into ways of using linguistic features for the communication of ideas within cultural, ethnic and gender frameworks. The study amplifies ways of appropriation and recontextualization of a predominantly media-imported culture by analyzing linguistic and discursive features of rap lyrics within different cultural settings. By doing so, the degree of assimilating 'linguistic capital' from local and global resources becomes evident.

Schlagwörter: Soziolinguistik - Sprache und Popularkultur - Rapmusik
Key words: sociolinguistics - language and popular culture - rap music

INHALTSVERZEICHNIS

Verzeichnis verwendeter Abkürzungen	5
Tabellenverzeichnis	5
1 Einleitung	6
2 Annäherung an das kulturelle Phänomen Rapmusik	8
2.1 Kulturelle Globalisierung	9
2.2 Globalisierung und Lokalisierung von Musik	15
2.2.1 Rezeption afroamerikanischer Musik und Sprache	19
2.2.2 Die Bedeutung des Lokalen in Rapmusik	21
2.2.3 Globalisierung amerikanischer Rapmusik und Lokalisierung in Deutschland	24
2.3 Zusammenfassung	30
3 Zur sprachmusikalischen Gattungsverortung von Rap	30
3.1 Rap als Erscheinung der Postmoderne	31
3.2 Rap als Phänomen sekundärer Mündlichkeit	34
3.3 Der Einfluss afroamerikanischer Sprechstile	38
3.4 Diskurs und Sprachideologie von Rap	41
3.5 Rap und die Inszenierung von Genderidentitäten	45
3.6 Sprachliche Analyse von Musiktexten	47
3.7 Genrekonstruktion und Gattungsmerkmale	50
3.8 Zusammenfassung	53
4 Analytische Vorgehensweise	53
4.1 Textauswahl und Zusammenstellung	54
4.2 Themenstränge und -verteilung	58
4.3 Framework rapsprachlicher Analyse	61
4.3.1 Prosodie und Reim	63
4.3.2 Variationslinguistische Verortung	66
4.3.3 Wortschatzanalyse	70
4.3.4 Metaphernanalyse	75
4.3.5 Genre- und Rollencharakteristika	80
4.3.6 Soziale Kategorisierungen	86
4.3.7 Diskursstrategien und formelhaftes Sprechen	90
4.3.8 Aspekte von Gender	94
4.4 Exemplarische Veranschaulichung	99
5 Poetische Gattungsmerkmale	101
5.1 Formen des Reims	101
5.2 Flow und Intonation	107

6 Variationslinguistische Verortung	113
6.1 Lautlicher und grammatischer Einfluss von AAVE	114
6.2 Lexikalischer Einfluss von AAVE	124
6.3 Einflüsse anderer Varietäten im amerikanischen Rap	129
6.4 Lautlicher und grammatischer Einfluss von Substandard in deutschen Texten	130
6.5 Lexikalischer Einfluss deutschen Substandards	133
6.6 Einflüsse anderer Sprachen	136
6.7 Zusammenfassung	140
7 Wortschatz und semantische Felder	141
7.1 Sprache und Musik	141
7.2 Waffen, Kampf und Militär	144
7.3 Reichtum und Luxus	152
7.4 Drogenhandel und -konsum	156
7.5 Liebe und Sexualität	158
7.6 Mythologie und Religion	164
7.7 Zusammenfassung	168
8 Metaphern	169
8.1 Lebensphilosophie und Rapideologie	170
8.2 Metaphern zu Rap	178
8.2.1 Wut-, Sex-, Spiel- und Drogenmetaphorik u.a.	178
8.2.2 Waffen-, Kampf- und Kriegsmetaphorik u.a.	186
8.3 Metaphern zu Liebe und Sexualität	194
8.4 Zusammenfassung	203
9 Genrerollenausprägung	206
9.1 MC und Unterhalter/in	206
9.2 Pimp, Mack und Mack Diva	208
9.3 Gangsta, Gangstress und Gangsterpaar	215
9.4 Unabhängige Frau, Fly Girl, Sista und Queen	223
9.5 Biographische Rolle, Erfolg und Szenemitgliedschaft	228
9.6 Zusammenfassung	232
10 Soziale Kategorisierungen	233
10.1 Ethnizität	235
10.2 Defizität	240
10.3 Sexualität	241
10.3.1 Homosexualität	242
10.3.2 Heterosexualität	245
10.4 Zusammenfassung	262
11 Diskursstrategien	263
11.1 Aktionalität und Lokalisierung im Rap	264

11.2 Diskurspartikeln, Grußformeln und Partizipation	268
11.3 Akronyme und Ausbuchstabieren	274
11.4 Kulturelle Referenzen	276
11.5 Verbale afroamerikanische Kulturtraditionen	277
11.5.1 Signifying, Sounding und Playing the Dozens	282
11.5.2 Rapping	288
11.6 Andere Diskurstraditionen	293
11.7 Zusammenfassung	294
12 Gendervariation von Sprechweisen	295
12.1 Komplimente, Entschuldigungen und Beleidigungen	297
12.2 Direktiven und Bitten	302
12.3 Rhetorische Fragen, Tag questions und Hedges	305
12.4 Herabsetzen von Sprechen	307
12.5 Unterbrechen und Zum-Schweigen-Bringen	310
12.6 Zusammenfassung	313
13 Resümee: Rap als transkulturelles Phänomen	314
13.1 Globale Prägung und lokale Inkorporation	314
13.2 Rap als postmoderne Kunst und orale Erzählkultur	319
13.3 Genre- und Genderkonstruktion in Raptexten	321
14 Ausblick	326
Anhang I: Verzeichnis amerikanischer und deutscher Texte	327
Tabellenübersicht zur amerikanischen Rapauswahl (US)	327
Tabellenübersicht zur deutschen Rapauswahl (DE)	329
Anhang II: Vorkommen von Sprechakten verschiedener Aktionalität und Lokalisierung	332
Anhang III: Rituelle Beleidigungen im Rap	333
Literaturverzeichnis	334

Verzeichnis verwendeter Abkürzungen

AAVE	African American Vernacular English
ADJ	Adjektiv
am.	amerikanisch
DE	deutsche Textsammlung (s. Anhang I)
dt.	deutsch
eigtl.	eigentlich
fem.	feminin
jmd.	jemand
mask.	maskulin
N	Nomen
OALD	Oxford Advanced Learner's Dictionary
PRO	Pronomen
SAE	Standard American English
sb.	somebody
so.	someone
sog.	sogenannt
sth.	something
ugs.	umgangssprachlich
US	amerikanische Textsammlung (s. Anhang I)
V	Verb
WVE	White Vernacular English

Tabellenverzeichnis

- 1) Übersicht über Narrativstruktur und Darstellungsform in Folk, Realismus, Moderne und Postmoderne (Abercrombie et al. 1992/In: Longhurst 1995: 144). 33
- 2) Klassifizierung von Sprechstilen nach Abrahams (1974: 251). 40
- 3) Übersicht über vorkommende Themen und ihre Verteilung nach Gender 58
- 4) Verteilung von Charakterdeskriptionen bei Rappern und Rapperinnen (M-Männer; F-Frauen; G-Gemischte Besetzungen) 59
- 5) Verteilung von Gewaltschilderungen nach Themen und Gender (M-Männer; F-Frauen; G-Gemischte Besetzungen) 60
- 6) Merkmale speech- und percussion-effusiven Stils nach Krims (2003: 52f.) 109
- 7) Distinktive Merkmale des AAVE Vokalsystems (Thomas and Bailey 1998: 93) 114
- 8) Merkmale der Konsonantbehandlung im AAVE (Bailey and Thomas 1998: 93f.) 115
- 9) Charakteristika von Betonung, Tonlage und Intonation im AAVE (Bailey and Thomas 1998: 93f.) 117
- 10) Zeitform, Modus und Aspektmarkierung im AAVE (Rickford 1999) 119
- 11) Zur Markierung der Zeitform im AAVE (vgl. Rickford 1999) 121
- 12) Grammatische Merkmale des Nomen- und Pronomengebrauchs (Rickford 1999) 122
- 13) Variablen der Negation im AAVE (Rickford 1999) 122
- 14) Konzeptuelle Metaphern zur Zieldomäne LEBEN 170
- 15) Quelldomänen zur Zieldomäne BEDEUTSAMKEIT/GÜTE 173
- 16) Übersicht über verschiedene Quelldomänen zur Zieldomäne RAP 178
- 17) Übersicht über verschiedene Quelldomänen zur Zieldomäne LIEBE/SEX 194

1 Einleitung

Die globale Verbreitung der US-amerikanischen Hiphop-Kultur seit den 1980er Jahren hat zu einer Reihe interessanter Entwicklungen in den Aufnahmeländern geführt. Der Aneignungsprozess ihrer Elemente - Rapmusik, Breakdance, Graffiti, Kleidung, etc. - verläuft über das teilweise Imitieren US-amerikanischer Vorbilder bis zum Aufbau eigenständiger nationaler Szenelandschaften (s. Scholz 2003c: 152, Krims 2000, Mitchell 2001, Androutsopoulos 2003a, Berns and Schlobinski 2003). Hiphop ist eine stark musikbasierte (Jugend-) Kultur, deren Ausdrucksformen der Umgang mit *flow*, *layering* und *rupture* eint (Rose 1994b: 74). Das fließende, vielschichtige, vielfachen Brechungen unterliegende Geschehen gehört zu den Kennzeichen der Postmoderne. Globale Strukturerscheinungen zur Jahrtausendwende spiegeln sich in den Techniken der Hiphop-Kultur und speziell im *rap*, *writing* („Graffiti“) und *breakin'* wider.

Der weltweite Vermarktungserfolg US-amerikanischer Rapmusik als Teilaspekt der Hiphop-Kultur wirft die Frage auf, welchen Eigenschaften sich die Übernahme des Genres in andere Kulturräume verdankt. Zu erwarten ist eine hohe Flexibilität der Gattung, deren lokal entstandene und global verbreitete Erzählstrukturen als Matrix für die Resituierung in lokalen Kontexten dienen: tatsächlich werden einzelne Teilgattungen US-amerikanischer Rapmusik nach ihrem thematischen Bezug zur und performativen Wert für die Aufnahmekultur ausgewählt. Die Nichtwahl eines Subgenres ist umgekehrt ein Zeichen für die enge Beziehung der Rapmusik zu den sozialen Bedingungen, unter denen sie entsteht. Differieren diese stark von der Herkunftskultur, kommt es zur Ablehnung bestimmter Genretypen (s. Krims 2000: 87).

Die verwendeten Rapgenres werden an die Ausdrucksbedürfnisse der örtlichen Kultur angepasst, womit auch die Neubegründung von Subgenres innerhalb des Gattungssystems verbunden sein kann. Texte sind nicht einfach 'containers of knowledge', sondern Teil des sozialen Prozesses, „by which that knowledge, 'the world, reality, and facts' are made" (Freedman and Medway/ In: Paltridge 1997: 17). "Genres, thus, not only respond to particular social contexts, they also shape them" (ebd.). Die Genreauswahl spiegelt nicht nur die sozialen Motive und Strategien der Benutzer, auf bestimmte soziale Situationen zu antworten, das Genre als Repräsentationsmodus der Welt wirkt selbst kontextgenerierend.

Die Untersuchung beinhaltet die vergleichende Analyse amerikanischer und deutscher Rapmusik vor dem Hintergrund US-amerikanischer Genreausprägungen. Grundlage dafür bilden die Auswahl von insgesamt 225 Rapsongs sowie die Verarbeitung von Datenmaterial aus Szenemagazinen, Homepages von Rapgruppen und weiteren Internetquellen zu Rap und Hiphop, ergänzt durch Interviews von Künstlerinnen und Künstlern.

Ausgehend von ersten Kompilationen zur Entwicklung nationaler Rapmusikszene außerhalb der USA (u.a. Krims 2000, Mitchell 2001, Androutsopoulos 2003a) sowie jüngsten wissenschaftlichen Arbeiten zur kontrastiven Analyse europäischer Rapmusikulturen (Androutsopoulos and Scholz 2002) besteht die Aufgabe der Studie darin, diesen Blickwinkel unter besonderer Berücksichtigung amerikanischer und deutscher Texte zu erweitern. Infolge der großen Distanzverhältnisse lässt sich die Manifestation von Homologien in spezifischen geographischen Kontexten als Variation innerlich kohärenter Strukturen und im Kontext radikaler Diskontinuitäten historischer, kultureller, ethnischer, sozioökonomischer und anderer Art besonders gut beobachten (vgl. Maxwell 2001: 261).

Im Zentrum der Untersuchung der Beziehungen zwischen amerikanischen und deutschen Raptexten steht die Auseinandersetzung mit den sprachlichen Mitteln des Rapdiskurses beider Länder unter dem Aspekt der Globalisierung und Lokalisierung.

Dabei sind Unterschiede in der Sprachvariation der USA und Deutschlands ebenso von Relevanz wie Unterschiede im soziokulturellen Hintergrund und in der ethnischen Zugehörigkeit innerhalb der Hiphop-Kulturen beider Nationen. Diese wiederum sind verknüpft mit Aspekten von Alter, Gender und weiteren sozialen Variablen, die die Sprachvariation beeinflussen.

Der Analyse sprachlicher Komponenten von Rapsongs liegen mehrere Konzepte zugrunde: zum einen ethnographische Untersuchungsansätze zu Formen der Kommunikation (Hymes 1979), die sich mit den interkulturellen Unterschieden und der Sozialsymbolik von Sprechaktivitäten beschäftigen; ein zweites Konzept bietet die kontrastive Textsortenanalyse, wobei im Falle von Rap sprachliche und musikalische Gliederungsaspekte eng miteinander verbunden sind.

Themenwahl und sprachlich-musikalische Umsetzung prägen die Genrezugehörigkeit. Die Neukonstituierung von Sinn setzt das Ausfüllen und gleichzeitige Modifizieren von Genrevorgaben voraus. Aufgrund der zeitlichen Nähe und Unabgeschlossenheit des Untersuchungsgegenstandes sowie der schnellen Wandelbarkeit des Rapgenresystems schließt die Arbeit mit Vergleichsmustern die teilweise Neuverortung wichtiger Genreeigenschaften während der Analyse mit ein. Mögliche Formen der Genrezuweisung sind Kookkurenzen in der Thematik (Selbstrepräsentation/ Sozialkritik/ Szenediskurs u.a.) und in der Verwendung bestimmter Sprechakttypen und musikalischer Begleiterscheinungen von Rapsongs (Deppermann and Schmidt 2001, Androutsopoulos and Scholz 2002, Berns 2003).

Sinnvoll ist die exemplarische Gegenüberstellung von Rapsongs nach ihrer Positionierung in der Szene (Mainstream-/ Undergroundorientierung), bei der Vermarktungskriterien, der Gebrauch der Muttersprache bzw. der Verkehrssprache (Auzanneau 2003), die Verwendung von Standard-/ Nonstandardvarietäten (Scholz 2003b) oder die inhaltliche bzw. musikalische Nähe zu anderen Musikgenres (Pennay 2001) eine Rolle spielen (vgl. auch Feser et al. 1998, Berns and Schlobinski 2003).

Die Genrezuweisung aufgrund der unterschiedlichen Verwendung musikalischer Parameter erfolgt anhand der Feststellung des musikalischen Stils der Stücke, des Vortragsstils des Rappers (Flow) und der bedeutungserweiternden Aspekte musikalisch-rhythmischer Komponenten innerhalb der Schichtung von semantischer und formaler Textaussage und Musik (Krimms 2000: 55). Analog zu den Fragestellungen soziolinguistischer Vorgehensweisen werden strukturelle Kookkurenzen, musikalische Registerwahl sowie die Bedeutsamkeit von Klängen und Geräuschen im Hinblick auf die multiplen sozialen Einschreibungen für das Genre und seine Hörerschaft untersucht. Die Genretypikalität von Rap manifestiert sich unter anderem im Vorkommen und in der Auswahl der Samples (Mikos 2003).

Im Zusammenhang mit den allgemeinen Genrecharakteristika *flow*, *layering* und *rupture* ist ein drittes Konzept zu nennen, das sowohl die musikalische als auch die sprachliche Seite der Rapsongs betrifft. Levi-Strauss' (1966; 1969) Konzept der Bricolage als stil- und kontextgenerierendes Prinzip bietet die Möglichkeit zur Beschreibung musikalischer und sprachlicher Zitationsverfahren (vgl. Clarke 1975). Im Anschluss an die empirischen Studien der Birminghamer Forschergruppe des Centres for Contemporary Cultural Studies (Hall and Jefferson 1975) zu subkulturellen Gruppenstilen bildet das De- und Rekontextualisierungsverfahren sprachlicher bzw. musikalischer Versatzstücke aus Film, Fernsehen, Musik, Alltagsgeräuschen etc. ein wesentliches Organisationsprinzip bei der Kreation neuer Diskurse.

Schlüsselsequenzen vielfältigen kulturellen Ursprungs durchlaufen einen Transformations- und Umschichtungsprozess (Clarke 1975: 177), sie erscheinen in veränderten Kontexten und transportieren sowohl ihre Herkunfts- als auch neue Bedeutungen. Sprachliche und musikalische Ressourcen werden in ihre Bestandteile

zerlegt, deren kulturelle Referenzen registriert und zu neuen Aussagen zusammengesetzt. Rapmusik gleicht daher in gewisser Weise einer Recycling-Maschine (Streeck 2002: 537) und einer Art akustischem Museum (Mikos 2003: 80), indem es Bestandteile vergangener Zeit wiederaufbereitet.

Mithilfe der von Schlobinski (1989: 14) getroffenen Unterscheidung zwischen identifikatorisch nachahmender (*mimetischer*) und *verfremdender* Übernahme von Sprachmaterial durch die Benutzer lassen sich verschiedene Sprechereinstellungen zum Zitierten untersuchen (vgl. Schlobinski 1989: 2). Die eingeschobenen Zitate und Samples erlangen doppelten Zeichencharakter (Hill 1995/ In: Androutsopoulos 2003b: 108). Das kultursemiotische Konzept Bachtins, nach dem das textuell Hybride als dialogisches Spiel „auf der Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden“ entsteht (Bachtin 1979: 185), differenziert zwischen unidirektionaler (gleichgerichteter) und varidirektionaler (vom Ursprungssinn abweichender) Verwendung nichtsprechereigenen Materials.

Zu untersuchen ist die Art der Verbindung dieser 'postmodernen' Formen der Identitäten-Montage mit der sprachlichen und musikalischen Realisierung 'vormoderner' Identitätskonstruktionen im Rap, in denen die persönliche Identität von realer sozialer Zugehörigkeit (*localizing*, vgl. Androutsopoulos und Scholz 2002: 14), von Status- und Abgrenzungsverhalten (*battle, boasting, dissing*) und der Beherrschung bestimmter Kultur- und Körpertechniken (*flow, layering, rupture*) abhängt (vgl. Streeck 2003).

Diese Arbeit wäre ohne die freundliche und vielfältige Unterstützung von Prof. Schlobinski und Prof. Androutsopoulos nicht zustande gekommen. Mein Dank geht weiter an Prof. Burrige und Dr. Bradshaw sowie an den deutschen akademischen Austauschdienst für die Gewährung eines Halbjahresstipendiums an der Monash University, Melbourne. Ich danke meiner Familie und den Rapperinnen und Rappern für Auskunft und Unterstützung: Meli, Pyranja, Curseovdialect, Sista She, Koolism, Layla, Little G, Native Rhyme Syndicate, Hilltop Hoods, Puah Hedz und Ben Delta.

2 Annäherung an das kulturelle Phänomen Rapmusik

Kultur-, Musik- und Sprachwissenschaften zeigen ein zunehmendes Interesse an der Beschäftigung mit Untersuchungsgegenständen, die eine Verbindung mit Globalisierung, Lokalisierung und Popularkultur aufweisen. Für die Beschäftigung mit Aneignungsprozessen US-amerikanischen Raps außerhalb der USA und insbesondere in Deutschland ist ein Verständnis von Zusammenhängen zwischen Prozessen der Globalisierung und Lokalisierung unabdingbar. Im Folgenden werden daher zunächst einige allgemeine Konzepte erläutert, die in Verbindung stehen mit dem überwiegend medial importierten Rapdiskurs in Deutschland, bevor sich der Blick auf die speziellen Vorgänge der Globalisierung amerikanischer Rapmusik und ihrer Lokalisierung in Deutschland richtet. Aufgrund ihrer starken lokalen Verankerung bei gleichzeitiger weltweiter Vermarktung vor allem amerikanischer Genreprodukte liefert Rapmusik ein markantes Beispiel, anhand dessen sich die Vorgänge der globalen Verbreitung und der lokalen Aufnahme sprachlicher Phänomene studieren lassen.

2.1 Kulturelle Globalisierung

Nach der Art kultureller Begegnung infolge von Globalisierungsprozessen lassen sich verschiedene Modelle unterscheiden¹. Wallis und Malm (1990: 173-8) klassifizieren die Muster kultureller Transmission in vier Typen: kultureller Austausch, kulturelle Dominanz, kultureller Imperialismus und Transkulturation. Beim kulturellen Austausch interagieren zwei oder mehr Kulturen oder Subkulturen und tauschen Eigenschaften in lockerer Form und unter mehr oder weniger gleichberechtigten Bedingungen. Kulturelle Dominanz dagegen bedeutet, dass eine Form der Kultur einer machtvollen Gruppe einer schwächeren auferlegt wird. Im Kulturimperialismus weitet sich kulturelle Dominanz auf den Geld- und/oder Ressourcentransfer von der dominanten zur dominierten kulturellen Gruppe aus (Wallis and Malm 1990: 175).

Die Dominanz der Vereinigten Staaten bei der Produktion und Vermittlung von Musik ist als Form von Kulturimperialismus aufgefasst worden (vgl. Bennett 2000: 53-4). Tatsächlich ist die massive Präsenz westlicher, d.h. vorrangig nordamerikanischer und westeuropäischer Kulturgüter, -praktiken und -stile in anderen Teilen der Welt unübersehbar.

Kulturell gelebte Erfahrung der Globalisierung² ist auch als Transformation der Art, in der das lokale Alltagsleben erfahren wird, verstehbar, das zunehmend von entfernten Globalisierungskräften durchzogen wird. García Canclini beschreibt diesen Prozess der Deterritorialisierung als den „Verlust einer ‚natürlichen‘ Beziehung der Kultur zu geographischen und sozialen Territorien“ (García Canclini 1995: 229).

Garofalo betont die Rolle der Hörerschaft im Zusammenhang mit Theorien kultureller Dominanz und, dass ökonomische Macht und kulturelle Wirkungen nicht unmittelbar gleichzusetzen sind (Garofalo 1992: 4). Die Ansicht, dass ‚unverdorbene‘ Kulturen der Dominierten korrumpiert würden dadurch, dass sie dem Einfluss westlicher Kulturen ausgesetzt sind, bedarf außerdem der kritischen Reflexion.

Die Einschätzung kulturell involvierter Personen als passive unreflexive Rezipienten fremder Kulturgüter hat die damit verbundene Sicht kultureller Prozesse als unidirektionaler Machtflüsse zur Folge. Homogenisierende Entwicklungen werden jedoch durch tiefgreifende Unterschiede und kulturelle Diskontinuitäten gestört (Martin-Barbero 1993: 149). So stellt Featherstone mit Bezug auf das wachsende Interesse von Globalisierungstheoretikern an der Bedeutung des Lokalen fest:

A paradoxical consequence of the process of globalization, the awareness of the finitude of the boundedness of the planet and humanity, is not to produce homogeneity but to familiarize us with greater diversity, the extensive range of local cultures (Featherstone 1993: 169).

Das komplexe Netzwerk von Interkonnektivitäten der Globalisierung besitzt spezifische Ursprünge und Machtkonzentrationen und verdichtet sich in Richtung der Zentren von Kulturproduktion und Konzentration von Reichtum und Macht im Westen (Tomlinson 2002: 144). Dennoch darf wie im Kulturimperialismus-Ansatz nicht von der bloßen Präsenz von Kulturgütern auf deren kulturell und ideologisch bedeutsame Wirkung geschlossen werden. Die existierende Konkurrenz lokaler Kulturen kann durch den Prozess der Globalisierung noch vertärkt werden (ebd., 145).

¹ Eine Übersicht über Theorien zur Globalisierung enthält Sklair, Leslie (1993): *Going global: competing models of globalization*. In: *Sociology Review*, 41, p. 7-10.

² Globalisierung beschreibt Robertson (1992: 8) als „the compression of the world and the intensification of the consciousness of the world as a whole“.

Die Komplexitäten kultureller Vermittlungsprozesse sind mit dem Begriff der Transkulturation³ fassbar (Garofalo 1992). Wallis und Malm (1990: 176) zufolge ist Transkulturation das Resultat der weltweiten Etablierung transnationaler Korporationen auf dem Feld der Kultur, der damit einhergehenden Verbreitung von Technologien und der Entwicklung weltweiter Vermarktungsnetzwerke für sogenannte transnationale Kulturen. Letztere werden auch mit dem Begriff der globalen Kultur beschrieben.

Die Wirkungen dieses Prozesses führen Appadurai (1990) zufolge zur Schaffung sogenannter ‚Mediascapes‘:

‚Mediascapes‘, whether produced by private or state interests, tend to be image-centered, narrative-based accounts of strips of reality, and what they offer to those who experience and transform them is a series of elements (such as characters, plots and textual forms) out of which scripts can be formed of imagined lives, their own as well as those of others living in other places (Appadurai 1990: 299).

Weltweit entstehen und verbreiten sich Medienlandschaften aus einer Vielfalt von Elementen, die an verschiedenen Orten von bestimmten Gruppen von Menschen auf alternative Weise genutzt werden (Longhurst 1995: 53).

Solche ‚Mediascapes‘ sind nicht das Produkt einer Gruppe oder kontrollierenden Organisation. Sie beinhalten komplexe Aushandlungsprozesse und Kämpfe um das Zusammenfügen verschiedener Elemente. ‚Mediascapes‘ werden auf unterschiedliche Weise und aus unterschiedlichen Perspektiven wahrgenommen und sind relativ offen für verschiedene Nutzungen. Entscheidungen machtvoller Instanzen wirken sich auf sie aus; doch solche Entscheidungen sind anfechtbar, und Teile von Medienlandschaften kommen schließlich unter die Kontrolle kleinerer lokaler Eigentümer.

Die genannten Prozesse sind relevant im Hinblick auf die Produktion und Rezeption von Musik in spezifischen lokalen Kontexten. Sie sind Teil von Interaktionsprozessen zwischen dem Globalen und dem Lokalen, auch wenn die führende Rolle und die möglichen Wirkungen großer Musikkorporationen nicht aus dem Blick geraten sollten.

Transkulturation, Hybridisierung und Vereinheimischung (Lull 1995: 153) sind von großer Bedeutung für das Verständnis der Rezeption vorherrschender kultureller Einflüsse. Die globale Kultur selbst ist „Bedeutung in Bewegung“ (ebd., 115ff.) und hat ihren Raum möglicherweise eher zwischen als innerhalb von Kulturen (vgl. Hepp 2002: 876), ein Umstand, der auf Hybridität als eine ihrer Wesenseigenschaften schließen ließe (vgl. Tomlinson 2002: 149).

Mit der Dezentralisierung globaler Netzwerke wird Macht eher verteilt als konzentriert, und die Distributionsstrukturen sind instabil und veränderlich. Im globalen Kapitalismus werden Beziehungen zwischen Nationalstaaten und Regionen überkreuzt und neu konfiguriert. Durch Globalisierung werden Schicksale von Lokalitäten in komplexer Weise miteinander verknüpft, die nicht unbedingt den bisherigen Mustern westlicher Dominanz folgen⁴. Kulturelle Praktiken und Erfahrungen sind weit undisziplinierter und widerspenstiger, als es Szenarios globaler kultureller Homogenisierung vorsehen, und Kulturen widersetzen sich in gewisser Weise der

³ Der Begriff ‚Transkulturalität‘ (Welsch 1992: 5) wurde als Alternative zum klassischen Kulturbegriff und für die neuen Kultur- und Lebensformen eingeführt, die die alten Formationen durchdringen.

⁴ Tomlinson (2002: 155-6) gibt zu bedenken, dass sich das Kapital nicht ‚loyal‘ gegenüber westlichen Wurzeln verhält und, dass der Westen durch die Komplexitäten globaler Netzwerke mit ihren unvorhersehbaren Folgen für das globale Machtgleichgewicht seine Hegomoniestellung verlieren könnte. Westliche Kulturen selbst sind zunehmend von nicht-westlichen beeinflusst, und dies auch im Zusammenhang mit anhaltender Migration.

Regulierung (Tomlinson 2002: 160). Kulturelle Praktiken sind zunehmend mobil und wandlungsfähig. Im positiven Sinne bedeutet dies,

dass die Menschen auf lokaler Ebene eine größere Kontrolle über ihre kulturellen Erfahrungen zu gewinnen versuchen, oder [...] im negativen Sinne das Aufkommen von kulturellem Chauvinismus [...] sowie die nationalistischen und ethnischen Kulturkonflikte, die unsere heutige Zeit so sehr kennzeichnen (ebd., 160-1).

Die Globalisierung im Bereich der Medienkommunikation hat zu einer Ausdifferenzierung in der Realisierung bestimmter Formate in verschiedenen kulturellen Kontexten geführt.

Je stärker die Durchdringung des gesellschaftlichen Lebens durch global vernetzte Medien und weltweite Vermarktung von Bildern und Stilen erfolgt, desto mehr lösen sich Identitäten von bestimmten Zeiten, Orten, Narrativen und Traditionen (Hall 1992: 303). Kommerziell produzierte semiotische Ressourcen sind an verschiedensten Orten der Welt zugänglich und können zu „nationenübergreifende[n] Kristallisationsmaterialien von kultureller Identität“ werden (Löffelholz and Hepp 2002: 16).

Die Vernetzung der Welt durch verschiedenste Kommunikationstechnologien verändert die Vorstellung von separierten und autonomen Kulturen. Diese werden nicht mehr als ‚in sich geschlossen‘ und ‚von außen durch Medien beeinflusst‘ angesehen, sondern als „mediatisiert, multiethnisch und stark differenziert nach Milieus, Lebensformen und Lebensstilen, die über Lokalitäten hinweg bestehen“ (Löffelholz and Hepp 2002: 17). Dennoch bleiben die Perspektiven internationaler und interkultureller Kommunikation⁵ für die empirische Forschung weiterhin von Bedeutung.

In Abgrenzung von traditionellen Kulturimperialismus- und kulturellen Konvergenztheorien⁶ lässt sich im Hinblick auf die Ambivalenzen der Globalisierung feststellen, dass diese keineswegs zu einer unilinearen Integration gesellschaftlicher Funktionssysteme führt. „Globalisierungsprozesse verlaufen asymmetrisch und widersprüchlich, kulturelle Konflikte stellen eher die Regel als die Ausnahme dar“ (Löffelholz and Hepp 2002: 21). Damit im Zusammenhang steht die zunehmende Relevanz der transkulturellen Krisenkommunikationsforschung.

Mit Lull (2002) ist davon auszugehen, dass die derzeitige Globalisierung von Medienkommunikation es notwendig macht, traditionelle Kategorien von Kultur und Kulturanalyse aufzugeben, um zu einem neuen Verständnis von Kultur zu gelangen. Ihr zentrales Merkmal ist das Hybride und Transkulturelle. Medien eröffnen verschiedene Zugänge zu Kulturen und kulturellen Zusammenhängen. Möglicherweise entsteht mit der aus einer solchen Globalisierung hervorgegangenen Konnektivität ein neuer Kosmopolitismus (vgl. Tomlinson 2002). Die Untersuchung der Konstruktion von Lokalität und Translokalität in medial vermittelten Kulturen und Auseinandersetzung mit dem komplexen Netzwerk verschiedener sprachlicher Konnektivitäten dient vor allem dem Verständnis und der beidseitigen Anerkennung kultureller Spezifika „in einer vielfach gebrochenen, multikulturellen Welt“ (vgl. Löffelholz and Hepp 2002: 31).

⁵ Maletzkes Aufsatz *Interkulturelle Kommunikation und Publizistikwissenschaft* (1966) grenzt die Begriffe internationale und interkulturelle Kommunikation gegeneinander ab, wobei ersteres die vor allem politische Kommunikation zwischen Ländern meint (außenorientiert), letzteres dagegen den interindividuellen oder intersozialen Austausch zwischen verschiedenen Kulturen (außen- und binnenorientiert, vgl. Maletzke 1966: 319). Transkulturelle Kommunikation zieht besonders medial vermittelte Verbundenheiten ‚durch Kulturen hindurch‘ in Betracht (vgl. Löffelholz and Hepp 2002: 14).

⁶ Das Konzept des Kulturimperialismus ist ein kritischer Diskurs über den Globalisierungsprozess und beschäftigt sich mit Regulierungs- und Deregulierungsprozessen von Kultur (vgl. Thompson 1997).

Anderson (1996: 115f.) zufolge besteht die wichtigste Eigenschaft der Sprache darin, „vorgestellte Gemeinschaften hervor zu bringen, indem sie *besondere Solidaritäten* herstellt und wirksam werden lässt“. Dazu gehört auch die mediale Vermittlung multikultureller nationaler Gemeinschaften. Neben die imaginierte, medial getragene Gemeinschaft der Nation sind eine Reihe weiterer getreten, „die sich im Gegensatz zur Nation häufig gerade *nicht* mit bestimmten Territorien decken“⁷ (Hepp 2002: 866). Dazu zählen die translokalen Szenen und Stilgemeinschaften von Hiphop und Rap ebenso wie diasporische Gemeinschaften. Das Lokale wird medial nicht nur in die vorgestellte Gemeinschaft einer Nation eingefügt, sondern darüber hinaus in weitere Gemeinschaften mit ethnischen und/oder konsumbezogenen Anknüpfungspunkten.

Die Zunahme an Kommunikationsbeziehungen und komplexe Konnektivität globalisierter Kulturen (Tomlinson 2002) hat nicht zwangsläufig kulturelle Nähe bzw. Homogenisierung zur Folge. Der Zuwachs an Verbindungen bedeutet nicht die Auflösung, aber Veränderung von Lokalitäten in einem Netzwerk ungleicher Verteilung und Dichte (vgl. Hepp 2002: 868-70). Während die Nation als bestimmender Einflussfaktor des Translokalen bestehen bleibt, werden ihre Grenzen zunehmend unscharf gegenüber anderen bedeutsamen Verdichtungen.

Neue translokale Kommunikationsbeziehungen werden im globalen Kontext von Medienkommunikation geschaffen. Dabei sind Zusammenhänge von Produktion und Repräsentation im Spannungsfeld zwischen lokalen und globalen Diskursen ebenso von Relevanz wie die unterschiedlichen Formen der Aneignung translokal zugänglicher Medienprodukte als „Kristallisationspunkte für umfassend deterritorialiserte Kulturen“ wie Rap und Hiphop (Hepp 2002: 879f). Daraus ergeben sich Fragen hinsichtlich der konkreten Prozesse sprachlicher Relokalisierung und Reterritorialisierung translokal zugänglicher Medieninhalte sowie hinsichtlich der Artikulation von Identitäten im Spannungsverhältnis zwischen lokal und translokal erhältlichen Medienprodukten.

In den letzten Jahren wurde erkannt, dass Globalisierung weit davon entfernt ist, lokale Differenzen zwischen nationalen und regionalen Kulturen zu zerstören, sondern im Gegenteil vielleicht sogar zu einer Verstärkung solcher Differenzen beiträgt. Lull führt den Begriff der kulturellen Reterritorialisierung ein, um zu zeigen, wie global verfügbare Ressourcen vom lokalen Publikum bearbeitet werden, sodass sie unlösbar werden von den Alltagssettings, in denen sie erfahren werden (vgl. Lull 1995: 253).

The foundations of cultural territory - ways of life, artifacts, symbols, and contexts - are all open to new interpretations and understandings [...] Because culture is constructed and mobile, it is also synthetic and multiple [...] Reterritorialization, therefore, is a process of active cultural selection and synthesis drawing from the familiar and the new (Lull 1995: 160f.).

Die Aneignung medial vermittelter Produkte von einzelnen Individuen ist in bestimmten soziohistorischen Kontexten situiert und geschieht unter Zuhilfenahme lokaler Ressourcen zur Interpretation und Inkorporation medialer Botschaften ins Alltagsleben, wobei diese oft transformiert werden (Thompson 1995/ s. Bennett 2000). Aneignung und Bedeutungseinschreibung nationaler und regionaler Zuhörerschaften, die dem gleichen globalen Fluss von Gütern, Images und Informationen ausgesetzt sind, gestalten sich verschieden und basieren auf den unterschiedlichen Formen lokalen Wissens, die dem täglichen Leben zugrundegelegt werden.

⁷ Garcia Canclini (2001) bemerkt, dass, während in der Vergangenheit im wesentlichen der Staat den Rahmen für die verschiedenen Formen der Teilnahme am öffentlichen Leben vorgab, heutzutage der Markt das öffentliche Bild und Formen der Partizipation bestimmt durch die Kräfte des Konsums.

Räumliche Verbundenheit und die Loslösung von lokalen Bindungen durch selbstgeschaffene Verbindungen zu transkulturellen Räumen sind im Rap gleichzeitig beobachtbar. Die Kreation neuartiger Selbstbilder und sozialer Zugehörigkeiten geschieht im Zusammenhang mit der veränderten Wahrnehmung von Raum und Zeit⁸ und der weltweiten Zugänglichkeit kultureller Ressourcen.

Appadurai geht davon aus, dass die derzeitigen globalen Prozesse der Migration und Kommunikation zu einer Deterritorialisierung von Identitäten führen werden. Die so veränderte Welt stellt sich Appadurai als zunehmend hybrid vor durch das Anwachsen diasporischer öffentlicher Sphären und globalen Kulturaustausches. An die Stelle von Territorialität tritt ‚Translokalität‘ als neue Form von Souveränität.

Eine Anzahl von Theoretikern der Postmoderne suggeriert die ‚Dezentrierung‘ von Identitäten in der gegenwärtigen Kultur und die geringere Ortsverbundenheit im Vergleich zu früheren Generationen durch die mediale Vernetzung der Welt. Castells zufolge sind „unsere Gesellschaften [...] immer mehr um den bipolaren Gegensatz zwischen dem Netz und dem Ich herum strukturiert“ (Castells 2001: 3). Die Menschen schöpfen ihre Interpretation der Welt nicht mehr daraus, was sie tun, sondern daraus, was sie sind oder sich vorstellen zu sein - also aus Identitätskonstruktionen. Diese Konstruktionen können zum einen tief historisch verwurzelt sein, zum anderen jedoch sind sie an die „globalen Netzwerke des instrumentellen Austauschs“ gebunden (Siedschlag 2005).

Kultur wird als Dimension des menschlichen Diskurses verstanden, „that employs difference to generate diverse conceptions of group identity“ (Appadurai 1996: 13). Die kontextuellen und vergleichenden Aspekte des Kulturbegriffs rücken diesen in die Nähe von Ethnizität, Kultur wird weniger als Eigentum von Gruppen, sondern eher als Mittel des Differenzdiskurses zum Ausdruck von Gruppenidentitäten begriffen (ebd.). Auf diese Weise wird sie zu einer Frage der Gruppenidentität und schließt das bewusste Konstruieren von Differenz durch Erfindung oder Wiedereinführung von Traditionen und anderen Identitätsmarkern in die Definition mit ein.

Appadurai argumentiert, dass die Invention von Tradition und anderen Identitätsanzeigern zunehmend schwieriger wird, „as the search for certainties is regularly frustrated by the fluidities of transitional communication“ (1990: 5-6). Er betont, dass Globalisierungs- und Lokalisierungsprozesse sowie globale Homogenisierung und andererseits Heterogenisierung einander bedingen und verstärken und sich nicht gegenseitig ausschließen. In diesem Zusammenhang ruft er zu einem verstärkten Studium der Produktion von Lokalität auf (Vgl. Appadurai 1995).

Zur Herstellung von Lokalität gehört nach Ansicht des Autors der Versuch „to define all neighborhoods under the sign of its forms of alligiance and affiliation“ (1996: 189); zweitens der Kampf gegen die wachsende Dysfunktionalität zwischen Territorium, Subjektivität und kollektiver sozialer Bewegung; drittens das Aufhalten der erodierenden Beziehungen zwischen räumlichen und virtuellen Nachbarschaften durch die Kraft und Form elektronischer Mediation, wobei die drei Dimensionen zusammenwirken (vgl. ebd.). Als wichtigste Faktoren, die seiner Ansicht nach am direktesten die Produktion von Lokalität beeinflussen, nennt Appadurai "the nation-state, diasporic flows, and electronic and virtual communities"⁹ (Appadurai 1996: 198).

⁸ „Space and time are themselves socialized and through complex and deliberate practices of performance, representation, and action. We have tended to call these practices cosmological or ritual - terms that by distracting us from their active, intentional, and productive character create the dubious impression of mechanical reproduction“ (Appadurai 1996: 162 u. 180).

⁹ Die Verschränkung von Medien und Migration bedeutet, dass was vorgestellt wird, nicht länger die "imagined community" des Nationalstaates, sondern zahlreiche "diasporic public spheres" sind. Appadurai schreibt, dass "[a]s Turkish guest workers in Germany watch Turkish films in their German flats, as Koreans in Philadelphia watch the 1988 Olympics in Seoul through satellite feeds from Korea,

Die globale Verbreitung der Medientechnologien in alle Aspekte des individuellen Lebens und die beispiellose Massenmigration von Menschen weltweit definieren gemeinsam "the core of the link between globalization and the modern" (Appadurai 1996: 4). Medien und Migration produzieren sowohl getrennt als auch zusammen einen enormen Grad von Instabilität in der Schaffung von Selbst und Identitäten. Appadurai sieht diese als produktive, positive Instabilität an. Die nahezu universelle Zugänglichkeit von Medienimages durch Individuen aller sozialen Schichten macht Ressourcen verfügbar für die Kreation neuer Identitäten. Medien haben Appadurai zufolge die Imagination demokratisiert und sie zu einer täglichen Aktivität gemacht anstelle ihrer Beschränkung auf künstlerische Eliten.

Mit der Aufgabe einseitig negativer Sichtweisen auf Globalisierungsprozesse ging eine veränderte Auffassung zur Rolle der Zuschauer und Zuhörer einher. Gleichzeitig relativierte sich die Ansicht von Tradition und massenkulturell bedingter Innovation als Gegensatzpaar, wobei traditionelle Kultur als ausschließlich positiv in ihrem Einfluss auf das menschliche Leben verstanden und deren Auflösung durch massenkulturelle Einwirkungen als bedrohlich angesehen wurde. Durch Anpassung massenkultureller Produkte erproben Menschen neuartige Wege, bisherige Strukturen und Bedeutungssysteme des Alltagslebens zu adressieren und zu verhandeln. Dies bedeutet auch, das emanzipatorische Potential solcher Einflüsse anzuerkennen.

Die Interpretation des Publikumsverhaltens bei der Konstruktion kultureller Bedeutungen mithilfe global vermittelter Ressourcen und Wertung solcher Bedeutungen als emanzipatorisch setzt eine veränderte Haltung zur Tradition voraus, die selbst ein kulturelles Konstrukt ist und performativ hergestellt wird (Paltridge 1997: 39). Lull (1995) und Bennett (2000) liefern Beispiele für die Emanzipationseffekte der Verwendung von Populärmusik und ihrer stilistischen Innovationen durch junge Menschen in lokalen Kulturen und Traditionsgefügen, die eindeutig bedrückend sind.

Anstelle des von Clarke (1975) verwendeten Begriffs der Rekontextualisierung¹⁰ für die Integration fremden Materials in neue soziale Kontexte benutzt Lull (1995) den Ausdruck der Reterritorialisierung, und Schneider (1997) den der Reinszenierung. Insbesondere mit den letztgenannten Begriffen verbinden die Autoren die Vorstellung aktiver Perzeption und kreativ-selektiven Umgangs mit medialer Kultur¹¹. In ihnen spiegelt sich der Prozess des performativen Aushandelns importierter Kulturprodukte mit individuellen Bildern sozialer und ethnischer Identität.

Lull stellt die ausschließlich negative Sicht von Globalisierung und medialer Rolle in Frage und beschreibt ebenso ihre positiven Effekte. Er tritt der Vorstellung nationalen Kulturverlusts zum einen, des uniformen ‚global village‘ zum anderen entgegen (vgl. Lull 1995: 233) und vertritt die Auffassung, dass sowohl mediale Institutionen wie auch Künstlerinnen und Künstler Repräsentanten verschiedenster Ideologeme sind, die wiederum sehr unterschiedlich interpretiert werden entsprechend

and as Pakistani cabdrivers in Chicago listen to cassettes of sermons recorded in mosques in Pakistan or Iran, we see moving images meet deterritorialized viewers" (Appadurai 1996: 4).

¹⁰ Die Textwerdung von Diskursen, ihre Eingrenzung, Definition und Veränderung von einem Kontext zum anderen, wird mit dem Begriff der Rekontextualisierung bezeichnet (Bauman and Briggs 1990). Der von Silverstein und Urban (1996) gewählte Begriff der natürlichen Diskursgeschichte spielt auf den Wechsel von mündlicher und schriftlicher Übermittlungsform und das Wechselspiel älterer und jüngerer Diskurse an, d.h. auf Intertextualität.

¹¹ Die zunehmende Angewiesenheit moderner Gesellschaften auf massenkulturelle Güter führte die Hauptvertreter der in den 1920er Jahren begründeten Frankfurter Schule zu der Ansicht, dass massenkulturelle Ausrichtung den Niedergang individueller Autonomie bedeute, die durch wissenschaftlich-technologische Rationalität ersetzt wird, und, dass mit Aufkommen der Massenkultur dem Individuum jegliche Möglichkeit zu kreativer Teilnahme an Freizeitaktivitäten versagt sei und es zum passiven Konsument wird.

den Präferenzen und Voreinstellungen der Rezipientinnen und Rezipienten. Wie Appadurai verweist Lull auf die Uneinheitlichkeit von Globalisierungsprozessen und rekurriert auf die vielfältigen Dynamiken und Konsequenzen lokaler und globaler Interaktion. Er zitiert Hannerz (1990), indem er den überwiegenden Effekt von Globalisierung zusammenfasst als „more an organization of diversity than a replication of uniformity“ (ebd., 234).

Den Begriff der Transkulturation und Hybridität bezieht er auf das Durchqueren kultureller Formen von Raum und Zeit, wobei sie mit anderen kulturellen Formen und Settings interagieren, einander beeinflussen, neue Formen produzieren und die kulturellen Settings verändern (Lull 1995: 242). Lull hebt die aktive Rolle von Kulturindustrien und Medien im Prozess des ‚cultural crossing‘ (ebd.) hervor, dass nicht mehr allein an Bevölkerungsverschiebungen gebunden ist:

Some of the most significant and vast cultural territories and movements are mediated, symbolic lands and territories.

Es bilden sich Interpretationsgemeinschaften medial vermittelten Materials mit geteiltem Enthusiasmus oder gemeinsamem Standpunkt.

Der Schritt zur Indigenisierung wird Lull zufolge vollzogen, indem importierte kulturelle Elemente lokale Eigenschaften annehmen im Laufe kultureller Hybridisierung und ihren exotischen Fremdheitscharakter verlieren (1995: 244). Diesen Umstand veranschaulicht der Autor am Beispiel der Indigenisierung US-amerikanischer Rapmusik in verschiedenen Teilen der Welt durch Benutzung der einheimischen Sprache und einheimischer Musikformen, die ein Amalgam aus amerikanischer black culture und beispielsweise indonesischer, Hong Konger oder spanischer Kultur erzeugen, wobei die einzelnen Kulturen selbst komplexe Geschichten kultureller Vermischung aufweisen (ebd.).

Für den Prozess der Transkulturation, Hybridisierung und Indigenisierung gebraucht Lull auch den Begriff der ‚Glokalisierung‘ (1995: 249). In diesem Zusammenhang weist er darauf hin, dass die damit einhergehenden beidseitigen Transformationen von Kulturen oft ungleiche ökonomische Machtbeziehungen zwischen den interagierenden Ländern beinhalten und gibt die Frage zu bedenken, zu welchen Zwecken und zu wessen Vorteil sich kulturelle Hybride entwickeln (ebd., 252).

2.2 Globalisierung und Lokalisierung von Musik

Für die Untersuchung des Verhältnisses amerikanischer zu deutschen Rapmusiktexten ist die Annahme von Bedeutung, dass Hörerschaften eine große Macht zukommt in der Aushandlung von medialen Texten. Fiske argumentiert:

I don't believe that 'the people' are 'cultural dopes'; they are not passive, helpless mass incapable of discrimination and thus at the economic, cultural, and political mercy of the barons of the industry (Fiske 1987: 309).

Mediale Texte werden in verschiedener Weise von Rezipienten ausgelegt und verwendet. Dabei werden jeweils unterschiedliche Bedeutungszusammenhänge hergestellt. Kreativität und Aushandlungsfähigkeit des Publikums bilden die Eckpfeiler dieses rezeptionstheoretischen Ansatzes.

Auf der anderen Seite steht die von Adorno (1941) vorgebrachte Kritik an der Macht der Kulturindustrie. Aktivitäten von Hörerschaften müssen auch im

Zusammenhang mit Kommodifikation¹², Standardisierung und Rationalisierung betrachtet werden. Der Autor spricht Rezipienten ein nur begrenztes Maß an Freiheit und Selbstbestimmung bei der Aufnahme medial vermittelter Kulturgüter zu.

Im Gegensatz zu Adornos Ansichten zu den Auswirkungen massenkultureller Produkte und speziell von Populärmusik¹³ verweist auch Middleton darauf, dass die Rezeption von Popmusik keine direkte Annäherung von Konsumenten an einen vorgegebenen Rahmen darstellt, sondern durch verschiedene andere Interpretationsannahmen vermittelt wird, die mit anderen sozialen Institutionen und Werten assoziiert sind (Middleton 1990: 60).

Produktion, Text und Zuhörerschaft gehen mannigfaltige Verbindungen ein. Soziale Kontexte üben großen Einfluss auf Bedeutungen und Formen der Anpassung von Texten an die gelebte Wirklichkeit aus. Während die Produktion von Musiktexten in größeren ökonomischen und institutionellen Kontexten stattfindet und das Hören von Texten im sozialen Kontext geschieht, fließen im Text selbst Bezüge zu Produktion und Hörerschaft zusammen (vgl. Longhurst 1995: 24). Die Struktur von Musiktexten vermittelt Bedeutungen, Genrewissen und Einstellungen zu sozialen Diskursen¹⁴.

Genreentwicklungen finden nicht unabhängig von sozialgeschichtlichen und politischen Prozessen statt. Lipsitz' Auslegung von Bakhtins Dialogkritik im Hinblick auf populäre Musik situiert diese im historischen und sozialen Kontext und macht so auf die aktive Teilhabe von Musik am Prozess der Aushandlung von Positionen zu einer gegebenen historischen Zeit aufmerksam:

Popular music is nothing if not dialogic, the product of an ongoing historical conversation [...]. The traces of the past that pervade the popular music of the present amount to more than mere chance: they are not simply juxtapositions of incompatible realities. They reflect a dialogic process, one embedded in collective history and nurtured by the ingenuity of artists interested in fashioning icons of opposition (Lipsitz 1990: 99).

Mit James Scotts (1990) Interpretation der ‚hidden and public transcripts‘ innerhalb von Ritualen, Gossip, Folktales und anderen verbreiteten Praktiken verbindet Lipsitz das Interesse an der Untersuchung von Machtbeziehungen, ihrer Ausagierung, Bestätigung oder des Widerstands gegen bestehende Verhältnisse in populären Praktiken. Beide Autoren teilen die Auffassung, „that popular practices enter into and revise dialogues already in progress“ (Rose 1994b: 148).

Lipsitz' Verständnis von Dialogizität und der sozialen und historischen Situiertheit von Populärmusik lässt sich auf den Kontext von Rap und die sprachlich-musikalischen Aushandlungsprozesse von Rapperinnen und Rappern innerhalb des Genres übertragen. Insbesondere bei der Verhandlung sozialer Grenzen und mannigfaltiger Identitäten im Dialog miteinander, mit dem Publikum und mit anderen Popmusikgenres greift das Konzept und bewahrt vor einseitigen Betrachtungsweisen¹⁵.

¹² Es handelt sich um einen in der angloam. Literatur verwendeten Begriff, mit dem auf die zunehmende Sicht auf und Beurteilung von Dingen des täglichen Lebens nach ihrem Warenwert rekurriert wird.

¹³ Infolge der Konzentration Adornos auf die angenommenen regulierenden und standardisierenden Effekte populärer Musik verschließt sich ihm der Blick auf die Möglichkeiten sozialer Akteure bei der Bestimmung von Bedeutung und Signifikanz populärmusikalischer Genres und Texte (s. 1941: 303ff.).

¹⁴ Musiktexte knüpfen z.B. mit strophischer Struktur, Melodieform, Refrain und Chorus an traditionelle Liedmuster an.

¹⁵ Diese manifestieren sich z.B. in der generalisierenden Gegenüberstellung von Rappern als sexistisch und Rapperinnen als feministisch. De La Souls Rap ‚Millie Put A Pistol on Santa‘ erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, das durch den sexuellen Missbrauch durch den Vater und die Unmöglichkeit, die Erwachsenen von seiner Schuld zu überzeugen zum Waffengebrauch und zur Tötung des Vaters und eines reaktionären Justizbeamten führt. Die männlichen Rapper beziehen damit eindeutig Stellung gegen

Bei der Untersuchung von Rapmusiktexten Amerikas und Deutschlands stellen sich eine Reihe von Fragen hinsichtlich der Beziehungen zwischen Produktion und Verarbeitung von Texten dieses Genres. Über den zum Teil engen Zusammenhang von Produktion, Konsumtion und Musikmachen sagt Laing (1990: 186):

[...] production and consumption are interdependent. Without production of material or cultural goods, there can be no consumption. Without a demand for, and consumption of, the use-values embodied in these goods, there is no impetus for continuing production. In certain areas of popular culture, the relation between production and consumption has another aspect. There, the producers of today are frequently the consumers of yesterday. Through the experience of consuming music as a listener, many individuals are drawn into producing music of their own.

Das Produzieren eigener Texte führt zu einer Aufhebung der einfachen Dichotomie von Produzent/Konsument. Die semiotische, enunziative und textuelle Produktivität von Rapmusik Konsumenten bedeutet die Herstellung und Kommunikation von Bedeutungen sozialer Identitäten und sozialer Erfahrungen aus den semiotischen Ressourcen kultureller Güter (Fiske 1992: 37).

Willis spricht von symbolischer Kreativität „as an integral (,ordinary’) part of the human condition, not as the inanimate peaks [popular or remote] rising above the mists” (Willis 1990: 6) und beschreibt symbolisch kreative Arbeit als

the application of human capacities to and through, on and with symbolic resources and raw materials [collections of signs and symbols - for instance, the language as we inherit it as well as texts, songs, films, images and artefacts of all kinds] to produce meanings (Willis 1990: 10).

Symbolische Kreativität schließt die Produktion neuer an die Sprache geknüpfter Bedeutungen ein.

Die Konsumtion von Popmusik ist als ein aktiver Prozess verstehbar, bei dem Bedeutungen produziert werden zu ihrer individuellen und sozialen Interpretation. Musik wird dabei verwendet, um Gedanken und Emotionen Ausdruck zu verleihen sowie, um das alltägliche Leben zu strukturieren (Willis 1990: 64-5). Alltagserfahrungen werden zum Teil durch Musiktexte geformt und interpretiert (Shepherd 1991/ In: Longhurst 1995: 173).

In den Arbeiten der British Cultural Studies steht die Beziehung von Musik als Mittel der Konstruktion jugendkultureller Stile im Vordergrund, wobei ausgewählte klangliche und inhaltliche Merkmale als Vergleichskategorien herangezogen werden. Soziale Gruppen entwickeln distinkte Lebensmuster basierend auf ihren eigenen sozialen Erfahrungen und in Beziehung zu anderen sozialen Gruppen und Formen der Erfahrung. Kultur wird dabei sowohl als Niveau oder Aspekt der Gesellschaft wie auch als Form verstanden, in der die Rohmaterialien sozialer Erfahrung gehandhabt werden (Clarke et al. 1975: 10).

Willis (1978) setzt in seiner Arbeit zu britischen Jugendsubkulturen der späten 1960er Musik und andere Aspekte des Lebensstils von Motorradfahrern und Hippies zueinander in Beziehung und argumentiert, dass die musikalischen Präferenzen dieser

sexuelle Gewalt. Salt N Pepas Gebrauch der Wörter ‚fruity’ und ‚punk’ zur Degradierung von Männern im Rap ‚Independent’ setzt dagegen Unterdrückungsdiskurse wie in diesem Falle heterosexueller vs. homosexueller Maskulinität fort und problematisiert eine vereinfachende Lesart weiblicher Rapnarrative (vgl Rose 1994: 150-1). Das Dialogizitätskonzept ermöglicht auch die Sichtbarmachung von Spannungen zw. der Verbundenheit afroam. Frauen und Männern im Kampf gegen Rassismus einerseits und der Frustration über die intra-ethnische sexuelle Unterdrückung von Frauen durch Männer andererseits.

Gruppen - Rock 'n' Roll bzw. progressiver Rock - eng mit deren Lebensart verbunden seien. Hebdige (1979) zufolge deuten die homologen Beziehungen zwischen Musik und verschiedenen Aspekten der untersuchten Jugendsubkulturen auf

the symbolic fit between the values and lifestyles of a group, its subjective experience and the musical forms it uses to express or reinforce its focal concerns (Hebdige 1979: 113).

Musik wird als strukturierender Bestandteil jugendkultureller expressiver Lebensstile in den Blick genommen, deren verschiedene Aspekte ein kohärentes Ganzes bilden. Die chronologische Darstellung von Subkulturen, Stilen und zugehörigen Musikformen der 1950er bis 1980er Jahre von Middleton und Muncie (1981: 90) enthält außerdem Aussagen zur Klassenzugehörigkeit der Teilnehmer der jeweiligen Jugendsubkulturen.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Verwendung struktureller und semiotischer Betrachtungsweisen als Werkzeuge der Untersuchung subkultureller Stile. Bei der Analyse der verschiedenen Dimensionen des Stils subkultureller Gruppen als Ausdruck sozialer Bedingungen und Erfahrungen stellte Hebdige die Nutzung und Umwertung von Formen der Kultur fest, die zuvor mit dominanten Gesellschaftsschichten assoziiert wurden. Für die Praktik einer solchen Transformation verwendete er den Begriff *Bricolage*¹⁶. Dieses für die allgemeine Stiluntersuchung benannte Prinzip lässt sich auf die musikalische und sprachliche Textur von Rap anwenden.

Die bei Hebdige auf den Gegensatz dominante Kultur/Subkultur beschränkte Sichtweise der Materialverwendung zur Stilcreation ist erweiterbar durch Konzepte, die neben dem entfremdenden und ironisierenden Gebrauch kultureller Ressourcen auch die identifikatorische Benutzung kultureller Quellen (s. Kapitel 1) mit in ihre Betrachtungen einbeziehen (vgl. Bakhtin 1984 [1929], Schlobinski 1989).

Musik dient als identitätsstiftendes Medium der Lokalisierung regionaler und nationaler Gemeinschaften, ethnischer Bevölkerungsteile und anderer Gruppierungen. Musikalisierte Identitäten nehmen Teil am fortgesetzten Dialog mit bestimmten sozialen Räumen, in denen sie ausgelebt werden, mit der sozialen und räumlichen Organisation einer gegebenen Lokalität. Bennett verweist bei der Untersuchung der Beziehung zwischen Lokalität und Identität und der Rolle populärer Musik als Ressource zur Konstruktion lokaler Identitäten darauf, dass es sich bei der Konzeptualisierung des ‚Lokalen‘ nicht um einen definiten Raum, sondern um eine Anzahl von Diskursen handelt, die das Lokale und die Beziehung der Menschen zum Lokalen beschreiben. Er spricht vom Lokalen als umkämpftem Raum, einem Ort, der gleichzeitig wirklich und, mit Chaney's (1993) Terminologie, fiktionalisiert ist (Bennett 2000: 63).

Die geographischen Definitionen von Ort und Raum sind in den letzten Jahren zunehmend der Darstellung ‚sozialer Geographien‘ gewichen, die den veränderlichen und umstrittenen Bedeutungen eines Ortes Rechnung tragen, wie sie von verschiedenen Interessengruppen vertreten werden (vgl. Smith and Katz 1993). Musik ist ein besonders distinktives und dauerhaftes Medium für die kollektive Rekonstruktion von Bedeutungen öffentlicher Räume. Slobin (1992) zufolge bringt die Zunahme von Migrationsbevölkerungen in urbanen Milieus u.a. mit sich, dass Musik zur

¹⁶ Der Begriffsgebrauch entstammt Levi-Strauss (1966: 17). “The bricoleur is adept at performing a large number of diverse tasks; but, unlike the engineer, he does not subordinate each of them to the available raw material and tools conceived and procured for the purpose of the project. His universe of instruments is closed and the rules of his game are always to make do with ‘whatever is at hand’, that is to say with a set of tools and materials, which is always finite and is also heterogeneous because what it contains bears no relations to the current project, but is the contingent result of all the occasions there have been to renew or enrich the stock or to maintain it with the remains of previous constructions or deconstructions”.

Schlüsselressource für die Selbstdefinition und für die Bestimmung des Verhältnisses zur neuen sozialen Umgebung wird.

Das Lokale wird auf vielfältigste Art und Weise artikuliert. Einheimische Gruppen und alternative Gemeinschaften greifen auf Musik zurück, um einen eigenen kulturellen Platz innerhalb von Städten zu markieren. Musikalische Praktiken koexistieren im kulturellen Raum. Durch die Teilnahme an verschiedenen musikalischen Aktivitäten definieren Individuen die Orte und Räume, in denen solche kollektiven Identitäten ausgelebt werden. Verschiedene soziale Gruppen bestimmen die Bedeutung desselben sozialen Raumes unterschiedlich. Hinzu kommt bei Migrationsgemeinschaften die Einführung von Aspekten ihrer eigenen kulturellen Identität in das Alltagsleben angestammter Bevölkerungen.

Massey hat darauf verwiesen, dass aufgrund der genannten Faktoren Identitäten nicht kohärent und mit nur einer von allen geteilten Interpretation des Raumes ausgestattet sind (1993: 65). Die zunehmende Bewegung von Menschen zwischen Ländern und die vielfältigen Formen kulturellen ‚Erbes‘, das sie mit sich bringen, hat signifikante Implikationen für die grundlegende Natur und Definition urbaner Räume.

Auf diese Weise entwickelt sich ein komplexeres Verhältnis von Ort und Gemeinschaft(en). Das Verständnis von Lokalität und lokaler Identität wird zum subjektiven Element unterschiedlicher kollektiv vertretener Werte, die in bestimmten Narrativen ihren Ausdruck finden. Musik und Stil erleichtern die Praktik solcher Narrative und Inbesitznahme urbaner Räume durch Jugendliche. Die Konstruktion neuer urbaner Erzählungen erlaubt neue Sichtweisen auf das Lokale, seine Problematiken und mögliche Lösungsansätze dafür.

Soziale Akteure wählen solche Musik aus, die ihren Denk- und Verstehensweisen dient und Wege eröffnet für den Umgang mit der erfahrbaren Welt. Sie bietet eine Unterstützung vorhandener Repräsentationen oder wird zur Herausforderung, Dinge anders wahrzunehmen. Dieser Umstand ist wesentlich bei der Adaption von Rap in Deutschland. Populäre Musik ist signifikant als lokale kulturelle Ressource, Lokalität selbst ein umstrittenes Terrain, das unterschiedliche Interpretationen erfährt (Bennett 2000: 69). Mithilfe von Rapmusik verhandeln Jugendliche Aspekte des Lokalen und kreieren gleichzeitig neue Formen der Identität, die aus globalen und Alltagsbezügen erwachsen.

Im Prozess der Verarbeitung global verfügbarer Ressourcen durch lokale Akteure finden neue Bedeutungseinschreibungen statt, die auf lokale und globale Kontexte bezogen sind. Das Wechselverhältnis von Lokalem und Globalem charakterisiert Lull im Anschluss an Robertson (1995) mit dem Begriff Glokalisierung (s.a. Kapitel 2.1) (Lull 2000: 252). Dabei werden gleichzeitig Tendenzen zur Vereinheitlichung wie auch zur Diversifizierung wirksam. Die Lokalisierung von Rapmusik im deutschen Kontext ist geladen mit Spannungen und Widersprüchen, die bei dem Versuch entstehen, musikalische und stilistische Authentizität mit Lokalität, Identität und Alltagsleben in Einklang zu bringen (vgl. Bennett 2000: 138).

2.2.1 Rezeption afroamerikanischer Musik und Sprache

Die Rezeption von Rapmusik ist eng verbunden mit der Rezeptionsgeschichte von *black music*¹⁷. Hill verweist in ihrer (1999) Analyse zum Styling und Crossing auf

¹⁷ Longhurst (1995: 128) warnt in Bezug auf die Begriffsverwendung: „in some accounts of black music there is a danger of running into stereotypes of natural racial differences. From such an angle, black people are held to have natural abilities in music-making or dancing and so on“. Merkmale sogenannter schwarzer Musik wie blue notes, call-and-response Techniken, Synkopierung und Improvisation sind keine hinreichenden Kriterien zur Identifizierung einer eigenständigen Kategorie. Zudem ist der

die lange Geschichte weißer Adaption afroamerikanischen kulturellen und sprachlichen Materials zur Konstruktion weißer Identitäten (vgl. Cutler 1999, Bucholtz 1999b), die mindestens 150 Jahre zurückreicht in den USA (Hill 1999: 544).

Tatsächlich hat die Benutzung des afroamerikanischen Idioms in urbanen Zentren der USA eine lange Geschichte des Einflusses auf weiße Sprechweisen. Zur Zeit der Harlem Renaissance in den 1920er Jahren, einer Blüte schwarzer Literatur, Musik und Kunst, pilgerten Weiße in die Clubs und Kabarets von New York, um die Kultur der Schwarzen aufzusaugen, und Harlem war angesehen als kulturelles Mecca (Smitherman 1998: 207). Hewitt schreibt:

White jazz musicians in Chicago and New York in the 1920s, 1930s and 1940s were especially attracted to black speech forms [...] That the use of black language in urban contexts did, partly through its association with jazz, attract itself a high cultural prestige is further reflected in the publication of popular books such as *Dan Burley's Original Handbook of Harlem Jive* (1944) and *Lou Shelly's Hepcats Jive Talk Dictionaty* (1945). [...] the imitative use of culturally prestigious black language by whites¹⁸ became so common in the United States in the 1960s that it appears to have become a spur to further black innovation (Hewitt 1986: 195-6).

Interessant in diesem Zusammenhang ist die Betonung des hohen Prestiges afroamerikanischer Sprechweisen in Verbindung mit kulturellen Praktiken im ersten und zweiten Drittel des vergangenen Jahrhunderts, und es ist zu vermuten, dass sich dieses bis in die Anfänge von Rapmusik hinein fortsetzte.

Die nicht unproblematische Beziehung weißer Übernahme afroamerikanischer Kultur einschließlich ihrer sprachlichen Ausdrucksformen (vgl. Smitherman 1998: 215-7) verdeutlicht Browns Aussage zur Inflation beliebter afroamerikanischer Sprachausdrücke durch ihre Usurpation von Weißen:

Whenever a soul term becomes popular with whites, it is common practice for the soul folks to relinquish it. The reasoning is, 'If white people can use it, it isn't hip¹⁹ enough for me'. To many soul brothers there is just no such creature as a genuinely hip white person. [...] Borrowings from spoken soul by white men's slang - particularly teenage slang - are plentiful. Perhaps because soul language is probably the most graphic language of modern times, everybody who is excluded from Soulville wants to usurp it, ignoring the formidable fettering of the soul folks that has brought the language about (Brown 1972a: 137).

Begriffsgebrauch ideologisch aufgeladen (vgl. Tagg 1989: 288 u. 295). Dennoch benutzen ihn Hatch und Millward (1987) zur Bezeichnung der von Schwarzen produzierten Musik, die im Zus. mit ihrer Unterdrückung in den USA steht. Gleichzeitig betonen sie die lange Geschichte der Interaktion weißer und schwarzer Traditionen innerhalb der Popmusik. Jones (1988: 231) hebt hervor, dass schwarze Musik als Vermittler oppositioneller Werte und befreienden Vergnügens für verschiedene Generationen von Weißen seit Jahrzehnten in Erscheinung tritt. Aus ihr schöpfen weiße Jugendliche das Rohmaterial für ihre eigenen distinktiven Formen kulturellen Ausdrucks. Widersprüche um die Aneignungsmodi bestehen u.a. darin, „[that] powerful feelings of attraction to black culture could easily coexist with perceptions of that culture as threatening and with resentment and fear of black people” (Jones 1988: 216).

¹⁸ “[...] one of the most accomplished narrator/performers of ‘jive’ talk was ‘Lord Buckley’, a white man who enjoyed a large following, especially amongst blacks in the 1950s and 1960s” (ebd.)

¹⁹ Das Wort ‚hip‘ im African American Vernacular English bezeichnet eine Person, die auf dem neuesten Stand und gut informiert ist sowie mit der Zeit und Mode geht. ‚To hip somebody‘ bedeutet, jemanden in Kenntnis zu setzen und ihn oder sie auf den neuesten Stand der Dinge zu bringen (vgl. Smitherman 1994).

Bezüglich der starken Anziehungskraft afroamerikanischer Ausdrucksformen auf Weiße merkt auch Hewitt an: „in general the problem of white attraction to black culture within a racist context is fraught with ambiguities“ (Hewitt 1986: 196, vgl. auch Baugh 1992, 1996).

Hill diskutiert die moralischen Implikationen eines verdeckten rassistischen Diskurses, der die ‘racialization of Latino and Black populations’ reproduziert sogar wenn spielerisch und gutgemeint und selbst unter Menschen „who would strongly reject more vulgar and obvious racist language“ (Hill 1999: 553-4). Nicht überraschend ist daher die häufige Sicht des Crossings als Diebstahl vonseiten der Quellbevölkerung²⁰.

Die Verwendung und Adaption der Sprache einer anderen Gruppe durch Angehörige dominierender Gesellschaftsschichten kann leicht zu Vereinnahmung und Diskriminierung führen, wenn keine klaren Signale von Bewunderung, Respekt oder zumindest Akzeptanz der Quellgruppe erkennbar sind. Amerikanischer Rap wird von der weißen Hörerschaft meist nicht im direkten Kontakt zur überwiegend schwarzen Hiphop-Gemeinschaft erfahren; sie wird mediatisiert und manipuliert in einem Netzwerk von Produktionsfirmen, Verteilern, Musikmanagementagenturen, Musikläden, usw. (vgl. Samuels 1991: 28f.).

2.2.2 Die Bedeutung des Lokalen in Rapmusik

Im Kontext poplarmusikalischer Studien (vgl. Trudgill 1983, Alim 2002, Buß 2002, O'Hanlon 2004) gewinnt das Lokale als Basis für die Untersuchung und Interpretation popmusikalischer kultureller Signifikanz an Bedeutung. Die Beziehung zwischen Lokalität, Produktion und Konsumtion populärer Musik wird dabei verschieden konzeptualisiert (vgl. Featherstone 1993).

Die USA und speziell New York gelten als Begründungsort der Rapmusikultur, und diese verbreitete sich von dort seit den 1980er Jahren in andere Teile der Welt. Globalisierung im Zusammenhang mit Rap bezieht sich auf die Verteilung von Musik über die derzeit größten Märkte popmusikalischer Produkte in den USA, Europa und Japan (Longhurst 1995: 49). Negus (1992) zufolge dominierten die USA und Großbritannien die Produktion weltweit vertriebener Poplarmusik zu Beginn der 1990er Jahre. Die zunehmende Öffnung des Weltmarktes für die Produkte dieser Musikindustrien wird begleitet vom Wachstum lokaler Musikmärkte außerhalb der genannten Zentren. Notwendigerweise wirken sich Versuche großer Musikkompanien, auf solchen Märkten zu verkaufen, auf die Natur einheimischer Musikproduktion aus.

Die Ausdifferenzierung in der Realisierung bestimmter Formate in verschiedenen kulturellen Kontexten im Bereich der Medienkommunikation ist auf die globale mediale Ausbreitung von Rapmusik übertragbar. Im Zusammenhang mit transkultureller Kommunikation im Rap spielt weiter die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit Fragen der Zuwanderung eine Rolle (s. Kapitel 2.1).

Die Kapazität von Hiphop, die Beschränkungen und begrenzten sozialen Bedingungen afroamerikanischer und lateinamerikanischer Jugendlicher in urbanen Zentren Amerikas zu umgehen, ist von Kulturkritikern und -wissenschaftlerinnen in zahlreichen Kontexten hervorgehoben worden. Dabei wurde den Implikationen räumlicher Logiken von Hiphop und Rap lange Zeit wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Hiphop und Rap wurden eher als historisches Konstrukt und weniger als geokulturelles Amalgam von räumlich verstreuten Personalbeziehungen und Praktiken wahrgenommen (vgl. Forman 2004: 201).

²⁰ Hill betont, dass Crossing und Styling als Versuche angesehen werden können, „to delimit and control what the resource shall mean“ u. demzufolge als Ausdruck fortgesetzter Machtgefälle in der Welt (ebd.).

Rap und Hiphop entstanden aus den spannungsvollen Wechselbeziehungen zwischen ökonomischen und demographischen Bedingungen in New Yorks ärmsten Stadtvierteln. Wohnsituation, Zu- und Abwanderung und Kommunikationsnetzwerke trugen zur Formation kultureller Hybride und zu der soziopolitischen Ausrichtung der Musik bei, die sie bis heute beibehalten hat (vgl. Rose 1994b: 73). Die Redefinition kulturellen Raumes und eingeschriebener kultureller Werte spielt daher für die Entwicklung von Rap und Hiphop eine essentielle Rolle.

Rose (1994b) geht mit ihrer räumlichen Analyse am weitesten, indem sie Hiphops transformative Kreativität und Fähigkeit zur Veränderung der Nutzung von Technologien und des Raumes untersucht. Ihre spezifische Referenz auf Hiphopkultur und Lokalität unterstreicht die Bedeutung der postindustriellen Stadt als zentralen urbanen Einflussfaktor, „which provided the context for creative development among hip hop’s earliest innovators, shaped their cultural terrain, access to space, materials, and education“ (Rose 1994b: 34). Dies legt nahe, dass die Besonderheiten urbanen Raumes selbst Subjekt dekonstruktivistischer und rekonstruktivistischer Praktiken für Rapkünstlerinnen und -künstler sind.

Rapmusikulturen tragen zu einer radikalen Transformation von Orten bei, in denen sie auftreten. Kulturelle und soziale Räume werden neu imaginiert und umstrukturiert. Insofern sind Rapperinnen und Rapper nicht nur Benutzer elektronischer und digitaler Technologien, sondern auch alternative Kartographen, die an der Produktion räumlicher Kategorien und Identitäten innerhalb und außerhalb von Rapmusik und Hiphopkultur beteiligt sind (vgl. Forman 2004: 201-2).

Rapmusik bietet tiefe Einblicke in die räumliche Partitionierung von Ethnien und die diversen Erfahrungen junger schwarzer, lateinamerikanischer und weißer Menschen. Forman (2004: 202) beobachtet,

[...] that space and race figure prominently as organizing concepts implicated in the delineation of a vast range of fictional or actually existing social practices that are represented in narrative and lyrical form.

Er sieht in der Lokalität den zentralen Faktor für die Organisationsprinzipien Wert, Bedeutung und Praktik innerhalb der Hiphopkultur. Die Dynamiken des Raumes und ethnischer Zusammenhänge werden von Rapperinnen und Rappern in Themen, Zeit- und Ortsreferenzen sowie Referenzen auf Erfahrungen und Ideologien aufgegriffen und verarbeitet. Diese sind in einem weiteren Kreis sozialer Diskurse lokalisierbar. Bei der Analyse lokaler Praktiken und Diskurse als Basis von Rapmusik werden einerseits die Konstruktion von Lokalität selbst, andererseits die Art des Raumes, der konstruiert wird, sichtbar (vgl. ebd.).

Die Verbreitung von Rap und Hiphop über New York hinaus und die Veränderungen in der Rapproduktion speziell durch künstlereigene Label förderten die Entstehung distinktiver regionaler Rapsounds und -stile, starker lokaler Bündnisse und territorialer Rivalitäten, wie auch die Identitäten und Karrieren von Rappern enger an Städte, spezifische Nachbarschaften („hoods“) und Gemeinschaften gebunden wurden. Dies hatte Auswirkungen auf den räumlichen Diskurs im Rap, der neben der Konzeptualisierung generalisierter Lokationen wie dem ‚Ghetto‘, dem ‚Block‘²¹ oder der ‚Straße‘ durch die konkrete Repräsentation von Städten und ‚hoods‘, und in kleinerem Maßstab definierte, eng umrissene Orte gekennzeichnet ist.

²¹ Mit der Ikonisierung des ‚Blocks‘ wird auf die Wohnsituation im Ghetto Bezug genommen. Eine andere Bezeichnung ist ‚the projects‘. Zum Teil erfolgt die Benennung in Verbindung mit konkreten Angaben von Wohnort, Straßennamen und Umgebung (Läden, Geschäfte, Treffpunkte, u.Ä.).

Mit dem Terminus ‚respect‘ verbindet sich nicht nur das Einfordern von Beachtung für die Fähigkeiten oder die Wesensart von Rapperinnen und Rappern (s. Kapitel 3.4 und 11.1), sondern auch ein Verweis auf die Dominanz und Autorität über ein bestimmtes Territorium. Geographische Komponenten von Terrain, Besitz und Gruppenidentität spielen eine wichtige Rolle nicht nur in gangorientierten Aktivitäten. Mit der Entwicklung von Rap und Hiphop Mitte der 1970er Jahre kam es zu einer Revision der Repräsentationen urbaner Räume New Yorks. Kulturelle Grenzen wurden ausgehandelt oder neuverhandelt von den Bewohnerinnen und Bewohnern bestimmter Territorien und denjenigen, die sich zwischen den verschiedenen Stadtteilen hin- und her bewegten (Forman 2004: 203). Diese einander überlagernden Praktiken und Methoden der Konstruktion ortsgebundener Identitäten und Einschreibungen individueller und kollektiver Präsenz schufen die Verbindungen, auf die die Affiliationen innerhalb spezifischer Sozialgeographien aufbauten (vgl. ebd.).

Die Stadt als Ort rapmusikalischer Produktion ist hörbar präsent in Musik und Text durch explizites Zitieren und digitales Samplen, das die aurale Textur städtischer Umgebungen reproduziert. Seit ihren Anfängen Mitte bis Ende der 1970er Jahre hat Rap seine lokale Anbindung verteidigt und in Form lyrischen Wettstreits ausagiert. Dieser fand innerhalb geographischer Grenzen statt, die das Territorium verschiedener Crews, Cliques und Posses abgrenzten und zuvor andere räumliche Strukturen, u.a. rivalisierender Gangs, miteinbegriffen, erweiterten und veränderten. Forman (2004: 203) sieht in der expliziten räumlichen Bewusstheit einen Schlüsselfaktor, der Rap und Hiphop von anderen kulturellen und subkulturellen Jugendformationen unterscheidet.

Minoritätenjugendliche verwenden Rap zur Aufbringung von Diskursen urbaner lokaler Identität. Die Emphase auf der starken Verbundenheit mit einem Ort verankert Rapperinnen und Rapper in ihrer unmittelbaren Umgebung und setzt sie ab von anderen Umwelten und anderen ‚hoods‘ wie auch von anderen Rapperinnen und Rappern und deren Crews, die ähnlich umgrenzte Räume für sich beanspruchen. Die Repräsentation von Region und Konfrontation mit anderen manifestiert sich beispielsweise in der Auseinandersetzung zwischen New Yorker Rapperinnen und Rappern aus Queens und der Bronx oder zwischen Rappern der Ost- und Westküste, bis heute der vermutlich einzige am stärksten trennende Faktor von Rapmusikstilen in den USA. Die Betonung liegt auf der Benennung und strukturgebenden Darstellung lokaler Umgebungen von Rappern und Rapperinnen, die sich auf der ‚Landkarte‘ von Rap platzieren.

Trotz ihrer sozialen Widersprüche wird die ‚hood‘ häufig innerhalb des diskursiven Rahmens von ‚home‘ konstruiert (Forman 2004: 208). Während sie ein breiteres Profil ihres Heimatterritorioms und der darin lebenden Menschen kreieren, erweisen ihr Rapperinnen und Rapper Respekt und demonstrieren mittels fortgesetzter Referenz ihre Loyalität gegenüber den eigenen Wurzeln. Damit vermeiden sie die alleinige trostlose Darstellung sozial bedrückender Verhältnisse und unterstreichen die Bedeutung von Orten und sozialen Netzwerken.

Rapperformer und Fans realisieren und begrüßen die regionalen Genreviationen aufgrund unterschiedlicher Wahrnehmungen von Rap, die den verschiedenen sozialen Mustern und Normen gegebener Umwelten folgen. Zu den stilistischen Distinktionen treten Diskursdifferenzen innerhalb von Rap aus verschiedenen Regionen, was in Variationen von Vokalstil und Slangbenutzung, ortsspezifischen Referenzen auf Städte, ‚hoods‘ und Crews sowie einer Anzahl genereller Differenzen in Form und Inhalt der Texte hörbar wird. Dies geht bishin zu Referenzen auf die musikalische Produktion und den Klang musikalischer Produkte, mit denen sich Rapperinnen und Rapper identifizieren (s. Kapitel 11.4). Sie können auch im Sinne von Thorntons Idee des ‚subkulturellen Kapitals‘ und der ‚Distinktion‘ in

Anlehnung an Bordieu verstanden oder im Hinblick auf den Verkaufserfolg von ‚Differenz‘ interpretiert werden (vgl. Thornton 1995, Mayer 1997).

Die unterschiedliche Perspektive und Wahrnehmung soziokultureller Räume setzt sich bis in die Genreinhalte von Rapmusik hinein fort. Vertreterinnen und Vertreter des amerikanischen Message Rap Genres beispielsweise evozieren häufig eine erweiterte Vision von Schwarzamerika im Gegensatz zu den ghettozentrierten Visionen urbaner schwarzer Erfahrung, die auch in diesem Genre gegenwärtig sind, jedoch innerhalb von Texten des amerikanischen Gangsta Raps überwiegen (vgl. Quinn 2005: 66ff.). Neben der geteilten Perspektive auf schwarze Unterdrückung und systematische Ungerechtigkeiten existiert eine Spannung in der Aufspaltung zwischen expansivem Nationalismus von Message Rap und den enger definierten Lokalismen von Gangsta Rap mit seiner zentralen Emphase auf der ‚hood‘ (Forman 2004: 211). Diese Distanz wird durch Ansichten von Gangsta Rappern wie „life ain’t nothin’ but bitches and money“²² noch vergrößert. Während beide Subgenres ähnliche Phänomene adressieren in ihrem Fokus auf den Machtkampf der Schwarzen, verwenden sie unterschiedliche räumliche Diskurse und Handlungsweisen, die nicht leicht miteinander vereinbar sind.

Realitätsnähe, Authentizität und reduzierte räumliche Skalierungen werden bei der Repräsentation ‚authentischen‘ Straßenlebens konzeptionell verbunden. Vor allem in biographischen Darstellungen werden Orte zur Linse, durch die eine bestimmte Perspektive auf soziale Beziehungen vermittelt und kohärente Identitäten konstruiert werden. Sie dienen als Ausgangspunkt der Bewertung anderer Lokationen im Vergleich zum Ort persönlicher Signifikanz und Verbundenheit. Der Rekurs auf räumliche Konzepte wie die ‚hood‘ als Erfahrungsarsenale und Adressierungsmöglichkeit im Rap kann auch als Antwort auf übergeordnete Bedingungen verstanden werden, die weit über die lokale Ebene hinausgehen. Zu ihnen gehören die Transformation nationaler und regionaler Ökonomien unter den Bedingungen globalisierter Märkte und die damit verbundene Angst benachteiligter Gruppen, im Prozess großräumiger Umstrukturierungen urbaner Zentren ungehört zu bleiben (vgl. Quinn 2005: 67 u. 85f.).

Rap betont lokale Verbundenheiten, geht aber auch darüber hinaus, indem nationale und transnationale Themen von Bedeutung und die Verbundenheit der internationalen Hiphop-Szene selbst angesprochen werden. Mit der Identifikation mit verschiedenen Orten gehen unterschiedliche Botschaften einher entsprechend den verschiedenen Bewertungsskalen und dadurch erzeugten Konstruktionen abstrakter Räume und Signifikanzen. Insofern geben Raps Aufschluss darüber, wie solche Räume mit Sinn gefüllt werden durch Diskurse der Auseinandersetzung wie auch positiver Beziehungen zur umkämpften Lokalität.

2.2.3 Globalisierung amerikanischer Rapmusik und Lokalisierung in Deutschland

Androutsopoulos und Scholz gehen von der Annahme aus, dass es sich bei Formen europäischen Raps nicht nur um Imitationen US-amerikanischer Modelle handelt, sondern um das Ergebnis eines Rekontextualisierungsprozesses, bei dem ein weltweit zugängliches kulturelles Modell an verschiedene Rezeptionsgemeinschaften angepasst wird (2002: 1). In Bezug auf die Beziehung zwischen Amerikanisierung, kultureller Globalisierung (vgl. Strinati 1995: 21ff.) und Popularkultur vertreten die Autoren die Ansicht, dass global verfügbare kulturelle Produkte den Anstoß geben können für eine lokal ausagierte symbolische Kreativität und betonen die anregenden und schaffensfördernden Aspekte der Globalisierung.

²² Ice Cube in ‚Gangsta, Gangsta‘, einem Stück von N.W.A. von 1988 (Ruthless/Priority Records).

Die durch mediale Formen und personellen Kontakt in anderen Ländern eingeführte Hiphopkultur und Rapmusik war und ist noch immer Prozessen der Anpassung an neue Rezeptionsgemeinschaften unterworfen (Androutsopoulos and Scholz 2002: 28). Die globale Ausbreitung von Hiphop während der 1980er und 1990er Jahre wird reflektiert in der zunehmenden Zahl von länderspezifischen Untersuchungen (Krimms 2002, Auzanneau 2003, Scholz 2003a, 1998, Mitchell 2001) im Anschluss an die sporadischen Erwähnungen in frühen Standardwerken (Toop 1992, Potter 1995). Bisher gibt es nur wenige Untersuchungen, die den Versuch unternehmen, nationale Varianten von Rap miteinander zu vergleichen (vgl. Androutsopoulos and Scholz 2002).

Die zuletzt genannten Autoren gelangen bei der Analyse der Anpassung von diskursiven und sprachlichen Merkmalen amerikanischen Raps an europäische Rapmusikgemeinschaften zu dem Ergebnis, dass der thematische Zweck von Rap die Artikulation sozialer Realitäten auf lokaler und auch globaler Ebene ist. Dabei zeigen Rappende Bezüge zu Angelegenheiten lokaler Gemeinschaften und zur internationalen Szene durch die Rekontextualisierung wichtiger Genrethemen wie Sozialkritik. Unterschiede ergeben sich notwendigerweise infolge verschiedener demographischer und sozialer Bedingungen in beiden Gemeinschaften (vgl. Mitchell 1996, 2001).

Die Raptextanalysen von Androutsopoulos und Scholz ergeben eine Anzahl gemeinsam verwendeter Sprechaktmuster, die für das Genre bzw. einzelne Untergattungen konstitutiv sind und den Ausdrucksbedürfnissen der Performer dienen. Genrecharakteristika wie umgangssprachliche Orientierung, Inhalt und verbale Aktivitäten sind gepaart mit Referenzen zum individuellen sozialen und politischen Kontext, um typische Normen der Hiphopkultur neu zu formulieren und um seinen Platz in den verschiedenen *communities of practice* (vgl. Wenger 2000) innerhalb und außerhalb der Rapmusikultur zu artikulieren. Sprechaktmuster und kulturelle Referenzen haben einen wichtigen Anteil an der Präsentation individueller Ansichten und Identitätskonstruktionen von Rappenden sowie an der Hybridität kultureller Orientierungen (vgl. Androutsopoulos and Scholz 2002).

Das Aufkommen lokaler Rapkonventionen ist eng verbunden mit der sprachlichen Realisierung von Genreinhalten und -sprechformen. Rapperinnen und Rapper kreieren individuelle Images durch die kunstvolle Nutzung und Kombination verschiedener sprachlicher Ressourcen. Durch Imitation und Adaption einer Anzahl genretypischer Sprachfiguren und formaler Merkmale stellen sie Bezüge her zwischen ihrer lokalen Produktion und dem sozialsymbolischen und ästhetischen Wertesystem von Hiphopern und Rapmusikausübenden (vgl. ebd.).

Die Textanalyse deutscher Raps zeigt, dass sich die Künstlerinnen und Künstler zwischen den Polen der ausschließlichen Imitation von US-Modellen und der vollkommenen Loslösung von ihnen bewegen (vgl. Androutsopoulos and Scholz 2002: 28). Verbindungen zu den Ursprüngen von Rap bleiben bestehen, während lokale und nationale Diskurse etabliert werden, die eine Distanz schaffen zu amerikanischen Vorbildern. Die Texte des deutschen Korpus geben Einblick in die produktive Nutzung eines importierten Diskurses durch Einbringung thematischer, aktionaler und sprachlicher Zutaten einheimischer Prägung, die zur Schaffung kulturell und sprachlich-musikalisch hybrider Textgebilde führen (vgl. ebd.). Rapper und Rapperinnen drücken ihre Beziehung zur lokalen, nationalen und internationalen Szene direkt und durch den Gebrauch entsprechender rapsprachlicher Bezugsformeln sowie durch die Benutzung der Muttersprache und ihrer dialektalen und soziolektalen Varianten aus.

Konventionen, Themen und verbale Aktivitäten im Rap bilden den Ausgangspunkt für Rapperinnen und Rapper unterschiedlichen Hintergrunds, um über den eigenen Werdegang, über Erfahrungen und soziale Kontexte zu sprechen. Die kategoriale Verwendung einheimischer Sprache in Raptexen erleichtert die schnelle

Aneignung des Genres in anderen Sprechgemeinschaften (vgl. Androutsopoulos and Scholz 2002). Nachfolgende Künstlerinnen und Künstler reetablieren die Verbindung zwischen kunstvollem Ausdruck, sozialpolitischen Bedingungen und Diskurstraditionen in ihren Lokalgemeinschaften, während sie an der Anbindung an die internationale kulturelle Szene festhalten, als deren Teil sie sich verstehen (ebd.).

Androutsopoulos und Scholz (2002: 29) zufolge rührt die Popularität von Rap nicht so sehr von der Faszination einer entfernten Kultur für junge Rezipienten und Rezipientinnen her, sondern vielmehr von seiner Funktion als Plattform zur Artikulation künstlerischer Kreativität und verbalen Ausdrucks von Identität. Außerdem machen sie darauf aufmerksam, dass mit der allmählichen Entwicklung individueller Raptraditionen eine zunehmende Menge nationaler Ressourcen geschaffen werden, auf die die jetzigen und zukünftigen Rapgenerationen zurückgreifen können. Damit verschiebt sich das Verhältnis von importierter und endemischer Kultur als Inspirationsquelle (ebd.).

Im Diskurs um den Transfer von amerikanischem Rap in andere nationale Kontexte lassen sich vier Lesarten ausmachen: einmal die Verteidigung des ‚Originals‘, die Rap nur dann als politisch und authentisch anerkennt, wenn er afroamerikanisch bleibt. Zweitens, die Ansicht, dass die globale Kultur von Rap längst nicht mehr als afroamerikanisch verstanden werden kann, sondern als hybride Kultur begriffen werden muss, wobei Authentizität jeweils neu hergestellt wird, was u.a. durch Bezug auf das Politische geschieht. Eine dritte Lesart überträgt die Dichotomie von Original und Fälschung auf deutschen Rap unter Verweis auf ausländische bzw. inländische Produzenten. Die Essentialisierung der sozialen Situation ethnischer Minderheiten und deren Gleichsetzung mit der Situation von Schwarzen in den USA lässt türkische Jugendliche beispielsweise glaubwürdiger erscheinen, wenn sie politisch motivierten und authentischen Rap repräsentieren (Klein and Friedrich 2003: 54-5). Die vierte Lesart bezieht sich auf die Herstellung von Authentizität nicht aufgrund der sozialen Situation, sondern aufgrund des Grades der Verinnerlichung des Lebensgefühls Hiphop.

Letztlich reduziert sich der Konflikt um die Authentizität von Rapmusik als Kulturpraxis auf die Positionierung derselben einerseits als schwarze Kultur, „deren Neukontextualisierung als mehr oder weniger gelungene Annäherung an das Original“ verstanden wird und bei der die seit den Anfängen des amerikanischen Rap bestehende ethnische Vielfalt und gegenseitige Einflussnahme von Schwarzen, Puertorikanern und Weißen ausgeblendet wird. Auf der anderen Seite steht die Positionierung von Rap als „eine hybride Kulturform, bei der sich amerikanische und europäische Traditionen, Elemente von schwarzer und weißer Kultur vermischen und in verschiedenen lokalen Räumen eine sehr spezifische Ausformung finden“ (Klein and Friedrich 2003: 57).

In den 1980er Jahren setzte die zunehmende Globalisierung amerikanischer Hiphopkultur und Rapmusik ein. Sie erreichten andere Teile der Welt durch Medienberichte, Filme, Tonträger, Livekonzerte und über personale Beziehungen (vgl. Bennett 2000, Kap. 6). Ihre Elemente Tanz, Graffiti, DJing und MCing, Kleidungsstil, Auftreten und Geisteshaltung erreichten und begeisterten Jugendliche in aller Welt. Der globalen und sprachlichen Verbreitung von Hiphop ist es nach Ansicht von Mitchell zuzuschreiben, dass Hiphop nicht länger als alleiniger Ausdruck afroamerikanischer Kultur angesehen werden kann (Mitchell 2001: 1). Künstlerinnen und Künstler rappen in Englisch und in einer Reihe anderer Sprachen. Mitchell zufolge ist Hiphop inzwischen ein „vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world“ (ebd., vgl. Kapitel 2.2.2). Dies gilt ebenso innerhalb der USA, wo Hiphop nun auch als repräsentativ für andere als die afroamerikanische Kultur betrachtet und eher als multikultureller Lebensstil denn als Symbol einer spezifischen ethnischen Identität angesehen wird (Cutler 1999: 435).

Hiphop wurde von männlichen und weiblichen Jugendlichen afroamerikanischer und puertorikanischer Herkunft (vgl. Flores 1994) begründet und ist von Jugendlichen anderer ethnischer Zugehörigkeiten innerhalb und außerhalb Amerikas adaptiert worden. Die Mehrheit amerikanischer Hiphopkünstlerinnen und -künstler ist afroamerikanischer Abstammung, eine Minderheit von ihnen puertorikanischer, mexikanisch-amerikanischer und weißer amerikanischer Herkunft²³. Ein Viertel aller jungen Amerikanerinnen und Amerikaner bevorzugt Rapmusik vor anderen Genres (Morgan 2001: 187). Die historisch gewachsenen Nachbarschaftsbeziehungen von Jugendlichen afroamerikanischer, puertorikanischer und weißer Herkunft in den unterprivilegierten Stadtteilen New Yorks führten bereits lange vor der Ausbreitung der Hiphopkultur über den lokalen Rahmen hinaus zu kulturellen Fusionen, Crossover und Hybridisierungserscheinungen (vgl. Flores 1994: 91), die sich auf sprachlicher und musikalischer Ebene zeigten²⁴ (s.a. Kapitel 2.2.1). Lateinamerikanische Einflüsse machten sich auch früh im Westcoast Rap bemerkbar (vgl. z.B. Cross 1993).

Im Zusammenhang mit der inneren Struktur amerikanischer Rapmusik und ihrer historischen, sozialen und kulturellen Einbindung hat Rose (1994b) auf Fluss, Überlagerung und Brüchigkeit als Stilmerkmale von Rap selbst hingewiesen. Sie macht auf das komplexe Zusammenspiel neuer Technologien und afroamerikanischer Popularkultur, der Verbindung von Hi-Tech und Tradition im Rap, aufmerksam und überträgt globale Strukturerscheinungen zur Jahrtausendwende - *flow*, *layering* und *rupture* - auf die Hiphopkultur (1994b: 74). Rose zieht Parallelen zu *rap*, *writing* und *breakin'* und geht davon aus, dass etwas von dem fließenden, vielschichtigen und dabei brüchigen Geschehen der Postmoderne allen drei Elementen²⁵ innewohnt (s. Kapitel 3.1), die so zu einer gemeinsamen Kultur geeint werden.

Die Untersuchung zeigt, dass auch die Adaption amerikanischer Rapmusik in Deutschland durch sprachlich-musikalische Flüsse, Überlagerungen und Brüche gekennzeichnet ist. Die als stilbildend erkannten Merkmale Fluss, Schichtung und Gebrochenheit²⁶ von Rapmusik verhalten sich parallel zu den von Appadurai beschriebenen Globalisierungserscheinungen am ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert (vgl. Kapitel 2.1).

Das Konzept der Hybridität thematisiert die Differenz innerhalb kultureller Gemeinschaften (Klein and Friedrich 2003: 65). Im Anschluss an die Essentialisierung kultureller Praktiken wie Werte, Sprachstile oder Religion als positiver Rassismus in Form der Selbstpositionierung des Schwarz-Seins schafft Rap im Verweis auf die Ghettokultur historische Kontinuität und aktualisiert sich als Kultur ethnischer Minderheiten. Die positive Verwendung des Begriffs der Hybridität lässt sich bereits bei

²³ Frauen aller genannten ethnischen Herkunft nahmen von Anfang an aktiven Anteil an der Ausprägung von Rap als Gattungsfamilie (Maxwell 2003: 55, Perkins 1996a, Potter 1995, Rose 1994b). Wie ihre männlichen Kollegen gestalteten sie als DJs und MCs Partys und Konzerte oder trugen auf musiktechnologischem Gebiet, z.B. mit der Verwendung der Echokammer durch Sha Rock (vgl. Petri 2004), zur Entwicklung des Genres bei (Good 1999, Jamison 1999, vgl. auch Pough 2004: 8-11).

²⁴ Sie finden sich auch auf tänzerischer und zeichnerischer Ebene in Breakdance und Graffiti.

²⁵ Dies gilt auch für DJing und Hiphopmode als weitere Elemente der Hiphopkultur.

²⁶ Der Brechungscharakter von Rapmusik zeigt sich vor allem in der Verwendung des Breakbeats, dem Schlagzeugteil von Stücken, die oft tänzerischen Soloeinlagen dienten u. durch ihre Rhythmusbetontheit die Grundlage vieler Rapstücke der Anfangszeit bilden. Dabei werden Breakbeats von zwei gleichen Platten aneinandergereiht. Diese Technik wird später durch computerprogrammierte Rhythmen ersetzt. Eine weitere Brechung kommt durch die unterschiedliche Soundarchitektur verschiedener Klangebene zustande, die sich z.B. in ihrer Rauheit, Echohaftigkeit oder Echolosigkeit unterscheiden. Dadurch werden Eindrücke räumlicher bzw. zeitlicher Nähe oder Distanz hervorgerufen. Sampling generell führt zur Brechung des Klangteppichs durch Musik-, Sprach- o. Geräuscheinwürfe verschiedenster Prägung. Das etymologische Bedeutungsumfeld von Rap und Hiphop verweist ebenfalls direkt auf die genannten Erscheinungen der Brüchigkeit und Sprunghaftigkeit postmoderner Lebenswelten.

der Beschreibung von Neukontextualisierungen und Transformationen von Rap durch weiße Jugendliche innerhalb der USA beobachten.

Kaya (2001) beispielsweise betont die Hybridität des türkischen Raps in Berlin. Deutsch-türkischer Rap ist dem Autor zufolge eine kulturelle Bricolage aus drei Traditionssträngen: der anatolischen als authentisch imaginierten Kultur, aus global zirkulierenden Zeichen und Symbolen der Hiphopkultur, und der Anlehnung türkischer Jugendlicher an den Lebensstil ihrer deutschen Peers, der in der deutsch-türkischen Szene nachgeahmt wird. Als weiteren Anknüpfungspunkt nennt Kaya die türkische Tradition fahrender Sänger des 16. und 17. Jahrhunderts, die in ihren Texten die Herrschaft der Osmanen kritisierten. Zwischen Tradition und Transfer, Authentizität und Synkretismus, Transkulturalität und Transnationalismus bilden sich aus den verschiedenen Traditionslinien deutsch-türkischer Rapmusik hybride Formen von Identitäten. Kaya beschreibt die Aufnahme von Gangsta Rap Images der Gruppe Islamic Force²⁷, weiterhin die textliche Beschäftigung mit sozialen und politisch brisanten Themen und den trotzigen Nationalismus der Rapper, die vom Leben einer türkischen Minderheit in Deutschland erzählen. Mit den Rapperinnen Sultana und Aziza A traten dann neben den genannten sozialpolitischen Themen Sexismus und Kritik des türkischen Machismo auf den Plan (vgl. Kaya 2001: 171).

Auch angesichts der Brüche und Diskontinuitäten in der Geschichte und Tradition schwarzer Kultur findet im Rap eine Essentialisierung der Kultur der Schwarzen als ethnischer Minderheit statt. Hybride Identitäten in Aufnahmeländern von Rap weltweit sind eng mit dem Kampf von Migrantinnen und Migranten um soziale Anerkennung verbunden, wobei der Rekurs auf das schwarze Original in lokalen Rapmusikkulturen Authentizität verbürgt. Theoretikerinnen und Theoretiker eines seit seinen Anfängen hybriden Hiphops sehen das politische und Authentizitätspotential von Rap außerhalb der USA in der Sichtbarmachung der Hybridität kultureller Identitäten.

Der Medienkurs über Authentizität und politisches Potential von Rap in Deutschland bewegt sich vor allem entlang zweier Diskursstränge: Zum einen werden Verbindungen hergestellt zwischen der Ghettokultur der USA und dem mit Gewalt und politischen Aussagewillen assoziierten Authentizitätskonzept, welches auf ethnische Minderheiten und insbesondere türkische Rapper übertragen wird. Zum anderen verläuft der mediale Diskurs entlang der Assoziationskette spaß- und kommerziell orientierten, politikverdrossenen deutschen Mittelstandsrap, womit sich eine Dichotomie ergibt zwischen ‚deutschem Rap‘ als Plaisier und Kommerz, und deutsch-türkischem Rap als Politik, Gewalt und Ghetto. Diese Dichotomisierung legitimiert sich „über den Bezug zum Ursprungsmythos und dessen imaginierte mythische Figuren“ (Klein and Friedrich 2003: 71-2) und spricht Rapperinnen und Rappern ungleicher Lebensumstände zu denen amerikanischer Ghettos die Authentizität ab. Auf der anderen Seite wird die Lebenssituation türkischer Rapperinnen und Rapper essentialisiert und politisiert.

Die mediale Dichotomisierung von ‚Deutschrap‘ und ‚Oriental Hiphop‘ ist problematisch (Elflein 1997, Greve and Kaya 2004) zum einen, weil die Mehrzahl der Mitte und Ende der 1990er Jahre erschienenen Musikalben mit deutsch- und türkischsprachigem Rap dem dargestellten Bild nicht entspricht und außerdem Samples vielfältiger Herkunft verwendet, die sich nicht unter dem Begriff ‚orientalisch‘ subsumieren lassen oder einem einheitlichen Stil zuzuordnen sind. Zum anderen weisen zahlreiche Gruppen eine internationale Zusammensetzung ihrer Mitglieder auf, sodass eine Kategorisierung in ‚deutsche‘ und Rapgruppen ‚orientalischer‘ Herkunft der Realität nicht gerecht wird. Mit den Vermarktungsetiketten wurde vermutlich u.a. der

²⁷ Vorläufer der bekannten Gruppe Cartel.

Versuch unternommen, deutschsprachige von stärker gemischtsprachigen bzw. Aufnahmen mit fremdartig anmutenden Samples voneinander abzugrenzen.

Elflein führt als Gründe für die Adaption und Rezeption amerikanischer Rapmusik von Migranten- und deutschen Jugendlichen den Wettbewerbscharakter und Männlichkeitskonzepte von Rap²⁸ an, wobei er das Interesse und die Teilnahme von Frauen an der Kultur ignoriert (vgl. Elflein 1997: 285). Als weiteren Grund nennt er die Zugangsmöglichkeiten für ‚jugendliche Immigranten‘ zur Musikform Rap, mit deren Hilfe das ‚gesellschaftlich anerkannte Leistungsprinzip reproduziert‘ wird. In der ‚Hood‘ sieht der Autor einen zusätzlichen Grund für die Annahme der Hiphopkultur als Organisationsform und Identifikationsmoment sowie die eigene Marginalisierung, Gruppenloyalität und Nichtzugehörigkeit zu gesellschaftlichen Machtgruppen (ebd.).

Der Autor gibt Einblick in die Anfänge deutschen Raps und US-amerikanischer Vorbilder, in die Verbreitung eines aggressiven Männlichkeitskonzepts, von Frauenfeindlichkeit und der Ideologie der ‚Nation of Islam‘. Die Identifikation mit afro- und hispanoamerikanischen Jugendlichen in den USA geht bis hin zur möglichen ‚Glorifizierung der eigenen Marginalisierung in der BRD‘ (Elflein 1997: 286) und findet unabhängig von bzw. trotz der unterschiedlichen Migrantensituation in den USA und der BRD statt. Das frühe Stück ‚The Message‘ (US29) verkündet, dass ‚Rap und eine loyale Freundesgruppe stark genug machen um zu überleben‘, und das Modell der Zulu-Nation liefert einen auf Identifikation beruhenden Kodex (ebd., 287)²⁹.

Elflein verweist auf die Attraktivität des Genres bei männlichen Migrantenjugendlichen insbesondere wegen des Unterschieds zu ‚als deutsch angesehenen Mustern‘ und Anknüpfungspunkten zwischen männlich dominierten Freundschaftsgruppen der Herkunftskultur und sozialen Organisationsformen türkischer männlicher Jugendlicher (vgl. Tertilt 1996). Identitäten zwischen alter und neuer kultureller Heimat, Antidiskriminierung und Neonazi-/Skinheadgegnerschaft, aber auch Frauenfeindlichkeit bilden dabei die Angelpunkte und Bindeglieder der von ihm in den Blick genommenen Stückproduktionen. Die an Cartel beteiligten Gruppen wirken beispielsweise aktiv an der Identitätskonstruktion einer ethnisch definierten Minderheit mit. Analog der positiven Bedeutungsumkehrung und Selbstbezeichnung von amerikanischen Rappern als ‚Nigga‘ taucht das Schimpfwort ‚Kanake‘ als Selbstbenennung männlicher türkischer Rapper in Texten auf. Auf der anderen Seite finden sich Übernahmen der ‚Sista‘ Etikettierung amerikanischer weiblicher Vorbilder, etwa bei der Rapperin Aziza A (‚große Schwester‘, s. Kapitel 6.2 und 10.3).

Der Legitimationsversuch und Authentizitätsanspruch deutscher Rapperinnen und Rapper verlagert sich auf das Lebensgefühl Hiphop und die Performanz verbaler Fähigkeiten und Übersetzung eigener Lebensverhältnisse in genretypische Narrative. Die Zeichenwelten des Ghettos und der Straße werden zum ‚Lifestyle-Element‘ (Klein and Friedrich 2003: 76) transformiert, Erzählungen sozialer Marginalisierungserfahrungen rücken an die Stelle ethnischer Randständigkeitserfahrungen. Selbst- und Fremdthematization kreisen um soziale Marginalisierung, politisches Potential und authentischen Gehalt. In der Art des von Lévi-Strauss‘ verwendeten Begriffs der Bricolage werden Stile entwickelt, die aus der unterschiedlichen lokalen Dekodierung medialer Produkte und sozialer Sinnwelten herrühren (vgl. Hall 1984).

²⁸ Elflein verweist auf die Ähnlichkeit verbalen Schlagabtausches und der Zurschaustellung von Fähigkeiten (mithilfe eines Formelrepertoires an gereimten Beleidigungen) mit dem Konzept des Dissens im Rap. Das türkische Konzept von Ehre und Anerkennung (vgl. Tertilt 1996: 175-217) weist allerdings einige Unterschiede zu afroamerikanischen Konzepten von Männlichkeit auf (vgl. auch Kapitel 11.6).

²⁹ Auch segregationistische ökonomische Konzepte (z.B. Prinzipien der Nation of Islam) wurden z.T. unhinterfragt übernommen (vgl. ebd.).

2.3 Zusammenfassung

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit Prozessen sprachlicher Transformation und Relokalisierung von Bedeutungen, wie sie bei der Produktion neuer Raptexte in Deutschland im Anschluss an die Vorgaben amerikanischer Vorbilder geschieht. Dabei wird davon ausgegangen, dass ein Verständnis zeitgenössischer Populärmusik wie Rap heute nicht mehr durch konventionelle Dichotomien wie Rock und Pop, authentisch und synthetisch oder ernste und populäre Musik erreicht werden kann. In Übereinstimmung mit Theorien des Postmodernismus rückt die Distinktion und Beziehung zwischen dem Lokalen und dem Globalen in den Erklärungsmittelpunkt.

Für die Analyse der Beziehungen zwischen Raptexten aus dem amerikanischen und deutschen Raum spielt die Tatsache aktiver Perzeption und Verstehensweise medialer Produkte vor dem Hintergrund sozialer und lokaler Einbindungen eine entscheidende Rolle. Das zum Teil angespannte Verhältnis zwischen Teilnehmerinnen und Teilnehmern afroamerikanischer und angloamerikanischer Herkunft an der amerikanischen Rapkultur verdeutlicht bereits die gebotene Vorsicht im Umgang mit der Übernahme sprachlich-kultureller Konzepte einer Kultur durch eine andere. In Raptexten werden die Bindungen ihrer Produzentinnen und Produzenten an lokale Umgebungen markiert. Sie artikulieren in Form referentieller und indexikalischer Sprachnutzung ihre Beziehungen zu sprachlich-sozialen Diskursen und demonstrieren verbale Fertigkeiten und Diskurswissen der Rapmusikultur.

Die ausschließliche Konzentration auf die Textprodukte amerikanischer und deutscher Rapperinnen und Rapper innerhalb der vorliegenden Untersuchung lässt Rezeptions- und Produktionsbedingungen weitgehend außer Acht, sodass nur sehr bedingt Rückschlüsse auf tatsächlich erfolgte, direkte Einflussnahmen erlaubt sind. Über die (Re-)konstruktion von Genremerkmalen lassen sich allerdings Aussagen bezüglich der Prototypikalität bzw. Weiterentwicklung von Rapmusiktexten beider Länderkorpora machen. Lokalisierung bedeutet dabei nicht zwangsläufig, dass es sich in jedem Fall um einen kreativen Aneignungsprozess vonseiten ehemaliger Rezipientinnen und Rezipienten handelt. Bei der Verarbeitung medialer Produkte gehen persönliche Voreinstellungen und global verbreitete Images Verbindungen ein, die den Interpretationsrahmen schaffen zur Produktion eigener Raptexte. Das Verhältnis zur Tradition spielt dabei ebenso eine Rolle wie die soziale Positionierung der Akteurinnen und Akteure innerhalb der Musiklandschaft und innerhalb ihrer gesellschaftlichen Diskurswelt.

3 Zur sprachmusikalischen Gattungsverortung von Rap

Die Betrachtung von Rapmusik als ‚Text‘ setzt die Kenntnis verschiedener Interpretationsrahmen voraus. Raptexte spiegeln ihre zeitliche und räumliche Situierung als Kunst der Postmoderne. Das folgende Kapitel gibt Aufschluss über Parallelen in der Konstruktion von Rapmusiktexten vor dem Hintergrund zeitgenössischer Kunst und Kultur. In einem zweiten Schritt werden sprachliche Merkmale mündlicher Kulturen in den Blick genommen, die auch für Rap kennzeichnend sind, und die sich mit den Stilmerkmalen postmoderner Kultur vermischen.

Es erfolgt eine erste sprachliche Annäherung an Rap anhand der Betrachtung etymologischer Wurzeln von Rap und Hiphop in afroamerikanischen Sprechstilen. Daran an schließen Ausführungen zum Diskurs und zur Sprachideologie von Rap, in denen der Kontext von Globalisierung und Lokalisierung auf die sprachlichen Ausdrucksformen und Schlüsselkonzepte der Kultur bezogen wird. Das Kapitel setzt fort mit Erläuterungen zur Inszenierung und Konstruktion von Genrestilen und

Genderidentitäten im Rap und stellt typische Eigenschaften der Gattung vor. Zuvor werden einige der bisherigen Untersuchungsansätze für Musiktexte erläutert.

3.1 Rap als Erscheinung der Postmoderne

Es lassen sich Verbindungen ziehen zwischen der sprachlich-musikalischen Form von Rap und Charakteristika des Postmodernismus, dem Zeitalter verstärkter Globalisierung (vgl. Bennett 2000). Strinatis einführende Darstellung in *Postmodernism and Popular Culture* (1992) führt fünf Elemente von Postmodernismus an:

- 1 the breakdown of the distinction between culture and society
- 2 an emphasis on style at the expense of substance and content
- 3 the breakdown of the distinction between high culture (art) and popular culture
- 4 confusions over time and space
- 5 the decline of the “meta-narratives”.

Kultur wird nicht mehr als getrennt von der Gesellschaft oder diese in Teilen reflektierend verstanden, vielmehr ist eine Definition von Gesellschaft ohne Einbeziehen kultureller Faktoren nicht möglich, und das Verhältnis von Kultur und Gesellschaft gestaltet sich fließender. Stil wird zum zentralen Moment. Er ist nicht mehr nur Zutat, sondern rückt oft in den Vordergrund vor der Bedeutung einer kulturellen Form. Eine Trennung von Stil und Inhalt wie in früherer Zeit wird ebenso unmöglich wie die Isolierung eines essentiellen Inhaltes von Kultur oder Kunst (Longhurst 1995: 112). Die Aufweichung der Trennung von Hochkultur und Popularkultur erlaubt ein Hin- und Hergleiten zwischen Formen beider Referenzbereiche. Dies trägt zu veränderten Sichtweisen auf die Definition von Popular- und Hochkultur bei und auf die Zuordnung kultureller Produkte zum einen oder anderen Bereich. Alte Wahrnehmungen von Zeit und Raum haben einen Zusammenbruch erlebt. Menschen sind weniger an einen Ort gebunden, reisen häufiger und verfügen über mehr Erfahrungen mit anderen Kulturen. Schließlich haben neuzeitliche Entwicklungen zu einem zunehmenden Zusammenbruch großer Narrative oder Ideen geführt, die das Leben der Menschen bestimmten (Longhurst 1995: 113).

Featherstone (1988) führt in seinem Vergleich von Moderne und Postmoderne an, dass letztere verspielter ist als die Vorgängerepoche, und Gebrauch macht von popularkulturellen Formen, dabei nicht ängstlich in Bezug darauf, dass es sich bei dem Künstler oder bei der Künstlerin vielleicht nicht um ein Genie handelt. Dies legt auch das Prinzip der Bricolage und des Eklektizismus nahe, welches in weiten Teilen der Kunst Anwendung findet.

Modernism

- ‚aesthetic self-consciousness and reflexivity‘
- ‚a rejection of narrative structure in favour of simultaneity and montage‘
- ‚an exploration of the paradoxical, ambiguous and uncertain open-ended nature of reality‘
- ‚a rejection of the notion of an integrated personality in favour of an emphasis upon the deconstructed, dehumanized subject‘

Postmodernism

- ‚the effacement of the boundary between art and everyday life‘
- ‚the collapse of the hierarchical distinction between high and mass/popular culture‘
- ‚a stylistic promiscuity favouring eclecticism and the mixing of codes‘

- ‘parody, pastiche, irony, playfulness and the celebration of the surface “depthlessness” of culture’
- ‘the decline of the originality/genius of the artistic producer and the assumption that art can only be repetitious’ (Featherstone 1988).

Als kulturell dominierende Erscheinung wirkt Postmodernismus auch auf populäre Musik. Dies zeigt sich beispielsweise im Zusammenbrechen von Grenzen zwischen zuvor getrennten Genres populärer Musik und dem Bruch mit Narrativen des konventionellen Songs in Formen von Rapmusik und Rave Musik (Longhurst 1995: 114). Daneben bestehen jedoch auch Kontinuitäten zwischen Modernismus und Postmodernismus wie die Bedeutung des Realismus in der Popularkultur und Populärmusik im Besonderen.

Abercrombie, Lash und Longhurst (1992) nach konstituiert sich Realismus aus drei Elementen. Er öffnet ein Fenster, das Einblicke in die Welt verschafft, mobilisiert eine bestimmte Art von Narrativ und verheimlicht den Prozess seiner eigenen Produktion. Der Realitätscharakter manifestiert sich in der Plausibilität und Kohärenz der Erzählung im Hinblick auf Alltagswissen, oder der Vertrautheit mit den Motivationen der Handlungsträgerinnen oder -träger. Er zeigt sich in Bezügen der konstruierten zu unserer eigenen Lebenswelt. Realistische Narrative werden durch Ursache-Wirkungsbeziehungen strukturiert, was häufig mit einer Dreiteilung in Anfang, Mitte und Ende verbunden ist. Außerdem verbergen sie die Tatsache, dass es sich um eine Fiktion handelt und bringen die Rezipienten zu der Ansicht, in eine von ihnen und den Produzenten unabhängige Welt einzutreten. Longhurst spricht auch von der „suspension of disbelief“ in the common phrase“ (Longhurst 1995: 143-4).

Im Modernismus fungieren Narrative weniger als Fenster, sondern sie fokussieren oder brechen Wirklichkeit, um verschiedene Elemente derselben in neuem Licht darzustellen. Die bekannte Welt wird verfremdet, tiefere Realitäten einer anderen Art werden ausgelotet, wobei auch vertraute Muster von Ursache und Wirkung zerschlagen werden oder in Gegensatz zu anderen Formen gesetzt werden. Autorenschaft ist dabei ein zentrales Moment der Repräsentation und des Umgangs mit sprachlichen Formen. Modernismus in seiner klassischen Form ist eine Schöpfung der Hochkultur und des späten 19. Jahrhunderts. Er ist auf die Stadt bezogen und auf bestimmte Formen ‚grenzüberschreitender‘ Erfahrungen (Williams 1989).

Postmodernistische Narrative öffnen kein Fenster in eine andere Welt oder ermutigen zur Suche nach einer anderen Realität, sondern suggerieren eher, dass die Welt selbst aus Images und Diskursen besteht, die nicht in einer unabhängigen Fassung gewusst werden können. Weiterhin spielt der Sinnverlust der Welt eine Rolle bzw. die Welt wird als Ort des Aufeinanderprallens unvereinbarer Diskurse begriffen, die einander nur gegenübergestellt werden können und in keiner Rangfolge ihrer Wichtigkeit stehen.

There is no truth or reality to be found. Narratives may be fragmented or move in the direction of a ‘knowing’ self, or other-textually (for example, to a another film, book or record), referring narrative. Different elements from different discourses or genres are placed together in one work of art (Longhurst 1995: 144).

Postmodernismus spielt mit Ideen der Produktion und Autorenschaft. Sowohl für letzteres als auch die Aufhebung des Gegensatzes zwischen und die gegenseitige Durchdringung von Hoch- und Popularkultur ist Rapmusik ein markantes Beispiel. Die Sampleauswahl reicht heute über die gesamte Palette abendländischer,

morgenländischer und Weltmusik von Vergangenheit und Gegenwart³⁰. Musikausschnitte barocker, klassischer, romantischer und neoklassizistischer Werke stehen neben (und nicht selten in seltsamem Kontrast zu) solchen aus popularmusikalischer Quelle. Spezielle Formen der Volksmusik werden dabei als Referenzen auf bestimmte soziale Gruppen eingesetzt, womit die Musik weniger auf Massenverteilung, sondern mehr auf Teilkonsumentengruppen ausgerichtet wird.

Volksmusikalische Narrative auf der anderen Seite sind in vielerlei Hinsicht nicht realistisch, indem sie kein Fenster in die Welt öffnen, keine konventionellen Ursache-Wirkungsgefüge verwenden und nicht den Produktionsprozess offenlegen. Explizite Verweise auf die Art der Produktion sind hingegen sowohl in den Texten als auch in der musikalischen Machart von Rapstücken in Form von Scratches³¹ und hörbaren Schnittstellen der Zusammenfügung einzelner Samples³² enthalten.

Die Gegenüberstellung der Idealtypen von Volkskultur, Realismus, Modernismus und Postmodernismus verdeutlicht die wichtigsten Unterschiede und Entwicklungen der Erzählstruktur und Darstellungsweise (Abercrombie et al. 1992):

	Folk	Realism	Modernism	Postmodernism
World	'bounded' or supernatural or religious	clear window secular	strange opaque	discursively structured
Narrative	episodic	cause and effect beginning-middle-end	fragmented	cause and effect + incorporation of other texts
Production	immediate-performance based	concealed	foregrounded	playful + problematic

1) *Übersicht über Narrativstruktur und Darstellungsform in Folk, Realismus, Moderne und Postmoderne (Abercrombie et al. 1992/In: Longhurst 1995: 144).*

Rap weist typische Charakteristika der Postmoderne auf und steht damit im Zusammenhang mit parallelen Entwicklungen in anderen Künsten. Rose' (1994b: 74) Vergleich globaler Strukturerscheinungen zur Jahrtausendwende - *flow*, *layering* und *rupture* - mit Techniken der Hiphop-Kultur (s. Kapitel 2.2.3) bezieht sich auf die Im-Fluss-Befindlichkeit, Vielschichtigkeit und Gebrochenheit postmodernen Geschehens. Ein näherer Blick bestätigt, dass Teilaspekte von Hiphop wie *rap*, *writing* und *breaking*³³ in signifikanter Weise über diese Arten der Gestaltung verfügen.

Flow als Beurteilungskriterium für Hiphop-Performer beschreibt im Rap die Fähigkeit, der Beatstruktur mit der Stimme zu folgen, im Graffiti bezeichnet es die glatte und fließende Linienführung, und im Breakdance die fließend ineinander übergehende Kombination verschiedener Tanzfiguren. Beim DJing spielt das ohne merkbliche Unterbrechung stattfindende Ineinanderübergehen musikalischer Tracks eine wichtige Rolle.

Das *layering* zeigt sich im Graffiti in der Verwendung fortgeschrittener Sprühtechniken und in der Benutzung von mehr Farben und Farbkombinationen. Dies gilt analog für den Einsatz von Klangfarben, Geräuschen, Redezitaten, etc. sowie deren

³⁰ Schon klassische Musiker haben sich gegenseitig zitiert und dies als Referenz im Sinne der Respektbezeugung oder Verhöhnung verstanden (s. Kage 2002: 53).

³¹ Dabei handelt es sich um perkussiv eingesetzte Kratzgeräusche, die durch das schnelle Hin- und Zurückbewegen laufender Platten auf speziell dafür eingerichteten Plattenspielern entstehen.

³² Diese Form des Schneidens, Mischens und Zusammenführens von Sprach-, Musik- und Geräuschteilen im Rap wird auch ‚Cut `n` Mix‘ genannt. (vgl. Hebdige 1987).

³³ Zu den wichtigsten Elementen der Hiphopkultur gehören DJing, MCing, Writing und Breaking, im weiteren Sinne auch der Kleidungsstil. Rose fasst die ersten zwei Elemente unter dem Oberbegriff Rap.

Kombination beim Vorgang des Samplings und Mixings im Rap, des Weiteren bei der Überlagerung von Breakdancefiguren aus Gymnastik, Pantomime usw. Vielschichtigkeit als Ethos zeigt sich in Bezug auf die Stimmenvielfalt sozialer Milieus und die Freiheit in der Materialauswahl und Generierung von Mischformen.

Den Eindruck des Brüchigen vermitteln die roboterhaften oder gefrorenen Bewegungsgesten (*freeze*) von Breakdancern, die hart mit dem Beat aufeinandertreffenden Sprechsalven mancher Rapper oder die instabil wirkenden, kantigen Schriftzüge bestimmter Sprayer. Die textuelle Welt der Rapsongs ist vielfältig gebrochen durch das eingespeiste Sprach- und Tonmaterial wie durch den Gebrauch des Reims als „Stilmittel für die Brüche dieser Welt“ (Verlan 2003: 144); der Breakbeat und die Techniken des Cut'n'Mix (Schneiden und Mischen) sowie des Scratchings sind *layering* und *rupture* par excellence.

Die verschiedenen Ausdrucksmedien bedingen eine unterschiedliche Gewichtung der konturgebenden Eigenschaften von *flow*, *layering* und *rupture* innerhalb der Hip-hop-Kultur. Im komplexen Zusammenspiel von Musik und Sprache im Rap gewinnen die von Rose als typisch für globale Strukturerscheinungen beschriebenen Phänomene performativen Charakter. Der Fluss, das Über- und Ineinanderschichten und die Brechung sprachlicher und musikalischer Einheiten können somit als künstlerischer Reflex und zeitgemäße Antwort auf soziokulturelle Veränderungsprozesse angesehen werden. Rose sieht in ihnen die sozialen Rollen reflektiert und bestritten, die innerstädtischen Jugendlichen zur Jahrtausendwende offen stehen (Rose 1994: 72).

Mehrfachverortungen von Identitäten in globalen und lokalen Kontexten, die Überlagerung mehrerer Realitäten und die daraus entstehenden Widersprüche ebenso wie die Unabgeschlossenheit und Notwendigkeit zur fortlaufenden Differenzierung und Identifizierung sind Bestandteil kultureller Identität von Hip-hopern (Menrath 2003: 229). Die Verwendung von Sprache und Musik nach den genannten Mustern und Kulturtechniken der Repräsentation ist es, die das Rapgenre als Gattung kennzeichnet, und deren unterschiedliche Handhabung zur Ausprägung verschiedener Genretypen im Rap führt (vgl. Krims 2000).

3.2 Rap als Phänomen sekundärer Mündlichkeit

Now hear this mixture
Where hip hop meets scripture (US49)

Raps können im Sinne gesprochen sprachlicher Textsorten aufgefasst werden, da sie bestimmte Bedingungen zur Homogenität sprachlicher Einheiten auf subordinierter Ebene erfüllen. So verfügen sie über eine erkennbare thematische Struktur (Kohärenz) und Verweismittel auf benachbarte Inhaltsteile (Kohäsion) und auf andere Texte (Intertextualität). Sie haben eine handlungslogische Abfolge, Anfang und Ende und dienen bestimmten Funktionen und Zielen (vgl. Schwitalla 1997: 134f.). Dabei ist die Frage der Abgrenzung kleinerer von komplexeren Einheiten von untergeordneter Bedeutung. Sie können aus wiederkehrenden Struktureinheiten (z.B. Frage-Antwort, Argument-Gegenargument) aufgebaut sein, die wieder kleinere Einheiten (Sprichwörter, Formeln) enthalten können (ebd., 136). Labovs (1976/78 Bd. 2, 58ff.) Strukturbeschreibung narrativer Texttypen nennt Ankündigung, Orientierung (Zeit, Ort, Personen), Ereignisdarstellung und -verdichtung, Lösung (Pointe) und abschließende Gesamtbewertung und Rückführung in die Gegenwart.

Mündliche Poesie dient der Bestätigung der sozialen Ordnung oder deren Herausforderung (Finnegan 1977: 269), dem Unter-Drucksetzen von Autoritäten oder Ausdruck und Konsolidieren der Sichtweisen von Minderheiten und dissidenten

Gruppen. Sie hat entspannende, heilende und ventilatorische Funktionen als Effekt von Kommunikation (ebd., 243) und diene stets Unterhaltung und Kritik³⁴.

David Britain (1992: 94-5) stellt unter Bezugnahme auf Atkinson fest, dass eine wachsende Evidenz besteht für die Tendenz oraler Kulturen,

to emphasise the creation of involvement in discourse. Oral cultures value shared knowledge and understanding; their talk has more to do with 'maintaining relationships among participants than with taking direct and concerted action regarding the ostensible topic of talk' (Atkinson 1984: 36).

Finnegan (1977: 116f.) verweist darauf, dass ein großer Teil oraler Poetik nicht ‚communal and non-individual‘, sondern wie auch in zahlreichen Raps in der ersten Person präsentiert ist. „In heroic narratives the action is commonly in the third person, but it is sometimes presented as if the singer/poet was himself the hero“³⁵. Die erste Person wird auch wirkungsvoll im recht verbreiteten Genre des Selbstpreises in der afrikanischen Panegyrik der Ibo, Sotho und Ankole sowie in kürzerer persönlicher Poetik benutzt. *Poems of address* sind ebenfalls verbreitet, panegyrische und Liebespoetik sowie Gebete und Hymnen werden in der zweiten Person vorgetragen. Der Dialog in mündlicher Poesie ist, wie ebenfalls in vielen Rapsongs, meist gleichermaßen hoch entwickelt. Das direkte Adressieren der Hörschaft zum Wecken und Erhalt von Aufmerksamkeit ist besonders in oraler Literatur angebracht³⁶.

Die von Ong erläuterten Aspekte der Psychodynamik von Oralität treffen zu einem großen Teil auf die untersuchten Raptexte zu, u.a. durch die eher additive als subordinierende, aggregative eher als analytische Form und redundante oder kopierende Gedanken- und Ausdruckswelten, weiterhin durch überwiegend konservative oder traditionalistische Einstellungen, die Nähe zur menschlichen Lebenswelt, durch den antagonistischen Charakter und eine emphatische und partizipierende eher als objektiv distanzierte Ausdrucksweise, die häufiger homöostatisch und situativ ist als abstrakt. Seine Ausführungen zu den Funktionsweisen oralen Memorierens, zur Verbomotorik und zur Rolle des Heldenhaft-Besonderen und Bizarren, von Klang, Gemeinschaft und Sakralität treffen ebenfalls auf viele Raps zu (s.u.). Ong hebt die Funktion extremer Polarisierungen in gut und böse sowie starker Übertreibungen für die Empfänglichkeit des Publikums und als Memorierhilfe hervor.

Oral formulaic thought and expression ride deep in consciousness and unconsciousness, and they do not vanish as soon as one used to them takes a pen in hand (Ong 1982: 82)

Tief im Bewusstsein und Unterbewusstsein verankertes mündliches formelhaftes Denken und Sprechen verschwindet nicht ohne weiteres beim Schreiben, eher wird es zunächst imitiert (vgl. Finnegan 1977: 70). „Formulaic style marks not poetry alone, but

³⁴ Vgl. z.B. (afro-)jam Protestsongs wie ‚We shall overcome‘ und die ostafrikanischen Unite (ebd., 217). Beispiele von Westnigeria zeigen die Duellsituation zweier Parteien, die gegenseitig ihre Symbolik angreifen, eine hochgradig stilisierte Form verbaler Auseinandersetzung. Die Protestsongtradition von Plantagenarbeiterinnen im Kivugebiet des Congo, die Anweisungsgesänge für Regierende von Yoruba Sängern und Preisgesänge für Zuluking Shaka gehören zum oralen ‚Erbe‘ von Rap ebenso wie die Tradition der Verwendung derber Beleidigungen und Anfeindungen in Gefängnisongs und von expliziter Obszönität in Ibo Gesängen (Finnegan 1977: 223ff.).

³⁵ In der Odyssee bspw. sind autobiographische Erzählform des Helden und seiner eigenen Taten und Erzählweise in der dritten Person für den verbleibenden Teil ingenious verbunden.

³⁶ Vgl. z.B. die Aufforderung der Yoruba *ijala* Sänger: „Silence! Attention, please! All chattering must stop now“ (Babaloloa 1966: 58). Die Einleitung des Songs ist auch der Ort zur Anfrage um Belohnung (s. Finnegan 1977: 118), eine Tradition, die in manchen am. Raps ihre Fortsetzung findet (s. Kapitel 11.5.1).

more or less, all thought and expression in primary oral culture”³⁷ (ebd., s. Kapitel 4.3.7). Ong (1982) weist darauf hin, dass Erzähler auch neue Elemente in alte Geschichten einführen, und er erklärt, dass Preisgesänge alte Formeln und Themen mit neuen politischen Gegebenheiten vereinbaren müssen. „But the formulas and themes are reshuffled rather than supplanted with new materials” (ebd., 42).

Im Zusammenhang mit Gewalt in mündlich basierten Texten werden auch die Dozens erwähnt (s. Kapitel 11.5.1), und es ist von den antagonistischen Darstellungen der Iliad in Buch VIII und X mit detaillierten Gewaltbeschreibungen die Rede (Ong 1982: 44). Ong verweist auf die Zentralität von grober physischer Gewalt in vielen Epen und anderen mündlichen Genres, die auch in zahlreicher Literatur durchscheint, aber peripher wird in späterer schriftlicher Erzählung. Als Grund für den hohen Anteil von Gewalt in frühen Kunstformen nennt er die Lebenshärte vieler früherer Gesellschaften und den antagonistischen direkten Performanzcharakter.

The other side of agonistic name-calling or vituperation in oral or residually oral cultures is the fullsome expression of praise which is found everywhere in connection with orality (Ong 1982: 44-5).

Zahlreiche Beispiele auch aus der westlichen Literatur und bis in die heutige Zeit reichende afrikanische mündliche Preisgesänge sind dazu belegt. Im Anschluss an die Erwähnung befähigter Erzähler und deren Kunst, traditionelle Geschichten neuen Hörern und Situationen anzupassen, bemerkt Ong (1982: 49): „oral cultures encourage triumphalism, which in modern times has regularly tended somewhat to disappear as once-oral societies become more and more literate“.

Der von Ong geprägte Begriff der sekundären Oralität³⁸ bezieht sich auf das Vorhandensein am Mündlichen orientierter Formen im Zeitalter vielfältiger elektronischer Wiedergabetechnologien. In ihr verbinden sich Merkmale der primären Mündlichkeit schriftloser Kulturen wie der Gebrauch formelhafter Wendungen, die Entfaltung einer partizipatorischen Mystik, Forcierung eines Gemeinschaftssinns und die Konzentration auf den Augenblick mit Merkmalen von Schriftlichkeit wie der Reflexion und Reorganisation narrativer Elemente, dem Vorhandensein wohlüberlegter Rekurrenzen und schriftbezogener Rhetorik³⁹ (Ong 1982: 136-8).

Kage (2002) stellt ein hohes Maß an Übereinstimmung zwischen der Erzählweise amerikanischer Raps mit den von Ong beschriebenen Kriterien oraler Kulturen fest (vgl. auch Bolte 1995b). Diese werden daher an dieser Stelle zum Vergleich wiedergegeben (Kage 2002: 20-2). Mündlich basierte Kulturen sind demnach:

³⁷ Ein frühes Beispiel dafür ist die additive Erzählweise im alten Testament (Ong 1982: 37). Vgl auch die in der Bibel enthaltenen Gewaltbeschreibungen, Polarisierungen u. antagonistischen Erzählformen (s.o.).

³⁸ Es bestehen gravierende Unterschiede zwischen sekundärer und primärer Mündlichkeit, z.B. in Spontanität und Antagonismus von Redner und Hörerschaft. Reflexivität und Reorganisation narrativer Elemente, Geschichten und Formeln sind typisch für den (10mal langsameren) Schreibvorgang (Ong 1982: 136ff.). Das Rearrangieren von Material wird von Ong anhand der Iliad und Odyssee aufgezeigt, die über Progression, aber noch nicht über die Klimaxstruktur von Dramen verfügen, Verschachtelungen mit thematischen Rekurrenzen, nicht Freytags Pyramiden (ebd., 143f.), der Idealvorstellung eines geschlossenen Dramas (fünfstufig): Exposition (1. Akt), Steigerung durch erregende Momente (2. Akt), Höhepunkt/Peripetie (3. Akt), retardierende Spannungsmomente (4. Akt), Katastrophe (5. Akt).

³⁹ Er spricht davon, dass „with telephone, radio, television and various kinds of sound tape, electronic technology has brought us into the age of ‘second orality’. This new orality has striking resemblances to the old in its participatory mystique, its fostering of a communal sense, its concentration on the present moment, and even its use of formulas. But it is essentially a more deliberate and self-conscious orality, based permanently on the use of writing and print [...]” (Ong 1982: 136).

- eher additiv als subordinierend, da der schriftliche Diskurs eine komplizierte und stärker normative Grammatik entwickelt.
- eher aggregativ als analytisch: diese Charakteristik hat engen Bezug zur mnemonischen Aufgabe der Formeln. Die Elemente des oral geprägten Denkens und Ausdrucks bilden weniger einfache Einheiten als vielmehr Bündel von Einheiten, wie etwa einander entsprechende Ausdrücke, Phrasen, Nebensätze oder antithetische Ausdrücke, Phrasen, Epitheta. Hat sich einmal ein formelhafter Ausdruck herauskristallisiert, sollte er möglichst unbeschädigt bleiben. Denn ohne ein Schriftsystem stellt das zergliedernde, analytische Denken ein hohes Risiko dar.
- redundant oder nachahmend; da das Gesagte mit dem Sprechakt verklingt und auf nichts zurückgegriffen werden kann, muss das Denken langsamer voranschreiten und dabei mit vielem des bereits Gesagten weiterhin befasst sein. *Redundanz und Wiederholung des Gesagten halten gleichermaßen den Sprecher wie den Hörer auf dem Pfad des Diskurses.* Orale Kulturen bevorzugen den steten Redefluss, das Überbordende, die Zungenfertigkeit.
- konservativ und traditionalistisch, da große Energien auf die ständige Wiederholung des einmal Gelernten verwendet werden müssen. *Erzählerische Originalität zeigt sich nicht im Erfinden neuer Geschichten, sondern im Geschick, eine besondere Interaktion mit dem Publikum herzustellen. Das Publikum muss zum Partizipieren veranlasst werden.* (Dies findet sich im HipHop in der Aufhebung der Künstler-Publikum-Schranke und in Call-and-response Spielen.) In einer oralen Kultur gibt es ebenso viele Untervarianten eines Mythos, wie es Wiederholungen davon gibt.
- nahe am menschlichen Leben, da orale Kulturen keine vom Schreiben abhängigen analytischen Kategorien besitzen, die das Wissen aus der Distanz zur gelebten Erfahrung strukturieren könnten. Sie müssen ihr ganzes Wissen in mehr oder weniger engem Bezug zur menschlichen Lebenswelt gewinnen und verbalisieren.
- *kämpferisch im Ton; viele, wenn nicht alle oralen oder restbeständig oralen Kulturen erscheinen literarisierten als außerordentlich kämpferisch in ihren verbalen Äußerungen und in ihrem Lebensstil.* Die Schrift befördert eine Art von Abstraktion, welche das Wissen über den alltäglichen Lebenskampf von den Menschen loslöst, den Wissenden vom Wissen trennt. Oralität dagegen stellt das Wissen, indem sie es in die menschliche Lebenswelt einbettet, in den Kontext des Kampfes. Sprichwörter speichern nicht nur das Wissen, sondern versetzen andere in intellektuelle Kampf Stimmung: Die Anwendung eines Sprichwortes provoziert die Zuhörer, geeignete oder konträre Formeln dagegenzuhalten (Partizipation des Publikums). Außerdem sind orale Erzählungen oft von begeisterten Schilderungen physischer Gewalt geprägt. Das Zentrum der Handlung liegt mehr aufseiten äußerer Vorgänge als aufseiten der Schilderung innerer Krisen des Helden. *Das Pendant zum kriegerischen Namen-Zurufen oder zur Schmährede in oralen Kulturen ist das aufdringliche Lobpreis, das überall im Zusammenhang mit Oralität zu finden ist.* Die aufdringliche Lobrede in der alten, restbeständig oralen, rhetorischen Tradition erscheint Mitgliedern einer hoch literarisierten Kultur unaufrichtig, aufgebläht und lächerlich anmaßend. Im Zusammenhang jedoch mit der extrem polarisierten, kriegerischen oralen Welt von Gut und Böse, Tugend und Laster, Helden und Schurken hat sie ihre Funktion. (Eine Funktion, die insbesondere im Gangsta-Rap illustriert wird).
- eher einführend und teilnehmend als objektiv-distanziert; dies schlägt sich in der Tatsache nieder, dass als Erzählperspektive oft die erste Person gewählt wird.

Rapperinnen und Rapper erwähnen das schriftliche Konzipieren ihrer Texte häufig in den Raptexten selbst. Besonders im amerikanischen Rap gibt es daneben eine Anzahl direkter Verweise auf mündliche Sprachpraktiken und Rekurrenzen auf das Erlernen derselben im Ghetto und auf der Straße (Brown 1972b, vgl. Alim 2002). Wichtige mnemotechnische Hilfsmittel traditioneller mündlicher Überlieferung und

Vortragsart wie wiederkehrende Formeln, standardisierte Redefiguren, Reim und Rhythmus sowie deren Anordnung in Anpassung an das Publikum sind in Raptexten parallel zu den Spuren schriftlicher Überarbeitung zu finden.

Die Hauptunterschiede zum mündlichen Erbe bestehen im Prozess der Bearbeitung von Raptexten (ausgenommen *freestyle* Raps, die ad hoc Kreationen sind) und in der Kombination mit anderen 'Stimmen' durch Musiktechnologie, die im Kontext einer natürlichen Konversation nicht vorkommen. Die zeitgenössische Rapproduktion baut auf den entwickelten Genretraditionen auf, und selten direkt auf den afroamerikanischen Traditionen, auf denen Rap gründet (vgl. Androutopoulos and Scholz 2002: 8). „Patterns of oral rhetorics are 'filtered' in rap discourse both by literacy practices and by sound engineering” (ebd.). Die stilisierte Benutzung rhetorischer Mittel durch den Prozess des Überarbeitens von Raptexten kann daher auch als sekundäre Mündlichkeit verstanden werden, und Rose benutzt den Begriff 'technological orality' zur Beschreibung von Raps Bezogenheit auf traditionelle mündliche sowie hochmoderne technologische Praktiken (Rose 1994b: 87ff.).

Amerikanischer Rap führt orale Erzähltechniken und postmodernen Zeitgeist zusammen (vgl. Rose 1994: 85). Als Mischung oraler Formen und postmoderner Technologie stellt das Genre gleichzeitig bestimmte Charakteristika der literaten und hochtechnisierten Gesellschaft in Frage durch die veränderte Nutzung technischer Mittel und technisch unterstützte Oralität im Sinne der von Ong (1982) als postliterate bezeichneten Mündlichkeit: die Nutzung schriftbasierter Technik, um mündlich basierte Formen zu produzieren, und die gleichzeitige Technisierung von Oralität.

Nach Ansicht von Rose haben Rapper das Konzept kommunaler Autorenschaft mündlicher Kulturen redefiniert (Rose 1994b: 85-6). Oft existieren verschiedene Versionen einer Geschichte (z.B. von US89 und US97 des amerikanischen Korpus), außerdem erinnert das Zusammenstückeln von Teilen und die Sampletechniken, bei denen Formeln und Themen geloopt⁴⁰ und neuvermischt werden, an Formen primärer Mündlichkeit (vgl. ebd., 88). Die hochgradige Bedeutungsschichtung wird andererseits erst durch technische Innovationen möglich: „Rap is fundamentally literate and deeply technological“ (Rose 1994b: 95). So ergibt die Klangpräsenz, technische Gestaltung und Verwendung kultureller Techniken zur Kreation von Text und Musik ein Hybrid oraler Tradition, postliterater Oralität und fortgeschrittener Technologie.

3.3 Der Einfluss afroamerikanischer Sprechstile

Der Zusammenhang zur mündlichen Tradition wird vor allem in der Aufnahme und Adaption afroamerikanischer Sprechstile im Rap deutlich. Einige der angeführten Sprechweisen stehen in direkter Beziehung zur Genrewahl, andere können nach Belieben in die gewählten Thematiken und Rollen eingebaut werden (s. Kapitel 11). Eine Reihe von Bezeichnungen und Ausdrücken afroamerikanischer Sprechakte haben Eingang in die kulturelle Terminologie von Rap und Hip-hop gefunden.

Rap als eine Sprechform war in afroamerikanischen und jamaikanischen oralen Kulturen bekannt, bevor es zum Namen eines Musikgenres wurde (Hebdige 1987). Ursprünglich referiert es auf eine emphatische Art des Sprechens, die von Männern benutzt wird, um eine Frau zu gewinnen, und die aus kunstvollem Prahlern und sexuell expliziter Rede besteht (Smitherman 1994: 190). Heute werden unter dem Begriff Rap eine Reihe von Sprechtechniken und Vernacular Rhetoriken subsumiert, die zum Bestandteil der Genretradition im Rap geworden sind.

⁴⁰ Das sog. Looping bezeichnet einen technischen Vorgang, bei dem ein kurzer musikalischer Abschnitt schleifenartig wiederholt wird durch einfache Aneinanderreihung. Hinzu treten meist Variationen anderer Parameter wie Stimme, Text und anderer musikalischer Bestandteile eines Raptracks.

Vorbilder afroamerikanischer Tradition werden durch das Rapgenre gefiltert (vgl. Kapitel 3.2): verbale Routinen wie *boasting*, *bragging* und *talking that talk*, *signifying* oder *sounding* und *playing the dozens* (vgl. Abrahams 1972, 1974, Mitchell-Kernan 1972, Labov 1972a, Troutman 2001) stehen für verschiedene Formen des Sprechens in afroamerikanischen Kulturen und unterstreichen deren hohe Wertschätzung von Rede und verbalen Fertigkeiten (Chaika 1989, Kochman 1981).

Narrative wie *hustler stories* oder die *toasts*, die mit der Benutzung von expliziter und oft obszöner Sprache verbunden sind, haben die Entwicklung bestimmter Subgenres von Rap beeinflusst (Hudson 1972, Slim 1972). Andere Diskursformen im Rap wie das call-and-response Muster zwischen Rappenden und Zuhörerschaft können bis auf afrikanische Wurzeln und den Kontext der traditionellen *black church* zurückverfolgt werden. Sie beinhalten rhetorische Mittel, adaptiert von den Rollen von Priesterin oder Priester und Kongregation. Einige der politischen Rhetoriker im amerikanischen Rap rühren von der *Black Power* Bewegung her und von den Reden von Malcolm X, den Black Panthers und Blaxploitation Filmen (Mitchell 2001: 4).

Die Vielfalt verbaler Handlungen, die den Traditionen afroamerikanischer mündlicher Performanz entstammen, ist nur zum Teil für die Mannigfaltigkeit von Genrestilen im Rap verantwortlich. Seit seinen Anfängen haben US-amerikanische weibliche und männliche Rapper ein weites Spektrum von Themen genutzt und entwickelt für *fun* und *party rap*, *knowledge* und *message rap* oder *sex*, *pimp*⁴¹ und *gangsta rap* (Grimm 1998, Stapleton 1998, Keyes 2002, Haugen 2003, Karrer 1995). Spuren all dieser Themen lassen sich in zeitgenössischer Rapproduktion finden.

Der Einfluss afroamerikanischer Sprechweisen auf die Anfänge und Genreausprägungen von Rap lässt sich anhand einiger früher Studien rekonstruieren. Labovs (1972) Untersuchung des Sprechverhaltens zweier Gruppen männlicher Jugendlicher aus den New Yorker Stadtteilen Harlem und Bronx, Ursprungsorten von Hip-hop, beschäftigt sich mit der Syntax ritueller Beleidigungen und Erzählstrukturen. Die Analyse beleuchtet Vorläufer des Sprechakts des Dissens (s. Kapitel 11.1) als Teilaspekt des Battleraps. Aufgrund der ‚Kurzatmigkeit‘ der für den mündlichen Wettstreit ‚auf der Straße‘ bestimmten, zweizeilig angelegten Schlagabtausche und der inhaltlichen Beschränktheit der rituellen Beleidigungen sind diese jedoch nur vereinzelt in Raptexten zu finden und dienen dann mehr der Herstellung von Insidertum durch Referenz auf afroamerikanische Traditionen verbaler Selbstbehauptung und Unterhaltung als künstlerischer Notwendigkeit. Von Bedeutung für die Sprechakte des Dissens und Boastens im Rap sind allerdings die in Labovs Untersuchungskorpus enthaltenen sprachlichen Übertreibungen und Tabubrüche (vgl. auch Abrahams 1962).

Einen Überblick über weitere Sprechaktformen, die auch für Rap relevant wurden, gibt Abrahams in seinem Beitrag *Black Talking on the Streets* (Abrahams 1974). Darin werden neben dem informationsorientierten ‚Running it down‘ vor allem Arten der aggressiven, witzigen performativen Rede, des ‚Signifyings‘ erläutert (s. Kapitel 11.5.1). Als dessen Unterarten nennt er zum einen das ernste, konflikthafte ‚Talking smart‘, welches sich im ‚Putting down‘ als offen aggressiv, oder im ‚Putting on‘ als verdeckt aggressiv artikuliert. Zum anderen führt er das unernste, wetteifernde ‚Talking shit‘ mit seinen Unterformen des non-direktiven ‚Playing‘ (vgl. Kapitel 8.2.1) und des direktiven ‚Sounding‘ (s. Kapitel 11.5.1) an (vgl. Abrahams 1974: 251). Diese Konversationsmodi sind durch einen unterschiedlichen Grad an Informationstiefe, performativer Interaktion, Evaluation und Adressatengerichtetheit gekennzeichnet.

⁴¹ Pimp: a man who prostitutes women (Holland and Skinner 1987: 86).

Conversation on the streets; ways of speaking between equals				Going deep; talking bad →
Informational; content focus. <i>Running it down</i>	Aggressive, witty performance talk. <i>Signifying</i>			
	serious, clever conflict talk. 'Me-and-you and no one else' focus. <i>Talking smart</i>		Non-serious contest talk. 'Any of us here' focus. <i>Talking shit</i>	
	Overtly aggressive talk. <i>Putting down</i>	Covertly aggressive, manipulative talk. <i>Putting on</i>	Non-directive. <i>Playing</i>	Directive. <i>Sounding</i>
Conversational (apparently spontaneous)	Arises in conversational context, yet judged in performance (stylistic) terms		Performance interaction, yet built on model of conversational back-and-forth	

2) *Klassifizierung von Sprechstilen nach Abrahams (1974: 251).*

Neuere Untersuchungen wie Morgan (1998) und Troutman (2001) fokussieren auf ebenfalls im Rap verwendete Sprechaktivitäten afroamerikanischer weiblicher Jugendlicher⁴². Morgan z.B. stellt das ‚Talking that talk‘ als von weiblichen Mitgliedern afroamerikanischer Gemeinschaften verwendete, witzig-eloquente Redeform vor und geht auch auf von Frauen artikulierte Formen des ‚Signifying‘, ‚Talking smart‘ und ‚Reading dialect‘ ein (vgl. Troutman 2001, Morgan 2002: Kap. 4).

Narrative und Beispiele früherer Arbeiten zum Signifying, Toasting und Playing the Dozens männlicher Sprecher fallen durch den hohen Anteil gewaltvoller und misogynen Äußerungen auf (vgl. Kapitel 3.2). Auffällig ist zudem die anfänglich starke Gendercodiertheit der Begriffsverwendung von ‚Rapping‘. Abrahams (1974: 257) beispielsweise definiert den Sprechakt im Anschluss an Kochman (1970: 147) als

- (1) *Running something down*, providing information to someone
- (2) *Rapping* to a woman - ‘a colorful way of asking for some pussy,’ used at the beginning of a relationship only, most used by *pimp-talkers*, *jivers*, the most affluent and lively men-of-words. This use I have therefore included under the concept of *running the game* (...).
- (3) As the verbal dimension of a *con*, when *whupping a game*.

‚Rapping‘ wird in dieser Weise als männliches Verhalten codiert (s.a. Chaika 1989: Kap. 6). Smitherman (1994: 190) erläutert die Bedeutung des Begriffs ‚Rap‘ wie folgt:

Originally, *rap* referred only to romantic conversation from a man to a woman to win her affection and sexual favors. When the term crossed over, it lost its sexual flavor and has come to mean any kind of strong, aggressive, highly fluent, powerful talk. 1) To talk in a romantic style to win over a woman, especially sexually. 2) To talk in a strong, aggressive style on any subject. Crossover meaning.

Sämtliche der genannten Verwendungsweisen von ‚Rap‘ bzw. ‚Rapping‘ kommen im Musikgenre Rap vor (s. Kapitel 11.5.2).

Das Wort ‚hiphop‘ geht ebenso teilweise auf die Bezeichnung eines afroamerikanischen Sprechaktes zurück. ‚To hip someone‘ wird in der Bedeutung von

⁴² In diesem Zus. kritisiert Morgan (2002: 86ff.), dass die Aneignung ethnischer Varietäten durch trendbewusste Jugendliche als weitgehend männliche Praxis erscheint. Frühe Forschungen zum sprachl. Repertoire afroam. Gemeinschaften, das die Basis zahlreicher Sprachformen im Rap bildet, sind durch eine starke Dominanz von Untersuchungen mit männl. Jugendlichen bis in die 1970er und 1980er Jahre gekennzeichnet (s. Abrahams 1972a, 1974, Labov 1972a, Kochman 1981). Vgl. auch Pough (2004: 87).

„jemanden in Kenntnis setzen, ihn aufklären und auf den neuesten Stand bringen“⁴³ benutzt (vgl. Abrahams 1974: 257-8, Smitherman 1994: 133-4). Smitherman beschreibt eine mögliche Herkunftsvariante des Terminus ‚Hiphop‘ (ebd.):

Urban youth culture, associated with RAP Music, break dancing, graffiti; probably derived from the partying style of DJs playing hype (“hip”) music at a dance (“hop”). Three different New York entertainers have been credited with coining the term in the 1970s: Busy Bee Starski, DJ Hollywood, and DJ Afrika Bambaataa [...].

Es gibt eine Reihe weiterer Sprechakte und -muster afroamerikanischer Tradition, die für Rap von Bedeutung sind. Diese werden im empirischen Teil näher betrachtet.

3.4 Diskurs und Sprachideologie von Rap

Die hohe Wertschätzung des Performanzcharakters von Sprache in afroamerikanischen Gemeinschaften und der Einfluss afroamerikanischer verbaler Traditionen spiegelt sich in Diskurs und Sprachideologie von Rap und Hiphop. Die Performativität der sprachlichen Äußerung ist ein wesentliches Charakteristikum von Rap. „Rap ist inszeniertes alltägliches Sprechen“ (Friedrich and Klein 2003: 37).

Der Wertekanon von Rap beinhaltet Selbstinszenierung, *boasting* als Stilmittel (vgl. Kapitel 3.2 und 11.1) ist daher kein Zufall (ebd., 39). Ziel sind Anerkennung, Glaubwürdigkeit und Respekt, die ausgrenzende Gegenhandlung des Respekterweisens das *dissing*. Zu den Werten der Kultur zählen weiter *street-credibility* und *coolness*, *chillen*, *jams* und *battles* als Szeneereignisse mit ‚open mic‘⁴⁴ zur Repräsentation (s. Kapitel 11.1) und mit performativen Dialogtechniken. *Biten* benennt den negativ bewerteten Vorgang des Stilkopierens. Die Gemeinschaft Gleichgesinnter, die Crew oder Posse, steht über dem Einzelkämpfertum (Friedrich and Klein 2003: 51).

Rap lässt sich „über die Begriffspaare Ethnizität und Authentizität, Globalität und Lokalität, Bild und Erfahrung, Theatralität und Realität, Ritualität und Performativität“ (Klein and Friedrich 2003: 9) definieren. Diese stehen untereinander in vielfältiger Beziehung und werden an dieser Stelle kurz näher betrachtet, wobei zunächst auf den diskursiven Zusammenhang von Globalisierung, Lokalisierung und Bild- und Erfahrungswelten eingegangen wird, bevor auf die Rolle von Ethnizität zur Herstellung und Inszenierung von Authentizität eingegangen wird.

Rap ist eine hybride Kultur im Spannungsfeld zwischen afroamerikanischer ‚Ghettokultur‘, lokaler Kulturtradition sowie zwischen US-amerikanischer Popkultur und Herkunftskultur der Jugendlichen. Authentizität in diesem Zusammenhang bedeutet die gelungene Mitte zwischen Original und Adaption, Vorbild und Neugestaltung. Als ‚glokale‘ Kultur ist Rap global verbreitet und besteht aus einer Vielzahl differenter lokaler Kulturen, weiterhin in der Zirkulation global (medial) vermischter Stile und Images und deren lokaler Neukontextualisierung. Lokalität entsteht „in und über global zirkulierende Bilderwelten“ (Klein and Friedrich 2003: 10). Wie in Kapitel 2.1 erläutert, führt kulturelle Globalisierung nicht automatisch zu kultureller Vereinheitlichung, sondern auch zu lokaler und ethnischer Ausdifferenzierung⁴⁵. Die Heterogenität der

⁴³ Hip: 1) knowledgeable, aware of something; with-it. From Wolof *hipi*, literally, “to open one’s eyes.” Crossover meaning 2) See hype, def. Hip: To inform someone or make someone aware of something. “They hipped me to what was goin down.” Def: great, superb, excellent [...]. Hype: see *def.* Probably resurfacing of and variation on *hip* (older term) (Smitherman 1994: 91f, 133f. u. 141).

⁴⁴ Möglichkeit des ad hoc Rappens für alle, vergleichbar offenen Jam-Sessions anderer Musikrichtungen.

⁴⁵ Vgl. z.B. die Rapmusiklandschaften von Frankreich/ Algerier, England/ Jamaikaner, Holland/ Shrinamesen, Deutschland/ Türken (ebd.).

Szenen zeichnet sich ab durch das Bestehen einzelner urbaner Zentren im Spannungsfeld von Globalisierung und Lokalisierung, Homogenität und ethnischer Differenzierung, Mainstream und Subkultur, Overground und Underground (Klein and Friedrich 2003: 18).

Aneignungsprozesse vollziehen sich entsprechend der sinnweltlichen Rahmungen der Lebenswelten von Rezipienten (Robertson 1998: 197). Lokale Identität wird durch den Bezug auf Wohnort und Nachbarschaft hergestellt und in lokalen Szenen ausagiert. Kollektive Identitäten im Spannungsfeld von Globalisierung und Lokalisierung entstehen bei der „Produktion von Lokalität“ durch Formen des Nationalen und des Urbanen (Appadurai 1995). Einerseits werden „die ‚geschlossenen‘ Identitäten einer nationalen Kultur zerstört und neue hybride Formen von Kultur produziert, andererseits finden sich Reaktivierungen des Nationalen“ (Klein und Friedrich 2003: 95f.). Die Globalisierung von Rap fördert regionale Dialekte und die Wiederentdeckung oder Konstruktion ethnischer Traditionen. Urbane Räume werden als Zeichen lokaler Identität „mit Bedeutung aufgeladen und zu einem Knotenpunkt im globalen Netzwerk erklärt“ (ebd.).

Die theatralische und performative Produzenten-Kultur von Rapmusik ist wertkonservativ, leistungsorientiert und männlich dominiert (ebd.). So wird zwar das Ghetto als Bildfigur für Hoffnungslosigkeit, Gewalt, Angst wie auch Möglichkeit, Befreiung und Erfolg, Ursprungsmythos, Legitimation und Klischee von hoher Wirkungsmacht gleichermaßen von Rapperinnen und Rappern verwendet. Jedoch bemerken Klein und Friedrich: „Wenn das Ghetto der mythische Ort des HipHop ist, dann ist der schwarze männliche HipHopper die zentrale mythische Gestalt“ (2003: 24).

HipHop ist nicht nur qualitativ von Männern dominiert, er reproduziert einen Männlichkeitskult und eine traditionelle Geschlechterhierarchie [...]. Wie Eminem sind auch alle anderen Rapper immer die Macher. Jungs, die dem harten Leben trotzen. Großstadthelden. Es ist ein männliches Muster, das die Bildfigur des schwarzen Rappers zur Ikone erklärt hat, aber längst nicht nur von afroamerikanischen Rappern gelebt wird, sondern ein globales Bildstereotyp des Rappers ist (Klein and Friedrich 2003: 24 und 29).

Im Zusammenhang mit der Herstellung von Identität und Authentizität im Rap dient Ethnizität als relationales Konstrukt, das „durch Differenzsetzung immer wieder hergestellt werden“ muss. Sie ist ein Ergebnis von Interaktionen und eine „Kategorie des kollektiven Imaginären“, die in der Praxis bestätigt werden muss (Klein and Friedrich 2003: 70). Authentizität wird zum Verhandlungsgegenstand. Die Autoren machen darauf aufmerksam, dass die „enge Verklammerung von Authentizität, Stil und Politik nicht mehr über die Kategorie der Klasse hergeleitet [wird], sondern über Ethnizität“ (2003: 82). Dies bedeutet, dass ethnische Differenzenerfahrung an die Stelle von Klassenantagonismus tritt.

Gerade dann, wenn Authentizität nicht mehr aus der Erfahrung sozialer Marginalisierung hergeleitet, sondern über das Lebensgefühl HipHop hergestellt wird, kommt der essentialisierenden Kraft der mythischen Erzählung des Ghettos eine besondere Rolle zu (ebd.).

Damit wird nicht die soziale Erfahrung einer ethnischen Minderheit, sondern das Lebensgefühl von Rap und HipHop zum Garant für Authentizität. Der Ursprungsmythos des Ghettos ist von hohem inszenatorischen Wert. Mythische Erzählungen kreieren eigene Welten, die als gelebte Realitäten vorgestellt werden und daraus ihre normative Kraft beziehen. Sie sind Bestandteil oraler Kulturtechniken (vgl. Kapitel 3.2), und

Malinowski (1986: 143) zufolge stellt sich ihre Glaubwürdigkeit durch die immer wieder aktualisierende und bestätigende Darstellung ein.

Die Reaktualisierung von Ideologie betreibt die HipHop-Kultur, indem sie einerseits auf den Ursprungsmythos rekurriert, andererseits aber auch nationale Identitäten hervorbringt und damit Differenzen, die zwischen den einzelnen städtischen Szenen und selbst zwischen Stadtteilen bestehen [...]. Das Urbane im HipHop ist häufig ein Ausstattungsmerkmal, ein theatralisches Mittel, um Identität herzustellen und den Glauben an Authentizität zu befördern (Klein and Friedrich 2003: 99f.).

Die Stadt erscheint als Knotenpunkt sozialer Netzwerke und eigenen Lebensgefühls. „Lokale HipHop-Kulturen generieren sich über die Performanz des global zirkulierenden Bildes des Städtischen“, die Großstadt generiert die Bildfigur des Authentischen. „Urbanität [wird] zu einer ästhetischen Kategorie“ des Sozialen (ebd., vgl. Bennett 2000: Kap. 6). Darüberhinaus werden durch Rap und HipHop (Wieder-)Aneignungsprozesse des urbanen Raumes initiiert (vgl. Kapitel 2.2.2).

Über ihre Umwandlung ins Ästhetische dienen [normative Kategorien des Städtischen] als Bildrahmen für die Inszenierung normativer Prinzipien der HipHop-Kultur wie Respekt, Männlichkeit und Coolness, die in der Bildfigur des Rappers ebenfalls ästhetisch aufbereitet sind [...] (ebd., 111).

Friedrich und Klein (2003: 122) machen auf die sprachlichen Verbindungen zum Ort aufmerksam, indem sie die Rolle von Akzent und inhaltlichen Bezügen zu lokalen Orten und lokal angesiedelten Rapgruppen in deutschen Texten hervorheben, die der Versinnbildlichung einer deutschen Variante globalisierten Raps dienen.

Realness ist eine der zentralen Inszenierungsstrategien im Rap. „Sie ist eine Herstellungspraxis, die den Normkodex des HipHop performativ bestätigt“. Vorgestellt als theatrale Kategorie ist „real [...] das, was glaubhaft in Szene gesetzt wird“ (Klein and Friedrich 2003: 9). Bei der Herstellung von Realness und Authentizität wird nicht zwischen medialer und Lebenswirklichkeit getrennt. Mithilfe beider Wirklichkeiten lassen sich Differenzen schaffen. ‚Realness‘ gilt auch als Bewertungskategorie für authentischen Rap⁴⁶. Authentizität und Soziales werden zur Selbst- und Fremdauslegung inszeniert. Das theatralische Spiel wirkt ‚real‘ durch die Verankerung von Theatralität als integraler Modus sozialer Praxis, wobei sich die Performer bei der Inszenierung des Sozialen immer auch selbst inszenieren⁴⁷ (vgl. ebd.). Über Kleidung, Körperverhalten und Sprachcode werden politische Positionen und kulturelle oder sexuelle Orientierungen zur Schau gestellt (Klein and Friedrich 2003: 145-8).

Mit Realness ist dabei, wie eingangs angedeutet, nicht der Unterschied zwischen Sein und Schein gemeint, sondern zwischen gelungener und misslungener Inszenierung von Authentizität als Balanceakt zwischen globalisierter Herkunfts- und lokaler Aufnahmekultur. Der Glaubwürdigkeit und Wirksamkeit der Inszenierung kommt wesentliche Bedeutung zu als Mittel der Selbstdarstellung und Erzeugung eines kohärenten Bildes von sich und der erlebten Außenwelt (Identität und Abgrenzung). „Der HipHopper inszeniert, wie er ‚wirklich‘ ist“ (Klein and Friedrich 2003: 151-2). In

⁴⁶ Bei den Inszenierungen in medialisierten und Live-Performances wird zwischen Echtheit (*realness*) und Täuschung (*fake*) unterschieden (vgl. Kap. 6.2). Nicht jedem ‚Act‘ wird geglaubt, dass er ‚real‘ ist.

⁴⁷ Diese gewinnt aufgrund von Enttraditionalisierung und weniger geteilten Wert- und Normkodizes an Bedeutung. Infolge der Schnelllebigkeit und Fragmentierung neuer sozialer Gemeinschaften sind Individuen um der sozialen Anschlussfähigkeit willen stärker gezwungen, ihre kulturellen, sozialen, sexuellen oder politischen Dispositionen durch Selbst-Inszenierung zu markieren (vgl. Ziehe 1993).

den Texten werden die Lebenswirklichkeiten von Rappenden hergestellt, es werden wirklichkeitsschaffende Bedeutungen produziert.

Die Sprachwahl deutet auf Status, Glauben, Werte sowie bestimmte Sprecherinnen und Sprecher. Identitäten werden konstituiert durch referentielle und indexikalische Sprachbenutzung und das Evozieren von Zeiten, Orten, Erfahrungen und Ideologien, die nicht nur die Terminologie selbst, sondern auch die Macht der Diskursideologie untermauern (vgl. Morgan 2002: 117). Dabei stehen die Individuen jedoch nicht für sich - Bedeutungen entstehen und variieren situativ und in Abhängigkeit von Alter, Region, Geschlecht, sozialer und ethnischer Zugehörigkeit. Soziale Positionierung geschieht durch die Sprechweise, und gerade der Gebrauch einer subtilen Szenesprache wirkt ein- und ausgrenzend (Klein und Friedrich 2003: 37).

Ein wesentliches Anliegen von Rap ist die Demonstration sprachlicher und performativer Fähigkeiten, die Vorführung von Sprach- und Diskurswissen. Die Aufmerksamkeit richtet sich daher auf bestimmte Formen und Kategorien, Sprachstile und Sprechakte als Aspekte eines Systems, die als repräsentativ für die Kultur, Region, Nachbarschaft und Teile der Identität angesehen werden. Zudem sind die Funktionsweisen dieses Systems kontext- und gattungsgebunden. Die Betonung liegt dabei auf der Kenntnis des Lexikons als Garant des Zugangs zur Gemeinschaft. Indexikalischer Wortgebrauch reflektiert Region, Nachbarschaft und soziale Schicht sowie Alter, Geschlecht, Religion u.Ä. und konstruiert In- und Outsiderschaft.

Rap transformiert Wörter und ihre Bedeutungen zur Repräsentation jugendlicher und künstlerischer Glaubenssätze und Praktiken durch die Ausbeutung referentieller und sprachlicher Normen der Standard- und Nonstandardsprache. Worte werden zu Werkzeugen und Vermittlern der Interaktion, von Distinktion und der Sprachideologie von Rap. Die sprachlichen Fähigkeiten, sprachliches und anderes Diskurswissen der städtischen weiblichen und männlichen Jugendlichen stellen ihre soziale und kulturelle Identität und ihre künstlerischen Vorstellungen dar.

Der Gebrauch des Vernacular und Slang als Mittel der Abgrenzung und Markierung von Differenz (vgl. Kage 2002: 127-8) und Autonomie nimmt seit den Anfängen von Rap eine besondere Position ein und tritt in einigen Untergattungen deutlich hervor (s. Kapitel 9). Die Wirkung einer solchen Sprachbenutzung besteht in der selbstentworfenen gemeinsamen Identität der Ausgegrenzten und Produktion von Gleichartigkeit mit anderen Teilnehmenden der Rapkultur. Der dialektische Prozess der Identitätsbildung durch Ein- und Ausgrenzung findet außerdem durch Selbst- und Fremdzuschreibungen statt (ebd., vgl. Kapitel 10).

In der Art der Sprachverwendung zeigt sich das Bewusstsein städtischer Jugendlicher beiderlei Geschlechts von ihrer Marginalisierung⁴⁸ (vgl. Morgan 2002: 114). Ihre Sprachideologie verweist darauf, dass Agentivität und Macht in der Form der Sprachbenutzung selbst liegen. Referenzen auf Personen der Öffentlichkeit, Ereignisse, Gegenstände u.Ä. sind indexikalisch und verweisen auf bestimmte Gruppen und soziokulturelle Kontexte der wirklichen Welt (s. Kapitel 11.4). Die im Rap verwendete Indexikalität zeigt weibliche und männliche Jugendliche als Denker, Kritiker und Kreativeure von Sprache, Kultur, Kunst und Ideen (vgl. ebd.).

⁴⁸ Die Verwendung von AAVE und afroam. Sprechweisen in amerikanischen Raptexten steht im Zus. mit und kann als Antwort auf den gesellschaftlichen Versuch der Stigmatisierung und Marginalisierung dieser Varietät verstanden werden. Die Sprache von Rap und Hiphop ist durch kontinuierliche Innovationen innerhalb der Normen von SAE und AAE gekennzeichnet. In gewisser Weise repräsentiert sie Formen der Integration afroamerikanischer Erfahrungen in die amerikanische Kultur (Morgan, ebd.).

3.5 Rap und die Inszenierung von Genderidentitäten

Musik spielt eine wichtige Rolle bei der Konstruktion von Gender und Sexualität (Longhurst 1995: 122-3). Ähnlich der vorherrschenden Sichtweise von Blackness als Erfahrung heterosexueller schwarzer Männer wird schwarze Musik häufig als ‚männliche‘ Kultur verstanden (Gaunt 2004: 251f.) und dies angesichts einer signifikanten und fortgesetzten weiblichen Präsenz. Dieser Umstand zeigt sich auch im Rap und seiner Codierung als ‚männlich‘ (vgl. Keyes 2004: 265) entgegen dem Wirken weiblicher Rapper und Produzenten (vgl. Rose 1990: 111, Jamison 1999, Good 1999, Menrath and Völker 2005) und in der unkritischen Sicht auf die soziale Konstruiertheit schwarzer männlicher Heterosexualität (z.B. Nelson and Gonzales 1991, George 2002). Bezogen auf schwarze Musik und Rap und die Konstruktion von Genderidentitäten argumentiert Irving:

Much black music, which works to construct a space for the self-dependent black male subject, has excluded spaces for the construction of alternative feminities. This is especially true of rap music (Irving 1993: 107).

Irving zufolge arbeitet die Exklusivität von Rap, die weiße Männer nicht komplett ausschließt, gegen Frauen. Der Autorin nach befähigt die sexistische und misogynen Terminologie, die im Rap verwendet wird, weiße männliche Kritiker, sich mit der schwarzen männlichen Position zu identifizieren:

Over and over, rap is described in violent and phallic terms and, amongst both critics and performers, the sexism is a deliberate ploy to keep women off the turf (Irving 1993: 114).

Andere Autoren wie Swendenberg (1992) betonen die Artikulation einer politischen Botschaft durch Rap und die (Re-)Konstruktion einer schwarzen Gemeinschaft, die bereits existierende Formen der Kultur reinterpretiert, vermeiden jedoch die Auseinandersetzung mit Genderthematiken und mit Homophobie, die er in zahlreicher Rapmusik findet, jedoch als ‚shortcomings‘ bezeichnet (Longhurst 1995: 156).

Jacob verweist im Zusammenhang mit Interpretationen zum Gangsta Rap-Genre auf Gewaltidealisierungen, die zu einer Reproduktion vorgefundener Verhältnisse führen. Seiner Auffassung nach spiegelt die Brutalisierung der Sprache in diesem Bereich amerikanischen Raps die Brutalisierung des Alltags in schwarzen Vierteln sowie die damit verbundene Wiederaufnahme besonders ‚männlicher‘ Werte (vgl. Jacob 1998: 82). Den verwendeten sexistischen Sprachgebrauch versteht er als „Teil des neokonservativen Rollbacks gegen den sexuellen Pluralismus“ (ebd.). Insbesondere der „aufgeblasene[.] Männlichkeitskult“ mit seinen Tabu-Brüchen dient seiner Ansicht nach nicht der Bloßstellung „der Doppelmoral von Spießern“, sondern ist vielmehr die Einverständniserklärung mit Hierarchien und autoritären Wertvorstellungen, die Rassismus und andere Formen der Ausgrenzung hervorbringen (ebd., 83). Im Ausbleiben der Auflehnung gegen reaktionäre Traditionen und stattdessen Klammern an eine „abstrakte[.] Solidarität mit der ‚Community‘“ bei gleichzeitiger Unterdrückung anderer sieht er die Ursache für die Reproduktion ebensolcher Verhältnisse (ebd.).

Im Zusammenhang mit verbalen misogynen, homophoben und rassistischen Äußerungen in Raptexten macht Jacob auf den reflexionslosen Zusammenfall von Sexualität und Herrschaft insbesondere in Slackness-Texten⁴⁹ aufmerksam. „Die Sprache des Rap polarisiert hemmungslos und ohne jeden aufklärerischen Unterton“

⁴⁹ Beim Slack-Talk handelt es sich um eine Gesprächsform, die in der danach benannten Untergattung von Rap verwendet wird und die von Zuhältern, Dealern und Kleinkriminellen amerikanischer Ghettos gepflegt wird (vgl. Krims 2000, Kap. 2 zur Genrekategorie ‚Mack Rap‘).

(Jacob 1998: 84). Prinzipien bürgerlicher Herrschaft werden im Zuhältermilieu in unmittelbare Gewaltherrschaft transformiert und finden doch gleichzeitig ihre Fortsetzung. Seiner Auffassung zufolge zeigt sich in solchen Texten nicht antistaatliche Rebellion, sondern der Willen zur Durchsetzung innerhalb bestehender Verhältnisse (ebd.). In Bezug auf den Gangsta Rapper Ice Cube (Niggaz With Attitude) schreibt er:

Ice Cube richtet sich *auch* gegen die Hindernisse, die eine rassistische ‚weiße‘ Gesellschaft aufwirft, aber er richtet sich genauso gut gegen Frauen, Schwule, neue Einwanderergruppen und weniger durchsetzungsfähige Afroamerikaner (Jacob 1993: 120).

In Stücken wie *A Bitch is a Bitch* (US72) und *Bitch Killa* macht Ice Cube Frauen für die Gewalt im Ghetto verantwortlich mit der Begründung, dass ihre geldgierigen Männer zu kriminellen Handlungen bewege (vgl. Kapitel 9.4 und 10.3.2).

Zum Verhältnis von Unterdrückung, Widerstand und der Reproduktion unterdrückter Verhältnisse im Rap bemerkt Rose entsprechend:

Attempts to deligitimate powerful social discourses are often deeply contradictory, and rap music is no exception. To suggest that rap lyrics, style, music, and social weight are predominantly counterhegemonic [...] is not to deny the way in which many aspects of rap music support and affirm aspects of current social power inequalities (Rose 1994b: 103).

In seiner Studie zu Gangsta-Rapperinnen verweist Haugen (2003) auf das Fehlen systematischer Untersuchungen zur Aneignung der von Männern verwendeten Diskursstile und Themenbereiche durch Frauen in diesem Genre⁵⁰. Rose widmet einen Teil ihrer Arbeit zu weiblichen Rappern den „Gangsta Bitches“, und Keyes (2002) beschäftigt sich mit verschiedenen, weiblichen MCs zur Verfügung stehenden Rollen (s. Kapitel 4.3.5 und 9)(vgl. Perkins 1996, Morgan 2002, Menrath 2003, Maxwell 2003).

Die Performativität von Genderidentitäten in Haugens Fallstudie zu den amerikanischen Rapperinnen Mia X, Lil' Kim und Lady of Rage fußt auf Camerons Diskursanalyse junger heterosexueller männlicher Kollegestudenten und ihrer Performanzen über und von maskulinen Genderidentitäten. Die Aushandlung von Femininität geschieht demnach zum einen durch Performanzen über Femininität, zum anderen Performanzen von Femininität (vgl. Haugen 2003: 429). Dabei gelangt der Autor zu dem Schluss, dass die im und durch den Diskurs konstruierten alternativen Weiblichkeitsbilder sowohl Femininitätsnormen der amerikanischen Gesellschaft zuwiderlaufen, als auch zu den Normen von Weiblichkeit im Widerspruch stehen, wie sie von traditionellen Kategorien männlicher Rapper im Gangsta Rap dargestellt werden. Insbesondere fordern sie eine Diskursmacht für sich ein, die auch die Beanspruchung wirklicher sozialer Macht beinhaltet (vgl. Rose 1990: 113ff.).

Die Darstellung resistenter und aggressiver Teilhabe von Frauen an männlich/weiblichen sexuellen Machtbeziehungen in Texten von Rappern und Rapperinnen entspricht nicht den gesellschaftlichen Standardnormen und der Intention verbreiteter Images. Schwarze Rapperinnen konkurrieren mit schwarzen Rappern um den Status des besten MCs. Politischer Protest, kultureller Stolz und die aktive Rolle der Entertainerin

⁵⁰ In diesem Zusammenhang macht er auf die Analysen von Guevara und Berry aufmerksam. Guevara diskutiert soziokulturell traditionelle Bilder von Femininität in Hiphopmusik und -kultur. In ihrer Arbeit dokumentiert sie die Teilhabe von weiblichen Schwarzen und Latinas am Hiphop seit seinem Beginn in den 1970er Jahren und macht deutlich, in welcher Weise junge Frauen von der Teilnahme in der Hiphopkultur entmutigt wurden. Berry bespricht positive feminine Images und das Aufkommen des schwarzen feministischen Empowerment, das Rapperinnen der 1980er und 1990er Jahre mitbegründeten.

stehen im Gegensatz zu passiven Weiblichkeitsbildern und der Degradierung ihrer Rolle sowohl im Rap als auch allgemeingesellschaftlich⁵¹ (Rose 1990: 123).

Narrative von Rappern und Rapperinnen bewegen sich innerhalb und entgegen sexueller und ethnischer gesellschaftlicher Normen. Während ein Teil der Produktionen patriarchalische Familiennormen und Werberituale übernimmt und bestätigt, fechten andere Künstler und Künstlerinnen die gegenwärtige Machtverteilung zwischen Frauen und Männern mit den daraus resultierenden sozialen Mustern und Verhaltensnormen an (s. Kapitel 11.5.2). Der Dialog, Austausch und die multidirektionale Kommunikation zwischen ihnen und mit der Zuhörerschaft nimmt eine bedeutsame Position ein im Streit um die Definitionsmacht von Identitäten (vgl. Rose 1994b: 147).

Rap knüpft an bestimmte Rollenvorgaben und Gendererwartungen von Populärmusik an⁵². Die ‚Bad Girls‘ beispielsweise tauchten parallel zu den ‚Bad Boys‘ nach Punk erneut und diesmal im amerikanischen Rap der 1980er Jahre auf. Der „messerscharfe[.], schlagfertige[.] Protz-und-Prahl-Stil“ der Mädchencrews der Rapszene führte „eine gänzlich neue Dimension in die Musik der Mädchenbands ein, zu deren Tradition sie aber zweifellos gehörte“⁵³ (Greig 1998: 189). „Mit sexuellen Anspielungen oder sexuell aufgeladenen Inszenierungen“ lehnten sie sich nicht nur „gegen den neuen Konservatismus“ auf, sondern setzten auch „im männlich dominierten Feld des Hiphop Weiblichkeit selbstbewusst, frivol und mitunter zynisch als *being bad* in Szene“ (Klein and Friedrich 2003: 206, vgl. Petri 2004).

3.6 Sprachliche Analyse von Musiktexten

Frühere Untersuchungen von Popmusik fokussierten auf die Bedeutung von Worten und Songtext, wobei dieser häufig als Form von Poesie und dessen Produzenten als eine Art Dichter angesehen wurden. In zahlreichen Fällen richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Inhalt der Texte, so beispielsweise in Laings Studie zu Unterschieden in der Themenwahl zwischen Punk und Top 50 Popsongs (vgl. Laing 1985: 27). Inhaltsanalysen tendieren nach Laing dazu, den spezifischen Gehalt vom Kontext zu abstrahieren und den Details der Ausdrucksweise in den Texten wenig Beachtung schenken.

In der Absicht, einige der Mängel der Inhaltsanalyse von Songtexten zu überwinden, beschäftigen sich neuere Analysen mit verschiedenen Ausdrucksmodi von Songs und mit der Art, wie Hörerinnen und Hörer in ihnen adressiert werden. Bradbys Arbeit stellt eine Anwendung diskursanalytischer Methoden auf die Musiktextanalyse dar (Bradby 1990, 1992). Die Autorin geht davon aus, „that lyrics and music construct and refer to discourses in songs which have much wider significance“ (Longhurst 1995: 169). In ihrer Untersuchung von Madonnas Song *Material Girl* führt sie neben dem Text die verschiedenen Diskurse an, auf die referiert wird und die konstruiert werden,

⁵¹ Der politische Aktivismus und die Positionierung von schwarzen Rapperinnen innerhalb des Rassen- und Genderdiskurses stellt u.a. die enge Beziehung von Nationalismus und Patriarchat in Frage (ebd.).

⁵² Bradley (1992) verweist auf die männliche Besetztheit zahlreicher Darstellungen der Entwicklung von Rockmusik (s.a. Trudgill 1983). In ähnlicher Weise wirft die implizite ‚Femininität‘ von Popmusik eine Reihe von Problemen auf. Frith und McRobbie (1990: 383) sehen die überwiegende Konstruktion und Repräsentation von Maskulinität und von männlicher Sexualität in der derzeitigen Populärmusik als Folge männlicher Dominanz in der Musikindustrie an. Ihren Untersuchungen zufolge arbeiten konventionelle Narrative des Niedergangs von Rock `n` Roll mit gendersprachlichen Attributierungen und setzen ähnlich wie George (2002) bei der Beschreibung von Rap Kommerzialisierung mit Femininisierung gleich.

⁵³ Greig (1998: 193) verweist auf die Schwierigkeit junger Frauen im Rap bei der Übernahme überholter Klischees des „Life“ mit seinen Toast- und Boasting-Riten und der Verwendung solcher Metaphern, „die der eigenen Profilierung dienen sollten“. An die Stelle des Prahlens mit sexuellen Eroberungen wie bei den meisten Rappern trat bei einigen weiblicher Rap Crews ein eleganterer, mehr ladyliker Stil (ebd.).

außerdem die verwendeten Pronomina, mit denen andere Teilnehmer der Songwelt und ihrer Hörerschaft adressiert werden.

Jüngste Arbeiten fokussieren auf weitere sprachliche Teilaspekte von Musiktexten. Pennycooks (2003) Analyse englisch-japanischer Raptexte richtet sich auf die Art der Verwendung des Englischen in anderssprachigen Musiktexten. In Anlehnung an Appadurais Darstellung globaler kultureller Flüsse⁵⁴ spricht er auch von einer weiteren Dimension globaler kultureller Ströme, den „linguascapes“ (2003: 523). In seiner Untersuchung zur Verbreitung des Englischen und den Beziehungen zwischen Globalisierung, Popularkultur und dem Englischgebrauch in Raptexten verweist er auf die mannigfaltigen Kräfte und Lokationen heutiger Globalisierung (ebd.). In Übereinstimmung mit Appadurai erklärt er: „different societies appropriate the materials of modernity differently“ (Appadurai 1996: 17/ vgl. Pennycook, 524).

Seine Analyse konzentriert sich auf das kritische Verständnis von Globalisierung und ‘popular flows’, von Performativität und deren Beziehung zu Identität und Kultur. Dabei geht es um die Frage, wie Rap als globale urbane Subkultur und postindustrielle ‘signifying practice’⁵⁵ operiert und welche soziolinguistischen Werkzeuge gegenwärtig zur Analyse des Phänomens ‘global rap’ zur Verfügung stehen (2003: 513). Unter Verweis auf die Funktion der Sprache als Mittel der Identitätskonstruktion diskutiert er Ramptons (1995, 1998, 1999) Arbeiten zum *language crossing* und zur Sprachverwendung und Reproduktion von Images und Stereotypen anderer ethnischer Gruppen (vgl. Hill 1995, 1999).

Pennycook untersucht Formen des sprachlichen Mixing, “that comes about as a result of transcultural global flows”, eher als “crossing within closely ethnographised communities”, und bewegt sich “beyond the localized concept of ‘speech community’ or ‘field site’” (2003: 514-5). Er diskutiert die Dynamiken von Sprachgebrauch und Identität anhand von Bedeutungsflüssen und Hybridierungserscheinungen in seinem Untersuchungsmaterial. In diesem Kontext stellt er fest, dass die informelle Funktion und soziolinguistische Signifikanz des Englischen als subkultureller, grenzüberschreitender Identitäts- und Stilmarker stärkere Beachtung verdient, um dessen komplexe strukturelle Implementierung zu erklären (vgl. Pennycook 2003: 526). Für ihn stellen sie die mögliche Herausbildung neuer Identitäten dar.

O’Hanlons (2004) Untersuchung australischer Raptexte fokussiert auf die Ausprägung phonetischer Charakteristika australischer Raps im Vergleich mit denen australischer Popmusik. Die Studie fußt auf Trudgills (1983) Vergleich der Aussprache englischer mit der amerikanischen Pop- und Rocksänger als Marker sozialer und kultureller Orientierung während der 1950er bis frühen 1980er Jahre. Beide Autoren folgen der Assimilationstheorie Le Pages, nach der Sprecher ihr sprachliches Verhalten in Richtung auf eine soziale Gruppe modifizieren, mit der sie identifiziert werden möchten (Le Page 1968: 206, vgl. Morgan 2001), wobei je nach Zugangstiefe und Sprachfertigkeit auch Phänomene wie Hyperkorrektur auftreten können. Es werden sprachliche Eigenarten der angestrebten Identifikationsgruppe adaptiert.

⁵⁴ Appadurai (1996: 33ff.) stellt bei der Betrachtung von Globalisierungsprozessen fünf Dimensionen globaler kultureller Flüsse fest: „(a) ethnoscapes, (b) mediascapes, (c) technoscapes, (d) financescapes, and (e) ideoscapes“. Er verweist er auf die Ungleichzeitigkeiten, Überlagerungen und Dispartheiten in der globalen Bewegung von Menschen, Maschinerie, Geld, Bildern und Ideologien im Zusammenhang mit politischen Entwicklungen, verstärkter Migration und Medialität.

⁵⁵ Signifying bezeichnet die afroamerikanische Tradition andeutungsreichen Sprechens, wie sie im alltäglichen Dialog oder auch im kunstvollen verbalen Wettstreit zum Ausdruck kommt (s. Kapitel 11.5.2). Die von verschiedenen Autoren und Autorinnen angeführten Termini deuten auf mehrere Unterarten der Sprachform, die sich auf einzelne spezielle Sprechakte beziehen, die dem Signifying zugeordnet werden können (Vgl. Abrahams 1974, Kochman 1972, Mitchell-Kernan 1972, Labov 1972).

O'Hanlon gelangt zu dem Ergebnis, dass der Anteil amerikanischen Akzentgebrauchs im australischen Rapmusikcorpus weitaus geringer ausfällt als im australischen Popmusikcorpus. Außerdem zeichnen sich die Rapperinnen und Rapper durch die höhere Verwendung nonstandardsprachlicher und lokalsprachlicher Akzente aus, mit der sie ihre Zielgruppe, vor allem männliche Arbeiterschichtsjugendliche der urbanen Zentren Australiens, ansprechen und mit der sie genrebezogene Normen erfüllen⁵⁶. Eine Ausnahme bildet die stärker amerikanisch beeinflusste Aussprache der international erfolgreichen australischen Rapgruppe 1200 Techniques.

Alims (2002) Studie amerikanischer Raptexte beschäftigt sich mit der Konstruktion einer Identität der ‚street-consciousness‘ anhand des Vergleichs von Nonstandard-Verwendung in Texten und natürlicher Sprache der Rapperin Eve und des Rappers Juvenile. Der signifikant höhere Anteil grammatischer und phonologischer Eigenschaften von AAVE beim Rappen im Vergleich zur Interviewsprache legt den Vorgang bewusster sprachlicher Stilisierung und Kontrolle sprachlicher Mittel zum Erhalt der ‚street-credibility‘ (s. Kapitel 3.4) bei der primären Zuhörerschaft nahe.

Unterschiede in der sprachlichen Darstellungsweise wie den höheren Anteil nonstandardisierten Sprechens von Juvenile im Vergleich zu Eve während des Interviews führt Alim auf den größeren Zugang der Rapperin zu Bildungsmöglichkeiten einerseits, die Abneigung Juveniles gegen Bildungsinstitutionen und die sprachlichen Normen der Mainstream Kultur andererseits zurück (vgl. Alim 2002: 297). Hinzu kommen Einstellungen zum Prestige von Nonstandardgebrauch bei Männern und Frauen (vgl. Eckert and McConnell-Ginet 2004: 294-303) und der Grad der Identifikation mit der ‚street culture‘ (ebd.). Beim Anfertigen der Texte widmen die Künstlerinnen und Künstler ihrer Sprache außerdem große Aufmerksamkeit (vgl. Bell 1984), hier allerdings mit dem Ergebnis, dass sich die Sprache von Standardnormen entfernt (vgl. Labov 1972a: 208-9).

Morgan (2002) erweitert die Untersuchungsbandbreite grammatischer Eigenschaften zum AAVE und die Anzahl ausgewählter amerikanischer Rapper zum Nachweis regionaler Sprachvariation in Raptexten. Bei der Analyse des syntaktischen Umfelds werden regionale Unterschiede im Nonstandardmerkmalsgebrauch zwischen Rappern der Ost- und Westküste und dem Süden erkennbar (Morgan 2002: 130).

Einige der Studien beschäftigten sich mit den Sprachformen der amerikanischen HipHopkultur mithilfe von Analysen jugendlicher Rezipientensprache. Zur Modifikation sprachlicher Eigenschaften im Zusammenhang mit amerikanischer Rapmusik gibt u.a. Cutlers (1999) Studie Auskunft. Sie analysiert die Identitätskonstruktion eines weißen amerikanischen Teenagers mittels Rap und HipHop und untersucht die Verwendung lautlicher und grammatischer Eigenschaften von AAVE, die vorrangig durch das Hören von Rapmusik seitens des Teenagers aufgenommen wurden. Andere Merkmale wie die des Zeitformen- und Aspektsystems waren dabei konsistent mit dem SAE.

Sweetland (2002) und Bucholtz (1999b) untersuchen ähnliche Fälle der Adaption sprachlicher Charakteristika von AAVE durch das Hören von Rapmusik vonseiten junger Angloamerikaner. Cutler (2000) beschreibt den Gebrauch von Akzent und anderen sprachlichen Merkmalen des AAVE bei angloamerikanischen Rappern wie Eminem, den Beastie Boys und Vanilla Ice.

Buß (2002) schließlich untersucht Formen sprachlicher Lokalisierung und Positionierung in amerikanischen und deutschen Raptexten, wobei er auch auf das Verhältnis von kommerziellem Erfolg und sprachlicher Standardisierung am Beispiel einer Kölner Rapgruppe eingeht (vgl. O'Hanlon 2004, Scholz 2003b). Deren

⁵⁶ In diesem Zus. werden Parallelen zwischen Punk und Rap gezogen hinsichtlich des Akzentgebrauchs und der Ausrichtung auf Arbeiterschichtsangehörige. O'Hanlon (pers. Kommunikation) untersucht auch semantisch-lexikalische und grammatische Unterschiede zwischen australischem Rap u. Pop (upcoming).

Ausrichtung auf ein verändertes Zielpublikum geht mit dem weitgehenden Wegfall des Dialektgebrauchs und einer standardnahen Aussprache einher, was umgekehrt zu einer schwächeren Akzeptanz beim lokalen Fanpublikum führt. In ähnlicher Weise erläutert Bennett (2000) Zusammenhänge zwischen Themenwahl, lokalen sprachlichen Bezugnahmen und Publikumsinteresse in Live-Performances englischer Rapper in Newcastle upon Tyne. Der Autor geht auch auf thematische Lokalisierungen und Positionierungen deutschen Rapper und Hiphopper aus Frankfurt und Heidelberg ein. Auf die Analysen von Androutsopoulos und Scholz (2002) zur Rekontextualisierung amerikanischen Raps in verschiedenen europäischen Sprechgemeinschaften wurde bereits an anderer Stelle ausführlich eingegangen (s. Kapitel 2.2.3).

3.7 Genrekonstruktion und Gattungsmerkmale

Für die Interpretation von Text und Musik durch die Rezipienten in Alltagskontexten sind Genre- und Rollenvorgaben und die Art der Performanz wichtige Orientierungspunkte. Zur performativen Bedeutung von Songtexten sagt Frith:

A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound that are direct signs of emotion and marks of character (Frith 1988: 120).

Auf die Rolle von Musiktexten als Form der Interaktion mit inhärenten Sprechakten wird noch zurückzukommen sein. Aufgrund der Wichtigkeit von Performanz und Genrerahmung für die Textinterpretation gehört die systematische Genreanalyse und Rekonstruktion von Genremerkmalen unter Berücksichtigung der Performativität der Äußerungen zu den Aufgaben popmusikalischer Textuntersuchungen.

In der Ethnographie des Sprechens fällt Genre oft mit der Vorstellung des Sprechereignisses zusammen und wird benutzt, um Kategorien zu formen wie Witze, Geschichten, Lektionen, Grüße und Konversationen (vgl. Saville-Troike 2003). Es werden die Art des Ereignisses (oder Genres), Thema, Zweck, Setting, Teilnehmende, Aussageform und -gehalt sowie die Reihenfolge von Sprechakten im Ereignis analysiert (Hymes 1962). Auch werden Sprechereignisse im Kontext interkultureller und interethnischer Kommunikation untersucht (Gumperz 1982a).

Urban (1984) hat Hymes' Vorstellung von ‚Sprechstilen‘, die über eine Reihe verschiedener Genres verteilt auftauchen können, erweitert zu sogenannten ‚generic styles‘ (Genrestilen), d.h. bestimmten Arten des Sprechens, die meist mit bestimmten Genres assoziiert werden. Auch im Rap werden bestimmte Sprecharten mit bestimmten Genres assoziiert (s. Kapitel 11). So benennt Karrer (1996) eine Anzahl von Rap-Genres nach dem in ihnen dominierenden Sprechakt: *boasting*, *toasting* oder *teaching raps*.

Sherzer (1983) und Duranti (1984) betonen, dass Genrespezifikationen nicht allein aus der Textuntersuchung entnommen werden können, sondern die Betrachtung von Interaktion zwischen Diskursorganisation und Organisation des Ereignisses erfordern, in dem es benutzt wird (Briggs und Baumann 1992: 42/In: Paltridge 1997: 13). Genres verändern sich mit den sozialen Konventionen; ihre formalen Eigenschaften rühren von den sozialen Motiven der Produzenten her, auf wiederkehrende soziale Situationen eines bestimmten Typs zu antworten (Freedman and Medway 1994: 3).

Texte sind nicht abstrakt vom sozialen Kontext, sondern Strategien, auf bestimmte soziale Situationen zu reagieren. Das Repertoire dazu ist ‚genre knowledge‘ (Berkenkotter and Huckin 1995: IX), die situationsadäquate Antwort auf rekurrente

Situationen, benötigt in bestimmten Diskursgemeinschaften. Geertz (1983) und Rorty (1991) sehen Texte nicht als einfache „containers of knowledge“,

[but] as part of the social processes by which that knowledge, the world, reality, and ‚facts‘ are made (In: Freedman and Medway 1994b: 5).

Genres antworten nicht nur auf bestimmte soziale Kontexte, sie gestalten sie auch (vgl. Dewitt 1993, Freedman 1993). Sie enthalten Werturteile und drücken gemeinsame Werte bestimmter Gruppen aus. Die Werte und Erwartungen der Rezipienten gehen in die Bestimmung des Genres mit ein, außerdem müssen sie für die situativen Anforderungen flexibel, d.h. modifizierbar sein. Vor dem Hintergrund anderer Texte und dem Kontext kristallisiert sich Textbedeutung (mit Genrebedeutung) heraus. Es bestehen intertextuelle Beziehungen zwischen den Zutaten bestimmter Genres (vgl. Paltridge 1997: 19). Als System kollektiven Erinnerns und Bewusstseins (Lotman and Uspenskii 1985: 30) fixieren Genres kulturelle Erinnerung und erfordern permanente Hintergrundpräsenz und entsprechende Erwartungshorizonte im Sinne von Wissen und Praxis.

Bezüge zwischen Genre und Sprachsoziologie betreffen besonders die Konventionalisierung von intersubjektiver Erfahrung in Routine patterns (Guenther and Knoblauch 1995: 5 und 21), die umgekehrt zur Sozialisation von Individuen innerhalb bestimmter Traditionen beitragen. Als routinisierte Ereignisse bilden sie Modelle für kommunikative Handlungen, sozial relevante Kommunikation (ebd.), modifiziert durch Alter, soziale Position, individuelle Erfahrung, Gesellschaft, kulturelle Grenzen und Zeit. Mit Bakhtin verstehen Guenther und Knoblauch (1995: 2) Genres als komplexe Sprachstrukturen, die bar der Dynamiken der Interaktion und früherer Diskurse sind, und eher „interactive patterns of speech“ mit historischen und sozialen Verbindungen. „[Genres] not only guide the activities in verbal interaction but are also part of the ideologies of social groups“ (ebd.). Die Analyse von Genres beinhaltet daher nicht nur die formale Beschreibung von Texten, sondern das Eingehen auf die dialogischen Prinzipien und Methoden zur Realisierung bestimmter Genres in spezifischen Kontexten (Guenther and Knoblauch 1995: 10).

Definitionen von Genres erwachsen aus der Kombination situativer Anforderungskontexte, formaler Eigenschaften, thematischer Domänen und ihrer potentiellen sozialen Benutzer (Ben-Amos 1976: 234). Demzufolge sind sie als verbale Kunstformen aus einem Cluster von thematischen und Verhaltensattributen auffassbar (ebd.). Formale Eigenheiten, Themendomänen und soziale Nutzung im Ereigniskontext (Briggs 1988) gehen in Genres komplexe Beziehungen ein; hinzu kommen historische und kulturelle Spezifität⁵⁷. Sie sind hinsichtlich ihrer Intention, Positionierung, Form und Funktion stark strukturiert und konventionalisiert. Interpretationsrahmen dafür bilden kulturelle Erfahrungen und Symbole kollektiver Identität (Paltridge 1997: 39).

Threadgold (1989) zufolge ist Genre kein ‚ideologiefreier‘, objektiver Begriff, trennbar von sozialen Realitäten, Entwicklungen und Menschen, die zu dessen Herstellung beitragen und es benutzen (Threadgold 1989: 103). Genres gehören zu den Prozessen, durch die dominante Ideologien reproduziert, vermittelt und potentiell verändert werden (ebd., 107). Genreperformanz ist nie nur Reformulierung sprachlicher und formaler Modelle, sondern immer Performanz eines politisch und historisch signifikanten Prozesses, der auch die potentielle Konstruktion neuer Genres mit einschließen kann (vgl. Bakhtin [1936]1986).

⁵⁷ Unter dem Blickwinkel von Tradition als kulturellem Konstrukt diskutiert Bausinger ([1961]1990), wie kulturelle Veränderungen in Genreveränderungen reflektiert werden (s.a. Bausinger and Briggs 1990).

Diskursstrukturen, Sprache und Genre stehen in enger Beziehung zueinander (Paltridge 1997: 89). Fillmore (1977) erweitert die Vorstellung von Genreprototypikalität, die auch Konzepte, Situationen, semantische Relationen und Instanzen von Symbolisation beinhaltet⁵⁸. Innertextuelle Verweise, Wort- und Sprechaktbedeutungen vor dem Hintergrund anderer ähnlicher Art und Aktivitäten einer bestimmten Szene konstruieren Genresinn (Paltridge 1997: 57-8).

Genres variieren in ihrer Prototypikalität. Natur und Bedingungen von Genres verändern sich mit der Zeit. Sie sind wie auch im Falle von Rap dynamisch und eng eingebunden in die sozialen und kulturellen Kontexte, in denen sie auftauchen. Viele Hybridgenres brechen Regeln und zeigen die Intentionalität ihrer Produzenten in Form von Stilwechsel und Genremischung. Bakhtin ([1935]1981) zufolge sind Genres ein Repräsentationsmodus für die Welt. Seine Vorstellung ist die Dialogizität im Text und intertextuell zwischen Textmachern und Rezipienten. Intertextuelle Beziehungen zwischen Genres und synchrone und diachrone Zeitdynamiken bringen vielschichtige Genrekonstrukte mit sich (Hanks 1989: 113). Die sozialen, ideologischen und politisch-ökonomischen Verbindungen zwischen den Bestandteilen von Genres können gemischt, ambig oder gegensätzlich sein (vgl. Briggs and Baumann 1992).

Abschließend sei bereits auf einige sprachliche Charakteristika von Rap im engeren Sinn hingewiesen. Neben der Benutzung des Reims sind Raptexte durch eine Reihe rhetorischer und formaler Merkmale gekennzeichnet (vgl. z.B. Potter 1995, Jacob 1998, Morgan 2001, Keyes 2002). Potter (1995: 53, 64, 81f) beispielsweise erwähnt als wichtigste Charakteristika Tropen, insbesondere Metonyme und Metaphern, Vergleiche, Akronyme und das Ausbuchstabieren von Wörtern (s. Kapitel 11.3) sowie 'homonymic slippage' (puns, andere quasihomophone lexikalische Relationen). Viele Raptexte verwenden eine besonders figurative Sprache und benutzen metaphorische Konzepte und Domänen, die charakteristisch erscheinen für Rap und bestimmte Untergattungen und Sprechhandlungen (s. Kapitel 8). Im Zusammenhang mit der vergleichenden Fortspinnung vieler Metaphern und dem Ort ihres Vorkommens im Rap stehen oft kulturelle Referenzen (vgl. Androutopoulos and Scholz 2002: 25), die Einblick geben in die kulturellen Ansichten und Alltagswelten von Rapperinnen und Rappern.

Darüberhinaus sind Raptexte durch den Gebrauch einer Anzahl verschiedener Sprechaktmuster gekennzeichnet, die zur Referenz auf sich selbst und auf andere sowie auf Lokalitäten, Traditionen und Einstellungen dienen (vgl. ebd.). Die genannten sprachlichen Muster und genretypischen Elemente von Rap sind inzwischen global verbreitet und werden zusammen mit lokalen Konzepten für Vergleiche, Metaphern und bestimmte Sprechhandlungen und Diskursstrategien benutzt. (Genre-)Rahmensetzungen werden auf diese Weise an lokale Lebensbedingungen und kulturelle Referenzsysteme angepasst, andererseits bleiben Verbindungen zum amerikanischen Rap erhalten durch die sprachlich ähnliche Umsetzung von Referenzen, Diskurs- und Genrewissen.

Zu den Gattungsmerkmalen von Rap zählt die Benutzung vielfältiger sprachlicher Register, wozu auch die Verwendung verschiedener Varietäten und Sprachen gehört. Im Gebrauch von kultureller Terminologie, Slangbegriffen, Diskursmarkern, formelhaften Ausdrücken und Mustern (s. Androutopoulos and Scholz 2002: 26) wird die enge Verbindung von Raps Lingo zu AAVE ersichtlich. Diese manifestiert sich nicht nur auf lautlicher, grammatischer und lexikalischer, sondern auch auf diskursiver Ebene in der Benutzung spezieller Kommunikations- und Sprechweisen, sozialer Kategorisierungen und narrativer Genrefiguren. Dabei sind weiter sprachlich-stilistische Unterschiede verschiedener Untergattungen auszumachen.

⁵⁸ In diesem Zusammenhang steht die idealisierte mentale Repräsentation (Lakoff 1987: 116).

3.8 Zusammenfassung

Aus den Überlegungen zur sprachlichen Analyse rapmusikalischer Gattungen im Zusammenhang mit Globalisierung und Lokalisierung lassen sich eine Reihe von Fragen ableiten. Die Konzeptualisierung von Rap als postmoderner Ausdrucksform, die gleichzeitig auf traditionelle Elemente mündlicher Kulturen zurückgreift, verlangt nach einer eingehenderen Betrachtung derjenigen sprachlichen Mittel, die dieses Verhältnis artikulieren. Dabei ist von Bedeutung, in welchem Umfang und in welcher Weise die genrekonstituierenden Eigenschaften und Sprechformen amerikanischen Raps von deutschen Rapperinnen und Rappern aufgenommen und adaptiert werden.

Zu den Eigenschaften, die Rap mit anderen postmodernen Kunstformen teilt, gehören das bricolageartige Zusammenfügen verschiedener Ressourcen, die eklektische Mischung und Schichtung hoch- und populkulturellen Materials in sprachlicher und musikalischer Hinsicht, die die Brüchigkeit des Bestehenden eher hervorhebt als kaschiert. Formale Kennzeichen mündlich orientierter Sprechweisen wie lebensweltlicher Erzähl- und Hörerbezug, formelhaftes Sprechen, Rhythmus und Reim bilden weitere sinnvolle Anhaltspunkte einer sprachzentrierten Analyse von Rap ebenso wie inhaltliche Parallelen zu oralen Narrativen, z.B. die Ausrichtung am Besonderen, Extremen und Bizarren oder die Verwendung expliziter Gewaltdarstellungen und Obszönität. Aus dem Anteil der genannten Charakteristika am Untersuchungskorpus lassen sich Aussagen bezüglich der fortgesetzten Situierung globalisierten Raps in der mündlichen und andererseits postmodernen Tradition gewinnen.

Für den Diskurs und die Sprachideologie von Rap ist die Verwendung einer Reihe von Schlüssellexemen charakteristisch, die den Normen- und Verhaltenskodex der Kultur bestimmen. Mit Blick auf die globale Verbreitung und Lokalisierung der Kultur in Deutschland sind vor allem der Gebrauch englischer Originalbegriffe bzw. deren Anpassung an das deutsche Sprachsystem von Relevanz. In enger Verbindung damit steht die Benutzung von sozialen Kategorisierungen und Verwendung von Nonstandardvarietäten zur Positionierung im Rap.

Von Bedeutung für das sprachliche Verständnis von Globalisierung und Lokalisierung der Kultur sind weiter die männliche Codierung von Rap als Sprechakt und das weitgehend mit ‚männlichen‘ Attributierungen versehene Abgrenzungs- und Selbstbehauptungsverhalten im Rap, welches vor allem mit Werten wie *street consciousness*, *coolness*, *battle*, *boasting* und *dissing* assoziiert wird. Ebenso bedarf die von Klein und Friedrich propagierte männliche Dominiertheit von Rap unter Bezugnahme auf die Ikonisierung des schwarzen Ghettohelden in Verbindung mit Ursprungsmythos und Authentizitätsbestreben im Rap einer näheren Betrachtung.

Ethnischer und Genderdiskurs im Rap stehen auch im Zusammenhang mit dem Wertekonservatismus und der Leistungs- und Performanzorientiertheit der Kultur. Postmoderne Technologieorientierung als Zugangskriterium und Kennzeichen oraler Erzählkultur wie traditionalistische eher als liberale Einstellungen, Schilderungen von Gewalt und der Gebrauch von Obszönität spielen für die lokale Adaption globalisierten Raps und bei der Auseinandersetzung mit Genre- und Genderkonstruktionen und deren sozialer, politischer und individueller Motiviertheit eine wesentliche Rolle.

4 Analytische Vorgehensweise

Im Anschluss an einige Erläuterungen zum Korpusbegriff und zur Bedeutungserschließung mittels der Untersuchung kollokativer Umgebungen folgen Ausführungen zur Erstellung der Textkorpora, zu den vorkommenden Themen und Diskursen. Diese werden nach Häufigkeit und nach ihrer Verteilung in den analysierten

amerikanischen und deutschen Texten bestimmt. Ein Nachweis aller verwendeten Texte mit Angaben zu Erscheinungsjahr, Album und Performer(n) findet sich in Anhang I der Arbeit. Die vollständigen Texte des amerikanischen und des deutschen Korpus sind nach Rubriken und nach Geschlecht geordnet auf der beiliegenden CD einsehbar.

Es schließt sich der Entwurf eines Rahmenwerks zur sprachlichen Analyse von Raptexten an, das sich auch auf die Untersuchung von Texten anderer als der in der vorliegenden Arbeit behandelten Sprechgemeinschaften anwenden lässt. Dazu werden verschiedene linguistische und soziolinguistische Analysemethoden herangezogen und in Beziehung gesetzt zu wichtigen Aspekten der Rapgattung. Die vorgestellten Analysewege werden in den darauffolgenden Kapiteln auf die Korpora angewandt und in Detailstudien zur amerikanischen und deutschen Textauswahl aufgezeigt.

4.1 Textauswahl und Zusammenstellung

Der Begriff Korpus als Bezeichnung für eine große Anzahl gesammelter Texte bezieht sich in linguistischem Kontext auf natürlichsprachliches Textmaterial im Unterschied zu anderen Texttypen, die speziell zur Illustration bestimmter Spracheigenschaften entwickelt und herangezogen werden (vgl. Deignan 2005: 5-6, Charteris-Black 2004: 31). Modelle entstehen so durch eine Vielzahl repräsentativer Proben der Sprache, wodurch sich das Potential erhöht, Vermutungen allgemeiner Art über die Sprache anzustellen. Er wird im Folgenden auch auf Raptexte angewandt, da diese eine zum Teil starke Orientierung am natürlichen Sprechen aufweisen, wie die Dialoganlage von Texten, Aufmerksamkeitsmarker und Minimalantworten sowie Aufzeichnungen von Echtzeitgesprächen und Spracheinwürfen in Raps und dem natürlichen Sprechen angenäherte Sprechtempi bezeugen.

Beschränkungen hinsichtlich des Umfangs und der Repräsentativität der Texte lassen sich durch die Konzentration auf bestimmte Diskursdomänen vornehmen. Die Ergebnisse verschiedener Korpora können dann miteinander verglichen werden, was gleichzeitig eine Form der Kontrolle ermöglicht. Kontrollvergleiche bestätigen das Vorhandensein spezifischer Diskursdomänen (s. Charteris-Black 2004: 31).

Eine der Hauptmotivationen der Arbeit der Korpuslinguistik (Stubbs 1996, 2001, Hunston and Thompson 2000, Channell 2000) besteht darin, dass die Analyse von Worthäufigkeiten und Kollokationen innerhalb eines großen Sprachkorpus Aspekte der Sprache sichtbar macht, die anderenfalls unbeachtet blieben⁵⁹. Dies impliziert die Nutzung elektronischer Suchfunktionen und Verwendung automatischer und interaktiver Techniken, die von quantitativen und qualitativen Untersuchungsmodi Gebrauch machen (vgl. Biber et al. 1998: 4). Die qualitative Analyse ist essentiell bezogen auf die Forschungsfragen, die den Rahmen der Suche, Klassifizierungen, u.Ä. im Korpus vorgeben; quantitative Analysen schaffen die Basis für die Beurteilung von Normen der Sprachnutzung. So lässt sich auf die Konventionalität oder Novität von Metaphern, Klassifizierungen, usw. erst anhand quantitativer Vergleiche schließen. Beide Untersuchungsmethoden bedürfen der gegenseitigen Absicherung bzw. Interpretation und sind effektiv im Zusammenspiel.

Der Untersuchungsfokus bestimmt die methodische Herangehensweise insofern, als dass die primäre Orientierung auf Wort- oder Phrasenformen eine eher quantitative ist im Vergleich zur stärker qualitativen Ausrichtung korpusbasierter Analyse von Wort- und Phrasenbedeutungen (vgl. Charteris-Black 2004: 32). Quantitative Methoden zielen auf die Vorkommenshäufigkeit und Typikalität sprachlicher Äußerungen, qualitative

⁵⁹ Datensammlungen zu Evaluationszwecken machen normalerweise ausgiebige Konsultationen individueller Informant/inn/en notwendig; mithilfe weitreichender Evidenz von Kollokationen aus großen Korpora lassen sich verlässlichere interpretative Aussagen gewinnen (s. Charteris-Black 2004: 42).

berücksichtigen den jeweiligen Kontext und fragen nach den verschiedenen Bedeutungen von Sprachäußerungen, ihrem konnotativen und evaluativen Gehalt.

Stubbs (2001) richtet das Interesse seiner qualitativen korpussemantischen Analyse auf die Art, in der Wörter in Text und Diskurs verwendet werden. Mithilfe der Korpussemantik können aus den zahlreichen Beobachtungen zur Wortverwendung Schlussfolgerungen im Hinblick auf ihre Bedeutung gezogen werden. Sie gibt Aufschluss über Konnotationen und Nuancen, die durch Einzelfallstudien oft nicht nachweisbar sind. Der Einfluss von Kollokationen auf Wortbedeutungen und Konnotate wird so evident (vgl. Kapitel 10).

Auffallend ist dabei insbesondere der Umstand pragmatischer Bedeutungsvermittlung durch Zusammenstehen von Wörtern und Phrasen in evaluativen Verbindungen. Hunston (2000: 38) beschreibt dieses Phänomen als semantische Prosodie, wonach ein gegebenes Wort oder eine Wortverbindung am häufigsten im Kontext anderer Wörter oder Phrasen erscheint, die überwiegend positiv oder negativ sind in ihrer evaluativen Ausrichtung. Das Resultat besteht in der Annahme dieser positiven, oder häufiger, negativen Assoziationen durch das Wort, die von Sprechern zum verdeckten Ausdruck evaluativer Bedeutungen benutzt werden kann.

Positive und negative Evaluationen als Bestandteil pragmatischer Bedeutung werden von Channell (2000) im Sinne positiver und negativer Polarität verstanden. Stubbs (2001: 215) bemerkt dazu:

Repeated patterns show that evaluative meanings are not merely personal and idiosyncratic, but widely shared in a discourse community. A word, a phrase or construction may trigger a cultural stereotype.

Wiederkehrende Arten des Sprechens werden als Reflexion wiederkehrender Arten des Denkens aufgefasst. Korpusuntersuchungen decken auf, wie Evaluationen kommuniziert werden und geben Hinweise auf die Bedeutung bestimmter Sprachverwendungen, Kategorisierungen und Metaphern in bestimmten Diskursdomänen.

Den ersten Schritt bei der Auswahl des Materials für die vorliegende Untersuchung bildete die Beschränkung auf die Diskursebene der Raptexte von Künstlerinnen und Künstlern aus den USA und Deutschland. In einem zweiten Schritt wurden solche Rapperinnen und Rapper ausgewählt, die durch Mehrfachnennungen und Stückbesprechungen in Aufsätzen und Standardwerken zum amerikanischen Rap (Dufresne 1992, Stanley 1992, Toop 1994, Rose 1994b, Perkins 1996, Nelson 2002) bzw. zum deutschen Rap (Loh and Verlan 2000, Krekow and Steiner 2000) auffielen. Außerdem wurden Rezensionen einschlägiger Rap- und Hiphop-Magazine wie *The Source*, *Vibe*, *Backspin*, *Juice* und *Hiphop XXL*⁶⁰ herangezogen und Online-Hitlisten nationaler Rapcharts⁶¹ miteinander verglichen.

Ein weiteres Ausschlusskriterium bildete die Zugänglichkeit der Texte und Alben. Eine Anzahl von Rapmusikalbenn enthält sämtliche bzw. die meisten der vorgetragenen Texte. Diese stimmen in unterschiedlichem Maß mit der Performanz überein. Die Verwendung von Albumbooklet-Texten wurde daher durch den hörenden Vergleich mit der Aufnahme ergänzt, da anderenfalls Aussprachebesonderheiten, spontane Textänderungen während des Aufnahmeprozesses u.Ä. unberücksichtigt blieben. Eigenheiten des Varietätengebrauchs können einerseits durch die Benutzung

⁶⁰ Deutsche und amerikanische Raprezensionen enthalten weiterhin www.bumbanet.de (1998-2004), www.webbeat.de und <http://www.hiphop.de/>. Bezogen auf die unterschiedlichen Skalierungen bei den Votierungen wurden Bewertungen ab min. 7 von 10 bzw. 3 von 5 möglichen Punkten aufgenommen.

⁶¹ Dazu gehörten weiterhin Best-of-Listen von Radiosendern und Chartlisten von MTV und VIVA.

standardnaher Schreibungen verdeckt werden⁶². Andererseits entsprechen explizite Non-Standardschreibungen nicht immer der tatsächlichen Aussprache auf der entsprechenden Aufnahme⁶³.

Für einen weiteren Teil der Stücke stehen Webseiten einzelner Künstlerinnen und Künstler mit Eigenpräsentationen ihrer Stücke und Texte sowie Online-Textarchive verschiedener Hiphop-Webseiten zur Verfügung⁶⁴. Letztere beinhalten oft voneinander abweichende Entwurfstranskripte und Einträge von Rezipientinnen und Rezipienten unterschiedlichen sprachlich-musikalischen Hintergrunds. Sie wurden ebenfalls mit den jeweiligen Aufnahmen abgeglichen. Einige der vorliegenden Stücke existieren in mehreren Aufführungsversionen, und Textänderungen sind besonders bei Liveauftritten nicht selten. Der Text-Musikvergleich war daher von erheblicher Bedeutung für die Zuordnung und Überprüfung der Richtigkeit der Textbelege.

Nicht in Albumbooklets oder Onlinearchiven enthaltene bzw. bei den Künstlerinnen oder Künstlern nicht erfragbare Rapmusiktexte wurden transkribiert⁶⁵. Der Aufzeichnungsmodus folgt dem Reimschema und der taktweisen Zeilen-Wiedergabe im Stück. Ursprüngliche Interpunktion und Besonderheiten der Schreibung können im Falle der Transkription nicht berücksichtigt werden. Die gelockerten Schreibkonventionen vieler Albumbooklets sehen den zeilenweisen und zum Teil kleingeschriebenen Textabdruck mit Schrägstrichen oder in Gedichtform und unter Weglassung der Interpunktion vor. Deutsche Texte wurden entsprechend in Groß- und Kleinschreibung und Interpunktionsregeln der Standardschreibung angeglichen⁶⁶, Hinweise auf Betonung, Dehnung, etc. im Schriftbild wie durch Vokalverdopplung oder -verdreifachung, Kapitelschreibung u.Ä. jedoch in beiden Korpora beibehalten.

Die Zusammenstellung der 225 Texte des amerikanischen und deutschen Korpus erfolgte anhand mehrerer Kriterien. Zum einen wirkt sie der medialen und wissenschaftlichen Unterrepräsentation von Rapperinnen entgegen, indem diese von vornherein mehr Aufmerksamkeit erhalten. Beide Länderkorpora enthalten Texte zu ca. 45% von Rappern, 35% von Rapperinnen und 20% von gemischtgeschlechtlichen Besetzungen. Dies verfolgt zum anderen den Zweck, Aussagen bezüglich möglicher Genderunterschiede bei der Adaption von Rap machen zu können. Eine Reihe von Texten beinhaltet Dialogstrukturen zwischen männlichen oder zwischen weiblichen Rappern einer Crew; eine weitere Anzahl von Texten gemischtgeschlechtlicher Besetzung enthält verschiedene Konstellationen weiblicher und männlicher Rapper mit einer deutlichen Tendenz zum Überwiegen letzterer in der Textmenge (s. Kapitel 12).

Für die Auswahl spielten weiter Überlegungen hinsichtlich der zeitlichen und räumlichen Repräsentativität der Texte für die Rapkultur beider Länder eine Rolle. So ermöglicht die Aufnahme einiger früherer Stücke das Aufzeigen sprachlicher Kontinuitäten zu Sprechakten afroamerikanischer Tradition, wobei diese andererseits auch in neueren Aufnahmen und bis in die heutige Zeit hinein zu finden sind. Mittels

⁶² Vgl. Morleys (1992) Kommentar in der Einleitung zu Stanleys Sammlung amerikanischer Raptexte, die umgangssprachliche Ausdrucksweisen an Standardsprechweisen angleicht, sowie Buß (2002) zum Kölner Rap, der ebenfalls auf die teilweise Nichtübereinstimmung von Textabdruck und Gehörtem hinweist.

⁶³ Ein Beispiel dafür ist ein Text der australischen Rapgruppe Def Wish Cast mit dem Titel *A.U.S.T.* von dem 1993er Album ‚Knights of the Underground Table‘. Das Albumbooklet enthält die an der Lautung des AAVE orientierte Schreibung von ‚you‘ als ‚ya‘, wird jedoch SE ausgesprochen: die Zeile „The cash ya want, the recognition is a need“ erscheint auf der Aufnahme als „The cash you want ...“.

⁶⁴ Dazu gehören u.a. www.hiphoplyrics.de, www.lyricsdepot.com, www.stlyrics.com, www.golyrics.de, www.hiphoplager.de oder www.datenbank.hiphoplager.de, www.magistrix.de und www.ohhla.com.

⁶⁵ Alim (2002: 301) verweist auf die schwierigere Aufgabe der Transkription von Raptexten im Vergleich zu konversationeller Rede u. macht auf die dadurch bedingte Beschränkung d. Korpusgröße aufmerksam.

⁶⁶ Die Groß- bzw. Kleinschreibung englischer Lexeme in deutschen Texten folgt nicht immer dem Grad ihrer Integration ins Deutsche, sondern erscheint oft arbiträr u. wechselt mitunter innerhalb eines Textes.

der Auswahl einiger Stücke aus den 1980er bzw. 1990er Jahren lassen sich Tendenzen hinsichtlich des Gebrauchs und der Elaboriertheit von Reim und Rhythmus feststellen. Die geographische Selektion amerikanischer und deutscher Texte folgt dem Ziel, der großen Vielfalt regionaler urbaner Stile zumindest teilweise Rechnung zu tragen.

Schließlich wurde angestrebt, Einblick in die stilistische Bandbreite des umfangreichen Schaffens einiger einflussreicher Rapperinnen und Rapper zu gewähren, indem mehrere Stücke einer Formation ausgewählt wurden. Aufgrund der inzwischen sehr großen und noch immer anwachsenden Zahl bekannter Künstlerinnen und Künstler und deren Produktionen ist dies jedoch nur äußerst begrenzt möglich. Im Sinne der kritischen Diskursanalyse wurden auch solche Texte ausgewählt, die von besonderem Interesse sind hinsichtlich der in ihnen dargestellten Diskursstränge.

Es ist möglich und von Nutzen, korpusbasierte und korpusgeleitete Methoden auf Teilaspekte beim Studium von Raptexten anzuwenden. Die analytische Vorgehensweise ist sowohl korpusbasiert als auch korpusgeleitet insofern, als dass anhand der Literatur entwickelte Kategorien aufgesucht werden, diese jedoch nicht um jeden Preis aufrecht erhalten werden müssen und reklassifiziert werden können. Neue Beschreibungssysteme werden dort entwickelt, wo das Material existierenden Ideen widerspricht oder über bestehende Erkenntnisse hinausgeht (vgl. Deignan 2005: 90).

Angesichts der großen Variation in Bandbreite und relativem Anteil von Texttypen großer Korpora stellt sich die Frage nach der Repräsentativität von Textsammlungen: wessen Spracherfahrung sie versuchen wiederzugeben. Ausgewogene Korpora sind dem individuellen und persönlichen Sprachschatz in Bandbreite und Balance überlegen und erweitern oder revidieren oft intuitive Annahmen. In vielen großen Textkorpora sind mündliche Texte unterrepräsentiert aufgrund der Informalität und schweren Zugänglichkeit sowie der zeitaufwendigen Transkription privater und allgemein mündlicher Kommunikation (ebd., 92). Das Arbeiten mit Korpora von Raptexten, die, wenn auch häufig stilisiert, eine starke mündliche Orientierung aufweisen, ist in dieser Hinsicht ein interessanter Ausnahmefall.

Für die Arbeit mit Concordance Software innerhalb der vorliegenden Untersuchung wurden mögliche sprachliche Realisationen einiger lautlicher und grammatischer Besonderheiten⁶⁷, sozialer Kategorisierungen, semantischer Felder und Metaphern sowie Sprechakte⁶⁸ in Form lexikalischer Ausdrücke bzw. Markierungen zusammengestellt, deren Vorkommen und Auftretenshäufigkeit überprüft wurde. Es lassen sich Kollokationen feststellen, die Aufschluss geben über charakteristische Wortverwendungsweisen und die das ‚Mapping‘ semantischer Felder erleichtern.

Der Vorteil der Untersuchung eines vergleichsweise kleinen Korpus liegt in der Möglichkeit, diesen in seiner Ganzheit erfassen zu können und detailliertere Informationen zum Kontext zu erhalten, wodurch sich reichhaltigere Interpretationen ergeben. Die gefundenen sprachlichen Phänomene lassen sich auf größere Korpora anwenden und durch Konkordanz auf stärkere Generalisierbarkeit der sprachlichen Beobachtungen prüfen. Dies erlaubt die Relativierung und Feststellung von Okkasionalismen, Gelegenheitsmetaphern und idiosynkratischer Stilvarianten gegenüber gängigeren Verwendungsweisen, ebenso die Verbreitung oder Beschränkung bestimmter sprachlicher Phänomene⁶⁹ auf einzelne Genres. Auf diese Weise werden auch pragmatische Besonderheiten im Licht von Gebrauchsnormen sichtbar. Die

⁶⁷ Einige lautliche und grammatische Phänomene, wie r-Vokalisation o. Kopula/Hilfsverb-Abwesenheit können durch gesonderte Markierungen in Texten der Häufigkeitsanalyse zugänglich gemacht werden.

⁶⁸ Die sprachlich fixierte Form einiger Sprechakte wie der *mother insults* erlaubt lexikalische Recherchen. Im weiteren Sinne gehören dazu Diskursmarker wie *ey*, *yo*, *yeah* und Diskursstrategien wie der Gebrauch von Akronymen und das Ausbuchstabieren oder Ruf-Antwort-Muster (s. Kapitel 11).

⁶⁹ Darunter fällt auch die Verwendung bestimmter Konnotationen von Lexemen.

Betonung kleinerer Korpusuntersuchungen liegt eher auf der Verwendungs- als auf der Systemseite von Sprache, dennoch ist nicht auszuschließen, dass einige der anzutreffenden Spracherscheinungen systematische Gebrauchsformen spiegeln.

Genreuntersuchungen, variationale und diskursive Merkmalsanalysen zur Sprache im Rap bilden den Ausgangspunkt methodischer Überlegungen. Die erarbeiteten Kategorien dienen u.a. der (Re-)Konstruktion von Genremerkmalen, die den Vergleich von Raptexten unterschiedlicher regionaler und nationaler Herkunft ermöglichen. Sie erlauben Vergleiche im Hinblick auf unterschiedliche Diskurspraktiken und individuelle Stile und geben Aufschluss über sozial und gendermarkierte Sprechweisen. Anhand der gefundenen Gemeinsamkeiten zwischen den untersuchten Texten der zwei Länder lässt sich die Globalisierung und Lokalisierung bestimmter Ideen und Ideologeme nachweisen. Unterschiede deuten neben individuellen Eigenheiten auf lokal verschiedene Ausprägungen von Rapmusik und ihren zugehörigen Diskursen.

4.2 Themenstränge und -verteilung

Im Anschluss an die Textzusammenstellung wurde das Material in einem ersten Schritt grobanalytisch nach Inhalt und Gender sortiert, und es wurden Kategorien zu seiner Codierung entwickelt (vgl. Ball and Smith 1992: 21-2). Von den ausgewählten 113 amerikanischen und 112 deutschen Raptexten werden die Themen Selbstdarstellung, Charakterisierung von Männern/ Frauen, Liebe, Gewalt, Kennenlernen, Sex, Party, Politik, Trennung, Hiphop und eine geringere Anzahl zu Saver Sex, Aids, Prostitution und Drogen behandelt. 53 der amerikanischen ausgewählten Texte (US) stammen von männlichen Rappern, 45 von weiblichen Rappern, 15 sind gemischter Besetzung. 59 der deutschen ausgewählten Texte (DE) sind von Rappern, 35 von Rapperinnen und 18 entstammen gemischtgeschlechtlichen Besetzungen. Unter Berücksichtigung des Geschlechts ergeben sich folgende Themenverteilungen im amerikanischen bzw. deutschen Textkorpus:

Texte (US/DE)	Männer (M)		Frauen (F)		Gemischt (G)		Gesamt	
	US	DE	US	DE	US	DE	US	DE
Selbstdarstellung	18	24	18	15	2	4	38	43
Charakterisierung M/F	23	15	10	2	3	0	36	17
Gewalt	6	4	4	2	0	1	10	7
Sex	1	0	4	1	2	1	7	2
Liebe	0	5	3	6	2	3	5	15
Party	0	2	5	0	0	2	5	4
Politik	2	2	1	4	1	0	4	6
Hiphop	2	2	0	0	1	0	3	2
Kennenlernen	1	2	1	0	1	3	3	5
Trennung	0	3	1	4	0	2	1	9
Andere	1	1	0	1	0	0	1	2

3) Übersicht über vorkommende Themen und ihre Verteilung nach Gender

Die zuerst genannten drei Kategorien werden im Folgenden eingehender betrachtet. Mit 38 (US) bzw. 43 (DE) Texten⁷⁰ nimmt die Thematik der Selbstdarstellung den größten Raum innerhalb beider Textkorpora ein. Unter dieser Rubrik finden sich die in Kapitel 9 erläuterten und zum Teil weit auseinandergehenden Genrerollen männlicher und weiblicher Rapper wieder⁷¹. Die Formen der Selbstrepräsentation im amerikanischen

⁷⁰ Im Folgenden erscheinen US bzw. DE zusammen mit den Ziffern des Textnachweises von Anhang I.

⁷¹ Als der Selbstdarstellung dienlich im engeren Sinne können all jene Texte betrachtet werden, in denen die Rapper ihre Professionalität als MC und Entertainer unter Beweis stellen. Im weiteren Sinne ergeben sich zahlreiche Überschneidungen von Thema und Rolle in Bezug auf die Selbstdarstellung als Pimp,

Teilkorpus reichen von der männlichen Darstellung als Sexmaniac, gewalttätigem Ausbeuter weiblicher Prostituiertes, Gangster und reichen Potentaten bis hin zum liebenden Vater, rachsüchtigen Liebhaber und Rebell. Die Selbstdarstellung amerikanischer Rapperinnen umfasst die Präsentation als machtvoll-gefährliche MC und bad Gangstress, wütender Racheengel, starker, dabei verletzlicher Sister, sexy MC und erfolgreichem Glamour Girl. Selbstdarstellungen männlicher Rapper des deutschen Textkorpus enthalten sprachliche Verkörperungen des gewalttätigen hypermaskulinen Rappers und Sexmaniacs, Kleinkriminellen, Pimp und Ghettokriegers, des nationalistischen und des erfolgreichen MCs, sowie Karikaturen des Gangsters und hypermaskulinen Typs. Die Selbstdarstellungen deutscher Rapperinnen beinhalten Beschreibungen der harten, erfolgreichen und der sexy MC, der Sister, der Verletzlichen und Suchenden und der Ausbeuterin männlicher Prostituiertes und Rebellin.

An zweiter Stelle stehen Texte, die die Charakterisierung des eigenen oder des anderen Geschlechts zum Inhalt haben. Auffällig sind dabei die Unterschiede sowohl in der Darstellung als auch im Anteil von Rappern bzw. Rapperinnen am Sprechakt des Urteilens über bestimmte Verhaltensweisen von Männern bzw. Frauen (s. Kapitel 12.2). Die Zahl der Texte amerikanischer Rapperinnen zu dieser Thematik liegt mit 10 deutlich über der der deutschen Rapperinnen (2 Texte). Die genauere Untersuchung zeigt, dass der größere Anteil von Charakterbeschreibungen der Rapper Frauen gilt.

	M→M	M→F	F→M	F→F	G→M	G→F
Amerikan. Texte (36)	4	19	8	2	2	1
Deutsche Texte (17)	5	10	1	1	0	0

4) *Verteilung von Charakterdeskriptionen bei Rappern und Rapperinnen (M-Männer; F-Frauen; G-Gemischte Besetzungen)*

Von den 4 Charakterdarstellungen von Männern durch Rapper im amerikanischen Textkorpus sind zwei glorifizierend („Super Hoe“ von KRS One, US41, „Real Niggaz don't die“ von Niggaz With Attitude, US78) zwei Texte sind kritisch („Description of a Fool“ von A Tribe Called Quest, US2, „Bitches too“ von Ice T, US31). Die 5 Charakterbeschreibungen deutscher Rapper enthalten 4 herabsetzende Darstellungen von Männern (u.a. „Pussy“ von Bushido, DE24, „Schwule Rapper“ von Kool Savas, DE70), sowie einen kritischen Text („Männer“ von Fettes Brot, DE52).

Die 19 Darstellungen amerikanischer Rapper zu Frauen beinhalten 3 glorifizierende Beschreibungen (z.B. „Gangsta Bitch“ von Apache, US5, oder „Down Ass Bitch“ von Ja Rule, US36), 10 herabsetzende Darstellungen (u.a. „A Bitch is a Bitch“ von Niggaz With Attitude, US72, oder „Sophisticated Bitch“ von Public Enemy, US84), weiterhin 3 ambivalente Beschreibungen (z.B. „KKK Bitch“ von Ice T, US32, und „Brenda's got a Baby“ von Tupac Shakur, US104) und 3 positive Darstellungen (z.B. „Brown Skin Woman“ von KRS One, US38). Von den 10 deutschen Texten männlicher Rapper über Frauen sind 4 negative Darstellungen (u.a. „Lass uns doch Freunde sein“ von Curse, DE33, „Bitte hau mich nicht“ von Creme de la Creme, DE30), 2 weitere ambivalent (z.B. „Autos und Frauen“ von Blumentopf, DE12) und 4 positive Beschreibungen („Süße Früchte“ von Die Firma, DE41 oder „Mörderbraut“ von D-Flame, DE38).

Die 8 Darstellungen amerikanischer Rapperinnen zu Männern enthalten 6 negative (z.B. „All N's“ von Mia X, US61, oder „Forgive them Father“ von Lauryn Hill, US50) und 2 positive Charakterisierungen (z.B. „I gotta Man“ von Eve, US22). Die

Mack, Gangsta, Teacher, Entertainer, Hipopper, usw. Dabei wird insbesondere die Präsentation MC-typischer Fähigkeiten wie Reimfluss und -kreativität oder DJ-Fähigkeiten wie Bassgerüst, Sampling, Mixing und Scratching (s. Kapitel 7.1) mithilfe von Sprechakten, Metaphern und Vergleichen vollzogen, die dem thematischen Umfeld der genannten Rollen entstammen.

einzigste Darstellung deutscher Rapperinnen zu Männern in dieser Kategorie ist negativ („Schubidamdam“ von Tic Tac Toe, DE106, das Stück handelt von einem Kritiker).

Gefolgt werden diese Bereiche von den Themen Gewalt, Sex und Liebe im amerikanischen Textkorpus, bzw. von den Themen Liebe, Trennung und Gewalt im deutschen Textkorpus. Während die Verteilung dieser und der nachfolgenden Themen aufgrund der beschränkten Auswahlmenge kaum Rückschlüsse auf mögliche Unterschiede im amerikanischen und deutschen Rapdiskurs zulässt, so sei jedoch auf das häufigere Vorkommen von Texten amerikanischer Rapperinnen zum Thema Sex und, damit verbunden, körperliche und verbale Äußerungsfreiheit, verwiesen.

Das Thema Gewalt wird explizit behandelt in 10 Texten des amerikanischen Untersuchungskorpus. 2 der 4 Texte von Rapperinnen behandeln das Thema häusliche Gewalt aus der Perspektive eigener Betroffenheit, 2 weitere aus der Perspektive der Anteilnahme an den Erlebnissen anderer Frauen. Die 6 Texte der amerikanischen Rapper behandeln die Themen Mord und Vergewaltigung mit einer Ausnahme aus der Täterperspektive; bei der Ausnahme handelt es sich um unterlassene Hilfeleistung und Verleumdung vonseiten des Erzählers. Einer der 2 Texte deutscher Rapperinnen befasst sich mit Vergewaltigung, der andere mit häuslicher Gewalt durch den Partner, beide aus teilnehmender Sicht. Unter den 4 Texten deutscher Rapper sind 2 zum Thema Gewaltausübung aus der Täterperspektive, 2 weitere zu Vergewaltigung, eine aus der Ich-Perspektive, eine aus Beobachtersicht.

Verbale Androhungen von Gewalt finden sich unter Berücksichtigung der verschiedenen Themenbereiche und Geschlechteraufteilung in folgender Zahl:

Gewaltandrohung in der Rubrik:	Amerikanische Texte (US)				Deutsche Texte (DE)			
	M	F	G/M	G/F	M	F	G/M	G/F
Selbstdarstellung	11	7	10	4	18	8	2	2
Charakterisierung M/F	3	2	0	0	4	0	0	0
Gewalt	1	0	0	0	2	0	0	0
Politik	0	0	0	0	2	0	0	0
Hiphop	0	0	1	0	1	0	0	0
Kennenlernen	0	0	0	0	1	0	0	0

5) *Verteilung von Gewaltschilderungen nach Themen und Gender (M-Männer; F-Frauen; G-Gemischte Besetzungen)*

Die verbale Androhung von Gewalt in den genannten Themenbereichen erfolgt in 15 Texten amerikanischer Rapper sowie in 11 Beiträgen gemischtgeschlechtlich besetzter Gruppen (zwei der Texte bestehen zu 4/5 aus Beiträgen männlicher Rapper). 9 Texte amerikanischer Rapperinnen des Korpus enthalten Gewaltdrohungen, weiterhin 4 Beiträge in gemischter Besetzung. Mit 26 (M) zu 13 (F) Texten bzw. Textteilen ist der Anteil verbaler Drohungen männlicher Rapper doppelt so groß wie der weiblicher Rapper. Auf das deutsche Textkorpus entfallen 28 Beiträge mit Gewaltandrohungen von Rappern sowie 2 Beiträge aus gemischtgeschlechtlicher Besetzung. 8 Texte von Rapperinnen enthalten Gewaltdrohungen, 2 weitere Beiträge sind aus gemischter Besetzung. Das Verhältnis von 30 (M) zu 10 (F) entspricht einem um das 3fache größeren Anteil verbaler Drohungen in Texten männlicher Rapper im Vergleich zu denen weiblicher Rapper des Korpus.

Ein Großteil körperlicher Gewaltandrohungen in den Texten amerikanischer Rapper richtet sich an Frauen, umgekehrt werden Männer in nur einem Fall im Text einer amerikanischen Rapperin bedroht, ansonsten erfolgt allgemeine, nicht an ein bestimmtes Gegenüber gerichtete Gewaltandrohung. In den deutschen Textbeispielen von Rappern werden neben Frauen häufig Männer zur Zielscheibe verbaler Gewaltandrohung. Von Rapperinnen sind keine Beispiele für Gewaltandrohung an

Männer zu verzeichnen. In Texten von Rapperinnen beider nationaler Zugehörigkeiten wurde auch verbale Gewaltandrohung Frauen gegenüber festgestellt.

Beide Textkorpora enthalten weiterhin Gewaltdarstellungen in vereinzelter bzw. episodenhafter Form. Beschreibungen der Anwendung von Gewalt bzw. gewaltsamer Ereignisse entfallen mit 41 Texten auf knapp ein Drittel des amerikanischen Korpus, davon 30 auf Texte von Rappern und 11 auf Texte von Rapperinnen. Waffen finden Erwähnung in 21 Texten und Textbeiträgen: 16 Texten von Rappern (7) bzw. Rapperinnen (9) und 5 Beiträgen aus gemischtgeschlechtlicher Besetzung (3 von männlichen Rappern, 2 von weiblichen Rappern). Eine Anzahl von Texten enthält außerdem Beschreibungen krimineller Handlungen wie Stehlen, Zuhälterschaft, Drogenherstellung, -handel und -konsum. Im deutschen Textkorpus finden sich Darstellungen realer Gewalt in 10 Prozent der Stücke, d.h. in 12 Texten, davon 9 von Rappern, 3 von Rapperinnen. Waffen werden in insgesamt 8 Fällen erwähnt, in 5 Texten männlicher Rapper und einem Beitrag eines Rappers in einem gemischtgeschlechtlich besetzten Rap sowie in 2 Texten weiblicher Rapper.

Während in 41 amerikanischen Texten auf reale gewalttätige Begebenheiten Bezug genommen wird und Waffen in einem Sechstel der Texte genannt werden, ist der Anteil der von wirklichen gewalttätigen Ereignissen berichtenden Stücke sowie der Nennungen von Waffen im deutschen Textkorpus (s.a. Kapitel 7.2) um ein mehrfaches geringer als im amerikanischen. Der Eindruck der Gewalttätigkeit in einem Teil der deutschen Textsammlung wird wie in amerikanischen Texten durch die starke Verwendung von Kriegs- und Gewaltmetaphorik und durch die Benutzung von Sex als Metapher für Macht hervorgerufen (s. Kapitel 8). Zusammenfassend wird deutlich, dass Selbstpräsentation, Geschlechtercharakterisierung und die Darstellung von Gewalt zu den bevorzugt behandelten Themen und Diskursfragmenten des Materials gehören.

4.3 Framework rapsprachlicher Analyse

Mithilfe der Erkenntnisse zum Stand der derzeitigen textanalytischen Forschung zu Rap (s. Kapitel 3.6 und 3.7) lassen sich Aussagen machen über Genrecharakteristika und spezifische Formen sprachlicher Diskurspraktiken in Raptexten, darunter Sprechhandlungen, Besonderheiten des Varietätengebrauchs, sprachliche Kategorisierungen und Metaphern. Auch sind Aussagen über lautliche und grammatische Adaptionsprozesse der Sprachverwendung weißer Rapper in Richtung auf schwarze Rapper möglich, und es wurden erste geschlechtsspezifische Analysen zum Sprachgebrauch in Raptexten vorgelegt (Alim 2002). Einige sprachliche Analysen zu Rekontextualisierungsprozessen amerikanischer Rapmusik in europäischen Ländern (z.B. Androutsopoulos and Scholz 2002) geben Einblick in die lokalspezifische Umsetzung amerikanischer Genremerkmale auch in deutschen Rapmusiktexten. Schließlich geben erste Studien Auskunft über die Verbreitung und Benutzung des Englischen in anderssprachigen Raptexten (Pennycook 2003).

Mit dem Überblick über die derzeitig untersuchten Genrerollen amerikanischer Rapperinnen und Rapper (s. Kapitel 4.3.5 und 9) verbindet sich die Aufgabe einer eingehenderen systematischen Untersuchung der sprachlichen Performanz solcher Rollenidentitäten im US-amerikanischen Rap und die Frage nach dem Grad ihrer Verwandtschaft mit Rollenperformanzen im deutschen Rap. Dazu werden text- und diskursanalytische Verfahrensweisen und Aspekte gendertheoretischer Überlegungen herangezogen, weiterhin Erkenntnisse aus der Metapherntheorie und aus sprachlichen Theorien zur sozialen Kategorisierung. Auf diese Weise leistet die Studie einen Beitrag zum Verständnis sprachlicher Phänomene im global verbreiteten Rap und den zugrundeliegenden kulturellen Kulturkonzepten und Diskurspraktiken.

Die Charakteristika postmoderner Kunst und sekundärer Oralität (s. Kapitel 3) stellen Rap in einen größeren geschichtlichen Bedeutungszusammenhang und vermitteln gleichzeitig Kriterien zu seiner sprachlich-thematischen Deutung. Zu den Aufgaben der Analyse gehört daher die Untersuchung sprachlicher Charakteristika postmoderner Kunstformen wie Ekklitizismus, Verspieltheit, der Zusammenbruch großer Narrative und die Verwendung von Bricolagetechniken, die beim Zusammenfügen sprachlicher und musikalischer Bestandteile im Rap eine wesentliche Rolle spielen (s. Kapitel 3.1), und andererseits das Studium von Kennzeichen oraler Kultur im Rap. Für letztere sind neben bestimmten Darstellungsweisen und Rollenverkörperungen formelhaftes Sprechen und der Gebrauch von Memorierhilfen wie Rhythmus und Reim typisch (s. Kapitel 3.2).

Zur Auswertung der in den Korpora gefunden Themenbereiche und Genrerollen wird anschließend an die diskursive Grobanalyse der verwendete Wortschatz in Form semantischer Felder beschrieben, die für einzelne Diskursstränge und die Formierung charakteristischer Rollenbilder von Bedeutung sind. Im Zusammenhang mit der Darstellung bestimmter Themen und Rollen stehen weiter der Gebrauch spezifischer Varietäten und die Verwendung typischer Metaphern, Sprechaktmuster und sozialer Kategorisierungen, die gleichzeitig Einblicke in das kulturelle Selbst- und Werteverständnis von Rap geben. Hinzu kommt die Nutzung formelhafter Ausdrucksweisen, die die mündliche Orientierung von Rap besonders deutlich macht.

Bei der Untersuchung des Nonstandardgebrauchs und der Benutzung sozialer Kategorisierungen in den Texten zeigen sich Verbindungen zu den Vorgaben einzelner Genres und Sprechakte. Es werden Phänomene sprachlicher Rekontextualisierung in den Blick genommen und schließlich unter Berücksichtigung gendersprachlicher Studien Unterschiede in der Sprechweise von Rapperinnen und Rappern beleuchtet.

Anhand der aufgezeigten Diskurserscheinungen lassen sich Aussagen machen bezüglich der Globalisierung einer Reihe sprachlicher Ideen und Ideologeme amerikanischen Raps und ihrer Lokalisierung und Realisierung in deutschen Raptexten. Gleichzeitig wird der Nachweis erbracht, dass es sich beim globalisierten Rap nach wie vor um ein stark an primärer Oralität orientiertes und dabei postmodernes Genre handelt, das bestimmte (Gender-)Identitäten transportiert. Geordnet nach der Größe der untersuchten sprachlichen Einheiten und diskursiven Phänomene ergibt sich folgendes Analyseschema:

Diskursphänomene	Bestandteile sprachlicher Analyse
Reim, Flow, Intonation	<i>Analyse poetischer u. musikalischer Gattungsmerkmale</i>
Varietätengebrauch	<i>Untersuchung lautlicher, grammatischer u. lexikalischer Besonderheiten von AAVE u.a. Varietäten, Nonstandard und Dialektgebrauch im Zusammenhang mit mündlicher Orientierung und amerikanischen Genrevorgaben</i>
Wortschatz/ semantische Felder	<i>Detailanalyse lexikalischer Mittel zur Ausfüllung kultur-bedingter und themenbezogener Rollen</i>
Metaphern	<i>kulturspezifische Benutzung von Quell- und Zieldomänen</i>
Genrerollen	<i>diskursive Analyse mit thematischen und lexikalischen Schwerpunkten verknüpfter Genrerollen</i>
soziale Kategorisierungen	<i>ein- und ausgrenzendes Adressierungsverhalten und kulturspezifische Bezeichnungen</i>
Diskursstrategien	<i>formelhaftes Sprechen und Sprechaktmuster: Akronyme, Spell-out Muster, Diskurspartikeln u.Ä., Vorkommen charakteristischer Sprechakte wie boasting, dissing u.Ä.</i>
Gendervariation	<i>Gebrauch von Direktiven, Hedges, Einstellungen zum Sprechen, Unterbrechung, zum Schweigen bringen</i>

Die Untersuchung folgt der Verbreitung sprachlicher Phänomene über den amerikanischen Rahmen hinaus und ihrer variativen Wiederkehr in deutschen Texten. Sämtliche der angeführten Teilaspekte sind auf vielfältige Art miteinander verwoben. So gehört der Gebrauch bestimmter Lexeme, Metaphern, formelhafter Ausdrücke und Sprechakte gleichermaßen zu den Charakteristika einzelner Genres von Rap. Weiterhin spielen der Grad der Benutzung von Nonstandardvarietäten, sozialer Kategorisierungen und der Vermittlung von Einstellungen zu Genderfragen eine bedeutsame Rolle bei der Konstruktion von Rollenidentitäten in den untersuchten Stücken.

Soziale Kategorisierungen, lexikalisches Repertoire und der Gebrauch von Nonstandard wiederum weisen enge Beziehungen auf zur Konstruktion von Genreauthentizität und werfen Licht auf symbolische Selbstdefinition und Abgrenzung von Rapperinnen und Rappern untereinander, von anderen Kulturen und communities of practice (s. Wenger 1998, 2000). Im Anschluss an das nähere Eingehen auf die obengenannten Einzelkriterien der Untersuchung werden die mannigfaltigen Interdependenzen zwischen ihnen anhand eines Beispiels aufgezeigt (s. Kapitel 4.4).

4.3.1 Prosodie und Reim

Die Verbindung gerappter gereimter Verse mit Musik ist bereits bei jamaikanischen Diskjockeys als Beigabe zu zugemischten Schallplatten nachweisbar. Diese und weitere Traditionen⁷² (s. Kapitel 11.5) wurden in der South Bronx zu förmlichen Wettbewerbsritualen ausgebaut sowohl hinsichtlich des Mischens von Musik als auch im Darbieten von Reimen. Die zunächst kurzen Zwei- und Vierzeiler weiteten sich zunehmend zu zusammenhängenden episodischen und narrativen Darstellungen aus (vgl. Karrer and Kerkhoff 1996: 6, Salaam 1996b). Andererseits gibt es bis heute Texte, in denen die lose Aneinanderreihung formelhafter Couplets und Sprechakte hörbar bleibt und kaum ein narrativer Zusammenhang erkennbar wird.

Die überwiegende Zahl der Texte macht Gebrauch von paarigen Endreimen. In seiner Abhandlung zur *Naturgeschichte des Reims* schreibt Rühmkorf (1985: 41), „daß der sogenannte Endreim vorzugsweise das von Natur und Gesetz her Getrennte auf einen klingenden Nenner bringt“. Er verweist damit auf die Unterschiedlichkeit und gleichzeitige Verschränkung von Klangähnlichkeit und Bedeutung der Wörter im Reim. Dem klanglichen Zusammenfügen des Ungehörigen wohnt mitunter eine gewisse Destruktivität inne. Die destruktive Kraft besteht in der Lust an der Deformation und Entstellung von Wörtern durch ihr reimendes Pendant. Die akustische Übereinkunft steht dann in auffallendem Gegensatz zum Wortinhalt⁷³.

Eine differenzierte Analyse der Reimfunktionen und Reimeffekte hat Lotman (1973: 187ff.) entwickelt. Sie geht in ihrem strukturellen Ansatz zurück auf den russischen Formalismus. Lotman diskutiert den Reim als eine Form des für jeden künstlerischen Text konstitutiven Prinzips der Wiederholung und des variierenden Spiels von lautlichen und semantischen *Äquivalenzen* und *Nichtäquivalenzen*. Aufgrund seiner phonetischen, rhythmischen und semantischen Beziehungen und seiner Position am Versende lassen sich eine phonetische, rhythmische, semantische und deiktische, d.h. hinweisende Funktion des Reims unterscheiden.

⁷² u.a. von bekannten Radio-DJs, die ebenfalls gereimte Ansagen benutzten.

⁷³ Ein großer Teil der Wirkung poetischer Formen beruht weniger auf ‚Naturnachahmung‘ als auf den Eigengesetzlichkeiten, denen die Welt der Wörter folgt. Die wahrheitssuggestierende Wirkung von Gedichten verdankt sich oft der ‚Dringlichkeit des Rhythmus und einer aus der inneren Gewebespannung des Verses [...] motivierten Durchschlagskraft der Reime‘ (Kurz 1999: 145).

Zunächst fungiert der Reim im Text neben Rhythmus und Druckgestalt als Poesiesignal. Die regelmäßige Wiederholung eines Lautes wird verstanden als eine bewusste Geformtheit des Textes, als Ausdruck eines bewussten Formanspruchs, der auf Dauer, auf ein sprachliches 'Monument' zielt. Der Anspruch der Form suggeriert Bedeutsamkeit und Stimmigkeit des Inhalts. Der Reim gliedert den Text in Einheiten, in Verse, Versgruppen und ganze Strophen. Sie können mit syntaktischen oder semantischen Einheiten übereinstimmen, können aber auch, wie im Enjambement, mit ihnen kontrastieren. Rhythmus und Reim geben die Interpunktion eines Textes sowie die graphische Form der Textniederlegung akustisch zum Teil wieder. Schlagreime, Anfangs-, Binnen- und Endreime prägen eigene rhythmische Muster aus, die die Textgestalt formen.

Im Reim trifft lautlich und semantisch Unähnliches mit sprachlich Ähnlichem zusammen. Der primäre Effekt ist die lautliche Dissonanz⁷⁴. Johann Hadewig beschreibt das Verhältnis von Dissonanz und Konsonanz im Reim in seiner *Wolgegründete(n) teutsche(n) Versekunst* von 1660 (Kap. 7, §5) wie folgt: „Der betonte Vokal erhält eine zusätzliche Markierung durch den Wechsel der Konsonanten vor ihm (»also daß vor demselben die mitlautenden [...] verändert werden«) und die Gleichheit der Laute nach ihm (»nach demselben [...] aber die Buchstaben ungeändert gelassen werden«)“ (zit. in Kurz 1999: 48) Das Zusammenspiel von Lautdissonanz und nachfolgender -konsonanz ist konstitutiv für den Reim⁷⁵.

„Beim Stabreim werden bedeutungsschwere Wörter durch gleichen Anlaut (Alliteration) ihrer Stammsilben hervorgehoben“ (Schlosser 2002: 29). Stabreim und Alliteration verwenden zwei oder mehr anlautgleiche Wörter. Der dynamische Wortakzent der germanischen Sprachen legt Stabreimformen in Wendungen wie *Kind und Kegel, Mann und Maus* oder *Wonne und Weh* nahe (vgl. Kurz 1999: 42). Auch hier verbindet sich Gleiches mit Ungleichem. Den stabenden gleichen Konsonanten folgen ungleiche Vokale, die den Wortakzent tragen. Stabreim und Endreim verhalten sich umgekehrt zueinander. Beim Stabreim wird der Anfangskonsonant wiederholt, der folgende Vokal variiert. Beim Endreim wird eine Lautgruppe vom letzten betonten Vokal an wiederholt, der vorausgehende Konsonant variiert. Auch der Stabreim ist ein Mittel der mündlichen Gedächtniskultur. Stabreim und Endreim fungieren als Gedächtnisstützen (vgl. ebd.).

Der Wechsel von lautlicher Konsonanz und Dissonanz betrifft über die Reimwörterebene hinaus den ganzen phonetischen Kontext. Der Reim wiederholt einen Laut in einem veränderten lautlichen Kontext und im Durchgang durch andere Laute. Reimende Wörter werden vor dem Hintergrund nichtreimender Wörter erkannt. Das Reimwort steht in zweifacher Beziehung zum lautähnlichen Wort und zu den lautähnlichen Wörtern. Die Funktion des Reims erwächst aus seiner *syntagmatischen* und *paradigmatischen* Positionierung im Text. Aufgrund der Stellung am Ende des Verses steht der Reim in einer syntagmatischen Beziehung zu den vorhergehenden und nachfolgenden Verswörtern. Durch seine lautliche Äquivalenz mit einem anderen,

⁷⁴ In der Musik bezeichnet man mit der Auflösung einer Dissonanz in eine Konsonanz den Übergang einer gespannten Klangstruktur in eine ungespannte.

⁷⁵ Der rührende (*Findigkeit - Geschwindigkeit*) oder identische Reim (*Weise - weise*) stellt gegenüber dem Prototyp des Reims einen Grenzfall dar, weil bei ihm das Element lautlicher Dissonanz ausfällt. Wo die lautliche Dissonanz nicht realisiert wird und der Vokal einmal betont, einmal unbetont ist (männl./weibl. Reim), werden auch Fälle wie *er - selber* als Grenzfälle wahrgenommen. In der Volksliedprosodie und z.T. auch in der volksliednahen Lyrik finden sich Stellen, wo, was die Reimfähigkeit der Silben betrifft, nur annähernde Übereinstimmung herrscht (Vokallänge in *Tat/hat*, Konsonantenstimmhaftigkeit in *spannte/Lande*, Assonanzen *Leben/Segen*, Halbreim *Bühne/sehne*, Akzentuierung in *gering/Jüngling*). Z.T. spielt auch die mundartliche Aussprache eine Rolle (*sieht/Gemüt, Gleichnis/Ereignis*) (vgl. Wagenknecht 1999: 36).

früher oder später im Text platzierten Wort steht er in einer paradigmatischen Beziehung. „In der syntagmatischen Beziehung schließt der Reim den Vers ab, in der paradigmatischen Beziehung verbindet er ihn mit einem früheren oder späteren Vers und eröffnet so die Zeitdimension der Erwartung und Erinnerung“ (Tynjanov 1977: 127ff.). Tynjanov spricht auch von der progressiv-regressiven Wirkung des Reims⁷⁶.

Lautkonsonanzen profilieren sich vor dem Hintergrund von und im Durchgang durch Lautdissonanzen. Diese bilden selbst Intervalle im Text. Durch den Reim entsteht eine Wiederholung lautähnlicher und lautunähnlicher Wörter bzw. Lautgruppen. Reimende und nichtreimende Lautgruppen alternieren in bestimmtem Rhythmus⁷⁷. Zur Lautdissonanz und -konsonanz tritt die rhythmische Kongruenz. Die Reimwortstellung nimmt Einfluss auf die rhythmische Gliederung des Textflusses und die damit verbundenen Sprechpausen. Der Reim selbst bildet die Schnittstelle zwischen rhythmischer und lautlicher Gliederung. Die lautlich-rhythmische Hervorhebung erzeugt deiktische Effekte - der Reim zieht die Aufmerksamkeit auf die reimenden Wörter.

Im Reim überkreuzen sich neben lautlicher Divergenz versus Übereinstimmung auch die Bedeutungen der reimenden Wörter. Oft stehen sich lautlicher Zusammenklang und Wortinhalte diametral gegenüber, es kommt zur semantischen Kollision der Reimwörter. Da Laut- und Bedeutungsseite im Sprachbewusstsein verbunden sind, ruft die lautliche Übereinstimmung die Suche nach einer semantischen hervor. Der Reim suggeriert, die unterschiedlichen Bedeutungen der Reimwörter aufgrund ihrer Lautähnlichkeit aufeinander zu beziehen. Er suggeriert die Gleichheit oder Ähnlichkeit des semantisch Unterschiedlichen. Roman Jakobson schreibt: „unweigerlich zieht lautliche Äquivalenz eine semantische Äquivalenz nach sich, ohne, wie man ergänzen muß, das semantisch Unterschiedene zu tilgen“. Reimwörter sind wechselseitig aufeinander bezogen. Für Jakobson (1993: 108) ist der Reim ein Beispiel für das allgemeine Prinzip der Poesie: die Überlagerung der Sequenz der Wörter durch ihre Äquivalenz.

Im Widerspiel und Zusammenspiel von Laut, Sinn und Rhythmus im Reim findet eine gleichzeitige Semantisierung (Bedeutungsaufladung) und Desemantisierung (Bedeutungsentladung) der Wörter statt. Eine vergleichbare Wirkung der simultanen Semantisierung und Desemantisierung erzeugt der Rhythmus (Kurz 1999: 50f.). Wie der Reim stellt der Rhythmus Gleiches im Verschiedenen und Verschiedenes im Gleichen heraus. Indem er zusätzliche semantische Beziehungen herstellt, semantisiert er den Vers. Auf der anderen Seite tritt eine Desemantisierung ein, indem Teile eines Wortes, Silben, einzelne Laute betont werden. Der semantische Zusammenhang des Wortes lockert sich, seine Teile verwandeln sich in Lautmaterial für die rhythmische Gestaltung (s. Kapitel 5.1). Mit der Einheit und Dichte rhythmischer Gestalt und der Ritualisierung des Sprechens verbindet sich der Anspruch besonderer Bedeutung und Form, die künstlerischen Absicht, der Anspruch des Dauerhaften (ebd., 23f.).

Rhythmisches Sprechen hebt sich von der Alltagsrede und -aussprache als eine intonatorische Ordnung ab, die durch das Prinzip der Wiederholung gekennzeichnet ist. Die durch Repetitionen und Repetitionserwartung geordnete intonatorische Form kann im Anschluss an die Gestaltpsychologie auch als Gestalt bezeichnet werden. Eine rhythmische Gestalt ist eine durch Wiederholungen und Wiederholungserwartung geordnete, durch Anfang und Ende abgegrenzte und von anderen rhythmischen Gestalten oder einer akustisch 'gestaltlosen' Umgebung unterscheidbare Einheit (vgl. Kurz 1999: 13). Rhythmische Gestaltbildungen drängen auf Fortführung, sie wecken

⁷⁶ Kurz (1999: 47) verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass Reime durch ihre Vor- und Rückverweise die Sukzession der Wörter aufhalten und diese gewissermaßen innehält.

⁷⁷ Wiederholung setzt einen Mindestabstand zwischen den Reimen voraus.

Wiederholungserwartungen. Als wiederholte sind ihre Elemente gleich, Teile einer Richtung und einer Folge. Rhythmische Gestaltbildungen sind dynamisch. Sie werden als Einheit und als sukzessive Bewegung erfahren (ebd.).

Durch den regelmäßigen oder unregelmäßigen Rhythmus wird das Sprechen Wiederholungsformen unterworfen und ritualisiert im Sinne einer ästhetisch demonstrativen, geregelten Wiederholungshandlung. Die ritualisierende Funktion des Rhythmus trägt dazu bei, aus dem poetischen Text ein 'Monument' zu machen, einen auf Dauer angelegten, bedeutungsvollen und erinnerbaren Text (Kurz 1999: 10). Reimformen bilden relativ feste, erinnerbare Ordnungen. Da Reim, Assonanz, Alliteration und Rhythmus mit dem Index mündlicher Rede versehen sind, teilen sie der geschriebenen Literatur ein Moment von Mündlichkeit, von 'sekundärer Oralität' mit (s. Kapitel 3.2). „Mündlichkeit und Schriftlichkeit mit ihren je unterschiedlichen kommunikativen und hermeneutischen Voraussetzungen können sich so assimilieren und anreichern“ (ebd., 46).

Finnegan (1977: 90) verweist auf die markante Eigenschaft der Repetition in Poetik und erläutert die Gliederungskraft prosodischer Systeme für den Vers mit Prosodie als Oberbegriff für Alliteration, Assonanz, Reim, tonale Repetition oder auch Parallelismus. Einige der von ihr erwähnten Formen von Parallelismen in Zulu Preisgesängen⁷⁸ tauchen auch in manchen amerikanischen Raps auf. Syntaktische Parallelismen spielen u.a. auch in türkischer mündlicher Poetik (vgl. Kapitel 11.6) eine wichtige Rolle in der Versstruktur (vgl. Chadwick und Zhirmunsky 1969: 334-5). Unter Repetition, Stil und Struktur lassen sich auch antiphonale Formen religiöser Liturgie oder call/response-Texte anführen (vgl. Kapitel 11.5), die auf demselben Muster basieren⁷⁹ (Finnegan 1977: 103) und für Rap ebenfalls von Bedeutung sind.

Zu den Mitteln der Prosodie im engeren Sinne gehören Akzent und Rhythmus, Tonhöhe mit ihren Unterkategorien Tonhöhenrichtung, -verlauf und -bandbreite (s. Kapitel 5.2), Lautstärke, Sprechgeschwindigkeit und Pausen (Schwitalla 1997: 141). Akzente erfüllen verschiedene Funktionen wie Emotion, Wertung, Emphase und Eindringlichkeit. Zwischen Tonspektrum und Grad an Expressivität besteht eine direkte Entsprechung (ebd., 147). Auch sind Akzentverdichtung, Rhythmusübernahme oder -wechsel⁸⁰ zur Redestrukturierung und Signalisierung von Einheit, Kontrast oder Kritik von Relevanz, ähnlich wie Intonation und Sprechgeschwindigkeit, Lautstärke, Pausen und prosodische Rede Vielfalt und Stimmenwiedergabe ('hybride Konstruktion', Bakhtin 1979: 195) sowie Klangfarbe (Stimmqualität, Ton, Tempo) als Prosodie von Emotionen und Einstellungen (vgl. Schwitalla 1997: 141-67).

4.3.2 Variationslinguistische Verortung

Wenn nicht spontan kreierte in freestyle Wettbewerben, so erfolgt das geplante Texten von Raps nach dem Prinzip konzeptueller Mündlichkeit (Söll 1985: 17ff.). Es gibt sprachliche Kategorien auf Laut und Buchstabenebene, grammatische und lexikalische Kategorien, die speziell in mündlichen Realisierungsweisen von Sprache vorkommen. Für das Deutsche beispielsweise nennt Schwitalla (1997: 19) das Superperfekt, die Operator-Skopos-Konstruktion (s. Fiehler et al. 2004), weil/obwohl +

⁷⁸ auch in südl. Bantu Preisliedern, dazu Variationen direkten Parallelismus' wie Chiasmus, freie Veränderung der Wortfolge in der zweiten von drei parallelen Zeilen und das Verbinden einer Phrase des Endes, wiederholt am Anfang einer neuen Zeile (Kettenparallelismus, s. Finnegan 1977: 101).

⁷⁹ Nketia (1962: 29) spricht von der Einführung von Variationen in Text oder Melodie einer Phrase durch den Kantor (A), während die balancierende responsive Phrase des Chorus (B) gleich bleibt. Diese Art von Repetition kann komplex sein mit erweiterten Sequenzen wiederholt auf verschiedenen Stufen (AB A'B').

⁸⁰ Isochronie=gemeinsamer Rhythmus, Isometrie=gleiche Silbenzahl.

Hauptsatz. Andere Erscheinungen umgangssprachlicher und dialektaler Syntax sind Reduktionsformen wie die Klitisierung von Pronomina und Kontraktionsphänomene (vgl. Abraham and Wiegel 1993) oder auch die Verwendung der *am* + Infinitiv-Konstruktion im umgangssprachlichen Deutschen und im Kölnischen als Aspekt-Phrasen⁸¹ (s. Bhatt and Schmidt 1993).

Aufgrund der überwiegend urbanen Kultur von Rap und Hiphop liegt die Benutzung von Stadtdialekten nahe (vgl. u.a. Dittmar et al. 1986, Schlobinski 1987, Kallmeyer 1994, 1995, Leuenberger 1999, Hofer 1997, 2002), die bestimmte Dialektmerkmale aufgeben, vor allem Dialektlautungen, die erheblich vom Standard abweichen. An ihre Stelle tritt oft umgangssprachliche Lautung. Andererseits werden auch Sonderformen von Lautung und Lexik übernommen und gruppenspezifisch entwickelt (vgl. Schönfeld 1989: 61, Hofer 2002: 185 u. 210f.). Die gesellschaftliche und soziale Heterogenität in den Städten hat Auswirkungen auf die Sprachverwendung. Dittmar und Schlieben-Lange (1982: 45f.) sehen Stadtsprachen als ‚Sprachmischung‘ an im Gegensatz zu den Dialekten dörflicher Gemeinschaften mit ihrem homogeneren und reineren Lautsystem, obwohl auch diese Ansätze zu sprachlicher Heterogenität zeigen⁸². Steiner (1994: 41) spricht auch vom Anschein „sprachlicher Unsystematik“.

Eine Reihe scheinbarer Strukturunterschiede lassen sich auf Performanzbedingungen zurückführen (s.a. Fiehler et al. 2004: 139-41). Elisionen und Kontraktionen werden beim langsamen oder emphatischen Sprechen wieder aufgehoben und sind also systeminhärent. Dies gilt in ähnlicher Weise für das Englische (Biber 1988: 24, 204f.). Während bestimmte lexikalische Alternativen überwiegend beim Sprechen gebraucht werden und in konzeptioneller Schriftlichkeit als Leerstelle auftreten, ist der Gebrauch von Gesprächspartikeln und bestimmten Interjektionen (vgl. Kapitel 11.2) allein auf konzeptionelle Mündlichkeit beschränkt.

Neben der Variabilität in der Artikulation von Lauten, dem Vorhandensein von Allophonen, großregionalen Unterschieden und Wechsel von einer Variante in die andere herrscht ebenso größere Freiheit im Hinblick auf dialektale morphosyntaktische Formen und syntaktische Konstruktionen, wie z.B. Ellipsen, doppelt besetzte syntaktische Positionen u.Ä. (vgl. Werlen 1994). Auch können Stilebenen wechseln von umgangssprachlichen zu eher schriftsprachlichen Wörtern. Übertreibungen, die im Schriftlichen vermieden werden, werden im Mündlichen toleriert (vgl. Schwitalla 1997: 29). Bedeutungskonstitution erfolgt oft allmählich und im tatsächlichen oder gedachten Dialog mit dem Sprecher gegenüber; die Anwesenheit des Adressaten lässt zudem vieles implizit bleiben (ebd., 30f.).

Mit Blick auf das teilweise hohe Sprechtempo in Raps machen sich Phänomene des Mündlichen wie Assimilation, Synkope und Elision auf lautlicher Ebene bemerkbar. Amerikanische wie deutsche Texte machen Gebrauch von regressiver bzw. progressiver Assimilation, d.h. der Anpassung eines Lautes an den nachfolgenden bzw. an den vorangegangenen Laut (s.a. Hofer 1997: 222ff.). Sie kann sich auch auf die Artikulationsart auswirken. Elisionen betreffen im Deutschen häufig den Schwa-Laut

⁸¹ zu den kombinatorischen Beschränkungen und Unterschieden zur englischen Verlaufsform, im umgangssprachlichen Standarddeutschen und im Kölnischen, s. Bhatt und Schmidt (1993).

⁸² Die Verschränkung diatopischer und diastratischer Variation stellte die traditionelle Dialektologie vor neue methodische Probleme und Herausforderungen (vgl. Milroy 1980: 3). Mit Labovs Analyse zum Sprachgebrauch in New York City (1966) wurde Stadtsprache als „sozialdeterminierter, geordneter Varietätenraum aufgefasst“ und Städte als „Ursprung für das Aufkommen, die Verbreitung und das Verschwinden sprachlicher Variation“ begriffen bei der Untersuchung von Sprachwandelprozessen (Dittmar and Schlieben-Lange 1982: 11). Schlobinski (1987) wendet im Vergleich zu Milroys (1980) Korrelationsanalysen über den Zus. sprachl. Verhaltens und von Netzwerkstrukturen eine modifizierte Netzwerkskala an, die die Quantität der Interaktionen und die zentralen Konstituenten Nachbarschafts-, Freundschafts- und Verwandtschaftsbeziehungen berücksichtigt (vgl. Leuenberger 1999: 46).

[ə] am Ende oder in der Mitte des Wortes (Apokope bzw. Synkope). [t] wird in konsonantischen Dreiergruppen ebenfalls oft weggelassen. Bestimmte Elisionen sind charakteristisch für regionale Dialekte (hasse = hast du für das Deutsche im Ruhrgebiet), andere für ganz Deutschland ([hamvə] = haben wir) (Schwitalla 1997: 33). Im gleichen Zusammenhang steht die Koartikulation von Lauten, wie beispielsweise die Rhotazierung dem [r] vorausgehender Vokale (ebd., vgl. Tilmann and Mansell 1980). Bestimmte Laute erfahren eine regional beschränkte Aussprache.

In beiden Textkorpora sind Anakoluthen, Versprecher und nachfolgende Korrekturen nachweisbar. Sie sind zum Teil beabsichtigt und schließen oft an lexikalische Wortverwandtschaften an. Phonetische wie morphologische und lexikalische Versprecher folgen dabei dem Prinzip, dass nur gleiche Einheiten (unit-similarity-constraint) mit gleicher Artikulationsart (feature-similarity-constraint) miteinander vertauscht werden (vgl. Levelt 1989: 329ff., 350). Zudem folgen sie den für die Sprachen geltenden phonotaktischen Regeln. Weiterhin spielen Laut(folgen)wiederholungen eine Rolle. Phonetisch ähnliche Äußerungsketten werden nicht wie in schriftlichen Texten geändert, sondern im Gegenteil zu performativen Zwecken beibehalten (vgl. Kapitel 5.1).

Der Grad verschliffener bzw. deutlicher Artikulation⁸³ richtet sich oft nach den kommunikativen Zielen, d.h. weniger Wichtiges wird mit geringerer Deutlichkeit, Betonung, Behauchung, etc. artikuliert. Lautverstärkungen hingegen drücken die Nachdrücklichkeit von Sprecheräußerungen aus. Andere ikonische Formen von Emphase sind prosodisch und dienen oft der Abbildung fremder sozialer Welten und Vermittlung von Emotionen und Sprechereinstellungen (vgl. Schwitalla 1997: 39f.).

Bezogen auf die Lexik und Semantik gesprochener Sprache, an der Raptexthe orientiert sind, lassen sich eine Anzahl mündlicher lexikalischer Alternativen ausmachen (auch Regionalismen), mit denen oft konnotativ-emotive Bedeutungsanteile verstärkt werden. Mündliche Ausrichtung erlaubt mehr lexikalische Formen von Drastik und Expressivität als bei schriftlicher Orientierung. Auch im Hinblick auf Phraseologismen kommen Übertreibungen bis ins Derbe vor (vgl. Schwitalla 1997: 168). Bestimmte Gliederungssignale, Kommentare, Pausen und Rückversicherungssignale sowie Formeln, relevanz-/aufmerksamkeitssteuernde Vorschaltätze, Allquantoren, Modalpartikeln und Modalwörter sind Kennzeichen mündlicher Sprache (vgl. ebd.) und als solche Bestandteil von Raptexten. Zudem finden einige Wortbildungsmuster häufiger im Mündlichen Anwendung, darunter intensivierende Präfixbildungen, Diminutivableitungen oder die überwiegend negativ konnotierte Iterativbildung mithilfe des Suffix *-(er)ei* (vgl. ebd., 170).

Zu den lexikalischen Kategorien gehören deiktische Ausdrücke und Anredeformen, die Beziehungsqualitäten vermitteln, Modalpartikeln zur Wertung, Verstärkung oder Abschwächung, Heckenausdrücke als Vagheitsindikatoren, Interjektionen und Hörersignale zur Herstellung von Konsens oder Dissens, von Kontakt und zur Vermittlung von Emotionen und Einstellungen. Daneben spielen Lautmalerei und Comixwörter zur Verkürzung der Darstellung und gleichzeitigen Präsentmachung von Vorgängen sowie Metaphern und Metonymien eine Rolle.

Auch im Hinblick auf die Verwendung von Phraseologismen in Raptexten (Ehrhardt 2005, MS) lassen sich variationale Konzepte geltend machen (vgl. z.B. Fleischer 1982, Cernyseva 1989, Schindler 1993). Der Einsatz und die Modifikation bestimmter Sprichwörter, Redewendungen, Gemeinplätze und Routineformeln kann wie

⁸³ Z.B. werden aneinanderstoßende gleiche Laute an Wortgrenzen nur einmal oder aber doppelt realisiert. Im weiteren Sinne gehören dazu auch Hyper- bzw. Hypokorrekturphänomene in Anpassung von Substandard- und Dialekt sprechern an die Standardsprache und umgekehrt (auch parodisierend).

der Gebrauch von Lexemen einer spezifischen Varietät nach diachronen, diatopischen, diastratischen und diaphasischen Kriterien untersucht werden (vgl. Burger 2000: 36ff.).

Zu den semantischen Prinzipien alltagsnahen Sprechens zählen Vagheit, Wertung und Intensivierung, lebenspraktische Lexikalisierung und lautliche Transparenz (Schwitalla 1997: 181). Charakteristisch sind außerdem ein sequentieller und interaktiver Bedeutungsaufbau, lexikalische Stile und Stilwechsel zur Selbstdarstellung und Darstellung von Distanz bzw. Ungezwungenheit, und die Interaktionsmodalität (zumeist vorgegeben mit der Wahl bestimmter Subgenres).

Es gibt eine Reihe unterschiedlicher Begriffe zur Unterscheidung von Hochsprache⁸⁴, Umgangssprache und Dialekt⁸⁵, die u.a. aus der Vielfalt der Kriterien resultieren (vgl. Löffler 2003: 1-10). Für die diasystematische Einteilung spielen vor allem die räumliche Erstreckung und kommunikative Reichweite sowie das Kriterium des Verwendungsbereichs eine Rolle. Sowinski (1994: 180) beispielsweise definiert Mundart unter Berücksichtigung möglichst vieler Kriterien als

stets eine der Schriftsprache vorausgehende, örtlich gebundene, auf mündliche Realisierung bedachte und vor allem die natürlichen, alltäglichen Lebensbereiche einbeziehende Redeweise, die nach eigenen, im Verlaufe der Geschichte durch nachbarmundartliche und hochsprachliche Einflüsse entwickelte Sprachnormen von einem großen heimatgebundenen Personenkreis in bestimmten Sprechsituationen gesprochen wird.

Aus Sicht der Dialektsoziologie ist vor allem die enge Verschränkung von diatopischer (räumlicher) und diastratischer (schichtspezifischer) Sprachvariation für das urbane Sprachleben kennzeichnend (Hofer 2002: 8). Neben interpersonaler Variation im Varietätenspektrum ist der Aspekt der Realisierung (intrapersonale Variation), d.h. die situative Variation (diaphasisch), von Bedeutung (s. Huesmann 1998: 39).

Dialekt als „Symbol für lokale und regionale Identität, für den gesellschaftlichen Nahbereich“ (Mattheier 1994: 424) spielt in einigen der untersuchten Texte des Korpus eine Rolle. Mattheier versteht Regionalisierungsprozesse als gegenläufige Tendenz zu Modernisierungsprozessen. „In dem Maße, in dem [...] lokale Identität und gesellschaftlicher Nahbereich [...] für eine Person wichtig sind, wird sie den Dialekt auch gegen starken Modernisierungsdruck beibehalten“ (ebd.). Der Begriff Substandard beinhaltet neben linguistischen Aspekten im engeren Sinne auch soziolinguistische Aspekte. Lenz (2003: 35) folgend wird er definiert als

⁸⁴ Auch Standardvarietät, im Vergleich zur Nonstandardvarietät „für die ganze Nation bzw. die ganze betreffende Sprachgemeinschaft in einer Nation [geltend]“ und sprachlich normbildend in öffentlichen Situationen (Ammon 1995: 73, vgl. Huesmann 2000: 24ff.). Trotz der starken Orientierung neuer Medien am Englischen, die die Globalisierung mitsteuern, haben sich gleichzeitig zumindest zu einem Teil neue Anwendungsmöglichkeiten für Dialekte und regionale Varietäten eröffnet (Berruto 2005: 87, Auer, i.Dr.).

⁸⁵ In der generativen Transformationsgrammatik (Labov 1971: 159) wird die Hypothese vertreten, „dass die Dialekte einer Sprache sich wahrscheinlich in niedrigstufigen Regeln voneinander unterscheiden, und dass die oberflächlichen Unterschiede größer sind als diejenigen, die, wenn überhaupt, in ihren Tiefenstrukturen festgestellt werden“. Dialekte haben demnach mit dem übergeordneten Sprachsystem gemeinsame Tiefenstrukturen u. unterscheiden sich nur in Art und Anzahl der Transformationsregeln, die zur dialektal abweichenden Oberflächenstruktur führen. Dialekt wird hier als synchrone Variante der Hauptsprache aufgefasst, wie sie in den USA in vielen Formen als Slang, AAVE, fremdsprachlich gefärbtes Amerikanisch nationaler Gruppen oder als amerikanisch gefärbte Nationalsprache vorliegen. Löffler (2003: 4) verweist auf die gebotene Anwendung strukturlinguistischer Kriterien auf die deutschen Verhältnisse. Ihm zufolge wird man den Dialektverhältnissen in Dts. mit der oberflächenstrukturellen Varianz bei gleicher Tiefenstruktur mit der Hochsprache nicht gerecht. Die strukturlinguistischen Ansätze zur Definition u. Abgrenzung von Dialekt gegenüber Hochsprache sind dennoch ernstzunehmen.

sprechsprachlicher Gesamtbereich unterhalb der normierten Standardsprache sowie seine soziale Verteilung, seine Gebrauchsregeln (soziopragmatische Steuerungsfaktoren) und die Bewertungsstrukturen seiner Sprecher.

Nicht-Standardsprachlichkeit (Nonstandard) erscheint wie der Standard als durch Regeln gekennzeichnete Sprachform, die jedoch nicht Eingang in Standardgrammatiken gefunden haben (vgl. ebd.). Beispielsweise umfasst sie Lautvarianten unterhalb der „Standardlautung“, d.h. einer entvariabilisierten überregionalen Gebrauchsnorm, die keine typischen landschaftlichen Aussprachevarianten enthält (vgl. Duden - Aussprachewörterbuch 2000: 34f.). Allgemein werden sowohl regionale als auch sonstige soziale Varianten als Bestandteile des Substandards aufgefasst (Lenz 2003: 36). Dieser bewegt sich im Spannungsbereich zwischen lokalen Basisdialekten und regionaler Standardsprechsprache und beinhaltet regionalspezifische Varianten (ebd.).

4.3.3 Wortschatzanalyse

Die Wortfeldforschung stellt einen besonderen Aspekt der Semantik dar. Die Bedeutung eines Wortes und sein begrifflicher Geltungsbereich (vgl. Steger 2000) definieren sich durch die Nachbarwörter und deren Bedeutungen innerhalb desselben Begriffs- und Sachbereichs und stehen in einem Geflecht sich gegenseitig eingrenzender Wörter (Löffler 2003: 94). Sein Stellenwert wird durch die Gesamtstruktur des sprachlichen Feldes bestimmt. Einzelne Sprachen und deren Subsprachen unterscheiden sich im Aufbau von Wortnetzen über Gegenstände, über die Begriffs- und Dingwelt. Wortfelduntersuchungen eignen sich gut zum Vergleich von sprachlichen Varietäten untereinander und mit der Hochsprache. Aus Materialgründen sind sie zumeist auf einzelne Teilbereiche beschränkt, wie auch im Fall der vorliegenden Wortschatzanalyse, die auf die für die Genrerollenausprägung relevanten Wortfeldausschnitte, konzeptuellen Schemata und semantischen Solidaritäten fokussiert.

Dabei werden solche Lexeme angeführt, die sich der ‚klassischen‘ Feldtheorie Triers (1973 [1931]) entsprechend einem Sinnbezirk zuordnen lassen. Sie sind bedeutungsverwandt und umfassen lexikalisierte freie Morpheme sowie Mehrwortlexeme und Phraseologismen (vgl. Coulmas 1985), die in semantische Felder integriert werden können⁸⁶. Zur Bedeutungspräsentation von Lexemen gehören sowohl denotative als auch konnotative Komponenten. Die Wahl des Lexems vonseiten der Sprecher gibt Aufschluss über das im Lexem bezeichnete Wissen sowie Informationen über den Verwendungskontext, z.B. über den repertoirespezifischen Gebrauch (fachsprachlich, regional, u.a.), über stilistische Merkmale (umgangssprachlich,

⁸⁶ Im Kontrast zur praktisch alle Bereiche der Realität umspannenden (Einwort)Lexik weist der phraseologische Bestand zum einen Ballungen vieler bedeutungsnaher Phraseologismen auf, zum anderen gibt es große Bereiche, zu deren Benennung keine Phraseologismen vorhanden sind. Sie scheinen in ihrer Verteilung dem „Grad der subjektiven Bedeutsamkeit der objektiven Erscheinungen“ zu folgen (Dobrovski/In: Schindler 1993: 101). Cernyseva (1989: 44) zufolge dienen Phraseme (wortartige, resp. satzgliedhafte Phraseologismen) im Unterschied zur Lexik, die prinzipiell alle Denotate der objektiven u. subjektiven Welt adäquat benennen kann, „zum Ausdruck nur von extremalen und daher subjektiv bedeutsamen [...] Situationen und Zuständen des Menschen“. Die kommunikativ selbständig auftretenden u. über eine illokutionäre Wirkung verfügenden Phraseologismen (Schindler 1993: 88) spielen demnach bei der Felddifferenzierung eine größere Rolle in Feldern, die vom Menschen als subjektiv bedeutungsvoll erfahrenen Sinnbezirken zuzuordnen sind. Vgl. Fleischer (1982: 183): „Phraseologismen benennen [...] vor allem menschliche Verhaltensweisen und bewerten dabei auch. Besonders reiche synonymische Entfaltung zeigen dabei solche begriffliche Bereiche, in denen eine pejorative Einschätzung eines Fehlverhaltens gegeben wird [...], in denen negative Zustände und Eigenschaften des Menschen benannt werden [...] Gruppen mit ausgesprochen positiver Bewertung sind seltener ...“.

vulgärsprachlich⁸⁷, u.a.), implizite Einstellungen („Polizist“ [neutral] gegenüber „Bulle“ [pejorativ]) und sogenannte Sortenbeschränkungen (vgl. Schindler 1993: 92).

Die Wortfeldkonzeption ist von Bedeutung für die Betrachtung lexikalischer Einheiten zwischen den Polen „Einzelwort“ und „Wortschatz“ (Lutzeier 1993: 204). Neben der Möglichkeit der Gruppierung nach im Paradigma zugelassenen Wortklassen lassen sich Lexeme nach Sinnrelationen ordnen, die semantische Felder strukturieren. Wortfeldartige Ausprägungen dienen der kognitiven Orientierung bei der Sprachproduktion und -rezeption. Lutzeier zufolge haben Kategoriensysteme große Relevanz für das Funktionieren kognitiver Prozesse (ebd., 207f.). Er gibt die Möglichkeit einer kognitiven Orientierungsfunktion wortfeldartiger Organisationen für die generelle Etablierung der Kategoriensysteme zu bedenken. Die Bedeutung ihrer Elemente ergibt sich erst in gegenseitiger Abgrenzung und Auseinandersetzung.

Eine der Hauptmotivationen für die Beschäftigung mit der Wortsemantik bildet deren Einsetzbarkeit im Hinblick auf die Satzsemantik (vgl. Hundsnurscher 1993). Austins Dictum „What alone has meaning is a sentence“ (1961: 56) und Alston (1964) bestimmen die Perspektive von der Satz- auf die Wortbedeutung. Den Auffassungen der Autoren nach kann es eine autonome Wortbedeutung a priori nicht geben, sie wird erst als spezifischer Beitrag zur Satzbedeutung fassbar. Wortbedeutung entsteht bei der Konstruktion eines Kontextes durch Einfügen in einen Satzrahmen. Hundsnurscher (1993: 243) folgend ergibt sich die Bedeutung eines Satzes nicht aus der Aufsummierung von Wortbedeutungen als Satzbedeutungsanteilen zu einem Satzbedeutungsganzen, sondern aus dem Verwendungspotential des Satzes, dem „illocutionary act potential“⁸⁸, der Gesamtheit seiner Verwendungsmöglichkeiten, seinem Gebrauch in der Sprache (vgl. Wittgenstein 1958: 414).

Die Bedeutung eines Wortes ist die Gesamtheit seiner Gebrauchsanweisungen in Äußerungsformen⁸⁹; diese zu erfassen, erfordert empirische Deskriptionsarbeit. Detaillierte Beschreibungen am empirischen Material - Lutzeier verwendet für diesen Bereich den Ausdruck „natürliche Semantik“ - haben zum Ziel, Gebrauchsweisen von Wörtern und Äußerungsformen unter Verzicht auf eine Merkmalsnotierung zu erfassen und ihnen eine zweckmäßige Anordnung gegliedert nach Gebrauchsweisen zu geben, die Aufschluss über Zusammenhänge zwischen ihnen gibt (Hundsnurscher 1993: 247).

Frequenzgesichtspunkte, d.h. die Häufigkeit des Gebrauchs oder die bevorzugte Verwendung einzelner Lexeme, innerhalb der Bedeutungsanalyse, sind bereits auf der Normebene anzusiedeln. Dörschner (1996: 95) fragt in diesem Zusammenhang,

ob nicht die Frequenz des Gebrauchs eines Lexems Ausdruck von Systemeigenschaften ist, z.B. einer zentralen oder peripheren Stellung im Feld. Wenn, wie wir gesehen haben, in einem Wortfeld Lexeme Randelemente bilden, andere dagegen zentrale Positionen einnehmen, so ist dies eine Systemeigenschaft, die auch auf Merkmalen dieser Ebene basieren muß.

⁸⁷ Die in Lexika verzeichneten Angaben zur Stilistik sind allerdings mit einer gewissen Vorsicht zu behandeln, da ihre Zuordnung zumeist aus einer bestimmten Perspektive heraus und mit unterschiedlicher Ausrichtung erfolgt, so z.B. in Jugendsprachewörterbüchern oder etymologischen Wörterbüchern.

⁸⁸ „We can think of each word within a sentence making some distinctive contribution to the illocutionary act potential of the sentence, in such a way that the omission of the word or its replacement with a non-synonymous word would bring about a change in the potential of the sentence“ (Alston 1964: 37).

⁸⁹ Hundsnurscher (1993: 244) spricht aufgrund der Möglichkeit von Satzfragmenten und Ellipsen aus grammatischer und pragmatischer Sicht von Äußerungsformen anstelle von Sätzen. Während Sätze den Wohlgeformtheitsbedingungen der Satzgrammatik entsprechen u. Begriffe der Syntax sind, entsprechen Äußerungsformen den Geeignetheitsbedingungen für den Sprechaktvollzug und werden in der Pragmatik und pragmatisch fundierten Semantik als Termini und Vergleichsgrundlage verwendet.

Der von Porzig entwickelte Begriff des Bedeutungsfeldes beschreibt „wesenhafte Bedeutungsbeziehungen“, das heißt die semantische Zusammengehörigkeit von Wortpaaren wie *Hand* und *greifen* oder *gehen* und *Füße* (Porzig 1973: 78) nicht im Sinne paradigmatischer Beziehungen des Trierschen Wortfeldes, sondern als syntagmatische Beziehungen, die Coseriu (1967) auch als ‚lexikalische Solidaritäten‘ bezeichnet. Da sie nur einen Bruchteil möglicher Relationen und Kombinationen eines Wortes mit anderen im Syntagma ausmachen, kann Porzigs Theorie des elementaren Bedeutungsfeldes in Ergänzung zu Triers Wortfeldkonzeption verwendet werden⁹⁰.

Bei den semantischen Merkmalen von Wörtern handelt es sich um „sprachlich relevante Gebrauchsbedingungen lexikalischer Einheiten“ (Lüdi 1985: 73). Die minimal-distinktive Definition von Merkmalen ist zunächst an die Einzelsprache gebunden. Dies gilt auch für Bedeutungspostulate. Darüberhinaus bildet die Annahme interlingualer Merkmale die Basis für den Vergleich von Sprachen (vgl. Schepping 1985). Merkmale oder Teilmengen semantischer Merkmale (Gebrauchsbedingungen) sind möglicherweise nicht einzelsprachlich-distinktiv und können in mehreren Sprachen vorkommen. „Mehr als in den Merkmalen selbst würden sich Sprachen in deren ‚Anzahl, Auswahl und Anordnung‘ (Wotjak 1971: 45) unterscheiden“ (Lüdi 1985: 87). Die Variabilität sprachlicher Bedeutungen bzw. Merkmalsmengen weist eine intersubjektive und eine intrasubjektive Dimension auf, das heißt, die Menge von Merkmalen oder Gebrauchsbedingungen ist nicht für alle Sprecher gleich, und auch für ein und denselben Sprecher situativ verschieden⁹¹ (Lüdi 1985: 95).

Der Wortschatz bietet ein reichhaltiges Reservoir an Stilmitteln. Ein Grund dafür sind die prinzipiellen Eigenschaften der lexikalischen Bedeutung: unscharfe Referenz, Vagheit der Bedeutung und Konnotationen (vgl. Pinkal 1985). Zwischen Formativ (Lautkörper, Bezeichnendes) und Bedeutung (Denotat, Bezeichnetes) besteht kein eineindeutiges Zuordnungsverhältnis. Polysemie und Synonymie sind die Regel. Polysemie (Mehrdeutigkeit) besagt, dass mit ein und demselben Formativ verschiedene Dinge/Erscheinungen, etc. bezeichnet werden können, wie z.B. das polyseme Lexem *Flügel* als ‚Körperteil eines Vogels‘, als ‚Musikinstrument‘, als ‚Fensterflügel‘, ‚Gruppierung innerhalb einer Partei‘ etc. Synonymie (Bedeutungsähnlichkeit) meint, dass verschiedene Lexeme annähernd dasselbe bedeuten oder bezeichnen, wie in *geschehen/passieren*, *historisch/geschichtlich* oder *Stress/Anspannung*.

Die Bedeutung von natürlichsprachlichen Lexemen ist prinzipiell vage: nur einige wenige Merkmale des Bezeichneten werden abstrahiert und für die Bezeichnung als relevant empfunden. Neben dem denotativen Kern (dem sachlich Bezeichneten) können Wortbedeutungen konnotative Bedeutungskomponenten enthalten: Vorstellungskomponenten (mit dem Lexem assoziierte geistige Bilder), evaluative Komponenten, z.B. *reden/schwatzen/quasseln/quatschen*; anstelle von *Kopf* auch *Haupt/Birne/Rübe/Schädel*, u. A. Charakteristische Beispiele für positive, scherzhafte oder pejorative Konnotationen finden sich unter den zahlreichen euphemistischen Ausdrücken für *sterben*: [gehoben/pathetisch:] *dahinscheiden*, *das Zeitliche segnen*, *für immer die Augen schließen*, *(von dieser Welt) abberufen/heimgerufen werden*, *heimkehren (ins Reich Gottes)*; [salopp/umgangssprachlich]: *den Löffel abgeben*, *über*

⁹⁰ In diesem Kontext sei auch auf Charles Ballys umfassendere Konzeption des Assoziationsfeldes verwiesen, das neben wesenhaften Bedeutungsbeziehungen und zu einem Wortfeld anzuordnenden Wörtern Assoziationen beinhaltet, die auf bildempfangende Felder im Umfeld des Wortes verweisen.

⁹¹ Semantische Kategorien werden außerdem oft nicht nach dem ‚Digitalprinzip‘ als Bündel definitorischer Merkmale, sondern nach dem ‚Analogieprinzip‘, ausgehend von einem Prototyp als Abbild eines typischen Vertreters der jeweiligen Kategorie, gebildet und benutzt. Neben definitorischen Merkmalen besitzt ein Prototyp charakteristische (stereotypische) Merkmale, die nicht bei allen Vertretern der Kategorie vorkommen müssen (Lüdi 1985: 96f.). Zw. Sprachen bestehen Unterschiede durch die differierende Grenzziehung zwischen den Bereichen um einen Prototyp (Schepping 1985: 188).

den Jordan gehen, ins Gras beißen, über die Klinge springen, künftig die Radieschen von unten betrachten; [derb:] abkratzen, verrecken (vgl. Lenk 2002).

Unter den paradigmatischen Relationen sind neben synonymischen auch antonymische und hypero- bzw. hyponymische Verwendungsweisen von stilistischem Interesse. Sie gehören ebenso zu den lexikalischen Stilmitteln wie die Homonyme, bei denen der Gleichklang (Homophon) oder die gleiche Schreibung (Homograph) von zwei und mehr Wörtern unterschiedlicher Bedeutung zum Anlass sprachspielerischer Auseinandersetzung genommen wird. Einige der Homonyme gehen auf divergierende Bedeutungsentwicklungen zurück, sodass sich die Grenze zwischen Polysemie und Homonymie mitunter schwer bestimmen lässt. Die größere Anzahl von Homonymen ist jedoch durch konvergierende Lautentwicklung entstanden.

Die meisten Lexeme sind markiert im Hinblick auf ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Schichten des Wortschatzes: die Wortschatzstruktur liefert einen weiteren Grund für den reichen Bestand an lexikalischen Ausdrucksmitteln. Dabei geht es um Konnotationen in Bezug auf Herkunft, Alter, Gebrauchspräferenzen und -restriktionen innerhalb bestimmter Kommunikationsbereiche, Textsorten, sozialer Gruppen, Berufe u.Ä. Diese stellen an sich schon einen eigenen Stilwert dar. Der Verstoß gegen spezielle Gebrauchspräferenzen und -restriktionen wirkt stilistisch oft besonders auffällig. Die mit der Struktur des Wortschatzes zusammenhängenden Konnotationen bzw. Stilwertmarkierungen von Wortbedeutungen sind, wie im Folgenden gezeigt, systematisierbar (Fleischer et al. 1993: 79ff.).

Lexeme lassen sich nach der Herkunft und dem Grad ihrer Integration in die Zielsprache unterscheiden: der diaintegrativen Markierung als Fremdwort, Lehnwort und Erbwort⁹². Nach der zeitlichen Gliederung des Wortschatzes bzw. dem Entstehungszeitpunkt des Wortes werden die diachronische Markierung als Archaismus (veraltetes oder veraltendes Wort, vgl. *Konterfei* für *Porträt*, *Aeroplan* für *Flugzeug*, *Niederkunft* für *Entbindung*⁹³), Neologismus (Neuwort, vgl. *chatten*, *simsen*, *Minidiskplayer*) und (speziell unter stilistischem Aspekt) als Anachronismus (Verwendung eines diachron markierten Ausdrucks in historisch unpassendem Kontext) unterschieden.

Bezüglich der räumlichen (nationalen und regionalen) Beschränkung unterscheidet man die diatopische Markiertheit, vor allem aber auch als Regionalismus (heteronyme/territoriale Dubletten⁹⁴). Die soziale Beschränkung als Gruppen- oder Sonderwortschatz ist ausschlaggebend für die diastratische Markiertheit z.B. als Szenewort, jugendsprachlich, Soldaten-/Studenten-/Gaunersprache, Berufsjargon, ideologiegebunden, etc. In Wörterbüchern findet oft eine Verknüpfung statt mit Stilschichtzuweisungen wie *gehoben*, *bildungssprachlich*, *salopp*, *derb* u.Ä. Die diatechnische Markierung verweist auf die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Fachwortschatz, z.B. als Terminus der Physik, Medizin, etc.

Nach der Einstellung werden bei der diaevaluativen Markierung neutrale oder emotional bewertende Wortformulierungen unterschieden. Die diafrequente Markierung gibt in Form der Vorkommenshäufigkeit eines Wortes Auskunft über dessen Beliebtheit (Modewort, Schlagwort) oder seltenen Gebrauch. Wörter können je nach Bevorzugung bzw. Vermeidung in bestimmten Kommunikationsbereichen und Textsorten diatextuell markiert sein, z.B. als Textsortensignal in Kondolenzbriefen (*Beileid*, *Anteilnahme*, *mit*

⁹² Bei den Fremdwörtern ist außerdem eine Markierung als Internationalismus (*Computer*, *Kompensation*) oder Bezeichnungsexotismus (*Bundestag*, *Nationalrat*, *Nationalversammlung*, *Duma*, *Knesseth*; *Ministerpräsident*, *Landeshauptmann*) möglich (vgl. ebd.).

⁹³ Fleischer nennt als Sonderfall den Historismus als Bez. für etw., das es nicht mehr gibt (*Ablasshandel*).

⁹⁴ z.B. *Brötchen/Schrippe/Semmel*, *Wischlappen/Feudel/Hader*. Teilw. können Bezeichnungsexotismen auch dieser Gruppe zugeordnet werden: *Matura* (Österr., Schweiz), *Matur* (Schweiz), *Abitur* (binnendt.).

stillem Gruß). Nach Art der Kommunikation, d.h. je nachdem, ob Wörter vorrangig in der schriftlichen oder mündlichen Kommunikation anzutreffen sind, lassen sich diamedial markierte Lexeme unterscheiden⁹⁵.

Ein großer Teil der Phraseolexeme ist diastratisch (umgangssprachlich/salopp, seltener gehoben) und/oder diaevaluativ markiert. Daraus ergeben sich Konsequenzen für die diatextuelle und diamediale Markiertheit. Neben diesen und anderen aus der Lexemstilistik übertragbaren Parametern (Kontamination, Reduktion von Phraseolexemen) spielt auch die kommunikative Funktion bestimmter Routineformeln (Coulmas 1981b) eine Rolle. Modifikationen phraseologischer Einheiten bilden die Entsprechung zu kontextgebundenen Gelegenheitsbildungen auf der Wortebene und geben daneben oft Auskunft über Sprechereinstellungen zum Phraseologismus. Die formalstrukturellen Veränderungen im Komponentenbestand haben semantische Konsequenzen und heben den stereotypen Charakter von Phraseologismen auf (Fleischer et al. 1993: 156-8). Bei der Ambiguierung wird mit der phraseologischen Gesamtbedeutung gleichzeitig eine wendungsexterne Bedeutung einzelner Komponenten oder auch eine nichtphraseologische Bedeutung der ganzen Konstruktion aktualisiert. Ähnlich der Modifikation von Phraseologismen, ist diese auch für den Sprichwortgebrauch vielfach kennzeichnend. Die lexikalische Substitution erfolgt zumeist unter Beibehaltung der rhythmischen Gestalt und bestimmter Assonanzen.

Perzeptive Klassifikationsformen wie die Prinzipien des Über- und Unterordnens und des Gegenüberstellens lassen sich für die linguistische Strukturierung des Wortschatzes fruchtbar machen⁹⁶. Bei der Hyponomie-Hypernomie Relation handelt es sich um eine hierarchiebildende Relation, die zumeist in Form sich verzweigender Baumgraphen dargestellt wird. Eine weitere mögliche Beziehung ist die Zusammenfassung von Wörtern oder Wortverbindungen mit gleicher Bedeutung bei der Synonymie-Relation. Die Zuordnung eines Teiles zu einem umfassenderen Teil oder Ganzen als andere Möglichkeit des Unter- und Überordnens wird als Paronymie-Relation bezeichnet. Nach dem Prinzip der (symmetrischen) Gegenüberstellung verfährt die Inkompatibilitätsrelation, die die Vorstellung eines Kontrastes auf gemeinsamer Grundlage zum Inhalt hat (vgl. Lutzeier 1985: 106-11).

Für die semantische Strukturierung des Lexikons spielt weiter das konzeptuelle Schema (frame) eine Rolle (Fillmore 1977, 1978). Dazu gehören Lexeme, die durch den Bezug auf eine gemeinsame Szene zueinander in Beziehung stehen, aus der sie einen jeweils anderen Aspekt herausgreifen. Sie werden nicht aufgrund ihrer lexikalischen Bedeutungen und der zwischen ihnen bestehenden Sinnrelationen zusammengefasst, „sondern primär aufgrund des *Wissens über typische Situationskontexte*, in denen sie auftreten bzw. auftreten können“ (Schepping 1985: 188). Konzeptuelle Schemata als strukturelle lexikalische Einheiten sind für sprachvergleichende Analysen von Relevanz im Hinblick auf Zusammenhänge zwischen Lexikon und Kultur und zur „Rekonstruktion oder Erklärung von Verstehensprozessen von in Übersetzungsbeziehung zueinander stehenden Texten“ (ebd., 194).

Lexikalische, das heißt formale oder inhaltliche Unterschiede zwischen bedeutungsähnlichen Wörtern verschiedener Sprachen betreffen zum einen den morphologischen Aufbau und die syntaktischen Eigenschaften, zum anderen das Ausmaß der lexikalischen Differenzierung bestimmter Bereiche und die abgeleiteten Bedeutungen von Lexemen mit gleicher oder ähnlicher Grundbedeutung. Sie finden sich weiterhin in der Art des Lexikalisierungsmusters und in phraseologischen und

⁹⁵ Zu den stilistischen Variationsmöglichkeiten zählen auch stilistische Aspekte der Wortbildung, u.a. Gebrauch von Abkürzungen, Nominal- oder Verbalstil (vgl. Polenz 1985: 29f.).

⁹⁶ Teile des Wortschatzes sind auf perzeptuelle Klassifikationen bezogen, und wie beim Konzept der Sinnrelationen (Lyons 1968), so gelten die Prinzipien auch für Klassifikationen in anderen Bereichen.

situationsabhängigen Eigenschaften, die oft in engem Zusammenhang mit dem Wertesystem einer Kultur stehen (Coulmas 1981b, vgl. Schepping 1985: 189-91).

4.3.4 Metaphernanalyse

Metaphern projizieren ein Feld auf ein anderes⁹⁷. Die sprachliche Metapher verwendet die Sprache eines Begriff- und Bedeutungsfeldes, um über ein anderes zu sprechen (vgl. Lakoff and Johnson [1980]2003, Lakoff 1987). Eigenschaften der Quelldomäne und Beziehungen zwischen Komponenten des Quellfeldes werden dabei auf die Zieldomäne projiziert⁹⁸ (vgl. Eckert and McConnell-Ginet 2004: 213-4). Weinrich (1976: 309) geht davon aus, dass Metaphern „ihre Analogien erst stiften, ihre Korrespondenzen erst schaffen“, und Lakoff und Johnson (1980: 215) sprechen von Ähnlichkeiten nicht als inhärente Eigenschaften, sondern als Resultat konzeptueller Metaphern, die in Interaktion entstehen. Eine Reihe von Metaphernbildungen sind nicht auf Einzelsprachen beschränkt, sondern gehören „zum sprachlichen Weltbild eines Kulturkreises“ (Weinrich 1976: 287).

Metaphern gehen über den Interpretationsrahmen eines bestimmten Wortes oder Phraseologismus' hinaus. Sie zwingen zur Einnahme einer besonderen Perspektive und Rekonzeptualisierung oft impliziter Themen. Produktion und Interpretation von Metaphern und die diskursive Aufnahme, die sie finden, sind demzufolge entscheidend. Dieser Diskursfokus führt zu der Frage nach den Produzentinnen und Produzenten welcher Art von Metaphern im Rap. Auch reproduzierte sogenannte ‚tote‘⁹⁹ Metaphern erzählen etwas über soziokulturelle Muster des Denkens und Handelns, die ihnen unterliegen und die auch das Potential haben, zum Erhalt dieser Muster beizutragen.

Im Anschluss an Blakemore heben sich Metaphern nicht nur dadurch von nichtmetaphorischen Äußerungen ab, dass sie eine Bedeutung transportieren, die nicht den wörtlichen Bedeutungen der geäußerten Worte entspricht. Vielmehr sind sie eine Repräsentation eines Gedanken, “[i.e. of] the thought that the speaker wishes to communicate” (Blakemore 1995: 160-1). Auf diese Weise stellen Metaphern einen Zugang her zum Hintergrund der Gedankenwelt ihrer Sprecherinnen und Sprecher, zu den logischen und kontextuellen Implikationen des geäußerten Gedankens (vgl. Koehler 1997: 2).

Die Idee des Rückverfolgens konzeptueller Realitäten mithilfe von metaphorisch ausgedrückten Gedanken durch Einsicht in die konzeptuellen Implikationen von Metaphern bildet den Ausgangspunkt von Lakoff und Johnsons (1980) Untersuchung der Funktion von Metaphern in der Sprache. Die Analyse des konzeptuellen Systems der hochgradig von Metaphern durchzogenen Sprache von Rapmusik gibt Aufschluss über die Beziehungen zwischen den Werten, die diesem konzeptuellen System innewohnen, und der kulturellen Basis. Konzeptuelles System und die Struktur von Metaphern fußen dabei auf den zum Teil ähnlichen Erfahrungshintergründen der Rapperinnen und Rapper (vgl. Koehler 1997).

⁹⁷ Weinrich (1976: 283) versteht darunter die „Koppelung zweier sprachlicher Sinnbezirke“, d.h. von bildspendendem und bildempfangendem Feld. Lakoff und Johnson (1980) sprechen von Quell- und Zieldomäne und betonen im Unterschied zu Weinrichs Bildfeldbegriff, der sich an das linguist. Wort- und Bedeutungsfeld anlehnt, die Existenz kognitiver Metaphern mit verschiedenen sprachl. Realisierungen.

⁹⁸ Unverträglichkeiten in der Sem-Disposition werden im Erzählkontext meist toleriert (nach Leech 1974 die Verletzung der Selektionsbeschränkungen für Seme der Quell- und Zieldomäne, charakteristisch für viele metaphor. Nutzungen von Sprache, Leech 1982: 141). Aus der Unverhältnismäßigkeit der metaphor. Prädikation heraus werden lexikal. Bedeutungen des Ausdrucks auf der Suche nach Sinn aktualisiert, und mit ihnen ein Komplex an impliziten Vorstellungen, Ansichten, Wertungen und affektiven Besetzungen.

⁹⁹ Nach dem Grad ihrer Metaphorizität unterscheidet man innovative, konventionalisierte, tote und historische Metaphern. Außerdem wird zw. systematischen und Gelegenheitsmetaphern unterschieden.

Taylor (1995: 134) zufolge werden beim Transfer eines Ausdrucks aus einer in die andere Domäne alle Konnotationen und Assoziationen der Geberdomäne auf die Aufnahmedomäne übertragen. Ihre Werte werden der Rezeptionsphrase attribuiert, wodurch implizit die Art bloßgelegt wird, in der der Ausdruck von der Sprecherin oder vom Sprecher verstanden wird. Nach Lakoff und Johnson ist die Wahrnehmung der Welt durch mannigfaltige Konzepte strukturiert, die fundamental metaphorisch sind in ihrer Natur ([1980]2003: 3). Umgekehrt sind über die Sprache Einblicke in das zugrundeliegende System möglich. Sprache dient der Beschreibung von Umwelt und ist zugleich durch sie bzw. Sichtweisen von ihr geprägt (Koehler 1997: 3).

Metaphorische Konzepte strukturieren Alltagsaktivitäten, und durch Metaphern wie ‚argument is war‘ wird verbaler Meinungs- und Gedankenaustausch als Krieg wahrgenommen und auch als solcher ausagiert. Diese durch Metaphern ausgedrückten Auffassungen existieren nicht in allen Kulturen in gleicher Weise, sondern unterscheiden sich als Repräsentationen eines kulturellen Denkens, das auf übereinstimmender sozialer Praxis beruht¹⁰⁰ (s. Lakoff and Johnson [1980]2003: 146).

Metaphern vermitteln unbekanntes Terrain durch die Konzeptionalisierung abstrakter und unbestimmbarer Erfahrungsinhalte in bekannten und konkreten Begriffen (vgl. Taylor 1995: 132, Lakoff and Johnson [1980]2003: 193). Sofern die Sichtweisen einer bestimmten Kultur mit der metaphorischen Struktur der meisten fundamentalen Konzepte dieser Kultur kohärent sind, erscheint es möglich und sinnvoll, fremdartige konzeptuelle Systeme über die Analyse konzeptueller Metaphern zu erschließen. Die Analyse der konzeptuellen Struktur metaphorisch geprägter Raptexte verschafft Einblick in die verwendete Metaphorik und die ihr zugrundeliegenden Konzepte der Rapmusikultur. Insofern fungieren Metaphern als Anzeiger und Beweisquelle dessen, was die Kultur konzeptuell beinhaltet. Alternative Metaphern schließlich stellen neue Wahrnehmungsweisen her und brechen elaborierte Systeme konzeptueller Metaphorik.

In Bezug auf die poetische Benutzung konventioneller Metaphern meint Gibbs (1994: 7) im Anschluss an Lakoff und Turner (1989),

that much of our conceptualization of experience is metaphorical, which both motivates and constrains the way we think creatively. The idea that metaphor constrains creativity might seem contrary to the widely held belief that metaphor somehow liberates the mind to engage in divergent thinking.

Kreativität und Originalität erwachsen aus der Erweiterung, Elaborierung, Infragestellung und Kombination konventioneller Alltagsmetaphern, aus Personifizierung, bildbasierten Metaphern und sogenannten Megametaphern, die große Teile eines Textes durchziehen und häufig in der Form von Mikrometaphern an der Textoberfläche erscheinen (vgl. Kövecses 2002: 47-52). Meist werden bestimmte Ausschnitte konzeptueller Metaphern hervorgehoben, während andere ungenutzt bleiben¹⁰¹. Es werden primäre und komplexe Metaphern verwendet¹⁰².

¹⁰⁰ Vgl. Mey (1993: 62): „As such, metaphors are conceptual means of dealing with the world which has become accepted within a given linguistic and cultural community“.

¹⁰¹ „...conceptual metaphors have a main meaning focus, a major theme, so to speak“ (Kövecses 2002: 110). Oft werden nur für die jeweilige Charakterisierung von Gegenständen oder Sachverhalten zentrale Korrespondenzen (in kultureller Übereinstimmung) benutzt. Außerdem besteht der Skopus einer Metapher in einer Reihe von Zielkonzepten, zu denen sich eine Quelldomäne in Beziehung setzen lässt.

¹⁰² Primäre Metaphern konstituieren Korrespondenzen für komplexe Metaphern und Metaphernsysteme. Primäre M. sind verkörpert a) als Korrelationen entsprechend unserer Neuroanatomie, b) Quelldomänen rühren von sensomotorischen Erfahrungen des menschlichen Körpers, c) durch wiederholte Erfahrung von Situationen in der Welt, in denen Quell- und Zieldomäne verbunden sind (Kövecses, 244).

Metaphor holds together within one simple meaning two different missing parts of different contexts of this meaning. Thus, we are not dealing any longer with a simple transfer of words, but with a commerce between thoughts, that is a transaction between contexts (Ricoeur 1978: 80).

Mithilfe der kritischen Metaphernanalyse (Charteris-Black 2004: 2) können fehlende Teile von Metaphernkontexten durch Korpusanalyse ermittelt werden (ebd.). Metaphern sind entscheidend für die Entwicklung konzeptueller Rahmen zur Repräsentation von Ideen, einflussreichen Bewertungen¹⁰³ und bei der Auffüllung lexikalischer Lücken. Sie verfügen über eine pragmatische Dimension im Sinne ideologischer und rhetorischer Komponenten¹⁰⁴. Der Vorteil der Verwendung von Metaphern, insbesondere solchen, die bestimmte Sichtweisen in konventionalisierter Weise ausdrücken, liegt in ihrer Begründetheit in akzeptierten Wertesystemen von Gemeinschaften. Ein bestimmtes Wertesystem erscheint so akzeptabler aufgrund seiner Existenz innerhalb eines sozial anerkannten Rahmens¹⁰⁵ (Charteris-Black 2004: 12). Zu verfeinerte, abstrakte oder persönliche, d.h. zu unkonventionelle Metaphern können leicht darin scheitern, ihr angestrebtes Ziel zu erreichen, wenn sie nicht auf Konsens beruhen¹⁰⁶. Innersubjektive Wahrnehmung und soziale Welt werden auf unterschiedliche Weise miteinander verbunden. Cameron und Low (1999: 86) bemerken in diesem Zusammenhang,

Not only does metaphor shield a proposition from direct discourse, as nothing literal has been said, but it has the inestimable advantage of combining the fact that the speaker cannot be held responsible for the message with the flagging of the fact that there is a message being conveyed which cannot be discussed openly.

Pragmatisch betrachtet erscheint Metapherngebrauch als gesichtswahrender Akt, der nicht nur Bedeutungen ausdrückt, sondern oft entscheidend zur Meinungsbildung beiträgt. Insofern ist er ein persuasiver Diskursakt, der zu geteilter Perzeption auffordert, die das semantische System transzendiert (Charteris-Black 2004: 13). Kognitive, pragmatische oder rhetorische Charakteristika spielen für die Definition der Metapher eine ähnlich große Rolle wie sprachliche Kriterien im engeren Sinne¹⁰⁷.

Die Sichtweise auf Sachverhalte, Personen, etc. wird u.a. durch die Art der metaphorischen Repräsentation bestimmt. Dies impliziert eine dynamische Rolle von

¹⁰³ In Bereichen wie Religion (vgl. Lakoff 2002) und Politik können solche einflussreichen Urteile als zentrales Diskursanliegen betrachtet werden (Charteris-Black 2004: 8). Semantische und pragmatische Rolle der Metapher sind zum Teil schwer zu trennen, Überzeugungsintentionen mit der Metaphernwahl oft manifest und ihr Gebrauch unter Umständen mit Machtfaktoren verbunden.

¹⁰⁴ Metaphern sind ideologisch insofern, als dass die von ihnen gegebene Interpretation von Situationen und Ereignissen immer partiell und daher fehlerhaft ist (Deignan 2005: 23). Sie suggeriert eine Gleichheit zw. metaphorischen und wörtlichen Bedeutungen (vgl. Weinrich 1976), die nicht wirklich existiert. Auch wenn die zwei Bedeutungen einander in einer oder mehrerer Hinsicht gleichen, sind sie nicht identisch.

¹⁰⁵ Vgl. Fillmores Diskussion von ‚interpretative frames‘ (1985: 232) und deren Beziehung zur Metapher.

¹⁰⁶ Dies ist ein für die Korpuslinguistik wichtiger Hinweis darauf, dass nur ‚erfolgreiche‘ Metaphern konventionalisiert werden, die in Korpora leicht auszumachen sind (Charteris-Black 2004: 18). Allerdings verlaufen Konventionalisierungsprozesse metaphorischer Innovationen in verschiedenen Gemeinschaften, zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenem Tempo und sind kaum für alle Sprecher gleich (ebd.).

¹⁰⁷ „The etymological origin of the word metaphor is from Greek *meta*= with/ after and *pherein*= bear, carry, clearly, the central notion of metaphor is one in which meanings are transferred. The notion of movement is very important in metaphor because it is the possibility of movement and change that also creates the potential for metaphor to transport us by evoking emotional responses. We should recall that motion and emotion have the same etymological source and that it is not surprising that metaphors often serve as bearers of meanings that carry a heavy load“ (Charteris-Black 2004: 19).

Metaphern in der Beeinflussung menschlicher Wahrnehmungsweisen, wie an der Kommunikation von Konflikten verschiedener sozialer Lager oder Individuen durch widerstreitende generative Metaphern merkbar wird. Ihre Rolle bei der Kreation von Bedeutungen, bei der Entwicklung von Verstehensweisen aufgrund von Analogiebildung und ihre pragmatische Funktion der Evaluation machen Metaphern zu einem komplexen Untersuchungsgegenstand. Sie unterliegen der Interpretation und tragen subjektive Aspekte von Sprache in sich. Ihre Bedeutung liegt in der interaktiven Einflussnahme auf zugrundeliegende kulturelle, politische und soziale Glaubenssätze.

Fasst man Ideologien als systematisch organisierte Präsentationen von Realität (Kress and Hodge 1993: 15), so scheinen Metaphern essentiell zu sein für die Schaffung solcher Präsentationen, die von Foucault als ‚the order of discourse‘ bezeichnet und von Fairclough (1995: 71) als ‚overall configuration of discourse practices of a society or one of its institutions‘ beschrieben werden. Flood (1996: 14) nimmt an:

Ideology exists as a social phenomena by virtue of being communicated through verbal actions which directly or indirectly justify courses of political action.

Eine solche Form verbaler Handlungen ist die Metapher (Charteris-Black 2004: 28). Ihre kritische Analyse legt die Intentionen der Textproduzenten offen und verdeutlicht die Natur bestimmter Ideologien. Die signifikante Verwendung bestimmter Quelldomänen und Nichtverwendung anderer für bestimmte Zieldomänen und auch die Frage, welche Aspekte einer Quell- auf die Zieldomäne übertragen werden und welche unberücksichtigt bleiben, bieten geeignete Anhaltspunkte für die kritische Untersuchung von Sprachverwendungen. Die Auffassung von Metaphern als Wege der Kreation kognitiver und affektiver Bedeutungen legt nahe, dass durch Wechsel derselben Denken und Fühlen verändert werden können. Durch das Bewusstsein unterdrückter oder hervorgehobener Aspekte von Metaphern in Verbindung mit einem großen Textkorpus können diese in Frage gestellt und alternative Wege des Denkens über einen Diskurs aufgezeigt werden¹⁰⁸ (vgl. Charteris-Black 2004: 251).

Bezogen auf den Machtaspekt metaphorischer Leitvorstellungen in Kulturen betonen Lakoff und Johnson: „people who get to impose their metaphors on the culture get to define what we consider to be true“ (2003: 160). Angesichts der Bedeutsamkeit der Metapher als eines der wichtigsten Werkzeuge zur Übermittlung von Emotionen, ästhetischen Erfahrungen, moralischen Praktiken und spiritueller Wahrnehmung (ebd., 193) werden die Konsequenzen deutlich, die sich aus der Anstellung von Metaphern in bildhafter Rationalität für das kulturelle und individuelle Selbstverständnis ergeben. Die Wahrnehmung gängiger Metaphern und Konfrontation mit anderen metaphorischen Konzepten, z.B. aus anderen Kulturen, kann Grundlage für Bewusstseinsänderungen und den Gebrauch alternativer Metaphern im positiven wie negativen Sinne sein.

Ein großer Teil konventioneller Alltagssprache ist metaphorisch, „and the metaphorical meanings are given by conceptual metaphorical mappings that ultimately arise from correlations in our embodied experience“ (Lakoff and Johnson [1980]2003: 247). Allerdings deuten die Unterschiede in den metaphorischen Konzepten verschiedener Kulturen und Sprechgemeinschaften stärker auf Sozialisierungs- und Identifikationsaspekte, die für die Annahme und Akzeptanz bestimmter Metaphern von Bedeutung sind. Grundlegende Metaphern bestimmen kulturelle Auffassungen über Krieg, Liebe, Heirat, Geschlechter, usw. Metaphern geben Auskunft über moralische

¹⁰⁸ Die kritische Diskurs- und Metaphernanalyse eröffnet Möglichkeiten zur Kreation neuer Arten von Diskursen (vgl. ebd., 252). Als gleichzeitiger Reflex und Determinator menschlichen Denkens kommt der Metapher, ihrer Wahl und Interpretation als Teil intellektueller Freiheit ein großer Stellenwert zu.

Bezugssysteme von Gesellschaften und dienen als ‚personal metaphors‘ der Schaffung eines kohärenten Lebenssinns (ebd., 269).

Während bestimmte metaphorische Konzepte tief im menschlichen Körperbewusstsein gründen und nahezu universell auf generischer Ebene auftreten, ist inter- und intrakulturelle Variation hinsichtlich der Bandbreite konzeptueller Metaphern für ein gegebenes Ziel, bezüglich ihrer Elaboration und Betonung bestimmter Aspekte erwartbar (vgl. Kövecses 2002: 183). Gründe dafür sind die Einbettung von Metaphernkonzepten in unterschiedliche Kulturkontexte sowie divergierende natürliche und physische Umgebungen, weiterhin soziale und individuelle Faktoren¹⁰⁹ und zeitlicher Wandel von Metaphern durch Erkenntnisse, Ideologien und Einstellungsveränderungen innerhalb von Gesellschaften.

Sprache, Kultur, Denken und Körper spielen eine gleichermaßen wesentliche Rolle bei der Analyse von Metaphern. Vergleichende Untersuchungen legen nahe, dass verschiedene metaphorische Konzeptualisierungen sowohl mit der sozialen Teilung einer Gesellschaft als auch mit der Genderteilung zu tun haben, die in der Art unterschiedlicher Behandlung von Männern und Frauen in metaphorischem Sprechen und Denken reflektiert wird (Kövecses 2005: 89-90). Außerdem spielen die ethnische, regionale, stilistische und subkulturelle¹¹⁰ Dimension sowie diachrone und individuelle Faktoren eine Rolle bei der kulturellen Variation von Metaphern (vgl. ebd., Kap. 5). Ihre Variation vollzieht sich oft entlang verschiedener Dimensionen zur selben Zeit. Differenzen im Ausdruck konzeptueller Metaphern verschiedener Sprachen zeigen sich vor allem im Grad der Elaboriertheit, Konventionalisierung, Spezifizierung und im Skopus der Metapher (ebd., 161). Sie führen zur Konstitution verschiedener kultureller Modelle (Quinn 1991). Da physische Erfahrung kulturell gefiltert wird, sind außerdem geschichtlich zurückreichende Glaubenssysteme, z.B. zur Natur der Persönlichkeit, zu berücksichtigen, die häufig vollständigere Erklärungen bieten als die Analyse möglicher physischer Ursprünge von Metaphern es vermag (vgl. Deignan 2005: 22).

Metaphern geben nie ein vollständig akkurates Bild ihres Themas, und jedes Medium betont unausweichlich bestimmte Aspekte des Themas und verbirgt andere¹¹¹ (Lakoff and Johnson [1980]2003: 10-14). Deignan (2005: 23) verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass viele Metaphern verzerren, da sie übersimplifizieren. Menschliche Erfahrungen sind zumeist weitaus komplexer als die Darstellung einzelner Metaphern suggeriert. Metaphern als Repräsentationen von Formen des Denkens, die in gemeinsamen sozialen Praktiken wurzeln (Mey 1993: 62), präsentieren jeweils nur ein partielles Bild, und die häufige Verwendung bestimmter Metaphern einer Gemeinschaft trägt zu kollektiven Vorurteilen hinsichtlich des Verständnisses der Welt bei, da sie bestimmte Aspekte der Realität von Mitgliedern der Gemeinschaft hervorkehren und andere vernachlässigen¹¹² (Deignan 2005: 24). Somit üben sie eine normative und verstärkende Kraft aus, die das Verstehen sowohl limitieren als auch entwickeln¹¹³.

¹⁰⁹ U.a. Berufstätigkeit (Expertise als Quelle von Metaphern) und persönliche Biographie (Ereignisse und Erfahrungen). Metaphern eröffnen oft innere subjektive Sichtweisen der Sprecher auf die Welt durch Erfahrungen von Menschen, Situationen und Sprache. Infolge der gemeinsamen Artikulation von Ansicht und Einstellung gehen Evaluation und Metapher enge Verbindungen ein (Hunston a. Thompson 2000: 5).

¹¹⁰ Der Ausdruck wird hier im neutralen Sinne der Untergruppen komplexer Gesellschaften wie religiöser, künstlerischer, wissenschaftlicher oder genderbasierter Gruppen verwendet (Kövecses 2005: 97).

¹¹¹ Lakoff und Johnson ([1980]2003: 220) verweisen auf das Hervorheben und Verdecken bestimmter Aspekte von Zieldomänen durch unterschiedliche Quelldomänen und auf die Konsistenz und Kohärenz von Sets von Metaphern, die im Sinne Weinrichs (1976: 302) z.T. eine Eigengesetzlichkeit entwickeln.

¹¹² Oft verwendete Metaphern bestimmter Gemeinschaften (die Rückschlüsse auf Metaphernkonzepte erlauben) geben Einblicke in die Interpretationen dieser Gemeinschaft von der Welt (vgl. ebd.).

¹¹³ Vgl. Hawkes (1972: 89): “If [metaphors] seem sometimes to shake the bars of our cage, it is often only to demonstrate how firmly, how comfortably, these are fixed”. Das Studium der Metapher beinhaltet die Konfrontation mit verborgenen Aspekten der Ratio und der eigenen Kultur, die Entdeckung der eigenen

Wie bei der Untersuchung des Wortschatzes und sozialer Kategorisierungen, so spielen Kollokationen eine wichtige Rolle bei der Betrachtung innovativer und konventioneller Gebrauchsweisen von Metaphern. Sie haben Implikationen für die allgemeine Sprachbeschreibung (vgl. Deignan 2005: 212, 221 u. 223). In diesem Zusammenhang steht auch die konventionelle oder variative Verwendung idiomatischer Redewendungen, da bestimmte Kollokationsmuster die Tendenz zur Annahme fester Formen aufweisen¹¹⁴ (ebd., 206-9). Kövecses (1986: 131) vermutet, dass die kollokative Bandbreite eines Wortes zum Teil davon bestimmt wird, von welchen anderen Konzepten das Wort (genauer, das korrespondierende Konzept) zur Metaphorisierung verwendet wird. Diese Herangehensweise an konzeptuelle Metaphern erlaubt Vorhersagen bezüglich möglicher Kollokationen und ist für lexikalische Studien bedeutsam¹¹⁵ ebenso wie die von Lakoff und Turner (1989: 171) festgestellte, prototypische Auswahl von Merkmalen bestimmter Domänen von Metaphern nach der kommunikativen Griceschen Maxime von Quantität.

Der von Lakoff und Johnson verwendete Ausdruck ‚konzeptuelle Metapher‘ verweist auf die Unterscheidung grundlegender kognitiver Metaphern von bestimmten sprachlichen Realisierungen derselben ([1980] 2003: 55). Die zugrundeliegenden Metaphern können sprachlich konventionell, ungewöhnlich oder auch destabilisierend umgesetzt werden, indem Unadäquatheiten aufgezeigt werden bezüglich ihrer Darstellung von Realität. Oft werden verschiedene Quelldomänen benutzt, um diverse Aspekte ein und derselben Zieldomäne zu erfassen. Sie können in einander ausschließendem oder in kohärentem Verhältnis zueinander stehen und dann kombiniert werden. Metaphern unterscheiden sich im Grad ihrer konzeptuellen und sprachlichen Konventionalisierung in Kulturgemeinschaften sowie im Grad ihrer Elementarhaftigkeit (vgl. Lakoff and Turner 1989: 81f. und 103-4).

Die Überzeugungskraft konventionalisierter Schemas und Metaphern liegt in den existierenden oder kreierte Andockstellen zwischen Quell- und Zieldomäne, den Beziehungen innerhalb eines Schemas, die auf ein anderes angewandt werden, gemeinsam mit seinen Eigenschaften und dem zugehörigen Wissen über die Quelldomäne¹¹⁶ (Lakoff and Turner 1989: 63). Ihre Bedeutung liegt in der Macht zur Strukturierung, in der Macht der Optionen, „the power of reason, [...] evaluation, [...] the power of being there“ (ebd., 64-5).

4.3.5 Genre- und Rollencharakteristika

Im Folgenden werden einige wichtige Genre- und Rolleneinteilungen von Rap vorgestellt, bevor diese anhand des Textmaterials nachgewiesen werden (Kapitel 9).

Weltsicht und Beschränkung der eigenen Imagination sowie die Erkenntnis, dass Metaphern eine enorme Rolle spielen bei der Gestaltung des Verständnisses von Alltagsgeschehnissen. Eine wichtige Funktion der Untersuchung von Metaphern liegt daher in der gesteigerten ethischen, sozialen und persönlichen Wahrnehmung ihrer Rolle für das Selbstverständnis und Verständnis der Kultur und Welt i.w. Sinne.

¹¹⁴ Dies gilt sowohl in lexikalischer als auch grammatischer Hinsicht. Auch wird die Tendenz zur über den ursprünglichen Wortsinn der Bestandteile hinausgehenden Gesamtbedeutung sichtbar. Innovative Metaphern brechen z.T. metaphorische Bedeutungen auf u. verweisen zurück auf wörtliche Bedeutungen. Auch dienen Analogiebeziehungen zw. Kollokationen aus dem Umkreis von Quell- und Zieldomäne zur Kreation neuer Bedeutungen und innovativer Metaphern (vgl. Deignan 2005: 210-11).

¹¹⁵ Im Hinblick auf semant. Felder ist die Analyse konzeptueller Metaphern, Kollokationen und Idiome sinnvoll, die von traditionellen Methoden unberücksichtigt blieben: „These expressions [...] are just as important as the more ‘basic’ ones if we want to see the structure of the entire field“ (Kövecses 1986:139).

¹¹⁶ Gegenüber der tw. Ansicht konventionalisierter Metaphern als tote Metaphern betonen Lakoff/Turner (1989: 127): „the conventional aspects of language are the ones that are most alive“. Konventionalisierte Denkweisen und ihre sprachl. Verkörperungen werden stets u. anstrengungslos genutzt; die sprachliche Fixierung metaphor. Ausdrücke bedeutet problemlosen Zugriff, nicht die Abwesenheit lebendiger M.

Klein und Friedrich (2003: 26-30) führen als Vertreter der von ihnen getroffenen Gattungsunterscheidungen zum US-amerikanischen Rap männliche und einige gemischtgeschlechtliche Rapcrews an, jedoch keine einzige weibliche Rapgruppe oder Soloperformerin. Daraus ergibt sich, dass die genannten Untergattungen vornehmlich an männlichen Vorbildern ausgerichtet sind. Andere Studien zeigen, dass Angehörige beiderlei Geschlechts in den meisten der im Folgenden betrachteten Subgattungen tätig sind (vgl. Good 1999, Jamison 1999, Petri 2004). Die einzelnen Subgenres werden in der Reihenfolge ihres Aufkommens dargestellt, eine Vorgehensweise, die sich mit anderen Ausführungen zur Geschichte von Rap deckt (z.B. Karrer and Kerckhoff 1996).

Am Anfang der Gattungsentwicklung steht Rap als Partymusik, bei dem DJs und MCs die Rolle der Unterhalter und Tanzanimateure übernahmen. Aufrufcharakter an das Publikum und Lobpreisung der Fertigkeiten von DJ und MC stehen im Mittelpunkt der Performanz. Thematisch dreht sich die Musik um Entspannung, Feiern und Vergnügen. Animierende Geschichten, ein überwiegend optimistischer Grundton, das Zelebrieren der Hiphopkultur selbst, Spaß, Partyaktivitäten, Humor und Ironie stehen im Zentrum der Textgestaltung. Dem amerikanischen Party Rap Genre zuzurechnen sind u.a. Dog E. Fresh, Biz Markie und Will Smith (Klein and Friedrich 2003: 26).

Krims (2000: Kap. 2) stellt weitere Merkmale des Genres anhand musikalischer und textueller Besonderheiten fest. So ist Party Rap tanzorientiert und durch ein mittleres bis schnelles Tempo sowie einen durchgehenden, betont rhythmischen Groove gekennzeichnet. Die musikalische Textur zeichnet sich durch eine vergleichsweise geringe Dichte und relativ konsonante Tonkombinationen aus. Party Rap macht viel Gebrauch von Endreimen, weniger von Binnenreimen und hat eine Tendenz zu starker Zweier und Vierer Gruppierung. Der musikalische Fluss wirkt eher gesungen im Sinne gleichartiger und eingängiger rhythmischer Muster (s. Kapitel 5.2).

Beim sogenannten Pimp- oder auch Mack-Rap handelt es sich um eine Kategorisierung, die weibliche Rapper zunächst ausschließt (s. Kapitel 9.2). Die Rolle der Selbstdarstellung bezieht sich auf die Inszenierung der sexuellen Potenz des Rappers, der Stilisierung als Sunnyboy oder als Zuhälter. Der propagierte Lebenssinn sexueller Befriedigung des Mannes verbindet sich zumeist mit materialistischen Wertvorstellungen; Prahlen mit Reichtum und Sexualität sowie minimales soziales Engagement gehören zur thematischen Ausstattung des Subgenres. Die Inszenierung supermachtvoller Maskulinität erfolgt mithilfe glatter Funk- und R&B-Musikstile und einem sanglichen Flow. Typische Vertreter des amerikanischen Pimp Rap sind LL Cool J, Big Daddy Kane oder die 2 Live Crew.

Amerikanischer Polit oder auch Message Rap setzt sich mit Politik und dem Leben der Schwarzen, insbesondere der harten Realität des Ghettolebens auseinander. Seine Entstehung verdankt das Subgenre u.a. dem 1982 aufgenommenen Stück *The Message* von Grandmaster Flash and the Furious Five, der musikalisch dem Party Rap mit seinen Discomusikanleihen noch stark verhaftet ist, sich jedoch sprachlich und thematisch vom Vorgängergenre abhebt. Er ist inhaltsorientierter und weist eine höhere musikalische Dichte auf durch musikalische Übereinanderschichtung und Sampling, politische Kommentare und Umweltgeräusche.

Texte dieser Gruppe enthalten komplexere Reimformen und sind dabei dennoch auf Textverständlichkeit angelegt (Krims 2000: 70). Schilderungen politischer Realitäten gehen zumeist mit der Kritik an bestehenden sozialen Verhältnissen einher. Für Polit Rap werden neben Grandmaster Flash & The Furious Five Afrika Bambaataa, der Begründer der Zulu Nation¹¹⁷, und Public Enemy angeführt. Vor allem letzterer hat

¹¹⁷ religiöse Vereinigung, die für Gleichberechtigung u. bessere Bildungschancen für Schwarze eintritt, zu Drogen- u. Gewaltverzicht u. einem verantwortungsvollen Leben aufruft (s. Klein u. Friedrich 2003: 27).

afrozentrische und afronationalistische Positionen, beeinflusst durch die Black Panther Bewegung, einem breiteren Publikum zugänglich gemacht.

Mit der räumlichen Ausdifferenzierung von amerikanischem Rap der Ost- und Westküste trat Ende der 1980er Jahre mit der Gruppe Niggaz With Attitude ein neues Subgenre in Erscheinung. Die Texte des Gangsta Rap handeln ebenfalls vom Leben und der Realität im Ghetto, von rassistischen polizeilichen Übergriffen, Kriminalität, Drogen- und Bandenkriegen in den Armenvierteln von New York oder Los Angeles. Grimm (1998: 78) sieht Kriminalität und Gewaltbereitschaft als Metapher für Autonomie und die Fähigkeit, einen Platz in der Gesellschaft zu erobern, außerdem Frauen (im Falle weiblicher Gangsta Rapper Männer), Drogen und Reichtum.

Gangsta Rap verstärkt gesellschaftliche Stereotype des gewalttätigen, pathologischen oder gefährlichen und potenten Schwarzen gleich ob in ironischer Verschärfung oder als Nachahmung von Herrschaftsstrukturen (Geld/Waffen = Macht). Während Frauen von Männern im Message Rap über ihre Rollen als Gefährtin oder Mutter definiert werden, werden sie im Gangsta Rap von Männern als unloyal, materialistisch und als Sexualobjekte dargestellt. In beiden Subgenres sind sie dem Mann nicht gleichwertig, der Dialog geschieht überwiegend unter Männern.

Die verwendete Sprache ist sexistisch, ordinär und gewaltdarstellend und auffällig in der Benutzung von Slang. Rapper wie Ice Cube, Ice T oder Snoop Doggy Dog, Tupac Shakur und The Notorious B.I.G. inszenieren sich „als Kämpfertypen, die durch kriminelle Energie und einen mit Gewaltbereitschaft gepaarten Überlebenswillen zu den Siegern gehören wollen“ (Klein and Friedrich 2003: 28). Musikalisch ist Gangsta Rap durch eine hohe musikalische Dichte, schwere Hardcore Beats, dominierende Bässe und dissonante Ton-, Harmonie- und Soundschichtungen gekennzeichnet. Die Deformation von Samples¹¹⁸, Produktions- und Umweltgeräusche erzeugen eine fotorealistische Hintergrundkulisse für die Rapperperformanz. Textlich manifestiert sich das Subgenre durch die Verwendung komplexerer Reimformen, rhythmische Ausdifferenzierung und eine härtere Textansprache (Krimms 2000: 71-3).

Eine Besonderheit ist der aus Elementen des Gangsta und Mack Rap bestehende Don Rap, der dominante Images und Toasts des älteren Gangsta Rap Genres mit dem Reichtum, der Individualität und persönlichen Glätte des ebenfalls älteren Mack Genres kombiniert. In ihm erhält die Figur des kriminellen Bosses als perfekte Verbindung grenzüberschreitender Dominierung und auffälliger Konsumption eine eigene Genrezuweisung. Wie im Gangsta Rap rücken kriminelle Aktivitäten, Gewalt und Dominanz in den Vordergrund, allerdings in Form stärker fantasiertes und spektakulärer Rahmenhandlungen und antiveristischen, oft spielerischen popkulturellen Bezugnahmen, die das Genre von Gangsta und Mack Rap unterscheidet.

Zudem bricht die neuere Untergattung mit ihren glatten Hiphop R&B Tracks und der Wiederverwendung von (nicht speziell schwarz-identifizierten) Top 40 Hits der 1970er und 1980er Jahre, die im Don Rap weithin akzeptiert sind, mit dem formalen Tabu der Authentizität und nicht tanzorientierten Form von ‚Reality Rap‘. Amerikanische Vertreter bzw. Vertreterinnen dieser Richtung sind The Firm (mit Foxy Brown), Junior M.A.F.I.A. (mit Lil’ Kim), Master P und einige Produktionen von Dr. Dre und Snoop Doggy Dogg wie das 1996er Album *Tha Doggfather* (vgl. Krimms 2000: 82-3) in Anspielung auf den einflussreichen Mafia Film (1972) *The Godfather*.

Als weitere Gattungsunterscheidung lassen sich Vertreter der Native Tongue School anführen, mit deren Musik und Texten Anfang der 1990er Jahre afrozentrische

¹¹⁸ Darunter ist z.B. die Verzerrung bestimmter Klangformationen o. rhythmischer Muster von Sprach- u. Musikausschnitten zu verstehen. Das Gleiten in eine andere Tonart ist vergleichbar dem Dopplereffekt herannahender o. sich entfernender Fahrzeuge und sorgt oft für stark räumliche Wirkungen. Hinzu treten Verfremdungs- u. Ironisierungseffekte durch Tempo- u. Tonhöhenveränderung bes. bei Stimm-Samplen.

Themen und Traditionen in den Vordergrund rückten. Die von Krims mit ‚Bohemian‘ Rap bezeichnete Kategorie vereint schwarze Traditionen der Jazz-Musik mit Rap. Gruppen wie De La Soul, A Tribe Called Quest, Gang Starr und X-Clan setzen sich mit den Hardcore-Images bestimmter Rapper auseinander und verstehen Rap nicht als ausschließliche Ghettokultur, „sondern als kritisches, künstlerisches Ausdrucksmittel von Afroamerikanern“ (Klein and Friedrich 2003: 27).

Musikalisch auffällig ist das Genre vor allem durch Jazz- und Soulmusiksamples sowie Live-Instrumente. Viele der Stücke werden in moderatem bis schnellem Tempo vorgetragen, dazu kommt häufig ein out-of-tune Gesang oder Spiel, das Singen oder Instrumentalspiel neben der angestrebten Tonhöhe. Es herrschen rhythmische Verspieltheit, komplexe Reime, Ironie, Parodie und oft humorvolle Anarchie bei der Darstellung von Glaubensideologien und Afrozentrismus (vgl. Krims 2000: 69).

Als weitere Kategorie wird Pop Rap kommerziell erfolgreicher Rapper wie Puff Daddy, Eminem als „Gangsta Rap-Variante des white negro“ (Klein and Friedrich 2003: 29), Vanilla Ice und Beastie Boys eingeführt. Das Spektrum verbreiteter Images reicht dabei von der Zurschaustellung von Reichtum und Luxus bis hin zum Auftreten eines Weißen „wie ein schwarzer Gangsta-Rapper“, der Frauen, Schwule und seine Familie beschimpft und sich als harter Typ gibt, der dem Ghetto entkommen ist (ebd.). Die männlichen Macher, die dem harten Leben trotzen, und die Bildfigur des schwarzen Rappers werden zur Ikone und zum globalen Stereotyp des Rappers (s. Kapitel 3.4).

Die männlich zentrierte Gattungseinteilung von Rap bedarf der Erweiterung um Genrerollen amerikanischer Rapperinnen. Aufgrunddessen, dass Genreeinteilungen in einem relationalen System formaler und semantischer Aspekte getroffen werden, lassen sich leicht Beziehungen zwischen den Repräsentationen als ‚männlich‘ bzw. ‚weiblich‘ ausgewiesener Genrevorgaben herstellen. Frith (1998) sieht Genre- und Stilkategorien als in soziale Handlungen eingebettet, mit denen sich Künstler wie Rezipienten positionieren und Identität konstruieren. Soziale Diskurse und Gattungseinteilungen weisen enge Zusammenhänge auf, und anhand von Genresystemen werden auch Begrenzungen möglicher Aspekte von Repräsentation sichtbar (vgl. Kapitel 3.7).

Keyes trifft eine Einteilung in vier Kategorien, die spezielle Images, Stimmen und Lebensstile schwarzer Frauen in der zeitgenössischen urbanen Gesellschaft spiegeln. Nach der Art ihrer Performanz von Rap unterscheidet sie ‚Queen Mother‘, ‚Fly Girl‘, ‚Sista with Attitude‘ und ‚Lesbian‘¹¹⁹ (Keyes 2004: 266). Mit ihnen verbinden sich die Namen bestimmter Rapperinnen, wobei sie wie Rapper gleichzeitig mehreren Kategorien zugehören können oder zwischen verschiedenen Genrerollen changieren. Im Folgenden werden die ersten drei der genannten Kategorien vorgestellt.

Mit ‚Queen Mother‘ sind Rapperinnen angesprochen, die sich selbst als afroamerikanische Ikonen verstehen, was sich in Kleidung und Sprache ausdrückt, mit der sie auf ihre selbstkonstruierte Identität und intellektuelle Fähigkeit verweisen (Dieses Phänomen ist auch bei Rappern, z.B. Afrika Bambaataa, zu beobachten). Sprachlich nehmen sie Bezug auf die schwarze Frauenbewegung und auf Spiritualität und identifizieren sich mit Menschen Afrikas, mit Frauen, Kriegerinnen, Priesterinnen und Königinnen¹²⁰. Sie fordern Respekt für die ihnen zugehörigen Communities und für schwarze Frauen. Ihr Verantwortungsempfinden für die schwarze Gemeinschaft

¹¹⁹ Die Kategorie ‚Lesbian‘ als Begriffswahl von Publikum und Künstlerin tauchte in den späten 1990er Jahren auf u. verbindet sich mit dem Namen von Queen Pen, die erstmals über Lebensstil, Rassenpolitik und Rollenverteilung aus der Perspektive schwarzer lesbischer Frauen rappt (s. Keyes 2004: 272). Ähnlich dem Verhältnis von weißem zu multiethnischem Feminismus gibt es den Ausschluss schwarzer homosexueller Frauen von der weißen lesbischer Kultur. Die Rapperinnen setzen sich mit letzterer auseinander sowie mit Homophobie und der weißen männlichen patriarchalen amerikanischen Kultur.

¹²⁰ Dabei spielt das Wissen der Rapperinnen um die geschichtliche Signifikanz afrikanischer Königinnen eine Rolle. Der Terminus ist mit der afrikan. traditionellen Hofkultur assoziiert (vgl. Keyes 2004: 266).

manifestiert sich in der Adressierung politischer, ökonomischer und sozialer Themen. Zu Vertreterinnen dieser Richtung gehören Queen Kenya, Queen Latifah, Sister Souljah, Nefertiti, Queen Mother Rage, Isis und Yo-Yo¹²¹ (Keyes 2004: 266-8).

Das ‚Fly Girl‘ bezeichnet eine modebewusst gekleidete, selbstbewusste Frau im Stil der Blaxploitation Filme der späten 1960er bis Mitte der 1970er Jahre. Solche Filme sind z.B. *Superfly* (1972), *The Mack*¹²² (1973) und *Foxy Brown* (1974), der Name einer späteren Rapperin. Die Darstellerinnen beeinflussten eine Generation schwarzer Jugendlicher und mit ihnen Hiphop. Zu den Vertreterinnen dieser Richtung zählen Sha Rock von der Gruppe Funky Four Plus One, Sequence, Salt N Pepa, TLC, Yo-Yo und Lady B. Porträtiert wird die Schönheit schwarzer Weiblichkeit, die Unterhaltungskunst weiblicher Party MCs und die Unabhängigkeit erotischer Frauen als Subjekte ihres eigenen Tuns. Den Wert der Reklamation von Weiblichkeit sieht Keyes mit Lorde und Davis in der transformativen Kraft der Erotik in der Kultur schwarzer Frauen¹²³.

In der Skulpturierung des eigenen Körpers zeigt sich das gewachsene erotische Bewusstsein und Selbstvertrauen schwarzer Frauen dieser Zeit. Zusätzlich findet sich ein starkes Verantwortungs- und Sendungsbewusstsein in der Warnung vor den Gefahren von ungeschütztem Geschlechtsverkehr und Aids. Das äußere Image des ‚Fly Girls‘ verschwand Mitte der 1980er Jahre oder stieß auf Gegenspielerinnen, die sich unauffälliger bzw. im Unisex-Stil der aufkommenden Hiphopmode kleideten und mehr Aufmerksamkeit für ihre Fähigkeiten im Rappen verlangten. Ein spätes Beispiel aus dem Ende der 1990er Jahre ist Missy Elliott (vgl. Keyes 2004: 269-71).

Als ‚Sista with Attitude‘ bezeichnet Keyes Rapperinnen wie Roxanne Shanté, BWP (Bytches with Problems) und Da Brat, die durch ein unumwundenes, aggressives, arrogantes und abweichendes ‚I-know-I’m-BAD‘-Auftreten auffallen (Keyes 2004: 271). MC Lyte kultiviert ein Hardcore/No-Nonsense-Image, und Bo\$\$ ist durch ihre Gangsta Bitch Positur bekannt geworden, wozu bei Mia X ein militärisches Auftreten hinzukommt. Das Einfordern von Macht geschieht bei einigen der Vertreterinnen dieser Richtung durch das Für-sich-Beanspruchen und die positive Umbesetzung des Wortes ‚Bitch‘ zur Selbstbehauptung und Anfechtung männlicher Vereinnahmung. Diese Strategie wird jedoch nicht von allen geteilt, darunter Lauryn Hill oder Harmony. Queen Latifah z.B. weist die männliche Kategorisierung von Frauen als ‚bitch‘ oder ‚ho‘ entschieden zurück. Der Sinngehalt von ‚Bitch‘ ist ähnlich dem Gebrauch von ‚Nigga‘ stark kontext-, situations- und benutzergebunden, beide unterscheidet allerdings die sexistische bzw. rassistische Konnotiertheit (vgl. Kapitel 10).

Eine Erweiterung der Kategorie fand Mitte bis Ende der 1990er Jahre mit Rapperinnen wie Lil’ Kim und Foxy Brown statt, die Ausprägungen des ‚Fly Girl‘ und der ‚Sista with Attitude‘, Hardcore-Attitüden und erotische Texte verbinden. Gonzales (1997) bezeichnet sie auch als ‚Mack Divas‘¹²⁴ (vgl. Keyes 2004: 271). Die hochgradig materialistisch ausgerichteten und gewalttätigen Images der Rapperinnen, die Teil männlicher Gangsta-Rap Crews sind¹²⁵, werden von anderen Rapperinnen kritisiert, u.a.

¹²¹ Rapperin Yo-Yo ist die Begründerin der *Intelligent Black Women Coalition* (I.B.W.C.), mit der sie die politische Ideologie des Black Feminism und weiblicher Respektabilität institutionell verankerte.

¹²² einflussreich auf den Gebrauch der Bez. ‚bitch‘ u. ‚ho‘ und die Ausbildung des Mack Rap Genres.

¹²³ Sie zitiert Lorde (1984: 57) im Hinblick auf die Bedeutung der Erotik: „Our erotic knowledge empowers us, becomes a lens through which we scrutinize all aspects of our existence, forcing us to evaluate those aspects honestly in terms of their meaning within our lives“ (In: Keyes 2004: 269).

¹²⁴ Als Terminus für weibl. Rollenverkörperungen vorgeschlagen. Die Bezeichnung zeugt von einer gewissen Hilflosigkeit, ein weibliches Equivalent zu ‚Mack‘ zu schaffen mittels der aus völlig anderen Verwendungskontexten herrührenden Kategorisierung als ‚Diva‘.

¹²⁵ Lil’ Kim ist einziges weibliches Mitglied der *Junior M.A.F.I.A.*, Foxy Brown ist verbunden mit *The Firm*. Auch die Rapperin Mia X gehört einer ansonsten männlichen Rapgruppe an, den *No Limit Soldiers*.

weil die mit ihnen verbundenen provokativen popkulturellen Porträtierungen des Ghettos z.T. rassistische und sexistische Stereotype verstärken (vgl. Quinn 2005: 91).

Themenbereiche der ‚Bad Girl‘ Narrative sind Party und Drogenkonsum, Verführen, Unterdrückung und sexuelle Entmaskulinisierung männlicher Charaktere, dazu das Demonstrieren sprachlicher Fähigkeiten und Dissen männlicher und weiblicher Konkurrenten (vgl. Keyes 2004: 271f.). In vielen Texten werden Männer zum Objekt der Begierde. Status, Macht, sexuelle Befriedigung und weibliche Lust sind zentrale Themen, wobei männlich/weibliche Sex- und Liebesmythen enttarnt und oft in ihr Gegenteil verkehrt werden. Auf diese Weise setzen die Rapperinnen einen Dialog über ‚natürliche‘ Genderrollen in Gang (vgl. Baldwin 2004: 171f.).

Die bisherigen Untersuchungen geben einen nur teilweisen Einblick in die Repräsentationen der Rapperinnen. Sie tendieren zu deren Bewertung allein im Hinblick auf weibliche Attitüden und Antworten auf sexuelle Objektifikation und ignorieren dabei die Vielfalt von Rollen und Themen¹²⁶. Zu den bisher wenig untersuchten Themen zählen Identität, Sozialgeschichte und Glauben junger Afroamerikanerinnen. Distinktion erreichen solche Rapperinnen durch die Revision und Wiedereinforderung der Geschichte schwarzer Frauen, was mit einer Neuauslegung ihrer Bestimmung einhergeht. Die Performanzen dienen als Plattform für die Zurückweisung, Dekonstruktion und Rekonstruktion alternativer Visionen ihrer Identität, wodurch sie zum Ort der Selbstermächtigung und Entscheidungsfindung werden, der Platz schafft für sie und nachkommende Generationen von Rapperinnen (vgl. Keyes 2004: 274).

Nach Ansicht von Krims (2000: 73) stellt die Zentralität von ‚Härte‘ in Verbindung mit Ghettozentrismus und Maskulinität (vgl. Kapitel 3.4) ein Problem für Frauen in Rapmusik und Hip-hop dar:

One may observe in hip-hop culture the centrality of „hardness.“ The links of that concept, in turn, to ghettocentricity and masculinity have always posed difficulties to women in rap music and hip-hop culture, as its centrality in constituting hip-hop music, fashion, slang, and identity.

Der Autor verallgemeinert Eigenschaften bestimmter Subgenres auf die Gesamtform Rap und folgt einer genderdichotomen Sprachverwendung von ‚Härte‘ als männlich. Mit diesem normativen Kriterium werden sowohl andere Ausdrucksmodi von Männern im Rap von vornherein ausgeschlossen als auch Frauen an sogenannten ‚männlichen‘ Vorgaben gemessen und ihre Fähigkeit zu einem ‚harten‘ Auftreten, nicht aber die Kategorie selbst, in Frage gestellt (vgl. auch George 2002: 239-43).

Haugens (2003) Untersuchung zu den amerikanischen Gangsta Rapperinnen Mia X, Lil‘ Kim und Lady of Rage zeigt explizite Darstellungen von Härte vonseiten der weiblichen Performer. Soziale Macht wird durch Performanzen alternativer Femininitäten eingefordert. Dies geschieht durch alternative Inszenierungen von Weiblichkeit und die Darstellung alternativer Diskurse über Weiblichkeit, die sich im Gegensatz zu Normen der amerikanischen Gesellschaft und auch zu Normen traditioneller Art, wie sie von männlichen Gangsta Rappern verwendet werden, befinden (s. Kapitel 3.5).

Die Performanz nichttraditioneller femininer Machtdiskurse von Gangsta Rapperinnen offenbart sich in sprachlichen Charakteristika wie Lautstärke, vollem Stimmgebrauch und einem schnellem Sprechtempo sowie auf Diskursebene durch die Verwendung von Direktheit und Tabuwörtern und -themen (vgl. Haugen 2003: 430).

¹²⁶ Rose (1994b:147f.) bemerkt, dass weibl. MCs nicht nur bezogen auf männl. Rapper u. misogynen Texte gesehen werden sollten, „but also in response to a variety of related issues, including dominant notions of femininity, feminism, and black female sexuality. At the very last, black women are in dialogue with one another, black men, black women, and dominant American culture as they struggle to define themselves“.

Insbesondere die Benutzung von Tabulexemen, profaner Sprache und bestimmter Themen und Images (Waffen, Sex, Drogen, Gewalt) durch Frauen zur Genre-Performanz und Erzeugung von ‚street credibility‘ ist mit einer stärkeren kulturellen Stigmatisierung als bei Männern verbunden. Typisch ist weiterhin die Nichtverwendung der von Lakoff (1975) als ‚women’s language‘ bezeichneten Sprechweisen.

Thematisch stellen die Narrative erlebte bzw. vorstellbare erlebte Erfahrung dar, oft in Verbindung mit Kriminalität, d.h. Waffen- und Drogenbesitz, Raub, Mord, etc. Die produzierten Gangsta Images sind auf bestimmte Territorien (das Ghetto) bezogen und dienen der Herstellung eines kohärenten Lebensbildes, das für die Kultur und das Genre akzeptabel ist. Gleichzeitig entstehen neue Arten von Weiblichkeit. Haugen zieht Goffmans Begriff des ‚framing‘ zur Diskussion individueller Lebensgeschichten und der Kreation eines kohärenten Selbst für die Beschreibung von Gangsta Rap-Narrativen heran. Narrative persönlicher bzw. glaubhafter, möglicher Erfahrung sind auch für Gangsta Rapperinnen entscheidend. Kriminelle Aktivitäten, Verkauf und Nutzung von Drogen und Waffen sowie promiskuitiver Sex sind gängige Themen solcher Erzählungen, mit der kohärente Identitäten geschaffen werden.

Die Verwendung profaner und bedrohlicher Sprache evoziert Images des Illegalen und bewegt sich dabei innerhalb der Genrekonventionen männlichen Gangsta Raps. So betonen auch weibliche Rapper ihre Herkunft aus harten Lebensverhältnissen und versichern sich ihrer Stärke durch den Rekurs auf das Ghetto (vgl. Kapitel 3.4). Physische Stärke wird ebenso hervorgehoben wie soziale und verbale Überlegenheit. Selbstbehauptung, Geübtheit im Umgang mit Reimen und die Einforderung tatsächlicher Macht führen zu einer Umkehrung der im männlichen Gangsta Rap beschriebenen Geschlechterrollen dort, wo durch den Inhalt und den Sprechakt selbst Rapperinnen als Lenkerinnen ihres eigenen Geschicks auftreten und Subjekte machtvoller Handlungen sind. Im Zusammenhang damit steht auch die agentive Rekontextualisierung des Gewaltdiskurses sowie die generelle Agentivität im Dialog und intertextuellen Kontext im Sinne Bakhtins¹²⁷ (vgl. Haugen 2003: 435-7).

4.3.6 Soziale Kategorisierungen

Eng verflochten mit der Darstellung von Genrerollen und (Gender-)Identitäten ist die Verwendung von Selbst- und Fremdkategorisierungen im Rap. In ihn gehen gesellschaftliche Normvorstellungen und Stereotypisierungen sozialer Gruppen ein, die insbesondere beim Gebrauch von Übertreibungen zur Selbsterhöhung und Abgrenzung von anderen Gruppen und Individuen eine Rolle spielen. Die individuelle und gesellschaftlich sanktionierte Verwendung sozialer Kategorisierungen besitzt große Bedeutung für das Erfahren von (Gender-) Identitäten.

Language mediates our experience of the world; it shapes our understanding and creates our identities through the linguistic choices we make both consciously and subconsciously. Thus the study of language, gender and sexuality is always the study of the politics of language. [...] Words are our world, and therefore changing language - the language that we use, the language that is used to and about us - to correspond with the world we want to inhabit is a crucial and realistic political act (Bucholtz 2004: 426).

¹²⁷ Agentive Rekontextualisierungen von Genreinhalten manifestieren sich Haugen (2003: 434f.) zufolge auch in der Aneignung männlicher Schimpfwörter für Frauen. Dabei bleibt allerdings die offensichtliche Asymmetrie der Bezeichnungsweisen und sexuelle Doppelmoral der für Männer bzw. Frauen gebrauchten Termini unbeachtet und das Aufgreifen ‚männlicher‘ Begrifflichkeiten und Begriffsinhalte durch weibliche Rapper wird als stillschweigende Selbstverständlichkeit betrachtet. So bewegen sich auch die Darstellungen der weiblichen Rapper im Rahmen normativer Heterosexualität (s. Kapitel 10.3).

Kategorisierungen sind von starker symbolischer Relevanz. Auch wenn der Platz einer sozialen Kategorie innerhalb der sozialen Praxis nicht allein durch Ändern der Bezeichnung verändert werden kann, so ist dieser Prozess doch Teil der sich wandelnden Praxis, die auf den Kategorienbezeichnungen beruht (Eckert and McConnell-Ginet 2004: 264). McConnell-Ginet (2003) verweist auf die kulturgeschichtliche und kulturelle Einbindung sozialer Kategorisierungen am Beispiel des historischen Gebrauchs von *auntie* oder *uncle* vonseiten Weißer für Schwarze, die sich nicht kannten¹²⁸, oder der Bezeichnung *brother* und *sister* unter Menschen afroamerikanischer Herkunft in kirchlichen und anderen Kontexten.

The significance of particular forms of address lies in the history of patterns of usage within and across particular communities of practice and in the connection between addressing and other aspects of social practice that build social relations and mark them with respect and affection or with contempt, condescension, or dislike (McConnell-Ginet 2003: 79).

Die Autorin macht auf subtile Unterschiede in der Form der Adressierung aufmerksam, wie die nach wie vor üblichere Anrede mit bloßem Nachnamen unter Männern und Jungen als unter Frauen und Mädchen, wobei allerdings Veränderungen erkennbar sind. Scherzhafte Epithete in Adressierungen wie „It’s great to see you, you old sonofabitch“ (ebd., 82), Anrede mit Nachnamen und Fluchen werden zunehmend üblicher in der Benutzung von jungen Frauen unter Freunden (vgl. Hinton 1992). Allerdings ist die Bezeichnung *bitch* nonreziprok und nicht scherzhaft im Gebrauch für Frauen vonseiten Fremder (Gardner 1981, Kissling 1991, Kissling and Kramarae 1991). Auch sogenannte Komplimentierungen als Formen der Adressierung von Frauen durch Fremde in Referenz auf das äußere Erscheinungsbild wie *beautiful* oder *sexy*¹²⁹ sind oft negative Zeichen von Objektifizierung und Herablassung ähnlich Beleidigungen, die anscheinend positive Anzeichen von Intimität enthalten.

Cameron (1997) untersucht die Verwendung von Epitheta mit homophobem Inhalt in Referenz auf abwesende Männer zur Verstärkung heterosexueller Genderkonformität. McConnell-Ginet (2003) verweist auf die Benutzung offen sexueller und obszöner Epitheta als Referenz in bestimmten Communities of practice von Männern untereinander in der Rede über Frauen. Als Beispiele führt sie männliche Sportteams an und unterstreicht den Gebrauch zur Markierung von Überlegenheit über Frauen und zur Erhöhung der Bindungen durch geteilte Ausgrenzung und Erniedrigung von Frauen (McConnell-Ginet 2003: 83). Auch unter Frauen werden beleidigende Referenzbegriffe in Abwesenheit anderer gebraucht, mit dem wesentlichen Unterschied:

In the woman-woman uses, [...] the forms tend to be personally directed, whereas in a number of all-male groups the forms are used to refer to virtually any woman (at least, any female age-mate) (ebd.).

Auch von Frauen ist negatives Sprechen über Männer als Gruppenbindemittel belegt. In den von McConnell-Ginet durchgeführten Untersuchungen verwendeten Frauen Bezeichnungen, die Männer allgemein oder bestimmte Männer charakterisierten, mit einem Fokus auf der behaupteten schlechten sexuellen Behandlung von Frauen oder

¹²⁸ Vgl. (US100): „In the south, they used to call her Mother Antie/ She said No Mrs./ Just Antie/ She said if anybody ever called her Antie/ she'd burn the whole goddamn place down“.

¹²⁹ Auch *honey*, *dear* u.Ä. (vgl. Wolfson and Manes 1980) werden wegen ihres herablassenden Potentials kaum noch als Anrede in der Öffentlichkeit verwendet u. sind zunehmend auf intime Kontexte beschränkt (s.a. McConnell-Ginet 2003: 87ff. zum Erlernen von Genderpraktiken in Familien durch Anredeformen).

genereller Rücksichtslosigkeit. Ihre Ergebnisse fasst sie wie folgt zusammen (McConnell-Ginet 2003: 83):

These contrasts point to a somewhat different place of cross-sex hostility in social practice of all-female and all-male communities of practice. The negative labeling of women that some groups of men are using to bond tends to be backgrounded, a matter of the default forms of reference some of them use for female individuals of whom they are implicitly dismissive. For women, the negative labeling tends to be more descriptive or evaluative: they are characterizing the men in a disapproving way, taking men as their topic rather than relegating cross-sex derogation to the background.

Viele der Arbeiten zu beleidigenden Kategorisierungen in Referenz auf Frauen (vgl. z.B. Schultz 1975, Stanley 1977, Sutton 1995) bemerken das Vorherrschen von Wörtern mit sexuellem Anspielungscharakter. Baker (1975), Risch (1987), James (1996) und andere untersuchen beleidigende, an Männer gerichtete Bezeichnungen. Stanley (1977) fand im Englischen 220 Ausdrücke für Frauen und 22 für Männer, die sexuelle Promiskuität pflegen. Nach Ansicht von Trömel-Plötz (1987: 63), die an dieser Stelle aus amerikanischer Sicht schreibt, ist dies ein Zeichen dafür,

wie die Frau in unserer Kultur in ihrer Verfügbarkeit als Sexualobjekt definiert und damit degradiert wird. Diese Definition bestimmt, wie sich Frauen dann auch selber wahrnehmen und definieren [...].

McConnell-Ginet (2003: 84) stellt fest, dass einige Begriffe, z.B. *bitch*, *slut* oder *bastard* an Geschlechtsspezifität verlieren, zum einen, weil sie inzwischen auf beide Geschlechter anwendbar sind, zum anderen, weil Frauen sie weit häufiger als früher benutzen, sowohl in ernsten als auch in scherzhaften Kontexten untereinander. James (1996) fand daneben, dass nach wie vor starke Genderstereotypen für Referenten und für Benutzer bei den meisten solcher Epitheta existieren, die nahelegen, dass sie noch immer geschlechtsspezifische Bedeutungen übermitteln, wenn auch vielleicht komplexer und in gewisser Weise verschieden von früheren. Sutton (1995) zufolge verwendet eine signifikante Anzahl junger Frauen eigenen Angaben nach *ho* affirmativ untereinander, wobei ein geringerer Anteil auch das Wort *bitch* für sich einfordert. In scherzhaften Kontexten gilt dies ebenso für *slut* und *dork* (s. McConnell-Ginet, ebd.).

Andere Kategorisierungen wie *dude* gewöhnlich von und für Männer benutzt, werden zunehmend von Frauen und auch in Referenz auf Frauen verwendet und sind nicht länger auf männliche Adressaten und Adressierende beschränkt. Selbst *man* taucht gelegentlich als Adressierung für junge Frauen auf (vgl. Hinton 1992). Zunehmend genderspezifisch gebrauchte Kategorisierungen wie *you guys* symbolisieren auf beiläufige Art guten Willen, die Singularform *guy* allerdings ist nach wie vor stark männlich denotiert. McConnell-Ginet (2003: 84) nennt als mögliche Ursache für die Popularität der Verwendung von *guys* selbst in Referenz auf ausschließlich weibliche Referenten die Formalität von *ladies* und häufig herablassende Benutzung der altersunangemessenen Bezeichnung *girls*.

Neben der Verwendung ursprünglich männlicher Formen der Adressierung unpersönlicher, dabei freundlicher Art weist die Benutzung bestimmter Kategorisierungen kulturelle Unterschiede auf. In afroamerikanischen Gemeinschaften kann *girl* von Frauen und Männern erwachsenen Frauen gegenüber verwandt werden, um Unterstützung und Solidarität auszudrücken. Die Form *girlfriend* wird zum Ausdruck von Sympathie und Mitgliedschaft in afroamerikanischen Gemeinschaften eingesetzt (vgl. McConnell-Ginet 2003: 85). Im Gegensatz zum freundschaftlichen Gefühlsausdruck dieses Begriffs wird *boyfriend* nur in der sexuell denotierten Weise

verstanden und benutzt. Seit den 1970er Jahren hat es anhaltende Diskussionen gegeben über die Verwendung von *girl* für erwachsene Frauen mit oft herablassendem Ton. McConnell-Ginet (2003: 93) kommentiert dazu:

There are many common practices that conspire to link femaleness with childishness (e.g. Goffmann 1976 argued that the male-female relation was modeled on the parent-child in media depictions), and it is probably no accident that the word *girl* ones simply meant "child". Nonetheless the use of the label *girl* to refer to adult females (and [...], to address them) is by no means always inappropriately juvenilizing. In some communities of practice, *gal*, originating from a variant pronunciation of *girl*, is being used to try to provide a female equivalent of *guy*, a form appropriate for casual conversation that can happily apply to a teenager but can equally well be used to refer to a middle-aged or older man.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass es in dieser Hinsicht einfacher ist, sich altersneutral und informell auszudrücken beim Sprechen von oder zu Männern als beim Sprechen von oder zu Frauen. Die mögliche Entwicklung von *guys* zu einer geschlechtsindefiniten Kategorisierung oder Erweiterung von *gal* auf andere Referenzbereiche bleibt abzuwarten.

Mit den Asymmetrien in der Bezeichnungsweise für Frauen und Männer setzen sich eine Reihe von Autorinnen auseinander (u.a. Holland and Skinner 1987, Talbot 1998, Hellinger 2001, Romaine 2001). Abgesehen von der ungleichen Kategorisierung männlicher und weiblicher Anreden nach dem Familienstand gibt es Leerstellen wie für das männliche Pendant zu ‚slut‘ oder einen gleichermaßen beeindruckend klingenden Gegenbegriff zum Wort ‚misogynist‘, die auf verbreiteten Androzentrismus verweisen (Talbot 1998: 216-7). In ähnlicher Weise signalisieren Bezeichnungen wie ‚love‘, ‚girl‘, ‚honey‘, ‚dear‘, etc. für Frauen ein mangelndes Distanzempfinden bzw. Respektbewusstsein im Vergleich zur Adressierung von Männern.

Auffällig sind ebenso Unterschiede in der Bedeutung bestimmter Titel über längere Zeiträume hinweg. Die Untersuchung von Konnotationen weiblicher Paarbezeichnungen wie *master/mistress*, *Sir/Madam*, *baronet/dame*, *king/queen*, *lord/lady* und *courtier/courtesan* zeigt deren Degenerierung mit der Zeit¹³⁰. Die dabei verwendeten Kollokationen sind indikativ für die weitgehend negative Bedeutungszuschreibung der weiblichen Titel (Romaine 2001: 159). Konnotationen entstehen nicht von den Wörtern selbst, sondern aus ihrer Benutzung im Kontext. Die Bedeutungen von Wörtern sind konstruiert und werden durch Kollokationsmuster aufrechterhalten (vgl. ebd., s.a. Kapitel 4.3.3). Kollokationen vermitteln kulturelle Bedeutungen und Stereotypen, die mit der Zeit aufgebaut wurden.

Bedeutung wird sozial konstruiert in Übereinstimmung mit bestimmten Ideologien¹³¹ (Romaine 2001: 168). Nicht nur negative Worte für Frauen, auch positive Worte für Männer müssten demnach neutralisiert werden; ‚aggressiv‘ und ‚professionell‘ zum Beispiel bezeugen Doppelstandards kulturell verankerter Bewertungspraktik (ebd.). Positive oder neutrale Bezeichnungen für Frauen können in

¹³⁰ Schulz 1975/Bucholtz 2004: 413: "Over time words for women become more negative or trivialized in their meaning while equivalent terms for men do not shift in meaning: *governess vs governor; lady vs. lord; courtesan vs. courtier*, etc. Moreover, English has far more negative terms for women than for men, and insult terms for women, but not for men, most often involve sexual promiscuity" (s.o.).

¹³¹ "Men and their activities still take up more space and time in discourse. Eliminating sexist language does nothing to address this discrepancy. The use of some of the titles and terms of address examined here do more than discriminate against women, particularly when we examine them in context. We can see the effects of what Julia Penelope (1990) called a "patriarchal universe of discourse" (Romaine, 168).

von Männern dominierten Kontexten ihre Neutralität verlieren und de- oder repolitisiert werden durch sexistische Sprachpraktiken (s. Kapitel 10.3.2)(Romaine 2001: 169).

4.3.7 Diskursstrategien und formelhaftes Sprechen

Die Bezeichnung ‚kritische Diskursanalyse‘ ist ein Verweis darauf, theoretische Perspektiven und Methoden zu entwickeln, die die Veränderung existierender sozialer und politischer Ordnungen zum Ziel haben. Sie zielt auf die Bloßlegung von Verbindungen zwischen Sprache, Macht und Ideologie durch Beschreibung der Art, in der Macht und Dominanz produziert und reproduziert werden in sozialer Praktik durch Diskursstrukturen in Interaktion (vgl. Holmes and Meyerhoff 2003: 12-3). Studien richten ihre Aufmerksamkeit auf die Rolle der Sprache bei der Aufnahme, Erhaltung und Verstärkung sozialer Beziehungen, um Veränderungen herbeizuführen¹³².

Stubbs (2001: 149) hat darauf hingewiesen, dass die Welt auf vielerlei Art repräsentiert werden könnte, dass jedoch bestimmte Arten des Sprechens über Ereignisse und Menschen häufig werden. „Ideas circulate, not by some mystical process, but by a material one. Some ideas are formulated over and over again, such that, although they are conventional, they come to seem natural“. Die kritische Diskursanalyse betrachtet Texte als nicht neutral in dem Sinne, dass die sozialen Prozesse, welche zur bewussten Sprachwahl führen, in ihnen encodiert sind und Texte einen ideologischen Gehalt haben (vgl. Fairclough 1995: 6, Halliday 1985).

Der von Jäger entwickelte Ansatz der kritischen Diskursanalyse beschäftigt sich mit dem in einer Gesellschaft gültigen Wissen, dessen Zustandekommen und Weitergabe und kann auf die Analyse von Raptexten angewandt werden (vgl. Philippe 2005). Diskurs wird von Jäger verstanden als „Fluß von Wissen bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit“ (Jäger 2001a: 83), womit auf die Veränderlichkeit von Wissen und Wahrheit und deren Abhängigkeit von Kultur und Zeit referiert wird. Besonderes Interesse widmet er den in Diskursfragmenten verwendeten sprachlichen und ikonographischen Mitteln, mit denen bestimmte Wirkungen in Diskurssträngen erzeugt werden. Außerdem verfolgt er herrschaftslegitimierende und -sichernde Techniken, die sich in Diskursen ausmachen lassen.

Als Aspekte der Diskursanalyse beschreibt Jäger die Analyse von Kollektivsymbolen und sogenannter Sag- und Machbarkeitsfelder. Letztere untersucht die Grenzvorgaben herrschender Diskurse sowie die Wege und Mittel von Individuen zu deren Umgehung, Erweiterung oder Brechung (z.B. durch Tabuverletzungen). Mit Kollektivsymbolen sind „kulturelle Stereotypen“ gemeint, „die kollektiv tradiert und benutzt werden“¹³³ (Link 1985/ Zit. in Jäger 2001a: 84). Durch Analyse der symbol- und metaphernreichen Sprache von Raptexten lassen sich Aufschlüsse über die Kollektivsymbolik der Rapmusikultur gewinnen, außerdem soziale Ungleichheiten und Machtverhältnisse innerhalb der Kultur und der sie umgebenden Gesellschaft beleuchten. Ähnlich dem performativen Ansatz Butlers werden auf diese Weise sprach- und sozialwissenschaftliche Perspektiven miteinander verbunden.

¹³² Vgl. Fairclough (1989: 1), demzufolge die Aufgabe der kritischen Diskursanalyse darin besteht, „[to] correct a widespread underestimation of the significance of language in the production, maintenance, and change of social relations of power and increase consciousness of how language contributes to the domination of some people by others, because consciousness is the first step to emancipation“.

¹³³ Sie zeichnen sich Jäger (2001b: 140) zufolge durch ihre indirekte Bedeutungsfunktion aus, d.h. dadurch, dass das Bezeichnete selbst eine weitere Bedeutung versinnbildlicht. Trotz der Mehrdeutigkeit ist die Verbindung zw. Bezeichnendem und Bezeichnetem nicht völlig arbiträr, sondern beruht auf mindestens einer Gemeinsamkeit zwischen den miteinander verbundenen Entitäten. Kollektivsymbole können mithilfe verwandter Symbole narrativ ausgesponnen und syntagmatisch erweitert werden.

Die Annahme der nur zeitweilig und in bestimmten gesellschaftlichen Formationen gültigen Diskurse impliziert, dass deren Akzeptanz jeweils neu hergestellt und von bestimmten gesellschaftlichen Gruppen verteidigt wird. Jäger unterscheidet verschiedene diskursive Ebenen, von denen aus ‚gesprochen‘ wird. Solche ‚sozialen Orte‘ sind z.B. Politik, Medien oder Alltag. Diese Diskursebenen wirken in vielfältiger Art aufeinander ein. Einzelne Diskursfragmente bestimmen den thematischen Gehalt von Diskursen, sind miteinander verflochten und können mehreren Diskurssträngen angehören, die im gesellschaftlichen Gesamtdiskurs zusammenkommen. Einzelne Diskursstränge sind durch ein vorherrschendes gleiches Thema gekennzeichnet und haben eine synchrone und eine diachrone Dimension. Schließlich lässt sich mithilfe der Diskursanalyse die Diskursposition, d.h. der Standort einer Person, Gruppe oder eines Mediums bestimmen, von dem aus die Teilnahme am Diskurs und dessen Bewertung stattfindet. Diese werden durch Aussagen in Diskursfragmenten ausgedrückt, und unterschiedliche Positionen in verschiedenen Diskursfragmenten zum gleichen Thema (Diskursstrang) sind möglich (vgl. Jäger 2001b: 159-64).

Die Auffassungen über die Dimension des Kritischen innerhalb stilistischer und kritischer Diskursanalysen gehen zum Teil weit auseinander und reichen von Literaturkritik im Sinne der Bewertung der Wirksamkeit von Texten als Kunst bis hin zur von marxistischen Ideen und der kritischen Theorie beeinflussten kritischen Diskursanalyse, die die Literatur- und Kulturkritik der Frankfurter Schule aufgreift. Ästhetische und politische Perspektive können bei der Analyse integriert werden, zumeist herrscht jedoch einer der Ansätze vor (vgl. Buchholtz 2003: 55). In jedem Falle bieten kritische Sprachwissenschaft und Diskursanalyse produktive Herangehensweisen für die Analyse schriftlicher Diskurse¹³⁴ durch Erweiterung des stilistischen Blickwinkels und Einbeziehung der Verbindungen zwischen Text und (re)produzierten Ideologien.

Ausgehend von marxistischen und poststrukturalistischen Theorien zur Sprache, versteht die kritische Diskursanalyse Sprache als primäre Kraft bei der Produktion und Reproduktion von Ideologien oder Glaubenssystemen, die als allgemeingültig akzeptiert werden. Von stärkstem Interesse für die kritische Diskursanalyse sind daher Texte, deren Ideengehalte die Akzeptanz ungleicher Machtarrangements ermutigt und deren Glaubenssätze als natürlich und unausweichlich oder sogar als rechtens und gut dargestellt werden. In dieser Hinsicht haben Diskurse nicht allein symbolische, sondern auch materielle Auswirkungen auf das Leben von Menschen (vgl. Cameron 2003).

Die geschichtliche Einbettung von Diskursen bedeutet die gleichzeitige Auseinandersetzung mit Diskursen über Sprachideologien, da diese selbst Ideen über die soziale Verteilung von Macht enthalten (vgl. Cameron 2003). Während die kritische Diskursanalyse von den Interpretationen der Analysierenden getragen wird, zielt das sprachideologische Untersuchungsinteresse stärker darauf, wie Ideologien aufgenommen, durchbrochen oder neu ausgelegt werden von Teilnehmern am Metadiskurs. Ideologien interagieren auf komplexe Weise¹³⁵. Außerdem ist Ideologie nie völlig abgeschottet von anderen gegenläufigen Ideologien. Diskurspraktiken sind nicht von Ideologie determiniert und daher aushandelbar und veränderbar. Durch Zusammenbringen von Diskurspraktiken und Sprachideologien und deren Lokalisierung in Kultur und Geschichte wird ein nuancierteres Bild auch von Genderagentivität angesichts kultureller Genderideologien ermöglicht (vgl. Buchholtz 2003: 59-60).

¹³⁴ Mit der Ausweitung der Literaturkritik auf Kulturkritik hat sich die Bandbreite von Texten erhöht, die der literarischen und stilistischen Analyse zugänglich werden, wobei insbesondere Texte der Populärkultur eine zunehmende Bedeutung erlangen.

¹³⁵ Bspw. sind Glauben über Gender auch Glauben über Sprache und umgekehrt (vgl. Buchholtz 2003: 59).

Das von Jäger entwickelte Analyseverfahren unterscheidet institutionellen Rahmen, Text-Oberfläche, sprachlich-rhetorische Mittel, inhaltlich-ideologische Aussagen und Interpretation (vgl. Jäger 2001b: 174ff.). Insbesondere die drei zuletzt genannten Schritte können zur Untersuchung von Raptexten verwendet werden. Die am Beginn stehende strukturelle Analyse dient der Aufbereitung des Datenmaterials (vgl. Philippe 2005: 41). Der Diskurs in den Raptexten wird zunächst grob untersucht (s. Kapitel 4.2), die angesprochenen Themen werden überblicksartig dargestellt und Gewichtung und Verschränkung einzelner Stränge in den Blick genommen. Die Grobanalyse schenkt daneben bereits solchen Diskurselementen besondere Beachtung, die sich bestimmten Diskurssträngen (beispielsweise „(Gender-)Identitäten“) zurechnen lassen. Diese werden dann in Detailanalysen genauer untersucht.

Die Detailanalyse widmet sich der Zusammensetzung von Diskurssträngen, d.h. dem Bündel diskursiver Elemente, die Diskursstränge konstituieren. So lassen sich die Diskursfragmente narrativer Inhalt und Erzählweise, Selbst- und Fremdkategorisierung und Metaphorik untersuchen, die bestimmte Genres und den (Gender-)Identitätsdiskurs in Raptexten generieren. Als inhaltlich-ideologische Aussagen und sprachlich-rhetorische Mittel entfalten sie ihre Wirkung auf den Diskurs, indem sie ihn bestätigen, erweitern oder ablehnen. Die verschiedenen Quellbereiche der Metaphorik werden im Anschluss an Jägers Beschreibung in der Kollektivsymbolanalyse in die Untersuchung mit einbezogen und die dem Zielbereich zugeschriebenen Eigenschaften der verschiedenen Quelldomänen analysiert.

Die Frage nach der Aufnahme der Raptexte von Jugendlichen bleibt spekulativ und kann im Hinblick auf Butlers Konzept der Performativität in seinen möglichen Wirkungen auf die Rezipienten diskutiert werden (vgl. Philippe 2005: 116ff.). Bei der Bewertung verletzender Rede beispielsweise sind die Legitimität der Sprechenden und des Rahmens sowie die Wirkungen, die durch den Sprechakt entstehen, von Bedeutung. Performative Akte spiegeln nicht einfach die gesellschaftliche Realität. Sie stellen sie auch her. Den Akt der sprachlichen Konstruktion sozialer Wirklichkeit bezeichnet Butler als „göttliche Performativität“ (Butler 1998: 98). Es bleibt daher zu untersuchen, inwieweit Sprechakte im Rap durch die Wiederholung bereits getätigter Sprechakte vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Formationen Auswirkungen auf die Konstruktion sozialer Wirklichkeit haben, aus der sie ihre Legitimität beziehen.

Die diskursbasierte Analyse geht zum einen der Frage nach, welche signifikanten Rollen und Sprechaktformen, sozialen Kategorisierungen, semantischen Felder und Metaphern in den Korpora verwendet werden, und welches die Implikationen dieser Verwendungsweisen sind. Zum anderen verfolgt sie die Frage, wie mithilfe der genannten sprachlichen Mittel Ideen konstruiert werden und ein gemeinsames Verständnis innerhalb von Diskursgemeinschaften erzeugt wird. Dabei werden neben der Untersuchung der Sprechweise von Teilnehmenden einer bestimmten Kultur und der Aufnahme und Verwendung der Diskursformen von Mitgliedern eines anderen kulturellen Hintergrunds¹³⁶ auch Variationen innerhalb eines gegebenen kulturellen Kontexts berücksichtigt (vgl. Bucholtz 2003: 48).

Die im Rap benutzten Diskursstrategien sind durch ihre mündliche Orientierung und ein damit verbundenes Formelrepertoire gekennzeichnet (Stein 1995, s.a. Fiehler et al. 2004: 284-5). Zu den am Mündlichen ausgerichteten Formulierungsverfahren im Rap gehören Wiederholung, Paraphrasierung und Korrektur (zur Reformulierung), dazu Exemplifizieren, Verdeutlichen, Erläutern, Illustrieren, Rekonstruieren, Abschweifen,

¹³⁶ Bucholtz (2003: 49) betont, dass die innerhalb der interaktionalen Soziolinguistik (Gumperz 1982) untersuchten ‚contextualization cues‘ kulturspezifisch sind und zu Misskommunikation Anlass geben können, wenn sie von Sprechern mit verschiedenen kulturellen Systemen konversationeller Inferenz benutzt werden.

Einschieben, Kommentieren, Ergänzen u.a. (zur Vertextung kognitiver Inhalte)(vgl. Schwitalla 1997: 113). Des Weiteren spielen Ankündigung und Zusammenfassung als Verfahrensweisen zu Beginn bzw. am Schluss von Texten eine Rolle. Mithilfe von Ankündigungen werden der Wert, Zweck oder die Art der kommenden Erzählung oder Aussage angedeutet, und der nachfolgende Sprechakt wird vorbereitet (vgl. ebd., 114f.). Die Äußerungseinheiten in dialogisch angelegten Raps werden der konzeptuellen Mündlichkeit entsprechend durch Verzögerungsphänomene, Wortwiederholung, Gliederungssignale, Konnektoren, syntaktische Parallelität und Intonation abgegrenzt¹³⁷ (Kotschi 1996: 251). Zu den lexikalischen Gliederungssignalen zählen formelhafte Wortverbindungen, Partikeln und Interjektionen zur Aufmerksamkeitsweckung oder als Pausenfüller, außerdem Rückversicherungssignale am Ende von Äußerungen.

Coulmas (1981b: 53ff.) schlägt folgende Kategorien für den Rückgriff auf vorgefertigte Formeln zur Durchführung bestimmter Sprechakte vor: Redewendungen (syntaktisch unvollständig, übertragene Bedeutung), Sprichwörter (satzförmig, übertragene Bedeutung, Kondensierung kulturellen Wissens), Gemeinplätze (satzförmig, Truismen, Tautologien) und Routineformeln für bestimmte Sprechakte und dialogische Aktivitäten (vgl. Schwitalla 1997: 118). Ethnographischen Untersuchungen zufolge verwenden traditionellere Kulturen mehr Sprichwörter zur Bewertung und Regelung von Alltagsgeschehnissen. In modernisierten Gesellschaften werden die ehemals allgemein akzeptierte Wahrheiten und Normen vermittelnden Sprichwörter, geflügelte Worte und Sprüche hingegen oft abgewandelt und verändert. Nachwievor dienen sie jedoch in bestimmten Milieus zu konsensstiftenden Zwecken (vgl. ebd.).

Routineformeln (Coulmas 1981b: 70ff.) erfüllen eine Reihe konversationeller Funktionen, u.a. als Begrüßungs- und Verabschiedungsformeln, zur phatischen Kommunikation, als Redeeinleitungsformeln und bekräftigende Beendigungsformeln, als metakommunikative Floskeln zur eigenen Rede und als Formeln für bestimmte Sprechakte, z.B. sich-Entschuldigen und Ratifizieren, Danken, Bitten, Loben, Drohen, etc. (s.a. Fiehler et al. 2004: 213-9). Sozial unterschiedliche Gruppen bedienen sich einzelner Formeltypen zu verschiedenen kommunikativen Zwecken (Schwitalla 1997: 119). Viele Formeln sind spezifisch gruppensprachlich (vgl. Keim 1997: 333ff.).

Wiederholungen dienen der Bekräftigung, auch in Form des Code-Switchings (Gumperz 1982b: 78f.), ikonischen Abbildung und Verständnissicherung, außerdem der Bestätigung oder Ironisierung durch andere Sprecher, als Echofrage, Retourkutsche oder der Verlängerung und Aufmerksamkeitsherstellung (Goodwin 1981: 57ff.). Ihre Funktion besteht im Insistieren oder auch im Symbolisieren einer einheitlichen Ansicht durch „echohaftes gemeinsames Sprechen“ (Schwitalla 1997: 122). Syntaktisch parallele Formulierungen wie bei Aufzählungen dienen oft der generalisierenden Zusammenfassung. In ähnlicher Weise erfüllen syntaktisch parallel angelegte Paraphrasen häufig den Zweck der Intensivierung (Steigerung) und Idiomatisierung (Bewertung), darüberhinaus auch der Spezifizierung und Präzisierung (Verständnissicherung) oder umgekehrt der Verallgemeinerung (ebd., 125ff.).

Im Zusammenhang mit der Aufnahme und Umformung formel- und zitathafter kultureller Ressourcen steht die Unterscheidung zwischen dem identifikatorischen Rückgriff auf gemeinsam geteilte Muster aus Lebenswelt, Musik und Hiphopkultur, und der kontrastierenden Verfremdung von Mustern, die der eigenen Kultur entgegenstehen. Dies geschieht oft nach dem Prinzip der Bricolage (s. Kapitel 1) (vgl. Schlobinski et al. 1993: 49 u. 57). Zu den Formen formelhaften Zitierens gehört das Rekurren auf Sequenzen aus Filmen, Songs, auf Titel oder Aussagen bekannter Persönlichkeiten u.Ä. in Raps, die verschiedene Funktionen erfüllen. Einerseits dienen sie der Strukturierung

¹³⁷ Gattungsprägend ist vor allem die Existenz rhythmisch-musikalischer Gliederungseinheiten (Kap. 3.7).

des Diskurses und der Verstärkung und Bestätigung bestimmter Sprechhandlungen, andererseits werden mit ihnen Muster initiiert, die oft von anderen Rapperinnen und Rappern wieder aufgenommen und abgewandelt werden (Wiederholung und Variation). Sie sind Schlüsselsequenzen (vgl. ebd.) insofern, als dass sich über sie Aufschlüsse über den Vorrat an kulturellen Ressourcen gewinnen lassen, mit denen sich die Performer ästhetisch, kulturell und z.T. politisch identifizieren oder von denen sie sich abgrenzen.

Mit zunehmender kommunikativer Nähe erfolgt der Einwurf solcher geteilter Wissensbestände oft assoziativ und sprachspielerisch, spotlichtartig (z.B. durch schnelle Wechsel zwischen verschiedenen Sprachregistern und Intonationen) und nur andeutungsweise, da von der Vertrautheit der Beteiligten und Zuhörenden mit dem Gegenstand ausgegangen werden kann (vgl. Schlobinski et al. 1993: 145 u. 159ff.). Der formelhafte Schlagabtausch und das gekonnte Übertrumpfen mit kulturellen und situativen Rekurrenzen in interaktiven Battlerapkontexten dient performativen Zwecken und dem Austesten von Positionen und Grenzen. Der sprachspielerische Umgang mit kulturellen Ressourcen als Form der Selbst- und Fremdpositionierung dient u.a. dem Ausloten sprachlicher Regeln und Konventionen, dem „Erproben der sozialen und diskursiven Kompetenz“ (Schlobinski et al. 1993: 212).

4.3.8 Aspekte von Gender

Raptexte sind in unterschiedlicher Weise von Gender durchzogen. Die in Bezug auf den Gebrauch sozialer Kategorisierungen getroffene Feststellung Romaines über die soziale Konstruierung von Bedeutung in Übereinstimmung mit bestimmten Ideologien (s. Kapitel 4.3.6) trifft ebenso auf die genderdifferenzierte Benutzung bestimmter Diskursstrategien und Sprechhandlungen zu sowie auf die Einstellungen und gesellschaftlichen Normen zu ihrem Gebrauch.

Weatherall (2000) lehnt die konversationsanalytische Prämisse ab, wonach die Analyse von Gender nur angebracht ist, wenn die Sprecher offen ihre Orientierung darauf kundtun (Schegloff 1997), und vertritt entgegen Schegloff die Ansicht, dass Gender omnipräsent ist in der Interaktion¹³⁸. In Antwort auf Schegloffs Kritik der kritischen Diskursanalyse argumentiert Wetherell (1998), dass die vollständige Analyse von Diskursmaterial sowohl die technische Analyse nach Art der *Conversational Analysis* als auch eine kritische Analyse der Ideologien verlangt, die den Diskurs sozial interpretierbar machen. Sie demonstriert diese Herangehensweise in der Analyse einer Diskussion sexuell expliziter Äußerungen einer Gruppe junger Männer und merkt an, dass eine strikt sequentielle Erklärung die Art übersehen würde, in der kulturelle Ideologien heterosexueller Maskulinität den interaktionalen Sprecherbewegungen Bedeutung verleihen (vgl. Bucholtz 2003: 53).

Bucholtz hebt hervor, dass der Beitrag der kritischen Textlinguistik zu Sprache und Gender Studien vor allem in der Aufmerksamkeit liegt, die sie der diskursiven Reproduktion von Macht durch ‚top-down‘ Prozesse widmet, mithilfe derer Ideologien durch Diskurse etabliert werden. Jedoch fehlt bisher eine gleichwertige Aufmerksamkeit ‚bottom-up‘ Strategien gegenüber, die diese Ideologien durch kreative Aneignung oder Produktion neuer Diskurse in Frage stellen oder unterwandern (Bucholtz 1996, 1999a).

Klein und Friedrich (2003: 206) bieten zwei Lesarten von Hiphop aus geschlechtertheoretischer Sicht an, die auch auf Rap anwendbar sind. Zum einen:

¹³⁸ Während die Konversationsanalyse darauf insistiert, dass Macht in Interaktion aufgedeckt werden muss u. nicht der Ausgangspunkt der Analyse sein kann, hält die krit. Diskursanalyse daran fest, dass Macht jeden Aspekt von Gesellschaft durchzieht u. daher in allen Diskursen wirksam ist (Bucholtz, 58).

HipHop ist eine patriarchal organisierte, männlich dominierte und sexistische Kulturpraxis, gekennzeichnet dadurch, daß primär zwischen Mann und Nicht-Mann unterschieden und Weiblichkeit als Projektionsfläche für männliche Phantasien begriffen wird. Das >Subjekt Frau< kann sich demzufolge in der Welt des HipHop nur über die mimetische Angleichung an eine männliche Bilderwelt herstellen. Es muß sich dabei am Spektrum männlich produzierter Weiblichkeitsbilder orientieren, die der Kategorie >Sexualität< entstammen.

Zu diesen gehören das Image des verträumten Teenagers, der schutzbedürftigen Kindfrau, der erlebnishungrigen Ausreißerin, der konsum- und mediensüchtigen Chick, der Schlampe, Hure, des wilden Weibes, folgsamen Groupies oder der unnahbaren Queen (ebd.). Der Sexualitätsdiskurs von Rapmusik setzt den jahrhundertealten Dualismus von Hure und Heiliger fort (vgl. Summers 1975, Glowania and Heil 1996). Die Selbstbezeichnung als *bitch*, *slut*, *chick*, *dyke* oder *virgin* wäre demnach

der fehlgeleitete Versuch einer Rückeroberung weiblicher Lebensweisen aus einer (hetero)sexistischen Geschichte, der scheitern muß, weil er innerhalb des dualistischen Prinzips männlicher Zuschreibungen verbleibt und damit selbst patriarchale Geschichte fortschreibt (Klein and Friedrich 2003: 207).

Aus dieser Sicht erscheint Rap als Praxis, die traditionelle Geschlechterstrukturen konserviert bzw. neu hervorbringt und die Frauen sozial und diskursiv ausschließt selbst dann, wenn sie ihnen den Zutritt zur Bühne gestattet (vgl. ebd.). Das *being bad* (s. Kapitel 3.7) wäre in diesem Sinne nur eine übliche Inszenierungspraxis der Popkulturindustrie, da auch das Spiel mit männlichen Bildern von Weiblichkeit oder beispielsweise die Forderung von Rapperinnen nach gutem Sex von Männern männlichen Regeln und Diskurshegemonien folgt.

Die zweite Lesart verbindet sich mit Judith Butlers Theorie der Performativität von Identitäten und dem subversiven Potential von geschlechtlichen und sexuellen Identitäten (Butler 1998). Ihrer Theorie nach ist Sprache konstitutiv für Gesellschaft und stellt diese erst her. Butler erweitert Bourdieus These der Verkörperung des Habitus durch Einbeziehen von Austins Sprechakttheorie in die Auseinandersetzung mit Performativitätskonzepten. In Anlehnung an Derridas Kritik versteht sie Performativität nicht als vereinzelt oder absichtsvollen Akt der Existenzverschaffung durch Benennung, sondern „als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt“ (Butler 1995: 22). Die wiederholende Macht des Diskurses schafft demnach erst das Subjekt, bestätigt und erneuert die Normen des Diskurses. Butler spricht in diesem Zusammenhang von der „sedimentierten Geschichte der performativen Äußerungen“ (Butler 1998: 224-5).

Butler untersucht die Macht der Diskurse in Bezug auf die Konstruktion sozialer Realität. Begriffe und Erscheinungen, wie sie von Menschen wahrgenommen werden, sind durch die Macht der Diskurse vorgeformt¹³⁹. Dabei richtet sie ihre Aufmerksamkeit besonders auf die Konstruktion von Geschlecht und Geschlechtsidentität (vgl. Villa 2003: 23-4). Unter Bezugnahme auf Austins Sprechakttheorie unterscheidet Butler illokutionäre und perlokutionäre Sprechakte, die beide performativ verwendet werden können. Der illokutionäre Sprechakt an sich ist performativ, die Äußerung ist die Tat, die er hervorbringt. Der perlokutionäre Sprechakt funktioniert als Instrument zur Herstellung von Performativität, d.h. Wirkungen und Effekte dieses Sprechaktes fallen

¹³⁹ Vgl. Villa (2003: 20): „Diskurse sind Systeme des Denkens und Sprechens, die das, was wir von der Welt wahrnehmen, konstituieren, indem sie die Art und Weise der Wahrnehmung prägen“.

nicht direkt mit der Äußerung zusammen (vgl. Butler 1998: 30 u. 67). Butler unterstreicht die Handlungsmacht beider sprachlicher Äußerungsformen: „während illokutionäre Akte sich mittels Konventionen vollziehen, vollziehen sich perlokutionäre Akte mittels Konsequenzen“ (Butler 1998: 31).

Die Autorin rekuriert auf den Zusammenhang zwischen der Macht der performativen Äußerung und der Legitimität des Sprechers oder der Sprecherin bzw. der Legitimität des kontextuellen Rahmens. Legitimität ist nach ihrer Ansicht die Voraussetzung für die kollektive Anerkennung des Sprechaktes (vgl. Butler 1998: 223). Sprechakte werden entlang bestimmter Konventionen vollzogen, die Austin auch als Rituale bezeichnet (Butler 1998: 11). Durch ihre Abhängigkeit von und den Bezug auf Konventionen stellen Sprechakte eine Wiederholung eines bereits erfolgreich getätigten Sprechaktes dar, sind aber dennoch jeweils neu in ihrer situativen Verwendung und können dadurch auch Veränderungen herbeiführen (vgl. ebd., 27). Allerdings verweist Butler in ihrer Untersuchung zum verletzenden Sprechen darauf, dass dieses nicht nur durch Formen persönlicher Anrede, sondern auch durch Beschreibungen oder sogar durch „Formen des Schweigens“ geschehen kann, wobei die Folgen des Sprechaktes und nicht die Absicht des Sprechers oder der Sprecherin zur Bewertung ausschlaggebend sind (Butler 1998: 31 u. 47).

In Aufhebung der Trennung zwischen Sprachlichem und Sozialen geht Butler davon aus, dass Sprachliches Soziales herstellt. Jeder performative Akt beschreibt mehr als die individuelle Handlung eines autonomen Subjektes, sondern setzt einen globalen Diskurs fort, indem er ihn im performativen Akt ‚real‘ werden lässt. Durch mimetische Identifikation globaler Bilder wird ‚Realness‘ produziert (vgl. Kapitel 3.4).

Über das gelungene Praxis-Werden des Globalen im theatralen Feld des Lokalen erklärt sich die langlebige Dynamik der HipHop-Szene. Auf diese Weise wird der (männliche) Normkodex von HipHop fortgeschrieben und immer wieder als >real< geglaubt (Klein and Friedrich 2003: 205).

Im Spiel mit Identitätsmustern sieht Butler die Möglichkeit zur Unterwanderung des (hetero)sexistischen Normenkodex‘ von Weiblichkeit. Demzufolge wäre die Performanz von Rapperinnen nicht als Imitation traditioneller Weiblichkeitsbilder zu verstehen, sondern als Parodie „männliche[r] Einsetzungsriten von Weiblichkeit“ (Klein and Friedrich 2003: 208). Mittels Ironie, Verfremdung und Zitat, und beispielsweise der Übernahme eines sexistischen Sprachcodes thematisieren sie „den Prozess der Einschreibung von Geschlechternormen auf die Körper und deren Legitimierungspraxis“ im Rap (ebd.). Global zirkulierende Bilder und Symbole von Rapmusik können nach Ansicht von Klein und Friedrich (2003: 209) transformatorisch wirken durch den gelungenen performativen Akt. Normengefüge werden durch lokale und individuelle Aushandlung global verbreiteter Images mithilfe von Zitationsverfahren aktualisiert.

Crawford (1995) verweist auf die konventionellen Bedeutungen, mittels derer illokutionäre Akte von Sprechern ausgeführt werden. „[...] for speech acts to be carried out certain rules and conventions must be met“ (ebd., 79). Sie nimmt das pragmatische Argument auf, das besagt,

that speech acts are conventional in that the illocutionary force of an utterance is a function of the expectations that interlocutors have about who should say what to whom in a given situation of use.

Die Autorin rekuriert auf den Umstand, dass Menschen sich dessen bewusst sind, dass bestimmte Sprechakte nur erreicht werden können, wenn der Sprecher eine Position von Autorität hat. Sie argumentiert, dass Teil der Erwartungen, die wir darüber haben,

welche Sprechakte von wem ausgeführt werden können, von den Sets von Stereotypen herrühren, die wir über Gender haben (vgl. Crawford 1995: 61-2). Diese haben sich überraschend wenig geändert über die letzten 30 Jahre hinweg (Christie 2000: 117).

Zum Ergebnis ihrer Untersuchung bezüglich der Wirkung assertiven Verhaltens von Frauen und Männern sagt Crawford (1995: 65): „Assertive women were perceived as competent, but less likeable, a distinction not made for assertive men.“ Sie begründet dies u.a. mit dem als außerhalb der Rolle angesehenen Sprachverhalten. Auf andere Studien der Sozialpsychologie bezogen, fügt sie hinzu, dass Frauen, die ‚out-of-role‘ Verhalten nutzen, andere Folgen befürchten müssen: „verbal attack, pointed silence, joking, satire, sexual and off-task remarks, and inattention“ (ebd., 67; vgl. Kapitel 11.5.2 und 12). Unter geeigneten Bedingungen verhalten sich Frauen hingegen assertiv.

'Unassertive' speech, rather than being a (female) deficiency in social skills, may reflect a sensitivity to the social impact of one's behavior. Tentative and indirect speech may be a pragmatic choice for women. It is more persuasive, at least when the recipient is male, less likely to lead to negative attributions about personality traits and likeability, and less likely to provoke verbal attack (Crawford 1995: 68).

Die Geglücktheitsbedingungen der Sprechakttheorie von Searle lassen sich pragmatisch erweitern, um auf weitere soziale Fragen einschließlich stereotypischer Annahmen darüber, wer sanktioniert ist, welche Typen von Sprechakten auszuführen, Bezug zu nehmen (vgl. Christie 2000: 119). Dabei sind historische Bedingungen, die die Ausführung von Illokutionen untermauern, für die Sprechakttheorie von Relevanz.

In diesem Zusammenhang sind die Untersuchungen zu Sprechhandlungen zur Gesichtswahrung bzw. -bedrohung¹⁴⁰ zu nennen. Goffman (1967) und Brown und Levinson (1987) beschreiben Höflichkeit als ‚showing concern for people’s ‚face‘. Unter negativer Höflichkeit wird unaufdringliches Verhalten verstanden, das Gesichtsbedrohungen vermeidet; positive Höflichkeit meint soziales Verhalten, das Wärme gegenüber dem Adressaten ausdrückt. Forderung, Suggestion, Anweisung und Frage können als gesichtsbedrohende Akte angesehen werden, da sie die persönliche Autonomie anderer einschränken. Offen gesichtsbedrohliche Akte wie Beleidigungen und Befehle werden der Auffassung folgend von höflichen Menschen nach Möglichkeit vermieden. Auch unvermeidbare gesichtsbedrohliche Akte wie Fragen und Warnungen werden abgeschwächt oder indirekt ausgedrückt, positive Höflichkeitsäußerungen wie Grüße und Komplimente angebracht (vgl. Holmes 1995). Levinson und Brown (1987: 66) charakterisieren ‚face‘ als ‚set of wants‘, die sie in negative und positive einteilen:

Face-threatening acts (FTAs) that threaten negative face include (1) acts that impede the hearer's freedom of action such as orders, requests, suggestions, threats and warnings; (2) acts that have the potential to put the hearer in the speaker's debt such as offers or promises; and (3) acts that predicate some desire of the speaker towards the hearer or the hearer's goods such as compliments or expressions of strong emotions such as hatred or lust. [...] FTA's that threaten positive face include (1) those that the speaker has a negative attitude towards the hearer's positive face such as criticism, ridicule or challenges; and (2) those that indicate that the speaker does not care about the hearer's face wants such as bringing bad news about the hearer,

¹⁴⁰ Im Unterschied zum Alltagsgebrauch von ‚Gesichtsverlust‘ oder ‚Gesichtswahrung‘ fassen die Autoren nahezu jede Äußerungshandlung als potentielle Gesichtsbedrohung auf.

boasting, irreverence, mentioning taboo topics, interrupting, making non-sequiturs or showing non-attention to the hearer¹⁴¹.

Strategien in Richtung 'positive face' dienen dazu anzuzeigen, dass der Sprecher zumindest einige der Hörerbedürfnisse befriedigen möchte (ebd.) einschließlich des Umstandes, den Hörer fühlen zu lassen, dass seine oder ihre Werte geteilt werden oder er oder sie vom Sprecher wertgeschätzt wird (vgl. Christie 2000: 158).

Deuchar (1988) wendet Brown und Levinsons Höflichkeitstheorie auf Genderdifferenzen in Aussprachemustern und auf die genderdifferierende Nutzung von Standardsprache an. Sie benutzt den Sprechakt des 'boasting', um darzustellen, wie Strategien zur Gesichtswahrung des Sprechers das des Hörers bedrohen können.

While boasting 'anooints' the speaker's positive face it implicitly threatens that of the addressee by indirectly belittling him. Conversely, strategies that pay attention to the addressee's positive face, such as a promise to perform a service, threaten the speaker's negative face in that they constitute an imposition on her own freedom of action (Deuchar 1988: 30).

Unter der Annahme, dass eine Wahrscheinlichkeit der eigenen Gesichtsbeschädigung besteht bei der Zuwendung zur Gesichtswahrung eines anderen, und der Voraussetzung geringerer Machtfülle von Frauen als Männer¹⁴², argumentiert Deucher, „that women's face wants are unlikely to be addressed by male interlocutors“ (ebd.). Die Benutzung von Ausspracheformen mit Prestigekonnotation bietet ihnen die Möglichkeit der Gesichtswahrung, ohne das Gesicht eines männlichen Adressaten zu bedrohen¹⁴³.

Holmes (1995) argumentiert, dass weibliche Sprecher den ‚face wants‘ männlicher Sprecher weit stärkere Aufmerksamkeit zollen als umgekehrt. Wo antagonistische Äußerungen auftraten, waren sie den Untersuchungen der Autorin zufolge zweimal so wahrscheinlich, von einem Mann zu kommen wie von einer Frau¹⁴⁴. Da solche Äußerungen gesichtsbedrohend sind, indiziert dies nach Holmes, „that men were less concerned with the face wants of the presenter than the women“ (1995: 45). Brown (1987) interpretiert ihre Ergebnisse dahingehend, dass Frauen sensibler sind gegenüber der gesichtsbedrohenden Wirkung von Äußerungen und daher Extreme negativer Höflichkeit in der Öffentlichkeit verwenden. Sie hebt die Bedeutung des Kontexts für die Betrachtung von Höflichkeitsnormen hervor und betont, dass von Frauen generell mehr verbale Höflichkeit erwartet wird als von Männern.

Allgemein nimmt die Verwendung von Nonstandardformen mit der Informalität des Stils und niederem sozialen Status zu (Trudgill 1974, Romaine 2003). Sowohl das offene Prestige der Standardsprache als auch das verdeckte Prestige von Varietäten (vgl. Trudgill 1972) spielen bei der Entscheidung über die Sprachform eine Rolle. Bezüglich

¹⁴¹ Als vorhersagbare strategische Optionen auf einer Höflichkeitsskala ergeben sich Brown und Levinson zufolge: „(1) do not do the FTA, (2) do the FTA off record, (3) do the FTA using positive politeness, (4) do the FTA using negative politeness and (5) do the FTA without redressive action (boldly)“ (1987:70-1).

¹⁴² Deuchar (1988: 30) geht von folgenden Prämissen aus: „1. Participants in an interaction wish to protect their own face; 2. attention to other's face is affected by relative power in relation to other; 3. attention to other's face may involve damage to one's own; 4. women have less relative power than men“.

¹⁴³ Eckert und McConnell-Ginet (1994: 448) fassen Deuchars Punkt zus.: „[W]here women's language is more standard than men's it may serve to defend them against accusations of stupidity or ignorance, thus increasing the likelihood that they will be recognized as agents, capable not only of communicating but also of creating meanings, as not only consumers but also producers of symbols“. Eine andere Vermutung besteht darin, dass es weniger das nahegelegte Prestige des Standards ist, das Frauen zu dessen Gebrauch bewegt, sondern das Stigma von Nonstandardsprache, welches sie vermeiden (Romaine 2003: 110).

¹⁴⁴ Holmes (1995: 190) relativiert ihre Ergebnisse mit der Aussage, dass es sich um Gesamtmuster u. ihre Implikationen handelt, was individuelle Unterschiede nicht ausschließt (Beattie 1983). Die Interpretation v. Sprechakten ist kontextabhängig; Frauen/Männer interpretieren dieselben Sprechakte u.U. verschieden.

der Genderdifferenzen in einigen der untersuchten Eigenschaften und der Tendenz von Männern, den Standard weniger zu nutzen als Frauen desselben Status, wird u.a. auf geschlechtsspezifische Formen von Höflichkeit und Tabuwortgebrauch rekurriert, die Zuschreibungen von Maskulinität und Femininität bestimmen. O’Barr und Atkins (1980) verweisen auf die Bedeutung von Macht eher als Gender per se, indem sie nachweisen, dass einige der ‚Frauensprache‘ zugeschriebenen Eigenschaften ebenso von Männern in untergeordneter Position benutzt wurden (vgl. Lakoff 2003).

Über die Sprachwahl entscheiden die in einer Gemeinschaft zur Verfügung stehenden Rollen und kommunikativen Funktionen, die bestimmten Formen und spezifischen Kontexten und bestimmten Sprechern zukommen¹⁴⁵. Die Einbindung in lokale soziale Netzwerke, für Rap von Bedeutung, ist allgemein mit einer frequenteren Nutzung lokaler Nonstandardformen verbunden. Individuen, die sich in offeneren und weniger lokal begrenzten Netzwerken bewegen, nutzen mehr Standardsprache. Netzwerke fungieren als machtvoller Einflussfaktor für die Erhaltung lokaler Normen. Sprecherinnen und Sprecher verwenden ihren Lokalakzent zur Bestätigung von Identität und Loyalität zu lokalen Gruppen. Dichte Netzwerke verstärken diese Tendenz.

4.4 Exemplarische Veranschaulichung

Anhand eines Beispiels aus dem deutschen Korpus wird nachfolgend der Zusammenhang zwischen den gewonnenen Untersuchungskriterien aufgezeigt. (DE103) verdeutlicht das Blending amerikanischer und deutschsprachiger Ausdrucksmittel. Der Rap mit dem Titel ‚Ruhrpottniggaz‘ setzt mit einer charakteristischen Form des Lokalisings ein (s. Kapitel 11.1), das in der Ortsnennung und kulturellen Referenz seinen Ausdruck findet. Ebenso werden dialektale Sprachmittel herangezogen und für Reimbildung und Flow verwendet. Die Aussprache weist die Besonderheiten konzeptueller Mündlichkeit auf (vgl. Kapitel 6.4), wie Kontraktionsphänomene und Konsonantenreduktion, z.B. apokopiertes *t* in *wills’* und Tilgung von *l* in *ma’*. *Kannse* ist eine Kontraktionsform aus Verb und Personalpronomen, wobei gleichzeitig finale Konsonantklusterreduktion von *t* stattfindet. Weitere Besonderheiten sind die Artikulation von Plosiv *t* anstelle des Frikativs *s* im kontrahierten Ausdruck *watte* und in *wat*¹⁴⁶ sowie die Vokalisierung von *r* am Wortende von *Alta* und *wa*.

Die erste Strophe setzt fort mit der Übernahme verschiedener Sprechaktmuster, dem Representing der Crew und dem Dissing einer anderen Rapformation. Zu Reimzwecken werden der humorvolle Ausdruck ‚Dödel‘ als norddeutsche umgangssprachliche Bezeichnung für Penis¹⁴⁷ sowie der Kinderabzählreim „Ene mene miste/ Es rappelt in der Kiste“ variierend verwendet. Im zweiten Teil erscheint das Verb ‚rumdissen‘ für den Sprechakt des Dissings, eine Zusammensetzung aus AAVE *to dis* (von *to disrespect*), deutscher Verbendung und dem umgangs- und jugendsprachlich konnotierten Präfix *rum-* (von *herum-*, vgl. *rumhängen*, *rumlabern*, etc.).

Die bereits zu Beginn vorgefundenen Kontraktionen, Konsonantschwächungen (z.B. *bisse*, *has’*, *nix*) und Verschiebungen treten weiterhin auf, stimmloser Stop anstelle von stimmhaftem *s* bei *dat* und *wat*, sowie die Tilgung wortmedialer Silben in *drüber*

¹⁴⁵ Eckert (2003: 387) stellt fest, dass Genderdifferenzen phonol. und grammat. Art mit dem Beginn des sich Abzeichnens der adoleszenten sozialen Ordnung in der Elementarschule einsetzen. Jungen benutzen, wo klare Nonstandardformen bes. in grammat. Hinsicht vorhanden sind, diese allg. häufiger als Mädchen: „The use of vernacular language [...] is one means to establish one’s independence, one’s toughness, and one’s right to “make the rules.” And closely related to the use of vernacular language, for many, is the use of expletives and sexual references [...] Inasmuch as this is an important goal for boys as they try to achieve hegemonic masculinity, one might expect them to make greater use of vernacular variants”.

¹⁴⁶ vgl. die Konsonantverdopplung in *whattup*, *cuz?* oder *whassup?* im AAVE anstelle v. SE *what’s up?*.

¹⁴⁷ auch Bezeichnung für einen nicht sehr klugen und gewandten Menschen (,Trottel’).

und die Abwesenheit von 1. Person Singular Verbendung *-e* (unbetonter Schwa-Laut). Der aus amerikanischen Texten bekannte Sprechakt des Dissings wird erneut und diesmal mithilfe des parodierenden Ausdrucks *tralala* für ‚fröhlich-argloses Lied‘ (vor allem im Märchen und beim Karneval, lokalkulturelle Referenz) ausgeführt, und es erfolgt die Rekurrenz auf einen Politslogan der Wendezeit¹⁴⁸ als Parallellismus zur vorangegangenen Zeile, verbunden mit der Selbstrekurrenz auf den ironisch gemeinten Titel des Raps ‚Ja klar‘ von Schwester S (DE93).

Im Anschluss an den von den Rapperinnen lautstark artikulierten call-and-response Refrain ‚Ruhrpottniggaz - wir sind die Besten‘ setzt die zweite Strophe ein mit dem Representing und der Selbstdarstellung als ‚Ruhrpottnigga‘ (vgl. Kapitel 9 und 10.1). Als Spottversion ernsthafter Kriminalität werden kleinere Delikte und Waffenbesitz angeführt (vgl. Kapitel 7.2), wobei auf die englische Bezeichnung ‚pumpgun‘ zurückgegriffen wird und ein kurzzeitiger Wechsel ins Englische erfolgt. ‚That’s my way ey ich weiß wo ich steh‘ dient der nachdrücklichen Selbstbehauptung (Code-Switching mit bekräftigender Wiederholung im Deutschen), ansonsten herrschen die oben beschriebenen Sprachmittel vor, und es werden umgangssprachliche Ausdrücke wie ‚Kohle‘, ‚zu Schrott fahren‘, ‚jmd. den Schädel wegknallen‘, ‚Dreck labern‘ (vermutlich anstelle des Englischen: *shit talking*) und ‚sich verpissen‘ (analog dem vulgärsprachigen *to piss off* in amerikanischen Raps) verwendet.

Als weitere Reminiszenzen an amerikanische Raptexte sind die Sprechakte unter Verweis auf ein bestimmtes Territorium, auf Drogenkonsum, Gangzugehörigkeit und Waffenbesitz anzusehen. Typisch für letzteres ist die Verwendung expressiver Lautmalereien (PENG!), die aus Comics und amerikanischen Raps (auch als Sample) bekannt ist. Im weiteren Stückverlauf wird die Rolle der weiblichen gewaltvollen Pimps und Mack Divas ausgebaut (s. Kapitel 9.2), und es kommen erneut verschiedene Register zum Einsatz, u.a. durch die Verwendung von ‚milde Gabe‘ als Rekurrenz auf den Almosenempfang (Kirchensprache), ‚an die Waffen‘ (von *all’arma*, Schlachtruf) aus der Militärsprache, oder ‚anschaffen/ auf’n Strich gehen‘ und ‚die Straßen abfahr’n‘ aus der Zuhältersprache. Es treten das norddeutsche Wort ‚Macker‘ von ‚Macher‘ mit der Bedeutung ‚Freund, Bursche, Kollege‘¹⁴⁹ und das alte und expressive Verblexem ‚gaffen‘ auf, ‚mit offenem Mund dastehen, den Mund aufsperrn‘¹⁵⁰.

Im Anschluss an den variierten und mehr geschrien als gesprochenen call-and-response Refrain ‚Ruhrpottniggaz - wir sind die Härtesten‘ und die Steigerung zu ‚Ruhrpottniggaz - wir sind die Allerhärtesten‘ erfolgt eine Bezugnahme auf den Anfang des Raps unter Verwendung tiefer dialektaler und soziolektaler Sprachmittel, der Gebrauch des kontinuierlichen Präsens Passiv ‚am singen/ swingen sein‘ (s. Kapitel 6.4) und die abschließende call-and-response Sequenz unter Verwendung des Spell-out-Musters für die Anfangsbuchstaben des Stücktitels (s. Kapitel 11.3).

Die Benutzung umgangssprachlicher Sprechweisen und lautlicher und grammatischer Variablen einer westfälischen Mundart schließt an amerikanische Vorbilder und Präferenzen dem Mündlichen nahestehender und Lokalkolorit besitzender Ausdrucksweisen an. Es zeigen sich signifikante Gemeinsamkeiten in der Benutzung von Sub- und Nonstandard, im Gebrauch sozialer Kategorisierungen und in der Verwendung charakteristischer Sprechhandlungen und Diskurstraditionen zwischen deutschen und amerikanischen Rapperinnen und Rappern. Die benutzten englischsprachigen Ausdrücke dienen zur Genrerollenausfüllung (‚pumpgun‘, ‚gang‘) und zur Markierung von kultureller Kompetenz (‚dissen‘) und Genrewissen. Es findet

¹⁴⁸ „Wir lieben euch doch alle“, Erich Mielke, Minister für Staatssicherheit am 15. November 1989 vor der DDR-Volkskammer als Erwiderung auf Vorwürfe zu dessen Rolle im früheren Staatsapparat.

¹⁴⁹ vgl. *to make*, beruht vermutl. auf Soziativbildung ‚der (zus.) mit einem etwas macht‘ (Kluge, 530).

¹⁵⁰ verwandt mit ‚gähnen, klaffen‘ (Kluge, 294).

eine ironische Verkehrung der (Diskurs-)Welten statt durch die Selbstkategorisierung der Rapperinnen als ‚Niggas‘, durch das ‚Ruhrpott‘-Gangsta-Narrativ und die agentive Rolle der weiblichen Pimps und harten Gangstas als Formen der Rekontextualisierung.

5 Poetische Gattungsmerkmale

Im folgenden Teil der Darstellung werden die gattungskonstitutiven segmentalen und suprasegmentalen Eigenschaften von Rap, Reim und Flow, beleuchtet. Die von Elflein (1997: 292) festgestellte häufige Reduzierung des komplexen Reimgeschehens auf den Endreim bei seiner Analyse früher Reimstrukturen deutscher Rapper trifft auch auf die Anfänge amerikanischer Raps zu (vgl. Salaam 1996). Die diachrone Betrachtung zeigt eine Gesamtentwicklung zu mehr Komplexität sowohl hinsichtlich der Zeilen- und Verslänge als auch in Bezug auf die variierende Verwendung von Schlagreim, Anfangs-, Binnen- und Endreim, seltener Schüttelreimen sowie der Nutzung von Assonanzen, Vokal- oder Konsonantenketten in beiden vorliegenden Textkorpora (s.u.). Damit einhergehend kann von einer Verschiebung hin zu mehr rhythmischer Komplexität seit den Anfängen von Rap ausgegangen werden (s. Kapitel 5.2). Zur Reimbildung wird auf sämtliche der zur Verfügung stehenden lexikalischen Mittel, Sprachvarietäten und Sprachen zurückgegriffen (vgl. Kapitel 6). Im zweiten Teil werden rhythmische Gestaltungsmerkmale und stimmliche Qualitäten als gattungskonstituierende Eigenschaften und Charakteristika einzelner Untergattungen von Rap vorgestellt.

5.1 Formen des Reims

Zu den bedeutendsten Kennzeichen der Gattung Rap zählt die rhythmische Artikulation von Sprache in Reimen. Aussprache, grammatische Struktur und die Art des Reims bestimmen den Fluss und die rhythmische Gliederung einzelner Phrasen und semantischer Einheiten. Dem Zeit- und Rhythmusempfinden der Vortragenden ordnen sich Bedeutungen oft unter, die Ausdrucksseite gewinnt den Vorrang gegenüber der Inhaltsseite sprachlicher Äußerungen. Im folgenden Textausschnitt beispielsweise erscheint anstelle des phraseologisch korrekten ‚Himmel‘ die semantische Unverträglichkeit ‚Horizont‘.

- 1) Ich selbst hol dir die Sterne von Horizont
Und ich half dir immer gerne wo ich konnt (DE42)

Der mitunter komische Effekt der Gesuchtheit und Unverhältnismäßigkeit bestimmter Reime tritt an mehreren Stellen im Korpus in Erscheinung¹⁵¹. Bezeichnend an ihnen ist das Primat von Rhythmus und klanglicher Übereinstimmung (Konsonanz) mit dem Reimwort und die Hinnahme von Unverträglichkeiten in der Sem-Disposition (s. Kapitel 4.3.1). Die parallelen grammatischen Strukturen am Zeilenende des untenstehenden Beispiels erfüllen dieselbe Funktion unter Vernachlässigung von Textsinn und -kohäsion. Dort heißt es u.a. aus Reimgründen ‚vom Fuß‘ (eigtl. ‚Fass‘). Es zeigt sich die häufige Heterogenität lexikalischer Elemente im Gebrauch englischsprachiger kultureller Terminologie („hater“) und sozialer Kategorisierung („ladies“) neben mit gehobener Sprache assoziiertem Wortschatz (z.B. ‚Handkuss‘).

- 2) Du bist kein Hater? Dann gib mir einen Handkuss zum Gruß,
Ladies, auf die Tische, es gibt Schampus vom Fuß (DE43)

¹⁵¹ z.B. in (DE21): „Ich zeig dir was passiert wenn wir beide *Streit haben*/ Deine Tochter wird für meine Jungs zum *Leihwagen*“ oder (DE74): „Anscheinend ja denn du stellst dich *an als*/ Hätt ich dir schon den Ring angesteckt wie *Gandalf*“.

Der Vorrang des rhythmischen vor dem semantischen Element manifestiert sich nicht nur in nur loser oder mangelnder Textkohärenz, sondern auch in der Weglassung ganzer Silben wie im folgenden Textausschnitt, in dem zum Erhalt von gleicher Silbenzahl und parallelem Rhythmus anstelle des Intensivums ‚motherfucker‘ die euphemistische Kurzform erscheint. Ihre Benutzung verhindert gleichzeitig einen identischen Reim.

- 3) Rip the roof off the mother
kick the frame out this fucker (US46)

(DE94) enthält neben Sequenzen kurzaufeinanderfolgender Binnen- und Endreime die Verkürzung der idiomatischen Redewendung ‚das Handtuch werfen‘ aus Betonungs-, Reim- und Rhythmusgründen, außerdem Enjambements in Zeile 4/5 oder 6/7 des Textausschnitts und die Verkettung inhaltlicher Assoziationen durch den Reim.

- 4) Bumm bumm wie an Silvester knallt die Schwester
härter und fester durch das Geläster
war das dein bester Versuch dann wirf jetzt das Tuch
denn ich schreibe und huch da ist ein Buch
voll Reimen ein Fluch für die einen für die anderen ein Segen
wie ein Erdbeben prall ich eben überlegen um dich wegzufegen
mit Schlägen und Donner wie Regen im Sommer (DE94)

Das Beispiel verdeutlicht den Einsatz von Füllwörtern zur Aufrechterhaltung des rhythmischen Flusses und Reims, wobei auch grammatisch und semantisch zusammenhängende Satzteile wie Präpositionalverbgefüge und zum Verb gehörige Angaben wie Ort, Objekt oder Art und Weise, etc. voneinander getrennt werden können:

- 5) Rolling in a fucked-up Lincoln
Leaning to the side. So it looks like he's sinking
Into that leopard interior
This nigga thinks every girl's inferior (US76)
- 6) my style iz homegrown boogie like ozone
I'm comin strong like a swarm and I flow on
the things I wanna hear I see it crystal clear (DE16)

Dem Rhythmus werden auch Silbenzusammengehörigkeit und -betonung geopfert, so erhält die normalerweise unbetonte Endsilbe des Verbs in (DE49) eine starke Betonung aufgrund ihres Zuviels im rhythmischen Repetitions-geschehen von Zeile eins und zwei und ihres Zusammenfalls mit der ersten und schweren Zählzeit des neuen Taktes¹⁵². In (US7) wird wegen des Endreims mit ‚agrée‘ bei ‚easy‘ die zweite Silbe betont.

- 7) alles was mich kickte,
von dem ich nie genug krieg-
té (DE49)
- 8) I love bonin', and all my friends they will agree
that when it comes to pimpin' hoes...it ain't easy (US7)

Versinterne Reime und Enjambements in Raptexten tragen zu einer Verdichtung von Klang- und Inhaltsstruktur bei. In (US45) zum Beispiel wird an die Nennung einer US-amerikanischen Sängerin angeschlossen durch gespaltenen und schlagartig folgenden Reim auf den Nachnamen und dabei das Mitgehen des Publikums eingefordert.

- 9) I tickle your fancy like Nancy and Wilson get ill¹⁵³ son (US45)
- 10) Du bist außerhalb der Gewinnzone Klingone (DE92)

¹⁵² Die ersten vier Silben werden kurz gesprochen, gefolgt von zwei Längen. Zeile 2 beginnt mit Auftakt.

¹⁵³ ‚To get ill‘ trägt hier die AAVE Bedeutung von ‚enthusiastisch mitfeiern‘.

Schlagreime und grammatische Parallelstrukturen verbinden semantisch Unverwandtes (Dissonantes)¹⁵⁴ durch prägnante Gestaltbildung und Kreation rhythmischer Echoeffekte (s. Kapitel 4.3.1). Die Aufeinanderfolge von ‚so what‘/ ‚I got‘ in (US55) dient u.a. klangästhetischen Zwecken (doppelter Spondeus) wie das in (DE92) auftretende grammatische und rhythmische Muster, mit dem der Reim fortgeführt wird.

- 11) Rap's sex symbol, real pretty in the face
So what I got even bigger titties than the lakes (US55)
- 12) ihr macht auf *wilde Horde* aber seid die *milde Sorte*
aller Orte sind die harten Jungs sanft wie Babypuder (DE92)

Ein häufiges sprachliches Mittel ist der Aufbau von Vokal- bzw. Konsonantenketten über längere Textpassagen hinweg. In (US109) beispielsweise erscheint eine italienische Doppellaute und Endungen nachahmende Lautkette (i-o, i-a), während der Rapper auf das Gedisstwerden (‚mic disser‘) durch eine Rapperin (Roxanne) anspielt.

- 13) I don't be in no casino, and baby while you knizzow
The izzi is the grizze at Kizzangizzo' [...]
Then crizzi to gizzone and seen number izzone
Crizzin ricking tizza of mizzac mic dizza (US109)

I mit Plosiven/ Frikativen wird oft lautmalerisch eingesetzt (US60). In ähnlicher Weise erscheint in (DE72) die Lautverkettung mit -is(s) und im weiteren Verlauf die Vokalkette (o-ei) gekoppelt mit gespaltenen Binnen- und Endreimen¹⁵⁵.

- 14) It's about pistol whippins and kickins
Mama dishin' and blitzin' cause you hoes gon' listen (US60)
- 15) Ich hab keinen Schiss, mir fehlt kein bisschen Biss im Biz und ich sag
was is. Ist man erfolgreich zeigt sich oft gleich, das es vielen zu Kopf
steigt. Ich weiß daß ich Hip Hop bleib. Ich geb'n fuck aight¹⁵⁶ (DE72)

Lautverkettung erfolgt häufig über längere Textpassagen hinweg, wie z.B. in (US50) mit dem vokallängenden gespannten Laut -ie- (vgl. auch das untenstehende Beispiel):

- 16) Why every Indian wanna be the chief?/ Feed a man 'til he's full and he
still want beef/ Give me grief, try to tief off my piece/ Why for you to
increase, I must decrease?/ If I treat you kindly does it mean that I'm
weak?/ You hear me speak and think I won't take it to the streets

Die Mehrzahl der untersuchten Texte zeigt paarige Endreimstrukturen und das Vorhandensein von Binnen-, Schlag- und Haufenreimen. Daneben sind Alliterationen beliebt, und auch Stabreime gelangen zur Anwendung in einigen Texten. In (DE78) wird die feststehende Wortfolge einer Redensart zu Reimzwecken vertauscht.

- 17) I rip and rhyme and rap and slap
all the girls who came to dap¹⁵⁷ (US112)
- 18) Du verstehst die Signale die ich schick
Ich geh mit dir durch dünn und dick (DE78)

Generell wird gerne auf idiomatische Redewendungen zurückgegriffen, die sich aufgrund ihrer rhythmischen Vorgeformtheit und hohen semantischen Dichte leicht in

¹⁵⁴ Vgl. auch (DE67): „ich hab bei null angefangen du hörst bei null auf nigga!“

¹⁵⁵ Auch wirkt die Aufeinanderfolge von i-a, a-i und i-a in ‚ich sag was is/ ist man‘ als ‚Vokalchiasmus‘.

¹⁵⁶ aight, AAVE Kontraktion von ‚all right‘. ‚I don't give a fuck‘: typische Redensart amerikan. Rapper (z.B. Eminem in einem gleichnamigen Stück), gegen Establishment, Opponenten im Geschäft, etc.

¹⁵⁷ AAVE: ‚to dap‘, stylishly dressed (Smitherman 1994: 90).

die Texte einflechten lassen. Form und Betonungsverhältnisse (oft auch die Vokale) bleiben bei lexikalischer Variation meist erhalten¹⁵⁸ (vgl. Kapitel 4.3.1).

Der folgende Ausschnitt zeigt den spielerischen Umgang mit Reimwörtern, die eher als Klanghülsen denn als Inhaltsträger erscheinen. Dennoch handelt es sich um den Sprechakt verbaler Beleidigung (s. Kapitel 11.5.1), bei dem den Familienmitgliedern des Gegenübers oder der Gegnerin selbst bizarre Namen gegeben und komische Eigenschaften zugeschrieben werden.

- 19) She thought my name was *Barry*, I told her it was *Gary*
She said she didn't like it so she chose to call me *Barry*
She said she'd love to *marry*, my baby she would *carry*
And if she had a baby, she'd name the baby *Harry*
Her mother's name is *Mary*, which is really quite *contrary*
Her face is really *hairy*, and you can say it's *scary*
So isn't not *every*, her father's a *fairly*
His job is *secretary*, in some *military*
He throws them to an electric camp (?) that wasn't *voluntary*
His daughter's name is *Sherry*, his sons are Tom and *Jerry*
Jerry had the flu but it was only *temporary*
Back in *January*, or was it *February*?
But everytime I say this rhyme it makes me kinda *weary*
It's only *customary* to give this *commentary*
Some say it's bad, some say it's *legendary*
You can search all you want, try your local *library*
You'll never find a rhyme like this in any *dictionary* (US109)

Der Textausschnitt enthält eine Reihe von Binnenreimen, die untereinander und mit dem Zeilenende reimen. An einigen Stellen wird die natürliche Betonung zugunsten von Reim und Rhythmus verletzt. Der Reimzwang als Mechanik gleichartiger Klänge erzeugt zusammen mit dem steten Rhythmus und immer gleicher Intonation einen komischen Effekt¹⁵⁹. Allerdings entstehen durch kurz- und mehrsilbige Reimwörter, teilweise unterschiedliche Verslängen und die damit verbundene Durchbrechung fester rhythmischer Gestaltbildungen kleinere Variationen, und der ausladende Gebrauch von Reimen unter selbst auferlegter Beschränkung wird selbst zur Botschaft performativen Könnens. Die Verletzung natürlicher Akzentverhältnisse, die Umstellung feststehender idiomatischer Wendungen, Satzgefüge¹⁶⁰ oder die Weglassung ganzer Silben zu Reimzwecken verdeutlichen den teilweisen Vorrang des klanglichen Elements vor dem semantischen (vgl. Salaam 1996b: 128).

An einigen Stellen treten auch kompliziertere Reimschemas auf, wie im folgenden Textausschnitt AABC B'DB''D EE, in dessen mittlerem Teil ein Kreuzreim erscheint¹⁶¹, wobei es sich bei B um Assonanzen handelt (*months/ cunt/ mom*). Die

¹⁵⁸ Vgl. aber auch (DE12): „Vergiss wo Osten ist, wo du bist geht die Sonne auf“ oder (DE83) „Nicht jeder ist sich selbst am nächsten, weil wir nehmen und geben“ mit stärkeren Abwandlungen.

¹⁵⁹ Julius Schultz stellt fest, dass sich die Lust am Natur- und Gelegenheitsreim auch bei Geisteskranken - allerdings in grausiger Karikatur - beobachten ließe (zit. in: Rühmkorf 1987: 95). Rühmkorf spricht von der Destruktionsmethode, die dem klangl. Zusammenfügen des Ungehörigen z.T. innewohnt (*Salat* auf *Prälat*, *Trief* auf *Brief*, *Schwein* auf *sein*, *Spottes* auf *Gottes* in Mozart-Brief von 1777, s.a. Kapitel 4.3.1). Respektverweigerung und kritische Lust manifestieren sich ebenso in der Kinderpoesie, wo das Klangmaterial für den erwünschten Knalleffekt des passend unpassenden Reim-Endes sorgt (ebd.).

¹⁶⁰ z.B. Haupt- statt Nebensatz in (DE47): „he Macker, konnt ich ahnen, daß du willst die Frau besamen“ oder die Verwendung von ‚tun‘ in (DE4): „Hey Homie, deine Hände halten blutiges Geld/ Quittier den Shit, du liegst mir am Herz, es tut dich entstellen“. In (DE29) entfällt aus Reimgründen das finite Verb: „einzig und allein dein Einsatz zählt./ Persönlichkeit kommt sobald du deinen Stil gewählt“.

¹⁶¹ Kreuzreime kommen häufiger vor, u.a. im Refr. v. (US19): ABA'B, ident. R. auf B, Assonanz auf A.

Waise C ist möglicherweise auf das adhoc Zusammensetzen bekannter formelhafter Ausdrücke der *dozens* zurückzuführen (s. Kapitel 11.5.1).

- 20) Bitches look at me like I'm a faker
Knowing goddamn well I'm a mutherfuckin heartbreaker!
I'll have them crying for months
Cause I done fucked their best friends
And put a whipping on their cunt
They have their mothers to call
But if fucked one mom
You done fucked them all
And I really don't give a fuck
Cause if your mom offers me the pussy she's stuck (US26)

Die Silbenaufteilung im vorliegenden Beispiel ist hör- und sichtbar unregelmäßig, und es kommt zum Anziehen bzw. Verlangsamten des Sprechtempo innerhalb der Verse, eine häufig anzutreffende Erscheinung in Raps *speech-effusiven* Stils¹⁶² im Vergleich zum *sung-rhythmischen* Stil des vorausgegangenen Beispiels (s. Kapitel 5.2).

Zur Reimbildung werden sämtliche den Sprachen zur Verfügung stehenden Register gezogen. Im Deutschen beispielsweise werden neben vulgärsprachigen (z.B. Möse/böse, DE46) und Substandardausdrücken (Klassendepp/Rap, DE72) standard-, fachsprachliche und gehobene (DE43, s.o.) sowie archaische (saufen/raufen, DE46, Blei/Heuchelei, DE111) und fremdsprachige Lexeme (s.u.) aktiviert. Regionalsprachige Elemente, dialektale und soziolektale Sprachverwendungsweisen treten im Wechsel mit englischsprachigen Ausdrücken auf und ermöglichen den Reim (vgl. DE51).

- 21) Oh, mein Gott, wat hat der Trottel Sott.
What a Pretty Woman, das Glück is' mit die Dummen (DE51)

In deutschen Texten werden eine Reihe englischer Wörter zu Reimzwecken eingesetzt, z.B. in (DE61) ‚real‘ als Reimwort auf Spiel, Stil und Sexappeal und unter Vernachlässigung des unreinen Reims fühl/real (fehlende Vokalrundung)¹⁶³. In (DE63) dienen sie dem ausschließlichen Reim englischer Lexeme, wobei besonders der Gebrauch von ‚funny‘ anstelle von ‚lustig‘ in der Redensart aus Reimgründen mit dem Stücktitel auffällt.

- 22) spürst du was ich fühl denn was ich fühl ist real
es ist mehr als nur ein Spiel ich lieb deinen Stil dein sexappeal (DE61)
- 23) *Let's go, yeah, Bitch*, hol mein Geld, hol mein *Cash*
Hol mir einen runter oder ich komm und hol mir dein' Ass [...]
irgendwann ist Schluss mit *funny*
Pump Bitch better have my money (DE63)

Aussprachebedingt und aufgrund der rhythmischen Silbenaufteilung wird im zuletzt gegebenen Beispiel auch die Endung -en vor Ass (maskulin) weggelassen. Der Schwierigkeit des Reimens auf englischsprachige Schlüssellexeme der Rapmusikultur wie ‚mic‘, ‚tight‘, etc.¹⁶⁴ wird durch vermehrten Gebrauch englischer Wörter mit gleicher Vokalrundung und Konsonantenartikulation oder mit ähnlichlautendem

¹⁶² Vgl. auch (US26): "See ummm, I like to take'em fast/ Pretend I lovem and dog their motherfuckin ass". Der Intensifier 'motherfuckin' wird gleichzeitig zur rhythmischen Variation der Vorzeile benutzt.

¹⁶³ Vgl. auch (DE72): „Wir wollten rappen, wie *Run DMC* [...] / Ich erinnere mich immer noch an die *Energie!* auf unseren ersten Konzerten von *Public Enemy* [...] Wir wurden in *Stuggitown* (=Stuttgart) erwachsen/ mit "*Boogietown-Production*"“ (am. Plattenlabel und Rapformation ‚BDP‘ mit KRS One).

¹⁶⁴ Z.B. (DE67): „hoes sagen "s du bist tight"/Ich bin bereit hoes zu ficken doch verliebt bin ich ins mic!“.

deutschen Vokabular unter teilweiser Inkaufnahme unreiner Reime, Halbreime oder Assonanzen zu begegnen versucht¹⁶⁵. Auch werden sie zur Alliterationsbildung und Bildung mehrsilbiger Reime (DE2) u.Ä. herangezogen.

- 24) Ich trag' Bomberjacke, sitze im Benz,
lass' den Beat bangen, Weed brennen [...]
In meinem Block sprechen wir unseren eigenen Slang.
In meinem Block sind die Jungs wie meine zweite Fam (DE2)

Das Wort ‚family‘ am Schluss wird wegen der Reimassonanz und der an den Rhythmus der Vorzeile gebundenen Silbenzahl um zwei Silben verkürzt. Auf das häufige Primat von Rhythmus und Ausdrucksgehalt verweisen daneben eine Reihe von Expressiva, die aus der lautmalerischen Sprachverwendung in Comics bekannt sind.

- 25) He's not a wham-bam-thank-you-ma'am (US22)
26) Now it's like bang to the boogie (US45)
27) Es ist Gang Ga Gang Ga Gang Gang Gang Bang (DE21)

Rhythmische und grammatische Parallelstrukturen und ihre lexikalisch-semantische Variation sind zahlreich in Raptexten. Repetitionsmuster wie in (US61) erscheinen in Strophe und Refrain und dienen oft der Erzeugung von Steigerungseffekten (Klimax). Dabei werden Lexeme passgenau in die zur Verfügung stehenden rhythmischen ‚Slots‘ (betonte Einsilber in US61, vier Silben mit Betonung auf zwei in US25) eingefügt.

- 28) All niggas buy for pussy, cried for pussy
Lied for pussy, live for pussy, steal for pussy
Snuck for pussy, killed for pussy [...]
Nigga shake that ass, nigga work that back
Nigga rock that dick, you the bitch tonight nigga (US61)
29) I repent for them. Became demented then
Men? Resented them. Just the scent of them made me hurl (US25)

Parallelverläufe dienen performativen Zwecken und erleichtern das Memorieren für Rappende und Zuhörerschaft. Gleichzeitig demonstrieren sie die Kunstfertigkeit im Umgang mit Wortbestandteilen, Rhythmen und Reimen. (US2) variiert den Rhythmus der Eingangszeile mithilfe von Wortstellung und Negation in der Folgezeile.

- 30) my man says he loves me,
never says he loves me not (US2)

(DE111) wiederholt die syntaktische Abfolge V+S bei der Reimbildung und stellt durch Assonanz und rhythmische Variation von ‚(wie) hóch er war‘/whólecar eine Art Fernreim und klangliche Verbindung zwischen den Zeilen her.

- 31) Züge malte ich, egal wie hoch er war, den Preis zahlte ich
meine Mutter weint, aber vor Freunden prahlte ich
Dosendiebstahl, Auto K, Belton, Sparvar
100 Stück für ein'n Wholecar [...]
tagsüber nachsitzen, nachts sitz ich in U-Haft (DE111)

Am Schluss des Textausschnitts werden Vokallänge und Akzentuierung des Verbs ‚nächtsitzen‘ im anschließenden Teil variiert fortgeführt (‚nächts sítzen‘) und damit textlich nur lose aneinandergereihte Äußerungen (Kontrastanschluss Tag/Nacht) zusätzlich verklammert. Rhythmische Fortführung bei gleichbleibendem Vokal zählt

¹⁶⁵ Vgl. z.B. den gespaltenen Reim in (DE53): „da ich sicher sein will, dass ich wirklich nie wieder so ein beschissenes *Lied hör'* gibts zerbrochene Platten, verbeulte Mikros und zerrissene *streetwear*“.

neben Schlagreimen zu den am häufigsten verwendeten Stilmitteln zum Erreichen von Textkohäsion in den untersuchten Raptexten.

32) I stick it to you like voodoo so who do you
think you're foolin (US44)

Die rhythmische Folge mit Betonung auf der zweiten Silbe von ‚it tó you‘ erscheint in ‚like vóoodoo‘, ‚so whó do‘ und ‚you’re fóolin‘ wieder. Sie erzeugt einen kurzzeitigen Dreierhythmus entgegen dem sonstigen Vierer-Metrum (s. Kapitel 5.2) und verleiht so ähnlich einem Percussion-Solo der Aussage besonderen Nachdruck.

Die Benutzung bestimmter Reimformen verweist auf Besonderheiten der Phonetik und Grammatik. Ähnlich wie dialektale und fremdsprachige Elemente den Reim in manchen deutschen Texten ermöglichen, so sind Reime in einer Reihe von amerikanischen Texten durch Aussprache- und grammatische Konventionen des AAVE geprägt. Diese haben darüberhinaus Einfluss auf die Gesamtintonation und den Flow von Raptexten. Prosodische Merkmale wie der stete und markante Wechsel von hohem und tiefem Ton und die damit einhergehende merkbar melodische Intonation heben die Varietät von anderen englischen Varietäten ab¹⁶⁶ (vgl. McWorther 2000: 173).

5.2 Flow und Intonation

Rapmusik unterscheidet sich von anderen Musikgenres durch das rhythmische Sprechen¹⁶⁷ über gesampelten Beats. Nach der Art der rhythmisch-musikalischen Darbietung lassen sich verschiedene Stile ausmachen (s.u.). Das gleichmäßige, ausgewogene Dahintreiben der Musik gilt als Qualitätsmerkmal von Rap. Bei Rappern ist der Flow das flüssige Sprechen im und über den Takt hinweg (vgl. Kapitel 3.1). Mit Leichtigkeit über die Musik zu sprechen, ohne monoton zu wirken und ohne den Rhythmus zu verlieren, gilt als Kennzeichen gekonnten Rappens. ‚Flow‘ beschreibt dementsprechend den Sinn von Rappenden für Rhythmus und Timing. Raptexte werden in Form rhythmischer Kadenzen übermittelt, und die Qualität der rhythmischen Übermittlung definiert den Flow.

Die musikalische Grundstruktur von Raps besteht aus einem (programmiertem) Rhythmusgeflecht und darüber synkopierendem, gereimten Sprechen (vgl. Salaam 1996b: 126). Musikalischer Fluss wird weniger durch Harmoniefortschreitungen und melodische Entwicklung als vielmehr durch den variativen Gebrauch von Sprechstimme und Sprechrhythmus erzeugt. Rhythmisches Sprechen hebt sich vom vermeintlichen Gewirr der Alltagsrede und -aussprache als eine intonatorische Ordnung ab, deren Ordnungsprinzip das der Wiederholung ist (Kurz 1999, vgl. Kapitel 4.3.1). Die Zahl der Silben, die in jeder Zeile verwendet wird, variiert und ebenso ihre Verteilung innerhalb

¹⁶⁶ Finnegan (1977: 119f.) zum Einfluss afrikanischer Tonsprachen auf prosodische Merkmale: „Many African languages are highly tonal, so that tones are as significant as the other prosodic features of the words“. Auch Spears bringt den Wechsel von tiefem und hohem Ton mit intonatorischen Eigenschaften westafrikan. Tonsprachen in Verbindung (vgl. Wolfram and Thomas 2002: 154). McWorther (2000: 173) merkt an, dass in westafrikan. Sprachen ein Wort je nach Intonation vers. Bedeutungen annehmen kann. Obwohl diese nicht dieselbe Funktion im AAVE erfüllt, scheint seine melodische Intonation am ehesten ein Echo der Zentralität der Melodie in den meisten westafrikan. Sprachen zu sein.

¹⁶⁷ Rezitatives Sprechen anstelle von Gesang hat vielfältige Traditionen: „examples of the recitative rather than sung form include for instance, AINU epic, Akan dirges in Ghana, many oriki (prais) and ijala (hunting) poems among the Yoruba, chanted sermons in the American South and elsewhere, as well as recitative in classical oratorio or opera“. Als gesprochener u. gehobener Vers ist 'Xhosa panegyric verse' belegt (Finnegan 1977: 118-9). Nketia (1962: 31) erwähnt Call-response mit rezitativem u. gesungenem Part v. Ghana Songs. Zum Vortragstempo in vers. afrikan. oralen Kulturen bemerkt Finnegan (ebd., 122-3): „some oral poetry is expected to be delivered very fast. This is so in a number of Southern Bantu praise poems“. Sie verweist auf die Veränderlichkeit oraler Dichtung u. Gesänge beim Vortrag (s.a. Rap).

des Taktes. Es gibt Dehnungen und Stauchungen innerhalb einer Zeile, länger gesprochene Einzelsilben gegenüber Clustern¹⁶⁸ kürzer gesprochener Silben.

Der unterschiedliche Fluss über der rhythmisch-musikalischen Grundstruktur ergibt einen dem natürlichen Sprechen mehr oder minder angenäherten Klang. Im Zusammenhang mit dem Gebrauch der Stimme als Rhythmusinstrument steht die von Krims (2000: 46-52) getroffene Einteilung von Stilen in ‚sung-rhythmic‘ und ‚effusive‘. Beim unmarkierten Flow fallen Takt(ende) und Endreim zusammen. Ein typisches Beispiel dafür ist (US109) (s. Kapitel 5.1). Der ‚sung rhythmic style‘ ist equivalent oder parallel zum Stil vieler gesungener Pop- oder Rockmusik. Er benutzt rhythmische Repetitionen, on-beat¹⁶⁹ Akzente (besonders auf betonte Zählzeiten), regelmäßige on-beat Pausen (auf der vierten Zählzeit) und strenge Couplet-Gruppierungen¹⁷⁰.

Der ‚effusive style‘ ist stärker polyrhythmisch¹⁷¹ und gekennzeichnet durch das Überfließen von Silben, rhythmischen Mustern und Polyrhythmen (vgl. das zuletzt gegebene Beispiel US44 in Kap. 5.1). Dabei kommt es zu einem generellen Überlaufen rhythmischer Grenzen von Metrum, Couplet, Zweier- und Vierer-Gruppierungen¹⁷². Charakteristisch für diesen Stil ist das Umwerfen von Syntax und/oder Reimen, die unablässige Unterteilung des Beats¹⁷³, wiederholte off-beat (auf unbetonte Zählzeit erfolgende) Akzente¹⁷⁴ und andere Formen der Kreation von Polyrhythmen mit Vierer-Gruppen im 4/4 Takt. Der Übergang von sung- zu speech-effusivem Stil wirkt als rhythmische Beschleunigung. Er manifestiert sich in der Zunahme der Dichte verbaler Attacken¹⁷⁵ und in der größeren Variation rhythmischer Intervalle zwischen Reimsilben.

Nach der Art dieses Sprechstils werden ‚speech-effusive‘ und ‚percussion-effusive‘ unterschieden, die musikalisch ungebundenes oder extrem gebundenes Sprechen betonen und sich in Artikulation und Rhythmisierung voneinander abheben¹⁷⁶. Die wichtigsten ihrer Eigenschaften lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Speech-effusive style	Percussion-effusive style
<ul style="list-style-type: none"> - neue Vierertakteinheit beginnt mit Ende vorangegangener syntaktischer Einheit (und/oder Reim-Komplex) oder einer neuen verkürzten Einheit (mit dem Resultat einer Zäsur in Zeile 1) - Aussprache und Darbietung gesprochener Sprache angenähert, geringe Rücksicht auf unterliegenden metrischen Puls - Attacken nicht besonders scharf oder staccato, aber oft Überfließen von Silben - unregelmäßige und komplexe Rhythmen, unvorhersagbare Polyrhythmen gegen regelmäßige (auch komplexe) Rhythmen musikalischer Tracks - große Anzahl zusammen reimender Silben, sodass bei einmal etabliertem Reim mehrere reimende Silben bis zum Beginn einer neuen Reimserie 	<ul style="list-style-type: none"> - Benutzung des Mundes als Perkussions-instrument, Kombination von off-beat Phrasierung mit einer scharf attackierenden und knappen Darbietungsweise, die die gegen das Metrum gerichtete Gestik unterstreicht - mit Bestimmtheit gesetzte Staccatopunkte und deutliche Artikulation, oft gefolgt von kurzen Zäsuren, die die musikalische Textur betonen und sie in reguläre rhythmische Einheiten gliedern - oft strategischer Einsatz dünn gesäter Gruppen scharfer Attacken - vergleichbar ‚sung‘ style, da mehr musikalisch als ‚natürlicher‘ Sprache nahestehender speech-effusive style - historisch parallel mit ‚sung‘ style, ‚speech-effusive‘ ist die jüngere Stilform

¹⁶⁸ Im musikalischen Sinne handelt es sich bei Clustern um Tontrauben, Zusammenballungen mehrerer eng beieinanderliegender Töne, hier nicht tonhöhenfixierter Silben. Sprachlich wird darunter das gehäufte Auftreten von Konsonanten verstanden, beispielsweise in der Wortmitte von ‚Herbstblume‘.

¹⁶⁹ Auf den Schlag, d.h. als Verdopplung des musikalischen Pulses von zumeist vier Zählzeiten pro Takt.

¹⁷⁰ Weitere typische Beispiele für diesen Stil sind ältere Raps wie ‚New York, New York‘ (GM Flash & The Furious Five) und ‚Fight for your right to party‘ (Beastie Boys).

¹⁷¹ Das Übereinanderschichten verschiedener Zeitabläufe mit entsprechend unterschiedlicher Betonung. Zentral für Rap, außerdem in vieler südlich der Sahara verbreiteter, afrikanischer Musik (Keyes 1996).

¹⁷² Z.B. hörbar bei Gruppen und Rappern wie Public Enemy, KRS One, NWA, MC Lyte und Q. Latifah.

¹⁷³ Der Grundschatz wird in kleinere Untereinheiten unterschiedlicher Dichte bzw. Länge gegliedert.

¹⁷⁴ Neben, d.h. vor oder nach dem Grundschatz erfolgende Akzentsetzungen.

¹⁷⁵ Ein von Bläsern aus dem Jazz bekanntes Phänomen harter Tonansprache, bei der Töne fast explosiv ausgestoßen, starr ausgehalten und dann abgerissen werden (wird auch als rhythmischer Break im Rap eingesetzt). Die Ästhetik perkussiver Intonation wird an dieser Stelle auf das Sprechen übertragen.

¹⁷⁶ Ein bekanntes Beispiel für ersteren ist RZA (Wu-Tang Clan), der Stil von Cypress Hill für letzteren.

6) *Merkmale speech- und percussion-effusiven Stils nach Krims (2003: 52f.)*

Die Ausnutzung rhythmischer und intonatorischer Variation gemeinsam mit unterschiedlichen Klangfarben von Worten und Stimmregistern ergibt den unverwechselbaren Personalstil von Rapperinnen und Rappern vergleichbar dem von Jazzsolisten und Sängerinnen. Für die Rhythmuswahrnehmung und -entfaltung sind melodische und Klangfarbenkontraste mitentscheidend. Nach dem Prinzip der Abstufung und teilweisen Überlagerung von Rhythmen (,inhärente patterns') entsteht so ein Geflecht unterschiedlicher Dichte und Komplexität¹⁷⁷ (vgl. Oesch 1997: 410ff.).

Die Stimmgebung von Rapperinnen und Rappern erfolgt zumeist ausgehend von ihrer natürlichen Sprechlage. Diese wird zu besonderen Zwecken wie dem Signifying und Marking, bei dem andere Stimmen und Tonfälle imitiert werden (vgl. Mitchell-Kernan 1972, Haugen 2003), sowie in gesungenen Passagen mitunter verlassen. Individuelle Unterschiede zeigen sich in der z.T. tieferen Sprechlage von Frauen und Männern afroamerikanischer Herkunft im Vergleich zu der von weißen Rapperinnen und Rappern (s. Kapitel 6.1). Bei einigen Rapperinnen und Rappern ist eine Tendenz zu tieferem Stimmgebrauch in bestimmten Stücken im Vergleich zur sonstigen Sprechlage erkennbar, die mit der verschiedenenorts beschriebenen Autoritätsnorm korreliert.

Liangs (1989) Deskription von Eigenschaften sogenannter ,women's language' enthält neben solchen wie ,feminine' Lexik die Merkmale hoher Stimmtone und variations- und weitreichende Intonation. Die von Coates (1986) zitierte sprachliche Evidenz von Frauen, die wie Männer zu sein versuchten, schließt die Benutzung einer tieferen Stimme¹⁷⁸, mehr Fluchen (s.a. Kapitel 12), die Annahme von eher fallenden als steigenden Intonationsmustern und die erhöhte Benutzung von Nonstandard-Akzent (s. Kapitel 4.3.8 und 6) ein (Weatherall and Gallois 2003: 492). Auch veränderte Formen von Höflichkeit spielen dabei eine Rolle (Coates 1986). Kiesling (2003: 509) macht ebenfalls auf die mögliche Indexikalität von tiefem Sprechtone als maskulin sowie als Zeichen von Autorität aufmerksam. Die Beziehung zwischen Maskulinität und tiefer Stimmgebung ist demnach zum einen als (arbiträre) sprachliche Norm zu verstehen¹⁷⁹, die Autorität und Tonhöhe verbindet und zum anderen als soziale Norm, die Maskulinität und Autorität verbindet (ebd., 510).

Die Intonationsbreite unterscheidet sich nicht nur individuell, sondern ist auch von kulturellen Vorstellungen und Symbolgehalten von Sprechverhalten bestimmt¹⁸⁰

¹⁷⁷ Es gibt einige Anhaltspunkte für afrikanische Wurzeln musikalischer Gestaltung im Rap, insbesondere von Rhythmus und Stimmgebrauch. Sowohl in der intakt überlebenden afrikan. Musik in Amerika als auch in den mannigfaltigen Stilen afroamerikan. Musik, die durch allmähliche Wandlung der Musik von Schwarzen in Amerika oder durch Auseinandersetzung mit indianischer und/oder europäischer Musik der Weißen Amerikas im Zuge der Afrikanisierung dieser Idiome entstanden sind, machen sich Oesch (1997: 341f.) zufolge neben den Ruf/Antwort-Patterns bes. folgende spezifisch afrikanische Momente geltend: patternhafte Perkussionsrhythmik, Polyrhythmik, z.T. Polymetrie, ostinate Repetition, Improvisation, Variantenheterophonie, off-beat-Phrasierung, instrumentale und stimmliche Klangfarbenvariation. Auffällig sind neben den instrumentalen die stimmlichen Klangfarbenschattierungen zwischen Singen/Sprechen, der Gebrauch der Stimmlagen (Falsett bis tiefes Brummen) sowie die Art der Stimmgebung.

¹⁷⁸ Weatherhall/Gallois (2003:494) verweisen auf den Gebrauch tieferer Stimmen v. Frauen in der Politik.

¹⁷⁹ Sie ist arbiträr insofern, als dass zu anderen Zeiten und in anderen Kulturen andere Stimmideale bevorzugt wurden und werden, erinnert sei beispielsweise an die Vorliebe für Kastratenstimmen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, oder an die von Männern oder Frauen ausgeführten Kehlgesänge mancher Volksgruppen, z.B. in der Mongolei und weiteren Ländern Zentralasiens, oder der Xhosa Südafrikas.

¹⁸⁰ ,Tonale Semantik' im AAVE bezieht sich auf die Möglichkeit stimmlich. Veränderung zum Erzeugen v. Bedeutungen innerhalb der Kommunikation von Menschen afroamerikan. Herkunft (zur Verbindung mit dem tonalen Element westafrikan. Sprachen vgl. Melville Herskovits, zit. In: Smitherman 1986: 136). Sprachl. Ausgewogenheit, Kadenz, Stimmrhythmus u. -melodik spielen eine Rolle, ebenso der traditionell hohe Wert, der Bedeutung und Klang von Worten beigemessen wird. Die musikalischen Qualitäten des Sprachausdrucks offenbaren sich im talk-singing, in der Repetition von Schlüssellauten, -silben und -worten, im alliterativen Wortspiel, in der Intonationskonturierung (Sarkasmus, Kontradiktion) und im

(vgl. Wolfram and Thomas 2002: 152ff.). Zunahme von Lautstärke und Tonhöhe können kulturell mit unterschiedlichen Funktionen bzw. Perzeptionen verbunden sein. So legt Spears' (1998b) Untersuchung nahe, dass für Sprecher des AAVE hoher Stimmtone mit Unehrllichkeit und autoritärem Diskurs assoziiert wird, während tiefer Stimmtone mit aufrichtiger Konversation verbunden wird. Oft reflektiert er die Sprecher-einstellung gegenüber einem Thema oder Gesprächsgegenüber (Spears 1998b: 266).

Zu den vorrangigen Stimmtugenden im amerikanischen wie auch im deutschen Rap gehören die Glattheit und Gediegenheit des Stimmflusses. Während in Liebes- und Sexraps Weichheit, Wärme und Sexappeal männlicher und weiblicher Stimmen im Vordergrund stehen (US92), gelten Rauheit und Voluminösität der Stimme als u.a. charakteristisch für Subgenres, in denen es stärker um Auseinandersetzung und das Einfordern von Autorität geht. Gern wird dabei auch mit der Fülle tieferer Sprechlagen geprahlt, z.B. in (US44) von Lady of Rage.

- 33) My man is smooth like Barry, and his voice got bass (US92)
- 34) Not a soprano, or alto, the Rage is a tenor (US44)
- 35) meine Stimme kommt smooth, hör mir zu (DE79)
- 36) Ich bin zu smooth für euch Sluts, ey yo ich huste im Takt selbst wie ich gähn' is' reizend, weil ich ewig tight bin (DE91)

Pimp/Mack-Charakteren (Kapitel 9.2) wird oft durch eine glatte gebundene Artikulation Ausdruck verliehen, während eine perkussive Artikulation (s. Kapitel 5.1) für Hardcore-Images benutzt wird. In den obigen deutschen Beispielen erscheint sie in Boasting- und Dissingsequenzen (s. Kapitel 11.1) von Party- und Battleraps. Der streckenweise verwendete Raggamuffin¹⁸¹ enthält stärkere tonale Nuancen des Sprechens.

Im Zusammenhang mit der Genreart, z.B. Party-, Teaching- und Battlerap, steht die vermehrte Benutzung von Ausrufe- und Aufforderungsintonation bei der Direktansprache des Publikums und anderer Rapperinnen oder Rapper. Insbesondere das *talking back* und *call-response* (s. Kapitel 11.5) sorgen für die Herausbildung typischer Intonationsmuster und rhythmischer Interaktionsintervalle als integralem Bestandteil von Rapmusik. Die ursprünglich vom umstehenden Publikum ausgeführten Anteilnahmebekundungen und Rhythmusgeber erscheinen vielfach auf Aufnahmen, gesprochen von Korapperinnen und -rappern oder anwesendem Publikum.

Die Variation der Tonlage wird anhand eines bekannten Beispiels, Coolios Rap ‚Gangsta’s Paradise‘ aus dem Jahr 1995, veranschaulicht. Die Darstellung zieht musikalische Intervalle (in Klammern) heran zur Beschreibung des Tonregisters zu verschiedenen Zeitpunkten der Performanz¹⁸². Tiefe und hohe Tonlage werden extensiv

Reim (137ff.). Im Zus. mit *signifying*, *loud-talking* und *marking* (Mitchell-Kernan 1972) steht die Hervorhebung bestimmter Wörter und Phrasen, die für eine bestimmte Person bestimmt sind beim sog. *over-hearing* (Bell 1984), und die Imitation anderer Stimmen zur Parodie u. Distanzierung vom Gesagten.

¹⁸¹ Er entstammt dem Jamaikan. Dub und Toasting u. ist bekannt aus dem Reggae Dancehall der 1980er.

¹⁸² Der Rap von 1995 basiert auf einem Stück von Steve Wonders *Songs in the Key of Life* Cut ‚Pastime Paradise‘. ‚Gangsta’s Paradise‘ ist ein soziales Statement über das Ghettoleben mit dunkler und durch die konstante Wiederholung der Harmoniefolge schwermütiger Musik und beschwörender Atmosphäre. Er ist Teil der Filmmusik zu ‚Dangerous Minds‘. Der Rap wird vorangetrieben von einer alles beherrschenden tiefen Basslinie u. harten Streichern, die den schleichenden, bedrohlichen Rhythmus d. Stücks generieren. Die Basslinie (As-B As-G-Es D C) verbindet die Harmonien (As-f-h/G-es/c). Das harmonische Netz schließt ein Tritonusintervall (f-h) ein (sog. ‚diabolus in music‘ aufgrund seiner erhöhten Spannung u. früherer Verbote des Gebrauchs), gefolgt von einem verminderten Quartintervall (h-es). Beide Intervalle sind entscheidend für die unaufgelösten harmonischen Dissonanzen. Die raue Abfolge f-h-es, die von verschiedenen ‚Stimmen‘ realisiert wird, die sich überkreuzen, kreierte den Großteil des harten, teuflischen Klangs dieses Raps. Zusätzlich befinden sich die tiefe Basslinie und die hohen Streicher (c’’-c’’-h’’-c’’) in unausgefüllter Distanz zueinander für die meiste Zeit des Stücks, was den Kontrast von B und h in

genutzt. Hoher Ton und schnelles Sprechen am Beginn von Zeile 4 im untenstehenden Beispiel ('Even my mama thinks that my mind is gone') fügen eine beängstigende Komponente zur Wortbedeutung hinzu. In Zeile 1 und 2

1 As I walk through the valley of the shadow of death
2 I take a look at my life and realize there's nuttin left

steigt die Stimme konstant an innerhalb eines Oktavintervalls (der wiederholte Harmonielauf des Stücks basiert auf c-moll, und die Stimme des Rappers erhebt sich vom kleinen c bis zum eingestrichenen c'). Zeile 3 setzt ein mit derselben tieferen Tonlage wie Zeile 1, und wie zuvor steigt die Stimme von c zu f bis zum Ende der Zeile und springt in die höhere Tonlage zu Beginn der nächsten Zeile (b-c'). Der unterstrichene Teil wird doppelt so schnell wie der umliegende Text gesprochen. Nach der Mitte von Zeile 4 fällt der Ton merklich ab und kehrt zurück zum Anfangston.

3 Cause I've been blastin and laughin so long that
4 Even my mama thinks that my mind is gone

Die folgenden vier Zeilen wiederholen nicht die vorangegangene Art hoch ansteigender und fallender Intonation, sondern beginnen mit hohem Ton (Zeile 5) und kehren zurück zur tiefen Tonlage bis Zeile 8, wo Hochtöne und eine größere Lautstärke benutzt werden für 'you and your homies', was klar eine markierende Funktion hat, die Signalisierung einer bedrohlich wirkenden Autorität bei der Anrede (vgl. Spears 1998a).

5 But I ain't never crossed a man that didn't deserve it
6 Me be treated like a punk, you know that's unheard of
7 You better watch how you talkin, and where you walkin
8 Or you and your homies might be lined in chalk

Zeile 9 bis 12 kombinieren in gewisser Weise die Intonation der vorangegangenen zwei Vierergruppen durch das Einsetzen mit hohem Ton und fallender Intonation bis zum Ende von Zeile 10, dann dem kontinuierlichen Ansteigen in Richtung auf das erste Erscheinen des Chorus innerhalb eines Oktavintervalls in Zeile 11 und 12 (c-c').

9 I really hate to trip, but I gotta loc
10 As they croak I see myself in the pistol smoke, fool
11 I'm the kinda G the little homies wanna be like
12 On my knees in the night sayin prayers in the street light

Im Anschluss an den gesungenen Refrain¹⁸³, der die höhere Tonlage nutzt, bringt der folgende Vers neue Ton- und Rhythmusvariation. Beginnend mit tiefer Tonlage (im Kontrast zum vorhergehenden Refrain) ist der nächste Moment hoher tonaler Intonation verbunden mit rhythmischer Gestaltbildung die zweite Zeile des Verses, in der es zwei Wellen ansteigender und abfallender Intonation gibt, gefolgt von der dritten Zeile mit dem höchsten Ton auf 'down' und fallender Intonation bis zum Ende von Zeile 24.

21 Look at the situation, they got me facin
22 I can't live a normal life, I was raised by the strict
23 So I gotta be down with the hood team
24 Too much television watchin got me chasin dreams

Zeile 25 bis 28 folgen hauptsächlich dem Schema der ersten zwei Zeilen von 'Gangsta's Paradise' bei der zweimaligen Benutzung kontinuierlich ansteigender Intonation über

Bass und Streichern schriller macht. Der sakralartige Chorus, der wie ein Spotlight im Refrain und am Ende des Tracks genutzt wird, trägt zum dämonischen Klangcharakter bei.

¹⁸³ (Zeile 13-20) Er lautet: "We've been spending most our lives/ Living in the Gangsta's Paradise (2x)/ We keep spending most our lives/Living in the Gangsta's Paradise (2x)" (vgl. Rohrbach 1997: 202-7).

zwei Zeilen mit einer Lücke zwischen dem Ende der ersten und dem Beginn der zweiten Zeile (c-f/ b-c). Es gibt eine Variation in Zeile 27, in der der Rapper nicht vollständig zur tiefen Tonlage zurückkehrt, sondern bereits in mittlerer Tonlage beginnt.

25 I'm a educated fool with money on my mind
26 Got my ten in my hand and a gleam in my eye
27 I'm a loc'ed out gangsta, set-trippin banger
28 And my homies is down, so don't arouse my anger, fool

Die letzten vier Zeilen der zweiten Strophe zeigen eine weitere Variation des Tonlagengebrauchs bei nahezu gleichbleibendem und eindringlich hämmerndem Rhythmus, beginnend mit mittlerer Tonhöhe in Zeile 29, ansteigend zu hohem Ton in Zeile 30 und dann verharrend in hoher Tonlage für eine weitere Zeile vor der unvermittelten Rückkehr zu tieferem Ton in Zeile 32 mit ihrem resignativen Inhalt.

29 Death ain't nuthin but a heart beat away
30 I'm livin life do-or-die-a, what can I say?
31 I'm twenty-three now, but will I live to see twenty-fo'?
32 The way things is goin I dunno

Die eingeschobene Frage in 33-34 vor Wiederholung des Refrains (35-42) wird zeitlupenartig verlangsamt mit ansteigender Intonation gesungen und bewegt sich über dem gleichen harmonischen Verlauf wie der Refrain, wobei die Rhythmusspur ausgedünnt wird, sodass das Gesagte aus dem Kontext herausgehoben wird¹⁸⁴.

33 Tell me why are we -- so blind to see
34 That the ones we hurt -- are you and me

In Strophe drei setzt sich das Ansteigen über zwei Zeilen hinweg fort, jedoch erneut mit dem Verharren auf hohem Ton nach der zweiten Zeile und sogar höherem Ton auf 'it's goin on in the kitchen' vor dem Abfallen der Intonationskurve gegen Ende von Zeile 46.

43 Power and the money, money and the power
44 Minute after minute, hour after hour
45 Everybody's runnin, but half of them ain't lookin
46 It's goin on in the kitchen, but I don't know what's cookin

Rhythmisch gleichangelegter Chiasmus¹⁸⁵ und Parallelstrukturen in z.T. asyndetischer Reihung rufen eine kurzatmig-gehetzte und dabei erschöpfte Wirkung hervor¹⁸⁶.

Am Anfang von Zeile 47 kehrt der Rapper kurzzeitig zur tiefen Tonlage zurück, hebt die Stimme aber wiederum an mit besonderer Emphase auf dem Ende der zweiten Zeile. Die nächsten drei gleich beginnenden Phrasen werden identisch rhythmisiert und ähnlich intoniert mit kurz entwickelter steigender Intonation und Betonung auf dem letzten Wort ('can't', 'won't', 'front'), ohne die höchsten Tonregionen zu erreichen, die in der Frage von Zeile 48 benutzt werden, dem intonatorischen ‚Höhepunkt‘ und weiteren inhaltlichen Kernpunkt des Raps¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Der Rap verwendet die Ich-Perspektive in Konfrontation mit einem imaginierten 'du' abgesehen vom Wechsel zu 'wir' im Refrain. Der Adressat der 3. Strophe ist 'everybody', 'they' und 'them' und bleibt namenlos. In Zeile 33 und 34 (wiederholt am Schluss) werden die verschiedenen Perspektiven - 'we', 'the ones', 'you' und 'me' - zusammengebracht. Die Zentralität der Frage im Stück ist somit nicht zufällig.

¹⁸⁵ Vgl. auch (US54): „Dont pay to be nice but its nice to pay“.

¹⁸⁶ Dem Verharren im gleichen Rhythmus haftet etwas Mechanisches an, dazu symbolisiert das Vor- und Zurückverweisen des Chiasmus Starre u. Festgefügtigkeit wie auch Aussichtslosigkeit u. Unentrinnbarkeit.

¹⁸⁷ Der leitmotivische Einsatz des Stück in der Filmmusik zu ‚Dangerous Minds‘ mit Michelle Pfeiffer als tougher innerstädtischer Lehrerin von Ghettojugendlichen legt dies nahe.

47 They say I gotta learn, but nobody's here to teach me
48 If they can't understand it, how can they reach me?
49 I guess they can't, I guess they won't
50 I guess they front; that's why I know my life is outta luck, fool

Der Rap schließt mit dem Refrain (Z. 51-58) sowie der zuvor gestellten Frage des Zwischenteils (Z. 59-62, mit Wiederholung) und wird ausgeblendet (fade out).

Die Detailanalyse des Tonhöhenverlaufs offenbart die immensen Möglichkeiten von Rapperinnen und Rappern zur Kreation neuer Bedeutungskontexte durch Benutzung der Stimme als Instrument und Aufbauen der Dynamiken von Spannung und Auflösung von Spannung. Dies beinhaltet auch Einstellungen gegenüber hoch und tief angesetzten Stimmen als z.B. unauthentisch und penetrant oder andererseits vertrauenswürdig u.Ä. aufgrund differierender Stimmideale und -konventionen zu ihrer Benutzung in verschiedenen Gesellschaften (z.B. laut oder gedämpft). Sie stellt signifikante Merkmale zur Sprecheridentifikation bereit, von individuell und sprachkulturell bedingten Stildifferenzen beim Rappen. Einblicke in die kulturellen Besonderheiten der Intonationsverwendung sind zudem ein Schlüssel zur Vorbeugung von Missverständnissen¹⁸⁸ (s. Kochman 1981, Spears 1998, Tarone 1973).

Die Betrachtung von Reim, Flow und Aspekten musikalischer Intonation verdeutlicht die tragende Rolle poetischer Gattungsmerkmale von Rap. Bei der nachfolgenden Analyse lautlicher, grammatischer, lexikalischer und diskursiver Eigenschaften von Texten des Korpus bleibt zu berücksichtigen, dass diese jeweils nur einer der möglichen Deskriptionsebenen besondere Aufmerksamkeit widmet, dass dennoch der Einfluss reimtechnischer und intonatorischer Parameter auf die erwähnten Charakteristika auf vielfältige Art und Weise zum Ausdruck kommt.

6 Variationslinguistische Verortung

Aussprache und Grammatik von Rapmusiktexten sind an Alltagssprachlicher Kommunikation einerseits und am zugrundeliegenden rhythmisch-musikalischen Schema andererseits orientiert (s. Kapitel 5). Der informellen Orientierung und dem Verhalten kommunikativer Nähe folgend, ist die Vereinfachung und Weglassung von Konsonantenballungen, einzelnen Konsonanten oder ganzen Silben in amerikanischen und deutschen Texten eine verbreitete Erscheinung. Zur Informalität tragen ebenso die Verwendung substandardsprachlicher und nonstandardsprachlicher grammatischer Formen bei, die zum Teil ebenfalls auf Prozessen der Verschleifung und Zusammenziehung standardsprachlicher grammatischer Formen beruhen.

Die variative Benutzung standardsprachlicher und nichtstandardsprachlicher Betonungsmuster und grammatischer Formen sorgt gemeinsam mit Sprachvariation auf anderen Ebenen (Registerwahl, Nutzung fremdsprachiger Wörter) für den besonderen Redefluss im Rap (s. Kapitel 5.2). Besonderheiten der Wortbetonung und Intonation sowie des grammatischen Formenreichtums in Raptexten wirken sich auf die semantische und diskursive Ebene aus und dienen als Stil- und Identitätsmarker. Die variationslinguistische Analyse phonetischer und grammatischer Einheiten amerikanischer und deutscher Texte des Korpus gewährt Einblicke in die Charakteristika mikrostilistischer Elemente in Bezug auf die Realisierung der oben beschriebenen Funktionen in Rapmusik.

¹⁸⁸ auch bezüglich von am. Mediendiskursen über Funktion u. Bedeutung von Rap in der Öffentlichkeit.

6.1 Lautlicher und grammatischer Einfluss von AAVE

Phonetische und grammatische Merkmale in Raps können als Anzeiger von Affinitäten und Zugehörigkeiten zu bestimmten Gruppen eingesetzt werden¹⁸⁹. In zahlreichen amerikanischen Raps ist AAVE als die unmarkierte Varietät gegenüber dem markierten Gebrauch von Standard American English anzusehen. Labovs (1991) Beobachtungen über das besondere Vokalsystem von AAVE folgend (vgl. Bailey and Thomas 1998: 93), wird zunächst die Artikulation der Vokale in der Varietät in amerikanischen Raptexten behandelt, gefolgt von der Beschreibung der Konsonantenbehandlung. Der dritte Teil zu den Besonderheiten der Aussprache beschäftigt sich mit prosodischen Eigenschaften des AAVE wie Betonung, Tonhöhe und Intonation, die für Rap von erheblicher Bedeutung sind (vgl. Kapitel 5.2).

Übersicht 7 fasst wichtige Merkmale des AAVE Vokalsystems zusammen.

1 /aɪ/ und /ɔɪ/ werden monophthongal gesprochen	<i>high</i> → [ha:]; <i>boy</i> → [bɔə]
2 /ɪ/ und /ɛ/ verschmelzen vor Nasalen (merger)	<i>pin; pen</i> → [pɪn]; <i>get</i> → [gɪt]
3 /ɪŋ/ wird realisiert als /æŋ/ in einigen Wörtern	<i>thing</i> → [θæŋ]; <i>drink</i> → [dræŋk]
4 /ɔə/ wird in einigen Wörtern/eʊ/ gesprochen	<i>your</i> → [jeʊ]; <i>more</i> → [meʊ]
5 /u:/ wird zu /a:/ in einigen Wortendungen	<i>you</i> → [ja:]

7) *Distinktive Merkmale des AAVE Vokalsystems (Thomas and Bailey 1998: 93)*

Merkmal 1 identifiziert die Tendenz zur Monophthongierung durch eine offenere Aussprache und Gleitreduktion der Vokalkombinationen [aɪ → a] und [ɔɪ → ɔə] in Wörtern wie *nice* → [na:s] und *night* → [na:t], *oil* → [ɔəʃ] und *boil* → [bɔəʃ]¹⁹⁰. Sie ist in einer Reihe amerikanischer Raps nachweisbar, so z.B. in (US107) bei der Artikulation von *high five*, von *boy* in (US10) oder *nice* in (US107) und *mile* in (US99). Die Neutralisation und der Zusammenfall der Laute von (2) ist ebenfalls an einigen Stellen belegt, so in (US97) bei der Aussprache von *get*. Die Aussprache in Wörtern wie *ring* und *sing* wird zu [ræŋ] und [sæŋ]. Häufig steht und erklingt *thang* anstelle von *thing* in Raps (z.B. in US14, 60, 75, 91 und 95).

37) It ain't no thang bitch I'm straight off the tank (US60)

Die Aussprache des Vokals in finaler Wortposition wie in *you* tendiert zu mehr Offenheit → [ja], wohingegen die Aussprache in *your* → [jeʊ] gespannter und geschlossener ist wie in *your momma* [jeʊ' mɔmə] mit folgendem Nasal (vgl. US67).

38) You don't wanna, go to war with a soldier
No Limit, TRU nigga, I thought I told ya! [...]
Betta keep yo negativity about No Limit on the under [...]
they wanna be bad hoes, so ask yo-self [...]
if yo ass get burned, don't hold me liable (US67)

Die geschlossenerere Aussprache des Vokals in Wörtern wie *your* und *more* ist eine Folge der [r] Tilgungsregel (s.u.). Auch das [ʌ] in *but* erhält mitunter eine höhere Gespanntheit als in der Aussprache des Standard American English¹⁹¹. Merkmale (4) und (5) treten

¹⁸⁹ Variationen in Aussprache und Grammatik sind mitentscheidend bei der Bestimmung von ethnischer Zugehörigkeit, sozialer Klasse, Alter und Geschlecht von Sprecherinnen und Sprechern.

¹⁹⁰ Diphthongierung tritt auf in Wörtern wie *bills* → [beals] u. *bells* → [betls] (s. McWorther 2000: 179f.).

¹⁹¹ Thomas und Bailey (1993, 1994) haben Labovs (1991) Erkenntnisse über die Nichtteilnahme des AAVE an den systematischen Rotationen der Vokalpositionen in anderen Varietäten wie in der *Northern Cities Chain Shift* u. der *Southern Shift* bestätigt. Dies schließt auch den tiefen hinteren Vokalzusammenfall anderer am. Dialekte aus (Labov 1991/ vgl. Bailey and Thomas 1998: 93). Das Vokalsystem von AAVE ist durch die Abwesenheit dieses Merkmals wie auch der regulär auftretenden

vielfach und gehäuft über das amerikanische Korpus auf und ermöglichen oft den Reim wie z.B. in (US14) *befo* /*maestro*.

- 39) You never been on a ride like this befo'
with a producer who can rap and control the maestro (US14)

Die Behandlung der Konsonanten als Teil der Aussprache von AAVE in Raptexten umfasst Merkmale wie Konsonantenreduktion oder -löschung und die Realisierung stimmlosen und stimmhaften *th*, die auch in anderen Varietäten üblich sind, aber in der Häufigkeit ihres Auftretens differieren (vgl. Bailey and Thomas 1998).

6 finale Konsonantklusterreduktion	<i>cold</i> → [koul]; <i>hand</i> → [hæn]
7 finale einfache Konsonanttilgung	<i>five</i> → [fa:]; <i>man</i> → [mæ]
8 finale <i>ng</i> in Gerundien wird zu <i>n</i>	<i>talking</i> → [tɔ:kɪn]
9a stimmloses <i>th</i> wird realisiert als <i>t</i> oder <i>f</i> ¹⁹²	<i>thin</i> → [tɪn]; <i>mouth</i> → [maʊf]
9b stimmhaftes <i>th</i> wird realisiert als <i>d</i> oder <i>v</i>	<i>this</i> → [dɪs]; <i>brother</i> → [brəvə]
10 Stimmlosigkeit finaler stimmhafter Stops	<i>with</i> → [vɪt]; <i>bad</i> → [bæt]
11 postvokale Tilgung von <i>r</i>	<i>four</i> → [fɔə]; <i>their</i> → [ðeə]
12 postvokale Tilgung von <i>l</i>	<i>help</i> → [hep]; <i>we'll</i> → [vi:]

8) *Merkmale der Konsonantbehandlung im AAVE (Bailey and Thomas 1998: 93f.)*

Merkmale 6 gibt Beispiele für die Reduktion von Konsonantklustern aus zwei Konsonanten; wortfinale *d* oder *t* wie auch *k* werden getilgt in Wörtern wie *desk* → [des], *lost* → [lɔs] und *passed* → [pas]. Letzteres führt zur Tilgung des Vergangenheits-suffixes *-ed* (vgl. US109) als Folge seiner Aussprache als /t/.

- 40) I thought she'd be impressØ by my devious rap (US109)

Konsonantklusterreduktion und einfache Konsonanttilgung begegnen zu einem gewissen Grad in allen Varietäten und sind auch an soziale Variablen gebunden, wie Labovs frühe Studie zum working-class Vernacular von New York City (1966) nahelegt. (US4) zeigt den Reim von *test* auf *less*, und das wiederholte Anhören des Raps bestätigt die Artikulation von *tes*'.

- 41) I slang dick bitch nothing more and nothing less
You got a C-no hoe, you can take the test (US4)

In (US10) werden beide Reimwörter *around* und *underground* am Wortausgang um *-d* reduziert, ebenso *understand* und *mind* in (US62). An einigen Stellen heißt es *ol'* für *old* (z.B. in US10, 14, 65 und 74; Beispiel US21 stammt von Eminem).

- 42) I'd be geeked when she'd come around
Slim was fresh yo, when she was underground (US10)
- 43) You see I can't depend upon no man
To be responsible or even understand
It's just the way it is at this point and time
Sometimes it gets so scared unless it blows my mind (US62)
- 44) You know, and I know, I flow some ol funky shit (US14)
- 45) catchin a good-ol' fashioned passionate ass-whoopin (US21)

Vokalrotationen charakterisiert. Die genannten Ausspracheunterschiede machen sich in (US19) bei Eminem im Vergleich zu den afroam. Korappern bemerkbar. Die Detailanalyse weiterer Raps v. Eminem zus. mit Rappern afroam. Herkunft, z.B. ‚How come‘ (2004 Album: D-12 world) ergab eine inkonsistente Aussprache von monophthongiertem /ai/ innerhalb seiner Strophe in Richtung AAVE / SAE (Anhang II).¹⁹² *death* → [def] i. Recordlabel ‚Def Jam records‘ (,def‘, sehr gut; vgl. ‚doin‘ it to death‘, etwas mit voller Hingabe tun). *With* kann → [vɪt] oder → [vɪf] artikuliert werden (Smitherman 1994:6f.; Bailey 2001:74).

Einfache Konsonanttilgung nach einem Vokal (Merkmal 7) wie in *o* anstelle von *of* (US74 und 75) ist nicht so häufig wie Merkmal 6.

- 46) Cuz she's got a gang o' kidz knuckle-heads (US74)
- 47) I told her "I'll take care o' you, you take care o' me" (US75)

In *man* → [mæ̃] (US62, s.o.) wird der finale Konsonant infolge von Vokalnassalität assimiliert. Finale Konsonanttilgung wie in *five* → [fa:] und *fine* → [fa:] betrifft besonders stimmhafte Frikative und bestimmte Nasale (vgl. Thomas and Bailey 1998: 88). Anstelle der Weglassung von Konsonanten können die stimmhaften Frikative /v/ bzw. /z/ als stimmhafte Stops (/b/ bzw. /d/) artikuliert werden, wie in *seven* → [sæben] und *isn't* → [idnt] (vgl. Rickford 1999: 5). Das bei weiblichen wie männlichen amerikanischen Rappern häufig erscheinende Merkmal 8 markiert die nasale Artikulation von finalem velaren /ŋ/ als alveolares /n/ in Formen des Gerundiums.

Die Aussprache von *th* (Merkmal 9) wie in *mouf* (US38) hängt von stimmhafter [ð] oder stimmloser [θ] Artikulation und von seiner wortinitialen oder wortfinalen Position ab. Besonders silbeninitiale, stimmhafte Frikative wie in *these* und *those* zeigen oft frikative Stops → [diz], → [douz]. Im Korpus begegnet sie bei der Aussprache von *them* als *dem* (auch *`em*) durch einige Rapperinnen und Rapper (vgl. Kapitel 6.3). Die stimmlose Artikulation wortfinaler stimmhafter Stops durch Substitution von [b], [d] und [g] mit [p], [t], und [k] wie in *bad* und *pig* (Merkmal 10) kann von einem glottalen Stop begleitet sein (vgl. Bailey and Thomas 1998: 98; Rickford 1999: 4) und kommt an mehreren Stellen vor bei der Aussprache von *wit* und kontrahiertem *witcha/witchu* („with you“) in Raps von NWA, KRS One, Lady of Rage, Missy Elliott u.a.

- 48) One whole, making sisters ‘noid nigga
No figures no stickers, but you can for sho' lick us¹⁹³ (US61)
- 49) I start some shit they throw me out the back do' (the back do')
Come back and shoot the club up with a fo'-fo' (a fo'-fo')¹⁹⁴ (US16)

Wortfinale *r*-Tilgung wie in *more* → [mev:] oder Vokalisierung vor Wortbeginn mit einem Vokal (*for all*) ist nicht die einzige Form von *r*-Tilgung im AAVE (Merkmal 11). Beispiele für postvokale *r*-Tilgung in wortmittlerer Position sind die Artikulation von *during* → [dʃuɪŋ] oder *hurry* → [hʌɹ̩], in denen intersyllabisches *r* vokalisiert oder weggelassen wird. Wie in anderen Fällen spielt die Betonung des Wortes eine wesentliche Rolle. *R*-Tilgung in unbetonten Endsilben begegnet häufig in Wörtern wie *brother* → [brʌðə], [brʌvə] und *sister* → [sistə] (z.B. in US7). Dasselbe, jedoch in geringerem Ausmaß, geschieht mit [l] nach einem Vokal (Merkmal 12). Erneut verursacht eine Ausspracheregeln möglicherweise einen grammatischen Effekt: die Tilgung von ‘ll in kontrahiertem *will* → [vi:] führt zur Abwesenheit der Hilfsverbform in Sätzen wie *He be back soon* (s.u.). Der nachfolgende Überblick enthält prosodische Merkmale und ihren Einfluss auf die Aussprache im AAVE.

13 Tilgung unbetonter Silben	<i>about</i> → [ˈˈbaut]; <i>government</i> → [ˈgʌvˈmənt]
14 Betonung initialer Silben in	<i>police</i> → [ˈpɔlis]; <i>Detroit</i> → [ˈdɪtrɔɪt]
15 größere Tonlagenbandbreite für Intonation	
16 mehr ansteigende und lelvfinale Konturen	
17 konversationelle Zeitstruktur	

¹⁹³ Vgl. auch (US16): „[Snoop] Did you shit on these niggaz two times Dr. Dre? [Dre] Oh fo' sho'!“

¹⁹⁴ 44, Waffentyp; in Klammern stehende Ausdrücke bedeuten echoartige Response durch Korapper.

9) *Charakteristika von Betonung, Tonlage und Intonation im AAVE (Bailey and Thomas 1998: 93f.)*

Neben der Tilgung unbetonter initialer und medialer Silben (Merkmal 13) gibt es eine Tendenz zur Tilgung von initialem *d* und *g* in Zeit-Aspekt-Hilfsverbkonstruktionen wie *I don't know* → ['a: 'eʊ'neʊ] und *I'm gonna do it* → ['a:m'ə'duit] (Labov 1968: 252). Labov legt ebenfalls nahe, dass die Verwendung von *ain't* im AAVE von ähnlichen Prozessen kontrahierter Aussprache herrührt (ebd.). Mehrfach im Korpus treten *'bout* (,about') und *'fore* (,before') *'noid* (,anoid'), *'til* (,until') sowie *I'ma* auf, daneben eine Reihe weiterer Kontraktionen wie *shoulda*, *woulda*¹⁹⁵, *gonna*, *gotta*, *kinda* (,a kind of'), *lotta* (,a lot of'), *lemme* (,let me') und *gotsta* (,got to', s.u.).

Merkmal 14 bietet Beispiele für die divergierende Anfangsbetonung von ansonsten endbetonten zweisilbigen Wörtern im AAVE wie in *hotel* → ['heutel] (US40) und kommt vereinzelt auch bei *pólice* und *Détroit* vor. Wie der Gebrauch von unbetontem und betontem *been* im AAVE, beschrieben in der grammatischen Sektion, zeigen wird, können variierende Betonungsmuster auch eine Veränderung in der Bedeutung produzieren und signalisieren (vgl. Kapitel 5.2).

Wie Merkmal 15 nahelegt, gibt es eine stete und merkbare Verlagerung von tieferen auf höhere Tonlagen und umgekehrt, was auch den Gebrauch des Falsettregisters durch Männer einschließt. Dieses trat häufiger bei Rappern afroamerikanischer als anderer Herkunft auf, andererseits werden aber auch sehr tiefe Sprechlagen benutzt (vgl. Loman 1975/ In: Wolfram and Thomas 2002: 152). AAVE Sprecherinnen und Sprecher weisen ein breiteres Tonlagenspektrum auf und eine höhere Variation der Intonation als Sprecherinnen und Sprecher anderer Varietäten des American English (vgl. Jun and Foreman 1996, Foreman 2000). Ungleich zu den konsistenter fallenden finalen Konturen von Amerikanern europäischer Herkunft sind gleichbleibende und ansteigende finale Konturen häufiger im Sprechen afroamerikanischer Menschen zu beobachten (Merkmal 16). Verglichen mit der Konsistenz tieftöniger Akzente von Euroamerikanern in yes/no-Fragen zeigen Afroamerikaner mehr Variation durch das Produzieren tief- oder hochtöniger Akzente. Sie benutzen Tonakzente nach dem Nukleus des Satzes öfter als Euroamerikaner und zeigen auch eher einen Hochton am Beginn eines Satzes¹⁹⁶. Thomas' (1999) Studie bestätigt, dass Afroamerikanerinnen und -amerikaner generell mehr hochtönige Akzente als Euroamerikanerinnen und -amerikaner benutzen, was auch im Vergleich ihrer Raps auffällt. Neben anderen phonetischen und grammatischen Mustern spielen Intonationsmerkmale demnach eine wesentliche Rolle bei der Distinktion der Sprechweise von Afroamerikanern von anderen Varietäten.

Sukzessiv betonte Silben scheinen in afroamerikanischer Rede zu alternieren zwischen tiefem und hohem Ton, nicht unterbrochen von der Betonung und Hervorhebung bestimmter Wörter (der Platzierung des Nukleus; vgl. Wolfram and Thomas 2002: 154). Tarone (1973: 29) beobachtet in ihrer Studie zu den suprasegmentalen Charakteristika Betonung, Rhythmus und Intonation des AAVE: „AAVE has a wider range of intonation, [which results in a more] excited sound of blacks in conversation“¹⁹⁷. Wie Kochman (1969) in einer früheren Studie diskutiert,

¹⁹⁵ Vgl. auch (US102): „Sometimes I *wouldn'ta* made it if it wasn't for you“ (anstelle von *wouldn't have*).

¹⁹⁶ *Wh*-Fragen u. Imperative zeigen fallende Intonation nach hochtönigem Beginn, vgl. auch die Tendenz zur Markierung konditionaler Satzteile mittels Intonation u. ohne *if* (Wolfram and Thomas 2002: 152ff.).

¹⁹⁷ Tarones Untersuchung finaler Intonationskonturen von drei Sprechvarietäten (AAVE, WVE, formales AAE) ergab Unterschiede hinsichtlich der finalen Intonationskonturierung im AAVE wie ein größeres Tonspektrum mit einer Erweiterung in höhere Tonbereiche, die außerdem häufiger genutzt wurden als im WVE o. formalem AAE. Tarone sieht den Grund dafür im kompetitiven und aggressiven Element sozialen

unterscheiden sich Kommunikationseinstellungen und Motivationen von Mitgliedern schwarzer Sprechgemeinschaften signifikant von denen der weißen Mittelklassekultur (vgl. Kochman 1972a: 241ff). Verschiedene Intonation kommuniziert verschiedene Einstellungen in schwarzen und weißen Sprechereignissen (s.a. Kochman 1981).

Die hohe Wertschätzung performativer und kompetitiver Aspekte auch beim Diskutieren eines Themas in afroamerikanischen Sprechkulturen kann als ein Grund angesehen werden für die große Anzahl von Texten im amerikanischen Textkorpus, die dem Inhalt der Selbstpräsentation zuzuordnen sind. Formen des *bragging* über die eigenen verbalen Fertigkeiten und Kompetenzen reflektieren nicht, sondern widersprechen eher weißen Mittelklassewerten (s.a. Kochman 1981), auch wenn es ein substantieller Teil epischer Poesie ist, einschließlich detaillierter Beschreibungen von Gewalt und der Benutzung obszöner Sprache (Ong 1982: 44). Dasselbe gilt für den Gebrauch eines weiteren Tonspektrums und dynamischeres Sprechen. Die Kompetenz der Benutzung verschiedener Sprechformen und verbaler Handlungen reflektiert auch eine andere Einstellung zum Sprechen als einem wichtigen Mittel zur verbalen Bewältigung von Konflikten und der Aushandlung von Status¹⁹⁸.

Eine andere prosodische Eigenschaft, die dem Tonhöhencharakteristikum in seiner Bedeutung ähnelt und im Rap zum Vorschein kommt, ist die Funktion des Timings innerhalb des Sprechens von AAVE (Merkmal 17). Einen Grundschlag auszulassen während einer Unterhaltung im Gegensatz zum rhythmischen Sprechen in regelmäßigen Intervallen zwischen Reden und Pausieren legt eine divergierende Einstellung oder Ansicht von der des Sprechergegenübers nahe (vgl. Spears 1998: 266). Das Merkmal des Timings, das in dialogisch strukturierten Raps reflektiert wird, trägt zusammen mit dem steten Wechsel zwischen tiefem und hohem Ton zur Musikalität des Sprechklangs bei. Die Analyse des Tonhöhenverlaufs am Beispiel in 5.2 verdeutlicht einige der intonatorischen Besonderheiten eines Rappers afroamerikanischer Herkunft und Sprechers von AAVE (Vgl. Eminem/In: Lütke 2005).

Der folgende Teil behandelt in amerikanischen Raps auftretende distinktive grammatische Merkmale des AAVE wie die Besonderheiten des Zeiten-, Modus- und Aspektsystems. Es werden Spezifika der Benutzung von Nomen und Pronomen sowie Formen der Verneinung und Fragestellung aufgezeigt. Einige der morphologischen und syntaktischen Variablen interagieren stark mit phonologischen Merkmalen.

1 Abwesenheit von Kopula-/Hilfsverb <i>is</i> und <i>are</i> bei momentanen Zuständen und Aktionen	<i>He is tall</i> → <i>He Ø tall</i> <i>They are running</i> → <i>They Ø running</i>
2a invariantes <i>be</i> bei habituellen Aktionen	<i>He usually walks</i> → <i>He be walkin'</i>
2b abwesendes <i>be</i> bei momentanen Aktionen	<i>He walks right now</i> → <i>He Ø walkin'</i>
3 invariantes <i>be</i> für Futur <i>will be</i>	<i>He will be here soon</i> → <i>He be here soon</i>
4 invariantes <i>be</i> und intensivierendes <i>steady</i>	<i>She steady be runnin' her mouth</i> (Baugh 1983:86)
5a unbetontes <i>been</i> für <i>have/has been</i>	<i>She has been sick</i> → <i>She been sick</i>
5b betontes <i>been</i> (<i>bin</i>) für Zurückliegendes	<i>She has been married for a long time and still is</i> → <i>She bin married</i>
6 perfektives intensivierendes <i>done</i>	<i>He done did it</i> (Smitherman 1986:24)
7 resultatives oder Futur <i>be done</i>	<i>She will have had a baby</i> → <i>She be done had it</i>
8 unmittelbar zukünftiges <i>finna</i>	<i>He's about to go</i> → <i>He finna go</i>
9 indignantes <i>come</i>	<i>He come walking in here like he owned the damn place</i> (Spears 1982: 852)
10 einfache Vergangenheit <i>had</i>	<i>Then we went outside</i> → <i>Then we had went outside</i> (Rickford and Théberge-Rafal 1989)

Spiels schwarzer Sprechereignisse. Bewegungen in sehr hohe Register (Falsett) dienen dem dramatischen Effekt oder der Anzeige der Stärke der Sprecheremotion zu einem Thema (vgl. Tarone 1973: 33ff.).

¹⁹⁸ Kochman (1981) hat auf die vers. Toleranzlevel weißer und schwarzer Sprecher/innen hinsichtlich verbaler Aggression u. Konfliktaustragung hingewiesen, die in Verbindung mit *loud-talking* und weiteren der intonatorischen Besonderheiten steht u. Ursache gravierender kultureller Missverständnisse sein kann.

11 Gebrauch von Doppelmodalformen	<i>might be able to</i> → <i>may can, might can/ could must not</i> → <i>must don't</i> (Labov 1968: 260ff.)
12 Gebrauch von modalem <i>liketa</i> und <i>poseta</i>	<i>I nearly drowned</i> → <i>I liketa drowned</i> <i>You're not supposed to do it that way</i> → <i>You don't poseta do it that way</i> (Labov 1972: 56ff.)

10) Zeitform, Modus und Aspektmarkierung im AAVE (Rickford 1999)

Kopula- bzw. Hilfsverbabwesenheit von *is* und *are* zeigt momentan stattfindende Handlungen und Zustände an (Merkmale 1). In Abhängigkeit von der phonologischen Umgebung können auch ihre kontrahierten Formen 's und 're getilgt werden im AAVE. Sie kommt in dieser Gebrauchsform in einer Reihe amerikanischer Texte vor, z.B. in

- 50) You Ø the bitch tonight (US61)
- 51) Mad 'cause I made it. Now friends Ø intimidated (US25)
- 52) Suck my fuckin dick, you faggot. Ø You happy now? (US16)¹⁹⁹
- 53) You say, "what Ø up?", they Ø ready to stick it in (US8)
- 54) Gangsta Boo be wit it, what the fuck Ø you tryin' to do? (US24)
- 55) Why you Ø comin to the hotel? (US40)
- 56) Bring mo game than we Ø fightin (US67)²⁰⁰
- 57) I once knew a bitch who got a slack
'Cause she Ø playing me like she was all that (US15)

Das letzte Beispiel bezieht sich auf einen bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit. Invariantes *be* indiziert das fortgesetzte Stattfinden einer Handlung oder einer wiederkehrenden Aktivität (Merkmal 2a). Die Satzstruktur von *She be walkin' by* signalisiert eine wiederholte Aktivität (habituelles *be*), wohingegen *She Ø walkin' by* (Merkmal 2b) eine im Augenblick des Sprechens vonstattengehende Handlung anzeigt (s.o.). Habituelles und invariantes *be* erscheint häufig in den Texten, u.a. in

- 58) guys be wanting games like the New York knicks (US58)
- 59) Punks be wit ya on and on and on (US8)
- 60) Though trouble be knocking on my door like every 24-7 (US62)
- 61) Six sons indeed, they be The Baddest (US63)
- 62) We be No Limit niggaz, and we bout it [...] I be dunkin niggaz in the hood
[...] I start bustin, niggaz be hidin and duckin (US67)
- 63) Brothers everywhere be callin' me a rookie [...]
Even white girls be sayin' "Ooh, Kane's a hunk!" (US7)
- 64) Don't be lovin' niggas more than yourself (US25)

Invariantes *be* begegnet auch in Aussagen in der Zukunft wie *She be home soon* (Smitherman 1986) als Result der phonologischen Regel der 'l-Tilgung von kontrahiertem *will be* (Merkmal 3). Man vergleiche z.B.

- 65) Til the, uhh, day I die, I Ø be fly Robin fly (US46)

Steady wird als Intensifier verwendet für kontinuierliche Handlungen, gewöhnlich mit invariantem *be* und vor einem progressiven Verb für Handlungen, die durchgehend oder hartnäckig auftreten, wie in *Ricky Bell be steady steepin in them number nines'* (Baugh 1983: 86/ Rickford 1999: 6). In den Texten finden sich einige Beispiele, darunter

- 66) While tears is rollin down your cheeks
Ya steady hopin things don't all down this week (US107)
- 67) I remember late nights steady rockin the mic²⁰¹ (US102)

¹⁹⁹ Der Ausschnitt entstammt Eminems Part in dem Rap, auch benutzt er 2. Person Plural Pronomen ,you all', *don't* für *doesn't*, *her* für *she* und kontrahiertes *is*.

²⁰⁰ An dieser Stelle wird auch das konjunktionale Glied weggelassen.

- 68) People steady try to make me into somethin' I'm not (US55)
 69) got the nerve to get mad if I don't talk
 Steady schemin on how they wanna stick it from the back (US90)

Unbetontes *been* oder *bin* kommt in Sätzen im Perfekt vor, wie in *He been ill* (Merkmal 5a). Betontes *been/bin* wird verwendet, um Aktionen oder Zustände zu markieren, die vor langer Zeit ihren Anfang nahmen, wie in *He been married* oder *He bin ate it* (Merkmal 5b) und noch andauern oder aber abgeschlossen sind.

- 70) Now ya been with your girlfriend for quite a while (US98)
 71) Since you was eleven you been actin this way (US57)
 72) Die bitches, everywhere you go
 Bitches is dyin', bitches been dyin' for over 400 years (US24)

Sätze wie *I done my work* benutzen nur Partizipien zur Anzeige der Vergangenheit.

- 73) She had the biggest ass that you Ø ever seen (US75)
 74) You ain't seen nothing til you Ø seen us both jacking (US110)

Die intensivierende Rolle von *done* (Merkmal 6) zeigt sich in Sätzen wie *He did do his hair five time this week* (Smitherman 1986: 24ff.), oder zur Hervorhebung der Komplettierung einer Handlung wie in *he done did it* (Rickford 1999: 6). In *She be done finish before we get there* (Smitherman 1986: 24) erscheint *done* in Kombination mit *be* zur Markierung des perfekten Futurs oder konditionalen Perfekt (*done* kann auch gemeinsam mit *been* auftreten) (Merkmal 7). Labov hat die Reduktion der ursprünglichen Wortbedeutung (hier: *done*) auf abstraktere Merkmale wie 'vollständig' oder 'intensiv', was charakteristisch ist für Grammatikalisierung, 'semantic bleaching' genannt (1998: 129). Dies zeigt den Einfluss der grammatischen auf die semantische Ebene. Intensivierendes *done* wird in mehreren Raps eingesetzt, wobei auch die intensivierende Verbindung von *done did* in (US29) in weiteren Texten belegt ist.

- 75) I done been around the world and it's still all the same (US113)
 76) I done fucked their best friends [...] You done fucked them all (US26)
 77) look what you done did, got send up for a eight year bid (US29)
 78) before you think to steppin best done pause like a comma
 Cause I done lays niggas down flat like that (US63)
 79) Whatever it takes to do ya done top gun (US44)

Finna (Merkmal 8) signalisiert nahe Zukunft und geht möglicherweise auf die Kontraktion mehrerer Worteinheiten zurück ähnlich wie bei *gonna*. *Come* (Merkmal 9) kann benutzt werden, um den Unmut einer Person über eine Handlung oder ein Ereignis zum Ausdruck zu bringen, wie in *He come walking in here like he owned the damn place* (Spears 1982: 852). Solche Mißbilligungs- und Unmutsäußerungen treten auf in:

- 80) He came running to my rescue he was a little late (US30)
 81) So why you aint come see me no commisary or nuttin (US54)

Es gibt einige weitere Besonderheiten bei der Markierung der Zeitform im AAVE.

13a Abwesenheit von 3. Person Singular Präsens -s	<i>He walks</i> → <i>He walkØ</i>
13b Abwesenheit von 3. Person Singular <i>doesn't/hasn't</i>	<i>He doesn't sing</i> → <i>He don't sing</i> <i>She has it</i> → <i>She have it</i>
14 generalisierter Gebrauch von <i>is</i> und <i>was</i>	<i>They are crazy folk</i> → <i>They is crazy folk</i> <i>We were here</i> → <i>We was here</i> (Wolfram 1993)
15 past tense oder Präteritalformgebrauch als past participle	<i>He had bitten</i> → <i>He had bit</i> <i>She has run</i> → <i>She has ran</i>

²⁰¹ Vgl. auch *steady* im Namen einer frühen Breakdance Gruppe im am. Hiphop, der *Rock Steady Crew*.

16 past participle Gebrauch als past tense oder Präteritalform	<i>She saw him yesterday</i> → <i>She seen him yesterday</i> (Wolfram 1993: 12)
17 Verbstammnutzung als past tense oder Präteritalform	<i>He came down here yesterday</i> → <i>He come here down yesterday</i> (Wolfram 1993)
18 doppelte Zeitformmarkierung	<i>liked</i> → <i>likeded</i> ; <i>skinned</i> → <i>skinded</i> (Wolfram)

11) Zur Markierung der Zeitform im AAVE (vgl. Rickford 1999)

Werden die Zeitindikatoren *-s* und *-ed* weggelassen (als Folge der phonologischen Regel), wird Zeit allein aus dem Kontext ersichtlich (Merkmal 13). Abwesenheit von 3. Person Singular Präsens Verbendung *-s* ist sehr häufig und wird an Beispielen gezeigt.

- 82) This is how it goØ (US38)
- 83) Eyes get wet and dreamy everytime a brother seeØ me (US45)
- 84) He meet a girl, in five min. he layØ her (US31)
- 85) Where this type of music comeØ from, the N.O. (US61)
- 86) Don't ask Kim for a date, she want her pussy ate (US56)

Auffällig ist weiterhin die häufige Verwendung von Verbendung *-s* mit anderen als der 3. Person Singular Präsens innerhalb des amerikanischen Textkorpus, insbesondere mit hervorhebendem *get*, was auch die kontrahierte Form *gotsta* in einigen Texten bedingt.

- 87) The way I fucks it up, I upchuck nasty style like (US44)
- 88) I brings drama like you spit on my mama (US63)
- 89) I gets loced and looney bitch (US99)
- 90) I gots to handle things, I can't let her down, I gots to represent the Pound
[...] But I gots better things to do (US46)
- 91) if you got the power they gets it too (US35)
- 92) You gots to have true grit and feel it (US45)

Die Benutzung von *don't* anstelle von *doesn't* ist ebenfalls mehrfach nachweisbar. Sie ist auch in anderen Varietäten des Englischen zu finden und stark präsent in US-Raps.

- 93) I'd be praying that the bitch don't find me (US74)
- 94) It's like your mind don't understand (US107)
- 95) If she don't pass she don't get blessed (US26)
- 96) See he don't mind me flirting (US110)
- 97) if she don't get her way, she'll throw a fit (US17)

Dies trifft auch auf die Verwendung von *is* für *are* und *was* für *were* (Merkmal 14) zu.

- 98) You's a money hungry woman (US107)
- 99) You's a nappy headed havin' hoe ass rooty poot g! (US8)
- 100) I said you's a sucker (US97)
- 101) tears is rollin down your cheeks (US107)
- 102) My rhymes is heavy like the mind of Sister Betty (US49)
- 103) 'til one day you was find hung dead in a cell [...]
You was cold and your body swung back and forth (US29)

Im zuletzt gegebenen Beispiel erscheint auch die Präsensform des Verbs *to find* anstelle des Partizips II. Die Nichtmarkierung der Zeit wird ebenfalls in (US76) deutlich.

- 104) Last night the nigga put yo' ass in the trunk
You wanna leave but Sonny started talking fast
And it make you wanna go and sell more ass (US76)

Die folgende Übersicht beinhaltet Merkmale des Gebrauchs von Nomen und Pronomen.

19 Abwesenheit von possessiv <i>-s</i>	<i>John's house</i> → <i>JohnØ house</i>
20 Abwesenheit von Plural <i>-s</i> (nicht sehr häufig)	<i>two boys</i> → <i>two boyØ</i>

21 assoziativer Plural <i>and (th)em</i>	<i>Felician and her friend/family/associates</i> → <i>Felician an'(th)em</i> (Mufwene 1998: 73)
22 appositive Pronomen	<i>That teacher Ø yells at the kids</i> → <i>That teacher, she yell at the kids</i> (Fasold & Wolfram 1970: 81)
23 2. und 3. Person Plural possessiv <i>y'all</i> und <i>they</i>	<i>It's your ball</i> → <i>It's y'all ball</i> (Wolfram 1993: 16) <i>It's their house</i> → <i>It's they house</i>
24 persönlicher Dativ <i>me, him, etc.</i>	<i>I'm going to get myself some support</i> → <i>Ahma git me a gig</i> (Gumperz 1982: 31)
25 Abwesenheit von Relativpronomen	<i>That's the man who came here</i> → <i>That's the man Ø come here</i> (Mufwene 1998: 77)

12) Grammatische Merkmale des Nomen- und Pronomengebrauchs (Rickford 1999)

Anstelle des Possessivpronomens *their* erscheint häufig *them* vor Nomen (s.u.). In (US8) fällt auch die getrennte Verwendung von *herself* auf, die sich in anderen Raps auch als *yo' self* u.Ä. artikuliert²⁰², sowie der Gebrauch von *that* anstelle von *who*.

105) And any bitch can see for her damn self , niggas that's talkin' the most shit ain't even buldgin' up under them belts! (US8)

106) And I know y'all know them thug ass do to my clique
When it's beef, Na Na stash this heat for all y'all asses
My bitches roll them nats since gats is popular (US24)

Die Form des 2./3. Person Plural Possessivpronomens *y'all* und *they* sind verbreitet²⁰³,

107) Y'all records make a bitch wanna' throw em out (US70)

108) Can't do nothing about it but get a foot in they ass (US78)

109) Everybody's still got a little shame in they game (US113)

Nach der Einsicht in wichtige in amerikanischen Raps vorkommende Merkmale des AAVE Zeiten-, Modus und Aspektsystems, der Zeitformenmarkierung und Behandlung von Nomen und Pronomen schließt die Sektion mit Charakteristika der Negation²⁰⁴.

26 generalisierte Negation mit <i>ain't</i> für <i>be</i> und <i>have</i>	<i>He isn't here</i> → <i>He ain't here</i> <i>He didn't do it</i> → <i>He ain't do it</i>
27 multiple Negation oder negative Konkordanz	<i>He doesn't do anything</i> → <i>He don' do nothin'</i>
28 negative Inversion (Labov 1972)	<i>Nobody can't see anything</i> → <i>Can't nobody see anything</i>
29 <i>ain't but / don't but</i> für <i>only</i>	<i>He's only fourteen years old</i> → <i>He ain't but fourteen years old</i> ; <i>They only took three dollars</i> → <i>They didn't take but three dollars</i> (Wolfram 1993: 14)

13) Variablen der Negation im AAVE (Rickford 1999)

Ain't wird als allgemeiner präverbaler Negator in Präsens und Präteritum eingesetzt (Merkmal 26). Labov legt nahe, dass der Gebrauch von *ain't* im AAVE auf Prozesse der kontrahierten Aussprache zurückgeht (Labov 1968: 252; vgl. Aussprachemerkmal 13). Negative Übereinstimmung (Merkmal 27) ist die Verneinung des Hilfsverbs und aller indefiniten Pronomen wie in *he don' do nothin'* (Rickford 1999: 8). Bei negativer Inversion werden die Position des Hilfsverbs und die des indefiniten pronominalen Subjekts umgekehrt (Merkmal 28) (vgl. Labov 1972: Kap. 2-4).

110) You not jump from no tree, you not live in no cave (US38)

²⁰² Überhaupt ist die ungewöhnliche Benutzung von Pronomen auffallend, z.B. von I. in (US7): "when I take off my clothes, the I form a third leg", (US66): "Three years went by, and it was all about you and I", oder auch (US64): „while my I going throught this I keep asking myself".

²⁰³ auch bei Eminem: "Is it because you love me that y'all expect so much of me, you little groupie bitch" (US21), darin tauchen andere auch aus dem AAVE bekannten Phänomene auf, wie der Sprechakt *to run sb. mouth* und indignantes *come*: "if you wanna run your mouth, then come take your best shot at me".

²⁰⁴ Weitere Charakteristika wie Variablen der Fragestellung, Zitatmarkierung mit *say*, existentielle und lokative Ausdrücke im AAVE (Rickford 1999: 8-9, Labov 1968: 303) bleiben hier unberücksichtigt.

- 111) So I don't wanna hear no bullshit (US63)
 112) You ain't seen nothing til you seen us both jacking (US110)
 113) [Rapperin] So why you ain't come see me no commissary or nuttin.
 [Mann] I aint wanna see my bird in no cage (US54)
 114) A little education never did you no harm (US42)

Zur Verwendung von *but* für *only* (Merkmal 29) vergleiche man das weiter oben angeführte Beispiel aus (US78), in dem auch Mehrfachnegation benutzt wird.

Die Verwendung phonologischer und grammatischer Merkmale des AAVE wird kombiniert mit Wörtern, die im Vernacular eine distinktive Nutzung erfahren oder eine spezielle Bedeutung innehaben, und mit prosodischen und rhetorischen Stilen, die charakteristisch sind für AAVE. Einige seiner Aussprachemerkmale wie Konsonantklusterreduktion und Vokalisation bzw. Tilgung von [l] und [r] und grammatische Merkmale wie multiple Negation und 3. Person Singular Nullmarkierung von Zeiten sind auch im umgangssprachlichen Amerikanischen Englisch anderer ethnischer Gruppen üblich²⁰⁵. Dennoch werden diese Merkmale häufiger im AAVE verwendet und in mehr differierenden sprachlichen Umgebungen als in anderen American Vernaculars (vgl. Labov 1972: 189, Wolfram 1991; Rickford 1999).

Veränderungen der Wortbedeutung sind z.T. von neuen Schreibweisen begleitet und unterstreichen außerdem bestimmte Aussprachenormen von AAVE und Rap. Umgekehrt ruft mitunter die vom SAE abweichende Schreibung und Symbolhaftigkeit erst neuen Sinn hervor. Die Schreibweise *Amerikkka's most wanted* im Albumtitel von Ice Cube (1990) steht im Zusammenhang mit der schlechten Behandlung der innerstädtischen Jugend in L.A.²⁰⁶. Einige Schreibweisen fokussieren auf Irregularitäten innerhalb englischer Schreibregeln. *Phat* für ‚fat‘ dient als Kompliment für eine Aktivität oder Sache²⁰⁷. Nahezu jedes auf *-er* endende zweisilbige Wort wird *-a*, *-uh* oder *-ah* geschrieben, wie in *brothah*, *sucka* (auch in einigen deutschen Texten); auf *-ing* endende Wörter erhalten die Schreibung *-in* oder *-un*, z.B. *somethin* und *thumpun*. Kiesling (2003: 517) verweist auf die Indikationen der Verwendung von *-in* anstelle der Endung *-ing* mit ‚*working-class*‘ und speziell ‚*hard-working stance*‘. Die soziale Signifikanz wird in der Gruppennorm harten körperlichen Auftretens deutlich.

Silbenreduktion und Vokangleichung werden reflektiert in Schreibweisen wie *aight* für ‚all right‘ (ebenfalls in deutschen Texten, z.B. DE72). Morphophonemische Reduktion ist am häufigsten (insbesondere Suffix *-ing* und kontrahierte Negation²⁰⁸). Aus ‚I'm gonna/I'm going to‘ wird *Ima*, aus ‚gonna/going to‘ *a* (vgl. Morgan 2001: 202ff.). Zwischen amerikanischen Rapperinnen und Rappern wurden keine signifikanten Unterschiede im Gebrauch der Nonstandardformen festgestellt. Sie sind vielmehr an Genre- und Rollencharakteristika sowie an bestimmte Sprechakte gebunden, wie das gehäufte Auftreten von Merkmalen des AAVE und stärker soziolektal markierter Variablen in *bragging*, *boasting* und *dissing* Sequenzen und insbesondere bei der Selbstdarstellung und Darstellung von Ghetto- und Straßenleben, gleich ob in Bezug auf Liebe, Sex, Drogen oder Politik, deutlich macht.

²⁰⁵ vgl. Bailey/Thomas (1998), Wolfram/Schilling-Estes (1998) zur Monophtphongierung v. /eɪ/und/ɔi/, Zusammenfall v. *pin/pen* und Gebrauch v. *done* u. Doppelmodalverb-Konstruktionen im Southern WVE.

²⁰⁶ Die drei *k* stehen für die weiße rassistische Gruppierung des Ku Klux Klan (KKK).

²⁰⁷ z.B. Klang (Beat, Bass) oder Texte von Raps, vgl. auch den Namen der dt. Rapgruppe *Fettes Brot*.

²⁰⁸ *didin* oder *did'n* für ‚didn't‘ zeigt den Stimmstopp vor Nasal (West Coast) bzw. die Glottalisierung stimmloser Stopps vor Nasalen (East Coast) an (vgl. Morgan 2001, 2002).

6.2 Lexikalischer Einfluss von AAVE

Seit der Popularisierung von Jazz und anderen Formen schwarzer Musik mit Beginn des 20. Jahrhunderts hat es einen steten Zufluss afroamerikanischen Vokabulars in die englische Allgemeinsprache gegeben (vgl. Dalby 1972: 176). Dieser Zustrom setzt sich mit Rap fort (vgl. z.B. Cutler 1999, Sweetland 2002). Er umfasst neben der Aufnahme von Einzellexemen die Übernahme verbaler und nonverbaler Kommunikationsweisen wie Gruß- und Verabschiedungsformeln, z.B. das *give me five* im Hiphop (Cooke 1972) oder Formen der Gesprächs- und Publikumsteilnahme wie *call-and-response*. Teilweise werden ganze Erzählformen und -rollen (s. Kapitel 9 und 11.5) mit ihrer dazugehörigen Metaphorik²⁰⁹ adaptiert (vgl. Slim 1972, Hudson 1972). Rap teilt die Verwendung des AAVE und afroamerikanischer Diskurstraditionen mit Vorgängergenres wie Blues und Jazz²¹⁰ (vgl. Hoffmann 1994: 34). Enge Parallelen bestehen nicht nur im sprachlichen Bezug auf soziale Umgangsformen, Schwerpunktthemen und Diskurse²¹¹, sondern bis in die Details sprachlicher Umsetzung und des Gebrauchs von Sprachbildern und Redewendungen.

Im Folgenden werden einige der in amerikanischen und deutschen Texten auftretenden semantischen Eigenheiten und lexikalischen Ausdrücke aus dem AAVE behandelt, die für den Sprechstil von Rapperinnen und Rappern von Bedeutung sind. Der lexikalische Einfluss der Varietät ist evident in der hohen Anzahl von Wörtern und Phraseolexemen, die in Raptexten begegnen, darunter Schlüsselkonzepte der Kultur wie *respect/disrespect* oder *being cool* (vgl. Kapitel 3.4); andere sind eher in Randbereichen anzusiedeln (z.B. *chillin*), doch bedeutsam genug, um Bestandteil der mainstream Kultur zu werden. Der folgende Abschnitt gibt einige Beispiele solcher Konzepte, die gleichzeitig Einblick verschaffen in zentrale Ideen der US-Rapkultur. Das Wissen um die Konstituierung dieser Ideen bietet eine Basis für die Untersuchung ihrer sprachlichen Verbreitung auch in Deutschland.

Die Bezeichnungen 'hip hop nation' und 'hip hop community' werden vielfach verwendet, um auf die breitere Gemeinschaft von Hiphopern zu referieren und um Solidarität und Einheit zu signalisieren. Afroamerikanerinnen und -amerikaner benutzen 'community' als Referenz auf ihre eigene Gemeinschaft (Smitherman 1994). Der Begriff 'nation' hat eine vielfältige Geschichte, die beginnt mit seiner Benutzung für Sklavinnen und Sklaven, die zur selben Sprachgruppe in Afrika gehörten (Conniff and Davis 1994). Menschen in diesen Gruppen sprachen ihre 'national languages' und sorgten für die Bewahrung alter Rituale. Sie tendierten zum Aufbau eines starken Zugehörigkeitsempfindens, und etwas von der rituellen Bedeutung des Wortes besteht bis heute fort (vgl. ebd.). Später wurde es zum generischen Begriff für eine Gang (Smitherman 1994: 165) und für die *Nation of Islam*, die starken Einfluss auf einige

²⁰⁹ So enthält Rap wie Spiritual, Gospel, Blues u. Reggae biblische Metaphern als Form des *double talks* (Rösing 1997: 105), wobei sich der soziale Protest allerdings auch direkt artikuliert und die Metaphorik zum ornamentalen Element und Anknüpfungspunkt an die afroam. Sprach- und Musiktradition wird.

²¹⁰ *Toastin'*, *Signifyin'* und *Playin' the Dozens* sind im Blues (Hoffmann 1994: 40-1) und bei jamaikan. DJs der Dubkultur nachweisbar, die Rap beeinflussten (z.B. DJ Kool Herc). Weitere Arten verbaler Manipulation wie *Rappin'*, *Shuckin'* und *Whuppin'* kommen ebenfalls im Blues vor (ebd.). Formen des Boasting Blues mit ihrer sprachl. Charakteristik sexueller oder finanzieller Prahlerei finden ihre moderne Entsprechung im Boasting oder Bragging Rap (Hoffmann 1994: 42). Blues- u. Reggaetexte treten ähnlich Rap auch als moralische Instanz auf, die Drogenmissbrauch, politische Fehlentscheidungen und soziales Zusammenleben sprachlich thematisieren (zur Verbindung zw. Reggae u. Rap, vgl. Hebdige 1987b: 136).

²¹¹ Hoffmann (1994) verweist z.B. auf den Hautfarbendiskurs im Blues, der auch im Rap nachweisbar ist (s. Kapitel 10.1). Dabei geht es um weiße Schönheitsnormen bzw. die Herausbildung eines von Weißen unabhängigen Schönheitsideals, das sich auf figürliche Merkmale, Haarfarbe und -form erstreckt.

afroamerikanische Rapper²¹², auf schwarze Jugendliche und die Ideologie verwandter Gruppen hatte, u.a. die *Zulu Nation* in der South Bronx unter der Führung von Africa Bambaataa, einem der Begründer des New Yorker Hiphop. Die spätere *Universal Zulu Nation* behielt ihre enge Verbindung zur Rapmusikszene bei²¹³. Gruppen wie *Islamic Force* und die Gründung *nation*-ähnlicher Organisationen wie der *Kolchose* in Deutschland oder die Mitgliedschaft von Rapperinnen und Rappern in der *Universal Zulu Nation* bezeugen die Aufnahme von Ideologien über amerikanischen Rap.

Auf Gruppenebene sind Mitglieder der *hood homegirls* und *homeboys*, auch verkürzt zu *homies*. *Hood* rührt her von *neighborhood*, die Bezeichnungen *homegirl/homeboy* und *homey* werden verwendet für eine schwarze Person, ein befreundetes Gangmitglied oder eine Person aus der eigenen Nachbarschaft im AAVE (Smitherman 1994: 136f.) und sind ebenfalls Bestandteil der Rap Lingo. *To be in the house* indiziert die Präsenz von jemand und wird oft als Ruf benutzt, um Rapperinnen und Rapper dem Publikum vorzustellen: ‘X is in the house, so let me hear say yeah!’ (s. Kapitel 11.5). Anstelle von *hood* gibt es auch Bezeichnungen wie *crew* und *posse* für die eigene soziale Gruppe im AAVE, die Loyalität (angemessene Repräsentation), Freundschaft und Unterstützung impliziert. Namen von Rapgruppen und Assoziationen wie *2 Livecrew* oder *The Shaolin Family* (16 Künstler, u.a. *Wu-Tang Clan*) reflektieren ein Verständnis von erweiterten Verwandtschaftsbindungen (vgl. Mackie 2004), die für ökonomisch, emotional und sozial unterstützendes Verhalten innerhalb von Rapnetzwerken und -gemeinschaften stehen²¹⁴ (vgl. Morgan 2001: 193ff.).

Die Ausdrücke *brother* und *sister* für Mitglieder der Hiphopkultur (vgl. Kapitel 10.3.2) entspringen der Tradition der Black American Church, wo sie Solidarität und Einheit der Schwarzen ähnlich einer Familie signalisieren. Die Begriffe *soulbrother* und *soulsister* haben analoge Bedeutungen. Diese Ausdrücke kommen vor in Widmungen in Albumbooklets, oft mit der Schreibung, die den AAVE Aussprachekonventionen folgt: ‘to my brothas and sistas’. Sie begegnen in den Namen von Rapperinnen und Rappern, z.B. *Sister Souljah*²¹⁵. Ein häufig in Raps gesampelter Künstler, James Brown, wurde später als *Soul Brother Number One* bekannt.

Das Konzept des *being real* (oder anderenfalls *fake*²¹⁶, *wack* oder *lame*) (vgl. Troutman 2001: 232, Labov 1972a: Kap. 5), das grundlegend ist für die performative Ideologie von Hiphop, insbesondere seine Rolle bei der Adressierung von Angelegenheiten von Moral, Ungerechtigkeit, Repräsentation und Verantwortung (vgl. Morgan 2001: 189), zeigt Ähnlichkeiten zu den zahlreichen wertenden Ausdrücken des AAVE für die Einstellungen von Menschen in Relation zu lokalen und regionalen Identitäten. Der Begriff *sell out* im Rap wurde ursprünglich benutzt, um auf Afroamerikaner zu referieren, die nicht *down* sind mit der afroamerikanischen

²¹² Gegründet 1930, war sie eine Black Muslim Gruppe mit bekannten Führern wie Elijah Muhammad, Louis Farrakham und Malcolm X, ihres Hauptsprechers in den 1960er Jahren (vgl. Spike Lees 1992er Filmdokumentation Malcolm X). Sie propagierte eine gesunde Lebensweise ohne Drogen u. Kriminalität, Respekt für Frauen und ein afrozentrisches Weltbild. Verschiedene Rapkünstlerinnen und -künstler reflektieren diese Ideologie durch direkte Referenzen oder starke Anleihen bei dieser Organisation.

²¹³ Mitglieder sind Diamond D, Ice-T, Kool DJ Red Alert, Nikki D, A Tribe Called Quest, Brand Nubian, Leaders of the New School, Positive K, YoYo, Fat Joe, Jungle Brothers, DJ Kool, Funkmaster Flex, Q-Bert, BIO, BRIM, King Sun, Rock Steady Crew, Roc Raider. Mills (1999):

www.hiphopcity.com/zulu_nation/. Baltimore, USA. Die *Native Tongue School* der 1990er Jahre (ATCQ, Jungle Brothers, u.a.) wurde bekannt für den Ausdruck afrozentrischer Anschauungen in ihren Texten.

Ein oft gesampeltes Album von George Clinton (1978) heißt *One Nation Under A Groove*; ein späteres *Mothership connection* (1985), eine Reminiszenz an ein afroam. Erlösungssymbol der Heimatrückkehr.

²¹⁴ Familienprotektion und Loyalität spielen u.a. auch eine Rolle beim Start einer Solokarriere.

²¹⁵ Doppelbedeutung in der Schreibung des 2. Teils (‘souljah’) und dem Klang von ‘soldier’ (Soldat).

²¹⁶ *Fake out* bedeutet im Basketball, einem auch unter afroam. Jugendlichen und jungen Erwachsenen verbreitetem Spiel, eine Bewegung vorzutäuschen, während eine andere erfolgt (Smitherman 1994: 106).

Gemeinschaft und ihrem Wertesystem und auch für die selbstsüchtige Einstellung einer Person, eines Menschen, 'who abandons his or her group's collective mission' (Smitherman 1994: 200). Ein *biter* im Rap ist analog zu seiner Bedeutung im AAVE jemand, der einen Stil, ein Aussehen oder ein Verhalten eines anderen kopiert (vgl. Smitherman 1994: 60).

Smitherman betont, dass "while today's hip hop culture is contributing its own special lingo [...] it is also reintroducing race-conscious language from previous generations" (1994: 2). Besonders das Konzept von *realness* rührt an eine Schlüsselangelegenheit afroamerikanischer Identität, das doppelte Bewusstsein von afrikanischem Erbe und amerikanischer Kultur. *Being real* in diesem Sinne des Wortes ist verbunden mit dem historischen Prozess der gleichzeitigen Adoption europäisch-amerikanischer Normen und dem Erhalt afrikanischer Traditionen von Afroamerikanerinnen und -amerikanern. Bezogen auf die Ambivalenz dieses Prozesses für viele Sprecher des AAVE in Vergangenheit und Gegenwart prägte DuBois den Begriff 'double consciousness'. Diese Geisteshaltung wird im Grad der Benutzung der Varietät und standardorientierter Formen von American English durch Sprecherinnen und Sprecher des AAVE in der Alltagssprache und im Rap reflektiert.

Respekt, ein anderes Schlüsselkonzept im Rap und in der Hiphopkultur allgemein, korrespondiert mit dem aus dem AAVE stammenden Wort derselben Bedeutung als Respektbezeugung für Angehörige der afroamerikanischen Gemeinschaft sowie mit dem Begriff 'propers', verkürzt zu *props*, der Respekt und Anerkennung für etwas, das eine Person tut, indiziert²¹⁷. Er wird oft im Rap benutzt (*to earn props*) und findet seinen Gegenpart im AAVE Ausdruck *to dis(respect)* als Missachtung oder Nichtakzeptanz einer Person oder ihres Tuns. Afroamerikanerinnen und -amerikaner führen dies in Ritualen verbalen Spiels wie dem *put down* aus (vgl. Kapitel 3.3), während sie zu jemand in mehr oder weniger ernstgemeinten Andeutungen sprechen (*signifying*). Das *dissing* von anderen Rappenden kann ebenfalls verspielt und kunstvoll sein und mitunter zu einer ernstesten Angelegenheit werden²¹⁸. Amerikanische und deutsche Opponentinnen und Opponenten²¹⁹ dissing einander wegen des Scheiterns *to come correct, to represent* oder *to give props*.

Eng verknüpft mit den Konzepten von *realness* und *respect* sowie dem nachfolgend behandelten Begriff des *being cool* ist das Konzept des *representing* im Rap. *To profile* meint im AAVE "to assume a pose of confidence and coolness" (Smitherman 1994: 184). *Stylin'* und *profilin'* bedeutet das Annehmen einer coolen, selbstsicheren Positur, zumeist verbunden mit dem Tragen trendbewusster Kleidung, was zusammen zu einer locker und dabei kontrolliert wirkenden Erscheinung führt (vgl. ebd., 218). *Stylin'* und *profilin'* sowie die Benutzung eines höheren Direktheitsniveaus (Spears 2001) sind typisch für die afroamerikanische Sprechkultur und haben ihre Spuren hinterlassen in der verbalen Artikulation und im Performanzverhalten vieler Rapperinnen und Rapper.

Eine Reihe von Begriffen der Varietät, die den Stil einer Person beschreiben, haben Eingang in Rap gefunden, u.a. *to flow*, neben Sprachgewandtheit auch in Referenz auf eine fließende rhythmische Gangart gebraucht, später verengt in der Bedeutung auf 'gut rappen', und auch als Nomen verwendet (*to have a good flow*, vgl.

²¹⁷ Damit verwandt ist das Sprechen von einer guten oder schlechten Reputation im AAVE, das auch in einigen am. Raps begegnet, z.B. (US90) in Bezug auf die sexuelle Anmache einer Rapperin durch einen Rapper: "Go ahead and say I'm stuck up/ Cause I ain't doin nothin that will make my rep fucked up" o. in (US92) bezogen auf den Geliebten einer Rapperin: "He's smart like a doctor with a real good rep".

²¹⁸ vgl. z.B. *Straight outta Compton* von NWA (1989) und Tim Dog's 1991 Diss Rap *Fuck Compton*.

²¹⁹ Im am. Raum u.a. Kool Moe Dee vs. LL Cool J u. MC Lyte vs. Antoinette. Das Auseinandergelien von NWA führte zu aggressiven *dissings* zwischen Dr. Dre u. Ice Cube, Ice Cube u. Eazy E sowie Dr. Dre u. Easy E zw. 1989-95. Im dt. Raum sind u.a. Azad vs. Samy de Luxe, Kool Savas vs. Eko vs. Fler bekannt.

Kapitel 4.3.1 und 5.2). Die Bezeichnung *rap* selbst rührt von einer bestimmten Art von Konversationsstil innerhalb der afroamerikanischen Gemeinschaft her und wird nun allgemein verwendet, um die Rede einer Person als hochgradig fließend, kraftvoll und stark zu charakterisieren (s. Kapitel 3.3; vgl. Smitherman 1994: 190).

To be cool und auch *chillin'* indiziert eine ausgeglichene, ruhige Stimmung und wird ebenso verwendet, um Zustimmung zu signalisieren („*okay, cool!*“), oder um Bewunderung für etwas oder jemand auszudrücken. Historisch geht *coolness* auf die Notwendigkeit von Sklavinnen und Sklaven zurück, kein übermäßig unkontrolliertes Verhalten zu zeigen, das in manchen Situationen gefährlich sein konnte. Smitherman (1986: 52) legt außerdem nahe, dass seine Bedeutung von dem Mandingo Wort für eine Form langsamer Musik, *suma*, herrührt, das wörtlich ‚cool‘ heißt²²⁰. Eine Reflexion dieses selbstkontrollierten, dabei aber gelassenen Verhaltens wird nicht nur in den Einstellungen vieler Rapper, sondern auch in manchen ihrer Namen deutlich (z.B. Ice Cube, Ice Cream Tee, Ice T, Vanilla Ice²²¹). Neben der Bezeichnung der synthetischen, potentiell explosiven Droge *Ice* beschreibt *ice* (N), auch *icy*²²² (ADJ), eine kühne, waghalsig und doch kalkuliert auftretende, ‚supercoole‘ Person oder jemand, der die unverblümete, nackte, harte Wahrheit spricht (vgl. Smitherman 1994: 141).

Eine Reihe von Wörtern aus dem AAVE, die die Qualität von etwas oder der Performanz einer Person ausdrücken, sind durch ihre verbreitete Nutzung in Rapmusik bekannt geworden. Der Bedeutung von *cool* als ‚exzellent, superb‘ nahestehend ist *def*, AAVE Aussprachevariante von ‚death‘ (vgl. Kapitel 6.1), mit der Bedeutung ‚wirklich gut‘. Rap trug und trägt umgekehrt mit einer Anzahl von idiomatischen Redewendungen und Begriffen für Dinge, die als großartig angesehen werden (z.B. *def* und *dope*), zum Repertoire des AAVE bei. Andere Bezeichnungen der Varietät für etwas außerordentlich Gutes sind *mean*, *hip*, *dynamite* (älter) und *fresh*, *hype*, *jammin*, *kickin*, *phat*, *stupid*, *down*, *dope*, *raw* (neuer)(vgl. Smitherman 1994: 91f., Spears 1998b: 237).

Die positive afrikanische Einstellung zum menschlichen Körpergewicht²²³ wird reflektiert durch die Verwendung von *fat*, beispielsweise im Namen einer frühen Rapgruppe, den *Fat Boys*, drei stark übergewichtigen Rappern. Ausdrücke wie *def*, *mean* oder *stupid* zeigen das besonders in Nonstandardvarietäten verbreitete Prinzip semantischer Inversion²²⁴, bei dem die ursprüngliche Wortbedeutung in ihr Gegenteil verkehrt wird. *Down* erhält eine positive Bedeutung (*to be down with sb. or sth.*) und wird auch benutzt in einem lokalen Sinn mit der Bedeutung ‚für sich behalten‘ in der formelhaften Wendung *to keep sth. down low*. *Stupid* mit langanhaltender Betonung auf der ersten Silbe meint ‚good‘. *Sick* beschreibt nicht nur eine kranke, sondern eine sehr lustige Person, die ein wenig verrückt agiert und viele Lacher erhält²²⁵. Worte wie *motherfucker*, *shit* und *dope* können eine hochgradig positive Bedeutung haben und werden oft verwendet, um den Ausdruck des nachfolgenden Wortes zu intensivieren,

²²⁰ Kool Moe Dee rappt 1991 in *How kool can one black man be?*: “But cool ain’t a mood/ It’s an attitude dude/ It’s a tone/ It’s a tempo/ A mind set/ A rhythm/ Lifestyle/ Religion/ It’s just how ya’ livin/ I’m righteously cool/ While here and hereafter/ I’m so cool/ That I have to ask ya’/ How cool? How cool?/ How cool can one black man be?”

²²¹ U.a. bekannt durch Titel wie ‘Ice, Ice, baby’.

²²² S.a. (US45): “Yeah you played the high stakes and got baked/ Tried to be icing and wound up cake”.

²²³ Ein differierendes Schönheitsideal kommt auch in der Präferenz für ein großes weibliches Gesäß zum Ausdruck, vgl. (US4): “You got a C-no hoe, you can take the test/ And bring big fat titties and lots of back” u. (US41): “Yo, Kris. I really knocked the boots on those two big-butt females last night”. (US90) berichtet über sexuelle Anmache auf der Straße: “I’m on my way to the mall with a couple of friends/ Some niggas pull up in a blue Benz/ A kid named Mark with dark glasses/ Talkin about ‘Yo, y’all got some real fat asses’/ I kept walkin, Tracy stopped and started talkin/ With all these muthafuckas hawkin”.

²²⁴ Wie die Ursprünge des Ausdrucks being *bad* zeigen, ist es auch in westafrikan. Sprachen bekannt.

²²⁵ Analoges gilt für *ill*, vgl. die Beastie boys’ Alben *Licence to ill* [1996] und *Ill Communication* [1994].

z.B. 'phat beats, dope rhymes' (Maxwell 2003), zum Teil auch einer ganzen Phrase oder eines Satzes: 'You 're motherfuckin' right'.

Die Inflation hervorhebender Bezeichnungen führt z.T. zur Wiederverwendung älterer Wörter und Phrasen und zur Kreation neuer Bedeutungen. Aufgrund der gängigen Adaption von AAE Slangbegriffen durch Amerikaner europäischer Herkunft werden ethnisch markierte Wörter und Phrasen fortgesetzt entwertet und verlieren ihren Wert für die in-group Kommunikation. Rickford (1999: 255) beispielsweise spricht im Zusammenhang mit möglichen Beziehungen zwischen *black* und *white speech* von der Ersetzung von *hip* durch *live* und *fresh* durch Schwarze nach der Adaption der Bezeichnung durch Weiße während der späten 1960er Jahre. Es wurde erneut ersetzt durch *dope*, *shit*, etc. mit der Ankunft von Crack in schwarzen inneren Stadtgebieten Anfang und Mitte der 1980er Jahre und hat wie die anderen Lexeme Eingang gefunden in die amerikanische mainstream Kultur und in globalen Rap. Einige Wörter zeigen leichte Veränderungen der Extension von Bedeutungen wie *wack*, 'inept, deficient' (unfähig, mangelhaft) von *wacky*, 'absurd or irrational' (Morgan 2001: 198).

Der zuerst derogativ benutzte Begriff *Nigger* (s. Kapitel 10.1) wird inzwischen auch in affirmativer Weise genutzt unter Afroamerikanern, um tiefe Freundschaft zu signalisieren und gemeinsame Erfahrungen, wie beispielsweise mit der Widmung 'to all my Niggaz'. Ice Cube scheint sich mit seinem Rap 'The Nigga Ya Love to Hate' der zu allererst derogativen Bedeutung des Wortes 'nigger' sehr bewusst zu sein, und Rapperinnen wie Mia X im Rap 'All N's' gebrauchen den Begriff als Kritik an negativem Verhalten afroamerikanischer Männer. Die männliche Rapgruppe *Niggaz With Attitude* und die weiblichen Rapper *Hoes With Attitude* und *Bitches With Problems* streben eine Auflösung des herabsetzenden Sinns negativer sozialer Kategorisierungen an durch Einfügen in neue und zunächst ungewöhnliche sprachliche Kontexte (vgl. Kapitel 10). Die Bezeichnungen *Nigga*, *bitch* und *ho*²²⁶ werden auch allgemein von Frauen und Männern verwendet und implizieren nicht in jedem Fall Selbsthass, rassistische, männer- oder frauenverachtende Einstellungen (vgl. Spears 1998: 227 zur positiven Verwendung von *bitch*, Troutman 2001: 227 für *nigger*).

Das Konzept des *being bad* steht ursprünglich mit der afroamerikanischen Geschichte und dem Verhalten aufbegehrender Sklavinnen und Sklaven in Verbindung. Es besitzt heute eine sekundäre invertierte Bedeutung ähnlich der von 'mean' als 'extremely good, great'²²⁷. Smitherman (1994: 52) führt seine Bedeutung zurück auf den Mandingo Ausdruck *a ka nyi ko-jugu*, 'it is good bad', was meint, das etwas sehr gut ist. Diese Konzeption wird reflektiert im Image des 'bösen' Verhaltens von 'rude' boy oder girl²²⁸ (ältere Bezeichnung, vgl. Cooper 1994) und des Gangsta oder der Gangstress. Inzwischen gibt es einzelne Subgenres im Rap, die diesen Traditionen folgen, erweitert um die Figur des Hustlers und des Pimp (s. Kapitel 9.2).

Die Benutzung von Obszönitäten, graphischen Schilderungen sexuellen Begehrens, etc. (Spears 1998a) in Inhalt und Klang der Sprache ('bad language') bei einigen Afroamerikanerinnen und -amerikanern sowie Rapperinnen und Rappern kann zum Teil vor dem Hintergrund des Widerstands gegen und der Konfrontation mit europäisch-amerikanischen Mittelschichtssprachnormen betrachtet werden. Außerdem spielt die teilweise Ablehnung des Konzepts der romantischen Liebe im Gegensatz zu anderen mündlichen und kommunikativen Traditionen und sozialen Umständen eine Rolle (s.a. Spears 2001 zur afroamerikanischen Verwendung von Direktheit).

Spears (1998: 232f.) verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass es eine merkbliche Verschiebung in der Nutzung unzensurierter Sprache gegeben hat im Laufe des

²²⁶ Die Schreibung von 'Nigga' und 'Ho' reflektiert die AAVE Aussprache von *nigger* und *whore*.

²²⁷ Vgl. (US103): 'I write the baddest sounds around/ I'm guaranteed to throw down'.

²²⁸ Vgl. MC Lyte's Album (1996) *Bad as I wanna be*, o. den Titel 'Good girl gone bad' v. Mia X (1995).

vergangenen Jahrhunderts. Wörter erhalten allgemeinere Bedeutungen, ihr Gebrauch normalisiert sich. Lexeme wie *nigga*, *bitch*, *ass* und *mutherfucker* zeigen einen Grad dieser semantischen Veränderung, ein Umstand, den Spears der Vorherrschaft afroamerikanischer Popularkultur und ‘notably rap music’ zuschreibt²²⁹ (ebd., 242).

Eine Reihe amerikanischer Autorinnen und Autoren haben lexikalische Besonderheiten von Rap analysiert (u.a. Forman 2002, Smitherman 1998, Stapleton 1998, Morgan 2001). Ihre Beschreibungen amerikanischen Rapvokabulars sind eingebettet in den Kontext afroamerikanischer Sprechstile (s. Kapitel 11.5) und bestätigen die Existenz einer Verbundenheit und engen Interaktion von Rap- und afroamerikanischen Gemeinschaften innerhalb der USA. Dennoch bedarf die Frage, in welcher Weise die Sprache von amerikanischem Rap und AAVE miteinander interagieren, weiterer Untersuchungen zu ihrer Beantwortung.

6.3 Einflüsse anderer Varietäten im amerikanischen Rap

Ost- und Westküstenrapper sind von einer Vielfalt musikalischer Stile beeinflusst, darunter Jamaican Dance Hall, Funk, Dub, Raggamuffin und Reggae²³⁰. Mit der Migration puertorikanischer und anderer aus dem karibischen Raum zugewanderter Bevölkerungsteile in die urbanen Entstehungszentren von Rapmusik verbindet sich der Einfluss von Carribean Creole in einigen Texten des amerikanischen Korpus.

115) nowadays a most dem gal a dressin like a slut (US40)

116) They say "they don't love dem hoes" (US43)

117) Me nah worry bout dem ting dere, cause me nah gon die or fall (US45)

Die vorliegenden Beispiele fallen durch die starke Konsonantklusterreduktion, einfache Konsonanttilgung (*depen'* für *depend*, US50) und fremdartig anmutende Aussprache einiger Lexeme auf. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass die Weglassung initialer vokalischer Silben wie in *`bout* (about) oder *`pon* (upon) auch im AAVE anzutreffen ist, außerdem treten auch andere Merkmale wie Abwesenheit des Hilfsverbs, die stark kontrahierte Form *gon* für *going to* oder Benutzung von *them* anstelle von *they* zusammen mit der initialen Ausspracheänderung von /th/ in /d/ an einigen Stellen im AAVE auf, allerdings in geringerem Umfang. *Gal* für *girl* kehrt ebenfalls im AAVE wieder, und die postvokale Vokalisierung von /r/ zeigt sich auch an anderer Stelle, wie im untenstehenden Beispiel *fah* (for).

118) Dem no know weh dem do, dig out yuh yei while dem sticking like glue, fling, skin, grin while dem plotting fah you [...] Gwan²³¹ like dem love while dem rip yuh to shreds. Trample pon yuh heart and lef yuh fi dead, dem a yuh fren who yuh depen pon from way back when. But if yuh gi dem yuh back den yuh mus meet yuh end. Dem no know wey dem do [...] Dem no know, dem no know wey dem do (US50)

Wie in anderen Kreolsprachen wird nicht das Wortendungssystem benutzt, das europäische Sprachen verwenden. Tatsächlich ist ein Teil der Endungen abwesend, da die Kreolsprecherinnen und -sprecher sie nicht lernten oder andere als die standardüblichen Formen in den Sprachschatz übernommen wurden (vgl. auch US38). Die Distinktivität der karibischen Varietäten reflektiert den Einfluss der afrikanischen

²²⁹ Es sei darauf hingewiesen, dass die amerikanische Filmindustrie eine große Rolle bei der Verbreitung bestimmter Kategorisierungen u. ihrer Aufnahme in und Popularisierung durch Rap spielt (s. Kap. 10.4).

²³⁰ In einigen deutschen Texten wird der mehr gesungene Sprechstil nachgeahmt.

²³¹ Vgl. (US42): "All *gwan* put your hands up in *de air* and turn around with your face to the ground".

Sprachen (vgl. Trudgill and Hannah 1994: 5). Folgende Aussprachemerkmale von Jamaican Creole sind zu beobachten (Trudgill und Hannah 1994: 112):

1. Es gibt keine Unterscheidung zwischen /a/ und /ɔ/, oder zwischen /ai/ und /ɔi/. [...]
2. Wortendungen auf /aun/ in anderen Formen von Englisch werden im Jamaican Creole /oŋ/ ausgesprochen, z.B. *town* /toŋ/ (gleich mit *tongue*).
3. Jamaican Creole ist *nicht-rhotisch* (kein rollendes *r*).
4. Das Jamaican Creole Konsonantsystem unterscheidet nicht /t/-/θ/ und /d/-/ð/, mit /t/ und /d/ als einzige verwendete Phoneme für jedes Paar: z.B. *thing* /tiŋ/; *them* /ðem/.
5. Konsonantkluster werden oft reduziert, sowohl initial als auch final: *scratch* → /krač/; *strong* → /traŋ/; *child* → /čail/
6. Die meisten Formen von Jamaican Creole lassen /h/ weg: *house* → /aus/; *hill* → /il/

Die Grammatik des Jamaican Creole ist an vielen Punkten sehr verschieden von der des Englischen²³². Zu den grammatischen Merkmalen des Jamaican Creole zählen neben den bereits oben angeführten multiple oder doppelte Negation und Kopula- bzw. Hilfsverbabwesenheit. Die Abwesenheit von Plural -s Marker bei Nomen ist ebenfalls belegt (vgl. US38). Charakteristisch für die Aussprache sind auch teilweise Betonungsverschiebungen und Unterschiede in der Artikulation, d.h. Dehnung oder Stauchung der Vokale (vgl. Cooper 1994: 430ff.). Die Lexik von Jamaican Creole enthält als Ergebnis des Vermischungsprozesses eine Anzahl von Wörtern afrikanischen Ursprungs (ebd., s.a. Dalby 1972 zu afrikanischen Wörtern im AE).

Cooper gibt einige Beispiele aus Texten des Jamaican Dancehall, die sprachlich und inhaltlich in frappierender Weise den obengegebenen Beispielen aus Raptexten ähneln, so u.a.

119) mi naa ron fi poliis (= I wouldn't run to the police, 430)

120) all them kind a men dem riding pon the horse (432)

121) Charlton Heston fe come down wid de commandments (433)

In einem der vorgestellten Songs (*Gun pon me*, 435-6) tauchen neben der verwendeten Gunmetaphorik (s. Kapitel 8.2.2 und 8.3) auch aus dem AAVE bekannte Ausspracheweisen wie *'bout*, *gon* und *widout* auf. Interessant ist weiterhin, dass auch rituelle Beleidigungen wie die *mother insults* und gewaltreiches Sprechen und Fluchen im Jamaican Creole bekannt sind (vgl. Cooper 1994: 438), dessen Sprecherinnen und Sprecher ebenfalls Teil einer mündlich und performanzorientierten Dialogkultur zwischen Darstellenden und Hörerschaft sind (zu den Gemeinsamkeiten in der Erzähltradition beider Varietäten, s. Kapitel 11.5). Im Folgenden wird nun der Varietätengebrauch in deutschen Raps betrachtet.

6.4 Lautlicher und grammatischer Einfluss von Substandard in deutschen Texten

Die Untersuchung der kulturellen Terminologie, von Kategorisierungen, Diskurspartikeln und formelhaften Ausdrücken zeigt, dass Übernahmen aus dem Amerikanischen vor allem sprachliche Elemente des AAVE betreffen. Den deutschsprachigen Rapperinnen und Rappern stehen nicht die lautlichen, grammatischen und diskursiven Möglichkeiten einer solchen Varietät oder etwa des

²³² Dort, wo Englisch die offizielle Sprache ist auf den Westindies, findet man oft ein soziales Kontinuum von Sprachvarietäten, das von Standard Englisch an der Spitze bis zu 'tiefen' Creoles am unteren Ende der sozialen Skala reicht. Es gibt keine scharfe sprachliche Trennung zwischen Creole und Englisch. Dies ist die Situation, wie sie in Jamaika vorzufinden ist (vgl. Trudgill and Hannah 1994: 114).

Carribbean Creole zur Verfügung (s.o.). Stattdessen greifen sie auf den substandardlich geprägten Wortschatz des Deutschen zurück und machen Gebrauch von regionalen und soziolektalen Ausspracheweisen, grammatischen und lexikalischen Varianten.

Zu den gemeinsam verwendeten umgangssprachlichen Lautmerkmalen norddeutscher Prägung im deutschen Korpus gehören -x, -ç statt -g und Vokalkürze in unflektierten Formen [glas, tax] (DE103), offener Vokal in Wörtern wie erst [ɛrst] (DE34), e: statt ä: wie in *schämen* [ʃe:mən] (DE62) und f statt pf im Anlaut wie in *Pfeife* [faefə] (DE34) bzw. nach m wie in *Trumpf* [trʊmf]. Hinzu kommen Reduktionserscheinungen im Endungsbereich und veränderte Vokalqualitäten in der Umgebung von r (s.u.) (vgl. Schönfeld 1989: 71). Auch wird in einzelnen Fällen niederdeutsche Aussprache von Vokalen bewahrt (z.B. in *schlimm* [ʃlʊm]) (vgl. DE50).

- 122) Um Kohle zu scheffeln, muß man halt'n büschen schummeln (DE50)
- 123) Und ham se se ma nich sach ich: "Hau ab du Wicht" (DE103)
- 124) ich schäme mich benehme mich dämlich bin nämlich (DE62)
- 125) Liebe auf die ersten noch zweiten Züge von Pfeifen (DE34)

Häufig nachweisbar im deutschsprachigen Korpus sind die Apokope des unbetonten [ə] am Wortende und in schwachen Tonsilben, wie in *ich sag, ich mein, ich wollt* oder *heut*, weiterhin die Apokope des [t] nach Frikativen, wie in *nich, er is*. Synkopen von Endsilben mit Schwa [ə] begegnen in Wörtern wie *sie warn, sie fingn, sie sind gekomn* (vgl. Schwitalla 1997: 34). Gängig ist die Verkürzung und Assimilation der Endsilbe -ben zu [m] wie in *haben* [ham], -den zu [n] und -gen zu [ŋ] wie in *wegen* [ve: ŋ]. Außerdem findet häufig eine Abschwächung des enklitischen Vokals [ʊ] zu [ə] in Verben der 2. Person statt, z.B. *kriegste, willste* (ebd.).

- 126) brach Vertrau'n, sprach mit Frau'n,
schlaf mit Frau'n, bin fort im Morgengrau'n (DE111)
- 127) ob ich so jede ansprech, uh uh, is nich' meine Art (DE13)
- 128) Der Scheiss is' doch nu' wirklich gestorben.
Es bleibt nix übrig als Sorgen (DE90)
- 129) woll'n mal sehen, wer mich nachher noch vögeln kann (DE87)
- 130) ich hab keine Lust Schubidubi zu sing'n (DE106)
- 131) deine beats ham kein' Druck und deine refs ham kein' hook (DE25)
- 132) ich liebe die Frau'n [...] flipp nicht aus, mich kriegste nie (DE46)

In (DE90) wird anstelle des standardsprachlichen *nichts* die regionalsprachliche Form *nix* gebraucht. An anderer Stelle begegnen das mundartlich gefärbte *net* (DE92) und *nee* (DE50). Verschleifungen und Elisionen treten besonders bei Nasalfogen auf, was mitunter zur Aufgabe grammatischer Morpheme führt, ähnlich wie in amerikanischen Texten. Es gibt zahlreiche allomorphe Wortverkürzungen wie *is* neben *ist* (s.o. DE13, DE90) oder sogar `s, daneben *n* statt *ein*, *ne* statt *eine* oder *m* anstelle von *dem*.

- 133) 100 Stück für ein'n Wholecar [...] nichts als 'n leeres Gefühl im Bauch
und irgendwann da spürst du's auch (DE111)
- 134) nach *nem* Blick in deine Augen bin ich für'n Schampus [...] Mutter Natur gab dir *ne* super Figur (DE13)
- 135) Die Hüfte tylkultiert. Mit 'm Brand mobiert (DE73)
- 136) Ich bin vonne Schnuller-Gang und jetzt machtet peng! [...] brauchta gar nich so zu gaffen (DE103)

Die Klitisierung von Pronomina und Kontraktionsphänomene sind an vielen Stellen des Korpus belegt. In (DE80, s.u.) z.B. erscheint *es* reduziert (s.a. DE72, DE111) und am Verbende, außerdem treten der Wegfall des unbetonten [ə] in *geb'*, Konsonanttilgung

am Wortende von *nochma*’ und Assimilation von *-gen* zu [ŋ] in *sag ’n* auf. Allgemein ist *l*-Schwund im Auslaut oft gebrauchter Kurzwörter ([ma:] für *mal*) häufig²³³. In (DE106) begegnet der Wegfall von auslautendem *d* im Wort *und*.

- 137) kann ich so nicht akzeptieren un schon gar nicht kapiieren (DE106)
- 138) Ich geb euch was ihr braucht und wollts nur nochma sagen (DE80)
- 139) Ich war der 605 Edding King, ders bei jedem Wetter bringt (DE72)
- 140) 's tut mir leid, 's nur Frage der Zeit (DE111)
- 141) Getz kommt ma alle bei hier, ey Alta mach ma Freibier (DE103)

Im zuletzt gegebenen Beispiel fällt die Nonstandard Benutzung der Präposition *bei* auf, auch wird der geöffneteren Aussprache (Tilgung bzw. Vokalisierung von *r*, vgl. Kapitel 6.1) in der Schreibung von *Alter* im Text Rechnung getragen.

Weil + Hauptsatz als auf den mündlichen Sprachgebrauch beschränkte syntaktische Form (vgl. Fiehler et al. 2004: 462, Schwitalla 1997: 19) begegnet in manchen Texten. In (DE91) sind zudem die paraphrasierende Redundanz im Ankündigen des nachfolgenden Sprechakts und die allmähliche Bedeutungskonstitution nachweisbar (s. Kapitel 4.3.2).

- 142) Ich hab' euch was mitzuteilen. Hier kommt das Dickste. Weil es gibt eh wenig Chicks mit Style. Aber mein Shit is' zu geil (DE91)

Die in Kapitel 4.3.2 erwähnte *am* + Infinitiv-Konstruktion (vgl. Werlen 1994: 70) zur Aspektmarkierung tritt in einigen Texten auf, darunter auch in Raps mit dialektalem Einfluss des Kölnischen (DE103). Im ersten Beispiel erscheint außerdem die eher im mündlichen umgangssprachlichen Deutsch auftretende Präfixbildung *rum-* sowie die Artikulation des unbetonten *wir* als *wa* u.a. infolge von *r*-Vokalisierung bzw. Tilgung.

- 143) Ey, wat, wat, wat bisse hier am rumdissen [...]
Getz fangen wa am singen, getz fangen wa am swingen (DE103)
- 144) Dann fällt mir ein warum du überhaupt am tanzen bist (DE19)
- 145) keiner hat was gemerkt, alle waren seelenruhig am kiffen (DE53)
- 146) Ein Deutscher schiebt Welle, jetzt bin ich endlich am rappen (DE59)
- 147) wir sind die Coolsten, nie am loosen (DE71)
- 148) Ihr seid panisch am smashen (DE91)
- 149) Pyranja ist am Starten, meine Herren und die Damen (DE80)

In (DE80) werden sowohl die Wendung ‚am Start sein‘ als auch die feste formale Anredeform reintechnisch bedingt verändert. Auffällig ist die Anzahl aus dem Englischen entlehnter Verben, jedoch sind auch eine Anzahl genuin deutscher Verben mit der Konstruktion belegt (s.a. DE81). Ausgliederungen mit nachgestellter Information, wie sie für mündliche Sprache typisch sind, finden sich in einer Reihe von Texten, teilweise auch zu Reimzwecken wie im nachfolgenden Ausschnitt, in dem die umgangssprachliche Form *dran* verwendet wird. Anstelle der mit *her-* und *dar-* zusammengesetzten Adverbien werden zumeist die Kurzformen verwendet: *runter*, *rinn*, *dranne*, *drin*, usw. (vgl. Schönfeld 1989: 84).

- 150) Wichtig ist nur, daß er ein Mann ist
Und außerdem am langen Arm der Jurisdiktion dran ist (DE56)

Dialektaler Einfluss wird evident in der Benutzung von *net* anstelle des standardsprachlichen *nicht* in stellenweise vom Ruhrdeutschen geprägten Texten (DE25, 88-90, 92 und 103). In (DE25) erscheint die umgangs- und jugendsprachliche Form *tun/machen auf* und Konsonanttilgung (apokopiertes [t] nach Frikativen) in *is*’.

²³³ In einigen Texten lässt sich darüberhinaus *d*-Schwund bzw. Schwächung feststellen in *und*, *sind*.

- 151) dieses Lied is' net die Leier von du gehst mir auf die Eier (DE88)
 152) hab' so viel Aggro in mir. Der Shit passt net in Raps (DE90)
 153) weil ich mich net ma' zum Schein duck' tu ich selten auf beeindruckt
 (DE25)

An der Artikulation bestimmter Kurzwörter (Artikel, Fragewörter, Pronomen), z.B. *wat*, *dat*, *et* in manchen Texten wird ebenfalls ein dialektaler Einfluss ersichtlich²³⁴.

- 154) So wie ich dat seh, so wie ich dat versteh. Is dat eh egal wat die da
 machen [...] Hau ich allet aufen Kopp (DE103)

Im Beispiel taucht daneben Konsonantenverdoppelung auf, *pf* im Auslaut wird als *p* realisiert (vgl. Stellmacher 1994: 41). Charakteristisch für einige Texte aus dem norddeutschen Raum (z.B. Hamburg) ist die Artikulation von *t* als *d* wie in *Mudder* (Lenisierung dentaler Verschlusslaute, keine Behauchung). In (DE103) kommen auch aus dem Ruhrpottdeutschen und Rheinischen bekannte Personalpronomina wie *mi* anstelle von *mich* vor (vgl. Goossens 1994: 45).

- 155) ich liebe mein pump-gun pack mi ni an (DE103)

Als lautliche bzw. grammatische Besonderheiten des in Kapitel 3.8 behandelten Textbeispiels sowie einiger anderer Texte mit dem Einfluss des Kölnischen²³⁵ sind folgende Varianten von Bedeutung: die Kontraktion von Artikel + Präposition (von der → *vonne*, auf den → *aufen*), die Verlaufsform (am) + Verbinfinitiv (s.o.), Kontraktion von Verb + Pronomina (kannst du → *kannse*, braucht ihr → *brauchta*), sonstige Kontraktion (was du willst → *wattewills*, ist es denn → *isseten*), Adjektiv- und Pronominalendung *-t* anstelle von *-s* (kluges Mädchen → *kluget Mädchen*, dieses → *dieset*). Weitere Merkmale wie die Verniedlichungsform mit *-ken* („Herzken“), die Vergleichsform ‚wie‘ oder ‚als wie‘ anstelle von ‚als‘, Trennung von ‚dafür, davon, dazu‘ oder Verwendung von ‚brauchen‘ ohne ‚zu‘ und possessivem Dativ²³⁶ kommen nicht vor und sind stärker soziolektal markiert. In (DE50) taucht die Verwendung des Nominativ- anstelle des Akkusativpronomens in einer idiomatischen Redewendung auf.

- 156) Oh, mein Gott, wat hat der Trottel Sott.
 What a Pretty Woman, das Glück is' mit die Dummen (DE51)

Der Text einer Hamburger Formation enthält neben den zuvor behandelten Aussprachekennzeichen und grammatischen Eigenheiten regionalsprachliche bzw. dialektale lexikalische Elemente („Sott“), die im Folgenden näher betrachtet werden.

6.5 Lexikalischer Einfluss deutschen Substandards

Mit bestimmten Lexemen umgangssprachlicher Art in deutschsprachigen Raps verbindet sich eine semantische Differenzierung im Vergleich zur Standardsprache, z.B. mit der Kategorisierung und Anredeform *Alte/Alter* oder der Bezeichnung *Braut*

²³⁴ Vgl. auch die Artikulation von *getz* statt *jetz* in (DE103); Aussprache von *j* statt *g* im absoluten und silbischen Anlaut vor Vokal oder /o:/ anstelle von /au/ als typische Merkmale des Brandenburgisch-Berlinischen wurden im Korpus nicht festgestellt. Dies korreliert mit dem Befund, dass die im Berliner Raum ansässigen Rapper des Korpus dem Westberliner Teil entstammen, und mit der Stigmatisierung des Dialekts als Arbeiter- und Unterschichtssprache und Beschränkung auf Arbeiterviertel wie Wedding im Vergleich zum anderen Prestigewert im Ostteil der Stadt als frühere Landeshauptstadt (Hofer 2002: 17, s.a. Schildt und Schmidt 1986, Schönfeld 2001).

²³⁵ Der Ruhrpottdialekt kennt wie andere Dialekte auch eigene Wortschöpfungen, so beispielsweise „hibbelig“ (unruhig, nervös), „kirre“ (verrückt), „am brasseln sein“ (Stress, viel zu tun haben), „nölen“ (rummeckern) und „panne“ (blöd, bescheuert). Dazu gehört auch die Anrede ‚Alter‘ (vgl. DE103).

²³⁶ Z.B. in ‚Meine Karre is schnellta wie dem Kalle seine‘, und ‚Da krichse Bauchschmerz von‘.

(DE51). Gruppensprachlich bzw. dialektal geprägt sind auch *Ische*²³⁷ (DE98) und *Göre* (DE37). Deutliche dialektale Einflüsse zeigen sich in der Benutzung von Einzellexemen wie *seut* (süß, DE51) oder *schnacken* (erzählen, DE9). Zahlreiche der in Kapitel 7 behandelten Lexeme sind umgangssprachlich markiert, so die Verwendung von *Kohle* für *Geld*, *abgezockt/kassieren* für *ausnutzen/ausnehmen*, *Bulle* für *Polizist*, *Bude* für *Zimmer* oder *Birne* anstelle von *Kopf*. Dies gilt ebenso für eine Reihe lexikalischer mündlicher Alternativen wie *schmeißen* statt *werfen* oder *abhauen/verschwinden* für *weggehen*. Wie im amerikanischen Korpus, so unterliegen Expressiva wie *irre*, *super*, *geil* einem schnellen sprachlichen Wandel (ältere wie *klasse* oder *stark* werden nicht mehr oder kaum noch verwendet)(vgl. Schönfeld 1989: 216, Dittmar et al. 1986). Zur reaktiven bewertenden Stellungnahme und Kommentierung treten neben englischsprachigen Lexemen u.a. *gut*, *ok*, *super*, *recht (so)*, *schön*, *Oh mein Gott* und *Scheiße* auf, weiterhin emotional-bewertende Stellungnahmen wie *ach* und *oh* sowie Flüche und Beschimpfungen (*damn*, *Idiot*)(vgl. Fiehler et al. 2004: 215).

In Anlehnung an die Verwendung amerikanischen Substandards in Raptexten erfolgt die vielfältige sprachliche Annäherung an Schlüsselkonzepte und Sprechhandlungen der Kultur in deutschen Raps. So steht beispielsweise anstelle der Ankündigung ‚x is in the house/ x ist im Haus‘ häufig auch ‚x ist am Start‘ aus der Sprache des Sports. Manche Lexeme wie ‚Block‘ für ‚block/ projects‘ (z.B. in DE2) erfüllen analoge Darstellungszwecke in amerikanischen bzw. deutschen Texten (Wiedergabe bzw. Inszenierung von Ghettoalltag und -lebensweise). Anstelle von ‚(bull)shit talking‘ erscheinen im Deutschen auch ‚Stuss‘ (DE8), ‚Dreck labern‘ (DE103) oder ‚jmd. vollquatschen‘ (DE95) und ‚Quatsch‘ (DE27).

Andererseits stehen wie auch in amerikanischen Texten Standard- und nicht-standardliche lexikalische Varianten eng beieinander, und es kommt zu einer Vermischung verschiedener Sprachebenen und Register. In (DE21) werden reimbedingt die semantisch veränderte, umgangssprachliche Redeweise ‚jmd. durchnehmen‘ und das standardsprachliche Verb ‚(etwas) umsetzen‘ verwandt (tatsächlich taucht es ohne die unbetonte Schwa-Endung auf). Daneben steht der Gebrauch des Vulgär- und Tabulexems ‚ficken‘ im Sinne des Englischen ‚to fuck sb. up‘ (fertigmachen).

157) Yeah ich komm in deine Stadt dein Bezirk wird ganz ruhig
 Bring mir die Typen die du kennst ich nehm sie alle durch
 Ich setzte das um was du Leuten vor machst
 Du brauchst nicht viel zu reden ich ficke euch noch vor acht (DE21)

Ein interessantes Beispiel für die Umsetzung und Variation amerikanischen Substandards im deutschen Rap bietet der Parodierap ‚Böse‘ (DE46). In ihm wird intentional die Palette an Schimpfwörtern, rohen und beleidigenden Äußerungen im Deutschen ausgelotet. Das Ergebnis der Aneinanderreihung solcher Äußerungsinhalte und Übertreibungen ist eine groteske Wirkung und die Bloßstellung des Sprechungsgehaltes an sich (vgl. Anhang III). Anstelle des englischen ‚to fuck it up‘ begegnet das deutsche ‚Mist bauen‘, und auch in diesem Text erscheint gehobenes Standardsprachvokabular neben Umgangs- und Vulgärsprachlichem bzw. Tabuwörtern, z.B. ‚saufen‘, ‚Alte‘ und ‚Möse‘ neben ‚furchtbar böse‘. An anderer Stelle werden die hyperbolischen Formen ‚scheißböse‘, ‚Scheißknarre‘ und ‚Scheißgetöse‘ mit *scheiß-* als intensivierendem Präfixoid eingesetzt. Ebenso werden wie auch in amerikanischen Texten mitunter archaische Formen für den Reim herangezogen (im Beispiel ‚saufen‘/‚raufen‘). Kreativen Umgang mit der Sprache bezeugt auch der Gebrauch umgangssprachlicher Lexeme und Lexemverbindungen wie das lautmalerische ‚Knarre‘

²³⁷ ‚Mädchen‘, westjidd. *Ische*, von hebr. ‚Weib, Gattin‘, seit 18. Jh. auch im Rotwelschen (Kluge, 406).

für Schusswaffe (auch in anderen Texten) oder ‚jmd. blöde anmachen‘ (die veraltet anmutende Endung *-e* in *blöde* wird aus Gründen der Betonungsabfolge verwendet).

Das unvermittelte Nebeneinanderstehen von und Wechseln zwischen Standard- und Substandardlexemen ist für eine Reihe von Texten charakteristisch. (DE50) stellt hyperbolische (‚Obergangsta‘), onomatopoetische (‚ratatata‘) und umgangssprachliche Ausdrücke (‚Geld scheffeln‘) neben die ironisch gemeinte, formale Anrede ‚geehrte Gangsta‘²³⁸ (verfremdendes formelhaftes Zitieren, s. Kapitel 1). In (DE52) reimt ‚Penner‘ auf ‚(Haupt-)Nenner‘, und während in einigen Texten die Bezeichnung ‚Frau‘n‘ (ebd.) vorherrscht, dominieren in anderen generalisierende Bezeichnungen wie ‚Nutte‘ oder ‚Fotze‘ neben ‚Mädels‘, ‚Frau‘n‘ (z.B. DE68) oder ‚Braut‘ (DE87) und andererseits ‚Macker‘ oder ‚Typ‘ neben ‚Junge‘ und ‚Mann‘ (vgl. z.B. DE2, 19, 80 und 103, s.a. Kapitel 10).

In einigen Texten wird der Gebrauch von Straßenslang selbst zum Thema. Der zuletzt gegebene Textausschnitt (DE106) beinhaltet die Auseinandersetzung mit einem Kritiker der Rapgruppe. Auch hier erscheint Formelhaftes wie ‚vielen Dank‘ ironisch.

158) In meinem Block sprechen wir unseren eigenen Slang (DE2)

159) hallo wir sind Tic Tac Toe

und du willst mir erzählen wir ham kein Niveau
weil wir Wörter benutzen die dich verduzen
die deiner Meinung nach die Umwelt verschmutzen
laber laber laber ich brauch dich nicht
vielleicht brauchst du mich du Blockflötengesicht
unsere Konversation ist keine Kommunikation
denn deine Präsentation bringt keine Stimulation
intellekt intellektuell oh wow bist du schlau
nurn bißchen grau im Kopf n bißchen kleinkariert
aber trotzdem vielen Dank ich hab mich köstlich amüsiert (DE106)

(DE106) verdeutlicht den Umgang mit sprachlicher Variation, indem zum einen Redeweise und gelehriger Tonfall des Kritikers parodierend nachgeahmt werden (*marking*, s. Mitchell-Kernan 1972), zum anderen Textsorten- und Genrewissen durch Reim und Benutzung herabsetzender Beleidigungen demonstriert wird. Daneben kommen ikonisch verwendete Wurzelwörter (‚laber‘) vor²³⁹. Im zweiten Teil werden die genererelevante Benutzung von ‚Straßensprache‘ (‚streetconscious‘ language)(Alim 2002, 2004) thematisiert und ausgeführt. Dabei wird gleichzeitig auf das Prinzip des ‚keeping it real‘ (vgl. DE80) als Performanz des Authentischen (s. Kapitel 3.4) durch Verwendung ungeschöner Sprache verwiesen.

wir sagen was wir denken und wir denken was wir sagen
wenn ich Arschloch denk will ich nicht Blödmann sagen
denn das wär nicht ehrlich das wär gefährlich
ne Schere im Kopf wär dann unentbehrlich
ich bin wie ich bin mich zu verstellen macht keinen Sinn
ich hab keine Lust Schubidubi zu singn
drum find dich damit ab daß die Straße
ihre eigene Sprache hat und die ist nicht glatt
aber sie drückt mit drei Worten aus wozu du 120 brauchst
deine Impertinenz unsere Verbalexistenz zu denunzieren

²³⁸ ‚kreuze nicht meinen Weg, sonst macht's Ratatata!‘. Der Text spielt auf Verantwortungslosigkeit und Korruption politischer Führungskräfte als ‚die wahren Gangster‘ an. Vgl. die Anrede in (DE80, s.o.).

²³⁹ Lautmalerei und Comixwörter, z.B. ‚Gang Bang‘ (DE21) ‚Peng‘ (DE103) kommen in dt. und am. Texten vor und werden z.T. auch durch Geräuschimitationen oder Originalgeräuschsamples gestützt.

kann ich so nicht akzeptieren und schon gar nicht kapieren
aber wegen dir werd ich bestimmt nicht die Contenance verlieren
drum echauffier dich nicht du kleines Arschgesicht [...]

Im letzten Abschnitt wird erneut auf das aus amerikanischen Texten bekannte Stilmittel des ‚talking smart‘ zurückgegriffen, das verbale Kunstfertigkeit und das Verfügen über Intellekt durch den Gebrauch besonders gelehriger und möglichst zahlreicher Fremdwörter bei gleichzeitiger Parodie von (Buch-)Gelehrtenattitüden vermittelt. Gehobene Standardsprache und Vulgärausdrücke prallen unvermittelt aufeinander.

Durch betont umgangssprachliche Wortwahl wird u.a. das *toughe*²⁴⁰ Erscheinungsbild von Rappern und Rapperinnen hervorgehoben. In (DE87) tauchen nicht nur die salopp verwendeten Ausdrücke ‚vögeln‘ und ‚poppen‘ auf, die Rapperin bedient sich bewusst tabuisierter Redeweisen wie ‚auf etwas scheißen‘ (s.a. Kapitel 12) und artikuliert mittels lexikalischer Bezugnahmen auf Autorennen, unter-den-Tisch-saufen oder Fußballkucken den Anspruch auf ‚männlich‘ konnotierte Themendomänen und Sprechregister (vgl. Kapitel 3.5 und 4.3.8).

6.6 Einflüsse anderer Sprachen

Raptexte sind durch die Benutzung einer Vielfalt sprachlicher Mittel gekennzeichnet, zu denen der Rückgriff auf andere Sprachen gehört. Beispiele für Codeswitching sind in einer Reihe von Texten amerikanischer und deutscher Rapper belegt. Der von Gumperz und Bloom (1971) eingeführte Begriff des ‚metaphorischen Codeswitchings‘ meint den Übergang von einer Variante in die andere²⁴¹ auch ohne den Wechsel des Ortes und der Beteiligtenkonstellation (aber ihrer Rollen), um ‚metaphorisch‘ konnotative Bedeutungen der Variante, in die gewechselt wird, zu vermitteln. Diese Konnotationen hängen von den gesellschaftlichen Werten, Kommunikationssituationen u.Ä. der anderen Variante ab (Schwitalla 1997: 44).

Zu den wichtigsten Funktionen des Variantenwechsels gehören die Wiederholung, die gleichzeitig typisch ist für gesprochene Sprache, weiterhin die Markierung des Anfangs oder Endes von Äußerungseinheiten, die Markierung der eigenen (Anschauungs-)Welt gegenüber fremden (Anschauungs-)Welten (ebd., 46ff.). Darüberhinaus besteht seine Funktion in der Markierung der Interaktionsmodalität (Pathos, moralischer Ernst, u.a.), der Kennzeichnung von Distanz und Nähe, d.h. der Art der Beziehung zum Gesagten und Einstellung zu Sprechern der Sprachvariante. Schließlich dient er der Markierung eines Interaktionstyps und dem Adressatenbezug.

Abgesehen von ihrer gemeinsamen Sprachideologie machen einige amerikanische Rapperinnen und Rapper Gebrauch von regionalem urbanen Spanisch. Westküsten-Rapperinnen und Rapper tendieren dazu, mehr Einfluss von Chicano English und spanischer Aussprache zu zeigen, Rapperinnen und Rapper der Ostküste zu einem stärkeren Spracheinfluss des Caribbean Spanish (vgl. Morgan 2001: 197). Rapper wie Ice T adressieren ihre spanische bilinguale Zuhörerschaft direkt; Ostküsten-rapkünstler wie Nas, KRS-One und Method Man benutzen urbanes Spanisch und populäre spanische Ausdrücke in ihren Texten (z.B. *loco*; Morgan, ebd.).

Das amerikanische Korpus enthält einige Wörter aus dem Spanischen, so *loc*‘ und *loc’ed out/up* von spanisch *loco* (verrückt) sowie eine Verabschiedungsformel in (US54). Auch begegnen sie in sozialen Kategorisierungen wie *don dinero* (US54).

²⁴⁰ Cheshire (1982) definiert „toughness“ in seiner Studie primär mit „carrying weapons, criminal activity, skill at fighting, swearing“. Eckert (2003: 398) hebt hervor, dass Vorsicht geboten ist, nicht automatisch die Suche nach Autonomie und *toughness* mit männlichem Gender gleichzusetzen.

²⁴¹ Unter dem Variantenbegriff lassen sich sowohl Wechsel in verschiedene Varietäten (Standard, Substandard, Dialekt) als auch in unterschiedliche Sprachen fassen.

- 160) Always on the go cause his shit was always *loco* (US110)
 161) I'm heart-broke but I'm still *loc'ed* (US15)
 162) Two *loc'ed out* niggaz so we're craaaaazay! (US14)
 163) fools started *loc'n up*, gats cracked, the room started smokin' up (US31)
 164) *Hasta la vista* bye bye kiss your kids [...] instead of playin don dinero
 I shoulda been schemenin on your cream and dinero (US54)

Im Deutschen sind es *chico*, *chica*²⁴² und weitere spanische Begriffe bei der Beschreibung stimmungsvoller Partyatmosphäre in (DE57) und die Kategorisierung *Putta* (Nutte) in (DE92), des Weiteren die Begrüßungs- und Verabschiedungsformel in (DE48) im Zusammenhang mit der Evozierung einer (Spaghetti-)Western-Atmosphäre, bei der sich die Rapper symbolisch duellieren, wobei der Rap mit lateinamerikanischen Sambarhythmen unterlegt ist (vgl. auch DE16 und die Verabschiedungsformel *adios*).

- 165) Wir sind die *Chicos*, die *Chicas* entzücken. Alle nicken, wenn wir Vollgas mit *Karacho* auf die Partytube drücken. *Arriva, Fiesta* in Villa Riba, wir knabbern *Nachos* und du hängst in Villa Bacho (DE57)
 166) ich tret' dich kleine *Putta* im Pappschuber bis nach Kuba [...] zusammen sind wir flyer als Schleier an Chaien *a la playa* (DE92)
 167) wir kamen zuerst und wir gehen auch zuletzt, *Buenos Dias Messias*²⁴³ (DE48)
 168) I smack teeth bringin the heat like *lambada* wannabes please *adios* you get *nada* (DE16)

Durch Verwendung des Spanischen neben dem Englischen (vgl. US54) wird der Aussage Nachdruck verliehen (es handelt sich um die Ankündigung eines Racheaktes). Nicht zufällig erscheint die Negation *you get none* mithilfe des Spanischen *nada*. Das spanische Adjektiv *loco* ist in den Wortschatz des AAVE integriert und wird oft als Verb gebraucht. In den deutschen Beispielen dient die Einsetzung der Sprache ebenfalls dem Nachdruck des Gesagten (DE48 u. DE92) und dem Ausdruck von Lebhaftigkeit und Lebendigkeit (DE57). Auf den Gebrauch italienischer Lexeme und Endungen in amerikanischen Texten wurde bereits in Kapitel 5.1 hingewiesen (s. Beispiel 13).

- 169) If ya keep, talkin' that shit cuz all bitches aint hoes!
 And I'm-a be the one to let ya stray ass know, *niggaro!* (US8)
 170) Choose the position *pronto* or you're on the clock
 You can suck the diggity-dick, but I'ma charge you a knot (US4)
 171) checkt mal am Mikrofon den nächsten *Gigolo* (DE13)

Neben Klanggründen spielen bei der Wahl des Italienischen ebenfalls soziale Kategorisierungen (,gigolo') und die Hervorhebung aus dem Kontext (,pronto' anstelle von ,quick' zur Verstärkung) eine Rolle, sowie bestimmte morphologisch-semantische Eigenschaften wie die Verwendung der Endung *-one* zur Vergrößerung (vgl. US109).

Aus dem Französischen sind für das amerikanische Korpus einige Beispiele belegt, die die Aussage intensivieren; der Wechsel ins Französische dient bei afroamerikanischen Rapperinnen oder Rappern zum Teil demselben Zweck der gewundenen (euphemistischen) und dabei gleichzeitig gelehrtenparodierenden Ausdrucksweise während des *smart talk* wie Wörter lateinischer Abstammung (vgl.

²⁴² Das in am. Texten auftauchende Wort *chick* für ‚Frau‘ geht möglicherweise auf das Spanische zurück.

²⁴³ Wortspiel mit dem zuvor angekündigten Verkünden der frohen Botschaft und des auch als Verabschiedungsformel benutzten Grußes gegenüber den erklärten Feinden der Gruppe. Die mit der Entbietung der spanischen Gruß- u. Verabschiedungsformel verbundene Wildwest-Atmosphäre (Mexican / Spaghetti Western) wird im 2. Teil des Stücks ausgestaltet zum Duell zweier verfeindeter Rapper.

US87 und US45, US7). Neben dem Index der gehobenen und der eleganten Ausdrucksweise ist seine Verwendung in Liebes- und Sexraps auffällig.

- 172) I got *beaucoup* flow (US46)
- 173) Can you handle any physical encounters with *moi*? (US67)
- 174) I'm looking for a guy who's sincere
One with class and *savoir faire* (US87)
- 175) so hey, step like stairs, or prepare for the *levitate* (US45)
- 176) So imitators who wanna step to a
brother like me, lick my *manure*! (US7)

Der französische Akzent wird in (DE104, s.u.) durch Aussprachevariation von [x] und [u] nachgeahmt, hinzu kommen lautreduplizierte u.a. Kosenamen und hintersinnige Aussagen zu einer flüchtigen Beziehung, die im Französischen belassen werden. Zum Teil bestimmen Reimgründe die Wahl entscheidend mit (vgl. DE37).

- 177) Nicke mit dem Beat und beweg' dein' Arsch,
wenn das Deichkind am Mic ist - *Bon Voyage!* (DE37)
- 178) *Mon bébé oh mon chouchou* isch liebe disch, *oh mon cherie* du bist
alles für misch. *Si je pense à ce moment de folie*. Du bist so schön, du
bist so süpersexy. *Oh mon amour* isch lass disch nie mehr allein, *oh
mon cherie* es soll für immer sein. *J'si passé le plus bon été d'amour*.
Du bist für misch ein Wunder der Natur (DE104)

Ähnlich wie in (DE48) mithilfe des Spanischen wird in (DE37) durch Benutzung des fremdsprachigen Ausdrucks die intendierte Wirkung der Aussage bzw. Musik betont, besonders jedoch mit Blick auf Liebesthematiken und Lebensart (vgl. US67, 87, 92 und DE72 sowie die Metaphorik zu Liebe und Frankreich in Kapitel 8.3).

Bezüglich der differierenden Einstellungen zur Benutzung des Englischen in ansonsten deutschsprachigen Texten gibt es direkte Aussagen in einigen Raps. Der Rapper Fler äußert seine persönliche Ansicht zum amerikanischen und deutschen Rap und deren medialer Vermittlung (DE59), wobei er selbst Anleihen bei amerikanischen Raps macht und sich als Opfer fehlgeleiteter Vermarktungspolitik darstellt.

- 179) Ein Deutscher schiebt Welle, jetzt bin ich endlich am rappen
und jahrelang war es cooler blöd auf Englisch zu rappen
Ne neue Ära beginnt, das ist wie Volksmusik
Die Medien boykottieren mich, doch ich werd vom Volk geliebt [...]
Die Deutschquote ist im Arsch und es ist nichts passiert
Dein Radiosender spielt nur shit, er spielt nur Britney Spears
Es gibt nur Ami-Rap, weil man da kein Wort versteht
Und ich werd gnadenlos zensiert, weil mans sofort versteht
Deutsche Mucke ist das Gift²⁴⁴ und ihr seid gegen uns
Weil ich den längsten hab und weil ich damit jeden bums
Jetzt kommt die Neue Deutsche Welle²⁴⁵ und ich will Millionen
Und teile es gern mit pussy²⁴⁶ Juli oder Silbermond (DE59)

Neben dem Auftreten mehrerer identischer Reime fällt die Benutzung sozialer Kategorisierungen aus dem Englischen (,pussy'), kultureller Referenzen (amerikanische

²⁴⁴ AAVE/other Vernacular Engl.: ‚poison‘ im Sinne von ‚toll, außerordentlich gut‘.

²⁴⁵ NDW: eigtl. dt. Variante von Punk und New Wave. Der Text enthält Bezugnahmen auf die NDW durch Reminiscenz an einen Text v. Die Ärzte: ‚ich werd mich rächen, ich werd kommen und die Herzen aller Mädchen brechen‘ (Orig.: Eines Tages wird ich mich rächen/ ich wird die Herzen aller Mädchen brechen/ dann bin ich ein Star, der in der Zeitung steht/ und dann tut es dir leid/ doch dann ist es zu spät“.

²⁴⁶ von am. Rapperinnen und Rappern gebrauchte pejorative Kategorisierung für Männer oder Frauen.

und deutsche Musiker) und aus dem amerikanischen Rap bekannter Sprechakte (Prahlen mit sexueller Potenz, Herabsetzen potentieller Opponenten) auf.

Das untenstehende Beispiel (DE94) zeigt die verstärkende Wiederholung einer deutschsprachigen Äußerung und den nachfolgenden Verweis auf die Befähigung zum Rappen in der englischen Sprache in Form intersententiellen Codeswitchings. In (DE73) geschieht der intrasententielle Wechsel vom Deutschen ins Englische zunächst durch Einsetzung eines englischen Verbs, im weiteren Verlauf durch Anfügen von englischsprachigem Nomen und Verb an den deutschen Artikel²⁴⁷. Es deutet sich die Übernahme auch ganzer Phrasen und Sprechaktmuster neben Einzelwortlexemen durch Codeswitching, Lehn- oder sinngemäße Übersetzung ins Deutsche an (s.a. Kapitel 11).

180) ich bin die Schwester doch wer bist du *who the fuck are you yeah me kick it in english too*. Zurück in die Sprache, die du besser verstehst (DE94)

181) Bom, bom, bom. Ich *shake* ihn nur für dich und für dich denk einen. Ding, dang, dong. Ich mach mit dir was ich will und der *beat shakes on* (DE73)

(DE94) zeigt wie andere Texte die Übernahme englischer *swearwords* und *filler* wie ‚fuck‘, ‚motherfucker‘ und Phraseolexeme ‚gib keinen Fick‘ (vgl. DE63, unten) oder ‚jmd ficken‘ (vgl. DE2, von ‚to fuck with sb.‘, ‚jmd. fertigmachen‘²⁴⁸). Zusätzlich werden eine Reihe negativer sozialer Kategorisierungen und englische Schlüssellexeme zur Rollenausfüllung übernommen (‚pimp‘, ‚gang‘, ‚gangsta‘, ‚killer‘, ‚money‘, ‚business‘, ‚pussy‘, ‚slang‘, ‚ghetto‘ u.Ä.). (DE63) und (DE67) stellen Bezüge zu amerikanischen Texten her durch Zitation des Titels ‚Bitch better have my money‘²⁴⁹ und sinngemäße Übersetzung von Erzählinhalten - der Rapper verbalisiert an dieser Stelle die Rolle des Zuhälters (s. Kapitel 9.2) - und Textteilen wie *to suck sb. 's dick* oder *to kick sb. 's ass*.

182) *Let's go, yeah, Bitch*, hol mein Geld, hol mein *Cash*.
Hol mir einen runter oder ich komm und hol mir dein Ass
Wir sind nicht zusammen, *fuck* Kino und Tennis
Ich bin ein *Pimp, motherfucker*, frag Reno und Dennis
Ich weiss nicht, wovon du redest, worüber du sprichst
Gib kein Fick komm und steig über dich, *Bitch*
Scheffel Padda mit deiner *Pussy* [...] Ich mach *Money* mit Rap
pimp aus Lust [...] irgendwann ist Schluss mit *funny*.
Pump Bitch better have my money (DE63)

183) *hoes* sagen "s du bist *tight*". Ich bin bereit *hoes* zu ficken
doch verliebt bin ich ins *mic*! (DE67)

Auch (DE67) reflektiert amerikanische Textgehalte, z.B. von (US15) oder (US26), in denen mit männlicher Staridentität, Promiskuität, Potenz und Gefühlskälte gegenüber Frauen (‚Nutten‘) geprahlt wird²⁵⁰. Es werden nominale und adjektivische Schlüssellexeme von Rap wie *mic* und *tight* sowie Kategorisierungen (*hoes, bitch*, s.u.) übernommen. Aus anderen Raps sind außerdem Verbformen wie ‚geflasht‘, ‚boomen‘, ‚biten‘, ‚bangen‘, ‚rappen‘, ‚burnen‘ und Diskurspartikel wie ‚yo‘, ‚yeah‘ u.a.²⁵¹ (Kapitel

²⁴⁷ vermutlich von: *the beat goes on*; die Form ‚shake on‘ existiert nicht im Englischen, auch zeigt die Artikelgebung und damit verbundene Genuszuweisung die weitgehende Integration von ‚beat‘ ins Dt.

²⁴⁸ Dazu gehören auch Phraseologismen wie in (DE46): „mich kriegste nie mann [...] fick mich ins Knie“.

²⁴⁹ (US4). Titelzitation ist häufig in am. und dt. Texten. (DE72) variiert NWA's Raptitel ‚Straight outta Compton‘ (berühmter Stadtteil von L.A. mit hoher Gewalt- u. Kriminalitätsrate) zur Lokalvariante „Wir waren "straight outta Pfaffennäcken"/Wie NWA "crazy motherfucker"“- oft benutzter Ausdruck v. NWA.

²⁵⁰ Vgl. (US15): “we don't love them hoes bitch and its like that” und (US26): “See ummm, I like to take'em fast/ Pretend I lovem and dog their motherfuckin ass”.

²⁵¹ Vgl. z.B. in (DE33): „Sorry was soll das sein, lass uns doch Freunde sein“, die Verwendung der engl. Entschuldigungsform anstelle der in anderen Texten verwendeten verkürzten dt. Form *tschuldigung*.

11.2) bekannt. Vielfach wirkt Reimzwang bei der Entscheidung für das Englische ähnlich wie für andere Sprachen, Sprachvarietäten oder Register mit (s. Kapitel 5.1); hinzu kommen Gründe von verdecktem oder offenem Prestige und bestimmte Einstellungen zu Sprachen und deren Sprechern²⁵².

Besonders in Texten zum Szenediskurs und zur kulturellen Selbstbestimmung fließen zahlreiche Anglizismen und Schlüsselwörter aus dem amerikanischen Rap und Hiphop in die sprachliche Gestaltung ein. (DE72) vermittelt einen Eindruck von der Reminiszenzwirkung und dem Referenzcharakter englischer Lexeme in ansonsten deutschsprachigen Texten, die die Rückbindung an die Wurzeln und Traditionen betonen und gleichzeitig an jugendsprachliche und musiktextbezogene Präferenzen für englische Wörter anschließen. Auch hier spielen Reimgesichtspunkte eine Rolle.

184) Ich war der 605 Edding King, ders bei jedem Wetter bringt
Und weils damals nicht fetter ging
Wir waren Graffiti Kiddies, die auf Drogen durch die City zogen
Wir holten uns Sprühdosen. Wir wollten schon früh posen
wie Bodybuilder und nur mein Blackbook war voll mit Bildern

Der Ausschnitt verdeutlicht, dass neben szenespezifischen Ausdrücken (‚fett‘ mit der Doppelbedeutung ‚dick‘/‚sehr gut‘, ‚graffiti‘, ‚blackbook = Skizzenbuch von Sprayern, ‚posen‘ von ‚to pose‘, vgl. Kapitel 6.2 zum ‚stylin‘ and ‚proflyin‘) auch bereits integrierte Fremdwörter (‚city‘, ‚kids‘, an anderer Stelle ‚businessman‘, ‚job‘) aufgenommen und verwendet werden. Im Gesamtkorpus gehören dazu ‚shit‘ und ‚fucking‘, die nicht mehr als Fremdwörter angesehen werden und in umgangssprachlichen Kontexten erscheinen (vgl. Schlobinski et al. 1993: 173).

6.7 Zusammenfassung

Zahlreiche Ausdrücke der im deutschen Rap verwendeten Sprache sind dem Englischen und speziell dem AAVE entnommen, das amerikanische Raptexte prägt. Wörter wie *Writer* (Sprüher), *Battle* (verbaler Wettkampf), *Breaker* (Tänzer), *down* (sich mit jemandem verstehen), *chillen* (abhängen), *fame* (Anerkennung), *burner* (gut sein) und *wack* (schlecht sein) dienen vor allem als Beschreibungskategorien charakteristischer Verhaltensnormen und Aktivitäten im Rap und Hiphop (Klein and Friedrich 2003). Es finden sich eine Anzahl von Beispielen für Lehnübersetzungen wie *Was geht?* für *What's going on?*²⁵³ oder *digger*²⁵⁴ in Anlehnung an *nigger*, weiterhin das Stilmittel des Sprechens im Dialekt im Gegensatz zum elaborierten Code.

Insbesondere die Mischung aus englischem Slang, Lehnübersetzungen und lokalem Dialekt verweist auf die Hybridität lokaler Rapmusikulturen und die Inszenierung alltäglichen Sprechens in Raptexten, die bereits aus den Anfängen von Rap und seiner performativen Orientierung an (Slam)Poesie²⁵⁵ bekannt ist. Spezifische Beispiele von umgangssprachlichem und Substandarddeutsch werden zusammen mit zahlreichen aus amerikanischen Texten bekannten Kolloquialismen benutzt und produzieren so neue Formen von Lokalität (Appadurai 1995). Die Untersuchung bestätigt Klein und Friedrichs (2003: 96) Aussage, dass die Globalisierung von Rap

²⁵² Das Gleiche gilt für das Prestige von und Einstellungen zu Sprachvarietäten und ihren Sprechern sowie Stilebenen, Registern (Fachwortschatz, Berufsgruppe, Freizeit, etc.) und ihren Benutzern.

²⁵³ Im dt. Korpus nachweisbar sind u.a. Wort drauf (*word*), check mich ab (*to check sb./sth. out*), Weißt du nich' wie spät es ist? (*Don't you know what time it is?* i.S. von 'was die Stunde geschlagen hat').

²⁵⁴ AAVE ‚to dig‘, to understand, wie z.B. im call/response *Can you dig it? -Yes we can!* bei De la Soul.

²⁵⁵ Zu den sprachlich-musikalischen Wegbereitern des amerikanischen Raps zählen die *Last Poets*, deren Texte in Art der Slam Poets vorgetragen wurden und die sich vom frühen Rap nur durch die weniger rhythmisierte Fassung ihres Sprechstils und die tranceartige Trommelbegleitstruktur unterscheiden.

regionale Dialekte fördert und die Wiederentdeckung oder Konstruktion ethnischer Traditionen (s. Kapitel 3.4). Durch die Benutzung regionalsprachiger Elemente und stadtsprachlicher Varietäten werden regionale und urbane Räume als Zeichen lokaler Identität mit Bedeutungen versehen und auf der Landkarte globalen Raps platziert.

Im Zusammenhang mit dem Einfluss des AAVE auf Raps global verbreitete kulturelle Terminologie (s. Kapitel 7.1) steht die Benutzung von Vernacular, Sub- und Nonstandardvarietäten und der Gebrauch anderer Sprachen in vielen Texten. Mit ihnen manifestieren sich lokale, translokale, bi- und multikulturelle urbane Identitäten. Fälle von Codeswitching²⁵⁶ (s.a. Kapitel 6.6) sind Bestandteil von Rap seit seinen Anfängen und verbunden mit den Herkunftsstrukturen der Kultur, an deren Beginn vor allem afroamerikanische, puertorikanische und, mit einem geringeren Anteil, weiße Jugendliche standen. Im Zusammenhang mit den Herkunftsorten von Rap und Hiphop stehen auch Vernacular Orientierung und häufige Identifizierung mit Arbeiter- und Unterschichtszugehörigkeit in Lexik, Grammatik und Aussprache von Rappenden.

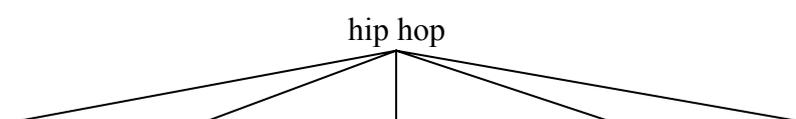
7 Wortschatz und semantische Felder

Die im folgenden Teil ausgeführten konzeptuellen Schemata zum verwendeten Wortschatz in Raptexten stellen thematische Bezüge her, die für die Darstellung charakteristischer Rollen im Rap von Bedeutung sind. Es gibt eine Reihe von Parallelen zwischen den Texten beider Korpora hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung der Bedeutungsfelder zum Inhalt Musik und Sprache, Reichtum und Luxus, Sex, Drogen, Kampf und Religion. Dabei nimmt der Bestand an Lexemen zu Sprache/Musik sowie Waffen/Kampf/Militär den größten Raum ein, gefolgt von Ausdrücken zu Geld, Luxus und Drogen, sowie den Begriffsfeldern zu Sex und schließlich Religion. Zwischen der verstärkten Benutzung der betrachteten Wortschatzausschnitte und der Darstellung von Genrerollen (s. Kapitel 9) bestehen direkte Zusammenhänge.

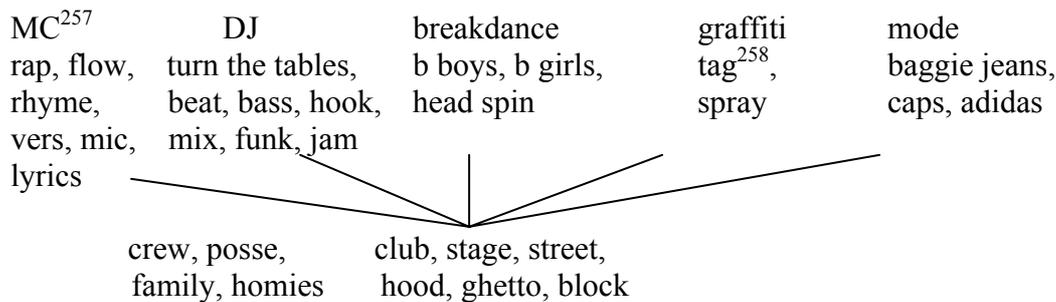
Als mögliche Vorgehensweise für die sprachvergleichende lexikalische Analyse bietet sich die zunächst separate Untersuchung der zu vergleichenden Einheiten in den Einzelsprachen an, die daraufhin miteinander verglichen werden. Ein anderer Weg besteht in der von vornherein sprachvergleichend angelegten Analyse der zu vergleichenden Ausdrücke. Im vorliegenden Fall wurde aus Übersichtsgründen die erste Methode gewählt. Es lassen sich Hypothesen über die Ursachen von Einheit oder Kontrast beim interlingualen Vergleich bilden, die das Auffinden von Gemeinsamkeiten und Unterschieden begleiten. Sie stehen in enger Verbindung mit lokalen Variationen der Genrerollenausführung (s. Kapitel 9), die wiederum auf den z.T. unterschiedlichen soziokulturellen Verhältnissen der Rapkulturen Amerikas und Deutschlands fußen.

7.1 Sprache und Musik

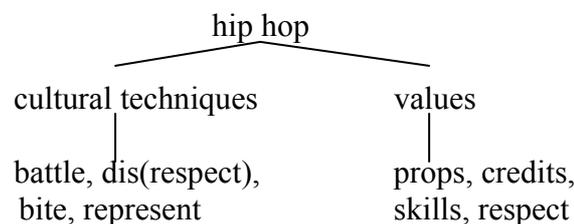
Die Darstellung als MC und vollwertiges Mitglied der Rap- und Hiphopkultur ist mit der Benutzung einer Reihe kulturspezifischer Ausdrücke verbunden. Zu ihnen gehören Begriffe und Bezeichnungen einzelner Teilbereiche von Hiphop, ihrer Ausführenden und die mit ihnen verbundenen Lokalitäten.



²⁵⁶ Die genannten Phänomene bewegen sich zwischen Mikro- und Makroebene von Texten und umfassen Besonderheiten von Aussprache und Grammatik ebenso wie Einzellexeme, Phrasen und ganze Sätze.



Den verschiedenen Aspekten von Hiphop, MCing, DJing, Breakdance, Graffiti und Mode, wird durch Referenz auf Ausübende, technische Hilfsmittel und Bestandteile ihrer Kunst Respekt erwiesen. Sie denotieren wichtige Rollen, Aktivitäten und Objekte von Rapmusik und Hiphopkultur und enthalten Begriffe musikalischer Produktion, verbaler Performanz und kulturspezifischer Schlüsselbegriffe für künstlerische und kulturelle Kompetenzen im Rap (vgl. Wenger 2000: 229).



Die für alle Teildisziplinen von Rap geltenden Kulturtechniken und Werte werden in Bezug auf die MC Rolle im Hinblick auf die Art verbaler Performanz spezifiziert. Die sprachlichen Äußerungen vieler Rapperinnen und Rapper sind durch einen hohen Grad metasprachlicher Reflexion gekennzeichnet. Diese umfasst das Bewusstsein von Sprache als Instrument zur Übermittlung bestimmter Botschaften und der Unterhaltung. Es werden sowohl einzelne Sprechakte benannt (*rapping, running it down*²⁵⁹, *mounting, biting, dissing, toasting, reading, instigating*²⁶⁰, s. Kapitel 3.3 und 11.5), als auch Strukturen und Bestandteile sprachlicher Äußerungen, z.B. *story, lyrics, verses, sentence, phrases, words* und sprachliche Mittel, z.B. *grammar, rhymes, simile* und *metaphors*.

- 185) Please let me walk you to the corner, my rap will be brief (US89)
- 186) Translate meaning I broke em down to the least common denominator
[...] if you still be or wanna be a instigator (US45)
- 187) The simile to a metaphor make someone to yell on to keep it at a latest
[...] I am very versatile, changin my ways to different styles (US112)
- 188) Live rhythm get driven by vocal vehicular grammar [...] I use my hip-hop precision, perfectly put to use it's metaphoric phrases (US47)

(US47) deutet auf einen weiteren Aspekt sprachlichen Bewusstseins von Rapperinnen und Rappern, der sich in der Beschreibung rhythmischen Sprechens (*flow*) und anderer stimmlicher Qualitäten manifestiert. Genrebewusstsein offenbart sich weiter in der

²⁵⁷ Ähnlich wie der Sprechgesang jamaikanischer DJs diente Rap auch dazu, eine Party anzuheizen. Rappende trugen dann den Ehrentitel MC, „Master of Ceremony“.

²⁵⁸ Namenszug ähnlich der Bildsignatur in der Malerei und Bildhauerkunst.

²⁵⁹ Eine andere von Abrahams erläuterte Sprechaktivität, *getting' heavy*, d.h. das Mitteilen gewichtigen Wissens, schwingt mit in der Aussage von (US92): 'He always has heavy conversation for the mind'.

²⁶⁰ Reading (Morgan 1996, 1998, Troutman 2001): verbales Zurechtweisen wegen unangemessenen Verhaltens, „to tell someone off in no uncertain terms and in a verbally elaborate manner“ (Smitherman 1994: 192), instigating: Initiieren eines Konflikts zw. zwei Parteien durch ‚storytelling‘ (Goodwin 1990). Weitere Diskursgenres sind ‚he-said-she-said‘, die Beschuldigung einer anderen Partei durch ‚gossip‘ (Goodwin 1980), vgl. (US92): ‚it's just pathetic/ to let it get me involved in that he said-she said crowd“.

Erwähnung bekannter Erzählfiguren wie *pimp* und *hustler*, auch in der Verbform *to hustle* als Aktivität Kleinkrimineller. (US16) verwendet die Bezeichnung ‚toast‘ für eine bestimmte Form des Narrativs und rekurriert auf Pimp- und Slim-Charakter²⁶¹.

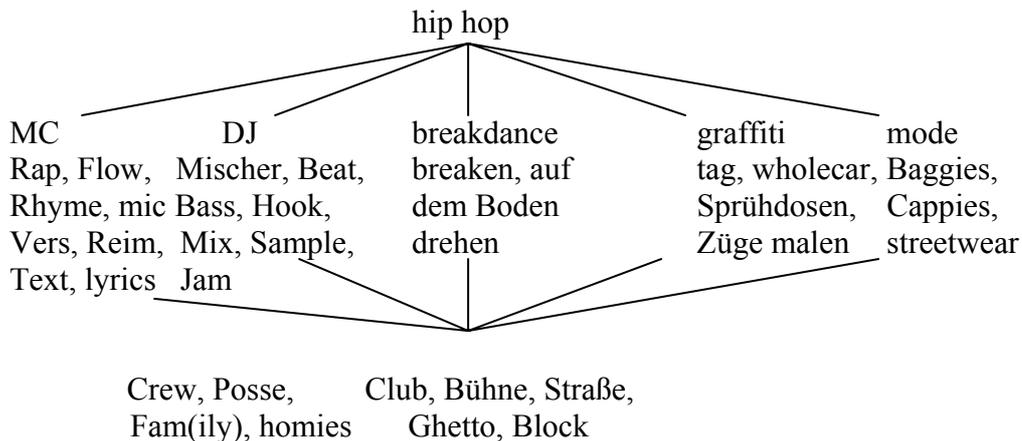
189) Yeah, it's a toast to the boogie baby, uhh [...] Just let me lay back and kick some mo' simplistic pimp shit on Slim's shit (US16)

Positive Bewertungen bestimmter Sprechakte werden vor allem in selbstlobenden Äußerungen zum Rappen als verbales Verführen deutlich. In Bezeichnungen wie ‚introduction‘, ‚conversation‘ u.Ä. (s.u.) kommt das Bewusstsein über die ausgeführten sprachlichen Handlungen zum Vorschein; die Bezeichnung ‚smooth talk‘ meint eine besonders ausgefeilte Art verbaler Manipulation zum Zweck der (sexuellen) Gewinnung einer Partnerin (vgl. Abrahams 1962).

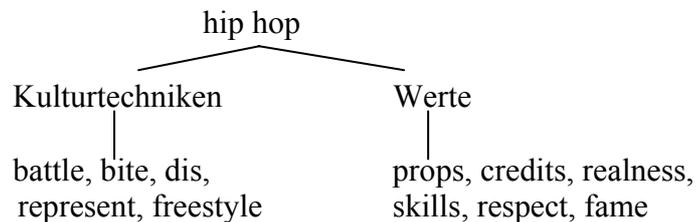
190) Look, now you was sprung²⁶² from the introduction
My conversation's full of game yet laced with seductions (US106)

191) clearing out my throat so I could start my smooth talk.
Sex in my mind I was sure of it (US7)

Auch das deutschsprachige Korpus enthält eine Reihe von Bezügen auf die Hiphopkultur als Ganzes und Rap im Besonderen. Zu den verwendeten Termini gehören



Zu diesen kommen sämtliche der oben erwähnten Wörter als wichtige Mittel der Referenz auf die Kompetenzen und Wertvorstellungen der Hiphopkultur und so für die Verbindung von Szenen in globalem Ausmaß, erweitert um *freestyle* und *fame*.



Das Vorkommen gleicher technischer und bewertender Ausdrücke in der deutschen Textsammlung wie im amerikanischen Korpus (vgl. z.B. DE72) lässt das allgemein akzeptierte Referenzsystem im Rap und Hiphop evident werden. Die meisten der Ausdrücke sind spezifiziert hinsichtlich ihrer Bedeutung und ihres grammatischen Auftretens, aus ihnen konstituiert sich der Jargon von Hiphop- und Rapmusikultur.

²⁶¹ Iceberg Slim (1972): Geschichte eines Pimp. Im Rap auch Pseudonym für Eminem: *The real slim shady* (2000 Album Marshall Mathers) und *The Slim Shady LP* (1999, Interscope Records).

²⁶² AAVE: hoffnungslos verliebt, emotional außer Kontrolle (vgl. Smitherman 1994: 213).

Feste Wendungen bestehen z.B. in ‚to flow like x‘, ‚to kick a rhyme‘, ‚to rip/wreck the mic‘ oder ‚to rock the house‘ (s. Kapitel 11), die z.T. ins Deutsche übersetzt werden.

Im deutschsprachigen Korpus findet sich neben den Begriffen ‚Silbe‘, ‚Wort‘, ‚Satz‘, ‚Vers‘, ‚Reim‘ und ‚Strophe‘ ebenso *words* und *rhymes* sowie ‚Text‘ und ‚Wortschatz‘ (im Englischen erscheint das Wort *dictionary*). An zahlreichen Stellen wird auf den ‚Stil‘²⁶³ (*style*) und ‚Flow‘ (*flow*) verwiesen, und es begegnen gleichfalls Bezeichnungen für Sprechakte (und Subgenres) wie ‚rap‘, ‚battle‘ und ‚dissen‘. Ihre Anzahl ist jedoch begrenzt im Vergleich zur Vielfalt bezeichneter Sprechakte afroamerikanischer Tradition in amerikanischen Raps.

192) jedes Wort, jede Silbe, jeder Satz hat's sind meine Reime ...(DE29)

193) ... dass ich Worte und Köpfe verdrehen kann ohne Problem (DE80)

194) direkt aus Mutters Mulde und ich battle mit dem Arzt (DE67)

195) Ey, wat, wat, wat bisse hier am rumdissen²⁶⁴ (DE103)

196) wenn ich komm, komm ich bombastig²⁶⁵ [...] du läßt es besser sein diesen Reim zu wiederholen denn wenn von dir gestohlen klingt er schlimmer als die Stimme von Dieter Bohlen (DE94)

(DE80) übernimmt die sexuelle Konnotation von ‚rapping‘, (DE67) die bizarren Übertreibungen ritueller Beleidigungen (s. Kapitel 11.5). In (DE94) wird der Sprechakt des ‚Bitens‘ ins Deutsche übersetzt, indem von ‚Stehlen‘ die Rede ist.

Zur Evaluation kulturell geschätzten Verhaltens und bestimmter Qualitäten stehen eine Anzahl typischer Verben (z.B. *to chill*, *to burn*, *to be down*, s. Kapitel 6.7) und Attributierungen zur Verfügung. Zu letzteren gehören: *cool*, *def*, *dope*, *fresh*, *funky*, *hip*, *phat*, *raw*, *real*, *smooth* und *tight* sowie auf der anderen Seite *fake*, *tired* und *wack*. Die überwiegend aus dem AAVE stammenden Adjektive und speziellen Bedeutungen kehren mit Ausnahme von ‚hip‘ und ‚tired‘ in den deutschsprachigen Texten wieder (ersteres wird durch ‚in sein‘ wiedergegeben, letzteres durch semantisch verändertes ‚müde‘), *phat* auch in der deutschen Variante ‚fett‘ und wahlweise ersetzt durch ‚krass‘. Im Zusammenhang mit abwertenden Bezeichnungen sind weiter *lame* und *wanna be* bezeugt, die sowohl nominal als auch attributiv verwendet werden, außerdem das Verb *to front* (etwas vorgeben), das mit ‚fronten‘ ins Deutsche übernommen wird.

Eine Anzahl der bisher angeführten Lexeme sind dem Slangvokabular zugehörig (z.B. *jam*, *tight*). Wie bestimmte lautliche und grammatische Besonderheiten, so bieten Slangausdrücke ‚street-flavour‘, bestehend aus Einzelwörtern und Phrasen, entlehnt aus dem umgangssprachlichen und Nonstandard American English, insbesondere AAVE sowie umgangssprachlichem und Substandarddeutsch (s. Kapitel 6). Typisch in diesem Zusammenhang sind ein- und ausgrenzende Kategorisierungen wie *homies* und *wanna be* (vgl. Kapitel 6.2 und 10) sowie multifunktionale Begriffe wie *shit* mit variierenden Kollokationen²⁶⁶ (Androutsopoulos and Scholz 2002: 27). Sie sind eng an die Sprechakte von Boasting und Dissing bei der Selbstdarstellung als MC geknüpft (ebd.).

7.2 Waffen, Kampf und Militär

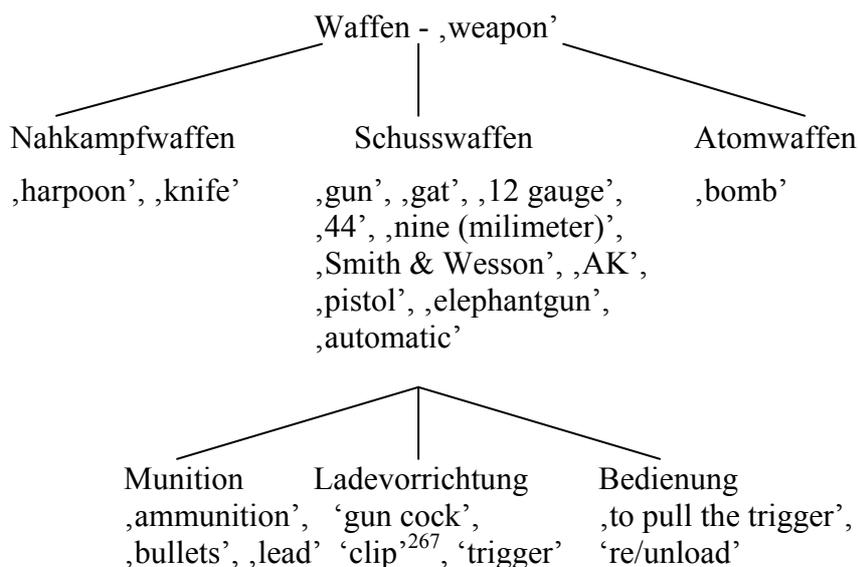
Für das amerikanische Textkorpus spielen Waffennennungen eine nicht unerhebliche Rolle. Hinzu kommen Munitionsbezeichnungen und Termini *technici* zur Beschreibung der Handhabung von Waffen. In hierarchischer Anordnung ergibt sich:

²⁶³ *Stil* referiert auf die Qualität des Vortrags und das Originalitätslevel von Präsentation und Vermittlung.

²⁶⁴ Vgl. (DE88): ‚dieses Lied is‘ net die Leier von ‚du gehst mir auf die Eier‘‘ paraphrasierend für *dissing*.

²⁶⁵ ‚Schwulst, Redeschwall‘, von neuengl. ‚bombast‘, Baumwolle, dann ‚mit Baumwolle ausgestopftes Kleidungsstück‘, schließlich ‚mit unnötigem Schwulst ausgestattete Redeweise‘ (Kluge 1995: 124-5).

²⁶⁶ Musik, *something/somebody is the shit* für ‚gut sein‘. Aber *bullshit*, ‚schlecht/Nonsense reden‘.



Ein großer Teil der Bezeichnungen geht auf fachsprachliche bzw. alltagsprachliche Verwendungsweisen zurück. Seltener sind Waffenbezeichnungen wie Harpune oder Elephantgun, die berufsspezifisch (Wal- und Robbenfänger, Großwildjäger) geprägt sind. Aufgrund ihrer kulturellen Exotizität sind sie im Sinne semantischer Prototypikalität von Waffen im amerikanischen Rap von peripherer Bedeutung und sorgen für komische Effekte. Die Bezeichnung ‚nine‘ für eine 9mm Handfeuerwaffe gehört der umgangssprachlichen Redeweise an. ‚Gat‘, auch ‚gauge‘, ist ein im Rap neubelebter, älterer Begriff für eine Waffe im AAVE (Smitherman 1994: 120) und ist somit diachronisch markiert. Beispiele finden sich zahlreich in Gangstaraptexten, z.B.

- 197) It's about pistol whippins and kickins [...]
 Go to war by myself, grab that gat off the shelf (US60)
 198) since gats is popular we 5-7 droppin' ya (US24)
 199) Goin to the movies packin his and her nine's [...]
 Bought her an AK for her 21st birthday (US5)

Weitere Beispiele für Waffennennungen entstammen der Darstellung von Pimp und Mack Charakteren²⁶⁸, sowie einigen Texten, die Kritik am herrschenden Diskurs üben:

- 200) There's plenty of people out there with triggers ready to pull it
 Why you trying to jump in front of the bullet (US88)

Die Ausdifferenzierung des Wortschatzes im Bereich der Schusswaffen und Verwendung fachsprachlicher Bezeichnungen impliziert den professionellen Umgang einiger Textproduzentinnen und -produzenten, besonders Gangstarollendarstellerinnen und -darstellern, mit den genannten Waffentypen. Paronymie-Relationen bestehen zwischen ‚gun‘ und ‚gun cock‘, ‚trigger‘ oder ‚clip‘, die Teile einer Waffe wie Abzugshahn (eine erstarrte Metapher) und Ladevorrichtung bezeichnen.

Das nominale Begriffsfeld wird durch eine Reihe von Verben ergänzt. Diese lassen sich zum einen dem Agens (Kämpfer/in) bzw. dem Patiens (Gegner/in) zuordnen²⁶⁹. Zum anderen ist eine Einteilung nach Aktionsarten möglich, wobei sich in Einzelfällen Schwierigkeiten ergeben hinsichtlich der gleichzeitigen

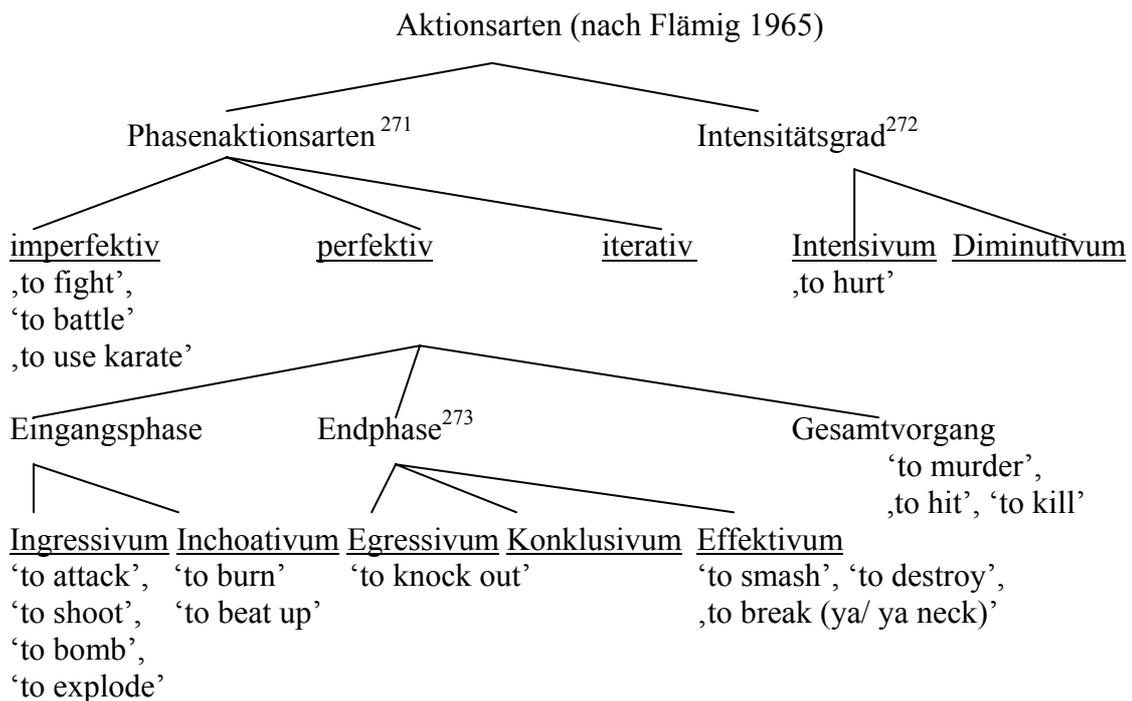
²⁶⁷ Ladestreifen für automatische oder semiautomatische Waffe (vgl. Smitherman 1994: 80).

²⁶⁸ Vgl. (US27): “Whipped out my knife, said, if you scream, I’m cuttin”.

²⁶⁹ Zu den gleichartig verwendeten Verben der Korpora im Zus. mit boasting u. dissing gehören z.B. Zustandspassive wie ‚bewaffnet sein‘ (to be armed [Agens]), ‚tot sein‘ (to be dead [Patiens]) und Vorgangsverben wie ‚zu Boden gehen‘ (to go down [Patiens]) und ‚sterben‘ (to die [Patiens]).

Zuordnungsfähigkeit von resultatbezogenen perfektiven Verben (Effektiva) zur Bezeichnung des Gesamtvorgangs. Ähnlich ergeben sich Probleme bei der Zuordnung von Verben, bezogen auf die Plötzlichkeit oder Allmählichkeit von Vorgängen.

Das von Flämig (1965) für das Deutsche vorgeschlagene Aktionsartensystem ist vorwiegend verbsemantisch und wird durch Wortbildungsregularitäten kaum gestützt (Francois 1985: 231). Aktionsarten-Träger, das heißt morphologische, lexikalische und/oder syntaktische Aktionsarten-Oppositionen, signalisieren die Aktionalität des beschriebenen Sachverhaltes (ebd.). Aktionsarten sind im Englischen und im Deutschen kaum grammatikalisiert (Flämig 1965: 7) und durch eine Vielfalt der Ausdrucksmittel (Verbbedeutung, Funktionsverbgefüge, Zeitadverbien, u.a.) gekennzeichnet. Zumindest für einen Teil des Verblexikons ist ihre Anwendung jedoch sinnvoll²⁷⁰ (Steinitz 1981).



Das durative Verb ‚to battle‘ ist ein Hyponym zu ‚to fight‘ und zeigt kontextspezifisch die gewaltsame Form der Auseinandersetzung besonders in Kriegen an (N ‚battle‘ = die Schlacht²⁷⁴). Die Bedeutung wird vielfach auf Wettkämpfe und verbale Auseinandersetzungen übertragen (vgl. Kapitel 7.1). Das Verb ‚to murder‘ weist eine diaevaluative Stilkomponente auf und ist im Unterschied zu ‚to kill‘ auf Menschen beschränkt; die Kollokation in ‚to break ya/ya neck‘ zeigt den Ausspracheeinfluss des AAVE an der Vokalisation von [r] (s. Kapitel 6.1). ‚To die‘ ist Präsupposition zu ‚to kill‘ und ‚to murder‘. Das Verb ‚to hit‘, ‚schlagen/treffen‘ wird außerdem in zahlreichen Fällen metaphorisch verwendet²⁷⁵.

²⁷⁰ Fleischer und Barz (1992: 322ff.) nehmen unter Bezugnahme auf Henkel (1965: 144f.) eine Einteilung deutscher Präfixverben nach semantischen Gesichtspunkten vor (vgl. Eisenberg 2000: 244ff.).

²⁷¹ auf zeitliche Phasen des Geschehensablaufs bezogen. Imperfektiv: auch durativ o. kursiv: Geschehen in seinem Verlauf ohne Begrenzung seiner Dauer. Perfektiv: auch durativ oder kursiv: Geschehen in seinem Verlauf ohne Begrenzung seiner Dauer. Iterativ: ständige Wiederholung eines Vorgangs.

²⁷² nicht am Zeitablauf orientierte Abstufung des Geschehens.

²⁷³ Ingressivum: plötzliches Einsetzen eines Vorgangs; Inchoativum: allmählicher Übergang in einen anderen Zustand; Egressivum: Vorgang mit plötzlichem Abschluss; Konklusivum: allmählicher Abschluss; Effektivum: zeitigt ein Resultat.

²⁷⁴ Vgl. das engl. Idiom ‚the battle lines are drawn‘ o. das archaische Kompositum ‚battle ax‘ (Kriegsbeil).

²⁷⁵ Vgl. z.B. den semantischen Ursprung des Kompositums ‚Schlagabtausch‘ o. engl. ‚to hit the jackpot‘. Ein anderer möglicher Ursprung metaphorisierenden Gebrauchs ist das Kartenspiel. Bei der Frage an den Kartengeber, um eine Karte von oben zu erhalten, heißt es im AAVE ‚hit me‘ (Smitherman 1994: 134).

Eine Anzahl von Verben beschreibt die Auswirkungen des Nahkampfes, darunter ‚to smash‘ (= zertrümmern, zerschlagen) als teilweise synonym zu ‚to break‘ (= zerbrechen) gebrauchte Form, die allerdings die Härte des Schlags (‚to hit hard‘) betont und oft mit ‚to break‘ korreliert. Im Vergleich zum neutraleren ‚to break‘ handelt es sich bei ‚to smash‘ um die expressivere Ausdrucksvariante. Die Aktionsarten der perfektiven Verben konzentrieren sich im Bereich der plötzlichen und resultatsbezogenen Geschehensanzeige, Aktionstempo und Effekt werden betont.

Das Vorkommen von Verben, die sich auf den Gebrauch von Gewalt und Waffen beziehen, ist nicht auf Gangsta- und Pimp-Rolle (US24) bzw. den Gegendiskurs (US50) beschränkt, wo es im engeren Sinne gebraucht wird.

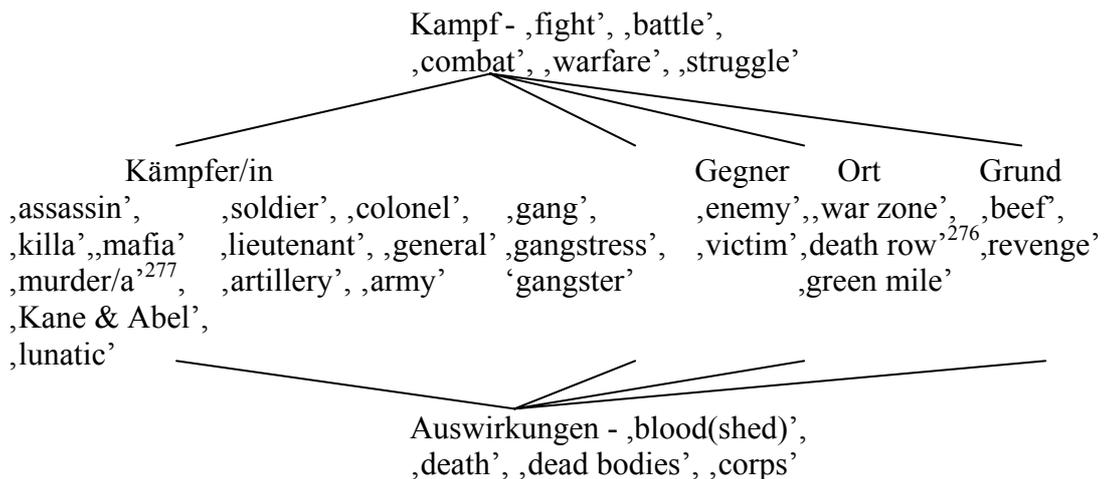
201) I'm comin', gunnin' everything up in my way (US24)

202) To survive is to stay alive in the face of opposition

Even when they comin' gunnin', I stand position (US50)

In metaphorischer Verwendung tauchen sie auch in Darstellungen der Rolle als MC, des ‚fly girl‘ und des ‚sexy lover‘ auf (s. Kapitel 9).

Zu den Verben gesellen sich zum Teil vom Verbstamm abgeleitete Selbstbezeichnungen, die die Wehrhaftigkeit und Gefährlichkeit der Akteure unterstreichen. Außerdem finden sich eine Reihe von Begriffen, die in einem lexikalischen Solidaritätsverhältnis (Coseriu 1967, s. Kapitel 4.3.3) zueinander stehen.



Begriffe wie ‚artillery‘, ‚army‘, ‚warfare‘ und ‚combat‘ entstammen dem Militärwortschatz, außerdem spiegeln die in der zweiten Kolonne angegebenen Bezeichnungen von Kämpfern militärische Ränge, die von Rapperinnen und Rappern zur Betonung ihres Führungsanspruches bzw. von Crewmitgliedern zum Zeichen der Erfolgstreue oder Solidarität und Egalität im Kampf für dieselbe Sache benutzt werden.

203) Lady Smith and Wesson, 9 milli-heata splitta

Forever with the, TRU soldiers, till I die (US67)

Die Bezeichnungen der dritten Kolonne spiegeln die Situiertheit von Kämpfen im Gangmilieu, die bis in die Anfänge des letzten Jahrhunderts zurückreichen.

Die erste Kolonne vereint stark metaphorisch geprägte Begriffe wie die biblischen Todfeinde Kain und Abel oder die ebenfalls aus der Geschichte bekannte Assassin als veraltete Bezeichnung für Meuchelmörder²⁷⁸. Die Verwendung biblischer

²⁷⁶ Amerikanisches Rapplattenlabel.

²⁷⁷ C-Murder, Name eines amerikanischen Rappers.

²⁷⁸ Legendenumwobene militante ismaelitische Sekte des Mittelalters, durch Orient-Reisende wie Marco Polo in Europa bekannt geworden. www.wikipedia.org/wiki/Assassinen (15.11.2005).

Namen und Gleichnisse (Kapitel 7.6) hat eine lange Tradition innerhalb der Geschichte der Schwarzen und ihrer Musik in Amerika und lässt sich vielerorts in Raptexten nachweisen. Die Gleichsetzung mit der Mafia spielt auf Ehrenkodex, Blutrache und vornehm-traditionsreiches Gangstertum speziell im Don Rap an (s. Kapitel 4.3.5).

204) It ain't no limit for my three bitch mafia [...]
Known on the streets for drama (US24)

Der metaphorische Begriff ‚death row‘ bezeichnet die Gefängniszelle, in der zum Tode Verurteilte auf ihre Hinrichtung warten, ‚green mile‘ den grünlich schimmernden Gang zwischen dieser Zelle und dem Hinrichtungsort. Beide Bezeichnungen entstammen dem Gefängnisjargon und sind umgangssprachlich²⁷⁹.

Der Begriff ‚beef‘ ist eine Slangbezeichnung unter Gangmitgliedern für ‚Stunk‘, d.h. eine sich anbahnende Auseinandersetzung. Zudem wird er umgangssprachlich benutzt zur Bezeichnung eines Streits in informeller Kommunikation. Der metaphorische Ausdruck ‚bloodshed‘ entstammt dem gehobenen Stilbereich und ist pathetisch im Vergleich zur dem (gerichts-)medizinischen Vokabular entnommenen, nüchternen Bezeichnung ‚corps‘. Auch die Nominalphrase ‚dead bodies‘ vermittelt den textsortenspezifischen Eindruck der Beschreibung von Kriegsschauplätzen. Neben dem Einsatz in kriegesischen Darstellungen von Pimp- und Gangstarapperinnen und -rappern (US24) begegnet ‚beef‘ in Texten, die sich mit persönlichen Beziehungen zwischen Crewmitgliedern oder Partnern beschäftigen (US50). Diese und andere Bezeichnungen tauchen auch metaphorisch in Darstellungen der MC-Rolle auf (US63, s. Kapitel 8).

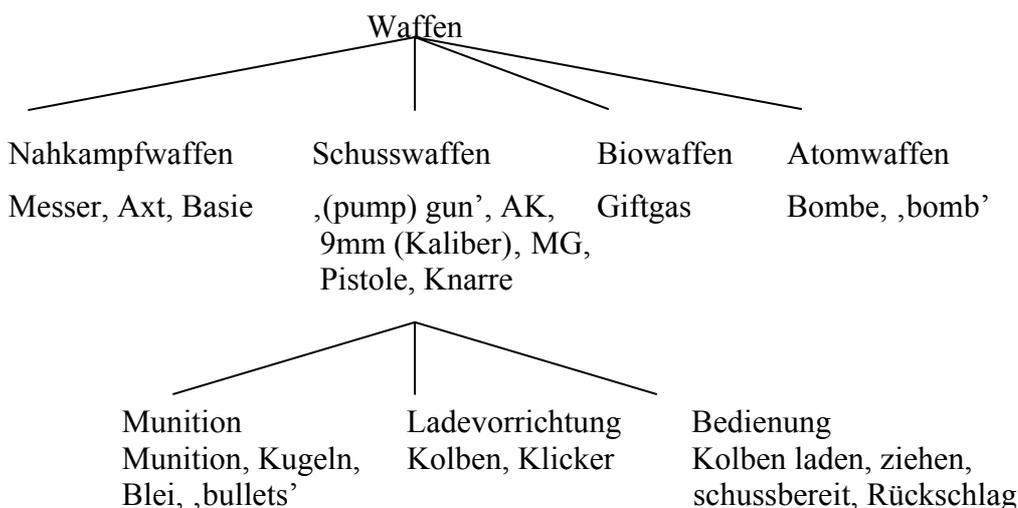
205) So how can a nigga die when he's causing the bloodshed
By shooting muthafuckas in the head (US78)

206) When it's beef, Na Na stash this heat for all y'all asses (US24)

207) Feed a man 'til he's full and he still want beef (US50)

208) Faceless corpses found shot up from plastic toys
Yeah, we bout some funky noise (US63)

Das deutsche Textkorpus enthält eine Reihe von Anleihen aus dem Sprachschatz amerikanischer Rapperinnen und Rapper. Sie werden daher zusammen mit den deutschen Begriffen angegeben.



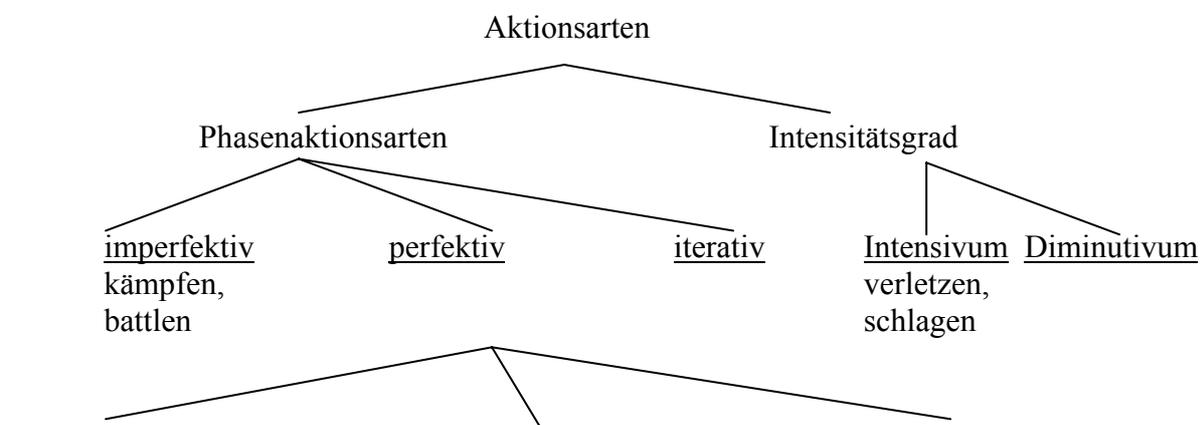
²⁷⁹ Bekannt geworden vor allem durch Stephen Kings (1996) Buch ‚The Green Mile‘ und den gleichnamigen Film (1999) mit Tom Hanks.

Der Oberbegriff Waffen selbst begegnet einmal in der Zusammensetzung ‚Waffendealer‘. Unter den Nahkampfwaffen finden sich neben Baseballschlägern²⁸⁰ Waffen aus historischer Zeit, die den martialischen Charakter des Kampfes unterstreichen, wozu weitere Begriffe aus dem Umfeld treten, u.a. Rüstung²⁸¹, Ritter, Henker und Schafott (s.u.). Ähnlich wie in amerikanischen Texten durch Verweise auf Vietnam, so gibt es in deutschen Texten Rekurrenzen auf Giftgaseinsätze und Ortsbezüge wie Saigon. Ebenso wird auf die vernichtende Kraft atomarer Waffen Bezug genommen (u.a. mit Rekurrenz auf Hiroshima), das Adjektiv ‚nuklear‘ taucht in einem deutschen Text auf. Die Lexeme werden in Pimp- und Gangstaraptexten und deren Parodien benutzt und begegnen ebenfalls in Darstellungen der MC Rolle (DE58) und in einigen Metaphern zur sexuellen Prahlerei (vgl. Kapitel 8).

- 209) an die Waffen [...] ich liebe mein pump-gun pack mi ni an [...] Sonst
knall ich dir den Schädel weg [...] jetzt machtet peng (DE103)
- 210) die Scheißknarre macht Scheißgetöse (DE46)
- 211) es warn Killer, [...] der eine zog 'ne Knarre (DE45)
- 212) ...werd' ich mir ein MG aus deinem Waffenschmuggel borgen (DE50)
- 213) Ok! Ich hab nachgeladen Alter!(haha) [...] Du willst mich dissen mann.
Ich geb dir eine Bombe ich schwöre! (DE58)

Auch das deutsche Korpus enthält eine Reihe von Bezeichnungen für Schusswaffen und die Details ihrer Handhabung. Der technische Begriff ‚Kaliber‘ zur Differenzierung von Waffentypen tritt in Erscheinung, weiterhin das Partonym Kolben (zu Gewehr) und fachsprachliches Vokabular zur Darstellung des Lade- und Abschussvorgangs. Der Ausdruck ‚Blei‘ anstelle von Kugeln bzw. Munition ist eine metonymische Variante, die sowohl umgangssprachlich als auch in gehobenem Stil (euphemistisch) verwendet wird. In neuerer Zeit erlangte er als Slangbegriff in zahlreichen Übersetzungen des Wildwestfilmgenres erneute Bekanntheit und hat seit längerem eine Erweiterung über berufsspezifische Gebrauchsweisen (Jäger) hinaus erfahren. Der Ausdruck ‚ziehen‘ entstammt dem Spezialwortschatz des Duellierens und kommt in der genannten Filmsparte in Verbindung mit ‚Revolver‘-Helden vor. Das Wort Knarre ist eine saloppe Bezeichnung für ein Gewehr, die auf die Bezeichnung für ein Lärminstrument (‚Ratsche‘) zurückgeht (vgl. Kluge 1995: 454).

Eine Anzahl Verben sind Ableitungsformen englischer Verben, die die deutsche Konjugation annehmen, wie burnen, killen und battlen. Das englische Verb ‚to knock sb. out‘ wird als trennbares deutsches Verb (aus)knocken in den Wortschatz integriert. Hinzu kommen eine Reihe deutscher Übersetzungen sowie Erweiterungen hinsichtlich der Form der Gewaltausübung.



²⁸⁰ Kurzform Basie, bekannt in Dts. vor allem aus der rechten alternativen Gewaltszene; zweifelhafter Ruf als Waffe in Neonazigruppen; ursprünglich am. Sportgerät z. Baseballspielen, inoffizieller Nationalsport.

²⁸¹ Auch die Verben älteren etymolog. Ursprungs ‚s. rüsten‘ und ‚s. wehren‘ tauchen im dt. Korpus auf.

Eingangsphase		Endphase		Gesamtvorgang
				mördern, treffen, töten
<u>Ingressivum</u>	<u>Inchoativum</u>	<u>Egressivum</u>	<u>Konklusivum</u>	<u>Effektivum</u>
‘to attack’ schießen, bomben sprengen	verbrennen, verklappen, verhauen	umboxen ausknocken	verbluten	ermorden, ‚execute‘, smas- hen, erschlagen, brechen, aufhängen, zerstören, zerfleischen, zerquetschen

Wie bereits im amerikanischen Korpus, so wird auch im deutschen Teil die vom Boxkampf herrührende Terminologie ‚zu Boden gehen‘ (to go down) zur Darstellung der gegnerischen Niederlage eingesetzt. So gibt es Vergleiche mit bekannten Boxmeistern wie Mike Tyson und Mohammed Ali, letzterer u.a. bekannt durch gewitzte gegnerische Beschimpfungen in Versform, die u.a. in Rapsongs zitiert werden²⁸². Im gleichen Zusammenhang steht die Verwendung des Verbs ‚to knock out‘ im Amerikanischen und der deutschen Lehnübersetzung ‚ausknocken‘. Das Verb ‚umboxen‘ ist möglicherweise eine Analogiebildung zum saloppen ‚umnieten‘²⁸³.

Die Verteilung der Aktionsarten zeigt wiederum eine Verdichtung im Bereich der plötzlichen und resultatbezogenen Handlungsabläufe. Die Verbalphrase ‚to break sb. neck‘ findet ihre Entsprechung in der deutschen Variante ‚das Genick brechen‘, ebenso ‚zerstören‘ zu ‚destroy‘ oder auch ‚verhauen‘ und ‚verklappen‘ als umgangssprachliche Ausdrücke für ‚to beat up‘ unter den inchoativen Verben. Das Verb ‚to burn‘, das im amerikanischen Rap eine metaphorisierende Bedeutungserweiterung erfahren hat, lässt sich nur unbefriedigend durch das deutsche ‚verbrennen‘ wiedergeben, weshalb häufig entweder die englische Form mit deutscher Flexion erscheint oder trennbare Varianten wie ‚wegbrennen‘, die den resultativen Charakter hervorheben im Vergleich zur Allmählichkeit von ‚verbrennen‘.

Während die ingressiven Verben des amerikanischen und deutschen Vergleichskorpus nahezu deckungsgleich sind, weist die Listung effektiver Verben im Deutschen Erweiterungen auf in Form der resultatzugewandten Präfixverben mit er- und zer-. Die Häufigkeit der Verwendung von Verben mit den Präfixen er-, ver- bzw. zer- lässt auf die zeitliche Differenzierung und Konzentration auf Vorgänge mit der Bedeutung ‚Erreichen des durch die in der Basis ausgedrückte Tätigkeit‘ (= er-), ‚Versehen/Bereichern mit dem in der Basis Ausgedrückten, Beseitigen‘ (= ver-) oder mit der Bedeutung ‚auseinander‘ (= zer-) schließen²⁸⁴. Neben Gangstaraptexten erscheinen sie in Battleraps bei der Auseinandersetzung mit und zwischen MCs (vgl. DE100) sowie in Darstellungen sexueller Rivalitäten (DE20 und 47).

- 214) wenn ich wack MCs zerfleische [...] Taktloss ist der wack MC Mörder
Nummer1. Den letzten wack MC den ich im Battle tötete ... (DE100)
215) schnapp mir den toy auf ihren Bett, box ihn gegen jede Wand (DE20)
216) he Macker, konnt ich ahnen, daß du willst die Frau besamen [...] also
geh mir aus der Sicht, sonst hau ich dir eins in die Fresse (DE47)

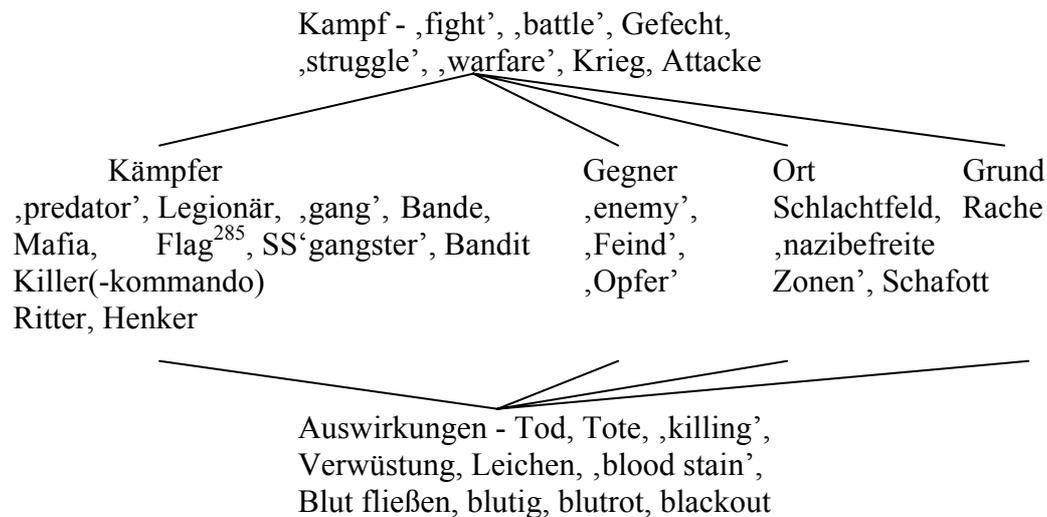
Eine Reihe von Überschneidungen ergeben sich auch im Hinblick auf die begriffliche Situierung von ‚Kampf‘ in den untersuchten amerikanischen und deutschen Texten. So finden sich wie schon in den zuvor aufgezeigten Wortschatzausschnitten

²⁸² erfolgreicher Sportler afroam. Herkunft, bekannt durch dem Kampf vorangehende o. währenddessen stattfindene gereimte Beleidigungen des Gegners, wie z.B. „I float like a butterfly, sting like a bee [...]“.

²⁸³ Nieten, Metallbolzen (<13. Jh.) mnhd. befestigen, anord. hämmern, schmieden, ahd. stoßen (Kluge, 589).

²⁸⁴ Vgl. auch http://www.univie.ac.at/iggerm/Lexikologie_der_deutschen_Gegenwartssprache.pdf

Beispiele direkter Übernahmen und Übersetzungen. Hinzu kommen kulturspezifische Neueinsetzungen.



Der Oberbegriff Kampf begegnet weiterhin in den Komposita Kampfeinsatz und Kampfsport. Kämpferbezeichnungen wie ‚predator‘²⁸⁶ und ‚mafia‘²⁸⁷ kehren wieder. Actionfilmhelden wie Arnold Schwarzenegger oder Bruce Willis werden neben bekannten Sportlern zum Vergleich herangezogen. Wie schon in amerikanischen Raptexten werden mit Gewalt assoziierte Filmtitel (z.B. ‚das Schweigen der Lämmer‘), Darsteller (s.o.), Boxer (Mike Tyson) oder Terroristen, Diktatoren (Mudschaheddin, Taliban, Ossama Bin Laden, Gadafi) und Kriegsschauplätze (Saigon) genannt. Der Begriff ‚Gewalt‘ bzw. ‚violence‘ und im Deutschen auch ‚Schläge‘ begegnet mehrfach im näheren Beschreibungsumfeld von Kampf. Zusätzlich tauchen altertümliche Bezeichnungen wie ‚Ritter‘ und ‚Henker‘ in Verbindung mit ‚Schafott‘ auf. Die Begriffe ‚Bande‘ und ‚Bandit‘ stehen als Equivalente zu ‚Gang‘ und ‚Gangster‘ zur Verfügung und verweisen auf eine gleichartige Herkunft aus dem Kriminellenjargon. Die verwendeten militärischen Bezeichnungen entstammen der römischen (‚Legionär‘) bzw. deutschen Militär- und Kriegsgeschichte. Sie kommen in Pimp-, Gangsta- und Battleraps und in Parodien der genannten Subgenres von Rap vor.

- 217) Ich bin der beste Ficker nördlich vom Äquator, die stärkste meiner
Hoes is die Tochter vom Predator [...] ich bin potenter als ein Bär.
"Wer bist du denn?" - Kool Savas, der Pimp Legionär (DE69)
- 218) Ich werd dich ficken bis du nicht mehr weisst wie du heisst. Nutte, du
bist überholt und wirst mit miesen Schlägen jetzt hier versohlt (DE1)
- 219) Ich gebe dir eine Waffe auf mich gerichtet in die Hand [...] Du hast
mich getroffen, jetzt ist das Battle wieder offen (DE99)

Die Bezeichnung ‚Killerkommando‘ kann als Lehnübersetzung zum Englischen ‚killer squad‘ bestimmt werden; die Bezugnahme auf ein historisches dieser Art in ‚abgehen wie die SS‘ kommt in einem Text (DE67) als tabubrechende Übertreibung vor. Eine andere Rekurrenz auf das nationalsozialistische Erbe spiegelt sich in der Ortsangabe ‚nazibefreite Zone‘ (DE17), die gleichzeitig die historischen Begrifflichkeiten und das Sprechen von ‚(Besatzungs-)Zonen‘ aufnimmt. Die Bezeichnung ‚Opfer‘ für einen Gegner als Übersetzung von ‚victim‘ erlebt eine

²⁸⁵ Kurzform für Flaggoffizier: Admiral, der seinen Rang bezeichnende Flagge auf seinem Schiff führt.

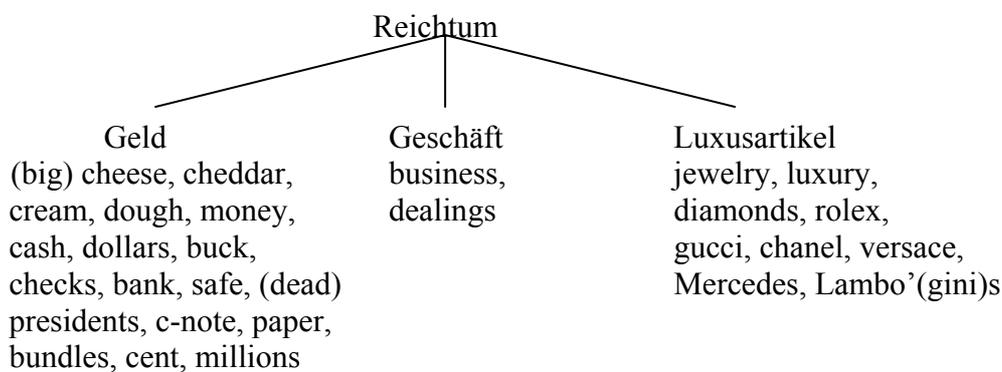
²⁸⁶ Am. Actionfilmheld (1987), vgl. auch ‚Terminator‘ (3teilig: 1984, 1991, 2003), ebenfalls am. Filmheld und gleichnamiger Film, gespielt von Arnold Schwarzenegger.

²⁸⁷ Ein Image, mit dem z.B. die Rapgruppe ‚Die Firma‘ in Texten und Albumcovern wiederholt spielt.

Bedeutungserweiterung im Deutschen insofern, als dass das Wort im Gegensatz zum Amerikanischen pejorativ konnotiert und als Beleidigung verwendet werden kann. Der überwiegende Teil der im letzten Abschnitt behandelten Begrifflichkeiten wird metaphorisch verwendet und daher in Kapitel 8 zu Metaphern im Rap behandelt.

7.3 Reichtum und Luxus

Zur inhaltlichen Ausstattung der Mack- und Gangstarolle gehört der Verweis auf den erfolgreichen finanziellen Status. In geringerem Umfang setzt sich dies bis hinein in MC Rolle und die Rolle von ‚fly girl‘ und ‚unabhängiger Frau‘ fort. Das amerikanische und deutsche Textkorpus enthalten eine Anzahl Synonyme und Slangwörter für Geld. In manchen Texten wird daneben auf diverse Luxusgüter und entsprechende Markenwaren als Zeichen des erarbeiteten bzw. illegal erworbenen Reichtums verwiesen. Weiterhin spielen Bezeichnungen aus dem Umfeld des Umgangs mit Geld eine Rolle.



Zu den synonym verwendeten Ausdrücken für monetären Reichtum gehören neben dem gemeinsprachigen Begriff ‚money‘ das umgangssprachliche ‚cash‘ und die Bezeichnung ‚dead presidents‘ im AAVE in Anspielung auf die Personenaufdrucke auf Dollarscheinen. Ebenso werden die Partonyme und Geldeinheiten ‚cent‘, ‚buck‘, ‚dollars‘, ‚c-note‘ und ‚millions‘ verwendet. Der Gebrauch von Abkürzungen wie in ‚c-note‘ (\$100) trägt zu einer informellen Redeweise bei. Bemerkenswert ist außerdem die graphologische Besonderheit der \$ für S-Schreibung einiger Künstlernamen wie BO\$\$, ‚(Big) cheese‘ und die Hyponymbildung ‚cheddar‘ stehen wie ‚cream‘ und ‚dough‘ als metaphorisierende Slangbegriffe des AAVE für Geld zur Verfügung. Die übrigen Bezeichnungen denotieren Aufbewahrungsweisen von Geld wie die Partonyme ‚note‘ oder ‚bundles‘, ferner ‚safe‘ und ‚bank‘.

Die Begriffe ‚business‘ und ‚dealings‘ werden sowohl im standardsprachlichen als auch im umgangssprachlichen Sinne kleinkrimineller Aktivitäten verwendet. Als Luxusgüter und Prestigeobjekte werden vor allem teure Kleidungsstücke und -marken, Schmuck sowie Automarken genannt. Die Kurzform ‚lambo’s‘ für Lamborghini vermittelt den Eindruck salopper Redeweise. Der Oberbegriff ‚luxury‘ kommt im Zusammenhang mit dem Stolz auf den selbst erwirtschafteten Reichtum vor (‚to build up luxuries‘). Als weitere Handlungsverben treten in diesem Zusammenhang in fester Verbindung auf: ‚to count money/ dough‘ - Geld zählen, ‚to make money/ dough, etc.‘ - Geld machen, ‚to move bundles‘ - Geldbündel bewegen, ‚to stack (tall) money/ bundles‘ - Geld(bündel) stapeln, und ‚to clock‘ - eine Menge Geld machen²⁸⁸ (vgl. Smitherman 1994: 80). Als Zustandspassiv erscheint ‚to be rich‘ (= reich sein), als Vorgangspassiv ‚to get payed‘ (= bezahlt werden).

Die Verben kommen in umgangssprachlich und in slangterminologisch geprägten Kontexten von Mack Diva und Don Rap vor. Ein Beispiel für ersteren liefert

²⁸⁸AAVE: ‚to clock‘, meist im Zusammenhang mit Drogenverkauf und hohen Gewinnen.

Mia X' Rap (US63), in dem sie ihren eigenen Reichtum mit dem reicher arabischer Ölmagnaten vergleicht. In einem anderen Rap der Künstlerin (US60) prahlt sie mit dem durch Drogenhandel erworbenen Reichtum, wobei sie saloppere Ausdrücke wie ‚dollars don't fumble‘, ‚rumble‘ und die Slangbezeichnung ‚bitch‘ verwendet. Kontextuelle Merkmale wie der Vergleich mit einem Basketballspieler afroamerikanischer Herkunft und die Benutzung phonetischer und grammatischer Eigenheiten des AAVE weisen in eine stärker ethno- und soziolektal geprägte Richtung der Sprachverwendung.

220) I stack money like the Orientals (US63)

221) Got heroin in the mail but bet my dollars don't fumble. Stackin' tall like Mutombo²⁸⁹, cause a bitch moving bundles, rumble (US60)

Dies gilt in gleicher Weise für zwei Textstellen in (US46) und (US47) von Lady of Rage. Die Verwendung des Vernacular ist besonders auffällig durch die Benutzung von 1. Person Singular Verbendung -s zur Hervorhebung des Gesagten (s. Kapitel 6.1).

222) I gots better things to do like making cheddar with my crew (US46)

223) I makes money like Spike Lee²⁹⁰

You either wanna be me or be just like me (US47)

Lexikalische Bezüge auf Reichtum erfüllen zum einen die Aufgabe der Herausstellung des Erfolgs der Darstellenden²⁹¹ im und außerhalb von Rap, zum anderen begegnen sie bei der Thematisierung von Rap als Lebensunterhalt. In (US25) von Foxy Brown erwidert die Rapperin die scheinheilige Behauptung einiger Rapper, sie seien allein aus Liebe zum Rap im Geschäft und ihr ginge es nur um das Geldverdienen:

224) Say I'm in it for the dough

But tell me, what the fuck he in it fo'? (US25)

Der Vorwurf des Sellouts, das heißt, des Ausverkaufs von Hiphopidealen zum Zweck finanziellen Erfolgs, ist ein von einigen Rappern angewandtes Mittel sozialer Kontrolle und Ausgrenzung. Auch in diesem Beispiel verweisen grammatische Merkmale des AAVE wie die Kopulaabwesenheit in Zeile 2, der Intensifier ‚the fuck‘ und die Aussprache am Reimausgang der zweiten Zeile auf die Situierung der Sprechweise im Vernacular- und Slang-Kontext. Ein letztes Beispiel aus dem amerikanischen Korpus, (US55) von Lil' Kim, verdeutlicht den Zusammenhang von Herkunftsmilieu und Rap als Möglichkeit des sozialen Aufstiegs und der Anhäufung von Reichtum²⁹².

225) a sophisticated lady with millions in the safe [...]

I'd rather be dead and rich than broke and livin'

Without rap, I probably woulda been sellin' dope in prison

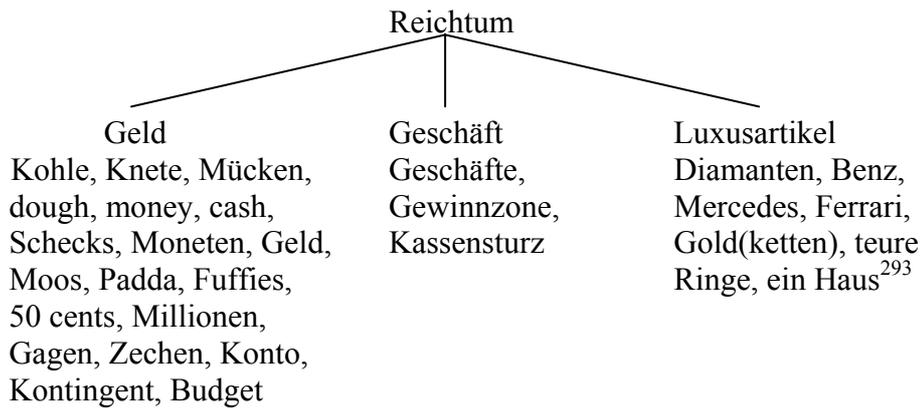
Das deutsche Textkorpus nimmt die Ausdrücke ‚dough‘, ‚money‘ und ‚cash‘ aus dem Amerikanischen auf und verwendet sie zur Darstellung von Pimp- und Gangstaimages und der Rolle erfolgreicher MCs. Daneben finden sich eine Reihe weiterer synonym verwendeter Begriffe aus dem deutschen Sprachraum und ebenso Rekurrenzen auf Luxusartikel.

²⁸⁹ Geldstapeln, hoch wie Mutombo, afroam. Basketballspieler, 2,18m groß.

²⁹⁰ Erfolgreicher am. Filmproduzent.

²⁹¹ In Bezug auf das Image von Gangstresses, vgl. z.B. (US64): „I got my hustle on cause money's my best friend“, (US12): „Provoke me, my vision of lust is money, trust is funny“, (US55): „Got involved with this money like that/ The finer things, those kind of things/ Power, money, cars and diamond rings/ The nice gravy flaunt it/ The gucci groups with the G's on it/ A high price for this high price life“ und (US66): „Who think that being a hustler's lady/ Is nothing but champagne, material things, and money“.

²⁹² Die angeführte Rapperin verbüßt derzeit eine einjährige Gefängnisstrafe wegen Falschaussage bei der Untersuchung unlauterer Geldgeschäfte eines ihrer Geschäftspartner.



Neben dem allgemeinsprachlichen Ausdruck Geld werden die Paronyme und Geldeinheiten ‚Fuffies‘ als umgangssprachliche Abkürzung für 50-Euroscheine, weiterhin ‚50 cents‘²⁹⁴, und ‚Millionen‘ verwendet. Eine Anzahl von Begriffen entstammt dem Fachwortschatz von Bankwesen und Zahlungsverkehr, so z.B. Konto, Kontingent, Budget und Scheck sowie Gewinnzone und Kassensturz, die auch in der Börsensprache und Betriebsökonomie vorkommen. Die in Texten vorkommenden Lehnwörter ‚Moneten‘, ‚Millionär‘ und ‚bankrott‘ aus dem Lateinischen bzw. Italienischen gehören ebenfalls diesem Bereich an. Daneben gibt es eine Reihe umgangs- und jugendsprachlich konnotierter Ausdrücke für Geld wie Kohle, Knete und Moos²⁹⁵. Die im Namen einiger US-amerikanischer Rapperinnen bzw. Rapper verwendeten Dollar-Zeichen anstelle des Buchstaben S werden von einigen Rappern des deutschen Textkorpus benutzt (z.B. von Taktlo\$\$). Das folgende Beispiel zeigt einen Ausschnitt aus einem Battlerap-Diss von Schwester S.

226) Schon is' mit euch Affen Schluss denn grade jetzt is' Kassensturz. Ohh
und du bist außerhalb der Gewinnzone Klingone du zeigst die
Symptome von Rap-FKK das heißt du schwimmst ohne (DE92)

Als Handlungsverben in Verbindung mit Geld erscheinen ‚scheffeln‘²⁹⁶, ‚kassieren‘ und ‚abrechnen‘. Letzteres wird im Korpus ausschließlich metaphorisch verwendet mit der Präpositionalergänzung ‚mit (jmd.)‘. Ein Beispiel aus einem Pimrap gibt (DE63) ‚Bitch wo ist mein Geld‘, eine deutliche Reminiszenz an AMG's Rap ‚Bitch betta have my money‘ (US4), der auch im Stück gesampelt wird.

227) Scheffel Padda mit deiner Pussy wie ein Bagger komm und prada El
Baba [...] Ich lass dich ackern [...] mach Money mit Rap pimp aus Lust

Unter den Luxusgütern finden sich Bezeichnungen von Edelmetallen und Edelsteinen, weiterhin die informelle Abkürzung der Autoluxusmarke ‚Mercedes Benz‘ zu ‚Benz‘ und die auch in amerikanischen Texten vorkommende Referenz auf Grundbesitz (Häuser, Villen, Paläste). Als Schmuck erscheint außer ‚teuren Ringen‘ an einer Stelle das Kompositum ‚Goldketten‘ (s.u.) in Anspielung auf den Kleidungsstil mancher amerikanischer Rapper als Zeichen des Erfolgs. Sie waren ursprünglich ein Zeichen afrikanischer Königswürde und wurden von Rappern afroamerikanischer

²⁹³ Im Text eines Zuhälterdarstellers (‚Bitch betta have my money‘ v. Kool Savas, Italo Reno, Germany) verspricht dieser der Prostituierten in unernstem Ton, ihr später vom verdienten Geld ein Haus zu kaufen.

²⁹⁴ in Anspielung auf den gleichnamigen US-amerikanischen Rapper.

²⁹⁵ gelangte aus dem Rotwelschen ins Deutsche und bedeutet ursprünglich ‚Kleingeld‘ (Kluge 1995: 568).

²⁹⁶ Archaisch, geht auf ein altes Hohlmaß (Scheffel, zw. 50-250 Liter) in möglicher Diminuirung von Schaffel zurück und bedeutet ‚in großen Mengen (Scheffeln) an sich nehmen‘ (Kluge 1995: 715).

Herkunft adaptiert, um dem Stolz auf den Reichtum und Sprung aus der Armut des Ghettos Ausdruck zu verleihen²⁹⁷.

228) Wir wollten rappen, wie Run DMC
und Superstars sein mit voll fetten Goldketten (DE72)

Die Verwendung von ‚dough‘ im Deutschen, z.B. in (DE92), gestaltet sich analog zu den Beispielen aus dem amerikanischen Textkorpus, in denen es um die Einlösung des Authentizitätsversprechens und das ‚keeping it real‘ im Sinne der Treue zu den (Underground)Idealen der Hiphopkultur geht. Dabei prallen englische und mundartliche Einflüsse aufeinander, und es zeigt sich die dialektale Einfärbung des Textes der im Ruhrpott ansässigen Rapperin an der Artikulation von ‚nicht‘ (s. Kapitel 6.4).

229) Sie dachten ich rap' zur Show und hätt' nur mo u know, aber wenn ich
Texte blow', verbrenn' ich Tracks und so, net nur für dough (DE92)

In anderen Raps werden Plattenverträge, Labels, Titel und Alben erwähnt, die das Bewusstsein der Rapperinnen und Rapper für Leistung und Erfolg spiegeln. Kritik an der Geldorientiertheit üben Die Firma im Rap ‚Gekaufte Liebe‘ (DE40), der gleichzeitig die in einer Reihe von Texten üblichen Anspielungen auf Prostitution und Luxus enthält²⁹⁸. Es wird auf Ausgrenzung aufgrund von Geldmangel und den Fall durch das soziale Netz referiert, was im Vergleich zu Beschreibungen sozialer Notlagen in amerikanischen Texten allerdings moderat anmutet. Auch gibt es im Amerikanischen wie im Deutschen kaum Raps, die eine Art Stolz des Verzichts auf Luxus bekunden (DE29). Zumeist ist das Gegenteil der Fall. Hinzu kommt der Verweis auf die emotionale Entschuldung der Eltern mit Geld statt Zeit für Heranwachsende - im amerikanischen Textkorpus betrifft er zum Teil die Abwesenheit von beidem²⁹⁹.

230) *Geld* ist nicht alles doch alles ist nichts ohne *Geld*
soll jeder glücklich werden wie es ihm gefällt
doch *Geld* stellt ein Problem dar hat mans nicht da
weder bar noch *Schecks*, manche bezahlen für Sex
wieder andere für *Luxus* - ich lach, nehm immer noch
den Bus zu Plus bad nicht im Pool sondern im Fluss,
klar wär ich gern reich wie Trump³⁰⁰ oder Onassis³⁰¹ [...]
was wenn es mich erwischt, der Blitz mein *Konto* trifft,
meinen *Wohlstand* frisst [...] *Moneten, Knete, Kohle,*
Geld und *Moos* bloß Ersatz, stiften halbherzigen Trost.

Der Text weist eine Konzentration sowohl synonymisch gebrauchter Begriffe für Geld als auch in der Verwendung der Oberbegriffe ‚Geld‘ und ‚Luxus‘ selbst auf. Als weiterer Begriff aus demselben Umfeld wird ‚Wohlstand‘ verwendet, ein dem Standard bzw. gehobenen Sprachgebrauch entstammendes Kompositum. Daneben erscheinen die aus dem Bankwesen herrührenden Nomina ‚Scheck‘ und ‚Konto‘ und Vergleiche mit bekannten reichen Unternehmern. Kritische Töne werden auch laut in (DE82) von

²⁹⁷ Es gibt gewisse Parallelen zur Punkbewegung in der Aneignung und z.T. grotesken Verwendung von Gebrauchs- u. Kulturgegenständen als Statussymbole. Aus den Anfängen ist das Tragen überdimensional großer Uhren von Rappern an solchen Ketten um den Hals bekannt in Anspielung auf die auch politisch unterlegte Redensart ‚do you know what time it is?‘ i.S. der Willensbekundung zur Veränderung (oft waren sie auf 5 vor 12 gestellt) und als Zeichen von Hipness (= auf dem neuesten Stand der Dinge sein).

²⁹⁸ Anspielungen männlicher u. weiblicher Rapper auf Prostitution gestalten sich oft extrem verschieden.

²⁹⁹ Themen sind dort u.a. Unterhaltszahlung, minimale staatliche Unterstützung u. Abwesenheit der Väter.

³⁰⁰ Donald J. Trump, amerikan. reicher Industrieller (<http://www.trump.com/main.htm>, 3.10.2005).

³⁰¹ Durch Tabakhandel und Schiffsreederei zu großem Reichtum gelangter Geschäftsmann (1906-1975). (<http://www.weltchronik.de/bio/cethegus/o/onassis.html>, 3.10.2005).

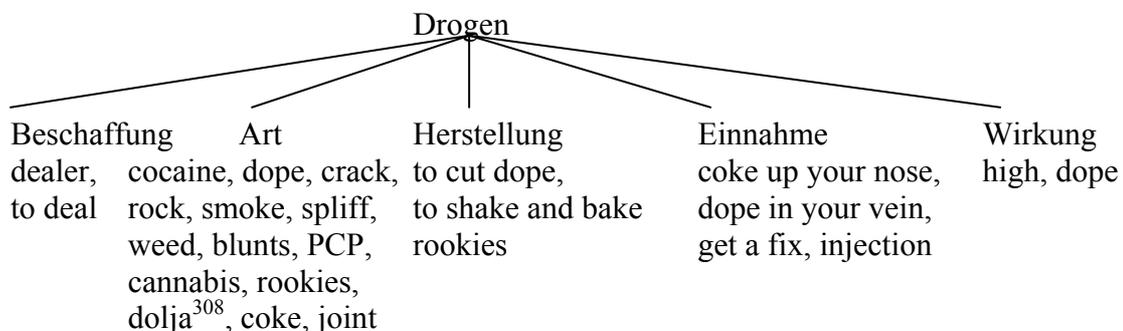
Pyranja, in dem auf gängige Anspielungen im Zusammenhang mit Prostitution, Zuhältertum und dem Zurschaustellen von Reichtum und Luxus in amerikanischen Raps Bezug genommen wird, allerdings aus der Perspektive der betreffenden Frauen:

231) frag' meine Mum, warum sie weniger *verdient*
als der Typ von gegenüber, der das gleiche macht wie sie!
Frag' Karrierefrauen und Mauerblümchen,
Opfer zwischen Lines³⁰² und Tüten³⁰³[...]
dann so Nutten, komm', frag' die mal nach ihrem Weltbild! Und frag'
sie, wer, wenn es hell wird, ihnen ihr *schnellverdientes Geld* nimmt!
Frag' nicht mich, frag' deine Freundin, was ihr wann wieviel bedeutet!
Teure Ringe sind nie mehr wert als Charakter, Charme und Träume

Im Ausschnitt erscheinen neben dem Hyperonym ‚Geld‘ und einem Hyponym für Luxus, ‚teure Ringe‘, die Attributierung ‚schnellverdient‘ und das Verb ‚verdienen‘ aus dem Umkreis des Begriffsfeldes. Soziale Kategorisierungen wie ‚Mauerblümchen‘³⁰⁴, ‚Nutte‘³⁰⁵ oder ‚Typ‘³⁰⁶ in der pejorativen Bedeutung für eine männliche Person signalisieren substandardsprachliche Orientierung. Auch wenn einzelne Wörter des behandelten konzeptuellen Schemas metaphorisiert auftreten können, so kommt der Großteil von ihnen in nichtmetaphorischen Gebrauchskontexten von Raps vor.

7.4 Drogenhandel und -konsum

Das amerikanische Rapkorpus enthält eine Reihe expliziter Beschreibungen von Drogenhandel und -konsum in Gangsta-³⁰⁷, Mack- und Partyraps, und auch in deutschen Texten spielen sie eine Rolle. Zum verwendeten Wortschatz amerikanischer Rapperinnen und Rapper gehören Bezeichnungen verschiedener Rauschmittel nach chemischem Name, Form, Aussehen oder Konsistenz.



Während einige der für Drogen verwendeten hyponymischen Bezeichnungen dem fachsprachlichen Wortschatz entstammen (u.a. PCP³⁰⁹, Kokain und Kannabis), sind Ausdrücke wie ‚weed‘ und ‚dope‘ umgangssprachlich gefärbt und bezeichnen Marihuana, Crack oder andere illegale Drogen. Die Bezeichnungen ‚crack‘ und ‚rock‘ rekurrieren auf die feste Konsistenz des verkauften Rauschmittels, ‚spliff‘ auf die

³⁰² Drogenpulverlinie zum Einziehen durch die Nase, vgl. ‚White lines‘ v. GM Flash & The Furious 5.

³⁰³ Möglicherweise zus. mit ‚lines‘: ‚Tüte (bauen/rauchen)‘, selbstgedrehte Marihuana-Zigarette.

³⁰⁴ stilistisch markierte u. pejorative Bezeichnung für ein unscheinbares Mädchen (vgl. Kluge 1995: 546).

³⁰⁵ Ursprünglich berlinerisch und das gleiche Wort wie nut(e) als Vulgärbezeichnung des weiblichen Geschlechtssteils, übertragen auf ‚Mädchen‘ und später auf ‚Hure‘ (Kluge 1995: 594).

³⁰⁶ griech. týpos, Schlag, Stoß, zu týptein, schlagen, hauen (Kluge 1995: 842).

³⁰⁷ Hier insbesondere in der Rolle kleinkrimineller männlicher und weiblicher Hustler.

³⁰⁸ Louisiana Slang für ‚weed‘, Gras. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=dolja>, 8.12.2005

³⁰⁹ Akronym für Phencyclidine, ein Tierberuhigungsmittel, das als illegale Straßendroge benutzt wird und psychedelische Wirkungen hervorruft (metaphorisch auch ‚angel dust‘, vgl. Smitherman 1994: 178).

Drogeninhalation mittels selbstgedrehter Zigaretten in leicht konischer Form. ‚Rookies‘ erscheint als Diminutiv von ‚rock‘ und Slangwort gleichen Sinns³¹⁰. Ebenso ist ‚coke‘ eine saloppe Kurzform von Kokain. Der allgemeinsprachliche Ausdruck ‚smoke‘ kommt in diesem Kontext zumeist in der Verbindung ‚to have a smoke‘³¹¹ vor.

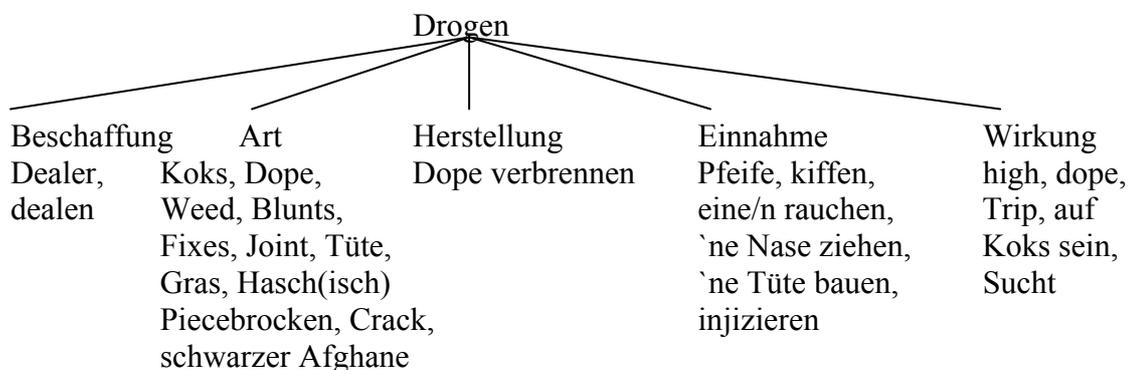
Weitere Bezeichnungen entfallen auf die Art der Zubereitung von Drogen, darunter der metaphorisierende Ausdruck ‚to bake rookies‘³¹² zur Bezeichnung des Erhitzungsvorgangs. Einnahme und Wirkung von Drogen kehren in den partonymischen Bezeichnungen ‚coke up your nose‘ und ‚dope in your vein‘ wieder. ‚To get a fix‘ entstammt ebenfalls dem Drogenvokabular und bezieht sich auf das Injizieren von Drogen. Der Gebrauch des Adjektivs ‚high‘ verweist noch stark auf seine wörtliche Herkunft und dient der Beschreibung des Rauscheffekts³¹³, ebenso wie ‚dope‘, das als Slangausdruck des AAVE ähnlich ‚def‘ und anderen Ausdrücken für ‚großartig, superb, exzellent‘ steht (s. Kapitel 6.2; Smitherman 1994: 91 u. 97).

Ein Beispiel nichtmetaphorischer expliziter Auftretensweise des Themas gibt (US46) von Lady of Rage, in dem es um Geldbeschaffung und Drogenkonsum geht:

232) But I gots better things to do like making cheddar with my crew
Like shaking and baking rookies like cookies and umm veterans too

Die Bezeichnung ‚cookies‘ im Zusammenhang mit Drogen verweist auf eine weitere Einnahmeart von Rauschmitteln in Form drogenhaltiger Plätzchen oder Kekse.

Im deutschen Rapkorpus kehren sowohl amerikanische Bezeichnungsweisen als auch deutsche Begriffe aus dem Drogenfachwortschatz und Slangbezeichnungen in Gangsta-, Mack- und Partyraps wieder. Die Bezeichnung ‚weed‘ beispielsweise findet ihr deutsches Pendant in ‚Gras‘ als metaphorischer Ausdruck für Marihuana, der auf das grünliche Aussehen und die Partionierung des Rauschmittels in kleine Büschel zurückgeht. In ähnlicher Weise entspricht ‚Koks‘ der in amerikanischen Texten vorkommenden Kurzform ‚coke‘ für ‚cocaine‘ (Kokain).



Als euphemistischer Ausdruck ähnlich dem Amerikanischen ‚to have a smoke‘ erscheint im Deutschen ‚eine/n rauchen‘ in Auslassung von ‚Tüte‘ (fem.) bzw. ‚Joint‘ (mask.). Ebenso zeigen die Ausdrücke ‚(ei)ne Nase ziehen‘, ‚eine Tüte bauen‘ und ‚Pfeife‘ zur Bezeichnung des Einnahmeprozesses durch Nase oder Mund die Aussparung der Drogenbezeichnung. Die grammatische Integration der englischen Termini in den deutschen Wortschatz, wie sie anhand der Genus- und Artikelzuordnung und an der Endungsbildung deutlich wird, geht bereits auf die 1970er Jahre zurück, in denen diese und andere Begriffe des Drogenwortschatzes in Rock- und Popmusik (insbesondere Independent Rock, Musik der Hippiebewegung) erscheinen. Informelle

³¹⁰ ‚rock star‘ kann im AAVE wie ‚crackhead‘ für einen Drogenabhängigen stehen.

³¹¹ Der Ausdruck wird auch allgemeinsprachlich i.S. von ‚eine Zigarettenpause machen‘ verwendet.

³¹² Crack in seiner festen Form.

³¹³ Vgl. z.B. das dt. Kompositum ‚Hochstimmung‘ im Zus. mit dem metaphorischen Konzept hoch = gut.

Verwendungsweisen sind ‚Hasch‘ für Haschisch sowie ‚Piecebrocken‘ als Partonym und weitere Bezeichnung eines Rauschmittels.

Das dem Drogenjargon zugehörige Verb ‚kiffen‘³¹⁴ ist wie ‚dope‘³¹⁵ eine jüngere Entlehnung aus dem Neuenglischen. Der saloppe Ausdruck ‚Trip‘ (Ausflug, Reise), ebenfalls eine Entlehnung aus dem Neuenglischen, wird metaphorisch verwendet zur Beschreibung bewusstseinerweiternder Erfahrungen durch Drogenkonsum. Das Amerikanische kennt auch den verbalen Slangausdruck ‚to be trippin‘ als Bezeichnung des Fantasierens über etwas oder des irrationalen Handelns (ein neuerer AAVE Ausdruck dafür ist ‚to be illin‘, vgl. Smitherman 1994: 228).

Auch im deutschen Textkorpus lassen sich eine Reihe von nichtmetaphorischen Bezugnahmen auf das Thema feststellen, in denen der Umgang mit Drogen manifest wird. Azads Rap (DE2) rekurriert auf die Zubereitung und Wirkung von Drogen und verwendet den umgangssprachlichen Oberbegriff ‚dope‘.

233) Wir verbrennen Dope wie Kalorien
es hält uns ruhig, ohne das wird es blutig hier

Blumentopfs Rap (DE15) nimmt mehrfach Bezug auf Drogenkonsum und enthält neben konkreten Namensbezeichnungen die begriffliche Darstellung von Aussehen, Konsistenz und Einnahmeform der verwendeten Rauschmittel

234) Was ich lieb' ist ein prall gefülltes Päckchen voll Gras
was ich hass': weder Zigaretten noch Blättchen am Start [...]
Was ich lieb': dass ich im Rucksack oftmals Piecebrocken find'

Der Refrain von (DE108) von Sabrina Setlur enthält die metaphorische Umschreibung von Drogen und deren Effekt im Zusammenhang mit der Geschichte einer in Drogenabhängigkeit geratenen Freundin, die sich für Geld zu prostituieren begann.

235) Und warum, und warum, und warum
Nur für den Kick für den Augenblick
Und warum, und warum, und warum
Nur für ein Stück von dem falschen Glück

Häufig in Raptexten sind Metaphern und Vergleiche, die die Wirkung von Rap auf die Zuhörerschaft mit der von Drogen gleichsetzen. Das letzte Beispiel in diesem Kontext von Kool Savas und Taktloss (DE70), enthält sowohl nichtmetaphorische als auch metaphorische Gebrauchsweisen, die miteinander gekoppelt werden.

236) ich bin der dopeste Nigga ever und geh ab wie Glenn auf Crack

Es erscheint einerseits die deutsche Superlativform von ‚dope‘ (ADJ), die eine Übertragung von Merkmalen der Quelldomäne ‚Drogen‘ auf die Zieldomäne ‚Rapper‘ darstellt (s. Kapitel 8.2.1). Zum anderen vermittelt der daran anschließende Vergleich in Erweiterung der Metapher den Eindruck der Bezugnahme auf ein reales Geschehen, in diesem Fall die Auswirkungen der Einnahme von Crack auf eine Person im Umkreis des Rappers. Das Verb ‚abgehen‘ wird in substandardlicher Bedeutung verwendet.

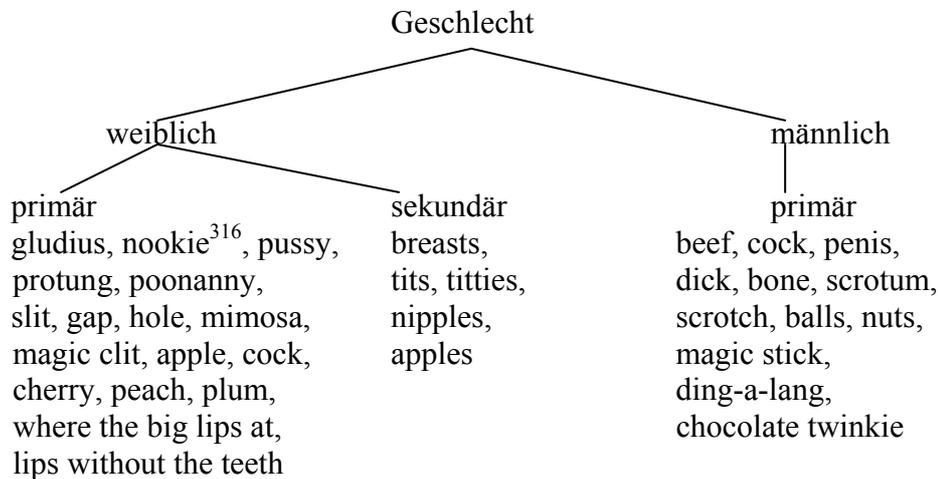
7.5 Liebe und Sexualität

Die Selbstdarstellung männlicher und weiblicher Rapper in der Mack- und Pimp-Rolle ist an das Prahlen mit sexuellem Erfolg geknüpft. Rappen selbst entspringt einer unmittelbar sexuell konnotierten Form des Sprechens (s. Kapitel 3.3). Dieses

³¹⁴ ‚kif‘ rührt vom Arabischen ‚kaif‘ her und bedeutet eigentlich ‚Wohlbefinden‘ (Kluge 1995: 441).

³¹⁵ vermutlich zu niederl. ‚doop‘, ‚Soße zum Eintunken‘, verwandt mit ‚taufen‘ (Kluge 1995: 190).

findet seine Fortsetzung in der Selbstdarstellung mancher Rapperinnen und Rapper als auch sexuell erfolgreiche ‚fly‘ MCs. Wie aus einigen der in Kapitel 9.2 behandelten Textbeispiele hervorgeht, ist das verwendete Vokabular zur Bezeichnung primärer und sekundärer Geschlechtsmerkmale und des Sexualaktes in amerikanischen und deutschen Texten reichhaltig. Für das amerikanische Korpus sind die folgenden Bezeichnungen für weibliche und männliche Geschlechtsteile belegt:



sekundär (w/m): back, boot(ay), behind, bottom, butt, ass

Ein Teil der genannten Begriffe, wie Penis, Skrotum oder Gladius und Klitoris sind lateinischen Ursprungs und entstammen dem anatomischen Fachvokabular. Letzterer Terminus wird durchgängig in der Verkürzung auf ‚clit‘ gebraucht. Ein weiterer Teil enthält Vernacular- und Slangausdrücke wie ‚pussy‘, ‚dick‘ oder ‚balls‘, ebenfalls zur Bezeichnung des Ganzen oder Partonyme. AAVE spezifisch sind die Bezeichnungen ‚protung‘ und ‚poo(te)nanny‘ als Euphemismen für ‚pussy‘ (Smitherman 1994: 183) sowie das metaphorische ‚beef‘ (eigtl. ‚Wurst‘) für ‚penis‘ (ebd., 56). Vulgärsprachlich sind die Slangausdrücke ‚slit‘, ‚gap‘ und ‚hole‘ als partonymische Bezeichnungen des weiblichen Geschlechtsteils. ‚Cock‘ (eigtl. ‚Hahn‘) ist ein Slangausdruck für ‚penis‘ oder für ‚vagina‘ bzw. ‚clitoris‘³¹⁷ (Smitherman 1994: 81).

Ein dritter Komplex beinhaltet metaphorische Ausdrücke wie ‚mimosa‘, ‚magic stick‘ oder ‚bone‘ und die Namen von Früchten (‚peach‘, ‚plum‘, ‚nut‘). Letztere dienen in einem Fall auch zur Bezeichnung einer weiblichen Person. Oft treten sie in festen syntaktischen Verbindungen auf, z.B. ‚to bust a cherry/nut‘³¹⁸ oder auch ‚to git a nut‘³¹⁹ in Referenz auf den Orgasmus einer Frau oder eines Mannes (Smitherman 1994: 122).

Als euphemistische Ausdrücke begegnen außerdem ‚ding-a-lang‘³²⁰, des Weiteren ‚chocolate twinkie‘ in metaphorischer Anspielung auf die Hautfarbe und den Verzehr von Süßigkeiten im Zusammenhang mit Liebe. Für weibliches und männliches Geschlechtsteil sind die Parallelmetaphern ‚magic stick/clit‘ belegt, darüberhinaus die Umschreibungen ‚where the big lips at‘ und ‚(twistin) lips without the teeth‘ verbunden mit der Darstellung des Sexualakts aus weiblicher Sicht. Für den Sexualakt sind

³¹⁶ auch Euphemismus für ‚fuck‘, ‚have sex‘ oder ‚masturbate (in public)‘, Kontamination aus ‚fuck‘ und ‚naughty‘ (<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=nookie&page=1> 23.11.2005).

³¹⁷ vgl. das Kompositum ‚cock sucker‘ als beleidigende Bezeichnung für einen schwach erscheinenden Mann im AAVE und in anderen Vernacular Englishes, die von der Ansicht herrührt, „that a man who performs oral sex is a weakling; the myth is that African American men don’t go down on women“ (ebd.).

³¹⁸ AAVE Ausspracheregeln der Konsonantklustervereinfachung am Wortende: ‚to bus‘ a nut‘.

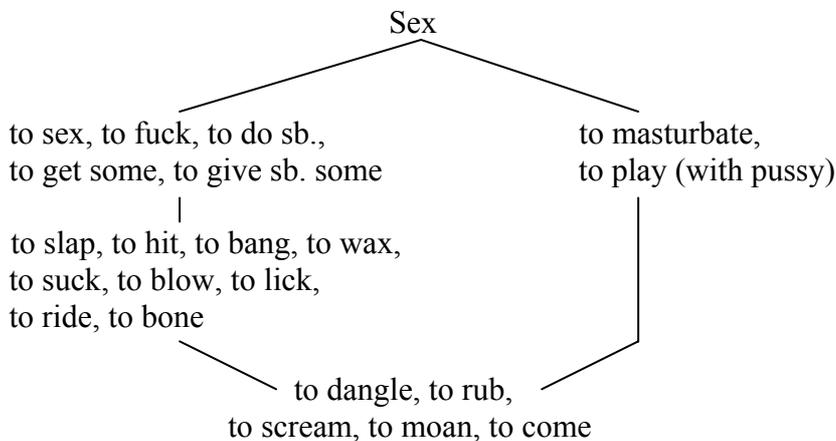
³¹⁹ AAVE Aussprache, Zusammenfall von /ɪ/ und /ɛ/ vor Nasalen *get* → [gɪt] (Bailey and Thmoas 1998: 93).

³²⁰ AAVE Aussprache, /ɪŋ/ wird realisiert als /æŋ/ in einigen Wörtern: *thing* → [θæŋ]; *drink* → [dræŋk].

weiterhin das metaphorische ‚laying pipe‘ (‚Rohre verlegen‘) und ‚to go down on sb.‘ nachgewiesen. Der zuerst genannte Ausdruck findet seine Erweiterung in der anspielungsreichen Bezeichnung eines Mannes als ‚plumber‘ (Installateur, Klempner).

Neben den Bezeichnungen primärer Geschlechtsteile kennt das amerikanische Korpus eine Reihe weiterer häufig verwendeter Wörter zur Bezeichnung sekundärer Geschlechtsmerkmale. Das gemeinsprachliche ‚breasts‘ steht neben dem vulgärsprachlichem ‚tits‘ oder dem Diminutiv ‚titties‘; als Bezeichnungen für Gesäß sind außer dem umgangssprachlichen ‚behind‘, und ‚bottom‘, auch das metaphorische ‚back‘ belegt in der Verbindung ‚to have lots of back‘³²¹, ferner ‚boot(a)y‘, das informelle ‚butt‘ als Kurzform von ‚buttocks‘ und das vulgärsprachliche Wort ‚ass‘. Hinzu treten als metaphorische Umschreibungen ‚to be packed in the back‘ von Rapperinnen für muskulöse Männer wie auch Bezugnahmen auf ‚butt‘ im Hinblick auf Männer.

Im Zusammenhang mit der Beschreibung des Sexualaktes kommen eine Anzahl Verben vor, darunter ein Teil euphemistischer Zirkumlokutionen sowie ein weiterer Teil sensomotorischer und geräuschbeschreibender Verben.



Während imperfektive Verben wie das gemeinsprachliche ‚to sex‘ oder das vulgärsprachliche ‚to fuck‘ den Vorgang ohne bestimmte zeitliche Begrenzung beschreiben, sind die perfektiven Verben ‚to do sb.‘, ‚to give sb. some‘ und ‚to get some‘ ergebnisbezogen (effektiv) und endgerichtet (egressiv). Die Slangverben wie ‚to hit‘ und ‚to bang‘ sind auf den Gesamtvorgang gerichtet und werden metaphorisch verwendet. Der dem Lateinischen entstammende, medizinische Fachausdruck ‚to masturbate‘ wird anderenorts durch den Euphemismus ‚to play with pussy‘ ersetzt, wie in Lil‘ Kims und Lil‘ Ceas Rap ‚We don‘t need it‘ (US56).

237) All I get, few strokes that's it [...] Who me, forced to use plan B,
masturbate, play with the pussy. This nigga here bust off snorin

Außerdem finden sich eine Reihe von Slangausdrücke wie ‚to bone‘ in Anlehnung an die metaphorische Bezeichnung ‚bone‘ (Knochen) für ‚Penis‘³²² oder die metaphorische Redensart ‚to hit skins‘³²³ des AAVE für Sex (vgl. Smitherman 1994: 65). Auch das Verb ‚to wax‘ in der metaphorischen Verbindung ‚to wax some ass‘ ist Bestandteil des AAVE und bedeutet ‚to have sex‘ (ebd., 234), z.B. in (US77) von NWA.

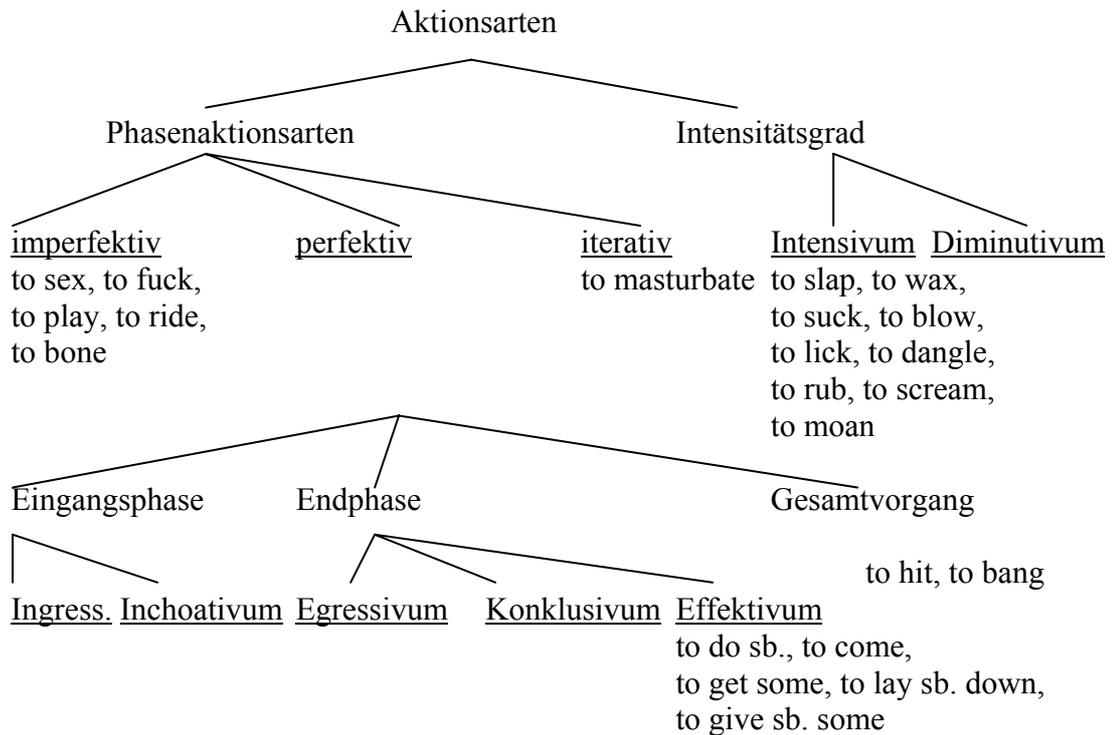
238) There ain't no jokin', when the pussy holes are open. Ready to fuck
until my dick is raw [...] As you can see I straight wax that ass

³²¹ gilt als Schönheitscharakteristikum afroamerikanischer Frauen (vgl. Rose 1990).

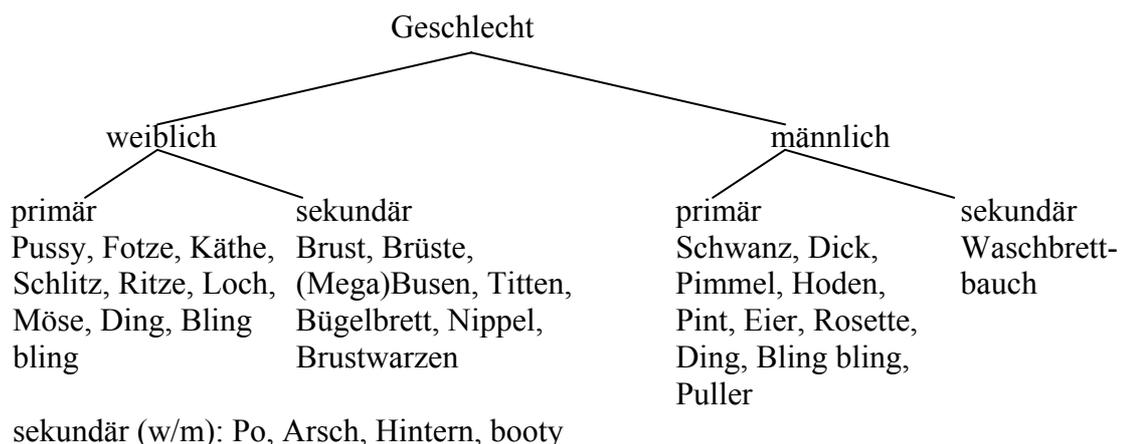
³²² möglicherweise als Neubelebung von ‚love bone‘ = Liebesknochen.

³²³ Skins: Euphemismus für ‚pussy‘, auch ‚git skins, in the skins‘ (Smitherman 1994: 134 u. 208).

Andere Verben entstammen dem gemeinsprachlichen Bereich und werden entweder nichtmetaphorisch (,to lick', ,to rub') oder metaphorisch (,to ride', ,to slap') verwendet.



Das deutsche Textkorpus enthält ebenfalls eine Reihe von Bezeichnungen primärer und sekundärer Geschlechtsmerkmale von Männern und Frauen sowie eine Anzahl von Verben zum Thema Sexualität und Geschlechtsverkehr. Neben der Übernahme einiger englischer Bezeichnungsweisen, u.a. ,dick', ,pussy' oder ,booty' und dem Lehnverb ,bonen' begegnen umgangssprachliche und vulgärsprachliche Pendanten zu den im amerikanischen Textkorpus vorgefundenen Begriffen in Pimp-, Mack- und Gangstaraptexten, deren Parodien und in Battleraps. Als Bezeichnungen weiblicher und männlicher primärer bzw. sekundärer Geschlechtsteile treten auf:



Nur einige der Geschlechtsbezeichnungen wie ,Brust', ,Hoden' oder ,Rosette' sind gemeinsprachlich bzw. entstammen der Anatomie. Wie das amerikanische Textkorpus, so kennt auch das deutsche die Partonyme ,Brustwarzen' und das saloppe ,Nippel'³²⁴. Das Wort ,Busen' ist Bestandteil gehobener Sprache und erscheint wegen seiner pathetischen Konnotiertheit zum Teil in Zusammensetzung in der jugendsprachlichen Superlativform ,Megabusen'. Es steht in stilistischem Gegensatz zum vulgär-

³²⁴ entlehnt aus dem gleichbedeutenden Neuenglischen ,nipple' (Kluge 1995: 589).

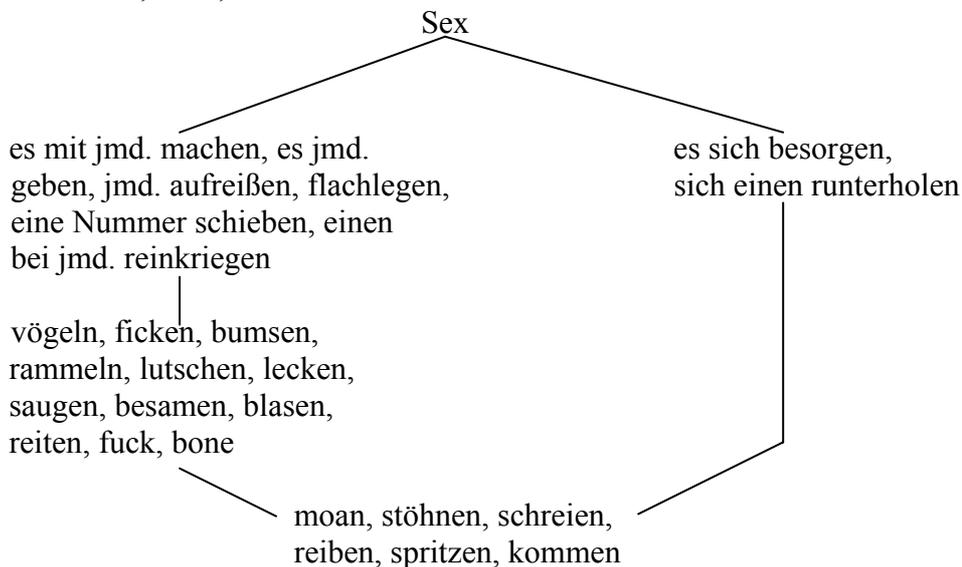
sprachlichen ‚Titten‘ für ‚weibliche Brust‘. Das archaische ‚Pint‘ als metaphorische Bezeichnung für ‚Penis‘ geht auf ein Flüssigkeitsmaß (Kanne) zurück³²⁵.

‚Ding‘ und ‚Bling bling‘ werden als Tabuwortumschreibung für die primären Geschlechtsteile von Mann und Frau von Rappern und Rapperinnen eingesetzt. Die metaphorischen Komposita ‚Waschbrettbauch‘ und ‚Bügelbrett‘ zur Darstellung sekundärer Geschlechts- bzw. Schönheitsmerkmale sind umgangssprachlich, wobei ‚Bügelbrett‘ pejorativ konnotiert ist. Unter den beide Geschlechter betreffenden Bezeichnungen sekundärer Geschlechtsmerkmale sind weiter das umgangssprachliche ‚Hintern‘, das kindliche Wort ‚Po‘³²⁶ sowie das vulgärsprachliche ‚Arsch‘ und das englische Slangwort ‚booty‘. Aus dem Englischen wurden weiter die vulgärsprachlichen Wörter ‚dick‘ und ‚pussy‘ übernommen. Sämtliche der verbleibenden Begriffe sind vulgärsprachlicher Natur, darunter die pejorativen Partonyme ‚Schlitz‘ und ‚Loch‘, das expressive Tabuwort ‚Fotze‘ und regionalsprachliche ‚Möse‘ oder das niederdeutsche ‚Pimmel‘³²⁷ und ‚Schwanz‘³²⁸, z.B. im Rap (DE19) von Bushido und D-Bo.

239) Sonny Black mit dem Schwanz in der Hand

Du bist nichts öffne nur aus Liebe deinen Schlitz

Als Oberbegriffe sind ‚Sex‘ und das vulgärsprachliche ‚Stich‘ aus männlicher Sicht belegt, das auf die Bedeutung des Stechens bei Turnierkämpfen³²⁹ und anderen Kampfhandlungen zurückgeht. Außerdem begegnen die Ausdrücke ‚Sexleben‘ (möglicherweise eine Lehnübersetzung von engl. ‚sexlife‘), das aus dem Englischen übernommene ‚Sexappeal‘, die Attributierung ‚sexbesessen‘ und der medizinische Fachbegriff ‚Orgasmus‘. Die zugehörigen Verben entstammen ähnlich dem amerikanischen Vokabular zu einem Teil dem sensomotorischen und auditiven Bereich, zu einem weiteren sind sie Übertragungen. Aus dem Englischen erscheinen ‚moan‘, ‚bone‘ und ‚fuck‘; letzteres wird auch als Nomen entlehnt.



Auch im Deutschen werden eine Anzahl von Euphemismen zur Umschreibung von Geschlechtsverkehr und Selbstbefriedigung verwendet. Das umgangssprachliche, lautnachahmende ‚bumsen‘, das vulgärsprachliche ‚vögeln‘ (‚begatten‘) und das fach- und vulgärsprachliche ‚rammeln‘³³⁰ stehen neben dem Tabuwort ‚ficken‘, dessen

³²⁵ aus dem Französischen entlehnt (Kluge 1995: 633).

³²⁶ eigtl. in Reduplikation ‚Popo‘, von ‚Podex‘ = Hintern, vgl. Kluge (1995: 641).

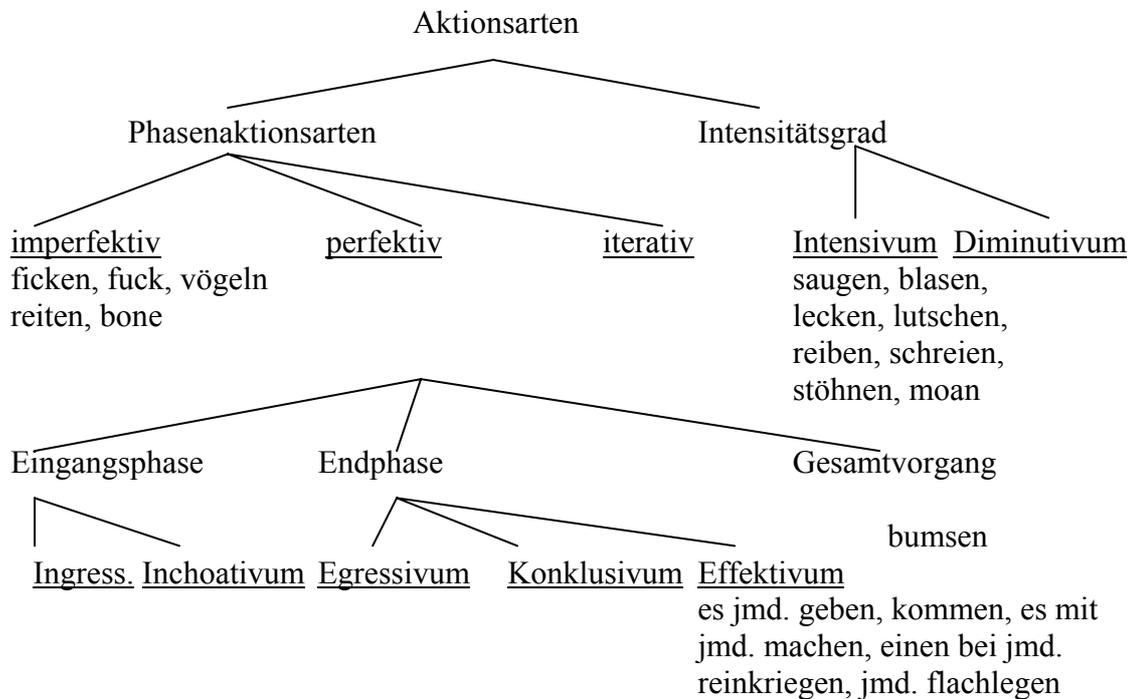
³²⁷ Vermutl. Übertragung v. ‚pimmeln‘ (= bimmeln), dem Klang des (Glocken)Schwengels (Kluge, 632).

³²⁸ Intensivbildg. zu ‚schwanken‘ mit der Ausgangsbedeutung ‚was sich hin- und herbewegt‘ (Kluge, 748).

³²⁹ analog beim Kartenspiel; s. ‚stichhalten‘= ‚sich durch den Stich nicht besiegen lassen‘ (s. Kluge, 795).

³³⁰ eigtl. ‚bespringen‘, ‚bocken‘ (Kluge 1995: 665).

Grundbedeutung ebenfalls ‚stoßen‘³³¹ (iterativ) ist. Als Terminus technicus der Tierzucht erscheint ‚besamen‘, weiterhin analog zum Englischen ‚to ride‘ das Bewegungsverb ‚reiten‘ sowie ‚saugen‘ als Pendant zu ‚to suck‘, ‚blasen‘ zu ‚to blow‘ oder ‚lecken‘ zu ‚to lick‘. Das umgangssprachliche ‚to come‘ findet ebenfalls eine deutsche Entsprechung in der metaphorisierten Verbbedeutung von ‚kommen‘.



Die meisten der Verben bezeichnen keine feste Zeitdauer und können höchstens im Hinblick auf ihre Resultatbezogenheit zu den perfektiven bzw. effektiven Verben gerechnet werden. Ein Teil der Verben lässt sich ebensogut als Iterativum wie als Intensivum bestimmen. An dieser Stelle seien noch einige Beispiele zur Vorkommensweise ausgewählter Verben genannt.

Das Verb ‚to bone‘ tritt in (DE90) in der konjugierten (und substantivierten) Form ‚bonen‘ auf. Im Zusammenhang mit dem Akt des Kennenlernens taucht ferner ein Verb mit der dem Englischen angenäherten Schreibung ‚shakern‘ auf, das vermutlich das aus dem Jiddischen stammende Verb ‚schäkern‘ und weniger ‚schütteln‘ (‚to shake‘) meint. Die sexuelle Aktivität der Selbstbefriedigung wird in (DE13) umschrieben und eine entsprechende Bezeichnung vermieden. Nur der Oberbegriff ‚Sexleben‘ deutet auf den intendierten Zusammenhang.

240) Wer braucht dich zum bonen (DE90)

241) Was ich lieb': auf m Dancefloor shakern mit 'ner netten Braut (DE15)

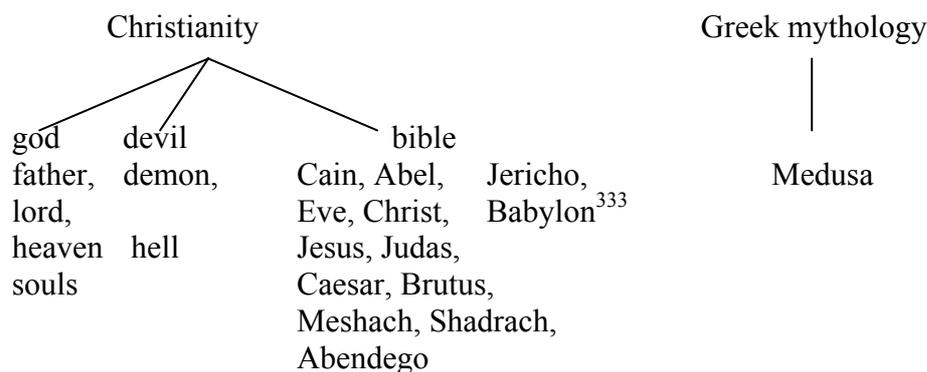
242) leider ist mein Sexleben zur Zeit wie unsere Clips es lebt vom Handeinsatz (DE13)

Die Beispiele zeigen nichtmetaphorische Verwendungskontexte der genannten Lexeme und Phraseolexeme. Das Ausmaß sexueller Äußerungen in einigen amerikanischen Raps hat zur Ausprägung eines nahezu eigenständigen Subgenres (Sexrap) geführt, in dem Elemente der Mack- und Pimprolle und des ‚fly girl‘ zusammenfließen. Daneben wird in amerikanischen und deutschen Texten die Performanz und Wirkung von Rap mit der von Sex gleichgesetzt, das Ausüben und Anhören von Rapmusik mit dem Akt sexueller Befriedigung verglichen (s. Kapitel 8.2).

³³¹ vgl. Kluge (1995: 866). In (DE21) ist scherzhaft von ‚Fickelite‘ die Rede, in (DE68) von ‚fickrig‘.

7.6 Mythologie und Religion

Ausgehend von der Tradition biblischer Gleichnisse in Blues, Soul, Spiritual und Gospelmusik bis hin zu Reggae, so sind auch in amerikanischen Raptexten politischen und kontemplativen Inhalts eine Anzahl von Bezugnahmen auf biblische Geschehnisse und Sprechweisen zu finden. Neben der Direktansprache von Gott wie in ‚only God knows‘, ‚forgive them father‘ oder ‚oh Lord‘ schlägt sich die Motivik bereits im Namen einiger Rapper nieder, z.B. ‚Kane & Abel‘ und ‚Eve‘. Texte über persönliche, soziale und politische Beziehungen enthalten Vergleiche und Metaphern mit den Namen Jesus und Judas. Sie werden typischerweise in sehr weltlicher Manier eingesetzt³³² und sind auch Bestandteil von Pimp- und Gangstaraps.



Im Zusammenhang mit der Anrufung von Gott erscheinen die Verben ‚to speak‘, ‚to hear‘, ‚to save‘, ‚to forgive‘, ‚to pray‘, ‚to praise‘, ‚to suffer‘, ‚to sacrifice‘ u.a. Biblische Motive und Bilder durchziehen mitunter ganze Handlungssequenzen wie in (US64), der das Sprechen zu Gott und Erhörtwerden in einer Notsituation beinhaltet.

- 243) What am I to do, *Lord* please *talk to me*
 This bottle of Valiums keeps calling me [thunder claps, rain falling]
 And *he spoke*, gave a sister award of hope [...]
Heaven's tears got me seeing things clearly, I love the rain

Zusätzlich zur Nennung von ‚lord‘ und den zugehörigen Verben des Redens und Sagens erfolgt die akustische Verklammerung mit dem Text durch Donnerschläge und das Geräusch sintflutartigen Regens als Zeichen von Gottes Anteilnahme an der verzweiferten Lage der Protagonistin, das sprachlich durch die Metapher der Himmelstränen aufgenommen wird. Es gibt eine Anzahl von Referenzen auf Gott als ‚god-sent‘, ‚good God‘, usw., wie Beispiele aus Gangsta- und Braggingraps (US54, US45) sowie Raps über persönliche Beziehungen zeigen (US23 und US50):

- 244) if you die before you wake *may your soul god take* (US54)
 245) *Slaughter* by the *daughter of God*. That makes me a *Goddess* (US45)
 246) You heard my gun cock. *Prayin'* to me now, I ain't *God* but I'll pretend
 I ain't start your life but nigga I'ma bring it to an end (US23)
 247) everyday people, they lie to *God* too (US50)

³³² Biblische Metaphern wurden urspr. aus Gründen des *double talk* (Schütz 1982: 70) verwendet, um dem ‚Massa‘ das Verstehen zu erschweren. Das Bewusstsein darüber zeigt sich in den Raptexten, die selbst den Ausdruck ‚ol massa‘ und verwandte Bezeichnungen benutzen in Referenz auf Vergangenes und auf die gegenwärtige Situation rassistischer Unterdrückung (vgl. Rösing 1997: 105).

³³³ Hebr. Babel; babylonische Herrscher führten Kriege gegen Israel, verschleppten große Teile des Volkes in babylonische Gefangenschaft. Das Gleichnis von Babylon thematisiert somit die Unfreiheit.

‘Gott’ fungiert in diesen Fällen als Ermächtigungs- und Rückberufungsinstanz. Der religiöse Kontext wird durch das Verb ‚beten‘ evoziert (US23), durch ‚Schlachten‘ als Rekurrenz auf biblische Gewaltdarstellungen und die verherrende Macht von Gott, die auf Gottes Tochter übertragen wird (US45). Während Gott in (US50) als moralische Leitfigur ins Feld geführt wird, dient die zu Grabreden übliche Redewendung ‚möge Gott deiner Seele gnädig sein‘ in (US54) als sarkastischer Kommentar im Hinblick auf die Selbstjustiz der Protagonistin (s.a. US23).

Biblische Redewendungen werden in viele Texte eingestreut, z.B. in (US15), in dem es um die todbringende Gefährlichkeit und gottgleiche Überlegenheit des Gangsta-Rappers geht (vgl. US45). Dabei findet ein Changieren zwischen biblischem und tatsächlichem Referenzrahmen (dem spannungsgeladenen Auftritt im Club) statt.

248) Your little lungs is too small to *hotbox with God*
All jokes aside, come bounce with us
Standin over you with a twelve gauge, about to bust
It's like *ashes to ashes and dust to dust*
I might leave in the *bodybag*, but never in cuffs
So who do you trust? They just not rugged enough
When things get rough I'm in the club shootin with Puff

Zusätzlich zur Rekurrenz auf die Übermächtigkeit von Gott erscheinen in prahlerischer Übertreibung die ebenfalls zu Grabreden üblichen Phraseologeme ‚Asche zu Asche, Staub zu Staub‘ und die Fortspinnung durch Rekurrenz auf ‚Leichensack‘. Ein anderes Phraseologem ist ‚to burn in hell‘, das in (US18) von Eminem als Fluch eingesetzt wird ähnlich dem deutschen ‚fahr zur Hölle‘. Talib Kwelis Rap (US100) enthält ebenfalls Bezüge zum Leben nach dem Tod im Anschluss an die christliche Mythologie, die dem Narrativ eine monumentale Erzählwirkung verleihen sollen.

249) you try to take what you didn't help me to get, you selfish bitch,
I hope you fuckin' *burn in hell* for this shit (US18)
250) The promise of eternal life after death for those that God bless (US100)

Die alttestamentarischen Figuren Kain und Abel und die neutestamentarischen Personen Cäsar und Brutus sowie Jesus und Judas dienen als Metapher des Bruderkriegs, um auf Hass und Gewalt aufmerksam zu machen, wie im programmatischen Rap ‚Forgive them father‘³³⁴ (US50). Die persönliche Auslegung und Zunutzemachung biblischer Motive ähnlich dem Preaching der anglikanischen Kirche zeigt sich bei KRS One in (US43), in dem er auf Maria und Jesus Bezug nimmt als Versuch der Zurückweisung eines Rapper-Statements in (US15)³³⁵.

251) They say "they don't love dem hoes"
But Jesus allowed hoes to wash and oil his toes

Die biblischen Orte Babylon und Jericho sowie ‚heaven‘ und ‚hell‘ werden ebenfalls metaphorisch verwendet. Die bereits aus Reggae-Songs bekannte Babylonmetapher³³⁶

³³⁴ Dort heißt es an einer Stelle: “Why black people always be the ones to settle/ March through these streets like Soweto/ Like Cain and Abel, Caesar and Brutus,/ Jesus and Judas, backstabbers do this/ Forgive them father for they know not what they do“.

³³⁵ Allerdings wird Maria Magdalena mit ‚hoe‘ gleichgesetzt, und die Beschreibung der submissiven Handlung ist nicht wirklich dazu angetan, die Ansicht des gemeinten Rappers Snoop zu entkräften.

³³⁶ In jamaikan. soziopolitischen Kontext ist ‚Babylon‘ zudem ein Codename für die Polizei als Symbol repressiver politischer Zustände. In der rastafarianischen Ikonographie ist ‚Babylon‘ die biblische Hure der Apokalypse. In Bob Marleys ‚Chant down Babylon‘ werden auch die Mauern von Jericho durch lyrische Gewalt zum Einstürzen gebracht (vgl. Cooper 1994: 430). Rapmusik ist musikalisch und textlich stark von Jamaican Dancehall und Reggae beeinflusst (s. Hebdige 1987, Rose 1994, Rösing 1997). Die

für die Rückkehr des geknechteten Volkes ins gelobte Land kommt in amerikanischen und auch in deutschen Raptexten zum Einsatz³³⁷. Mia X' Rap (US62) enthält eine Reihe von Begriffen aus dem angeführten konzeptuellen Schema.

252) *Heaven knows* that I like to keep the bills in check
And letting my kids down on they birthday
Gnaws at my heart and tears me apart. Can't let it go like this
Racing through the malls at *Christmas* time, *Babylon*
Got my mind on trip, December 25th ain't gotta bit
to do with *Christ or his birth*. Greedy *devils* give us pagan
holler and profit off us *give praise* for better days [...]
I can destroy the mental *chains* on our *enslaved* brains

Eine enge Beziehung besteht zwischen ‚Babylon‘ und der letzten Zeile, in der es um die Zerstörung mentaler Ketten und den Ausbruch aus der seelischen Gefangenschaft geht. Die Verwendung des Lexems ‚enslaved‘ ist ein Verweis auf das biblische Gleichnis unter gleichzeitiger Bezugnahme auf die Geschichte der amerikanischen Sklaverei.

(US3) von A Tribe Called Quest rekurriert in einer erotischen Darstellung auf das Einstürzen der Mauern von Jericho, was dem Ganzen eine wuchtige Wirkung verleiht:

253) You start to talk nasty, now she's ready to bone
Step out of the shower, throw on cologne
All of a sudden, her sugarwalls *tumble down like Jericho*
She's hotter than *Meshach, Shadrach and Abendego*³³⁸

Die drei zuletzt genannten Namen entstammen ebenfalls biblischen Erzählungen und stehen für drei Jugendliche, die auf wundersame Weise dem Flammentod entkamen. Der Zusammenhang mit dem umgangssprachlichen ‚hot‘ für ‚heiß‘/‚scharf‘ erscheint dadurch doppeldeutig. Sie werden in mondänem Kontext gebraucht, wie der Slangausdruck ‚sugarwalls‘ für ‚pussy‘³³⁹ und das Verb ‚to bone‘ (s.o.) verdeutlichen.

Aus der griechischen Mythologie findet sich Medusa³⁴⁰. In (US79) von NWA dient die Figur zur Beschreibung der Wirkmacht einer Prostituierten.

254) She went to work and the nigguz were fiendin' yo
She had the biggest ass that you ever seen
In fact she was like *medusa*, her tities fully grown
A look and your dick *turns to stone* yeah

Das in der Mythologie Intendierte nimmt einen neuen Ausgang: die (der Legende nach ursprünglich ebenfalls als schön dargestellte) Gestalt der Medusa verwandelt nicht die Person in Stein, vielmehr verursacht ihr Anblick eine starke Erektion.

besonders enge Verbindung zwischen den Musikstilen wird in Produktionen wie dem dem Andenken Bob Marleys gewidmeten (1999) Album *Chant down Babylon*, u.a. mit MC Lyte und Lauryn Hill, deutlich.

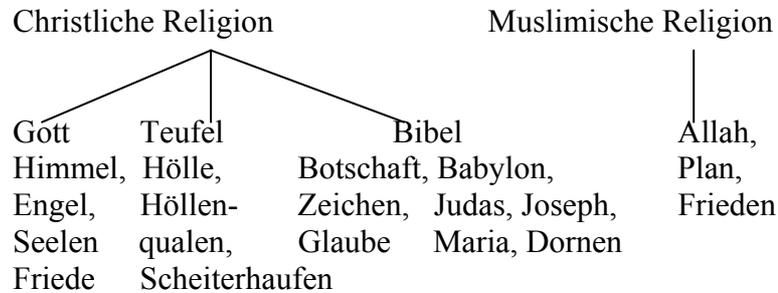
³³⁷ Z.B. bei Xavier Naidoo, auf dem Brothers Keepers #1 Album; in Samy Deluxes Rap ‚Weck mich auf‘.

³³⁸ Hebr. Jugendliche in der Bibel, die Nebukadnezar (II. v. Babylon) entkamen, der sie im Wutanfall in die Flammen geworfen hatte. Gleichnamige Beastie Boys-Single von 1989, ‚An exciting evening at home with Shadrach, Meshach, and Abednego‘. <http://www.reference.com/browse/wiki/Shadrach> (19.9.2005).

³³⁹ aus New Orleans, Black Slang für einen Teil der Docks, wo Zucker auf Schiffe verladen wurde, und wo Dockarbeiter ‚would quick knock off a piece‘ vor dem nach Hausefahren. Dies ist auch der Herkunftsort des Slangterms „Honky“, ‚since a lot of the white gentlemen would come down to "Sugarwalls" and sit in their car and honk their horns until the right pussy showed up‘ (<http://jxpav.com/detail.cfm?lang=US&Category=1&VIPID=0&ID=10004477&used=0&forb=0>, 24.11.2005).

³⁴⁰ Tochter der Meeresgottheiten Phorkys u. Keto, v. Poseidon in Athenes Tempel vergewaltigt, woraufhin Athene erbost das Aussehen der schönen Medusa dem ihrer Gorgonenschwestern ähnlich. Ihr Haar wurde zu Schlangen, ihr Anblick ließ jeden zu Stein erstarren. [http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(mythology\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_(mythology))

Das deutsche Textkorpus zeigt Parallelen hinsichtlich der verwendeten Lexik und ihres Gebrauchs. Neben ‚Gott‘ erscheinen Rekurrenzen auf biblische Personen und Orte, auf Botschaften und göttliche Zeichen mit den zugehörigen Verben ‚(Hände) falten‘, ‚beten‘, ‚erscheinen (Engel)‘, ‚lieben‘, ‚segnen‘, ‚opfern‘ und ‚erleiden‘. Auch das ‚god-sent‘ des amerikanischen Korpus findet sein deutsches Pendant in ‚von Gott geschickt‘ in einem Rap über (Nächsten-)Liebe (DE89). In englischsprachigen Teilen deutscher Stücke treten in diesem Umfeld ‚hell‘, ‚highness‘, und ‚to bless‘ auf.



Zu den Phraseolexemen religiösen Inhalts kommen im Deutschen das sarkastisch verwendete, der Grabrede entstammende ‚ruhe in Frieden‘, wie in (DE20) mit dem vorausgehenden Verweis auf die christliche Himmel-Hölle Dichotomie³⁴¹. (DE64) von J-Luv und Cora E ist eine Reflexion über Wahrheit und Realität und enthält metaphorische Äußerungen, die dem religiösen Bedeutungsbereich entstammen wie ‚(dem Teufel) seine Seele verkaufen‘ oder ‚sie predigen (Wasser und trinken Wein)‘.

- 255) Du *deine Seele fast verkaufst*, weil du so hoch verschuldest bist
 Glaubst du manchmal, du würdest nix als Zeit verlieren, mit all den
 Menschen um dich rum, die was *sie predigen* nicht praktizieren?

Eine weitere feste Zusammensetzung ist der sprachlich gehobene Ausdruck ‚himmlische Fügung‘ im Kontext der Rekurrenz auf muslimische Glaubensinhalte in (DE35) von Curse. Er wird in der metaphorischen Redeweise sich kreuzender Pfade wiederaufgenommen, und himmlische Fügung, Plan und Allah werden zueinander in Beziehung gesetzt.

- 256) Warum Menschen sich finden und ganz ohne Grund verlier'n
 Das is *himmlische Fügung* ohne Vernunft
 Für die Zukunft fragst du deine Karten und ich muss warten
 Wenn's *im Plan von Allah* ist verkreuzen sich uns're Pfade

Mehrere Bezugnahmen auf Gott und Himmelreich enthält Jonesmann und Azads Rap (DE4), der auch typische Gebrauchsweisen von Verben verdeutlicht, wie zu Beginn des Folgebeispiels ‚(den Weg) zeigen‘ in Verbindung mit ‚Gott‘ oder ‚erscheinen‘ in lexikalischer Solidarität mit ‚Engel‘ (Coseriu 1967, vgl. Porzig 1973: 78).

- 257) ich seh' 'n neuen *Weg*, den *Gott* mir heut' *zeigt* [...]
 Wenn jemand von uns geht, trifft er *Engel*, die *im Himmel erscheinen*
 [...] Hey Homie, deine Hände halten *blutiges Geld*.
 Quittier den Shit, du liegst mir am Herz, es tut dich entstellen.
 Die Dinge zerfallen und die *Zeichen*, die du noch nich' siehst.
 Es gibt keinen *Mensch auf der Erde* hier, den *Gott* nich' *liebt!*

Der vorgestellte Teil legt die Mensch/Erde - Gott/Himmel Dichotomie zugrunde, und der religiöse Begriffskontext ‚blutiges Geld‘ erinnert an die biblischen 30 Silberlinge

³⁴¹ Dort heißt es: „ich seh dich *in der Hölle* Mädchen, *ruhe in Frieden!*“ (DE20).

und den Verrat an Jesus mit dessen anschließender blutiger Kreuzigung. Die weltliche Einbettung religiöser Rekurrenzen zeigt sich auch in deutschen Texten, u.a. in (DE31), dessen Rapper die Schönheit der Brüste einer Frau zum biblischen göttlichen Schöpfungsakt in Beziehung setzt.

258) Kurven [...] gerade richtig, weder Bügelbrett noch Megabusen.
Bei dir hat *Gott* die *Größe seiner Handwerkskunst verewigt ...*

Ein letztes Beispiel verdeutlicht eine metaphorische Verwendungsweise, bei der Gott ähnlich wie in den zu Anfang gegebenen amerikanischen Beispielen (US45) und (US15) als Selbstermächtigungsinstanz fungiert. In (King) Kool Savas und STF's Battlerap (DE98) erfolgt an einer Stelle die Gleichsetzung mit Gott.

259) KKS is Gott in Sachen Battle

Religiöse Begriffe und Phraseologismen werden zu einem großen Teil auf weltliche Angelegenheiten übertragen. Dabei spielt neben dem christlichen auch der muslimische Glaube eine Rolle sowohl in amerikanischen wie in deutschen Texten. Metaphorische Verwendungsweisen begegnen vor allem im Hinblick auf schicksalhafte und unabwendbare Ereignisse oder als solcherart intendierte Ansichten und Vorkommnisse. Die Selbsterhöhung von Rapperinnen und Rappern als göttlich basiert auf den Gemeinsamkeiten schöpferischer Kreativität und dem Willen zu Macht und monumentalem Erzählstil, die insbesondere in Battletexten verbal ausagiert werden.

7.7 Zusammenfassung

Der Einblick in konzeptuelle Schemata zu den Bedeutungsbereichen Sprache/ Musik, Waffen/ Kampf/ Militär, Geld/ Reichtum/ Luxus, Drogen/ Konsum/ Handel, Sex und Mythologie/ Religion macht deutlich, dass die in amerikanischen Texten des Korpus auftretenden Bedeutungsarsenale zur Rollenverkörperung nahezu deckungsgleich in deutschen Texten wiederkehren. Gemeinsam sind den Korpora insbesondere:

- das Rekurrenieren auf kämpferische Ausdrucksformen zur Demonstration von Macht und Können als Rapperin oder Rapper,
- das Prahlen mit rapperischem Können, Reichtum, Drogen und sexueller Potenz,
- Darstellungen von Lebenshärten und Rap als Lebensunterhalt und -sinn, und
- die Zuwendung zu religiösen und quasireligiösen Inhalten in verweltlichter Form.

Der Überblick über semantische Knotenpunkte und Verdichtungen innerhalb der Korpora zeigt Rap als stark leistungsorientierte Kunstform, die das verbale Austragen von Aggressionen und Rivalitäten kultiviert und Ohnmachtserlebnisse sprachlich transformiert. Unterschiede ergeben sich hinsichtlich der Frequenz und Breite der Äußerungsakte beispielsweise zum Thema Drogenhandel. Zu den Abweichungen im deutschen Textkorpus vom amerikanischen Untersuchungsgegenstand zählen u.a.

- das geringere Vorkommen von Waffentypenbezeichnungen, stattdessen
- der Rückgriff auf Lexeme zur Bezeichnung anderer Waffen- und Kampfarten,
- die häufigere Rekurrenz auf Partizipation am Drogenkonsum als am Drogenhandel,
- das geringere Vorkommen sexueller Beleidigungen der Mutter d. Gegners, stattdessen
- die frequentere Herabsetzung passiven sexuellen Verhaltens männlicher Rapgegner,
- das häufigere Bezugnehmen auf christliche anstelle afrozentrischer Religiosität.

Zu den Unterschieden zählt weiter die Verteilung der semantischen Felder auf Rapperinnen und Rapper. So enthält eine größere Anzahl von Texten amerikanischer weiblicher Rapper Kriegsvokabular, Referenzen auf Geld/Luxus und sexuell explizite Darstellungen, als es in den untersuchten Texten deutscher weiblicher Rapper der Fall

ist. Damit einher geht ein verändertes Bild des eigenen Status und der Selbstbehauptung in den verglichenen Texten und präsentierten Rollen.

Die Analyse von Wortherkunft und Stilschicht hat gezeigt, dass beide Textkorpora eine Tendenz zur Benutzung umgangssprachlicher Ausdrücke haben. Während themenspezifisch auch Fachvokabular zum Einsatz kommt, stellen standard- und substandardsprachliche Lexeme und Phraseolexeme den größten Anteil des untersuchten Wortschatzes. Vulgärsprachlich und als Tabuwörter markiert sind vorrangig Begriffe aus dem Bereich Sexualität. Das amerikanische Textkorpus enthält darüberhinaus eine Reihe von Lexemen und Phraseolexemen aus dem AAVE und Slangwortbestand, die teilweise im deutschen Textkorpus wiederkehren (s. Kapitel 6).

Die Verkörperung ausgewiesener Rollen ist weitgehend von spezifischen Themenbezügen und der Benutzung einer bestimmten Lexik abhängig. Die Ausrichtung auf spezielle Rollenbilder und imaginierte Zuhörerschaften bringt weiter einen unterschiedlichen Grad an Nonstandardgebrauch und Einsatz von Kategorisierungen mit sich. So treten Kategorisierungen wie ‚bitch‘ und ‚nigga‘ vorwiegend in Gangsta- und Mackraps auf und werden so gleichzeitig zum Kennzeichen der Subgattungen. AAVE und Hiphoplingo sind in amerikanischen Texten eng verwoben. Beim Rappen gebrauchte evaluative Bezeichnungen wie ‚dope‘, ‚wanna be‘ oder ‚to front‘ kommen auch in von Rap unabhängigen Bedeutungskontexten vor; in deutschen Texten tritt demgegenüber eine teilweise Bedeutungsverengung englischsprachiger Lexeme und der mit ihnen ausgeführten Rolleninhalte ein.

Die Kulturspezifik semantischer Felder im Rap wird zum einen im starken Rückgriff auf Sub- und Nonstandardvarietäten und die mit ihnen verbundenen Werte und Einstellungen sichtbar, zum anderen im Rekurrenieren auf mündlich und medial vermittelte Traditionen und Anschauungen, die Rollen und Charaktere beeinflussen (s. Kapitel 9). Die Benutzung militärischer Begriffe und Lexeme aus dem Gangstermilieu hat die Assoziation der Kultur mit Werten wie Durchsetzungsfähigkeit, Leistungsorientiertheit und Gewinnstreben zur Folge, andererseits verweisen semantische Bezüge zu afroamerikanischen Gemeinschaften und ihren Kulturpraktiken auf die Verwurzelung in und Verbundenheit mit schwarzer Musik, Kultur und Religion.

8 Metaphern

Charakteristisch für Rap ist die Verwendung von Metaphern zur Hervorhebung der eigenen Fähigkeiten als MC und Auseinandersetzung mit imaginären oder realen Gegnern. Zu diesem Zweck werden Metaphern zur Darstellung der Bedeutsamkeit einer Sache oder Person ausgewählt, die grundlegenden Konzeptualisierungen, ausgehend von Orientierungsmetaphern, entstammen sowie metaphorischen Konzeptualisierungen von Emotionen. Liebes- und Sexmetaphorik verbindet sich häufig mit dem Anliegen der Selbstdarstellung als erfolgreiche/r MC, Gangsta, Mack (Diva), Pimp oder Fly Girl. Die Quelldomänen Krieg, Waffen und Drogen für Rapmetaphern verstärken außerdem das kämpferische und subversive Element vieler Rollendarstellungen von Rappenden.

Im Anschluss an die Erläuterungen zur Funktionsweise von Metaphern in Kapitel 4.3.4 werden die wichtigsten von ihnen im Zusammenhang mit der Sprachideologie von Rap und Benutzung semantischer Felder in den Korpora nach Leitvorstellungen³⁴², Vorkommen in Sprechakten und nach Quelldomänen geordnet

³⁴² Die Produktion von Metaphern geschieht oft im Rückgriff auf besonders vertraute Quelldomänen der Macherinnen bzw. Macher (Eckert and McConnell-Ginet 2004: 225). Durch die Bezugnahme auf bestimmte Themenkreise konstituieren sie ihre vollwertige Mitgliedschaft in einer „community of practice that is or has been dominated by men“ (ebd., vgl. Wenger 1998).

vorgestellt. Wie in Kapitel 3.7 angedeutet, verwenden viele Raptexte eine hochgradig figurative Sprache. Bestimmte metaphorische Konzepte und Domänen sind besonders typisch für Rap und spezifische Untergattungen und Sprechhandlungen (vgl. Androutsopoulos and Scholz 2002). Waffen- und Kriegsmetaphorik oder Rekurrenzen auf Kampfsportarten werden benutzt, um die technischen Fertigkeiten zu unterstreichen und die überwältigende Wirkung auf die Hörschaft oder Opponenten hervorzuheben. Im Gangstarap dient das Erwähnen von Waffenhandhabung und -besitz dem Bild des toughen Performers in einer rauen und feindlichen Umwelt³⁴³. Bevorzugte Orte ihres Auftretens sind die Sprechakte *boasting* und *dissing* (vgl. ebd.; Kapitel 11.1).

Weiterhin spielt die Konzeptualisierung von Rap als starke Droge eine Rolle in Raptexten. Qualität und Wirkung von Musik und Text auf die Zuhörenden werden mit der von Drogen in Verbindung gebracht. Die Drogenmetapher begegnet teilweise über mehrere Zeilen hinweg in kunstvollen *boasting* Sequenzen³⁴⁴. Generell sind konzeptuelle Metaphern zusammen mit Vergleichen und kulturellen Referenzen häufig in selbstreferentiell und hörererichtetem Sprechen anzutreffen und dienen oft der Evaluation von Handlungen, Zuständen oder bestimmten Qualitäten (s. Kapitel 11.4). In der Verbindung global verbreiteter konzeptueller Metaphern amerikanischen Raps mit lokalen Konzepten für solche Metaphern zeigt sich die Hybridität lokaler und globaler Orientierungen von Rapperinnen und Rappern in deutschen Texten.

8.1 Lebensphilosophie und Rapideologie

Eine Reihe von Rapperinnen und Rappern benutzt Metaphern im Zusammenhang mit der Selbstdarstellung als Überlebenskünstler und Kämpfer. Leistungsorientierung und Gewinnstreben spielen eine Rolle bei der Metaphernwahl im Rap ebenso wie die persönliche Biographie und die sozialen Umstände. Von großer Bedeutung sind Metaphorisierungen von Leben als hindernisreicher Weg und als Laune des Schicksals. Mit ihrer Hilfe verweisen die Performer auf vorgefundene Lebensrealitäten und stilisieren sich gleichzeitig zur Kämpfernatur. Die Darstellungen heben Diesseitsorientierung und Präsentsein im Hier und Jetzt hervor. Viele Metaphern dienen vor allem der Vergrößerung der eigenen Bedeutung und Abgrenzung von anderen. Sie werden im zweiten Teil des Kapitels näher erläutert.

Zieldomäne	Quelldomänen	
Das LEBEN ³⁴⁵ ist ...	ein HINDERNISREICHER WEG eine BÜRDE ein PLAGENDES LEBEWESEN ein SPIEL	ein KAMPF ein GEFÄNGNIS PRÄSENZ IM HIER UND JETZT BEWEGUNG

14) Konzeptuelle Metaphern zur Zieldomäne LEBEN

In Verbindung mit der Konzeptualisierung von LEBEN als REISE werden verschiedene Teilmotaphern verwendet, darunter die Vorstellung von PROBLEMEN IM LEBEN als BELASTUNGEN im Sinne von Bürden bzw. Hindernissen. Beispiel (US29) verwendet eine Metaphorik, die das LEBEN als DSCHUNDEL und als GEWÄSSER konzeptualisiert. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Gefahren, die Undurchdringlichkeit, Undurchsichtigkeit bzw. die Untiefen und evoziert ein Bild von

³⁴³ Vgl. NWA in *Straight outta Compton* (1988): "Here's a murder rap to keep yo dancin/ with a crime record like Charles Manson/ AK-47 is the tool/ Don't make me act the motherfuckin fool [...]". S.a. Da Lench Mob (1992: *Guerrillas in the Mist*): *freedom got an AK* u. Ice Cube's Rekurrenz in (US110).

³⁴⁴ Vgl. z.B. Erik B & Rakim in *Microphone Fiend* (1988 Album: *Follow the leader*): "I fiend for a microphone like heroin/ Soon as the bass kicks, I need a fix/ Gimme a stage and a mic and a mix/ And I'll put you in a mood or is it a state of unawareness?"

³⁴⁵ Die Schreibkonvention schließt an Lakoff und Johnsons Kennzeichnung konzeptueller Metaphern an.

LEBEN als (nahezu aussichtloser) KAMPF mit Naturmächten. Der Vergleich des Ghettolebens mit einem Dschungel, der von Filmen wie ‚Jungle fever‘ (Spike Lee 1991) und dem Kompositum ‚Großstadtdschungel‘ her bekannt ist, kann als Fortspinnung des Verrücktheitsmotivs des vorangegangenen Teils angesehen werden, da wesentliche Aspekte der Quelldomäne DSCHUNGEL Verworrenheit, Undurchdringlichkeit und die Gefahr des Sich-Verlierens sind, die auf das Leben als zu durchquerendes Dickicht projiziert werden³⁴⁶. Die Metapher des Untergehens im letzten Teil ist lexikalisch mit dem Bild des Ertrinkens in einem Gewässer assoziiert. Ähnlich spiegelt (US2) die Metapher von LEBEN als zu durch- oder überquerendem GEWÄSSER. Die das Leben Führenden werden zu Schwimmern oder Ruderern. Die Metapher ist eine Zusammensetzung aus der Konzeptualisierung von ZEIT als FLUSS und LEBEN als BOOT, das auf dem Strom der Zeit entlanggleitet.

Metapher Das LEBEN ist ...	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
ein HINDERNIS-REICHER WEG	260) It's like a jungle sometimes, it makes me wonder how I keep from going under (US29) 261) Stay afloat on the reality boat (US2) 262) So oda so werd' ich Hürden in Kauf nehmen (DE85) 263) runter geht's meist n bisschen schneller als bergauf (DE12)
eine Bürde	264) sometimes it feels like the world's on my shoulders, everyone's leaning on me [...] This boulder on my shoulder gets heavy and harder to hold and this load is like the weight of the world (US19) 265) Ich will eigentlich nicht stö'r'n aber ich spür diese Last (DE89)
ein PLAGENDES LEBEWESEN	266) trouble be knocking on my door like every 24-7 (US62) The truth hurts like life's a bitch (US65) 268) Ich weiß das Leben is' so und so 'ne Bitch (DE90)

(DE85) erscheint als Teilrealisierung der REISE-Metapher der HÜRDENREICHE WEG für die HINDERNISSE IM LEBEN. In (DE12) wird er als ansteigendes Gelände konzeptualisiert. Bezogen auf die persönliche Wahrnehmung der Realität durch einen Rapper bietet (US19) den durchgehenden Vergleich mit dem u.a. aus der griechischen Mythologie von Atlas bekannten Bild des schwer an seinem Schicksal Tragenden. ERSCHWERNISSE im Leben werden als BÜRDE konkretisiert. Die metaphorische Äußerung ‚everyone's leaning on me‘ beinhaltet die Konzeptualisierung moralischer oder allgemein ÜberlebensSTÄRKE als PHYSISCHE FESTIGKEIT und AUFRICHTIGKEIT. SCHWÄCHE wird umgekehrt mit Anlehnungsbedürftigkeit und also PHYSISCHER SCHWÄCHE konzeptualisiert. Die Lasten-Metapher wird mehrfach wiederaufgegriffen und am Ende des Textes aufgelöst. PSYCHISCHE ERLEICHTERUNG erscheint als LEICHTERWERDEN DER BÜRDE.

Eine andere Konzeptualisierung von Rapperinnen und Rappern für Erschwernisse im Leben ist die Personifizierung von Problemen. In (US62) klopfen die im Leben auftretenden Schwierigkeiten einem Menschen gleich an die Tür³⁴⁷. Eine Besonderheit stellt die in Form einer Redensart zum Tragen kommende Konzeptualisierung des LEBENS als HÜNDIN³⁴⁸ im Sinne hindernisreichen und plagevollen Lebens dar. In (US65) sind es die Schwierigkeiten, in denen ein Widersacher als Konsequenz aus dem erfolgreichen Auftreten der Rapperin steckt (es handelt sich um eine Boasting- und Dissingsequenz). (DE90) übernimmt die Metapher in Verbindung mit einer Trennungsgeschichte. Die Problematik der Übersetzung wird

³⁴⁶ Sie spiegelt sich in der etymologischen Verwandtschaft von ‚irren‘ und ‚irre werden‘.

³⁴⁷ Auch der Tod wird mitunter in dieser Weise dargestellt, die Rappenden rekurren auf Schattenseiten des Lebens als Weglaufen vor dem TOD als VERFOLGER. (US27): „The shadow of death follows me“.

³⁴⁸ Für das Verständnis der Metapher spielen Redensarten des Englischen eine Rolle, die Schwierigkeiten zum Inhalt haben wie „it's gonna be a bitch to get the car out of the mud“.

an dieser Stelle deutlich, da das Deutsche nicht über eine diesbezüglich äquivalente Tiermetapher verfügt³⁴⁹ und die Metapher leicht missverstanden wird durch den ostentativen Gebrauch desselben Wortes für ‚Frau‘ vonseiten einiger Rapper.

Ein weiteres Charakteristikum der metaphorischen Konzeptualisierung von LEBEN im Rap ist die Darstellung als SPIEL und als KAMPF mit GEWINNERN und VERLIERERN. Sie bezieht sich auch auf die konversationelle Ebene (s. Kapitel 8.3). Beide Konzeptualisierungen erscheinen häufig im Kontext der Beschreibung persönlicher und allgemein sozialer Beziehungen im amerikanischen Rap und werden auch von deutschen Rappern benutzt. Einige Rapperinnen und Rapper eröffnen einen Gegendiskurs und betonen die Unangemessenheit der Metaphorisierung (vgl. z.B. DE29). Beispiel (US49) beinhaltet den kritischen Verweis auf die MACHER von REGELN für das SPIEL DES LEBENS. Die metaphorische Redeweise in (DE72) hebt die Gewinn- und Zielorientiertheit sowie die Abschätzigkeit des Rappers gegenüber ‚Losern‘ (=Verlierern) hervor, einer insbesondere bei Jugendlichen populären abgrenzenden Bezeichnung (vgl. Schlobinski et al 1993: 165).

Metapher	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
Das LEBEN ist ... (k)ein SPIEL	269) It seems we lose the game before we even start to play. Who made these rules? (US49) 270) lieber MC sein und Producer ... immerhin cooler als ein Loser (DE72) 271) Ich weiß, das Leben ist nicht immer fair (DE11) 272) Leben is' kein Spaß (DE29) 273) this life is no joke (US25)
ein KAMPF	274) when it's mine, I never share, fight to the death (US22) 275) I wrote these words for everyone who struggles in their youth (US49) 276) we ain't giving up without a fight. There's been a struggle (US62) 277) das Leben ist 'n Kampf (DE4) 278) ich will wieder lernen alleine zu kämpfen, denn ich weiß was ein Kampf für den Sieger heißt (DE76)
ein GEFÄNGNIS	279) It's like you sittin in the cell with the doors open and you decided to sit and do the time (US38) 280) I can destroy the mental chains on our enslaved brains (US62) 281) Der Tiger sitzt im Käfig und träumt von der Steppe [...] Das Gitter im Blickfeld der Ausweg voller Ketten [...] niemand kommt um dich zu retten (DE85)
PRÄSENZ IM HIER UND JETZT	282) ya better be on deck (US45) 283) Ich hab' an Hits gefeilt während ihr bitches gepennt habt (DE91) 284) komm ich [...] von Sonn- bis Samstag 7 Tage immerwieder (DE94) 285) schick deine ganze Crew zu Bett (DE25) du bist im Haus und seit langem schon dabei (DE23)

In (DE11) wird von der UNFAIRNIS des LEBENS als Teilrealisierung der Metapher gesprochen, die ähnlich von der Quelldomäne SPORT zur Metaphorisierung von LEBEN als WETTKAMPF verwendet wird. LEBEN wird dabei gleichzeitig personifiziert. Ebenso werden SCHWIERIGKEITEN im LEBEN im Rap häufig als GEGNER personifiziert, mit denen man kämpft. Kohärent mit der zuvor behandelten Metapher ist das Sprechen von SIEGERN und UNTERLEGENEN, wobei die Konzeptualisierung als KAMPF im Unterschied zu SPIEL die ERNSTHAFTIGKEIT der Situation bzw. der Probleme in einer bestimmten Lebenslage hervorhebt.

Die Quelldomäne KAMPF ist typisch für das Gangsta- und Messengerapgenre, in denen die Glorifizierung und/oder ungeschönte Darstellung realen Überlebenskampfes

³⁴⁹ Semantisch am nächsten kommen ihr Redensarten wie ‚komm‘ wir über‘n Hund, komm‘ wir über‘n Schwanz‘ bei unvorhergesehenen zusätzlichen Kosten und ‚da liegt der Hund begraben‘ für ein Problem (mhd. Hunde = Beute, Raub, Schatz). Vgl. auch ‚auf den Hund gekommen‘ für ‚in schlechte Verhältnisse kommen‘ infolge der Höherrangigkeit von Pferden, etc. in der Nutztierhaltung (Röhrich 1973: 449; Mackensen 1981: 109). S.a. <http://www.collegium-carolinum.de/doku/texte/SDWB26-Hofmann.pdf>.

stattfindet. ZÄHIGKEIT, KAMPFGEIST und DURCHHALTEVERMÖGEN werden als Charaktertugenden von weiblichen und männlichen Rappern hervorgehoben. Persönlicher Kampf und politischer Veränderungswille (US62) werden im Messengerap verbunden. In übertragener Form wird sie im Battlerap benutzt, um das Gegenüber einzuschüchtern. Schließlich taucht die Metapher in biographischen Raps auf (DE76), wobei es ebenfalls um Erfolgsorientierung und die Unabhängigkeit der Rapperin geht.

In Verbindung mit der Konzeptualisierung des LEBENS als KAMPF steht die Metapher von LEBEN als GEFÄNGNIS in amerikanischen Raps. Sie entspringt den historischen und sozialen Umständen vieler Menschen afroamerikanischer Herkunft und begegnet wie die zuvor besprochene Metapher häufig in Gangsta- und Messengeraps. (US38) nimmt die Metapher RÄUMLICHER ENGE als AUSWEGLOSIGKEIT auf und vergleicht das Lebensgefühl der Angesprochenen mit dem Sitzen in einer offenen Gefängniszelle³⁵⁰. Bewegungslosigkeit steht in diesem Zusammenhang für Stagnation. (US62) und (DE85) benutzen die Konzeptualisierung innerhalb biographischer Narrative, wobei (US62) einen Gemeinschaftsbezug herstellt durch Rekurrenz auf die Sklaverei. Auch die anderenorts auftretende Metapher babylonischer Gefangenschaft (vgl. Kapitel 7.6) gehört in diesen Bereich. In (DE85) steht die Metaphorisierung von LEBEN als GEFÄNGNIS in Verbindung mit der aus Fabeln bekannten Einsetzung von Tieren für Menschen und den damit verbundenen Bedeutungszuschreibungen.

LEBEN als PRÄSENZ IM HIER UND JETZT spielt eine Rolle bei der Konzeptualisierung der Performanz von Rap. Der grundlegenden Orientierung von DIESSEITS/ JENSEITS folgend, wird LEBEN und speziell RAPPEN als körperliche und geistige PRÄSENZ realisiert. BEWUSSTSEIN wird als OBEN gegenüber UN(TER)BEWUSSTSEIN als UNTEN konzeptualisiert, z.B. als Anwesenheit auf dem Deck eines Schiffes (US45). Der Gebrauch der Metapher ist eng an die Sprechakte von Boasting und Dissing und die Respekterweisung gegenüber anderen Rappenden (DE23) gebunden. Zur kontrastierenden Gegenüberstellung benutzen Rapperinnen und Rapper Metaphern von TOD als RUHE/SCHLAF. In Gangstaraps werden sie oft sarkastisch eingesetzt, ebenso in Raps, in denen von Rache (US54) und von kaputten Beziehungen die Rede ist. TOD erscheint dann als NICHT-MEHR-AUFWACHEN und NICHT-PRÄSENZ IM HIER³⁵¹. Die Konzeptualisierung des LEBENS als KAMPF bringt es mit sich, dass TOD auch als FRIEDE³⁵² repräsentiert wird. Als KRANKHEIT oder PERSON (s. DE23) wird TOD von manchen Rappern benutzt, um imaginäre Gegner einzuschüchtern und, um die eigene gottgleiche Allmachtsstellung zur Geltung zu bringen.

Eine Reihe metaphorischer Ausdrücke dienen der Selbstpositionierung und Abgrenzung von Rappenden gegenüber anderen. Selbstüberhöhung und Überlegenheit werden vor allem mittels superlativischer und komparativer Sprechweisen vermittelt.

Zieldomäne	Quelldomänen	
BEDEUTSAM/GUT ist	VORN/SCHNELL	FETT
...	OBEN (HOCH)	GROSS/BREIT/TIEF
	ZENTRAL	DAUERHAFT
	SCHWER	STARK

15) Quelldomänen zur Zieldomäne BEDEUTSAMKEIT/GÜTE

³⁵⁰ Vgl. (US29): "Don't push me, cause I'm close to the edge", Verweis auf das Einnehmen von Raum als Zeichen von Macht (bedeutsam ist gross/ zentral) vs. Kontroll-/Machtverlust des in die Enge-Getriebenen (marginal ist klein/ peripher); schließt an Reise-Metapher an durch Negation, viele Wege offen zu haben.

³⁵¹ Vgl. die Stelle: "if you die before you wake may your soul god take" (US54).

³⁵² verwandt mit ‚frei‘ u. ‚umfrieden‘ (Kluge 1995: 286), Friede: Beieinandersein i. S. des gegenseitigen Behandeln wie innerhalb einer Sippe. Vgl. (DE66): „Komm her, wenn du unsere Flows und Texte liebst. Der Rest ist mies, Rest in Peace!“ mit der scherzhaft-ironischen Grabesformel ‚ruhe in Frieden‘.

Im Zusammenhang mit der Bewusstseinsmetapher steht die Vorstellung von POSITIV als AUFWÄRTS gerichtet. Die Orientierungsmetapher wird zur Selbstdarstellung an der Spitze einer Hierarchie und Darstellung des Gegenübers als unterlegen verwendet. Die Konzeptualisierung findet sich für GESUND („oben auf“ im Vergleich zu „Darniederliegen“), für GEIST und MORAL (von hohem Geist, von niedriger Moral³⁵³), ebenso wie für ERFOLG. Mit ihr verbindet sich ferner die Vorstellung moralischer REINHEIT als ätherisch situiert.

Metapher	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
BEDEUTSAM/GUT ist	
VORN/SCHNELL	287) I'm in the 90s, you're still in the 80s right (US112) 288) Ich schaff' in den Pausen was ihr in Wochen vollbringt (DE92)
OBEN/AUFWÄRTS	289) Wenn sich das Niveau hebt [...] Beats machen uns höher als auf'm Hochhaus [...] Weil der Scheiß nach oben muß (DE37) 290) denn mein Shit is' zu hoch für dich (DE3) 291) Bin halt 'n rundes Drittel über'm Bundesmittel (DE57) 292) Meine Lyrics stören niedere Tussen (DE92) 293) du willst uns linken, dein Kahn muss sinken (DE25)
UNTEN	294) are you down with it? (US1) 295) I wanna be down with you (US9) 296) Wenn du nicht down mit mir bist geh wo anders hin (DE21) 297) hey, süße Mädels, seid ihr mit uns down? (DE13)
ZENTRAL	298) Was weiß ich warum so wenig Frauen 'n Mikro in die Hand nehmen [...] frag nach bei denen die zusehn und am Rand stehen (DE80)
SCHWER	299) Here comes the heavyweight masha [...] I'm the heavyweight champ, hah, you'll get stamped (US46) 300) My rhymes is heavy like the mind of Sister Betty ³⁵⁴ (US48) 301) Mein Shit erschlägt die meisten [...] schon vergeht der Leichtsinn [...] allen MC's zeig ich gern wie light sie sind (DE91)
FETT	302) wenn deine Textchen fett sind (DE92) 303) Fette Beats [...] die Tracks rund und fett! (DE37) 304) gib mir'n fetten Beat und n Mikrofon (DE110) 305) deine dicksten Beatz sind noch leiser als meine Mutes ³⁵⁵ (DE98) 306) Mit deinen billigen Beats, die dünner sind als du (DE1)
GROSS	307) die Frau am Ruder is' grand wie Puba ³⁵⁶ (DE88) 308) ich bin all das ³⁵⁷ und du bist nix (DE94) 309) Raps kommen groß ³⁵⁸ (DE37) 310) Hat Hits zu delivern wie UPS-Trucks (DE91)
ERWACHSEN	311) Kleiner [...] Ich bin zu groß für dich (DE3) 312) Das is 'ne Party für die Großen hier (DE57) 313) deutscher Rap ist ein Kindergarten (DE59) 314) geb' n Fick auf euch Kinder [...] euch kleinen Jungtalenten (DE91) 315) Vati muss viel trinken, weil ich MCs anpinkeln werd [...] der die anderen MCs heimschickt mit deinem kleinen Dick (DE25)
TIEF	316) Das S geht deeper als ihr Puppets (DE91) 317) deine Scheisse ist so tief wie n' flacher Teller (DE1)
DAUERHAFT	318) ich bleib' bis zum End' da im Center wie Fernet Menta (DE91) 319) dieses Haus ist besetzt [...], denn wir kamen zuerst und wir gehen auch zuletzt [...] weil wir länger halten als der Typ im Sarkophag (DE48)

³⁵³ vgl. die engl. Ausdrucksweise ‚that was very low of him/her‘.

³⁵⁴ Sister Betty, christliche Gospel Comedy Künstlerin.

³⁵⁵ Stille (Regler für gedämpften Sound), Beatz' ist eine Anlehnung an amerikan. Schreibweisen im Rap.

³⁵⁶ Grand Puba: amerikanischer Rapper

³⁵⁷ Von AAVE, ‚I am all that‘: ‚to have it all‘, mit Talenten, gutem Aussehen, etc. gesegnet sein. Später ist von ‚deiner Wenigkeit‘ die Rede, in (DE91) von ‚Nullen‘ und dem ‚spärlichen Talent‘ der Gegner.

³⁵⁸ Von engl. ‚to come big‘. Vgl. auch ‚mega‘ in (DE66): ‚warum wird E-K-O's MegafLOW unterschätzt?‘.

STARK	320) dein shit is' wack kid (DE25) 321) ihr seid alle weak (DE70) 322) Somethin for you wack MC's to think about y'know (US45) 323) deine Storys sind wacker als es Sport is' für Hacker (DE91)
REIN	324) you're pigeon shit to me (US44) 325) Du bist ein Schwuchtel wie Dreck auf dem Boden (DE21) 326) Nutte bounce zu dem Beat, denn du weißt du bist Dreck (DE19) 327) wenn deine Textchen fett sind [...] net ätzender Dreck ³⁵⁹ (DE92)

(DE37) zeigt den Versuch einer direkten Übersetzung aus dem Englischen für die an die Spitze der Charts aufsteigende Musik sowie die Wirkung der Beats³⁶⁰. Das ‚gehobene‘ Niveau erzeugt wie die folgenden Beispiele das Bild einer Rangfolgebeziehung von Rappern und deren Können, wobei potentielle Gegner auf untere Ränge verwiesen werden oder ganz aus der Bewertung fallen. Einige grammatikalisierte Lexeme, die auf die Konzeptualisierung zurückgehen, gehören zum festen Inventar von Boastingrapsequenzen, z.B. ‚Star‘ (DE59, DE110) als Metapher für das glanzvolle Erscheinen an der Spitze, ‚unterschätzen‘ gegenüber ‚hoch und überschätzen‘, ‚hoch erfreut‘ gegenüber ‚tief betrübt‘ oder ‚am Boden zerstört‘.

Eine scheinbare Ausnahme von der bei Lakoff und Johnson formulierten konzeptuellen Metapher stellt das AAVE Phraseologem ‚to be down with sth./sb.‘ in der Bedeutung ‚mit etwas/jmd. vertraut bzw. freundschaftlich verbunden sein‘ dar. Es wird in vielen amerikanischen Texten verwendet und kehrt auch in deutschen Texten wieder in der Form ‚down sein mit jmd.‘ oder sogar ‚unten sein mit jmd.³⁶¹‘. Es begegnet bei der Selbstdarstellung als Rapper und Freund und auch in Liebesraps.

Die standardsprachliche Bedeutung ‚to be down‘ für ‚sich schlecht fühlen/traurig sein‘ ist aber ebenso weiterhin präsent³⁶². Sie basiert u.a. auf der Konzeptualisierung von KONTROLLE als OBEN (‚to be in control‘) und KONTROLLIERT WERDEN als UNTEN GEHALTEN WERDEN (‚to be kept down‘). Das Phraseologem knüpft möglicherweise an die Grundbedeutung an und verwendet diese in der Art einer Inversion (vgl. Kallmeyer 2001), um den solidarischen Bezug zu den gesellschaftlich Untenstehenden im Rap herzustellen. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an Metaphern wie ‚down to earth‘ im Sinne positiv bewerteter ‚Bodenständigkeit‘ im Kontrast zu ‚hochfahrenden‘ Denk- und Verhaltensweisen oder Wurzellosigkeit.

Die einander widersprechenden Bewertungen haben anscheinend verschiedene Erfahrungen derselben physischen Bewegungsorientierung zur Grundlage³⁶³ und sind zum anderen stark von soziokulturellen Gesichtspunkten geleitet. Die häufige Benutzung der metaphorischen Redeweise in amerikanischen und deutschen Texten deutet auf ihre Relevanz für die Sprachideologie von Rap, zu deren hervorstechendsten Eigenheiten die Präsentation von Authentizität in Verbindung mit der Solidarisierung mit Unterschichtszugehörigen und dem ‚Underground‘ gehört.

³⁵⁹ Reime werden z.T. als Kot konzeptualisiert, vgl. (DE91): ‚ich scheiss' Satanische Verse wie Salman Rushdies Arsch‘. Rap wird in Dissequenzen sprachl. auch als Ausscheidungsvorgang realisiert, wie in (US67): ‚I perfected the ways to shit on you and your alliance‘, (DE98): ‚ich rei dir'n Arsch auf wie nem Pavian, ich scheid dich an‘ oder in (DE25). Im Vergleich zu Konzeptualisierungen, die Ideen als Geburten (‚Kopfgeburten‘, vgl. die Zeuslegende von Athenes Geburt) auffassen, scheint das Hervorgehen von Ideen aus dem Ausscheidungstrakt zusammen mit der Kennzeichnung als ‚satanisch‘ das Deftig-Erdige bis Schmutzig-Vulgäre (vgl. die ma. Vulgärlyrik v. Francoise Villan) hervorzuheben. ‚Anpinkeln‘, ‚anschießen‘ wie auch ‚auf jmd. scheißen‘ werden zur Konzeptualisierung von RAPPEN als verbales Niedermachen von Gegnern verwandt in Form des symbolischen BESCHMUTZENS ihres Ansehens.

³⁶⁰ Colloquial Engl.: ‚to go to the top‘ für ‚an die Spitze gelangen‘; vgl. ‚to take sb. higher‘, ‚höher gehen‘.

³⁶¹ Z.B. in Kool Savas' Rap ‚Till up Joe‘, feat. Illmatic und im Rap ‚Jurastapark‘ von Massive Töne.

³⁶² Im Deutschen ist sie aus Popstücken bekannt, z.B. Udo Lindbergs Song ‚Baby, wenn ich down bin‘.

³⁶³ Vgl. auch die Untersuchungen von Kövecses (2002) zum unterschiedlichen Skopus von Metaphern.

Rapperinnen und Rapper verwenden Metaphern zur Darstellung der BEDEUTSAMKEIT einer Angelegenheit, Sache oder Person durch Konzeptualisierung als im ZENTRUM, VORN oder an der SPITZE stehend sowie als über GEWICHT, GRÖSSE, BREITE oder TIEFE verfügend. Dieser Darstellungsweise entspricht die umgekehrte Konzeptualisierung von MARGINAL als PERIPHER, HINTEN, LEICHTGEWICHTIG, KLEIN, SCHMAL oder FLACH. Eine weitere Konzeptualisierung bezieht sich auf die zeitliche Dimension. Metaphern dieser Art sind charakteristisch für die Selbsterhöhung Rappender und andererseits die Herabsetzung des Gegenübers. Zentralität bzw. Randständigkeit sind die Schlüssel zum Verständnis zahlreicher Metaphern im Rap. Beispiel (DE91) verbindet sie mit Durchhaltevermögen als Anzeiger von Stärke und Überlegenheit. Auch andere Rapperinnen und Rapper bedienen sich des zeitlichen Aspekts zur Hervorhebung der eigenen Fähigkeiten.

Die Konzeptualisierung von BEDEUTUNGSVOLL als FORTGESCHRITTEN bzw. als SCHNELLER entspringt der Metaphorisierung von vergehender Zeit als zurückgelegte Strecke. Die Gleichsetzung von HÖHER, SCHNELLER, WEITER und NEU mit GUT entstammt jugendlichem und westlichen Fortschrittsdenken und spiegelt sich auf zahlreiche Weise im Sprachgebrauch von Rap wider (vgl. z.B. AAVE ‚fresh‘ = gut³⁶⁴). Gegnerinnen und Gegner werden entsprechend als ZURÜCKGEBLIEBEN und LANGSAM charakterisiert (‚lame‘ als Mißbilligungsbekundung im AAVE für eine Person, ‚who is not with it‘, ist daher kein Zufall).

In einigen der vorliegenden Beispiele erfolgt die Selbstüberhöhung mithilfe der Metapher BEDEUTSAM IST SCHWER. (US46) bezieht ihre Quelldomäne aus dem Schwergewichtssport und benutzt sie im Hinblick auf die Wichtigkeit als Rapperin. Die Konzeptualisierung von Wissen als ‚light‘ oder ‚heavy‘ bzw. als ‚deep‘ begegnet auch bei der Kategorisierung afroamerikanischer Sprechweisen³⁶⁵ (Abrahams 1974). Beispiel (US48) zeigt die Verwendung einer solchen Klassifizierung in Bezug auf die Informationstiefe und Bedeutsamkeit der Reime. Diese Art der Einschätzung taucht auch in deutschen Boasting- und Dissingrapsequenzen auf.

Eine Anzahl deutscher Texte zeigt die Übernahme der aus dem amerikanischen Rap herrührenden Bezeichnung ‚phat‘ für ‚großartig‘³⁶⁶. Smitherman (1994: 18) verweist auf den traditionellen afrikanischen Wert, demzufolge Wohlgenährtheit positiv bewertet wird, und auf die implizite Ablehnung euroamerikanischer Schönheitsideale, denen zufolge Schlankheit, nicht aber Fettsein angesehen ist (s.a. Rose 1990). Es handelt sich daher um eine Inversion von ‚fett ist schlecht/häßlich‘. Im Deutschen wird es auch mit ‚dick‘³⁶⁷ übersetzt als Gegensatz zu ‚dünn‘ (DE1). Das Wort ‚krass‘ wie in ‚krasse Gören‘ (DE38) bedeutet ‚dick, grob‘ und ebenfalls ‚schwer‘ (von ‚crassus‘; Kluge 1995: 483). Die metaphorischen Verwendungsweisen sind auf das rapperische Können und insbesondere Text, Reime und Machart der Beats bezogen, in (DE38) auch auf das Auftreten. Mittels Personifizierung wird von ‚runden‘ und ‚fetten‘ Tracks gesprochen zur Betonung der Vollkommenheit und Überzeugungskraft der Stücke. Die Schwere und Durchschlagskraft boomender Bässe wird in (DE98) mit voluminösem Klang verbunden, BEDEUTSAMKEIT erscheint als LAUTSTÄRKE.

Zahlreiche Texte machen Gebrauch von der Metaphorisierung von BEDEUTSAM als GROSS zur Charakterisierung der eigenen Leistung bzw. Person als großartig und überlegen. (DE91) setzt die Größe von Hits mit der Größe von UPS-Trucks in Beziehung. Die Metapher erstreckt sich auch auf Konzeptualisierungen im

³⁶⁴ vgl. (DE98): „wer hat [...] den freshsten Trash“.

³⁶⁵ Vgl. die African American Vernacular Ausdrucksweise ‚going deep‘ für ‚heavy knowledge‘.

³⁶⁶ Vermutlich stammt sie von ‚em-phat-ically‘ und dem Sprachspiel mit ‚fat‘ (Smitherman 1994: 179).

³⁶⁷ Vgl. auch die scherzhaft verwendete Redensart in (DE3): „du schiebst ‚nen Dicken wie n Kugelfisch“ oder ‚dick‘ in (DE98): „ein Wortschatz von 10 Wörtern für Scheiße reicht noch dick um dich zu dissen“.

Hinblick auf die KÖRPERGRÖSSE und das Erreichen des ERWACHSENEN-STATUS und ist zum Teil mit sexuellen Anspielungen verbunden wie in (DE25). Die Anrede und Attributierung mit ‚Kleiner‘ bzw. ‚klein‘ steht im Gegensatz zur Kategorisierung als ‚Großer‘ und ‚grand‘ (DE88)³⁶⁸. Die selbstreferentielle Bezeichnung ‚Vati‘ in (DE25) schließt vermutlich an die in amerikanischen Raps benutzten Kategorisierungen ‚daddy‘ und ‚papa‘ an (s. Kapitel 10.3.2). Sexuelle Unreife bzw. Impotenz wird mit künstlerischer in Verbindung gebracht. Schließlich rekurriert GRÖSSE auf die Ausstattung mit prestigeträchtigen Luxusgegenständen sowie auf Abstrakta wie Talent, d.h. mentale Fähigkeiten und persönliche Berühmtheit³⁶⁹.

Aus dem amerikanischen Rap gelangten weiterhin sprachliche Umsetzungen der Metapher BEDEUTSAMKEIT IST PHYSISCHE STÄRKE für das Können von MCs in den deutschen Sprachschatz. Die Konzeptualisierung von Fähigkeiten und Leistungen als SCHWACH oder STARK ist nicht neu. ‚Wack‘ bedeutet ‚nicht gut‘³⁷⁰ und wird im Deutschen gleichfalls im Sinne von ‚schwach, nicht ausreichend‘ benutzt. Das ursprüngliche ‚wacky‘(ADJ): ‚ausgefallen, schräg‘ erhält eine Bedeutungsveränderung. Im Zusammenhang mit Boasting und Dissing steht auch die Metaphorisierung von BEDEUTSAM als REIN bzw. MARGINAL als SCHMUTZIG³⁷¹. Die Relevanz eines Geschehens, eines Gegenstands oder einer Person äußert sich metaphorisch im Grad der Reinheit. Der Intensifier ‚shit‘ bzw. ‚scheiß‘³⁷² fungiert in den Beispielen gleichzeitig in der ursprünglichen Bedeutung des Lexems. ‚Dreck‘ bedeutet ‚Schmutz, Kot, Fäulnis‘³⁷³ und taucht auch in pejorativen Kategorisierungen wie ‚Dreckstück‘ auf.

Der Akt des Dissings bezieht sich auf andere Rapper (US44), die u.a. mit abwertenden Ausdrücken für Homosexuelle (DE21) oder für Frauen bezeichnet werden, außerdem auf Frauen selbst, die in (DE19) ebenfalls pejorativ bezeichnet werden (s. Kapitel 10), sowie auf bestimmte Ausführungen von Rap (DE50). Einige Beispiele beziehen sich auf BEDEUTSAMKEIT als moralische Integrität, Qualität und Makellosigkeit, d.h. als MORALISCHE REINHEIT. (DE92) rekurriert auf die Aufrichtigkeit und Authentizität von Texten, STÄRKE wird dabei als PHYSISCHE STÄRKE und als GERADLINIGKEIT konzeptualisiert (s. Kapitel 8.3).

Aus den vorgestellten metaphorischen Konzepten geht hervor, dass zahlreiche Rapperinnen und Rapper die Lebhaftigkeit und Lebendigkeit ihrer Kunst hervorheben und dem spielerischen und kompetitiven Element im Leben wie im Rap große Bedeutung einräumen. Es werden Kampfgeist und Angriffslust sowie ein starker Überlebenswillen propagiert, Durchsetzungsfähigkeit und Leistungsstreben auch angesichts widriger Umstände scheinen bei Rapperinnen und Rappern hoch angesehen und werden nach außen hin zelebriert und verteidigt. Die Metaphorik ist durch Übertreibungen ins Extreme (z.B. Helden als Märtyrer, die die Last der Welt auf ihren Schultern tragen, Rappen als todbringendes Krebsgeschwür, etc.) und durch Existentialisierungen (z.B. in der Polarisierung von Leben und Tod, Schnelligkeit vs. Langsamkeit, Wachheit vs. Schlafen, Neuheit vs. Veraltetsein) gekennzeichnet.

Im Anschluss an die Vorstellung allgemeiner Metaphernkonzepte zu Lebenseinstellungen und zu Charakteristika von Raps Sprachideologie werden zwei Themenstränge näher auf ihren Metapherngehalt hin untersucht: zum einen die

³⁶⁸ Dazu zählen auch in der Erwachsenensprache Kindern oder Tieren gegenüber verwendete Ausdrücke wie in (DE70): „was geht Mädels? s wir wollen ficken! *so ist es brav*, ich lad schon mal den Kolben“.

³⁶⁹ Z.B. in (DE57): „Ich Mercedes, du perpedes“ oder (DE25): „Pelham Power kauft Benz [...] fährt ihr Gokart ich fahr‘ Ferrari und komponier‘ wie Mozart“ (verw. Quelldomänen: Größe/Schnelligkeit).

³⁷⁰ AAVE: not with-it, undesirable, not good (Smitherman 1994: 233), im BrE: lustig oder amüsant in leicht verrückter Art und Weise (informell)(OALD 2000: 1451).

³⁷¹ Vgl. auch „I really don‘t give a shit“ (US90), auch ‚damn‘, im Sinne von ‚nichts auf etwas geben‘.

³⁷² Z.B. in (DE50): „wenn ich ihn zum Henker schicke, den scheiß Rap“.

³⁷³ Es steht in etymologischer Verbindung mit ‚Dung‘ (Kluge 1995: 193).

Metaphorisierung von Rap selbst, zum anderen Metaphern zur Konzeptualisierung persönlicher Beziehungen und insbesondere Beziehungen zum anderen Geschlecht, die eine wesentliche Rolle im Rapdiskurs spielen. Anhand der gefundenen gemeinsam verwendeten Quelldomänen wird deutlich, in welchem Maß dieser vom Genderdiskurs durchzogen und bestimmt wird.

8.2 Metaphern zu Rap

Die von Koehler (1997) gemachten Beobachtungen zur Metaphernbildung der Zieldomäne Rap lassen sich um die Untersuchung weiterer Quelldomänen ergänzen. Sie weisen verschiedene Analogien auf zur Konzeptualisierung von Leben und Liebe (vgl. Kapitel 8.1 und 8.3). So wird auch RAP als HITZE, SEX, KRANKHEIT, VERRÜCKTSEIN oder als DROGE dargestellt. Darüberhinaus beziehen Rappende Quelldomänen aus Metaphern für Theorien und Diskurse (z.B. RAP IST EIN BAUWERK). Die Verwendung der Metaphern ist eng mit den Sprechakten von Bragging, Boasting und Dissing in amerikanischen und deutschen Raptexten verknüpft. Häufig erscheinen daher Angst und Exstase als bevorzugte konzeptualisierte Emotionen sowie Zerstörung oder Nahrhaftigkeit als mögliche Wirkungsweisen von Rap. Mit den Eigenschaften der Gattung verbinden sich Konzeptualisierungen von Rap als Fluss, als Spiel und als Krieg, außerdem werden Rap Charakterzüge von Personen attribuiert.

Zieldomäne	Quelldomänen		
RAP ist ...	WUT HITZE SEX NAHRUNG KRANKHEIT	DROGE FLUSS REISE SPIEL JAGD	KAMPF KRIEG GEBÄUDE PERSON

16) Übersicht über verschiedene Quelldomänen zur Zieldomäne RAP

8.2.1 Wut-, Sex-, Spiel- und Drogenmetaphorik u.a.

Zur Selbstdarstellung als Rapperin oder Rapper gehört die Benutzung von Metaphern zum Ausdruck von Wut. Sie wird als HEISSE FLÜSSIGKEIT IN EINEM CONTAINER konzeptualisiert (vgl. Lakoff and Kövecses 1987: 202ff.). Überschreitet die HITZE und damit verbundene AUSDEHNUNG der Flüssigkeit das noch trag- bzw. fassbare Maß, kommt es zur Explosion. Explosionsartige WUT begegnet im Hinblick auf das DRUCKVOLLE AUFTRETEN und SPRECHEN beim Rappen³⁷⁴ („to bust [a rhyme]“), das von der etymologischen Grundbedeutung des Wortes her bereits auf wütende Artikulation verweist. RAPPEN wird als BERSTEN oder als gewaltige EXPLOSION realisiert. Die gegebenen Textausschnitte entstammen Boasting-Sequenzen von Gangsta-, Pimp- und Partyraps. Sie betonen die Lebhaftigkeit der Performerinnen und Performer durch Rekurrenz auf starke Hitze und Bewegung.

Metapher	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
----------	--

³⁷⁴ Vgl. die Kategorisierung in (US63): “the youngest of us, bust quickly assassin”. Die M. dient auch der Abgrenzung, Veranschaulichung und Verstärkung von Willensbekundungen in Gangsta- u. Messengeraps (US62: „pretty soon we gonna bubble“, „to bubble“ = brodeln) sowie in Raps über Beziehungen.

RAP ist ...	
WUT	<p>328) Gimme the microphone first, so I can bust like a bubble (US14)</p> <p>329) Fuck around and make me bust (US16)</p> <p>330) Now I'm a explosive vocalist [...] I'm tearin parts to pieces (US44)</p> <p>331) My crews be crushin, shitty MC's I be flushin down the commode as I explode cock back and reload (US47)</p> <p>332) rip the roof off the mother³⁷⁵ (US46)</p> <p>333) Cool off nigga, I know ya mad but don't knock it³⁷⁶ (US65)</p>
HITZE	<p>334) I do my thing. Got the place on fire, burn it down to flame (US71)</p> <p>335) I'm on fire. Scorchin hot, rhyme thrower [...] yo ass get burned (US67)</p> <p>336) Get steamed [...] Rage shit [...] hotter than the 4th of July³⁷⁷ (US46)</p> <p>337) buckshots flyin as we burn another (US63)</p> <p>338) mein Flow brennt alles nieder (DE2)</p> <p>339) hier kommen krasse Gören, die Mics wie Tabak burnen³⁷⁸ (DE37)</p> <p>340) wenn ich losleg wird dir heiß bevor ich anfang zu schwitzen. Meine erhitzte Zungenspitze wird dein Trommelfell zerschlitzen (DE80)</p> <p>341) peil, dass der tighteste und heisseste Scheiss³⁷⁹ von mir ist! (DE3)</p> <p>342) Unser Style ist Hardcore und heiß wie Lava (DE57)</p> <p>343) eine von den beiden heissesten Queens in der Szene! (DE83)</p>
SEX	<p>344) My album hit hard [...] I lick my lips like I'm L L³⁸⁰. And I'm doin' it, doin' it, doin' it well [...] I rock³⁸¹ bells, fly as hell³⁸² (US70)</p> <p>345) hör mir zu und ich geb dir's so wie's nur'n Weib tut (DE79)</p> <p>346) Can't you hear the music's pumpin' hard like I wish you would (US94)</p> <p>347) I'm a best style freak with a funky song (US103)</p> <p>348) lass dich kommen wie der erste Biounterricht von nem Viertklässler (DE25)</p> <p>349) wenn ich komm komm ich bombastig³⁸³ (DE94)</p> <p>350) hab Rap im Repertoire [...] hi Mädels, ich laß die Zunge spielen wie Gene Simmons [...] fesselnde Loops und peitschende Snares sind mein Fetisch [...] meine Platte hart und Alltag wie die Morgenlatte (DE98)</p> <p>351) Ich fick zehn Crews mit zehn Lines an einem Mic (DE66)</p> <p>352) Ich bin potenter als ein Ochse [...] potenter als ein Bär [...] Nutten kaufen meine Tapes und rufen "Oh Yeah" King Kool Savas is der Pimp Legionär (DE69)</p> <p>353) Du kriegst bei mir keinen rein [...] Du fickst mit 'ner Legende (DE91)</p>

RAPPEN erscheint als hitziges und wütendes AUSSPUCKEN von Wörtern (,spittin' rhymes'). Es knüpft an die auch im Englischen vorhandene Metapher ,vor Wut schäumen' an. Die Stärke der explosionsartigen Emotion wird in (US44) als ZERREISSEN konzeptualisiert. (US47) enthält typisches Waffenvokabular zur Darstellung der Explosivität der Rapperin. Aggression entlädt sich in verbalen Drohgebärden und Beschreibungen heftigen Auftretens sowie von Gewalt gegenüber uneinsichtigen und widerspenstigen Kontrahenten. Die Konzeptualisierung von ÄRGER als ERHITZTE FLÜSSIGKEIT IN EINEM BEHÄLTER wird besonders in (US65) deutlich, in dem auf die ABKÜHLUNG des erhitzten Gemüts des Gegners rekurriert wird. Außerdem erscheint die Metapher WUT IST VERRÜCKTHEIT, die auf den Aspekt des Verlusts akkurater Wahrnehmung und Handlungskontrolle bei Wutanfällen hindeutet³⁸⁴ (US46, vgl. auch den Namen der Rapperin ,Lady of Rage').

³⁷⁵ Euphemismus für ,motherfucker' (reimtechnisch bedingt).

³⁷⁶ Jmd. oder etwas kritisieren, auch dissen (Smitherman 1994: 151).

³⁷⁷ Feiern zum Unabhängigkeitstag (US Deklaration 1776).

³⁷⁸ Vgl. auch (DE91): „Bin sehr gespannt, wen von euch reizenden kleinen Jungtalenten ich hiernach am Mic verbrenn', das heisst verheize“ oder (DE100): „ich verbrenne deine Strophen wie ein Kachelofen“.

³⁷⁹ entspricht der am. Verwendungsweise von ,shit' für Musik in Rapsongs (vgl. z.B. US46).

³⁸⁰ Rapper LL Cool J (Lady Lover Cool J).

³⁸¹ Vgl. (US112) „I rock the mic, they say I'm not lady like“ oder (DE57): „DJ Koze [...] rockt Haus“.

³⁸² vgl. (US55): 'About five feet even, kinda small in the waist/ Rap's sex symbol, real pretty in the face'.

³⁸³ ,Schwulst, Redeschwall', von neuengl. ,bombast', ,Baumwolle', später ,mit Baumwolle ausgestopftes Kleidungsstück', schließlich mit unnötigem Schwulst ausgestattete Redeweise (Kluge 1995: 124-5).

³⁸⁴ Vgl. Phraseologismen wie ,blind vor Wut' u.Ä. ,Rage' (frz.-eng.): unbändige Wut.

Zu den beschriebenen Wirkungen von RAP gehört das Erzeugen von HITZE. Der Grad bzw. die Dauer der durch die Musik erzeugten Wärme steht für die Qualität und den Unterhaltungswert der Rapperinnen und Rapper und ihrer Darbietung. In (US71) gerät der ORT der Rapperperformance metaphorisch IN BRAND und wird in Schutt und Asche gelegt als Metapher der überwältigenden Hitze, die von der Rapperin ausgeht. Die an die Konzeptualisierung von WUT anschließende Metaphorisierung in (US46) realisiert die durch Rap erzeugte Atmosphäre als DAMPFEN und UNTER DRUCK STEHEN einer HEISSEN FLÜSSIGKEIT. ‚To burn‘ trägt neben der AAVE Bedeutung ‚gut kochen‘ auch den Sinn ‚manipulatives Vorgehen‘³⁸⁵, (vgl. Smitherman 1994: 73). Es dient der Darstellung der Manipulations- und Zerstörungskraft von Rap (s.u.), besonders in Party- und Battleraps (vgl. auch US71).

ZERSTÖRUNG geschieht durch Erzeugung großer HITZE im manipulativen Wortgefecht (US63). Der GRAD der Zerstörung, sprachlich realisiert z.B. als ‚niederbrennen‘, ‚in Schutt und Asche legen‘³⁸⁶, spiegelt die WIRKMÄCHTIGKEIT der RAPPER. Die AAVE Bedeutung ‚täuschen‘ tritt dabei durch die starke Revitalisierung der Grundbedeutung des Verbs in den Hintergrund. ‚Hot‘ bedeutet im AAVE schnelle Musik, auch Bewegung und Aktion oder exzessive Energie durch eine Handlung und ist möglicherweise eine Anlehnung an Mandingo *goni*: ‚heiß‘, auch ‚schnell‘ (Smitherman 1994: 139). Auch der Bezug auf Musik und Performer als ‚heiß‘ wird von deutschen Rapperinnen und Rappern übernommen.

HITZE beschreibt die Wirkung von Rap auf das Publikum und die durch schnelles Sprechen hervorgerufene Erwärmung der Sprechwerkzeuge (DE80). Die heiße Zungenspitze steht für einen messerscharfen Gegenstand, der Trommelfelle zerschlitzt, eine Anspielung auf das metaphorische Reden von einer ‚scharfen Zunge‘ für verbale Schlagfertigkeit. In (DE57) impliziert der Vergleich mit Lava einen vorausgegangenen Vulkanausbruch. (DE3) expliziert die Metapher analog zu (US46).

Die enge Verbindung der Konzeptualisierung von Rap und Liebe bzw. Sex manifestiert sich in der Steigerung der Hitze-Metapher zu RAP IST SEX in einer Anzahl amerikanischer und deutscher Texte. Das amerikanische Rapkorpus enthält eine Reihe doppelsinniger Lexeme und Phraseologeme, die ihre sexuelle Konnotation in die Beschreibung von Rap einbringen. Zu ihnen gehört ‚to hit hard‘ als vulgärsprachlicher Ausdruck für Geschlechtsverkehr, der auf die Durchschlagskraft von Rapmusik übertragen wird (US70). Er taucht schon in Jamaican Dancehall-Texten auf und steht für den EFFEKT und die INTENSITÄT der Musik (vgl. Cooper 1994: 435). Ein anderer Ausdruck ist ‚to do it‘ (US70) als euphemistische Bezeichnung für SEXUELLE PERFORMANZ, die im Hinblick auf RAPPERFORMANZ erweitert wird. Im Deutschen wird das ebenfalls euphemistische ‚es jmd. geben‘ eingesetzt (DE79), das sich aufgrund der semantischen Unschärfe für die Vermittlung zweideutiger Inhalte eignet. Es wird auf die Güte der rapperischen Darbietung angewandt.

Die sexuelle Tabulosigkeit des ‚Freaks‘ erscheint in Bezug auf den freizügigen Umgang mit Stilen und das Verbreiten guter Stimmung (US103). ‚Funky‘ bezeichnet sowohl einen erdigen soulvollen Sound (Smitherman 1986: 53) als auch den Sexualakt in der Form ‚to get funky‘. HITZE aus der Konzeptualisierung von SEX (s. Kapitel 8.3) wird auf die anregende und ERREGENDE WIRKUNG von RAP projiziert. ‚To rock‘ referiert im AAVE u.a.a. auf SEXUELLE AKTIVITÄT. Es dient weiter der Beschreibung eines extrem aufregenden, herausragenden Spiels von Live Musik (Smitherman 1994: 195) und erscheint in Kombinationen wie ‚to rock the

³⁸⁵ 1) gut kochen; 2) jmd. eine sexuell übertragene Krankheit geben; 3) jmd. täuschen o. manipulieren nicht zum Besten der betroffenen Person, bes. in finanzieller Hinsicht (Smitherman 1994: 73).

³⁸⁶ In (US16) heißt es in Rekurrenz auf die Metapher von RAP als WAFFE: “Standin over you with a twelve gauge, about to bust/ It's like ashes to ashes and dust to dust”.

bells/house/mic' für Feiern und unterhaltsame Partygestaltung. Die sexuelle Konnotation bleibt dabei erhalten. Das im AAVE als Adjektiv verwendete ‚fly' bedeutet ‚über SEXAPPEAL verfügen' und ‚außerordentlich gut' sein³⁸⁷. Es dient ebenfalls der Kennzeichnung des überwältigenden Effekts von Rapmusik (US70). Ein anderer Ausdruck ist ‚to come' zur Darstellung der WIRKUNG von Rapperinnen und Rappern gleich einem ORGASMUS, der in deutschen Raps übernommen wird (DE25, DE94).

Das ZUNGENSPIEL (vgl. US70) steht metonymisch für ORALEN SEX und die ZUNGENFERTIGKEIT als RAPPER/IN (DE98). Der EFFEKT DER MUSIK wird gleichfalls mit sexuellen Attributierungen versehen, u.a ‚pumpende' Bässe (US94) analog der Konzeptualisierung des SEXUALAKTS als FUNKTIONIEREN EINER MASCHINE (s. Kapitel 8.3) oder in Rekurrenz auf sadomasochistische Sexualpraktiken ‚fesselnde' Loops und ‚peitschende' Snares (DE98). Die Doppeldeutigkeit setzt sich fort mit der Verwendung des Verbs ‚to fuck', dessen sexuelle Konnotiertheit in mehreren deutschen Raps aufgenommen und ausgebaut wird (z.B. DE66). Das vulgärsprachliche ‚to fuck sb. up' und ‚to fuck with sb.' entsprechen etwa dem deutschen ‚fertig machen' und ‚anmachen' im Sinne von ‚nerven'. Sie werden für das Übertrumpfen und Ausstechen des Gegenübers im Rap verwendet.

Sexuelle und rapperische Potenz vermischen sich in der Metaphorisierung von (DE69) durch einen Rapper. Durch den sexuell konnotierten Vergleich mit der Potenz eines Ochsen bzw. der eines Bären wird gleichzeitig auf das künstlerische Potential verwiesen und die beherrschende Stellung im Rap propagiert (durch die Positionierung an der Spitze der sexuellen Hierarchie als archaisches Zeichen von Macht). Als Gegenbeispiel einer Rapperin begegnet das Verwehren sexuellen Genusses und Prahlens mit Berühmtheit und dem Wählerischsein bei der Auswahl sexueller Partner in (DE91).

Metapher RAP IST...	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
NAHRUNG	354) Rap das ist mein täglich Brot [...] ich litt noch nie an ner Hungersnot (DE27) 355) mein Shit ist fett wie Bierbauch [...] du battlest ohne Saft du bist verdünnt wie Nektar (DE100) 356) Mein Shit [...] frisch wie Hefeweizen [...] Shit, diese Torte is' lecker [...] für deine Speaker ma' was sattes (DE91) 357) Mein Shit is' so ich sollt' ihn eigentlich in Flaschen verkaufen [...] deine Textchen fett [...] weg sind die Plätzchen baby hier kommt die Torte, ihr macht auf wilde Horde aber seid die milde Sorte (DE92) 358) Meine Crew frißt Mics zu Mittag wie Schnittlauch [...] Ich kleckere mit Worten [...] und sag [...] guten Appetit wie schmeckt das (DE37) 359) I eat MC's like Marie Calendar's creamy tortellini (US45) 360) I eat suckers as my entrée (US47) 361) Typen wie dich die nehm ich zum Frühstück wie Eier und Schinken (DE25)
KRANKHEIT	362) Droppin the funky shit that's makin the sucka niggaz mumble (US14) 363) a sister dope enough to make you holler and scream (US86) 364) Bei meinem Shit platzen Klicker ich bring' Sluts zum Bibbern (DE92) 365) Eure Zähne klappern wie Kastanietten (DE100) 366) Warum kackt ³⁸⁸ ihr euch ein? Es ist mein Reim (DE21) 367) Dropping bombs, you're up in arms, you're puzzled (US85) 368) geb' dir Uppercut Style bis du dumm schaut (DE1) 369) Ich hab das Rapfieber (DE79) 370) ich zieh eure Show und Party endet mit Reni (DE98) 371) Mein Flow [...] schickt auf's übelste scheißen (DE92) 372) kann schon hören wie du Brei kotzt wenn ich mit rhymes thaibox [...] wir injizieren lines wie Viren (DE25) 373) ich bring den Tod, wie Krebs im letzten Stadium (DE23)

³⁸⁷ Die Bezeichnung geht zurück auf die Hauptdarstellerin im Blaxploitation Film ‚Super Fly' (1972) und die damit verbundene Rekurrenz von AAVE ‚supadupa fly' auf ‚außerordentlich gut' und ‚sexy'.

³⁸⁸ Vulgärsprachl., Lautgebärde aus der Kindersprache (s. aber lat. cacāre, gr. Kakkāō, Kluge 1995: 416).

VERRÜCKTHEIT	<p>374) I'm the dopest, lyrically the locest [...] Throw up blow up, then go nuts [...] from this mouth of madness flows one of the baddest (US44)</p> <p>375) I tickle your fancy like Nancy L. Wilson³⁸⁹ get ill son (US45)</p> <p>376) Ha, ha, ha, ha, wir sind wieder da. Psychopathisch, fanatisch - der Alptraum wird wahr (DE105)</p>
DROGE	<p>377) a sister dope enough to make you holler and scream (US86)</p> <p>378) it was dope how she was on that freestyle shit (US10)</p> <p>379) Ich leb' seit Jahren Rhyme so denn ich mag meinen Dope³⁹⁰ (DE92)</p> <p>380) Mein Gespür für fresh macht mich dope (DE100)</p> <p>381) ich hab das Potenzial von 50 dope MCs [...] ich bin der dopeste Nigga ever und geh ab wie Glenn auf Crack (DE70)</p> <p>382) I bust hypodermics to your inner minds eye, makin you hip-hop junkies wanna fly like eagles (US44)</p> <p>383) ich schick mehr Rhymes durch meine Pipelines³⁹¹ als ganz Hollywood White-Lines³⁹² durch ihre Zinken ... DJ Koze ... geht ins Blut (DE57)</p> <p>384) Drei Bass-Asis burnen massig Bass-Chassis wie Kiffer Haschisch (DE98)</p> <p>385) Sogar wenn ich nüchtern bin, klinge ich, als wenn ich Shit Rauch' [...] wenn ich [...] das Mikrofon benutz', kommt ihr nicht mehr runter wie Junkies bei Drogensucht (DE37)</p> <p>386) we come to take you higher and set the joint on fire³⁹³ (DE88)</p>

Eng verbunden mit den Sprechakten Boasting, Bragging und Dissing ist auch die Konzeptualisierung von RAP als NAHRUNG. Die Metaphorisierung erfolgt, indem die Qualität von Musik und/oder Performanz in Begriffen von NAHRHAFTIGKEIT präsentiert werden. In (DE27) beispielsweise erscheint Rap als Überlebenssicherer in biblischer Metaphorik. ‚Täglich Brot‘ ist eine Metonymie für Essen und dient dem Ausdruck eines überlebensnotwendigen Bedürfnisses³⁹⁴. Andere Beispiele verweisen auf Einzelaspekte von Rap wie ‚fetten‘ Text (DE92) oder ‚satten‘ Klang (DE91) und seine Innovativität (‚fresh‘, im Deutschen auch in direkter Übersetzung mit ‚frisch‘).

Der Vergleich von Plätzchen und Torte in (DE92) entspringt klar amerikanischen Vorbildern³⁹⁵, erhält aber durch den Doppelsinn von Torte als Bezeichnung für eine attraktive junge Frau (auch im Englischen) eine sexuelle Nebenbedeutung. In einigen Texten wird auch die von tierischem Instinktverhalten her bekannte Vorstellung des VERSCHLINGENS von FEINDEN benutzt. Die Metaphorisierung ‚Mics fressen‘ (DE37) bezieht sich zugleich auf das mitunter weite Öffnen des Mundes während der Performanz, was schon in Rock und anderer Musik Anlass zur Metaphernbildung gab. Schließlich dient die Nahrungsmetaphorik auch der Darstellung des Verstehens (z.B. etwas ‚gefressen‘ haben oder ‚unverdaulich‘ finden) und von Rap als Verdauungsproblem imaginierter Gegenüber (s.u.).

Die Wirkungsmacht von Rap wird z.T. mithilfe der Metaphorisierung als Ursache bestimmter Körperreaktionen und KRANKHEITEN dargestellt³⁹⁶. Scherzhaft-übertreibend wird die Beeinträchtigung normaler Sinneswahrnehmung und Körperfunktionen in vielen Partyraps und Boastingsequenzen geschildert. Als Resultat

³⁸⁹ Berühmte amerikanische Dichterin (<http://www.poetry.com/poets/NancyLWilson.html>, 29.9.2005).

³⁹⁰ S.a. (DE91): ‚Ihr seid panisch am smashen, um nur 'n bisschen dope zu sein‘.

³⁹¹ Rohrleitungen stehen für Gehirnwindungen und Adern. Mithilfe der Mensch-Maschine Metapher wird auf die Reibungslosigkeit des Durchlaufs und auf das Volumen von Reimen des Rappers verwiesen.

³⁹² Titel von Grandmaster Flash & The Furious Five, Anspielung auf Drogenkonsum (Zinken=Nase).

³⁹³ Zuvor heißt es ‚wir gehen höher baby‘. ‚To go higher‘, eigtl. ‚to take sb. higher‘, jmd. mitreißen.

³⁹⁴ Vgl. (DE83): ‚dass ihr Talent die Richtung weist, weil Rappen für sie Leben heißt‘. Auch hier wird RAPPEN als lebensnotwendiges BEDÜRFNIS, Nahrungs- und Lebensquelle Konzeptualisiert.

³⁹⁵ Vgl. z.B. MC Antoinette: *The Fox That Rox The Box* (1990 Album: Burnin' At 20' Below): „Don't think you're tough, cause all cookies crumble [...] I'm the queen, I'm far from a crumb“ oder Roxanne Shanté: *Big Mama* (1989 Album: The Bitch is back): „I leave em all in the dust from crumbs to crust“.

³⁹⁶ Eine direkte Metaphorisierung ist (US108) mit gewaltverherrlichendem, unverantwortlichen und misogynen RAP als BLUTGERINSEL: „stop the blood clot, support of shit does not real hip hop“.

der Wirkung von Rap werden Murmeln, Zittern, Schreien und Bibbern³⁹⁷ realisiert. Leises Sprechen bzw. Flüstern kann als Wirkung von Furcht und/oder Erstaunen aufgefasst werden. Zähneklappern geschieht aus Angst oder bei Frösteln; eine weitere Körperreaktion ist das Ausscheiden infolge starker Verängstigung und/oder Aufregung. Zahlreiche Beispiele beschreiben die Wirkung von psychischem Druck, Stress und Angst (z.B. in Form von Schweiß). Die Verwendung der Metaphern erfolgt im Kontext des Selbstlobs von Musik („shit“), Person („dope“) und Reimen. Kulturspezifisch scheint der in (US86) gewünschte Effekt auf die Zuhörerschaft vonseiten einer amerikanischen Rapperin, der an Wirkungen afrikanischer und anderer afroamerikanischer Musik anschließt³⁹⁸. In einigen Beispielen erscheint VERWIRRUNG als Wirkung von Rap.

In deutschen Texten begegnen auch aus amerikanischen Texten bekannte Metaphorisierungen von RAP als FIEBER, die einen Zusammenhang zur Hitze-Metaphorik aufweisen, und als Ursache von VERDAUUNGSPROBLEMEN. (DE98) verweist auf ein Zu Viel an Dissing als ‚schwerverdaulicher‘ Nahrung für das Gegenüber, (DE92) spielt auf Durchfall als u.a. durch Angst erzeugte Krankheit an. Eine von amerikanischen Texten her geläufige Form ist die Metaphorisierung von RAP als VIRUS (DE25), wobei die Aspekte der ANSTECKUNG und GEFÄHRLICHKEIT betont werden. Mit der Quelldomäne werden außerdem LANGLEBIGKEIT, ZÄHIGKEIT und WIDERSTANDSFÄHIGKEIT auf Rap übertragen. Der Vergleich mit einem Krebsgeschwür in (DE23) dient der Beschreibung der ZERSTÖRERISCHEN WIRKUNG des Battleacts und Dissings eines Rappers.

Im Kontext der EKSTATISCHEN WIRKUNG von RAP steht weiter die konzeptuelle Metapher von RAP als VERRÜCKTHEIT als spezielle Form der ‚Krankheit‘. Sie manifestiert sich in der Benutzung von Adjektiven aus dem AAVE zur positiven Kennzeichnung teilnahmsvoller, hochenergetischer Performanz. ‚To get ill‘ (US45), auch ‚to be illin‘ und ‚to start/be trippin‘ sind Ausdrücke aus dem AAVE und beschreiben eine sehr lustige Person, die viele Lacher vom Witzeerzählen, von humorvollen Kommentaren und verrückten Handlungsweisen erhält (Smitherman 1994: 205 u. 228). ‚Loco‘ und ‚to go nuts‘ sind umgangssprachliche Ausdrucksweisen zur Artikulation von VERRÜCKTHEIT. Das aus dem Spanischen entlehnte ‚loco‘ kommt auch superlativisch und als Verb vor („to be loc‘ed out“ = durchgeknallt). Kennzeichnend für alle genannten Ausdrücke ist das Handeln Wider-die-Norm und entgegen dem Gewohnten, das in positiver Weise geschätzt wird. In deutschen Texten wird es an einigen Stellen zur Selbstinszenierung in Boastingsequenzen übernommen.

RAP wird häufig mit der Wirkung von DROGEN gleichgesetzt, was ebenfalls u.a. durch doppelsinnige Verwendung von Adjektiven wie ‚dope‘ mit der AAVE Bedeutung ‚superb‘ geschieht. Die Konzeptualisierung hebt den RAUSCHEFFEKT von Rapmusik, seine betäubende oder in Trance versetzende Wirkung hervor. Das Nomen ‚dope‘ (DE92) ist schon länger im deutschen Drogensprachegebrauch belegt, als Adjektiv mit der obigen Bedeutung wird es zuerst im AAVE und später auch im US-Rap verwendet. Die dort benutzte Attributierung von ‚MC‘, ‚rhyme‘, etc. mit ‚dope‘ ist in mehreren deutschen Raps wiederzufinden.

Zur Konzeptualisierung gehört der Aspekt der SUCHT und Abhängigkeit, der in der Zusammensetzung ‚hip hop junkies‘ (US44) zum Ausdruck kommt. RAP geht wie NADELN unter die HAUT (DE25) und ins BLUT und löst ein Gefühl von FLIEGEN aus. Die Darstellung des Fliegens ist Ausdruck des durch Rap und Drogen erzeugten Hochgefühls und benutzt die Orientierungsmetapher POSITIV IST AUFWÄRTS.

³⁹⁷ ‚Bibbern‘ ist eine Lautgebärde für ‚zittern‘. Dazu gehört auch ‚beben‘ (Kluge 1995: 107).

³⁹⁸ Brüllen und Schreien stehen für exstatische Freude, wie sie aus rituellen Zusammenkünften der *black church* und aus anderer überwiegend von Schwarzen ausgeübter Musik bekannt ist (Gospel, Soul, Jazz, vgl. die sog. Shouts, im Jazz die ‚attack‘, das kurze aufschreiartige Anspielen von Tönen).

REIME (DE92) oder BÄSSE (DE98) werden zum RAUSCHMITTEL. Im gleichen Kontext wird von ‚Trip‘ in der Doppelbedeutung ‚Drogentrip‘ und ‚Reise, Ausflug‘ gesprochen³⁹⁹ und das Gegenteil von berauscht (nüchtern) eingesetzt (DE37). (DE88) nimmt die Metaphorik der bewusstseinsweiternden Erfahrung von Drogenkonsum in Bezug auf die Erzeugung einer stimmungsgeladenen Atmosphäre auf (vgl. US44). Schließlich finden sich Anspielungen auf Drogen und die rauschartige Wirkung von Rap in der Namensgebung und in Album- und Stüctiteln mancher Rapper⁴⁰⁰.

Metapher RAP ist ...	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
FLUSS	387) All the hoes knows that I'm on the flo' ho (US15) 388) You know, and I know, I flow some ol funky shit (US14) 389) I'm just goin' and I'm flowin' like a gigolo (US7) 390) I flow to Red Sea, flooded the rap in the streets ⁴⁰¹ (US67) 391) cities of war fled the valley, so all of Cali sink ⁴⁰² (US47) 392) Du hast gar keinen Flow ich bin die Welle Baby wie H2O [...] besser sie ham' ein Boot [...] Der Setlurflow is' etwa so wie der Hudson River [...] Dein Flow is Matsch [...] Mein Flow lässt Züge entgleisen (DE92) 393) Yo meine Zeit is' gekommen mit Flow wie Dali [...] ich fließ wie "O'zapft is!" aufm Oktoberfest (DE98) 394) weil ich so flow', dass du mehr als ich sauf' flennst (DE25)
REISE	395) it's time for me to make my impression felt. So sit back, relax, and strap on your seatbelt. You never been on a ride like this befo' (US14) 396) You better be strapped and buckled (US45) 397) Sucht euch 'n neuen Plan, ich mach die Meute warm und bestimm' eure Abfahrt wie die Deutsche Bahn (DE91) 398) Es is 'n bissi wie auf Malle ⁴⁰³ Ihr fahrt ab und zeigt wie fresh ihr seid Und habt die beste Zeit des Jahres wenn ich Texte schreib' (DE92) 399) Ich Mercedes, du perpedes [...] Das's ne Party für die Großen (DE57)

Der Konzeptualisierung von ZEIT als FLUSS folgend, spricht man auch von ‚Redefluss‘ (flow) und dem ‚fließenden‘ oder ‚stockenden‘ Sprechen einer Sprache. ‚To flow‘ ist das FLÜSSIGE SPRECHEN im Takt, das gleichmäßige, ausgewogene DAHINTREIBEN VON MUSIK oder Atmosphäre oder der Energiefluss, der in der KÖRPERLICHEN BEWEGUNG, z.B. bei Breakdancern im Tanzstil der Hiphopkultur, zum Ausdruck kommt (s. Kapitel 3.1 und 5.2). Das ursprünglich auf die Beschreibung von fließenden Gewässern beschränkte Verb ‚to flow‘ wird zum Synonym für ‚to rap‘, ‚to be on the flow‘ bedeutet ‚am Rappen (= fließen) sein‘ (US15). Mit sexuellen Konnotationen versehen, spielt der Rapper in (US7) auf seinen vollkommenen verbalen und körperlichen Bewegungsfluss an (vgl. Cooke 1972). Die WIRKUNG VON RAP in Boastingsequenzen wird mit der eines alles ÜBERFLUTENDEN STROMES in Beziehung gesetzt. In (US67) bringt er New Orleans, in (US47) Kalifornien zum Versinken. Die GRÖSSE und STÄRKE DES FLIESSGEWÄSSERS gibt Auskunft über den durch RAP erzeugten EFFEKT (DE92). Weitere Aspekte, die auf RAP übertragen werden, sind das Maß an FLIESSFÄHIGKEIT und MITREISSUNGSKRAFT flüssiger Substanzen (DE92, DE98⁴⁰⁴).

³⁹⁹ Vgl. (DE37) ‚runterkommen (von einem Trip)‘, und (DE29): ‚erfuhr Freundschaft von jedem der auf meinem Trip mitfuhr‘, der die rauschhafte Erfahrung des Kennenlernens von Rapmusik meint.

⁴⁰⁰ Z.B. in (DE23): ‚mein Style kommt wie Cokxxx auf der Kuppe‘. Eigtl. Koks, Kokain. Rekurrenz auf die Schreibung im Album ‚Carlo Cokxxx Nutten‘ von Bushido. S.a. Alben der US-Gruppe Cypress Hill.

⁴⁰¹ Zu Beginn heißt es: ‚Below the sea level chills the illest sista‘ (Die Rapperin ist aus New Orleans).

⁴⁰² Kurzform für Kalifornien; ‚Will Cali sink?‘, proverbiale Frage nach Sinken Kaliforniens durch plattentektonische Aktivitäten und großes Erdbeben (<http://earthquake.lifetips.com/tip/42981/california/california-general/the-proverbial-question-will-cali-sink.html>, 30.9.2005).

⁴⁰³ Kurzform für Mallorca.

⁴⁰⁴ Zur Vielfalt lokaler und übernationaler Rekurrenzen tragen hier Lokalakzente bei.

Dem zeitlichen und fließenden Charakter von Rap entsprechend wird dieser oft als REISE konzeptualisiert (auch als ‚Drogentrip‘). Unter Zuhilfenahme verschiedener Transportmittel wird RAP sprachlich als AUF DIE REISE GEHEN realisiert. (DE91) zeigt den Vergleich mit der Deutschen Bahn im Anschluss an den metaphorischen Gebrauch von Plan und Abfahrt in der jugendsprachlichen Zweitbedeutung ‚(k)einen Plan haben‘ und ‚auf etwas abfahren‘ (DE92). Ersteres bedeutet ‚(keine) Ahnung von etw. haben‘, letzteres ‚etwas mögen‘ und ‚in Stimmung kommen‘. Die Ausdrücke verweisen auf die Konzeptualisierung von RAP als REISE, für den man einen Plan (= Wissen und Können) und schnelle Transportmittel (= einen guten Flow, DE57) braucht.

Metapher RAP ist ...	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
SPIEL	400) my conversation's full of game yet laced with seductions (US106) 401) Hier is' reales Spiel, kapiert es! [...] Ihr steht gut im Game ⁴⁰⁵ [...] Ich bin der Hero im Spiel, du verlierst wie De Niro in Heat ⁴⁰⁶ (DE3) 402) Es ist Arschzeit, baby. Du kennst das Spiel (DE73) 403) "Ey, Junger Player, du bist im Game wie EA ⁴⁰⁷ !" (DE43) 404) your style gets played out like the Spinners ⁴⁰⁸ [...] You butthead you'll get played out like Beavis ⁴⁰⁹ (US44) 405) wir spielen Klavier mit dir wie Stevie Wonder (DE25)
JAGD	406) Jag oder flieh mach oder sei Beute (DE27) 407) Zu viele Mädchen gehen über Leichen um was zu erreichen, schleichen [...] Katzen [...] mit Raubtiergebiss. Sie mögen es nicht, dass man vorher was riss! (DE83) 408) braucht erst gar nicht zu klaffen [...] ich mach die Meute warm (DE91)
FALLE	409) thought she'd be impress by my devious rap. I thought I had her caught cause I'm a sinister trap (US109) 410) Quick to get ya tangled in my web of gangsta pictures. Descriptive vocals, who's the black widow (US67) 411) die wie Ratten in Kloaken darauf warten über unsere Platten zu beraten [...] wir sind eure Rattenfänger [...] während ihr Idioten euer eigenes Grab grabt (DE48) 412) du willst uns linken, dein Kahn muss sinken (DE25)

Die genannten Quelldomänen wie auch die des Kampfes verbindet die sprachliche Realisierung von Gewinn/Sieg oder Verlust/Niederlage und Gewinnern und Verlierern (vgl. Kövecses 2002: 72ff.). Sie werden in Battle- und Partyraps und Raps über Beziehungen verwandt. Die Konzeptualisierung von RAP als SPIEL bezieht sich einerseits auf die konversationelle Ebene und die lebhaft-verspielte Art des Rappings wie in (US106). Andererseits verweist die Metapher auf den spielerischen Charakter des sprachlich-musikalischen Wettbewerbs im Rap und auf gelöste Umgangsweisen, beispielsweise auf Partys u.Ä. ‚Gut stehen‘ (DE3) verweist auf den Punktestand in Sportwettkämpfen. Die zuletzt gegebenen Beispiele stellen RAP als SPIEL des In-Stimmung-Bringens von Menschen auf einer Tanzparty dar. Das SPIEL zu kennen, heißt, die REGELN zu beherrschen, in diesem Falle die Art, das Publikum zu animieren und in Tanzlaune zu versetzen. Der Ausdruck ‚to get played‘ ist auch von Konzeptionalisierungen von LIEBE bekannt. ‚Ausgespielt haben‘ bedeutet, dass der Gegner über keine Trümpfe mehr verfügt, d.h. sich Veränderungen nicht anpassen kann und nicht mehr ‚angesagt‘ ist. (DE25) entstammt wie (US44) einer Dissingsequenz.

Den antagonistischen Charakter von Rap betont die Konzeptualisierung von RAP als JAGD als grausame Art des Spiels und Kampfes, bei der die Chancen zwischen potentiellen Gewinnern und Verlierern von vornherein ungleich verteilt sind.

⁴⁰⁵ Vgl. engl. ‚real/true game‘ u. ‚to be ahead of the game‘, s.a. (DE66): „wär viel zu tight für's Game“.

⁴⁰⁶ Heat: Thriller (2003).

⁴⁰⁷ Electronic Arts: Video- und Computerspiele.

⁴⁰⁸ Lowell Spinners, Baseballteam (Mass.), untere Liga (<http://www.lowellspinners.com/> 29.9.2005).

⁴⁰⁹ Beavis und Butthead: am. Zeichentrickfilmfiguren, debil u. gemein, freche Teenager u. Schulversager, Heavy-Metall-Fans, kommentieren Musikvideos (<http://www.zeichentrickserien.de/beavis.htm>, 29.9.05).

Die zur sprachlichen Explizierung verwendeten Lexeme und Redensarten⁴¹⁰ muten wie die Metapher selbst archaisch an. Sie taucht in einigen Battle- und Partyraps und in biographischen Narrativen auf. In (DE27) geht es um den Willen zum Rappen, der auf die Formel JÄGER oder GEJAGTER als klarer Hierarchisierung gebracht wird. (DE83) konzeptualisiert RAPGEGNERINNEN als RAUBTIERE, denen Listigkeit und Verstellung zugeschrieben wird. Die RAPPERIN, ebenfalls als Raubtier vorgestellt, REISST zuerst und sichert sich so die BEUTE. Die Fortspinnung metaphorischer Ausdrücke zeigt sich auch in (DE91) im Wort MEUTE für das Publikum (im Englischen erscheint ‚mob‘ in dieser Bedeutung), das sich zum Verb KLÄFFEN in Beziehung setzen lässt (vgl. ‚Hundemeute‘), mit dem die Unmutsäußerungen der Rapgegner gemeint sind, und das die Bedeutung von ‚Meute‘ vorbereitet.

Entsprechend erfolgt die Metaphorisierung von RAP als FALLE. Der Textausschnitt aus (US109) bringt eine der Ursprungsbedeutungen von Rap als Sprechakt geschickten Manipulierens einer Frau durch einen Mann zum Vorschein (s. Kap. 3.3). In Form charakteristischer Übertreibungen wird die Metapher des Fallenstellens und Beutemachens in Boasting- und Dissingsequenzen eingesetzt. Die Rapperin in (US67) konzeptualisiert sich als gefährliche, mit tödlichem Gift ausgestattete SPINNE, in deren NETZ von Bildern aus dem Gangsteralltag sich die Gegner VERFANGEN. Bei den GEFANGENEN in (DE48) handelt es sich um Kritiker, die von den Rappern im Gewand von Rattenfängern an der Nase herumgeführt werden⁴¹¹. Die anschließende Redensart ‚sich sein eigenes Grab schaufeln‘ bezieht sich auf den Beitrag der Kritiker zu ihrem eigenen Untergang. (DE25) verweist auf den misslungenen Täuschungsversuch eines Rapgegners, dessen Vorhaben zum Scheitern und wörtlichen Untergang verurteilt ist.

8.2.2 Waffen-, Kampf- und Kriegsmetaphorik u.a.

Kampfgeist und Antagonismus des Erzählgeschehens in Gangsta-, Pimp-, Mack- und Battleraps manifestieren sich in einer Reihe von Metaphern, in denen RAP als WAFFE dargestellt wird. Die DURCHSCHLAGSKRAFT der REIME wird u.a. mit der von BOMBEN konzeptualisiert⁴¹². In (DE105) dient der ZEITZÜNDER als Implikator des In-die-Luft-Gehens, d.h. der EXPLOSIONSWIRKUNG der Performanz. (US85) macht sich die Doppeldeutigkeit von ‚to drop bombs‘ als neben dem Wortsinne auch ‚dropping (heavy) knowledge‘⁴¹³ (Abrahams 1974: 252) zunutze und kleidet die militärische Bedeutung weiter aus durch Erklärung des Rapgegners als BEWAFFNET. (DE21) malt die drastische Wirkung eines BOMBENEINSCHLAGS als verbale Vernichtung des Gegners aus. In (US44) sind WORTE tödliche STRAHLEN. Die extreme Konzeptualisierung der von Rap ausgehenden Wirkung als einer radioaktiven VERSTRAHLUNG macht sich den Aspekt der tödlichen Auswirkungen atomarer Waffen und die DURCHDRINGUNGSKRAFT von Gammastrahlung zunutze.

Metapher WORTE sind ...	Beispiele metaphorischer Ausdrücke
BOMBEN	413) Dropping bombs, you're up in arms, you're puzzled (US85) 414) Tic Tac Tic hört ihr die Bombe ticken (DE105) 415) Wo du eben noch warst jetzt ein Loch (DE21)
STRAHLEN	416) Check the gamma rays from the she Hulk (US44)

⁴¹⁰ In der starken Präsenz von Redensarten in den Gesellschaften West Indiens sieht Roberts (1988: 157f.) einen direkten Widerhall ihrer großen Bedeutung und Beliebtheit innerhalb afrikanischer Gesellschaften, denen eine starke Neigung zum Sprechen in symbolhaften Ausdrücken zugesprochen wird.

⁴¹¹ Rattenfänger von Hameln, bekannte dt. Sage, lockt seine Opfer mit Flötentönen aus der Stadt.

⁴¹² Sie werden auch als WURFOBJEKTE konzeptualisiert, vgl. (US67): „Scorchin hot, rhyme thrower“.

⁴¹³ AAVE. ‚to drop‘: aufklären, erleuchten, informieren, erklären (vgl. Smitherman 1994: 101).

KUGELN	417) We got the radio shook like we got a gun (US69) 418) Gats cocked for hatas, suckas can't fade us (US67) 419) I step into a room, KA-BOOM!! [...] I blast you lay you down (US46) 420) shitty MC's I be flushin down the commode as I explode cock back and reload (US47) 421) Ok! Ich hab nachgeladen Alter! (DE58) 422) Ich bin der [...] Chief der MCs, der der dich Nutte beschiesst (DE3) 423) die letzten battle kingz schussbereit suche ich Mics (DE70) 424) wir geh'n mit handgemachten Waffen ins Gefecht ⁴¹⁴ (DE29) 425) Bei meinem Shit platzen Klicker (DE92) 426) buckshots flyin as we burn another [...] my bullets they penetrate (US63) 427) a clit loaded wit lyrical arsenic as I hit wit my spitfire bullets (US45) 428) die einzige Rapband mit Punchlines aus Blei (DE70) 429) während ich dir in die Augen schaue merke ich du ziehst, höre wie du schießt [...] sehe dir zu, wie du sie dann für immer schließt (DE48)
TRITTE/ SCHLÄGE	430) Lyrics hit like left jabs [...] Come up with the shit that's hittin harder than belts, cause I'm spankin fakin MC's off the batboard smack another hit from the back door (US45) 431) you'll get dropped, I'm rhymin' so hard I see it knocking out snot cause I slam like colloision (US44) 432) kick the frame out this fucker ... I'm hittin hard enough to dent this ... I leave your whole camp tentless ... smack that ass like infants (US46) 433) der Chief mutiert zum Beast und gibt dir die Hiebe auf's Ohr (DE3) 434) DJ Koze [...] kickt Arsch (DE57) 435) Kool Savas [...] knockt euch Spackos aus der Sicht (DE70) 436) Ich hab alle Flows drauf und verkloppe dich Freak ⁴¹⁵ (DE21) 437) Reim kickt [...] wenn ich mit rhymes thaibox', lines kick' (DE25) 438) ich tret' dich kleine puta ⁴¹⁶ im Pappschuber bis nach Kuba (DE88) 439) Dieser Beat schlägt dein Trommelfell windelweich (DE37)
HÄMMER	440) they call me Rage cause I rush and come down like a hammer (US47) 441) ich werd dich versohlen [...] sein wie MC Hammer ⁴¹⁷ (DE94) 442) nach meinen Hammerschlägen umarmst du den Boden (DE3)
BULLDOZER	443) I run you over like a train [...] hah, you'll get stamped (US46) 444) ich überrolle dich wie ein Fort (DE101) 445) Stell dich mir in den Weg und ich walz dich platt (DE1) 446) Du wurdest gerad' voll überfahren [...] dropp' auf den Beats hier bis du platt bist (DE91)
SCHARFE/SPITZE OBJEKTE	447) my style sharp as cathedral steeples [...] receive it (US44) 448) Mama Mia got the razor-sharp lyrics (US61) 449) dass sich diese Reime eignen dich in Scheiben zu schneiden ⁴¹⁸ (DE94) 450) Meine erhitzte Zungenspitze wird dein Trommelfell zerschlitzen (DE80)

RAP wird weiterhin als SCHUSSWAFFE mit WORTEN als KUGELN konzeptualisiert⁴¹⁹. (US46) zeigt die comic-artige Aufnahme des GEWEHRSCHUSSES als lautmalerische Geste, und es ist von ‚Umpusten‘ und ‚Umlegen‘ die Rede. Wiederaufladevorgang, Abdrücken und Explosion werden in Beziehung gesetzt zum verbalen Bearbeiten und Besiegen der Gegner. Die Metapher erscheint in deutschen Raps wieder und dient dort gleichfalls der Signalisierung von Gefährlichkeit und Schlagfertigkeit. Die verbale Auseinandersetzung der Gegner im ‚Wortgefecht‘ wird

⁴¹⁴ Der Text setzt fort mit: „leg die Pistole weg und werd zum Reim-Bandit“ und spielt auf die friedliche Ideologie der von Afrika Bambaataa gegründeten Zulu Nation als Alternative zu Ganggewalt an.

⁴¹⁵ Im engeren Sinne gebraucht als schwul bzw. abartig, verschoben, sexuell freizügig.

⁴¹⁶ Span. Schlampe, Nutte. Vgl. auch (DE91): „tret Tussis zum Mars [...] Mein Shit erschlägt die meisten“.

⁴¹⁷ MC Hammer, früher bekannter amerikanischer Rapper.

⁴¹⁸ Auch in amerikan. Raps und im AAVE/ other Vernacular Englishes: ‘to cut sb. into pieces’.

⁴¹⁹ Im jamaikanischen Dancehall, von dem Rap wichtige Impulse bezog, wurden reale Gewehrsalven symbolisch benutzt, um die verbalen ‚skills‘ eines DJs oder Sängers zu begrüßen (Cooper 1994: 434-5). Dort und im jamaikan. Reggae findet sich die ‚lyrical gun‘-Rhetorik, in der Worte wie Kugeln fliegen.

auch als Kugelhagel konzeptualisiert. WORTE können tief wie GEWEHRMUNITION eindringen, den Gegner verletzen und wie Gift wirken (US45).

(DE70) spielt mit der Bezeichnung ‚punchlines‘ (Pointe eines Witzes), die den Nebensinn ‚to punch‘ = schlagen enthält, und der metaphorischen Kombination mit ‚Blei(kugeln)‘⁴²⁰. In (DE48) wird die Metapher zu einem SCHIESSDUELL zweier Rapgegner ausgebaut. Die Metaphorisierung bezieht sich auch auf die Geschwindigkeit, mit der Worte hervorgebracht werden⁴²¹. Die Lexikalisierung zahlreicher Ausdrücke im Englischen und im Deutschen im Zusammenhang mit der Metapher lässt auf eine langanhaltende gemeinsame kulturelle Tradition der Konzeptualisierung schließen.

Der martialische Effekt von Rap wird anstelle von Gewehrschüssen auch mit Hieben, Tritten oder Schlägen beschrieben. WORTE werden zu HIEBEN aufs Ohr oder zu SCHLÄGEN (vgl. ‚Schlagabtausch‘), die potentielle Gegner die Flucht ergreifen lassen. Das Nomen RAP selbst steht für einen schnellen, scharfen Schlag oder Stoß, ein Klopfen; als Verb für lautstarkes schnelles Trommeln auf ein Objekt oder eine Oberfläche (OADL 2000: 1048). Die Bezeichnung des Stils rührt unter anderem vom schnellen, starken Rhythmus und beharrlichen Charakter der gesprochenen Worte. Metaphern zu FAUSTKAMPF oder KICKBOXEN werden z.T. über längere Passagen hinweg ausgebaut. In amerikanischen Texten begegnen häufig die aus der Quelldomäne des FUSSBALLSPIELS bekannten Ausdrücke ‚to hit sb./sth.‘ und ‚to kick (rhymes)‘. Das Verb ‚to kick‘ wird ähnlich wie ‚treten‘ in (DE94) in umgangssprachlichen Verbindungen wie ‚to kick sb.’s ass‘ für ‚jmd. fertigmachen/ es jmd. zeigen‘ verwendet (DE57). In (DE37) sind es die musikalischen ‚Schläge‘ (= beats), die mit der ‚schlagkräftigen‘ Wirkung von Rap in Verbindung gebracht werden.

Die Wirkung der WORTE wird in einigen Texten mit der eines HAMMERS gleichgesetzt. Die sprachliche Realisierung ist eine gesteigerte Variante der Metapher WORTE SIND SCHLÄGE. Darüberhinaus werden WORTE sogar als BULLDOZER in einigen amerikanischen und deutschen Texten konzeptualisiert. Die Metaphorisierung der ERDRÜCKENDEN WIRKUNG von Raps geschieht in Form der Darstellung von RAPPEN als ÜBERROLLEN, PLATTWALZEN oder auch ÜBERFAHREN. (DE91) spielt auf die gleichzeitige Bedeutung von ‚platt sein‘ als ‚sprachlos sein‘ an.

Als weitere Möglichkeit der Konzeptualisierung steht die Metapher von RAP als SCHARFER GEGENSTAND und Form der Waffe zur Verfügung. (US44) bringt die SCHÄRFE des STILS mit der von Kirchturmspitzen in Verbindung, (US61) mit der Schärfe eines Rasiermessers. Die Gefährlichkeit direkter rückhaltloser Rede wird traditionell mit Scharfzüngigkeit bezeichnet. Die Zunge oder die mit ihrer Hilfe artikulierten Worte sind dabei scharfe Schneidwerkzeuge, die Verletzungen zufügen können (‚geschliffene Dolche‘ sprechen⁴²²).

Aus der Reichhaltigkeit der Waffenmetaphorik ergibt sich die gelegentliche scherzhafte Metaphorisierung von RAPPERINNEN oder RAPPERN als KILLER.

Metapher RAPPER ...	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
KILLER	451) Lyrical murder [...] I'm a thrilla, Muthafuckin' MC cold killa [...] Throw up blow up, then go nuts like a lady Ninja killa (US44) 452) Fuck around and kill your whole click like kaiser (US67) 453) Kool Savas der Rap Killa (DE70) 454) Im Battle werf ich meine Prinzipien über Board und begehe einen Mord (DE101)

⁴²⁰ Einen Nebensinn ergibt auch ‚Bleischwere‘, d.h. die inhaltliche Schwere der Reime.

⁴²¹ vgl. das Phraseologem ‚wie aus der Pistole geschossen‘.

⁴²² Shakespeare: Much ado about nothing.

Die WIRKMÄCHTIGKEIT von Performern unterstreicht die zum Waffenbesitz und -gebrauch vor allem in Gangsta- und Battleraps gehörige Konzeptualisierung von RAPPENDEN als SCHWERVERBRECHER und MORDENDE.

Verbale Aggression wird in einer Reihe von Boasting- und Dissequenzen mithilfe der Metaphorisierung von RAP als KAMPF artikuliert. Die Bezeichnung ‚battle‘ zur Austragung verbaler Wettstreite im Rappen verweist auf die allgemeine Metaphorisierung der Austragung von Meinungsverschiedenheiten als Kampf oder Krieg⁴²³. In (DE3) wird wie in (US46) das Szenario eines BOXKAMPFES evoziert, bei dem der Gegner K.O. GESCHLAGEN wird und ZU BODEN GEHT. (DE70) enthält den makabren Verweis auf die Totschlägertruppen des NS-Regimes als Ausdruck der Kampfbereitschaft und Unschlagbarkeit des Rappers im verbalen Konflikt.

Metapher RAP ist ...	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
KAMPF	455) I'm ready for combat (US67) 456) You don't want no haste, you don't wanna battle [...] Cause on this very day you're going down like Mary J. ⁴²⁴ Whip you like cream [...] all up in that ass til you had enough [...] I'm wipin suckers out (US46) 457) I rip and rhyme and rap and slap all the girls who came to dap (US112) 458) Steig' in den Ring und ball' die Fäuste wie Joe Lewis ⁴²⁵ , der Bozz ist zurück und schlägt euch Nutten K.O.! Du siehst nur Sterne, wenn ich spitte ⁴²⁶ [...] Du willst mich battlen, ich schnapp' dich an den Haaren, nehm' das Mic und hämmer' dir die Zähne aus deiner verfuckten Fresse [...] wenn ich mit euch fertig bin, geht ihr mit Wucht nach unten [...] Du Tunte bist totes Fleisch wie Rocky gegen Clubber Lang ⁴²⁷ [...] wirst nich' mal 'ne Runde mit mir überstehen (DE3) 459) yes yes yo. Savas geht ab wie die SS ⁴²⁸ yo (DE70)
KRIEG	460) Wer will Krieg ⁴²⁹ (DE23) 461) gehst gegen mich in'n Krieg, das ist wie Paddeln ohne Kanu (DE1) 462) Ohne Faxen Dicker da bleiben Panzer liegen (DE92) 463) now tell me the war zone (US63) 464) The deadliest to take flight, the bomb rhyme condor [...] the top notch to win the wars without tees and glocks ⁴³⁰ (US46) 465) Planted through every city ready declare war [...] You don't wanna go to war with a soldier [...] My verbal warfare will shake that ass like thunder (US67) 466) ihr werdet alle fallen [...] Loops nuklear, die Rhymes Jacob's Ladder, mein Studio auf Mururoa ⁴³¹ , mein Label new world order (DE98) 467) Funkfüxe brauchen Rap wie Italien die Mafia in meinem Keller mach ich Giftgas wie Gadafi-Clan (DE99) 468) Du warst ein Star wie Dammed ⁴³² ... jetzt riechst du nach Fisch (DE21)
NATURGEWALT/ ZERSTÖRUNG	469) My verbal warfare will shake that ass like thunder (US67) 470) Unser Style ist Hardcore und heiß wie Lava (DE57) 471) Ihr seid nur Party-Bitches F- L- E- R macht Tsunami-Business (DE59)

⁴²³ Sie konnte tatsächlich in Schlägerei bzw. bewaffnete Auseinandersetzung übergehen, allerdings liegt das Toleranzlevel verbaler Aggression aufgrund verschiedener und ritualisierter Erzähltraditionen in afroamerikanischen Gemeinschaften höher als unter Euroamerikanern und Europäern (s. Kochman 1981).

⁴²⁴ Mary J. Blige: New Soul-Sängerin, bekannter Song ‚I'm going down‘ (1995).

⁴²⁵ Amerikanischer Schwergewichtsboxer.

⁴²⁶ Von AmE: ‚to spit‘, spucken. Der Rap setzt reimend fort mit ‚[...] zerschmetter' mit meinen Tritten‘.

⁴²⁷ Rocky III (1982). Rekurriert auf Clubber Langs Ausspruch ‚dead meat‘ gegenüber seinem Gegner Rocky (Vgl. Filmdialoge in: <http://www.imdb.com/title/tt0084602/quotes>, 30.9.2005). Vgl. (DE21): ‚Ihr braucht nicht fluchen als ob ihr so wie Tyson seid‘. Mike Tyson, ehem. Schwergewichtsboxweltmeister.

⁴²⁸ Die mit dem Nimbus der Unschlagbarkeit versehene paramilitärische Eliteeinheit der Waffen-SS stellte u.a. die Wachmannschaften der KZs. Sie ermordeten unterschiedslos und systematisch Juden ganzer Gebiete und machten auch vor Frauen und Kindern verschiedener Ethnien nicht Halt.

⁴²⁹ Der Rap enthält ein Sample aus einer bekannten Nazi-propagandarede: ‚Wollt ihr den totalen Krieg?!‘.

⁴³⁰ Waffentypen. Gaston Glock, österr. Pistolenhersteller (<http://en.wikipedia.org/wiki/Glock>, 29.9.2005).

⁴³¹ Mururoa Atoll, zu trauriger Bekanntheit gelangt durch frz. Kernwaffentests (erste Atombombe 1966).

⁴³² Englische Punkband.

472)	wie ein Erdbeben prall ich eben überlegen um dich wegzufegen ⁴³³ mit Schlägen und Donner wie Regen im Sommer [...] du wirst schon sehen oder besser noch hören wie sich die, die sich gegen mich stellen selbst zerstören (DE94)
473)	zusammen sind wir [...] Elemente wie Earth Wind and Fire ⁴³⁴ (DE88)
474)	When I'm on the mic, it's like a cookie, they all crumble ⁴³⁵ [...] Showin much flex ⁴³⁶ when it's time to wreck a mic (US14)
475)	I'ma wreck like vehicles ⁴³⁷ . I pop suckers like sickle (US45)
476)	My crews be crushin [...] the walls come crumbling down, you get clutched, in my clutches fifty feet from the ground. Fatally feminine, poisonous enought to extinct cities of war [...] I come stompin (US47)
477)	Ich schwör', ich burn' dich, fick' und zerstör' dich [...] Ich nehm' dich Nutte auseinander [...]Der Master ist hier und lässt euch Schwuchteln bluten (DE3)
478)	Manche glauben, die Twin Towers zu zerstören war schlimm, doch hört erst hin, wie die meisten deutschen Rap-Acts klingen (DE66)

Als noch ernstere Form verbaler Auseinandersetzung wird die Metapher RAP IST KRIEG verwendet, der die Ausmaße und die Auswirkungen eines KAMPFES um ein Vielfaches überschreitet. Entsprechend ist von KRIEGSGEWINNERN die Rede, von verbalen Herausforderern als Heraufbeschwörern eines KRIEGES (DE23). Es gibt KRIEGSERKLÄRUNGEN und IN-DEN-KRIEG-ZIEHEN (US67, DE1), KRIEGSGEBIETE (US63), und beim Einsatz von Rap bleiben Panzer auf der Strecke (DE92). RAP wird als WAFFENLOSER KRIEG konzeptualisiert, der sich mit todbringenden ‚Reimflugbombnern‘ gewinnen lässt (US46). Die Metapher betont die HÄRTE der Auseinandersetzung („verbal warfare“) und versteht sich als Drohgebärde, die den Gegner erschüttern wird (US67). WIRKUNGEN der Musik werden ebenfalls mithilfe der Quellldomäne beschrieben und Aspekte von Krieg auf sie projiziert (DE98).

Als Form des brutalen BANDENKRIEGES geben Mafia, Guerilla-Truppen u.Ä. Vehikel für die Artikulation der GNADENLOSIGKEIT des Herrschaftsanspruches im Rap ab. Die Beleidigung und Drohung ‚nach Fisch riechen‘ in (DE21, US57⁴³⁸) taucht auch im Zusammenhang mit der Mafiatradition der Todesankündigung in Form eines toten Fisches vor der Tür des Gegners auf und bedeutet, dass dessen Zeit abgelaufen ist. Mit der KRIEGS-Metapher einher geht die Konzeptualisierung der Wirkung von RAP als verheerend und zerstörerisch mithilfe der Metaphorisierung von RAP als NATURGEWALT und als (menschliche) ZERSTÖRUNG.

In den vorliegenden Textbeispielen wird die ÜBERWÄLTIGENDE KRAFT von RAP mit der von NATURMÄCHTEN wie Blitz und Donner⁴³⁹ verglichen. Schon bei Realisierungen der Metapher RAP IST EIN FLUSS begegnete die Konzeptualisierung sintflutartiger Wirkungen als Projektion UNGEBÄNDIGTER PERFORMANZ. LAVAartig ist die durch RAP erzeugte HITZE in (DE57). In (DE59) entspricht der EFFEKT von RAP dem eines TSUNAMIS. (DE94) benutzt mehrere

⁴³³ Vgl. (US46): „I'm wipin suckers out“. U.a. vergleichen Rapper ihre Wirkung mit der von Hurrikanen.

⁴³⁴ Eine der erfolgreichsten Soulformationen in der Geschichte von Black Music.

⁴³⁵ Der Vergleich mit ‚cookie/biskuit‘ u. ‚to crumble‘ (zerkrümeln, zerbröseln) geht auf den Diss zweier Rapper zurück u. auf die Referenz auf Crack in seiner harten o. festen Form (Smitherman 1994: 84).

⁴³⁶ Flex: „to try to impress people by showing off; used especially of males who try to impress by acting macho“ (Smitherman 1994: 111), hier prototypisch von einem Rapper genutzt.

⁴³⁷ Hintergrundgeräusch quietschender Reifen, Autokarambolage und zerbrechenden Glases.

⁴³⁸ In (US57) heißt es an einer Stelle: „something's smellin fishy and they say its you“.

⁴³⁹ Vgl. das Wildwest-Szenario in (DE48): „von draußen kommen Fremde die auf's Ende des Gewitters warten“. Die BEDROHLICHKEIT verbaler Auseinandersetzung erscheint als GEWITTERDURCHZUG. S.a. (DE72): „Wir waren geflasht von Grandmaster Flash und Melle Mel“ („to be flashed“, flash = Blitz).

Naturgewalten, die an biblische Beschreibungen des Zorns von Göttern erinnern. In (DE88) konzeptualisieren sich die Rapper selbst als NATÜRLICHE ELEMENTE⁴⁴⁰.

Neben der Zerstörungswut, die sich z.B. im ÜBERFLUTEN von Gebieten mit der FLIESSKRAFT von RAP oder der Vernichtung des Gegners im KAMPF artikuliert, gibt es eine Reihe weiterer metaphorischer Ausdrücke, die ZERSTÖRUNG beinhalten. (US14) und (US45) benutzen den AAVE Ausdruck ‚to wreck‘, auch ‚to bring wreck‘, (= beschädigen, zerstören, dt. Wrack), um den übergroßen EFFEKT der Performanz zu unterstreichen. Zerstörung beinhaltet weiter das EINFALLEN VON WÄNDEN oder die vollständige AUSLÖSCHUNG (US47). ‚To stomp‘ (vgl. Haugen 2003) entspringt ähnlich der Metaphorisierung von RAP als BULLDOZER der Konzeptualisierung von Zerstörung als Plattmachen, Zermalmen oder Niederstampfen. Die Kraft zur ZERSTÖRUNG des GEGNERS durch RAP wird auch in deutschen Texten expliziert, z.B. in Form verbalen Auseinandernehmens oder der Selbstzerstörung (DE3, DE94). Die SCHWERE der ZERSTÖRUNG des World Trade Centers wird in (DE66) mit GRAVIERENDEN MÄNGELN deutscher Raps in Verbindung gebracht. Auf die Konzeptualisierung der Zerstörungskraft von Rap als VERBRENNEN im Kontext der Metapher RAP IST HITZE in Party- und Battleraps wurde bereits hingewiesen.

Metapher	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
RAP ist ...	
ein GEBÄUDE	479) du bist im Haus und seit langem schon dabei (DE23) 480) So bleibt der Shit hier mein Haus als wär' ich Run ⁴⁴¹ (DE91) 481) dieses Haus ist besetzt ohne Pause bis jetzt, denn wir kamen zuerst und wir gehen auch zuletzt, [...] auch wenn's dir nicht paßt, du bist nur Gast hier du faßt hier nichts an [...] sie werden kommen und gehen alles nur Gesichter (DE48) 482) Du im Wohnwagen, ich auf meiner Ranch in Texas (DE57)
eine PERSON	483) you turn your radio dial while hip hop walks the green mile (US108) 484) mein Dank geht an alle, die halfen, dass wir Rap unter die Erde bringen [...] hab nur so zum Scherz Rap die Kehle durchgeschnitten [...] fett ist er geworden [...] jahrelang war ich Rap ein treuer Begleiter [...] mein Opfer [...] Herr Rapmusik (DE50) 485) Alter, mein Style kickt und deiner fährt im Rollstuhl (DE57) 486) Deine Flowes sind aufdringlich wie ein Battlenet Zigeuner (DE101) 487) Die Beats treiben wie Cowboys Rinder in Texas (DE37) 488) Die Bass ⁴⁴² schieben uns durch die ganze Nacht (DE73) 489) Hip hop you the love of my life [...] When we touch, it was more than just a fuck the Police ⁴⁴³ , in her I found peace [...] Close to thirty, most of the niggaz she know is dirty, havin more babies than Lauryn ⁴⁴⁴ [...] In retrospect I see she brought life and death to me peace to us collectively [...] you my life's jewel (US102)

Die GEBÄUDE-Metapher⁴⁴⁵ im deutschen Rap (vgl. DE23, DE91) geht zurück auf die amerikanische Vorstellungs- und Respektbezeugungsformel ‚x is in the house‘ am Beginn oder Ende einer vor allem live vorgetragenen Rapperperformanz. Der Anspruch auf Alleinherrschaft artikuliert sich in (DE48) als DAUERHAFTE PRÄSENZ (vgl. Kapitel 8.1) und damit verbundene HAUSEIGNERSCHAFT, die sich im Weisungsrecht und in der Bezeichnung GAST für andere RAPPER manifestiert. Einen Platz im Haus zu bekommen und auf lange Zeit zu erhalten, bedeutet Anerkennung im

⁴⁴⁰ Vgl. dazu (DE99) die REICHHALTIGKEIT natürl. Vorkommen als Metapher für MENGE an Flows: ‚habe mehr Flows als die Wüste Sand‘ und für Qualität v. Rappern (DE80): ‚Es gibt MCs wie Sand am Meer und manchmal auch n Bernstein‘ (wertvolles versteinertes Harz von Nadelhölzern der Tertiärzeit).

⁴⁴¹ Run DMC, berühmte und aufgrund ihrer Kunstfertigkeit weithin anerkannte amerikan. Rapcrew.

⁴⁴² elektronisch erzeugter Bass drum Sound: große Trommel (808). ‚Schieben‘, von englisch: ‚to push‘.

⁴⁴³ Anspielung auf NWA's kontrovers diskutierten Rap ‚Fuck the police‘.

⁴⁴⁴ amerikan. Rapperin Lauryn Hill (Sohn Zion, Thema eines Rapsongs des 1998 Albums).

⁴⁴⁵ Andere Konzeptualisierungen sind Rap als Handwerk, Kunst, Studium u. Zeichnung, (DE92): ‚Geh' an deinen Liedern feil'n [...] Ich bau' den Shit hier zusammen‘, (DE80): ‚ich besitz Grips wie'n Spitzel und sag Wichs zu deinem Gekritzel, deine Strophen nix als Skizzen‘, (DE25): ‚hab mein Zeug studiert‘.

Rap. An dieser Stelle zeigt sich die Erweiterung der metaphorischen Redensart und ihrer ursprünglichen Funktion zum Zweck des Boastings und Dissings. (DE57) verweist auf die GRÖSSE und GERÄUMIGKEIT von WOHNGBÄUDEN in Rekurrenz auf die GRÖSSE der LEISTUNG von RAPPERN.

Rap wird nicht nur objektifiziert, sondern häufig auch personifiziert. Als PERSON wird Rap mit unterschiedlichen Eigenschaften und mit unterschiedlichem Gender versehen, worin sich die verschiedenen Einstellungen der Performer zu Rap äußern. (US108) beispielsweise stellt RAP als ZUM TODE VERURTEILTEN dar als Kritik am unreflektierten Konsumtionverhalten von Rapkäufern und -hörern gegenüber misogynem und gewaltverherrlichendem Rap. In (DE50) sorgen die Protagonisten aus Kritik an stumpfsinnigem, gewaltvollem und frauenverachtendem Rap selbst für dessen TOD, indem dieser auf verschiedene Weise umgebracht wird. In anderen Texten werden Teilelemente von Rap wie Stil, Flow und Beat personifiziert und Eigenschaften der beschriebenen Personen auf sie übertragen.

Metapher RAP ist ...	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
HART	490) Pure raw rough rugged and hardcore, Robin's on the soar (US46) 491) Now it's like bang ⁴⁴⁶ to the boogie, I'm one tough cookie ⁴⁴⁷ [...] Come up with the shit that's hittin harder than belts (US45) 492) you'll get dropped, I'm rhymin' so hard I see it knocking out snot (US44) 493) Bitte legt die Mics hin, ihr seid eh zum Heizen soft wie's Spezi (DE91) 494) seid die milde Sorte [...] die harten Jungs sanft wie Babypuder (DE92) 495) klar ihr seid zur Show hart aber harmfree wie Bogart ⁴⁴⁸ (DE25) 496) Unser Style ist Hardcore und heiß wie Lava (DE57) 497) Wer soll glauben, das du jetzt hart geworden bist? ⁴⁴⁹ (DE21)
MÄNNLICH	498) Nur weil ich Rap bin bläst du meinen Schwanz [...] Keine Kriege wegen einer bitch. Der Flow ist männlich Nutte also scheiss auf dich (DE19) 499) Ich weiß das ich Hip Hop bleib (DE72) 500) WB Maskulin ⁴⁵⁰ ist für Rap [...] habe mehr Flows als die Wüste Sand, du brauchst mehr Wüstenhalter für deine weibischen Flows (DE99) 501) hast nur Eier wenn du rappst doch in echt bist du nur 'ne Schwuchtel (DE3) 502) ihr seid alle weak, maskulin bedeutet Stress ho' (DE70)
WEIBLICH	503) Und der MC ist weiblich [...] Das Konzept eines Raps besteht allein aus Geist und nicht aus Bizeps. Es gibt tatsächlich MCs die sind schwächlich was nicht an ihm Geschlecht liegt. Die Frage nach dem Unterschied im Rap durch den Fakt, dass ich ne Frau bin kommt mir vor als wär ich nackt (DE27) 504) geb dir's so wie's nur'n Weib tut, hör mir zu und ich geb dir's so, weiblich und gut ... an alle G-MC's ⁴⁵¹ i.m.d. weiblichen weiter, Weaglod, DJ's und die andern doppel X-Mitstreiter. Der Style wird härter, wir tun nichts andres als XY (DE79) 505) es gibt eh wenig Chicks mit Style, aber mein Shit is' zu geil (DE91) 506) Es ist wie auf'm Land leben, wenn Typen sich's Maul zerreißen, ich kann euch grad' keinen Schwanz geben, doch dafür gut drauf scheißen (DE80)

Eines der hervorstechendsten Merkmale der Personifizierung von Rap ist dessen Konzeptualisierung als HART im Sinne von ‚widerstandsfähig, rau, unbeugsam‘ in Gangsta- und Mackraps. HÄRTE wird als Qualitätsmerkmal von Rap gehandelt im Gegensatz zu ‚soft‘, ‚mild‘, ‚sanft‘ und ‚harmlos‘, d.h. ungefährlich. Die oft als HART auftreffend beschriebene WIRKUNG von RAP steht teilweise metonymisch für die

⁴⁴⁶ Bangin': Sex haben (vgl. Kap. 7.3.1), an Gangaktivitäten teilhaben, kämpfen; boogie: feiern, tanzen (Vgl. Smitherman 1994: 54 u. 66). Übertragen etwa das ‚I-Tüpfelchen‘.

⁴⁴⁷ eigtl. ‚harter Brocken‘, wegen häufiger Verwendung in Verbindung mit Crack assoziiert mit Drogen.

⁴⁴⁸ Wortspiel: eigtl. Humphrey Bogart.

⁴⁴⁹ Der Text setzt fort mit: „Jeder weiß das du in meinem Arsch gestorben bist“ und setzt aktives vs. passives sexuelles Verhalten als Metapher für Könnerschaft oder Unterlegenheit im Rap (s. Kapitel 11.6).

⁴⁵⁰ Westberlin Maskulin Battlekings, Album (2000).

⁴⁵¹ AAVE: ‚G‘, gey/girl; gangsta (OG - original gangsta; BG - baby gangsta).

Musik. Die aus amerikanischen Raptexten bekannte Bezeichnung ‚to be hard‘ oder ‚hardcore‘ wird oft synonym verwendet mit ‚to stay true to the music‘ und ‚keep it real‘ als Formeln der Anzeige von Loyalität zur Hiphopkultur.

Die Rapper in (DE19) und (DE72) projizieren sich selbst als Inbegriff von RAP, der im Zuge der Darstellung als MÄNNLICH personifiziert wird. Auch metonymische Teilaspekte wie FLOW werden von einigen Rappern als MÄNNLICH konzeptualisiert, Unmännlichkeit und ‚Weibisches‘ pejorativ gebraucht. Im Gegenzug wird RAP von einigen Rapperinnen als WEIBLICH personifiziert. Attributierungen wie Muskelkraft und physische Härte als Zugangskriterium für und Qualitätskennzeichen von Rap werden abgelehnt und neue Definitionsversuche unternommen. Refrain und Titel von (DE27), ‚und der MC ist weiblich‘, betonen die weibliche Befähigung zum Rapper. Die Konzeptualisierungen von RAP IST PHYSISCHE STÄRKE (= MÄNNLICH) und SCHWACH IST WEIBLICH werden negiert. Die Rekonzeptualisierung der Rapperin in (DE79) realisiert RAP als WEIBLICH und GUT. Es erfolgt eine Beteiligung am HÄRTEREN STIL. XY (RAP IST MÄNNLICH) bildet den Beurteilungsmaßstab.

Im Zusammenhang mit dem Diskurs um die Geschlechtszuschreibung⁴⁵² von RAP werden oft harte Töne angeschlagen, wie etwa aus dem pejorativen Gebrauch von SCHWUCHTEL (= unmännlich) (DE3) und WEIBISCH (= nicht männlich) (DE99) als SCHLECHT hervorgeht. Damit wird gleichzeitig eine traditionelle RANGFOLGE-Beziehung nach physischer Stärke impliziert. In (DE70) erscheint SCHWACH als Gegensatz zu MASKULIN. MÄNNLICH als NORM spielt eine Rolle in (DE91). Die Konjunktion ‚aber‘ der Rapperin bedeutet ‚entgegen der Erwartung‘ (WEIBLICH als AUSNAHME von der Regel STIL IST MÄNNLICH). In (DE80) dagegen werden Konzeptualisierung und männliche Sprechverhaltenskodizes in Frage gestellt⁴⁵³.

Die Metaphorisierung von RAP als PERSON dient weiter der Inszenierung von Rap und Hiphop als Frau (vgl. Pough 2004: 93). Die Nutzung von Weiblichkeit als Symbol für Rap ist vergleichbar den historischen Verwendungen der Frau als Symbol für Nation und Tugend durch die Zeiten. Ähnlich hat in Raptexten ‚hip-hop gendered feminine‘ keine Agentivität. Sie repräsentiert die Schlüsselstationen der Hiphopkultur und ist etwas, das Männer lieben und tun. Dies zeigt sich auch an der Hilflosigkeit weiblicher Verkörperungen von Rap angesichts von Kräften der Kommodifizierung (Verwertgegenständlichung), Ausbeutung und Gangstakultur. Pough hebt hervor:

No matter how positive the image of Hip-Hop as a woman seems, as a symbol, it does not encourage women’s agency and participation in Hip-Hop. As a symbol, the woman is never as strong as the men who possess her and use her for their own ends (Pough 2004: 94).

Problematisch sind ebenso Repräsentationen von Rap als maskulin in Form der Darstellung als einst liebender Partner, der seinen Weg verloren hat und missbräuchlich geworden ist (ebd.). Bei der Gleichsetzung von Rap mit einer Frau wird häufig unterstellt, dass Rapper allein um der Liebe willen im Rapgeschäft sind. Stücke wie Commons ‚I used to love her‘ und The Roots’ ‚hip hop you the love of my life‘ sind Anzeiger des verbreiteten Glaubens, dass nur Männer eine ‚wahre‘ Liebe für Rap haben,

⁴⁵² Haste (1994) zufolge sind sexuelle Metaphern zentral für die Aufrechterhaltung von Sex und Gender Systemen, die männliche Dominanz unterstützen. Mit ‚sexual metaphor‘ referiert sie auf die auffallende Tendenz zur Nutzung von Konzeptionen männlich-weiblicher Differenz, um Gespräch und Denken über eine endlose Zahl von Kontrasten zu strukturieren (s. Eckert und McConnell-Ginet 2004: 215). Differenz als sexuelle Differenz bedeutet, dass Genderkategorien zur Kategorisierung anderer Domänen benutzt werden, die umgekehrt sprachlich und sozial konstruierte Geschlechterdichotomien bestätigen (ebd.).

⁴⁵³ Auch in (US112) bleibt der Vergleichsmaßstab MÄNNLICH als NORM. „YoYo is made by woman and male. I rhyme about uprights upliftin the woman for that are superior to handle by any male“.

„just like only men can have ‘real’ rapping skills” (Pough 2004: 101). Die Rapperin Foxy Brown setzt sich mit dieser Miskonzeptionierung auseinander und verweist darauf, dass auch Männer u.a. des Geldes wegen im Rap tätig sind (vgl. Kapitel 7.3).

(US102) enthält durchgehende metaphorische Bezüge zu HIPHOP als LIEBE und GELIEBTE des Rappers, die bestimmend für sein Leben ist. Die Personifizierung wird gekoppelt mit der Metapher LIEBE IST PHYSISCHE NÄHE (s. Kapitel 8.3). Die Übertragung der Quell- auf die Zieldomäne verläuft entlang des Merkmals der Fruchtbarkeit (die GELIEBTE als GEBÄRENDE), in abschätziger Weise durch Darstellung der Liebespartner als ‚schmutzig‘⁴⁵⁴ und Anspielung auf Kinderreichtum und Vielmännerei (die GELIEBTE als WEIBLICHER CASANOVA). Mit dem Verweis auf ihre Bestimmung ist die Metaphorisierung von RAP/GELIEBTER als LEBEN und TOD bringender MACHT verbunden. Auffällig sind die Parallelen zur Metaphernbildung in ‚I used to love her‘ (US10), in der die Projektion der ENTWICKLUNG einer FRAU auf die von RAP ebenfalls teilweise zu Ungunsten der Darstellung der Frau ausfällt. Der Text macht wie (US102) durchgängig Gebrauch von der Metapher und zeigt, in welcher Weise diese zur Textverklammerung verwendet werden und dabei den Interpretationsrahmen vorgeben⁴⁵⁵.

8.3 Metaphern zu Liebe und Sexualität

Die Verwendung unterschiedlicher Quelldomänen für LIEBE und SEX im Rap verdeutlicht die verschiedenen Akzentsetzungen in Annäherung an oder Distanzierung von Vorstellungen romantischer Partnerschaft. Auch hier wirkt die mündliche Orientierung mit ihrer ausgeprägten Polarisierung heroischer Charaktere und Antihelden hinein, die sich sexuelle Potenz zugutehalten, sowie kraftstrotzender und zum Teil kriegerischer Eroberungsszenarios, vermischt mit Obszönitäten und Prahlerei. Leistungsstreben und kriminelle Aktivitäten haben einerseits den scheinbar höheren Zusammenhalt intimer Beziehungen zufolge, andererseits und aufgrund der Brüchigkeit und der Risiken sozialen Lebens scheinen sie anfälliger zu sein für Verletzungen durch einseitige Vorteilnahme und die nachfolgende Auflösung von Beziehungen.

Zieldomäne	Quelldomänen		
LIEBE/SEX ist	EINHEIT BESITZ WARE BEDARF	NAHRUNG HITZE KRANKHEIT DROGE	SPIEL JAGD KAMPF

17) Übersicht über verschiedene Quelldomänen zur Zieldomäne LIEBE/SEX

Eine häufige Konzeptualisierung von LIEBE ist die EINHEIT ZWEIER KOMPLEMENTÄRER TEILE. Physische Nähe wird mit Liebe, ihre Stabilität mit physikalischer, chemischer u.a. Stabilität gleichgesetzt. MANGEL oder AUSBLEIBEN von LIEBE wird analog oft als PHYSISCHE ENTFERNUNG beschrieben. Das Nachfolgen oder Verfolgen der Geliebten steht metaphorisch für das Aufsuchen von NÄHE. ZUSAMMENSEIN und -BLEIBEN IST GEFUNDENE NÄHE und LIEBE.

⁴⁵⁴ als Kritik an negativen Erscheinungen des zur Produktionszeit fast dreißig Jahre bestehenden Raps.

⁴⁵⁵ In der handlungstheoretischen Semantik (Grice) werden Metaphern als indirekte Sprechakte gedeutet. Wegen ihrer expressiven Bedeutung erfüllen sie wichtige textkonstitutive u. -strukturierende Funktionen. Ihre komprimierte Bedeutung evoziert oft die Fortspinnung und Wiederaufnahme an anderer Stelle im Text. Die fortgesetzten variierten o. kontrastierenden Metaphern bilden Verdichtungen u. Textklammern, die vor oder zurück verweisen und sich mit anderen Textelementen verbinden, die sie metaphorisieren. Sie fungieren als immanente Deutungs- und Charakterisierungsperspektiven in Texten (Kurz 1997: 24).

Sprachlich realisiert sich dies auch als ‚an der Seite des anderen‘ sein (US6) oder pejorativ als ‚am anderen kleben‘ (DE74) für zu eng empfundene Nähe.

Metapher LIEBE/SEX ist	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
EINHEIT	507) You're the kinda girl I wanna get closer to [...] I'm on your side (US6) 508) He was the ocean and I was the sand (US51) 509) Those tropicana drinks don't blend as good as us (US6) 510) Ich will mit dir zusammen sein bis ans Ende unsrer Zeit (DE42) 511) ich folge dir wie ein Nomadenvolk den Sternen (DE111) 512) Gepiercte Pussies kleben an mir als wär ich magnetisch (DE98) 513) kleb nicht an mir ich kleb nicht an dir [...] Ich dacht immer du stehst hinter mir. Doch wenn du das nicht kapierst, lass ich dich hinter mir (DE74) 514) ich fress' soviel chinesische Glückskekse, bis in einem von ihnen steht, daß ich der Chab bin, um den sich für dich alles dreht (DE93) 515) ich brauch dich gehör zu dir wie das Yang zum Ying (DE39) 516) ob du so zu mir passt wie meine Melodie zum Bass passt (DE78) 517) du bist wie Vinyl für meinen DJ die Dialektik für Hegel Pinsel für Picasso für Philippe Schlagzeugschlegel (DE52)
BESITZ	518) lookin' for love would take a lifetime, so I'm keepin' mine (US22) 519) unsere Liebe wär was Rares und mehr wert als Bares (DE93) 520) vielleicht steht sie auf Männer mit Millionen auf Banken (DE39) 521) was ich für dich fühl ist grenzenlos [...] du bist unersetzbar (DE42) 522) ich verzicht auf jeden Harem ich brauch nur dich (DE39) 523) so wär ich ihr Leibwächter, [...] die Frau die ich beschütze [...] willst von meiner Frucht naschen doch du hast das Nachsehen (DE41)
BEDARF	524) Even the hardest sister needs a good man in her life (US62) 525) Every thug needs a lady and every thug needs a down ass bitch (US36) 526) Bitches need dick so they buying it (US4) 527) If you're a guy a nine'll do the trick. But if you're a girl, you need some... flowers (US41) 528) It don't matter if you lonely baby, you need a Thug in your life [...] You say you don't need a man, but I don't care (US106) 529) Die Frau braucht einen Mann wie die Luft zum Leben 530) wo bist du nur jede Frau braucht 'nen Mann, das hängt damit zusamm'n, daß ich ohne dich nicht leben kann (DE110) 531) jede Alte braucht 'n Mann, der kann, was sie nicht kann, ab und an, dann und wann [...], ohne dich verwes' ich (DE93)

Die Art der Metaphorisierung in (DE74) verweist auf die unterschiedliche Auslegung der Konzeptualisierung von LIEBE als EINHEIT KOMPLEMENTÄRER TEILE, indem der RAPPER/LIEBENDE sich als VORN und die GELIEBTE als HINTEN stehend darstellt. ‚Jemand hinter sich lassen‘ rekurriert auf die Konzeptualisierung von LIEBE als RENNEN⁴⁵⁶, in dem es Führungspositionen, Ins-Hintertreffen-Geratende und Zurückbleibende gibt im Gegensatz zur Konzeptualisierung von LIEBE als GEMEINSAMER REISE. In (DE93) wird die Einheits-Metapher mit der Metapher BEDEUTEND IST ZENTRAL verbunden. Der LIEBENDE erscheint als ZENTRUM mit der GELIEBTEN als umkreisendem Sateliten⁴⁵⁷.

Andere Texte zeigen eine gleichwertige Konzeptualisierung von Liebe als Einheit und verbinden dies auf vielfältige Art und Weise mit Rap, Partyatmosphäre, Philosophie, etc. Die Rapperin in (US6) verwendet das Mixen von Tropicana Drinks als Ausdruck von LIEBE als geschmackvoller EINHEIT und MISCHUNG (und verweist dabei auf die Konzeptualisierung von Liebe als Nahrung). In (DE39) wird LIEBE mithilfe eines Vergleichs aus der chinesischen Philosophie als ebensolche Einheit dargestellt⁴⁵⁸. Die sprachliche Realisierung des Konzepts, ‚zueinander passen‘, findet

⁴⁵⁶ Vgl. (DE89): ‚Gedrungen aus der Not renn ich dir hinterher‘ und (US53) ‚SEX: ‚sex ain't a race‘.

⁴⁵⁷ Vgl. dagegen (DE111): ‚Liebe ist Frankreich und Paris das bist du‘ mit der Geliebten als ZENTRUM.

⁴⁵⁸ Vgl. auch (DE12): ‚fährt mein Kiel nur noch in deinen Bremerhaven‘, m. Variation norddt. Redensart.

sich in (DE78) erweitert auf den musikalischen Kontext (RAP IST LIEBE als EINHEIT von MELODIE und BASS).

Sexuelle Anziehungskraft und starke Verbundenheit werden auch mithilfe der Metaphorisierung von LIEBE/SEX als NATURGEWALT ausgedrückt. In (US51) sind GELIEBTER und GELIEBTE die natürlichen Objekte OZEAN und SAND (Lakoff and Turner 1987: 170ff.), der von den Gezeiten an Land geschwemmt oder ins Meer hinein gezogen wird, was die intime Verbindung der Elemente einerseits und die (einseitige) Sogwirkung eines Mannes auf die Rapperin/ Liebende andererseits hervorhebt. (DE98) verwendet die Quelldomäne MAGNETISMUS und betont den Aspekt SEXUELLER ANZIEHUNGSKRAFT. Mithilfe der Metaphern werden Emotionen und ihre Träger ins Erhabene und zum Teil Übermenschliche emporgehoben und vergrößert.

Die einmal gefundene LIEBE wird oft mit der Bedeutung WERTVOLLER BESITZ realisiert. Darin manifestiert sich die Geld- und allgemein materielle Orientierung einer Reihe von Raps, die sich auch auf das Denken von Beziehungen in materiellen Begriffen überträgt. Traditionelle Ideologien von Geschlechterrollen und Erwerb aus Gangsta-, Mack- und Pimpraps wirken in Liebesraps hinein (z.B. DE39). MENSCHEN werden stellvertretend für LIEBE als WERTVOLLES OBJEKT betrachtet. Das Objekt der Liebe ist hochgeschätzt, nicht ersetzbar (DE42) und kann vermisst und verloren werden⁴⁵⁹. LIEBE wird zur unbezahlbaren RARITÄT.

Auch der KÖRPER wird als BESITZ konzeptualisiert. Die Diskurse von Rapperinnen in Fly Girl- und Partyraps auf der einen und Rappern in Pimpraps auf der anderen Seite entbrennen um das BESITZRECHT weiblicher Körper und um sexuelle Freiheit⁴⁶⁰. Der Anspruch von Rapperinnen auf körperliche und sonstige Bewegungsfreiheit⁴⁶¹ wird nur von Rappern angegriffen. Mit der Metapher verbindet sich das Denken über BESITZTÜMER in Form von WERT, VERFALL und vor allem EIGNERSCHAFT. Die Haremsmetapher wie auch die des LIEBHABERS als LEIBWÄCHTER beziehen sich auf die Vorstellung LEIBLICHEN EIGENTUMS, das beschützt und verteidigt wird. Der Körper der Geliebten in (DE41) wird als FRUCHT eines wachsamem INHABERS konzeptualisiert.

Auf den Umgang von Frauen und Männern in Beziehungen deuten eine Anzahl von ZEIT Metaphern in Übertragung auf LIEBE. Die nicht von allen Kulturen geteilte Auffassung westlicher Gesellschaften von ZEIT als WERTVOLLES OBJEKT ist zur Formel geronnen und taucht in Pimp-, Gangsta- und Liebes/Sexraps⁴⁶² und selbst in wörtlicher Form⁴⁶³ auf. LIEBE/SEX wird zur schnellen und teuren WARE. Zeit kann gespendet oder vergeudet werden, sie wird gespart, gewonnen oder verloren. Die Korpora enthalten eine große Anzahl sprachlicher Realisierungen dieses Konzepts, vor allem hinsichtlich des Vergeudens von Zeit und deren Darstellung als knappe Ressource⁴⁶⁴. Im Kontext von LIEBE und SEX wird sie auch als DIEB personifiziert.

⁴⁵⁹ (DE39): „wie kann ich jemanden, den ich nicht kenn, vermissen [...] du wirst mich niemals verlieren“.

⁴⁶⁰ Siehe z.B. (US59): „Shake your thang [...] It's your thang, do what you wanna do“ und dagegen (DE19): „Dein Silikon gehört mir und meiner Crew [...] push deine Titten [...] spritz dir die Lippen“.

⁴⁶¹ Vgl. auch (DE85): „So oda so gehört mein Leben nur mir“ o. (DE108): „Mein Leben, das gehört mir ganz allein, und da mischt sich keiner ein“ mit Verweis auf das Recht auf eigenständige Lebensführung.

⁴⁶² Vgl. die lobende Aussage einer Rapperin bez. des Vaters (US92): „Spends quality time with his kids“.

⁴⁶³ Benjamin Franklin (1748): *Advice to jounng tradesmen*: “remember that time is money” (Zitate-Duden). Vgl. (DE12): „wo bleibt die Zeit wenn man sie am meisten braucht? [...] Zeit ist Geld“.

⁴⁶⁴ Z.B. (US3): „no time to waste [...] break the ice, then set the pace You start to talk nasty, now she's ready to bone“, (US59): “Lazy motherfuckers get put on probation. Those that didn't perform well [...] You're playing with my time“, (US100): “You better stop with the compliments we running out of time. You wanna talk whatever we could do that it's your dime“ oder (DE10): “mit den notgeilen Blicken und versauten Phantasien [...] du verschwendest meine Zeit lass mich in Ruhe, mir reicht“ und (DE98): „yo, Nutte blas zuende, meine Zeit is knapp gemessen (DE98)

Das häufige Vorkommen der Metapher in Raps schließt an die Leistungsorientierung im Verbund mit der Befriedigung materieller und sexueller Bedürfnisse an.

In einigen der Metaphern zur Konzeptualisierung von LIEBE als essentieller BEDARF zeigt sich die Stereotypisierung von Geschlechterverhältnissen im Rap. Die Darstellung der GELIEBTEN als BEDÜRFTIGE in der Redensart von (DE110) steht im Widerspruch zur nachfolgenden Erklärung des BEDÜRFNISSES als vom RAPPER/LIEBENDEN ausgehend. Das Gleiche gilt für (DE93), in dem scherzhaft der TOD ins Spiel gebracht wird („verwesen“), um die Stärke des Bedürfnisses anzuzeigen.

Metapher LIEBE/SEX ist	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
NAHRUNG	532) süße Früchte ... bin ein Genießer ... willst von meiner Frucht naschen (DE41) 533) Deine Liebe war leicht zu genießen (DE34) 534) I have an appetite for sex, 'cause me so horny (US1) 535) I thought it'd be a piece of cake ⁴⁶⁵ but it was nothing like that (US109) 536) Wenn du da bist prickelt's wie Champagner [...] Hab dich gefangen und dann gefressen [...] bring dich um den Schlaf, wenn ich dir Honig um die Lippen schmier und dann probiern' darf [...] Du machst mich satt ohne zu kochen (DE28) 537) I got chocolate hips and a Milky Way (US103) 538) So put your lips on my big chocolate twinkie (US77) 539) some of that yumyum chocolate chip honey dip can I get a scoop (US94) 540) More honey than a bumble-bee hive [...] Sweet like licorice, sugar for my booga ⁴⁶⁶ , juicy like Hi-C [...] As I procede to open up and feed you ⁴⁶⁷ (US59) 541) dein knackiger Po macht dich süß wie ne Zuckerglasur [...] ich bin so scharf wie Paprikas (DE13) 542) Schwester, für mich bist du wie Sahnetorte. Ich möcht' dich mal probieren [...] Du kannst mich lecken, wie mein Ex [...] Mir schmeckts (DE93) 543) Shit diese Torte is lecker, selbst meine Klitoris is'n Schmecker (DE91) 544) Möpfe ich mag sie rund wie Königsberger Klöße. Bikini Girls sind wie Brathähnchen probier und teste das weiße Fleisch ist das beste (DE31)

In zum Teil enger Verbindung mit der Bedürfnisbefriedigung steht die Konzeptualisierung von LIEBE und SEX als NAHRUNG⁴⁶⁸. Der Text „Süße Früchte“ (DE41) konzeptualisiert LIEBE als appetitliches ESSEN, die das OBJEKT DER LIEBE zu FRÜCHTEN⁴⁶⁹ macht. Der LIEBHABER ist ein GENIESSER auch in (DE34), womit sich die Vorstellung des GENUSSBEREITENS vonseiten der LIEBHABERIN bzw. ihre Darstellung als GENUSSMITTEL verbindet. Zum hohen Grad an graphischer Darstellungsart sexueller Handlungen in Raps tragen Metaphern, die SEX als NAHRUNG konzeptualisieren, bei. Die damit verbundene Direktheit der Präsentation sexueller Wünsche und Aktivitäten in amerikanischen Pimp-, Mack-, Gangsta- und fly Girl Raps findet sich zum Teil auch in deutschen Texten.

SEX wird sprachlich u.a. als Befriedigung eines APPETITS (US1) oder als STILLEN von HUNGER (DE28) realisiert. Die Überredungskunst für ein Stelldichein in (US109) wird selbst an einer Stelle zum Anlass der Essens-Metapher. Mit der Konzeptualisierung von SEX als NAHRUNG ist die Darstellung des Körpers und insbesondere primärer und sekundärer Geschlechtsmerkmale als ESSEN verbunden. Sie evoziert die Metapher von SEX als SCHMACKHAFTE NAHRUNG und wird als honig-, zucker- oder schokoladensüß, likörcremig oder saftig elaboriert. Die gezeigten Ausschnitte verwenden eine Reihe scherzhafter Euphemismen zur Beschreibung der

⁴⁶⁵ Die Pluralform ‚cakes‘ ist ein Slangausdruck für das weibliche Geschlechtsteil und für Kokain.

⁴⁶⁶ ‚Boo‘, AAVE Kosename für Geliebte, auch in der Replikationsform u.a. Variationen.

⁴⁶⁷ Vgl. auch (US68): „you will or [...] won't cha go downtown and eat it like a vul-cha“.

⁴⁶⁸ (DE28) und (DE35) rekurren direkt auf die Nahrhaftigkeit der Liebe: „leben wochenlang nur von Luft und Liebe“ (DE28), „Jeder Augenblick ewig, jeder Atemzug Nahrung für meine Seele“ (DE35).

⁴⁶⁹ auch als Metapher für Beziehungen wie in (DE34): „doch wir wußten, die Beziehung würde reifen“ o. (DE74): „Kapier, dass wir das nicht meistern, es sei denn du wirst reifer“, Anschuldigung eines Rappers.

primären Geschlechtsteile und Sexualfunktionen von Frau und Mann (,milky way', ,chocolate twinkie'; ,honey', ,licorice', ,juice', s. Kapitel 7.5). Dabei wird gleichzeitig auf Nahrungs- und Genussmittel aus dem Alltag der Rapperinnen und Rapper verwiesen. Die Konzeptualisierung als ,scharf' in Verbindung mit Essen in (DE13) spielt mit der Doppelsinnigkeit der Bezeichnung im Hinblick auf sexuelle Erregung⁴⁷⁰ und der Assoziation feuriger Schärfe von Nahrungsmitteln mit Feurigkeit als passionierte Liebe (und Konzeption von LIEBE als HITZE und FEUER).

Die deutschen Beispiele bestätigen die Direktheit im Gebrauch sexueller Metaphern mit der Quelldomäne NAHRUNG und rekurrieren wie amerikanische Texte auf Produkte des täglichen Verzerr. Während innerhalb der amerikanischen Texte die gleiche Offenheit von Rapperinnen und Rappern bei der Deskription sexueller Szenarios nachweisbar ist, beschränkt sich die metaphorische Darstellung primärer und sekundärer Geschlechtsteile als Nahrung im deutschen Korpus auf den weiblichen Körper.

Metapher LIEBE/SEX ist	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
HITZE	545) Bin erfroren in Kriegen wurd' ermordet wie Frieden (DE90) 546) Wenn es zwischen uns nicht funkt liegt es an dir (DE74) 547) I make it hot as Las Vegas weath-ah (US68) 548) Totally sweatin, let's see how hot I can make it (US106) 549) I play unfair, I'm a hot gal (US70) 550) Ladiesnight und ich bin heiß [...] Nächte sind heiß am besten zu zweit(DE43) 551) Wir sprengten jeden Rahmen als wir zusammen kamen wie eine Explosion [...] ich spür' die Erschütterung immer noch (DE60) 552) have no intentions of bustin until you learn ya lesson (US106) 553) So I could bust a nut or two come clean like Jeru ⁴⁷¹ (US56) 554) all he wanna do is just-a bust a cherry (US89)
KRANKHEIT	555) It made a little craziness, maybe I'm blind (US22) 556) Dulled my senses blurred my sight (US51) 557) And since they say love is blind I'm the Ray Charles ⁴⁷² of rap (US6) 558) Du bildest dir ein du könntest meine Birne verdrehn (DE74) 559) also keiner hat mich wie du gestört, mich betört (DE93) 560) I'm like a dog in heat, a freak ⁴⁷³ without warning (US1) 561) Sex me so good I say blah-blah-blah (US68) 562) Ich bin verrückt nach dir glaub mir das Schatz (DE78)
DROGE	563) Addicted to love like the drug of a fiend (US51) 564) ich mag dich, wie Little Kim und Blunts zum Nachtsch (DE28) 565) weder Liebe auf die ersten noch zweiten Züge von Pfeifen (DE34) 566) wir waren völlig drauf - total durchgeknallt [...] mit uns'rer Liebe (DE104)

Zur Konzeptualisierung von Liebe und Sex werden die Metaphern LIEBE IST WÄRME und SEX IST HITZE mit ihren entsprechenden Gegenteilen verwandt. LIEBE wird objektiviert, ihr MANGEL bzw. FEHLEN als WÄRMEVERLUST projiziert. (DE90) nimmt die Metaphorisierung von STREIT und AUSEINANDERSETZUNG als KRIEG innerhalb einer Beziehung auf. Die damit verbundene ABKÜHLUNG der LIEBE geht soweit, dass die LIEBENDE ERFRIERT und STIRBT. (DE74) bezeugt die Vorstellung von LIEBE als stark wärmeerzeugende Emotion (FUNKEN). Es schöpft aus den Quelldomänen Feuer bzw. Elektrizität. Zur Steigerung verwenden Rapperinnen und Rapper die Konzeptualisierung von SEX als HITZE, die auch auf Personen

⁴⁷⁰ Vgl. (DE98): ,laß sehen, wer hat [...] den freshsten Trash und wer die schärfsten Ischen'. Zwei andere Belegstellen staten sexuelle ,Schärfe' mit der Quelldomäne Schneiden aus, die die Gefährlichkeit betont: ,Du bist scharf wie'ne Flex' (DE93) und ,ich seh' auch besser aus, hmm scharf wie ein Messer' (DE9).

⁴⁷¹ ,come clean', AAVE: ,vollständig' (Smitherman 1994: 80). Kendrick Jeru Davis, Künstlername Jeru the Damaja, Rapper. Song ,Come clean' (1993). http://www.thedamaja.com/jeru_main.htm, 29.9.2005.

⁴⁷² Berühmter schwarzer Jazzpianist u. Wegbereiter des Soul (1930-2004), mit 7 J. an Star erblindet durch Behandlungsverweigerung weißer Ärzte (http://de.wikipedia.org/wiki/Ray_Charles, 29.9.2005).

⁴⁷³ In (US1) heißt es im Zus. mit der Bezeichnung: ,You can say I'm desperate, even call me perverted'.

übertragen wird, z.B. in (US70) und (DE43). ‚To make it hot‘ (US68, US106) ist ein Euphemismus aus dem AAVE für ekstatischen Sex⁴⁷⁴.

Die mittels ‚sprengen‘ geschilderte EXPLOSIONSWIRKUNG in (DE60) greift auf die Metapher des HEISSEN FLUIDUMS in einem Container zurück⁴⁷⁵, die auch von anderen Emotionen (z.B. Wut) her bekannt ist. Dieser Konzeptualisierung folgend, wird der ORGASMUS metaphorisch mit ‚to bust‘ (bersten, auseinander brechen) bezeichnet. Der in (US56) von einer Rapperin verwendete Ausdruck ‚to bust a nut‘ entstammt dem AAVE als zumeist von Männern genutzte Bezeichnung für die Befriedigung sexueller Bedürfnisse. Eine Variation ist ‚to bust a cherry‘ (US89), in beiden Fällen mit der Metaphorisierung primärer Geschlechtsteile als essbare Früchte.

Zur Ausmalung und übertreibenden Darstellung verwenden Rapperinnen und Rapper konzeptuelle Metaphern von LIEBE/ SEX als WAHRNEHMUNGSSTÖRUNG, KRANKHEIT und VERRÜCKTHEIT. Liebe wird mit Blindheit gleichgesetzt als Ausdruck des mit der Zunahme der EMOTION einhergehenden VERLUSTES AKKURATER PERZEPTION. Die Liebesblindheitsmetapher wird in (US22) von einer Rapperin auf sich selbst bezogen, wenn sie vor der gemeinsamen Verstrickung in Kriminalität und der Angst vor Untreue des Partners die Augen verschließt. Der GELIEBTE in (US51) wirkt wie eine DROGE, die die Sinne betäubt und eine klare SICHT vernebelt. ‚Jmd. den Kopf verdrehen‘ impliziert eine mögliche Wirkung von Verliebtheit als Verfolgen des Objekts der Liebe mit den Augen, wodurch die sonstige Wahrnehmung beeinträchtigt wird. Neben ‚stören‘ erscheint in (DE93) ‚betören‘ mit der Bedeutung ‚zum Toren machen‘/ ‚verzaubern‘ (Kluge 1995: 104).

Die Verwendung der Quelldomäne VERRÜCKTSEIN zur Konzeptualisierung von LIEBE und SEX verweist auf den performativen Charakter mündlicher Darstellungsweisen, die das Extreme, stark Polarisierende und Außergewöhnliche der Figuren und Handlungsmuster hervorheben. Die Selbstbezeichnung ‚freak‘ wird in Bezug auf UNKONTROLLIERTHEIT, Unvorhersehbarkeit und VERRÜCKTHEIT beim SEX benutzt. Sie verweist auf eine Person mit tabulosen Sexualpraktiken (‚to freak [out]‘ = ausrasten) und meint auch ‚verrückte‘ Musik (vgl. Kapitel 8.2). Die Metaphorisierung in Rekurrenz auf LIEBE begegnet ebenso im Deutschen und wird in (DE104) als ‚durchgeknallt‘ im Sinne durchgebrannter Sicherungen realisiert.

Das Überwältigende der Liebesemotion und Beeinträchtigen akkurater Sinneswahrnehmung manifestiert sich besonders in der Verwendung der Metapher LIEBE/ SEX IST EINE DROGE, wobei der tatsächliche Umgang mit Drogen mancher Rapperinnen und Rapper für die Wahl der Quelldomäne eine Rolle spielen mag. Die GELIEBTE in (US51) wird zur SÜCHTIGEN. (DE28) realisiert Sympathie und sexuelles Anzogenensein von der GELIEBTEN durch Vergleich mit Raps Sex Symbol⁴⁷⁶ Little Kim und Blunts⁴⁷⁷ als Nachspeise, die SEX als HAUPTGERICHT impliziert und gleichzeitig die Wirkung von SEX mit der einer DROGE in Verbindung bringt. ‚Drauf sein‘ (DE104) beschreibt den EFFEKT von RAUSCHMITTELN zur Konzeptualisierung sexuellen Hochgenusses. In (DE34) wird die DROGE personifiziert und zur GELIEBTEN⁴⁷⁸. Das Phraseologem ‚Liebe auf den ersten/zweiten Blick‘ wird

⁴⁷⁴ Die Bedeutung von ‚hot‘, für ‚sexually aroused‘ und den hohen Grad durch Aktivität erzeugter Energie, geht vermutl. auf Mandingo: *goni* für ‚heiß‘, auch ‚schnell‘ zurück (Smitherman 1994: 139, s. Kap. 8.2).

⁴⁷⁵ Vgl. auch (DE112): „Blut gerät in Wallung [...] ich lösche ihr Verlangen“. Er schildert das Maß der EMOTIONEN als aufwallende FLÜSSIGKEIT IN EINEM BEHÄLTER, und das Verlangen muss ‚gelöscht‘ werden, was eine Konzeptualisierung von LIEBE/SEX als Brand und FEUER impliziert.

⁴⁷⁶ Eigene Aussage der Rapperin in (US55): „About five feet even, kinda small in the waist/ Rap's sex symbol, real pretty in the face/ So what I got even bigger titties than the lakes“ (American Big Lakes).

⁴⁷⁷ mithilfe von Zigarettenpapier gerolltes Marijuana vom Aussehen einer Zigarre.

⁴⁷⁸ An anderer Stelle heißt es: „Warum zerstörst du unseren Willen zur Handlung, statt Haß zu stillen und erweiterst nicht den Geist, sondern nur die Pupillen? Du bist ein Schwert mit zwei Schneiden und mir

abgewandelt im Hinblick auf den Gebrauch von Drogenutensilien, und die anfänglich geringe WIRKUNG mit der sich langsam entwickelnden LIEBE gleichgesetzt.

Metapher LIEBE/SEX ist	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
SPIEL	567) I play unfair, I'm a hot gal (US70) 568) I'll play with your heart just like it's a game (US1) 569) You played with her like a doll and put her back on the shelf (US23) 570) I play hoes like dominos, slapping bones (US4) 571) don't let him play you like a buppy [...] Girl, you're gettin played (US113) 572) Yo-Yo, but I'm not to be played like I was made by mattel ⁴⁷⁹ (US112) 573) Ich spiel' das Spiel aber genauso gut wie du (DE104) 574) "Ey, Junger Player, du bist im Game wie EA!" [...] Weil mich die Hoes lieben, bin ich im Game richtig schnell (DE43) 575) was ich fühl ist real, es ist mehr als nur ein Spiel [...] ist es mehr als nur ein Spiel leg die Karten auf den Tisch (DE61) 576) Chabo check's, kein Gewinn, nimm es hin (DE93)
JAGD/FALLE	577) wenn sie hier rüber guckt, während du den Mann nebenan jagst. Lebenslang nach der falschen Beute wie heute Nacht (DE38) 578) heute machen wir erneute fette Beute, treffen seute ⁴⁸⁰ Bräute (DE51) 579) Cuz I fell straight into your trap (US6) 580) thought she'd be impress by my devious rap. I thought I had her caught cause I'm a sinister trap (US109) 581) Hab dich gefang' und dann gefressen wie Pyranhias (DE28) 582) Sick of men trying to pull strings like Geppetto ⁴⁸¹ (US50) 583) He stole my heart like a thief in the night (US51) 584) You wanna steal the pussy ⁴⁸² like a thief (US56)
TIERISCHES INSTINKT- VERHALTEN	585) I get more sexy than a cat chase mice (US103) 586) I'm like a dog in heat, a freak without warning [...] But you say I'm a dog when I leave you fucked and deserted (US1) 587) wilde Dreilochstuten, die heiß wie Glut sind (DE98) 588) Kaum ist deine Herzallerliebste aus dem Lande und du Hengst denkst längst an 'ne andre (DE51) 589) Ich bin potenter als ein Ochse [...] Ich bin potenter als ein Bär (DE69) 590) süsse Früchte, süsse Biester (DE41) 591) Blut gerät in Wallung, sie saugt wie ein Vampir (DE112)
KAMPF	592) der Kampf der Geschlechter stößt bei mir nur auf Gelächter (DE41) 593) when I get them I'm doin damage to that pussy hole. Not only do I fuck the body, but I fuck the soul (US28) 594) Bin erfroren in Kriegen wurd' ermordet wie Frieden [...] wer Freunde wie dich hat braucht keine Feinde (DE90) 595) bist zuviel für mich spür' wie du mein Willen brichst [...] denk nicht ich sei unverwundbar (DE61) 596) My man gives real loving that's why I call him killer. He's not a wham-bam-thank-you-ma'am ⁴⁸³ , he's a thriller (US92)

Die Metaphern LIEBE IST EIN SPIEL und LIEBE IST KRIEG werden zumeist nicht im Sinne romantischer Liebe verstanden, sondern beleuchten im Gegenteil nichtäquivalente Beziehungen, wie sie in der traditionellen Darstellung von Liebe als Eroberung oder als Spiel mit Gewinnern und Verlierern zum Ausdruck kommt. Das OBJEKT DER BEGIERDE in (US4) wird zum AUSGETRICKSTEN. ‚To play‘ bedeutet auch eine Affäre zu haben außerhalb der eigentlichen Beziehung, jemanden zu

schwer zu begreifen, daß Menschen wegen Liebe von dir Psychosen erleiden“ (DE34). Die GELIEBTE (Droge) wird personifiziert als ZERSTÖRERIN, und objektifiziert als zweischneidiges SCHWERT.

⁴⁷⁹ Amerikanischer Spielzeughersteller.

⁴⁸⁰ Norddt. schön, gut; ‚bist ne Seute‘= ‚Süße‘.

⁴⁸¹ Am. für Pinocchio, Anspielung auf Lügen und lange Nase.

⁴⁸² ‚To get some pussy‘ ist ein von Männern benutzter AAVE Slangausdruck für Geschlechtsverkehr.

⁴⁸³ =AAVE ‚Two minute brother‘, d.h. Mann, der nur für kurze Zeit Sex ausführt (Smitherman 1994: 20).

täuschen und auf schlaue Art auszustechen und zu übertrumpfen⁴⁸⁴. Die in (US23) verwendete Metaphorisierung wird im Vergleich expliziert als Spiel mit einer Puppe, die nach Bedarf benutzt wird. Die Metapher wird in (US113) fremdreferentiell verwendet; sie erscheint selbstreferentiell von Rappern in der Form 'I play somebody like x' (US4) oder passivisch ,to get/be played like x' (US112, US113).

Im Deutschen ist nur die Form ,spielen mit' realisiert, außerdem werden die zugehörigen Nomina (Player = Spieler, Game = Spiel) übernommen. Die Metapher wird in (DE104) im Hinblick auf eine Pattsituation ausgelegt. (DE93) enthält den Verweis auf GEWINN und VERLUST bzw. Leerausgehen beim Spiel um Zuneigung. (DE61) spezifiziert die Metapher in Bezug auf die Art des Spiels und hebt den Aspekt der UNGEWISSHEIT und TÄUSCHUNG im Kartenspiel hervor. Die Konzeptualisierung wird explizit gemacht in der einmal als Feststellung und einmal als Frage formulierten Aussage ,es ist/ ist es mehr als nur ein Spiel'. Letztere hinterfragt die Adäquatheit der Konzeptualisierung im Hinblick auf die Ernsthaftigkeit von Emotionen⁴⁸⁵.

Aus der Kombination der Konzeptualisierung von LIEBE und SEX als SPIEL und als TIERISCHES INSTINKTVERHALTEN (s.u.) ergibt sich die traditionsreiche Metapher LIEBE/ SEX IST EINE JAGD, die Schnelligkeit, Macht und Gier betont. (DE38) beschreibt das Verhalten beim Kennenlernen und macht Gebrauch von Jagd- und Beutemetaphorik. Das OBJEKT DER LIEBE wird zur BEUTE. Es wird einem TIER gleich GEJAGT, im obenstehenden Beispiel auch potentielle Konkurrenten. Die Beutemetapher begegnet auch in (DE51), der das Schwanken des Erzählers zwischen freundschaftlicher Loyalität und Verliebtheit in die Freundin des Freundes zum Inhalt hat. Schnell gemachte Bekanntschaften werden als leichte Beute bezeichnet. Die Metapher konzeptualisiert LIEBE als AKT des ÜBERWÄLTIGENS, und vergleicht die Wirkung des ÜBERWÄLTIGTSEINS mit der eines gefangenen oder erlegten TIERES, worin sich ein Machtgefälle und eine starke Genderdichotomisierung spiegeln. In enger Verbindung damit steht die Konzeptualisierung von LIEBE als FALLE.

(US6) schmückt die Rolle des VERLIEBTEN als IN DIE FALLE GEGANGENEN aus. Der Rapper in (US109) bezeichnet sich als ,sinistre⁴⁸⁶ Falle', in der Opfer sich verfangen. ,Devious' beinhaltet abweichendes und unlauteres Verhalten, um Menschen zu täuschen. Das EINFANGEN und anschließende FRESSEN in (DE28) ist eine Kombination von Jagd- und Essens- bzw. Verschlingungsmetaphorik. In (US50) wird der GELIEBTE mit einem LÜGNER verglichen, FALLE ist in der Bedeutung von TÄUSCHUNG realisiert⁴⁸⁷. Entsprechend der metaphorischen Realisierung von LIEBE und SEX als BEUTE wird von der Konzeptualisierung LIEBE/SEX IST RAUB⁴⁸⁸ Gebrauch gemacht. Der GELIEBTE in (US51) wird zum NÄCHTLICHEN DIEB, der das HERZ STIEHLT (den metaphorischen Sitz der Liebe). Der LIEBHABER in (US56) ist ein DIEB bei der Darstellung des ungestillten Verlangens einer Rapperin/Liebenden im Anschluss an nur einseitig befriedigenden Geschlechtsverkehr.

Eine wichtige Quelldomäne im Kontext von SEX als JAGD ist TIERISCHES INSTINKTVERHALTEN, die das Ungesteuerte und die Stärke sexueller Potenz und Aktivität betont und mit Übertreibungen arbeitet. SEXUELLE AKTIVITÄT wird in (US103) mit dem INSTINKTVERHALTEN von Tieren verglichen, Liebespartner

⁴⁸⁴ ,To play somebody' heißt auch, den Willen einer Person zu testen, um zu sehen, wie weit man gehen kann beim Versuch, eine Person zu manipulieren, bevor man dabei ertappt wird (Smitherman 1994: 181).

⁴⁸⁵ Vgl. Basis ,Liebe ist doch kein Spiel' in: *Man trifft sich immer zweimal* (2001 Album: Ich liebe mich).

⁴⁸⁶ Eigtl. 'links', vgl. (DE51): ,der will dich linken' vs. ,rechtes Verhalten', ,rechter Weg' (vgl. Kap. 8.1).

⁴⁸⁷ Vgl. (DE104): ,was würd ich jetzt dafür geben, diese kleine süße Lüge noch einmal zu erleben'. ,Süße Lüge' steht für eine durchlebte Liebesnacht mit ewigen Treueschwüren (Metapher Liebe ist Essen/ Falle).

⁴⁸⁸ (DE28): ,Ich rühr mich nicht denn ich weiß du entführst mich'. In (DE104) wird Jungfräulichkeit als WERTVOLLER BESITZ konzeptualisiert, der von einem DIEB geraubt werden kann ,hast du denn wirklich geglaubt, du kleiner Sack hast mir die Unschuld geraubt'.

werden zu JÄGER und GEJAGTEM. In (US1) vergleicht sich der Rapper mit einem läufigen Hund und projiziert damit TIERISCHES INSTINKTVERHALTEN auf MENSCHLICHES. Der an anderer Stelle gebrauchte Vulgärausdruck ‚son of a bitch‘ (= Sohn einer Hündin) bezieht sich auf die sexuelle Aufdringlichkeit einer läufigen Hündin. In (DE51) und (DE98) werden LIEBENDE als PFERDE beschrieben. Die Bezeichnung STUTE/HENGST für MENSCHEN schließt an menschliche Zuschreibungen des Instinktverhaltens von Pferden wie ‚feurig‘, ‚sexuell potent‘ und ‚unbändig‘ an. Die Zuschreibung HEISSBLÜTIG verweist ähnlich wie FEURIG auf die Metapher LIEBE IST EINE HEISSE FLÜSSIGKEIT IN EINEM BEHÄLTER. Ein anderer Rap (DE69) verwendet OCHSE und BÄR zur Projektion sexueller Potenz. Die Zuschreibung BIEST (DE41) bedeutet ursprünglich ‚wildes‘ Tier⁴⁸⁹. In (DE112) ist die GELIEBTE ein VAMPIR⁴⁹⁰. Den Höhepunkt antagonistischer Konzeptualisierungen von Liebe/Sex im Rap bildet die Metapher LIEBE IST KRIEG.

Der Ausdruck ‚Kampf der Geschlechter‘ (DE41) verweist auf die genannte Konzeptualisierung, wobei Liebe im Sinne von ‚Beziehung‘ gedacht wird. Die Vorstellung von SEX als KAMPF spielt eine Rolle beim Ausdruck ‚doin‘ damage‘ (= beschädigen) in (US28). Im Zusammenhang damit steht die Bedeutung von ‚to fuck‘ als ‚fertigmachen‘. (DE90) ist die Darstellung einer gescheiterten Liebesbeziehung, die von Kriegsmetaphorik Gebrauch macht und die Teilbilder von KRIEG und FRIEDEN, FREUND und FEIND realisiert. Das Brechen des Willens impliziert einen gewaltsamen Vorgang. Die Metapher der Verwundbarkeit in (DE61) spiegelt sich auch im Sprechen vom verwundeten oder gebrochenen Herzen.

Daran an schließt die konzeptuelle Metapher von LIEBE/SEX als TÖTUNG. ‚To be a killer‘ (US92) ist die Deskription der überwältigenden Wirkung des Liebhabers auf die Geliebte. Die in deutschen Texten wiederkehrende Wortwahl (z.B. in DE63) spiegelt sich auch in der Benutzung von ‚tot-‘, und ‚sterbens-‘ als Intensifier mit der Bedeutung ‚vollkommen‘, die den Aspekt der Gnadenlosigkeit, Unumstößlichkeit und Unausweichlichkeit des TODES auf Kraft und Ausdauer beim Sex projizieren⁴⁹¹.

Viele der metaphorischen Ausdrücke von Rapperinnen und Rappern zum Thema Sex haben Übertreibungen zum Inhalt, mit denen sie über ihre Sexualität und ihr diesbezügliches Durchhaltevermögen prahlen. (US75) benutzt den Ausdruck ‚to pump‘ statt für eine MASCHINE für eine menschliche sexuelle Aktivität⁴⁹² und zeigt wie die anderen Textausschnitte die häufige Konzeptualisierung von Sex als rau und mechanisch und des männlichen Geschlechtsteils als hartes Objekt.

Metapher GENITALIEN	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
-------------------------------	---

⁴⁸⁹ Vulgärsprachlich, entlehnt aus dem Altfrz. *beste*, dieses v. Lateinisch *bestia* (Kluge 1995: 109).

⁴⁹⁰ Urspr. Fledermaus, die sich vom Blut von Tieren ernährt, dem Volksglauben nach ein blutsaugendes Gespenst. Der psychologische Erklärungsversuch von Vampirismus als „durch Verschlingungs- und Verschmelzungsdrang bedingte Form des Sadismus“ (Duden 2001: 1027) rückt die Metapher in die Nähe der Metapher von LIEBE als NAHRUNG und als EINHEIT. Die GELIEBTE in (DE111) ist ein VOGEL, die dem Geliebten Unterschlupf gewährt „schmiege mich an dich unter deine Flügel leg mich zu dir“.

⁴⁹¹ Auch dürfte die erregende Faszination eines Thrillers für die Metaphorisierung eine Rolle spielen.

⁴⁹² so bspw. die Konzeptualisierung des KÖRPERS als MASCHINE in (US15): „I gotta do some shit that's clean. But when I'm on a dick, hell yeah, I get real mean. Like a washing machine I can wash the clothes“. Es nutzt die semantische Solidarität von ‚clean‘ - ‚washing machine‘ und die AAVE Bedeutung ‚clean‘, ‚vollständig, komplett‘, ‚to come clean‘ für sexuelle Erfüllung (Smitherman 1994: 80).

PENIS -HARTES OBJEKT	597)	Just call me the plumber at the end of the night, cause a nigga like me'll lay plenty of pipe ... pulled out the thirt leg pumped it in (US75)
	598)	They want my bod, here's the hot rod (US94)
	599)	stick my dick in her mouth like a wet broom (US74)
	600)	Hotel rooms cold ⁴⁹³ explode, when my posse unloads sex in effect (US33)
	601)	Mädels? s wir wollen ficken! [...] ich lad schon mal den Kolben (DE70)
-GROSS/ SCHWER	602)	Cause they be figuring me to be a light weight (US28)
	603)	Der Killer mit nem Ding massiger als Schwarzenegger (DE63)
	604)	der Sack mit dem ich durch die Pampas lauf ist unglaublich prall (DE13)
	605)	Nutten haben Respekt vor dem Volumen meiner Leiste (DE69)
VAGINA -MUND	606)	here we go in the place where the big lips at (US61)
	607)	steal the pussy like a thief [...] I'm twistin lips without the teeth (US6)
	608)	bite a clit loaded wit lyrical arsenic (US45)

(US33) und (DE70) schließen an die Waffen- und Kriegsmetaphorik im Rap an⁴⁹⁴. SEX wird dabei von männlicher Seite als LADE- bzw. ENTLADEVORGANG einer Waffe konzeptualisiert. Die Metaphorisierung des PENIS als WAFFE ist schon im Jamaikanischen Dancehall belegt (Cooper 1994: 438), der starken Einfluss auf die musikalische und textliche Entwicklung von Rap ausübte. Das Prahlen mit männlicher Potenz äußert sich in der Benutzung grundlegender Metaphern wie BEDEUTSAM IST SCHWER oder GROSS. (US28) beispielsweise nutzt für die Selbstüberhöhung als überwältigender und rauher Liebhaber die Quelldomäne Schwergewichtssport. Konzeptualisierungen für das weibliche Geschlechtsteil sind nur im amerikanischen Korpus belegt, ein Verweis auf die Verwendung eines diesbezüglich höheren Direktheitslevels (vgl. Spears 2001) amerikanischer Rapperinnen im Bereich der Sexualität⁴⁹⁵. Es wird wie in der Anatomie als MUND konzeptualisiert und z.T. mit der Metapher von SEX als NAHRUNG verbunden (vgl. US59). Auch in diesem Fall wird mit GRÖSSE, Schönheit⁴⁹⁶ oder GEFÄHRLICHKEIT des Geschlechtsteils geprahlt.

In einigen amerikanischen Texten wird auf das sekundäre Geschlechtsmerkmal Gesäß als Trommel rekuriert bei der Beschreibung des Sexualakts. Das Gesäß der Liebenden kann vom Geliebten in (US59) je nach Laune geschlagen werden. Das des Liebhabers wird scherzhaft als schreibende Instanz personifiziert, die die harte Inanspruchnahme beim Sexualakt quittieren wird.

Metapher GESÄSS	Beispiele metaphorischer Ausdrucksweisen
TROMMEL	609) I got shit to make your ass write a bad check [...] Beat on my drum if you feel the need to (US59)
	610) See my ass [...] This the kinda beat that go wa-ta-ta (US68)

(US68) ist eine onomatopoetische Realisierung der Metapher unter Verweis auf den ‚beat‘ (= musikalischer Schlag). Die Metaphorisierung ist kulturspezifisch.

8.4 Zusammenfassung

Der konzeptuelle Ursprung der meisten Metaphern der untersuchten Raptex te liegt innerhalb der Konventionen der westlichen Bildfeldgemeinschaft (s. Kapitel 4.3.4). So basiert die Metapher RAP IST KRIEG auf dem westlichen Denken von

⁴⁹³ Der scheinbare Widerspruch zur Metapher SEX IST HITZE klärt sich auf unter Berücksichtigung von AAVE ‚cold‘ [coal] für ‚superb‘ (Smitherman 1994: 80). S. (US103): „I'm cold as ice, I'm twice as nice“.

⁴⁹⁴ Männliche Sexualität dient oft als Weg, um über Bewaffnung und Krieg zu sprechen (Cohn 1987).

⁴⁹⁵ Vgl. aber Übernahmen bei einigen dt. Rapperinnen, z.B. Pyranja: „An alle Jungs die mich mögen: Leckt meine Pussy“ (DE87) und auch männliche Rapper zu weiblicher Lust in (DE96): „Wenn wir die dicken Scheine aus der Pocket ziehn kriegen alle Frauen sofort harte Nippel in Berlin“.

⁴⁹⁶ Z.B. in (US54): „call me sunshine, pussy spread like the rainbow, spectacular“.

ARGUMENTATION IST KRIEG (vgl. Lakoff and Johnson [1980]2003), die das gesamte Bildfeld durchzieht⁴⁹⁷. Eine gewisse Verselbstständigung tritt ein bei parallelen Metaphern wie: ‚to burn the mic/ sb.‘, in der der Ablösungsprozess von Teilaspekten zu eigenen Metaphern im Umkreis der Zentralmetapher sichtbar wird. Andere Metaphern wie RAP IST EINE DROGE sind ebenfalls in kulturelle Vorstellungen von der suchtartigen Wirkung von Musik eingebettet⁴⁹⁸.

Eine andere Art der Verselbstständigung spiegelt sich in der Übernahme der Metapher ‚life is a bitch‘ und ihrer Übertragung auf die deutsche Rapszene in ‚deutscher Rap ist eine Bitch‘ (DE21). Während die im Deutschen neueingeführte Metapher ‚das Leben is‘ so und so ne Bitch‘ (DE90) bestenfalls auf metaphorische Redensarten wie ‚das Leben ist ein steiniger Pfad‘ als funktional äquivalente Äußerungsform zurückgreifen kann, um an den Bedeutungsgehalt der englischsprachigen Metapher anzuknüpfen, setzt das Verständnis der okkasionellen Metapher in (DE21) noch stärker als zuvor ein Vorverständnis der Begriffsverwendung von ‚bitch‘ im Rap voraus⁴⁹⁹. In jedem Falle handelt es sich um die Neueinführung einer pejorativen Kategorisierung und Festschreibung in einer metaphorischen Redensart⁵⁰⁰. Bezogen auf die von Deignan (2005) angemerkte, oft einseitige und verzerrende Darstellungsweise von Metaphern, hebt die Metapher ‚life is a bitch‘ die Unberechenbarkeit und den Hindernisreichtum des Lebens hervor. Diese wie auch andere Konzeptualisierungen von Leben in Raptexten implizieren die Sicht einer unfreundlich gesonnenen Außenwelt (vgl. Kapitel 8.1), gegen die es sich mit Stärke, List und Cleverness zu wappnen gilt.

Die Liebesmetaphorik bewegt sich zwischen konventionellen Metaphern, wie sie aus der traditionellen Liebeslyrik bekannt sind, und kreativen Metaphern, die zumeist denselben Quelldomänen entstammen. Zu ersteren gehören etwa Metaphern der Anbetung der/des Geliebten als Stern und Gottgesandte/n, das Motiv der Überwindung auch größter Hindernisse aus Liebe oder die Jagd- und Täuschungsmetaphorik. Sie knüpfen an vorgeprägte Quelldomänen wie Krankheit, Feuer oder Süßes an und betonen das Außergewöhnliche (z.B. Sucht). Kreative Metaphern kommen besonders im Bereich der Sexualität vor und stehen dort u.a. für Tabuwörter und -phraseme zur (euphemistischen) Bezeichnung von Geschlechtsteilen oder des Geschlechtsakts. Bestimmte Metaphern wie SEX als RENNEN (‚sex ain‘t a race‘) und LIEBE als SPIEL (‚Liebe ist doch kein Spiel‘) werden von einigen Rapperinnen und Rappern abgelehnt.

Der Rückgriff auf konventionelle Metaphern, Vergleiche, Redensarten und Gemeinplätze ist Bestandteil der mündlichen und alltagssprachlichen Orientierung von Raptexten. In der Erweiterung, Variation und Veränderung spiegelt sich einerseits der Wettbewerbscharakter performativer Rede innerhalb der Rapmusikultur, andererseits die teilweise schriftliche Durchformung, wie sie an der Umstellung von Redensarten mit fester Reihenfolge zu Reimzwecken deutlich wird oder an den Erweiterungen von Metaphern durch Vergleiche und Parallelmetaphern aus Teilbildern im Umkreis der Zentralmetapher. Auffällig ist die Übereinstimmung nicht nur der benutzten

⁴⁹⁷ beispielsweise in der Rede von: ‚to win/lose arguments‘, ‚to defend one‘ s arguments‘, ‚in die Offensive gehen‘, ‚sich angegriffen fühlen‘, ‚mit starken Argumenten gerüstet sein‘, usw.

⁴⁹⁸ In Reggae und Rockmusik sind eine Reihe von Texten zu Drogen als Haupt- oder Nebenthema belegt, weiterhin der Konsum harter und weicher Drogen bekannter Musiker/innen. Direkter Bezug auf Drogen in vielen Texten und variative Verwendung verhindern Erstarrung und Desemantisierung der Metapher.

⁴⁹⁹ Die Grundbedeutung von ‚bitch‘ (Hündin) wird durch häufigen Gebrauch von ‚bitch‘ für ‚Frau‘ i. Rap z.T. unterdrückt. Die ‚tote‘ Metapher wird durch den Gebrauch der Kategorisierung semantisch verändert.

⁵⁰⁰ Es sei darauf hingewiesen, dass die Bezeichnungen ‚bitch‘ und ‚hoe‘ neben ‚pimp‘ und ‚mack‘ seit Anfang der 1970er Jahre durch den Film ‚The Mack‘ (1973), in dem der männliche Protagonist extrem häufigen Gebrauch von diesen Wörtern macht als Bezeichnung für seine weiblichen Sexangestellten, zu einem inflationären Gebrauch der Bezeichnungen im US-amerikanischen Raum geführt hat. Über Rap gelangte sie in den dt. Sprachschatz und wird auch als Verb ‚to bitch‘ (nörgeln) pejorativ gebraucht.

konzeptuellen Metaphern und Teilmetaphern in Raptexten amerikanischer und deutscher Performerinnen und Performer, sondern auch in Bezug auf die damit im Zusammenhang stehenden kulturellen Referenzen in den verwendeten Vergleichen.

Was die von Lakoff und Johnson (1980, vgl. auch Koehler 1997) vermutete Einsichtnahme in die kognitiven Hintergründe von Äußerungen und Sprechern durch Metaphern betrifft, so lässt die Ausrichtung auf kriegerische Bildfelder in einer Reihe von Texten männlicher und weiblicher Rapper (s. Kapitel 8.2) den Schluss zu, dass Modellen kämpferischer Auseinandersetzung innerhalb der Kultur als Teil der sie umgebenden Gesellschaft ein wichtiger Stellenwert eingeräumt wird (vgl. Kapitel 3.4). Während diese in Battle-, Pimp- und Gangstarap und insbesondere in den Sprechakten von Boasting und Dissing eine Eigendynamik entfalten, bleiben andere Teilgattungen und Sprechakte davon weitgehend unberührt. Weitere Aspekte wie die Ausschöpfung semantischer Felder zu Geld/Besitz, Gewalt/Kriminalität oder Liebe und Sexualität spiegeln sowohl die Herkunfts- und Vermarktungsbedingungen (vgl. Mayer 1997) von Rapmusik wie auch individuell und kulturell verankerte Moralvorstellungen.

Während die physikalische Erfahrung von Wärme/Hitze und Wut in Metaphern und Vergleichen zum Thema Rap und Liebe/Sex in den Korpora präsent ist und eher universeller Natur zu sein scheint, haben andere Metaphern wie beispielsweise vom Leben als babylonischer Gefangenschaft kulturspezifische Wurzeln (vgl. Deignan 2005: 21-3). Die im amerikanischen Textkorpus häufig anzutreffende Metapher LIFE IS A GAME gewinnt durch die vermehrte Übernahme in deutschen Texten an Bedeutung im Vergleich zu anderen Metaphern mit derselben Zieldomäne, aber unterschiedlicher Quelldomäne wie in LIFE IS A JOURNEY. Beide Korpora enthalten zahlreiche Ausformungen der an der physischen Erfahrung des Menschen orientierten konzeptuellen Metaphern GUT IST OBEN/ SCHLECHT IST UNTEN, mit denen der eigene Erfolg und der Misserfolg des Gegenübers dargestellt wird. Die verwendeten Quelldomänen zu den Bereichen Leben, Liebe und Rap dienen der Vergrößerung ins Erhabene, Bedrohliche oder anderweitig Extreme, wie Präsentationen als Naturgewalt, überwältigende Hitze, Krankheit, u.Ä. zeigen. Spiel-, Jagd- und Kampfmetaphern unterstreichen den Wettbewerbs- und Unterhaltungscharakter von Rap.

Ähnlich wie im ungeplanten Diskurs ist das Auftreten von Metaphern in den untersuchten Raptexten verschiedener Quelldomänen zum selben Thema häufig arbiträr und unsystematisch; weniger zufällig ist allerdings die semantische Korrespondenz einiger populärer Quelldomänen der jeweiligen Sprache mit kulturellen Stereotypen (vgl. Boers and Demecheleer 1997), wie z.B. Basketball-, Rugby-, Baseball- oder Box-Metaphern im amerikanischen Korpus. Außerdem spielen verschiedene Einstellungen gegenüber dem Thema sowie zeitgeschichtliche Bedingungen oft eine größere Rolle bei der Metaphernwahl als kulturelle Unterschiede, was die These der häufigen Verwendung von Metaphern zur evaluativen Bezugnahme auf ein Thema bestätigt.

An einigen Stellen lässt sich die Realisierung ein und derselben konzeptuellen Metapher über eine kurze Textspanne hinweg feststellen, und es zeigen sich gewisse Ballungen von Quelldomänen der untersuchten semantischen Felder⁵⁰¹. Okkasionelle Metaphern begegnen neben systematischen, was mit der Textsorte und dem Zwang zur Innovativität kongruiert. Von größerer Bedeutung ist die Elaborierung bestehender konzeptueller Metaphern, wie die weitgehende Konzeptualisierung von Rap mithilfe derselben Quelldomänen wie Liebe/Sex veranschaulicht, mit denen bestimmte Aspekte

⁵⁰¹ Häufig sind Klusterungen sprachlicher Metaphern verschiedener konzeptueller Metaphern zum selben Thema. Eine Reihe von Texten beider Korpora benutzt eine Anzahl von Wörtern derselben Quelldomäne innerhalb einer kurzen Textspanne, was als Beweis für die Formung eines semantisch aufeinander bezogenen Netzwerks durch sprachliche Metaphern angesehen werden kann, welches nach Auffassung der konzeptuellen Metapherntheorie durch eine konzeptuelle Metapher generiert wird (Deignan 2005:29).

des Gegenstands hervorgehoben und andere verdeckt werden. Ihre genretypische Wirkung beziehen die metaphorischen Ausdrücke aus der umgangssprachlichen Orientierung und der Fortsetzung und Artikulation in Vergleichen, die konkrete Bezüge zur Lebenswelt, Kultur und (Gender-)Tradition herstellen.

Viele der metaphorischen Repräsentationen unterstreichen das aktive und selbstbewusste Auftreten und die Darstellung der Fähigkeiten von Rapperinnen und Rappern. Sie dienen der Signalisierung verschiedener Einstellungen zu Ethnizität, Gender, Ideologien und Glaubensvorstellungen der Künstlerinnen und Künstler, die mit ihren divergierenden Ansichten Licht auf das soziale und politische Zeitgeschehen werfen und zum Teil auch historische Interpretationen liefern. Die kohäsive Kraft der Sprachideologie von Hiphop (s. Kapitel 3.4) zeigt sich besonders in der gemeinsamen Metaphernwahl und Verwendung semantischer Felder über Ländergrenzen hinweg.

9 Genrerollenausprägung

Korpusgeleitet werden im Folgenden die realisierten Rollen behandelt. Dabei beschränkt sich die Betrachtung notwendigerweise auf auffällige und häufig vorkommende Darstellendenrollen, neben diesen sind jedoch auch andere Zuordnungskategorien wie Beobachter und Kommentator, Freund, etc. denkbar. Die untersuchten Genrerollen konstituieren sich aus der Benutzung der in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigten variationslinguistischen Merkmale und der Verwendung charakteristischer Themenbereiche, sozialer Kategorisierungen und Diskursstrategien mit der dazugehörigen Lexik.

Es werden Unterschiede in der sozialen Einbettung bestimmter Rollen anhand der Textuntersuchungen deutlich. Sie zeigen sich in der nur teilweisen Aufnahme charakteristischer Genrerollenvorgaben amerikanischer Raps von deutschen Rappern und Rapperinnen und in Parodien bestimmter Rollenvorbilder, die das Dilemma von einem gewissen Zwang zur Genrerollenausfüllung einerseits, unterschiedlicher lokal- und soziokultureller Gegebenheiten andererseits evident werden lassen.

9.1 MC und Unterhalter/in

Lauryn Hills Rap (US49) liefert eine klassische Form der Selbstdarstellung als MC durch die Sprechakte von boasting und dissing (s. Kapitel 11.1) und Vergleiche mit berühmten Persönlichkeiten aus Vergangenheit und Gegenwart (Kapitel 11.4):

611) My practice extending across the atlas I begat this
Flippin' in the ghetto on a dirty mattress
You can't match this rapper/actress
More powerful than two Cleopatras
Bomb graffiti on the tomb of Nefertiti
MCs ain't ready to take it to the Serengeti
My rhymes is heavy⁵⁰² like the mind of Sister Betty

Elemente der Selbstdarstellung als Rapper wie der Verweis auf gute Tanzbarkeit der Musik durch boomende Bässe⁵⁰³, mitreißenden Flow und sprachliche Eingängigkeit sind in Partytracks häufig, z.B. in Sidos Rap ‚Fuffies im Club‘ (DE96):

⁵⁰² AAVE, sog. ‚heavy knowledge‘, ‚goin' deep‘ und ‚getting heavy/real into it‘, schwerwiegendes tiefgründiges Wissen, das nicht leichtfertig an jede(n) weitergegeben wird (Abrahams 1974: 249).

⁵⁰³ Eine eigene Untergattung widmet sich dem Miami Sound der besonders basslastigen Raptracks, die sich für das Autofahren mit aufgedrehter Anlage eignen. Vgl. den Rap ‚Cruisen‘ von *Massive Töne*.

- 612) 2003 bei Headrush im Studio
es ist ein heißer Tag und ich hab was geschrieben
für einen heißen Tag mit dem richtigen Groove

oder im Rap ‚Bon Voyage‘ von Nina MC und Deichkind (DE37), in dem auch typische Partyaktivitäten wie Tanzen und Drogenkonsum (vgl. Kapitel 7.4 und 8.2.1) zur Selbstdarstellung als gute Unterhalter zelebriert werden. Dazu gehören häufig Naming und Representing, die Namensnennung von Crew, Titeln u.Ä. (s. Kapitel 11.1):

- 613) Meine Crew frißt Mics zu Mittag, wie Schnittlauch.
Sogar wenn ich nüchtern bin, klinge ich, als wenn ich Shit rauch'.
Wenn ihr Hits braucht müßt ihr nicht Abba hören,
denn hier kommen krasse Gören, die Mics wie Tabak burnen.
Dieser Beat schlägt dein Trommelfell windelweich,
denn wir lieben den Scheiss, wie kleine Kinder Klingelstreich.
Nicke mit dem Beat und beweg' dein' Arsch,
wenn das Deichkind am Mic ist - Bon Voyage!

Eine weitere Variante ist die Hervorhebung der sexuellen Anziehungskraft des performativen Akts wie in Lady of Rages ‚Get with da Wickedness‘ (US45). Die Spontaneität verbaler Performanz spiegelt sich im Rekurs auf den Mikrophoncheck („one-two one-two“) und den kurzen Schlagreimsequenzen, gefolgt von längeren Reimintervallen, die die rhythmische Entwicklung des Textflusses bestimmen:

- 614) From the end to the intro meaning the beginning, so
I got the microphone one-two one-two here I go again
Ready, to do damage, but just a little bit, slower
To let you know Rage is that lyrical flow blower
I'm smooth and creamy, milky silky steamy
Eyes get wet and dreamy everytime a brother see me (cause why?)
Cause they can't understand the gift of tongues
That left em standin still and dumb (US45)

Der Textausschnitt verdeutlicht die Verbindung von musik- und sprachbezogenem Wortschatz und sexuellem Anspielungscharakter (vgl. Kapitel 8.2.1) in der MC Rolle. In vielen Raps zeigt sich außerdem die enge Verbindung von Gangsta- und Rapper-Image, wie in Mia X' Rap ‚You don't wanna go to war‘ (US67):

- 615) Mamma! Four star lady general, picture the tank
I represent, get ya bucked⁵⁰⁴, and I ain't to be fucked with
Nigga, lyrical, lyrical, ghetto she-devil
Below the sea level⁵⁰⁵ chills the illest sista
Quick to get ya tangled in my web of gangsta pictures
Descriptive vocals, who's the black widow I flow to
Red Sea, flooded the rap in the streets, started the week
And got my props in and out of bloody cheddar cheese⁵⁰⁶
Betta keep yo negativity about No Limit on the under
My verbal warfare will shake that ass like thunder

Während der größere Teil des verwendeten Wortschatzes den Wortfeldern Krieg, Militär und Gangsterleben entstammt, nimmt ein kleiner Teil von Wörtern auf Rapqualitäten Bezug. Dazu kommen Metaphernisotopien, d.h. miteinander koordinierte

⁵⁰⁴ Slang für jmd. töten. Auch: 1) auf jmd. schießen 2) jmd. sein Geld abnehmen (Smitherman 1994: 71).

⁵⁰⁵ Gemeint ist New Orleans.

⁵⁰⁶ Cheddar und Cheese gehören zu den zahlreichen Ausdrücken für Geld im AAVE (s. Kapitel 7.3).

und aufeinander abgestimmte Metaphern als Fortspinnung der in Metaphern ‚kondensierten Bedeutungsfülle‘ (Kurz and Pelster 1976: 80-1), u.a. ‚bucked-devil‘, ‚web-black widow‘, ‚below sea level-flow-flooded‘, sowie ‚general-warfare‘.

In zahlreichen Raps werden Elemente der Selbstdarstellung mit denen der Entwertung potentieller Rapgegner kombiniert. Lady of Rages Rap ‚Big bad Lady‘ (US44) liefert eine Vielzahl von Metaphern und Vergleichen, wie es zum Beweis der Kunstfertigkeit im Rappen und Übertrumpfen des Gegenübers üblich ist:

616) In the middle like Monie⁵⁰⁷
You're phony cause your style 's bologna
But I rock with no filler, ain't a girl MC illa
puttin' rappers on ice, then lock the body in a chilla
The way I fucks it up, I upchuck nasty style like
Throw up blow up, then go nuts like a lady Ninja killa
I'll drill deep beneath the surface
It's the Rage, front page, I heat up like a furnace [...]
I bust hypodermics to your inner minds eye
Makin' you hip-hop junkies wanna fly
Like eagles, my style sharp as cathedral steeples

Charakteristisch für die MC Rolle ist der Wechsel von selbstreferentiell und Hörergerichtetem Sprechen (letzteres z.B. die Publikumsansprache mit ‚hip-hop junkies‘ in Rekurrenz auf die RAP ist eine DROGE Metapher). Vor allem in Battleraps, in denen der Kampf um verbale Schlagfertigkeit zum Inhalt textlicher Performanz wird, findet Selbstdarstellung über gekonnte Vergleiche zum Ausdruck von Selbstlob und zum Abwerten und Kleinmachen des Gegners statt (vgl. Philippe 2005).

9.2 Pimp, Mack und Mack Diva

Die Selbstdarstellung als Pimp⁵⁰⁸ erfolgt in Big Daddy Kanes Rap ‚Pimpin' ain't easy‘ (US7), in dem auf humorvoll übertriebene Weise die sexuelle Potenz des Rappers und sein unwiderstehlicher Charm hervorgehoben werden:

617) what's in my pants'll make you see reality
And if you wanna see a smooth black Casanova -- BEND OVAH!
Cuz I don't half-step when it comes to broads⁵⁰⁹
The K-A-N-E 'll go the whole nine yards
There's no time for conversation my dear
[MOAN!] is all I wanna hear

Die großbuchstabierte Wörter des Originaldrucks verdeutlichen den shout- und comicartigen Charakter der Evokationen. K-A-N-E ist die Ausbuchstabierung des Künstlernamens, ein typisches Muster sprachlicher Performanz im Rap (s. Kapitel 11.3). Selbstlob und Herabsetzung potentieller Konkurrenten gehen oft Hand in Hand.

I'm tall, dark and handsome and all that junk
Even white girls be sayin' "Ooh, Kane's a hunk!"

⁵⁰⁷ Anspielung auf den Rap ‚Monie in the middle‘ der englischen Rapperin Monie Love.

⁵⁰⁸ Die Entstehung des Pimp Genre verdankt sich neben den älteren Pimp Style Geschichten (z.B. Iceberg Slim: Pimp: The Story of my Life) vor allem dem Film ‚The Mack‘ von 1973, dessen Charaktere häufig zitierte Vorbilder für Rapper abgaben. Eine der Hauptfiguren, der Pimp Goldie, referiert auf seine weibl. Sexangestellten durchgängig als ‚Bitches‘ und ‚Hoes‘ (Keyes 2002: 135). Weitere Genrerollenvorbilder für Frauen und Männer lieferten Filme wie ‚Foxy Brown‘ (1974) und ‚Superfly‘ (1972).

⁵⁰⁹ steht für Frauen, v. Frauen u. Männern verwendet, generell nicht herabsetzend (Smitherman 1994: 70).

Even Puerto Rican girls be callin' me papi
Some try to copy, but they look sloppy
So imitators who wanna step to a
brother like me, lick my manure⁵¹⁰!

Die Rolle des Pimp bzw. Mack ist häufig verbunden mit Androhungen sexueller Gewalt wie in AMG's Rap ‚Bitch betta have my money‘ (US4), der auch den Aspekt männlichen Geldeintreibens und Prostituiierens hervorhebt:

618) Choose the position pronto or you're on the clock
You can suck the diggity-dick, but I'ma charge you a knot⁵¹¹
Bend your ass on over and touch your toes
Hold your breath, cause I'ma hold my nose
This dick of mine ain't friendly baby
Will it hurt you, yeah maybe, probably
Cause I'm 19 years old
I fuck hot pussy until its cold
I ain't a prostitute, but I'll knock the boots⁵¹²

Im Kontext der Selbstdarstellung als sexuell potenter und machtvoll überwältigender Mann stehen neben schmeichelnden Beschreibungen des eigenen Äußeren Deskriptionen als sexuell attraktiv angesehener Körpermerkmale schwarzer Frauen:

I slang dick bitch nothing more and nothing less
You got a c-note⁵¹³ hoe, you can take the test
And bring big fat titties and lots of back⁵¹⁴
You got the woody⁵¹⁵, and I gotsta ask
I'm no joke when I stroke for a client
Bitches need dick, so they buying it

Die Verbindung von verbaler und physischer ‚Überzeugungskraft‘ des Pimp/Mack-Charakters und der sexuellen Ausbeutung von Frauen verdeutlicht der Rap ‚Who's the mack‘ von Niggaz With Attitude (US76):

619) Who's the mack? is it some brother in a big hat
Thinking he can get any bitch with a good rap⁵¹⁶? [...]
This nigga thinks every girl's inferior to his tongue,
get a dumb bitch sprung⁵¹⁷ as she's selling more butt⁵¹⁸
Don't even get a cut of the money [...]
He'll have your ass in and out of every car
With every on and Rick, sucking every John's dick
Come short of the money, get your ass kicked
You don't like it but you still call him hunk

⁵¹⁰ Eigtl. Dung, Mist, auch Dünger. Euphemismus für ‚shit‘, charakteristisch für *talking smart* (Kap. 3.3) und Pig Latin, der Verwendung gelehrter (oft fremdsprachiger) Ausdrücke zum Zweck verbaler Selbstdarstellung, vgl. (US89): „started talkin' Pig Latin, didn't make no sense“.

⁵¹¹ A roll of money (Smitherman 1994: 151).

⁵¹² Euphemismus für ‚to have sex‘, möglicherweise von ‚taking (knocking) off one's lover's boots before engaging in sex‘ (Smitherman 1994: 151).

⁵¹³ \$100. www.rapdict.org (05.05.2005).

⁵¹⁴ Euphemismus für ‚großer Hintern‘, gilt in afroam. Kultur als sexy (Rose 1990, Smitherman 1994: 52).

⁵¹⁵ Met. Euphemismus für ‚Erektion‘ <http://www.wvnorton.com/write/language/glossary.htm> (5.9.2005).

⁵¹⁶ Hierin kommt die ursprüngliche Bedeutung von Rap als eloquentes Reden zum Zwecke des sexuellen Zusammenkommens von Mann und Frau zum Ausdruck (vgl. Smitherman 1994: 190).

⁵¹⁷ Hoffnungslos verliebt, emotional außer Kontrolle (vgl. Smitherman 1994: 213).

⁵¹⁸ Euphemismus für ‚sich prostituieren‘.

Last night the nigga put yo' ass in the trunk
You wanna leave but Sonny started talking fast
And it make you wanna go and sell more ass

Extreme Formen der Gewaltanwendung und die Selbstdarstellung als kaltblütiger Mörder und Vergewaltiger vermittelt Niggaz With Attitudes Rap ‚One less bitch‘ (US79), in dem ebenfalls zunächst die sexuelle Attraktivität einer Prostituierten zur Geldbeschaffung des Pimps hervorgehoben wird:

620) I told her "I'll take care o' you, you take care o' me"
You've got a Pimp and all I want is the money
She went to work and the nigguz were fiendin' yo
She had the biggest ass that you ever seen
In fact she was like medusa, her tities fully grown
A look and your dick turns to stone yeah [...]
the bitch tried to gag me so I had to kill her [...]
yo, I tied her to the bed I was thinking the worst
but yo I had to let my niggaz fuck her first yeah
Loaded up the 44 yo, then I straight smoked the ho'

Der Text schildert vier Morde an Frauen und eines Mannes aus Täterperspektive.

Die Selbstdarstellung des sexuell omnipotenten Rappers nimmt stellenweise groteske Züge an bei der Beschreibung sexueller Handlungen, die oft auch als Unterwerfungsgesten zu verstehen sind. Selbstzuschreibungen wie ‚freak‘⁵¹⁹ stehen für die Glorifizierung unkontrollierten Sexualverhaltens (vgl. Kapitel 8.3), wie im Beispiel des Raps ‚Me so horny‘ der 2 Life Crew (US1):

621) I'm just like that man they call Georgie Puddin' Pie
I fuck all the girls and I make 'em cry
I'm like a dog in heat, a freak without warning
I have an appetite for sex, 'cause me so horny [...]
You said it yourself, you like it like I do
Put your lips on my dick, and suck my asshole too

Noch deutlicher wird die Funktion sexueller Unterwerfungsgesten für die machtvollen männliche Selbstdarstellung in Eminems Rap ‚Bitch please II‘ gemeinsam mit den Rappern Dr. Dre, Snoop Dogg, X to the Z und Nate Dogg (US16), in dem potentielle männliche Gegner als ‚bitch‘ und ‚faggot‘ bezeichnet werden:

622) Bitch, please - you must have a mental disease
Assume the position and get back down on your knees - c'mon [...]
Suck my fuckin dick, you faggot. You happy now? Look here

Diese Form der Selbstdarstellung und des Heruntermachens potentieller Konkurrenten ist auch in deutschen Raptexten zu finden, so in ‚Biaatch one biaatch‘ von Taktloss:

623) mein Penis macht bei deiner Crew die Runde
du schwanzlutschende Schwuchtel, Hurensohn (DE101)

Weiterhin trifft man auf sprachliche Inszenierungen der Rolle des Pimp/Mack im deutschsprachigen Textkorpus, wie im Rap ‚Bitch‘ von Italo Reno, Germany und Kool Savas (DE63). Die Rapper inszenieren sich als gewalttätige, frauenverachtende Pimps, die sich von diesen aushalten lassen:

⁵¹⁹ 1) männliche oder weibliche Person, deren sexuelle Praktiken keine Grenzen haben, die sexuell alles tun. 2) generischer Begriff für Frauen, zurückgewiesen von den meisten Frauen bei Verwendung durch Männer (vgl. Smitherman 1994: 115).

624) Es gibt nichts außer uns Bitch dich und mich
 Babe ich brauche dich Baby lauf für mich
 Aber verlauf dich nicht bleib schön auf dem Strich
 Schlagen brauch ich nicht es sei denn du beklaust mich [...]
 Geh raus und fick, kassier und mach auf den Schlitz
 Komm um vier zu mir und leg die Kohle auf den Tisch [...]
 Bitch, hol mein Geld, hol mein Cash
 Hol mir einen runter oder ich komm und hol mir dein Ass
 Wir sind nicht zusammen, fuck Kino und Tennis
 Ich bin ein Pimp, motherfucker, frag Reno und Dennis
 Ich weiss nicht, wovon du redest, worüber du sprichst
 Gib kein Fick komm und steig über dich, Bitch
 Scheffel Padda mit deiner Pussy wie ein Bagger
 komm und prada El Baba
 Ich lass dich ackern und du lässt es mich rattern
 Ich mach Money mit Rap pimp aus Lust
 Du bist nur ein Objekt Arsch, Mund, Titten und Puss
 Für dich ist Blasen Programm, Tagesprogramm

Neben der Geldorientiertheit des Rapper-Darstellers wird in klarer Anlehnung an Texte amerikanischer Rapper auch das Motiv der Angst des Pimps vor eigenmächtigen Aktivitäten der Prostituierten im Zusammenhang mit ‚seinen‘ Einnahmen und das darauf fußende Gewaltversprechen bei Ungehorsam eingeführt.

Das Geldmotiv (zum verwendeten Wortschatz vgl. Kapitel 7.3) wird wahlweise als sich Aushaltenlassen von männlicher oder von weiblicher Seite gedeutet. In (DE13) taucht es in humoristischer Art auf, indem der finanziell abgebrannte Rapper es auf Bier und Zigaretten der Frau abgesehen hat, ein klappriges Rad fährt und keine eigene Wohnung, sondern nur eine heruntergekommene Couch im Studio als Ort für einen One-night-Stand anbietet. In amerikanischen Raptexten und Videoclips wird oft mit schicken Autos und Villen geprahlt, und auch in anderen deutschen Texten kommen Statussymbole wie der Besitz eines Ferrari, Goldketten, etc. vor, sodass sich die genannte Textpassage als Selbstparodie des Rappers in der Rolle des Mack lesen lässt.

Entsprechungen in der Selbstdarstellung männlicher Rapper der USA und Deutschlands finden sich bis in die Details textlicher Ausgestaltung. Während es im Refrain des Raps ‚This dick is for you‘ der Geto Boys (US28) um die prahlerische Selbstüberhöhung des sexuelle Befriedigung suchenden Subjekts geht:

625) I, bitch I just want to fuck you
 Dick, sucked the whole night through
 Ass, licked as if I was a star
 This dick is for you baby, wherever you are, hey

bezieht sich der Refrain in Kool Savas‘ Rap ‚Lutsch mein Schwanz‘ (DE68) auf die Motivik des Ausgehaltenwerdens des Pimps durch zahlungskräftige Beischläferinnen.

626) Alle Nutten mit viel Geld - Lutscht meinen Schwanz!
 Alle Fotzen ohne Hirn - Lutscht meinen Schwanz!
 Alle Mädels die mich mögen - Lutscht meinen Schwanz!
 Alle Frauen dieser Welt - Lutscht meinen Schwanz!

Hier wie in anderen Texten deutscher und amerikanischer Rapper kommt es auch zum harten Widerspruch zwischen freundlicher Umwerbung und gemeiner Herabsetzung potentieller Liebhaberinnen durch Zuschreibung von Dummheit wie ‚dumb‘, ‚stupid‘, ‚bairly got a brain‘ bzw. ‚dumm‘, oder ‚ohne Hirn‘ (vgl. Kap. 12.1).

Zur Darstellung als Pimp und Mack gehört oft die Motivik der einfältigen, aber attraktiven Geliebten, die mit Geld oder der Berühmtheit des Rappers geködert wird. In mehreren amerikanischen und auch in einigen deutschen Texten wird das Image einer materialistisch gesinnten, auf erfolgreiche Männer aussehenden Betölerin evoziert.

Skatologische Beschreibungen enthaltende Selbstdarstellungen wie im zuletzt genannten deutschsprachigen Text von Kool Savas (DE68) sind nicht im amerikanischen Textkorpus enthalten:

Ich belohne geile Hoes mit Scheiße auf die Titten
ich fick' dich so tief in dein Loch dass mein Schwanz mit deinen
Rippen flirtet. Ficksau ich bums' dich in die Klinik! Bitch: Fresse!
Bevor ich dir den Sack in den Mund presse sieh ich scheiße auf dein
Brot und du denkst es wäre Aufstrich, doch dann riechst du dass es
Kacke is' und ich scheiße auf dich also red' nich!

Ebenso wurden im amerikanischen Korpus keine Beschreibungen gewaltvoller analer Sexualpraktiken gefunden, wie in Sidos Rap ‚Arschficksong‘ (DE95, auf dem Index), in dem der Rapper sich tabubrechend als Mädchen und Männer vergewaltigender Analsexfetischist darstellt und ebenfalls skatologische Ausdrucksformen benutzt.

Im zweiten Teil dieses Textes stellt sich der Rapper als gewaltvolle Sexualpraktiken mit einem männlichen Partner vollziehende Person dar. Während die Bezwingung des Gegners in türkischen Beleidigungsritualen nicht selten durch den Kontrast aktiv Ausübender versus passiv Hinnehmender von Sex und Gewalt ausgedrückt wird (vgl. Kapitel 11.6), löst sich die Art der Präsentation Sidos, eines Berliner Rappers deutscher Herkunft, aufgrund der geringen Wirklichkeitsferne von rituellen Vorbildern und erscheint real. Darstellungen dieser Art wurden nicht in amerikanischen Raptexten gefunden und erscheinen als kultur- bzw. lokalspezifisch verankert im deutsch-türkischen Raum. Im Rap ‚I’m only out for one thing‘ von Niggaz with Attitude‘ (US75) dagegen richtet sich die Selbstdarstellung auf die bewusste Bestätigung des Beherrschens auf der Straße und in der Gang, im Gefängnis oder in der Armee erlernter, mündlicher ritueller Vers- und Replikformen (vgl. Kapitel 11.5).

Eine andere Form extremer Selbstdarstellung ist die eines amerikanischen Rappers als geisteskranker Vergewaltiger, mehrfacher Mörder und Nekrophiler im Rap ‚Mind of a lunatic‘ von den Geto Boys (US27):

627) Her body’s beautiful, so I’m thinkin rape
Shouldn’t have had her curtains open, so that’s her fate
Leavin out her house, grabbed the bitch by her mouth
Drug her back in, slammed her down on the couch
Whipped out my knife, said, if you scream, I’m cuttin
Opened her legs and commenced the fuckin
She begged me not to kill her, I gave her a rose
Then slit her throat, and watched her shake till her eyes closed
Had sex with the corpse before I left her
And drew my name on the wall like helter skelter⁵²⁰

Die literarische Bezugnahme am Schluss des Ausschnitts führt zurück auf die künstlerische Ebene und signalisiert das Ausfüllen und Nachahmen von Genrestilen aus *crime stories* und ihrer Protagonisten.

Die Texte männlicher Rapper des Genres sind extremer, tabubrechender und grenzüberschreitender in Thematik und Verkörperung fieser und brutaler Antihelden als

⁵²⁰ Helter Skelter : *The True Story Of The Manson Murders* von Vincent Bugliosi, Curt Gentry, enthält zahlreiche äußerst graphische Gewaltdarstellungen.

die weiblicher Rapper. Die Rolle des Pimp/Mack wird in einigen Texten amerikanischer Rapperinnen aufgegriffen. Bezugnahmen auf wesentliche Aspekte der Rolle finden sich beispielsweise in Mia Xs Rap ‚Unlady like‘ (US65), in dem die Rapperin eine machtvolle Befinderin über männliche sexuelle Dienste verkörpert:

628) Send my nigga out to play on and flirt with other broads with big
cheese. I even dress him and tell him to say the shit we like to hear
Tell her you want a commitment and wanna build shit with her
Don't forget to lick the pussy nigga, eat your Wheaties
Cause you gon' need to bust about three or four nuts, no speedys
Cook the breakfast and the flowers only
He gon' comeback knowin' where the safe's at,
And he gon' take that and bring it on to mama

Auffällig neben dem weiblichen Pendant ‚Mama‘, oft auch ‚Big mama‘ zum Pimp ‚Daddy‘ (zur Kulturspezifik dieser sozialen Kategorisierungen s. Kapitel 10.3.2) ist der deutliche Anweisungscharakter sprachlicher Ausdrücke, der keinen Widerspruch duldet.

Ebenfalls ausgebildet ist die verbale Artikulation ins Unermessliche gehender Überlegenheit durch symbolische geschlechtsbezogene Unterwerfungsgesten und apokalyptische Bilder todbringender Verwüstung (US65, vgl. Kapitel 8.2.2):

629) Wannabe mommys understand who I am, the biggest of all
Runs my household and holds down your block
Open up shop, don't make me knock
Your dick in the dirt, I hurt, behind the cheese and the products
Faceless corpses found shot up from plastic toys

Deutliche Repliken auf die Selbstdarstellung sexueller Omnipotenz und Macht enthält der Text ‚All N's‘ von Mia X (US61), der zunächst die Betrachterperspektive von Niggaz with Attitude's ‚Who's the mack?‘ (US76) umkehrt:

630) Who's the playa, who's the pimp, who's the mack
Push em' back, we need some elbow room, we need some elbow room
Don't sweat it, shake that ass, nigga work that back
Nigga rock that dick, you the bitch tonight

Es folgt die Einforderung sexueller Befriedigung, verbunden mit einem den männlichen Darstellungen parallelen Unterwerfungsgestus, wobei auch das Motiv materieller Befriedigung aufgenommen wird:

Ah yeah, here we go in the place
where the big lips at. Let me see ya face, uh
Fuck you right give us what we need
I'm talkin' to the niggas with the big cheese⁵²¹
Two minutes, Johnny⁵²² come fast
Ain't no sense in fucking yo ass
Penny pinchers, Johnny too tight
Ain't no way you gon' fuck a true bitch tonight [...]
I flow through five, violent niggas everyday
Flip scripts on tricks get the stuff⁵²³ and yay
My way all the time nigga ain't no doubt
Keep my pussy in ya mouth even at ya mom's house

⁵²¹ Einer der zahlreichen Ausdrücke für Geld.

⁵²² AAVE: Johnny, auch Johnson, steht für Penis (vgl. Smitherman 1994).

⁵²³ Euphemismus für ‚Sex‘.

An einer Stelle persifliert der Text männliche Selbstdarstellungen dieser Kategorie:

No figures no stickers, but you can for sho' lick us
From the tits to the clit, ass crack all day
It's the same shit you niggas like to floss
Knowin' you can't live without our draws

Dass der Gestus sexueller Machtausübung trifft, zeigt die Reaktion männlicher Rapper in Lil' Kims und Lil' Ceas' Rap ‚We don't need it' (US56), dessen abwechselnd gesungener Refrain die Gleichwertigkeit sexueller Befriedigungswünsche symbolisiert. Im Abspann werden Lil' Kims sexuelle Wünsche lächerlich gemacht, und männliche Dominanz wird durch den Sprechakt selbst wiederhergestellt (s. Kapitel 12):

631) I need much more to get raw, dick to jaw, dick to jaw [...]
Don't ask Kim for a date, she want her pussy ate [Gelächter]

Das deutschsprachige Textkorpus enthält eine direkte Rekurrenz auf die Rolle des Pimp im Rap ‚Ruhrpottniggaz' von Tic Tac Toe und Schwester S (DE103):

632) Wir schicken unsere Macker aufen Strich und parieren se nich
Gibt et wat ins Gesicht, denn es is ihre Pflicht
Für uns anzuschaffen brauchta gar nich so zu gaffen
Und wenn sie zu früh erschlaffen an dei Waffen, an die Waffen
Dann fahrn wa die Straßen ab, wo jeder ne milde Gabe hat

Dabei wird gleichzeitig mit einer weiteren Form der Selbstdarstellung gespielt, der Rolle des gefährlichen Kleinkriminellen und Gangsters, auf die im Folgekapitel näher eingegangen wird. Die einzige Darstellung einer deutschen Rapperin, die sprachlich an die aggressiven Beschreibungen weiblicher Gangsta- und Mackdarsteller anschließt, findet sich im Rap ‚Blondes Gift' von Pyranja (DE87):

633) lad' euch ein zum Gangbang, denn ich lieb' meine Fans
Fick' dich doch selbst, ich fick' deinen Freund
fick' deine Jungs, Mann, ich leg' mich in's Zeug
fick' deine Homies und hol' mir dein Cash [...]
Wer ist der Boss von uns beiden?

Die Übernahme sexueller Unterwerfungsgesten amerikanischer Rapperinnen und Rapper erfolgt in gleichzeitiger Spiegelung von Kool Savas Refrainzeile ‚Alle Mädels die mich mögen: lutscht mein Schwanz' (DE68):

An alle Typen, die mich mögen: Leckt meine Pussy!

In der Manier des Raps ‚Böse' von den Fantastischen Vier⁵²⁴ werden sprachliche Tabus aufgegriffen, erneut gepaart mit dem Gestus sexueller Unterwerfung:

Bin gerne kontrovers und provozier' dich Bitch,
fass' deinem Macker in den Schritt und setz' mich auf sein Gesicht!

Aufgrund der starken Ähnlichkeiten sind direkte Spracheinflüsse aus dem lokalen Umfeld des deutschen Raps denkbar, auch wenn Inhalte und Sprechakte eine nach wie vor enge Beziehung zu amerikanischen Vorbildern aufweisen. Prahlen mit sexueller Potenz und gleichwertiger Härte und Stärke in allen Lebenslagen ist auch bei weiblichen Gangstarappern aus den USA üblich und wird im Text aufgenommen:

So versaut, wie vor mir keine andere Braut

⁵²⁴ Vgl. ‚Ich lang deiner Alten von hinten an die Möse, ich bin Smudo - ich bin furchtbar böse' (DE46).

und du glaubst, dass du nie eine andere brauchst
Und ich sag' Tschau, ich muss nicht schmuse zu Tupac
ich sauf' dich unter'n Tisch und ich schau' mit dir Fussball

Durch den Nonstandardgebrauch wird wie auch in amerikanischen Texten dieses Genres der Eindruck des Rauhen und Toughen erzeugt (s. Kapitel 6).

9.3 Gangsta, Gangstress und Gangsterpaar

Die Selbstdarstellung als Gangster ist häufig mit der des Zuhälters oder der des Gigolos verknüpft. Zur Selbstpräsentation gehören Drohgebärden ebenso wie die Beschreibung einer harten und unwirtlichen Umgebung sowie das Auftreten in der Gang. Mia X's Rap ‚Ain't to be played with' (US60) beginnt mit der Darstellung krimineller Handlungen und setzt sich fort mit dem Rekurren auf die Crew als Gang:

634) The crime started off, bloody. It's about pistol whippins and kickins
Mama dishin' and blitzin' (Mama Mia) cause you hoes gon' listen
Taught to issue the pain and distribute some cocaine [...]
Bitch you think that I'm playin'
Go to war by myself, grab that gat off the shelf [...]
Stackin' tall like Mutombo, cause a bitch moving bundles rumble
It ain't no thang bitch I'm straight off the tank⁵²⁵

Der Zusammenhalt der Gang wird durch Gewaltandrohung im Falle des Angriffs eines Gangmitgliedes hervorgehoben:

if ya touch one of mine this is how it's gonna be
I'm choppin' down your whole family tree

sowie durch die Darstellung gemeinsamer krimineller Aktivitäten in wir-Form im vorliegenden Teil des Textes. Zur Selbstdarstellung als Gangster gehört die Versicherung des Gehorsams von Gefolgsleuten wie auch das Prahlen mit Verschlagenheit und mit Reichtum (vgl. Kapitel 7.3 und 11.5):

Better act in a hurry or I'ma load it with thirty
Dirty, serve me nigga by the pounds and kilos
And watch the gumbo pot, we breed the fattest rocks⁵²⁶
Bag em' after the chop, push em' out the back door
Have the prepiest hoes runnin' buku⁵²⁷ dough
Yet the game is cold, raw dog to the bone
Gotta love Jones⁵²⁸, for whackin' chrome⁵²⁹ upside niggas domes

Waffenbesitz und -gebrauch, kriminelle Handlungen wie Drogenhandel und -konsum und Gewaltausübung stehen im Mittelpunkt der Selbstdarstellung weiblicher und männlicher Rapper als Gangster. Hinzu treten Erwähnungen von Gefängnisstrafen und Beschreibungen von Auseinandersetzungen zwischen Schwarzen oder Schwarzen und Weißen wie in Niggaz With Attitudes Rap ‚Real Niggaz don't die' (US78):

635) the times are so wrong, got to stay so strong
Niggaz got to keep going on and on

⁵²⁵ Bezeichnung von Mia X' crew.

⁵²⁶ Kokain, ohne Füll- oder Zusatzstoffe (Smitherman 1994: 195).

⁵²⁷ Westafrikan. Gott des Himmels, Schöpfergott; mögl.-weise auch Verballhornung von frz. ‚bouceaup'.

⁵²⁸ Begierde nach Geld, Sex, Spiel, Kleidung, etc., urspr. nach Heroin o. Kokain (Smitherman 1994: 147).

⁵²⁹ Hier: Waffe. Mögliche Bedeutungen: 1) Gun. 2) Chrome wheel (www.rapdict.org 05.05.2005)

And don't let no pale face⁵³⁰, they throw your ass in a cell race
Have you resident suck a pie in a jail space
That's what they want to do 'cause the system is fucked around

(US54) von Lil'Kim beginnt mit einem Dialog nach der Rückkehr der Protagonistin von einem dreijährigen Gefängnisaufenthalt, währenddessen sie keinen einzigen Besuch ihres vorgeblichen Gangster-Liebhabers und Verräters erhalten hat, woraufhin sich die tödliche Rache der Gangstress einschließlich Raub anbahnt. Zur Selbstdarstellung gehört auch hier der Rekurs auf kriminelle Aktivitäten und Insider-Wissen aus dem Gangleben. In ‚Bitches with Attitude‘ von Foxy Brown, Gangsta Boo und Mia X (US24) erfolgt die Selbstdarstellung als Gangster im Stil des Don Rap (s. Kapitel 4.3.5) in ausschließlich weiblicher Besetzung:

636) When it's beef, Na Na stash this heat for all y'all asses
My bitches roll them nats since gats is popular we 5-7 droppin' ya
It ain't no limit for my three bitch mafia [...]
Known on the streets for drama
When my bitches meet some heat they call Mama
And I'm comin', gunnin' everything up in my way [...]
Cuz my clique's all true, true niggas, true game, true paper

Der die Gefährlichkeit und Loyalität der Gangmitglieder unterstreichende Text entfaltet eine zusätzliche Kraft durch die folgenden Zeilen, mit denen die Geschichte schwarzer Frauen schlagartig ins Bewusstsein rückt, während sonst nur die Kampf- und Leidensgeschichte des männlichen Teils der Bevölkerung in Raps Erwähnung findet⁵³¹.

Die bitches, everywhere you go. Bitches is dyin',
bitches been dyin' for over 400 years. [...] Real bitches don't die⁵³²

In ähnlicher Weise nimmt Da Brats Rap ‚My Belief‘ (US12) Bezug auf einen Rap des ‚Amerikkas Most Wanted‘ Albums von Niggaz With Attitude (‚The Nigga ya love to hate‘) durch die Zeile „the bitch you love to hate“, womit sie sich ebenso wie der Rapper Ice Cube als *bad* (vgl. Kapitel 6.2), rücksichtslos und gewalttätig präsentiert. Die Selbstdarstellung als Gangsta erfolgt in Foxy Browns, Gangsta Boos und Mia X' Rap (US24) in Anlehnung an die Tradition schwarzen weiblichen Widerstands bzw. durch Geraderücken eines einseitigen Geschichtsbildes, in dem nur Männer der Darstellung als für ihre Ideale einstehende und sterbende Kämpfer wert befunden werden.

Azads Rap ‚Mein Block‘ (DE2) rekurriert auf Bestandteile des Gangsta-Images, indem Parallelen zu Gangstabeschreibungen von Ghettoleben gezogen werden, u.a. Polizeipräsenz, Drogenkonsum, Trostlosigkeit der Umgebung und Kampfatmosphäre:

637) In meinem Block wächst man auf mit Hasch und Beton
Du hörst Hiba-Ash, wenn die Bullen kommen
Rasch wird mein Block leer [...]
In meinem Block ist es nachts leer auf der Straße
Bullerei patroulliert wie Militär auf der Straße
Ich trag' Bomberjacke, sitze im Benz, lass' den Beat bängen,
Weed brennen, fahr' zu meinen Gangstern. Wir hängen ab,

⁵³⁰ Weiße/r, vgl. den gleichartigen Ausdruck am. Indianersprachen.

⁵³¹ Z.B. in ‚Time for peace‘ von Paris, Sway und Digital Underground über den Tod am. Soldaten im Krieg: „Is this the first time that people have dying?/ People been dying, man, they been dying“.

⁵³² Vgl. NWA: Real Niggaz don't die (US78).

lassen Rauch raus, es ist Nebel, Tag aus, Tag ein [...]
jeder Zweite von uns war in einem Kampfsportverein
Jeder Dritte hat einen Pit, weil jeder Vierte versucht
dich zu ficken gibt es noch die fünf⁵³³ in's Gesicht

Während die amerikanischen Gangstarapper kriminelle Handlungen und Reichtum beschreiben, bleibt die Selbstdarstellung als prosperer Gangster bei Azad eine Wunschvorstellung. Der Refrain des Stücks verdeutlicht diesen Umstand:

In meinem Block sprechen wir unseren eigenen Slang
In meinem Block sind die Jungs wie meine zweite Fam
In meinem Block läuft das Business, das keiner sieht
In meinem Block pumpt Blaulicht Adrenalin!
In meinem Block träumt jeder von dem großen Geld
Mein Block, mein Revier, mein Heim, meine Welt!

Der Vergleich der männlichen Freunde mit ‚Family‘ (vgl. Kapitel 6.2 und 10.3.2) entstammt der amerikanischen Raplingo - ein Rap der Gangsta Rapperin Mia X gemeinsam mit Crew-Mitgliedern beispielsweise lautet ‚Mama’s Family‘ (US63) und ist im Sinne von mafiosen Bindungen zwischen Gangmitgliedern zu verstehen. Durch den Vergleichsakt wird ein Bezug zur Familie als Freundesclique hergestellt.

In amerikanischen Gangstarap-Darstellungen werden durch kriminelle Aktivitäten erworbene Reichtümer glorifiziert. Gleichzeitig wird oft vor den realen Gefahren des Gangstalebens für Unerfahrene gewarnt. Die an Werbeslogans erinnernde Phrase ‚mein Heim, meine Welt‘ passt in ihrer idyllisch anmutenden Art wenig zur zuvor beschriebenen Gangsta-Realität, fügt sich aber nahtlos dem Reim. Auch das nicht näher ausgeführte ‚unbesehene‘ Business und für Aufregung sorgende Blaulicht legen eine andere Realität nahe im Vergleich zu den knallharten Geschäftsstrategien, Konflikt- und Gewaltdarstellungen amerikanischer Gangstarapper. Die überbordende Selbstpräsentation als Kiffer im deutschen Text wirkt merkwürdig disproportioniert, da sie in amerikanischen Texten dieser Untergattung nur an zweiter oder dritter Stelle steht und dann meist im Zusammenhang mit Geschäftsinteressen.

Bushidos Rap ‚Gangbang‘ (DE21) ist ebenfalls durch die teilweise Aneignung von Merkmalen der Gangsta- und Pimp-Rolle gekennzeichnet. Neben der Erwähnung der Crew rekurren die Rapper auf die Gangkultur der 1930er Jahre und versuchen ein bedrohliches Bild ihres Auftretens vermitteln:

638) Leg dein Geld auf den Tisch es wird Zeit für die drei Ticker⁵³⁴
Ich mach Gangbang und schick euch in die 30er
Es ist Gang Ga Gang Ga Gang Gang Gang Bang
Bushido, Saad und Bass Sultan Hengzt [...]
ich komm in deine Stadt dein Bezirk wird ganz ruhig
Bring mir die Typen die du kennst ich nehm sie alle durch

Die Verwendung des Wortes ‚Gangbang‘ scheint mehr lautmalerischen Zwecken zu dienen. Es wird nicht auf Waffen rekurren, und die Selbstdarstellung der Rapper findet häufig in ich-Form und ohne Bezugnahme auf eine unterstützende Gang statt.

Ich setzte das um was du Leuten vor machst
Du brauchst nicht viel zu reden ich ficke euch noch vor acht
Ich zeig dir was passiert wenn wir beide Streit haben

⁵³³ Von ‚give me five‘, ritueller Begrüßungshandschlag, hier Faustschlag.

⁵³⁴ Die Performer Bushido, Saad und Bass Sultan Hengzt.

Deine Tochter wird für meine Jungs zum Leihwagen
Ich steh im Mittelpunkt weil ich das nicht anders kenn
Wenn du nicht down mit mir bist geh woanders hin
Bild dir nichts mehr ein du bist nicht G⁵³⁵ genug
Ich will dein Geld haben ich geb dir ein' Beat und gut

Neben formalen Äußerungen aus wie ‚ich setze das um‘ oder ‚Leihwagen‘ als gesuchtes Reimwort auf ‚Streit haben‘ (s. Kapitel 5.1) fällt vor allem auf, wie sehr sich die Ich-Zentriertheit der Darstellungen von der dialogischen Redeform amerikanischer Gangstarapper unterscheidet, aus der sie ihre Legitimation beziehen.

Die Anspielung auf die Tochter des Opponenten geschieht in Anlehnung an das amerikanische Playin' the Dozens, bei dem durch die Übertriebenheit der Darstellung beim Angriff auf die Mutter oder andere Familienangehörige des Gegners für Gelächter gesorgt wird (s. Kapitel 11.5.1). Andererseits bewirken Äußerungsakte wie ‚wenn du nicht down mit mir bist geh woanders hin‘ und ‚ich will dein Geld haben ich geb dir ein' Beat und gut‘ weder die Erzeugung des Bildes kaltblütiger Handlungsweise eines Gangsta, noch sind sie rigoros genug, um einem potentiellen Gegner wirklich Angst zu machen. Die Aneinanderreihung dem Amerikanischen entlehnter Phrasen und Motive⁵³⁶ im Rap wird an dieser Stelle besonders deutlich.

Eine Karikatur der Rolle des Gangsta und Pimp/Mack⁵³⁷ stellt der Rap ‚Böse‘ von den Fantastischen Vier (DE46) dar, dessen Titel bereits eine Anspielung auf das ‚being bad‘⁵³⁸ ist, eine Charakterkategorie, die schon vor der rude boy und riot girl Ära in schwarzer Musik anzutreffen ist (s. Kapitel 6.2) und ihre Fortsetzung im Rap findet.

639) ich liebe die Frau'n und ich liebe das Saufen
und ich liebe es mich mit dem Türsteher zu raufen [...]
ich bin das Schwein von nebenan, ich mach dich ständig blöde an
und wenn ich mit dir fertig bin, ist deine Freundin dran [...]
flipp nicht aus, mich kriegste nie
mann, leck mich am Arsch, fick mich ins Knie
ich lang deiner Alten von hinten an die Möse
ich bin Smudo - ich bin furchtbar böse

Die kraftvolle, betont vulgäre Ausdrucksweise steht im Gegensatz zur tatsächlichen Harmlosigkeit der Boshaftigkeit; der Spaß an der verbalen Tabuüberschreitung und Häufung ‚verbotener‘ Ausdrucksweisen im Text (s. Kapitel 6.5) zur Kreation des Bösen-Images tritt in den Vordergrund, sprachliche und diskursive Normen des Genres werden vorgeführt:

ich bin Thomas D, 'n Frauenaufreißer
und was bist du, 'n Hosenscheißer
deine Alte hab ich beritten, schon vor Jahren
und mit dir werd ich noch Schlitten fahrn
ich rei dir den Arsch auf, das ist für dich
fick dich selber, hey, leck mich

⁵³⁵ U.a. Form der Adressierung für Mann, ‚usually one who is hip or down‘ (s. Smitherman 1994: 118).

⁵³⁶ Reminiszenzen: ‚to be down with someone‘, ‚it's a G Thang‘, ‚I want your money‘, ‚give me a beat‘.

⁵³⁷ Rollenkarikaturen sind auch aus dem am. Raum bekannt, u.a. von De La Soul u. Digital Underground.

⁵³⁸ Auch TicTacToes Rap ‚Ist der Ruf erst ruiniert‘ (DE105) zeigt die Differenz zwischen Formen der Stilisierung als ‚bad‘ und realem Verbrechen und sozial negativem Verhalten. Ähnlich am. Vorbildern wird hier ein starkes verbales Auftreten durch Selbstlob über den eigenen finanziellen und sexuellen Erfolg vermittelt, durch unerlaubtes und unkontrolliertes Verhalten, Verrücktheit und Selbstbezeichnung als ‚Schlampe‘ ähnlich ‚bitch‘ bei einigen Rapperinnen (s. Kap. 10). Grenzüberschreitungen finden durch Aussprache des Verbotenen und die Einnahme einer unkonventionellen Rolle statt.

ich kann dich nicht mehr sehen, du dummes Schwein
ich hau dir aufs Maul und in die Eier rein
kommst du mir krumm, hey, biste tot
ich hab 'ne Meise, ich seh ständig rot
die Scheißknarre macht Scheißgetöse
ich bin Thomas - ich bin scheißböse

Die Lächerlichkeit entsteht u.a. durch die Unvermitteltheit und Kurzatmigkeit der Reimphrasen, die den Vorgang des schlagartigen Aneinanderreihens beleidigender Ausdrucksweisen hervortreten lassen und den Ton des Überdrehten tragen⁵³⁹.

Das dezidierte Studium amerikanischer Vorbilder beweisen zum einen die Übersetzung des Mackcharakters in ‚Frauenaufreißer‘ und das Playin‘ the Dozens durch gekonnten Angriff auf (in diesem Falle) die Freundin des Gegners (s. Kapitel 11.5.1). Zweitens spielt der Ausdruck ‚ich hab `ne Meise, seh ständig rot‘ mit den Äußerungen mancher amerikanischer Rapper über unbezähmbare Wutzustände bis hin zu Wahnsinn und Verrücktheit (s. Kapitel 8.2.1). Schließlich ist die Steigerung der Aussagewirkung von ‚Knarre‘ und ‚Getöse‘ durch Zusammensetzung mit ‚Scheiß‘ ähnlich dem im Amerikanischen häufig verwendeten ‚fucking‘ als Verstärkungspartikel und dient so der erfolgreichen Nachahmung von rüden Ausdrucksweisen und Straßenslang (s. Kapitel 6.5).

Ein anderes Beispiel derselben Rapgruppe, der Rap ‚Auf der Flucht‘ (DE45), kombiniert Gangsta-Images und MC-Rolle, wobei sich die Selbstdarstellung des Rappers als von Gangstern Verfolgter überraschend in die Rolle des MC auflöst. Die Absurdität der Situation und des Selbstverhaltens des Rappers werden durch die Irritationen im Erzählverlauf deutlich:

640) da waren diese Männer, die sahen aus wie Penner [...]
es warn Killer, he ne, ehrlich wahr
der eine zog 'ne Knarre und ich wußte, alles klar
ich spring in meinen Wagen und drücke aufs Gas
doch ohne Autoschlüssel macht die Sache keinen Spaß
also raus, Straße hoch und zur Bushaltestelle
egal in welche Richtung, nur ein Bus jetzt auf die Schnelle [...]
zwei Haltestellen weiter raus und weiter laufen
vielleicht soll ich mir doch irgendwo 'ne Knarre kaufen
kein Streit - keine Zeit - los - hier ins Haus
zum Nebeneingang rein, und vorne wieder raus
um die Ecke durch die Straße, wo die Nutten stehn
hoffentlich hat mich da jetzt niemand lang gehn sehn

Am Ende verwandelt sich die Gangsterverfolgungsjagd in den Tagtraum eines der Rapper der Gruppe auf dem Weg zu einem ihrer Konzerte und dieser sich vom von Killern Verfolgten zum MC. Mithilfe der Lexeme ‚Penner‘, ‚Killer‘, ‚Knarre‘ und ‚Nutte‘ werden Bilder des Kleinkriminellen und Rotlichtmilieus erzeugt, die sich auf komische Weise mit Alltagsbildern bürgerlicher Existenz vermischen.

In ‚Gangsta Rap‘ von Fettes Brot (DE50) wird die Rolle des Gangsters auf das Verhalten oberer Regierungskreise bezogen, wie es auch in einigen amerikanischen Polittraps der Fall ist (z.B. US42). Damit signalisieren die Rapper ihr Bewusstsein über Rollentraditionen im Rap, lehnen die Gangstarolle für sich ab (vgl. auch DE53) und

⁵³⁹ Der Rap weist ein äußerst rasantes Sprechtempo auf, was das Vergnügen an der Menge der wettbewerbsartig vorgetragenen Phrasen steigert.

zeigen sich als engagierte Streiter für Veränderungen in Umwelt und Politik. Gleichzeitig spielen sie mit Motiven aus der Gangstafilmästhetik (vgl. DE48).

641) Geehrte Gangsta, wir lassen uns nicht blenden! [...]
Um Kohle zu scheffeln, muß man halt'n büschen schummeln. [...]
Du denkst Gangsta: Hut, Sonnenbrille, hochgeschlagener Kragen,
doch ich muß dir leider sagen, daß die echten Gangsta
meistens weiße Westen tragen und einen dicken Wagen
und ein Fahrer mit steifem Hemd und 'n Sitz im Parlament [...]
Ein zweites As immer in der Manschette [...]
und gemütlich mal hier und mal da was abzockt. [...]
Mach dir ruhig Sorgen, denn vielleicht schon morgen
werd' ich mir ein MG aus deinem Waffenschmuggel borgen

Die Darstellung benutzt Genrerollenvorgaben zur Vermittlung von Unrechtsbewusstsein durch Rückbesinnung auf die negativen Charakteristika realer Gangster. Wortschatz und die im Vergleich zum sonstigen vermehrten Slanggebrauch standardnahe und teilweise sogar gehobene Ausdrucksweise (z.B. in der Anredeform zu Beginn) sind wie in amerikanischen Politraps der veränderten Adressatenschaft angepasst.

Die Selbstdarstellung als Gangsta findet in einer weiteren Form der Präsentation ihre Ausprägung. Das Motiv von ‚Bonnie and Clyde‘, einem weißen Gangstapaar aus den frühen 1930er Jahren⁵⁴⁰, das durch den gemeinsamen Lauf in den todbringenden Kugelhagel legendär wurde, regte zahlreiche Darstellungen von Rappern und Rapperinnen an, die sich mit den in der romantisierenden Verfilmung von 1967 gezeigten Idealen identifizieren. YoYos und Ice Cubes Rap ‚The Bonnie and Clyde Theme‘ (US110) zeigt die Selbstdarstellung der Protagonisten in Verbindung mit dem gemeinsamen Gangsterdasein. Zu den Selbstbeschreibungen weiblicher Seite gehören Verschlagenheit und Sexappeal sowie ungebrochene Loyalität zum Gangsta-Liebhaber:

642) [YoYo] I'm the type of girl that's down for my nigga
I'll lie for my nigga, peel a cap⁵⁴¹ for my nigga
See he don't mind me flirting, wearing tight skirts [...]
they searching on him, I got the gat⁵⁴² in my skirt
Yeah, just clowning⁵⁴³ fools [...]
My gat is quite fat, don't you think so, ho?
But come out those clothes, my nigga can fit those
You ain't seen nothing til you seen us both jacking⁵⁴⁴
Pulling on the side of fools, straight ratpacking⁵⁴⁵

Geprahlt wird mit Waffenbesitz und mit der gemeinsamen Durchführung krimineller Aktivitäten wie Raub und Gewaltanwendung. Die Bestätigung der Selbstdarstellung als Gangsta findet durch die gleichartige Beschreibung von Partnerseite her statt: Dabei

⁵⁴⁰ Bonnie und Clyde rauben 1932/33 am. Banken aus. Bei dem Pärchen handelt es sich weder um Helden noch um Killer, sondern um Kinder gebliebene Abenteuerer aus der Provinz, die vom aufregenden Leben, von Freiheit und Geld träumen und eigtl. niemand Leid zufügen wollen. Dennoch schießen sie sich immer wieder den Weg frei und töten Polizisten. In der romantischen, humorvollen Außenseiterballade "Bonnie und Clyde" wechseln sich tragikomische, traurige und brutale Szenen ab. Die Grundzüge der Geschichte sind authentisch. Regie: A. Penn. http://www.dieterwunderlich.de/Penn_Bonnie_Clyde.htm (05.05.2005).

⁵⁴¹ Peel or bus a cap: to shoot a gun (Smitherman 1994: 73).

⁵⁴² Älteres Wort für Gewehr, durch Rap wiedereingeführt (Smitherman 1994: 120)

⁵⁴³ Hier: an der Nase herumführen, lächerlich machen (Smitherman 1994: 80).

⁵⁴⁴ To jack: jemanden berauben (Graf 1994: 93).

⁵⁴⁵ Rat pack: Gruppe, die sich als Gang zusammen tut, um jmd. zu verprügeln (Smitherman 1994: 191).

wird nicht auf sexuelle Prahlerei und Beschreibungen der Auswirkungen von Gewalt verzichtet, darunter die vielzitierte Zeile ‚my freedom got an AK‘:

[Ice Cube] Now here comes the Predator
I'm down with YoYo and everybody is scared of her
Hitting with the wicked shit. I'd like to dick a chick
But now I'm robbing quick and split
So give me that money, devil [...]
When you turn red you get a hole in your head,
a fucking hole in your head
Cause my freedom got an AK
Bonnie and Clyde equal homicide, yeah

Der Refrain legt ein gleichberechtigtes Verhältnis des Gangstapaars nahe, was sich an der Art der Verwendung des Possessivpronomens der Rapper und Definition des Gegenübers zeigt (zu den verwendeten sozialen Kategorisierungen, vgl. Kapitel 10):

[Yo-Yo] Got me a down-ass nigga on my team
[Ice Cube] The Bonnie and Clyde theme, yeah
Got me a down girl on my team
[Yo-Yo] The Bonnie and Clyde theme

Eine deutsche Reminiszenz an das Thema liefern Cora E und Moses Pelham mit Titel und Inhaltsversatzstücken des Raps ‚Bonnie and Clyde 2000‘ (DE25):

643) wir spielen Klavier mit dir wie Stevie Wonder [...]
es scheint wir entfachen Leid [...] that's what I thought nigga

Abgesehen von einigen wenigen Referenzen lehnt sich die Selbstdarstellung der Rapper nur in Bezug auf das Motiv der Unzertrennlichkeit des Protagonistenpaars an sein Vorbild an. Cora E bezeugt außerdem die Ungewöhnlichkeit und gleichzeitige Freiheit der Selbstdarstellung in der Rolle der Gangstress-Liebhaberin mit der Zeile „Cora kann Gesichter wechseln wie Madonna“.

Eine verfremdete Fassung des Themas bietet die Selbstdarstellung in Eminems Rap ‚Bonnie and Clyde `97‘ (US17), in dem er die Treue des Gangstapaars auf den Rapper und sein inniges Verhältnis zu seiner Tochter überträgt, während er gleichzeitig den Eifersuchtsmord an deren Mutter darstellt. Elemente der Selbstpräsentation als Gangsta werden hier mit dem Stil von Schauernmärchen und Gruselgeschichten kombiniert, der auch bei anderen Rappern wie Grave Diggaz oder Cypress Hill verwendet wird, wo er eine wichtige Rolle im Gesamtwerk spielt.

644) don't worry about that little boo-boo on her throat. It's just a little scratch - it don't hurt. Her was eatin dinner while you were sweepin and spilled ketchup on her shirt. Mama's messy isn't she? We'll let her wash off in the water. '97 Bonnie and Clyde, me and my daughter. Just you and I! Just the two of us. Just the two of us. And when we ride!

Im Refrain (‚when we ride‘, ‚just the two of us‘, Songtitel) wird auf das Motiv der ursprünglichen Verfolgungsjagd des Paares durch die Polizei angespielt⁵⁴⁶.

Im bekannten Rap ‚Gangsta Bitch‘ von Apache (US5) wird der Wunsch nach einer Bonnie gleichen Gangstapartnerin von Rapperseite artikuliert, und es findet neben

⁵⁴⁶ ein Katze-und-Maus-Spiel, bei dem die Gangster nach Bankraub und Morden tausende von Meilen auf Landstraßen im amerikanischen Südwesten zurücklegten, bevor sie in einen tödlichen Hinterhalt gerieten. <http://texashideout.tripod.com/bc.htm> (10.04.2005).

der bekannten Attributierung der Gangstress als schön und gefährlich die Glorifizierung krimineller Machenschaften und von Gewaltbereitschaft statt:

645) Strapped but lovable, hateful but huggable
Always in trouble and definitely fuckable
See her now, booms and pounds, she's mine friend
Puffin on a blunt, sippin on a Heineken
She's got charm, a firearm to match mine
Goin to the movies packin his and her nine's [...]
Bought her an AK for her 21st birthday
We packed up and shacked up, didn't need a job
Engaged to a criminal and married to the mob
I gave MC's injuries and beat 'em down
While she's, pickin up ki's, from Uptown

Das Bild des unzertrennlichen Verbrecherpaares auf der Suche nach Reichtum, Luxus und Macht erhält allerdings einen bedeutenden Knacks, wenn der Protagonist seine Reaktion auf die Gefängnisstrafe⁵⁴⁷ seiner Partnerin ausdrückt:

Sad to say one day got caught out there
I shed tears when the judge said five years
She's gone now so it's time to make my switch
So who'll be my next gangsta bitch?

Dennoch wird in Produktionen weiblicher und männlicher Rapper das Ideal der für den Gangsta-Liebhaber zu allem bereiten Gangstress weiter beschworen, wie in Eve, Timberland und The Lox' Rap ‚Ryde or die bitch‘ (US101) oder Ja Rules Rap ‚Down Ass Bitch‘ (US36). Der zuletztgenannte Text beinhaltet auch das Lippenbekenntnis des Gangsta-Lovers, für seine Partnerin zu töten und sie mit Luxus zu umgeben.

Kritik an der Selbstdarstellung einer dem Gangsta-Liebhaber grenzenlos vertrauenden Gangstress wurde bereits am Beispiel von Lil' Kims Rap ‚Spend a little doe‘ (US54) deutlich, indem die von ihrem Partner verratene und im Stich gelassene Protagonistin nach Verbüßung einer auf sein Konto zu verbuchenden Gefängnisstrafe zum Mittel tödlicher Revenge greift. Queen Latifahs Rap ‚Unity‘ (US88) enthält klare Kritik an der Wirklichkeitsferne romantisierender Darstellungen im ‚Bonnie and Clyde‘-Stil und wendet sich gegen die Glorifizierung des Gangstadaseins:

646) You wear a rag around your head and you call yourself
a "Gangsta Bitch" now that you saw Apache's video
I saw you wilding, acting like a fool
I peeped you out the window jumping girls after school [...]
Now you a wannabe hard. You barely know your ABC's, please
There's plenty of people out there with triggers ready to pull it
Why you trying to jump in front of the bullet (Young lady)
Uh, and real bad girls are the silent type
Ain't none of this work getting your face sliced?
Cause that's what happened to your homegirl, right?
Bucking with nobody, she got to wear that for life

Eine Parodie des ‚Bonnie and Clyde‘- Motivs liefern Fischmob mit dem Rap ‚Du Äh Du‘ (DE55), der in einer Drogenfantasie des Rappers normative

⁵⁴⁷ Die soziale Realität hinter der Storyline beleuchtet Morgan: "Between 1986 and 1991, the number of black women in state prisons on drug-related charges alone soared a staggering 828 percent - making us the fastest-growing group in the prison system" (Morgan 1999: 104).

Geschlechterverhältnisse umkehrt und die Liebe zu einer gewaltliebenden muskulösen Hafenarbeiterin beschreibt. Durch Referenz auf das Hafenumilieu stellen die Rapper von Fischmob (vgl. die Lokalreferenz im Namen) gleichzeitig ihre Lokalverbundenheit dar.

647) und zusammen sind wir durch dick und dünn gegangen
haben zusammen mit dem Aufhören angefangen
ja zusammen gingen wir in die Disco dancen
und zusammen kannten wir keine Dispo-Grenzen
wir haben zusammen Miracoli-Gewürzmischungen geklaut
und zusammen haben wir uns unser Leben versaut
ja zusammen ist uns kein Weg zu weit
zusammen - zu zweit - bis in alle Ewigkeit

9.4 Unabhängige Frau, Fly Girl, Sista und Queen

In mehreren Raps männlicher Rapper finden sich beleidigende Anschuldigungen im Hinblick auf weibliche Geldgier, beispielsweise in Niggaz With Attitudes Rap ‚A bitch is a bitch‘ (US72) oder im Rap ‚Findum, Fuckum and Flee‘ (US77) der gleichen Gruppe. Der Frau wird dabei ein ausschließlich finanzielles Interesse an einer Beziehung unterstellt.

648) Are you that funky, dirty, money-hungry,
scandalous, stuck-up, hair piece contact wearing bitch? (US72)
649) You're nothin' but a stank ho' tryin' to take my bank ho' (US77)

Die Selbstdarstellung von Rapperinnen als finanziell unabhängig mutet in dieser Hinsicht als Zurückweisung des von Rappern kritisierten Images an⁵⁴⁸. Der Verweis auf den eigenen Verdienst vonseiten von Rapperinnen wie in Queen Latifahs ‚Fly Girl‘ (US87) und in anderen amerikanischen Raps stellt auch bei Negation eine Verbindung zwischen finanzieller Potenz und sexueller Macht her.

650) I don't jump into the arms of every man
(but I'm paid) I don't need your money (US87)

Kommentare wie in Boss' Rap ‚Recipe of a hoe‘ (US8), in Mia X' rap ‚I don't know why‘ (US62) oder in Salt 'n Pepas Rap ‚Independent‘ (US93) geben Einblick in die soziale Situation schwarzer Frauen.

651) ya too cool ass niggas tickle me! Ain't nothin stranger
Than you thinkin' that yous a big dick dangler
Cuz nothins goin on but this rent (US8)
652) I got my rent to pay and it's overdue
Don't wanna sale my body just to make it through
You see I can't depend upon no man
To be responsible or even understand
It's just the way it is at this point and time (US62)
653) don't forget I pay the rent, this is my apartment (US93)

⁵⁴⁸ Raps wie Salt N Pepas ‚Independent‘ (US93): „Woman and I am independent/ I make my own money so don't tell me how to spend it/ Cuz you need me, and I don't need you/ So listen close, boy, to my independent funk“ nehmen sich traurig aus angesichts sozialer Fakten wie Vollzeitarbeit von nur 56% aller schwarzen Frauen u. 60% aller schwarzen Männer, 46% alleinerziehenden Müttern, dem Rückgang schwarz-schwarzer Ehen auf 38% u. Durchschnittseinkommen v. \$11,956 v. Frauen (Morgan 1999:104).

Häufig ist in diesem Kontext auch vom finanziellen Aushalten von Männern, Geldleihe u.Ä. die Rede (vgl. Kapitel 9.2). Andererseits werden Erfolg und Sexappeal von Männern bei Rappern wie Ice T in ‚Money Power Women‘ (US35) in direkten Zusammenhang gebracht:

654) Understand what really moves the world
Recognize what really moves these girls
Juice is more important than cash for real
Money you spend, but true power you feel

Morgan verweist auf das Vorhandensein gesellschaftlicher Konventionen, bezogen auf das finanzielle Maß der Umwerbung von Frauen und den Druck, den sexuellen Preis für zuvorkommende Behandlung entrichten zu müssen (Morgan 1999: 204). Salt n Pepa’s Rap ‚Shoop‘ (US96) bezieht dazu selbstbewusst Position.

655) Now please stop blushin', we're just dancing, dummy
C'mon, we both know I don't want you for your money
Cuz we like to rap so we always rhyme
I like to dance, oooo, and I like to grind
I like this song, I like this beat
I'll see you later, where shall we ... (Chorus)

Eine andere Form der Selbstdarstellung als unabhängig findet sich in Raps über Trennung und Selbstentfaltung von weiblichen Rappern. Häufig wird auf den Ausbruch aus der Beengtheit des eigenen Lebensgefühls rekuriert wie in Lauryn Hills Rap ‚The miseducation of Lauryn Hill‘ (US52):

656) The past it seems so far away
And I squeeze it so tight, I can't breathe
And every time I try to be
What someone has thought of me
So caught up, I wasn't able to acheive
But deep in my heart the answer it was in me
And I made up my mind to find my own destiny

In Anspielung auf den verzweifelten Kampf um finanzielle und innere Unabhängigkeit als alleinerziehende Mutter⁵⁴⁹ gibt Mia X in ihrem Rap ‚I don't know why‘ (US62) Einblicke in die Beengtheit der seelischen und sozialen Verhältnisse:

657) I can see I can destroy the mental chains on our enslaved brains
Cocaine be the aim, be the means of profit
But logically it tells me I'm going to jail and getting killed
Oh well, I gotta do what I gotta until a new day
when I don't have to ask why I live this way

Die Selbstdarstellung als aufmerksame Beobachterin im Ringen um psychische Unabhängigkeit spielt eine große Rolle bei der Auseinandersetzung mit Geschlechter- und Freundschaftsbeziehungen, menschlicher Enttäuschung, Verlust und Verrat, wie am Beispiel von Lauryn Hills Rap ‚Forgive them father‘ (US50) erkennbar wird:

658) you never suppose it's those who are closest to you, to you
They say all the right things to gain their position
Then use your kindness as their ammunition
To shoot you down in the name of ambition, they do [...]
Why every Indian wanna be the chief?

⁵⁴⁹ 2/3 aller schwarzen Kinder werden als Kinder von single parents geboren (Morgan 1999: 122).

Feed a man 'til he's full and he still want beef [...]
Why for you to increase, I must decrease? [...]
To survive is to stay alive in the face of opposition
Even when they comin' gunnin', I stand position [...]

Im deutschen Textkorpus spielt das finanzielle Unabhängigkeitsmotiv keine Rolle, im Gegenteil, Zeilen wie in Nina MC und Pyranjas Rap ‚Kopf hoch‘ (DE75) oder in Cora E's Rap ‚Könnt ihr mich hör'n‘ (DE29), die zwar der Betonung künstlerischer Unabhängigkeit dienen, wurden im amerikanischen Textkorpus nicht gefunden.

659) ich mach weiter meine Platten egal wieviel ihr davon kauft (DE75)
660) die Kassen ham noch nicht geklingelt doch das ist ok,
es reicht wenn ich hier steh und euch da unten tanzen seh' (DE29)

Stattdessen gibt es ebenfalls eine Anzahl Raps, die sich mit der Selbstdarstellung auf dem Weg zu personeller Autonomie beschäftigen. Zu dieser Gruppe gehört Nina MCs Rap ‚Alleine gehen‘ (DE76):

661) Ich spür mich nicht nur beklemmenden Druck [...]
ich will wieder lernen alleine zu kämpfen
Denn ich weiß was ein Kampf für den Sieger heißt
Ich vermiss das Gefühl von Stolz auf eigene Leistung
Lob für eigene Arbeit Stress und dann Erleichterung
Ich muss für mich stehen um mich anzulehnen
Doch das anzugehen heißt ich kann dich nicht sehen
Ich hab mich gewöhnt an unser tägliches Leben und
Vergessen dass ich ein eigenes besitz

Die Thematik des Kampfes gegen Selbstaufgabe und Depression kommt im amerikanischen Textkorpus vor allem im Zusammenhang mit häuslicher Gewalt vor. Queen Latifah gibt ein beredtes Beispiel davon im Rap ‚Unity‘ (US88):

662) I hit the bottom, there ain't nowhere else to go but up
Bad days at work, give you an attitude then you were rough
And take it out on me but that's about enough
You put your hands on me again I'll put your ass in handcuffs
I guess I fell so deep in love I grew dependency
I was too blind to see just how it was affecting me
All I knew was you, you was all the man I had
And I was scared to let you go, even though you treated me bad
But I don't want my kids to see me getting beat down
By daddy smacking mommy all around
You say I'm nothing without ya, but I'm nothing with ya⁵⁵⁰
A man don't really love you if he hits ya

Eves Rap ‚Love is blind‘ (US23) bringt den Verlust des Selbstwert- und Realitätsempfindens der Freundin der Erzählerin in Verbindung mit häuslicher Gewalt und Vergewaltigung.

663) That nigga had the power to make you crawl for him
I thought you was a doctor be on call for him
Smacked you down cause he said you was too tall for him, huh?
That wasn't love, babygirl you was dreamin'
I could have killed you when you said

⁵⁵⁰ Vgl. (DE90): „Ich weiss das Leben is' so und so 'ne Bitch/ Aber mit noch mehr als ohne dich“.

your seed was growin' from his semen

Mia X' Rap ‚Rainy Dayz‘ (US64) behandelt das gleiche Thema und die Angst vor häuslicher Gewalt aus der Ich-Perspektive:

664) nightmares of troubled times invade the space in my head
I'd rather be dead often than to deal with the pain and pressure
So let the rain fall and take it away all forever [...]
Please let it rain before my man comes home. Maybe he'll wanna
talk and practice between my thighs instead of on my eyes

In diesem wie auch in anderen Texten amerikanischer Rapper ist die Selbstdarstellung in Not verbunden mit einem Hilferuf an Gott und der Bitte um Kraft und Courage (zum religiösen Wortschatz, s. Kapitel 7.6). Häufiger jedoch ist die Selbstbeschreibung nach der Überwindung häuslicher Gewalterfahrungen im Verbund mit der Bezeugung innerer und äußerer Stärke wie im oben vorgestellten Rap ‚Unity‘ von Queen Latifah. Dies gilt auch für die Darstellung anderer Trennungssituationen durch amerikanische Rapperinnen, in der ebenfalls zum Teil auf den Gebrauch des Rechts, z.B. im Zusammenhang mit zu versorgenden Kindern wie in Mia X' Rap ‚I don't know why‘ (US62), rekuriert wird.

665) scrapping pennies while my kid's daddy slinging those Z's
But ain't doing shit for neither one of these
Should I ease up, grab a case, and set it off like Jada⁵⁵¹

Das gehäufte Auftreten des Themas und der Rolle der unabhängigen und der geschlagenen Frau auch in deutschen Texten (z.B. DE108 und 109) lässt Überlegungen zu einer stärkeren Berücksichtigung im Genrediskurs sinnvoll erscheinen.

Eine weitere Form der Selbstdarstellung in amerikanischen Raptexten ist die Präsentation als ‚Fly girl‘⁵⁵². Die Anbetung und Verehrung von Rapperinnen als ‚fly‘ gehörte seit der Entstehung von Rapmusik zum Standardrepertoire, wie Grandmaster Flash und The Furious Fives früher Rap ‚Fly Girl‘ demonstriert. Die Selbstdarstellung geht häufig einher mit der Beschreibung eigener Ansprüche bei der Partnerwahl sowie mit der Betonung der Selbstbestimmtheit der Darstellenden wie in Queen Latifahs Rap ‚Fly Girl‘ (US87) und steht in Verbindung mit der zuvor geschilderten Rolle.

666) Tell me why is it when I walk past the guys
I always hear, yo, baby? I mean like what's the big idea?
I'm a queen, nuff respect. Treat me like a lady
And, no, my name ain't yo and I ain't got your baby
I'm looking for a guy who's sincere
One with class and savoir faire

Keyes verweist auf die Bedeutung der Rolle für Rapperinnen bei der Darstellung als Partygänger, unabhängige Frau und erotisches Subjekt eher denn Objekt (Keyes 2002: 195). Dass die Rolle des ‚Fly Girl‘, prototypisch vertreten durch Gruppen wie Salt `n Pepa und The Sequence, und speziell der Wunsch nach Behandlung als ‚Lady‘ und ‚Queen‘ für Verletzungen anfällig ist, beweisen die herabsetzenden Verwendungen der weiblichen sozialen Kategorisierungen vonseiten einiger Rapper, beispielsweise im Rap ‚Gangster of Love‘ von den Geto Boys (US26, vgl. Kapitel 10.3.2).

Auch die Rolle der ‚Queen Mother‘ afrozentrierter Rapperinnen findet ähnlich der des ‚Fly girl‘ nur teilweise Akzeptanz bei Rappern wie KRS One, in dessen Rap

⁵⁵¹ Jada Pinkett, US movie star.

⁵⁵² Entscheidende Impulse für die Rolle gingen von der Hauptdarstellerin des Films ‚Superfly‘ (1972) aus. Das Adjektiv wird auch in Bezug auf Männer gebraucht, „brother you're fly I can't lie“ (US9).

‚Womanology‘ (US43) ihnen höchstens die Rolle als couragierte Wegbegleiter und unterstützende Schwestern (die Rolle der ‚Sista‘) eingeräumt wird. Die von ihm verwendeten Berühmtheiten afrozentrierter Geschichtsdarstellung beziehen sich in diesem wie auch im Rap ‚Brown Skin Women‘ (US38), der eigentlich die Rolle der Frauen hervorheben soll, ausschließlich auf männliche Pharaonen und Götter⁵⁵³. Ebenso ist die Geschichtsdarstellung der beiden Texte nur auf Männer bezogen und an Männer gerichtet, wie die Anrede mit ‚man‘ und später mit ‚Nigger‘ deutlich macht⁵⁵⁴.

Sowohl die Selbstdarstellung als ‚Fly Girl‘, als ‚Sista‘, als auch als ‚Queen (Mother)‘ tauchen in ihrer Spezifik nur in amerikanischen Texten auf. Ein Nachhall der Thematik freier Bewegung in der Öffentlichkeit, sexueller und historischer Subjektbildung und der Thematik des schwesterlichen Zusammenhalts findet sich allerdings auch im deutschen Textkorpus, zum einen in den Namensgebungen weiblicher Rapper wie Aziza A (‚Big Sista‘) und Schwester S, zum anderen in Texten über den gegenseitigen Beistand von Frauen. Schließlich findet bei aller Unterschiedlichkeit historischer Umstände die Selbstdarstellung im Rahmen der Geschichte schwarzer Frauen in Raps wie Queen Latifah und Monie Loves ‚Ladies First‘ (US86) ein gewisses Pendant in der Darstellung der Rolle von Frauen in der Geschichte und Gegenwart Deutschlands. Beispiele dafür bieten Nina MCs Rap ‚Blaue Flecken‘ (DE77), der drei Generationen vom zweiten Weltkrieg bis heute behandelt, und Pyranjas Rap ‚Frag nicht‘ (DE82) zu Status und Position von Frauen in heutiger Zeit.

Die körperbetonte Kleidung der ‚Fly Girls‘ diente u.a. der Symbolisierung des gestiegenen Selbstbewusstseins in Bezug auf den schwarzen weiblichen Körper in einer weitgehend von weißen Schönheitsidealen dominierten Gesellschaft (vgl. Rose 1990). Die Darstellung von Sexappeal und glamourösem Erfolg spielt bis heute bei Rappern beiderlei Geschlechts eine wichtige Rolle; daneben sind unauffälligere und unisex-Modi im Kleidungsstil zu bemerken, mit denen vor allem Rapperinnen auf stärkere Akzeptanz als MCs zielen. Über Bühnenimages gehen die Meinungen auch im deutschen Textkorpus auseinander, wobei es insgesamt seltener zur Anpreisung äußerer Körpermerkmale wie Größe und Hautfarbe und von Geschlechtsmerkmalen nach Art amerikanischer Rapper und Rapperinnen kommt.

Der Vergleich einer Textpassage aus Cora E’s Rap ‚Könnt ihr mich hör’n‘ (DE29) mit dem Refrain von Pyranjas Rap ‚Blondes Gift‘ (DE87) zeigt wie im amerikanischen Rap gegensätzliche Auffassungsweisen in puncto Körperpräsentation und -vermarktung im Zusammenhang mit der Selbstdarstellung als Rapper.

- 667) ich wurde älter doch ich wahrte meinen Stil
ich brauche kein Make up und habe trotzdem Sexappeal
steh meinen Mann, auch bin ich eine Frau, betone Linien,
nicht die Linie, stell mein Körper nicht zur Schau (DE29)
- 668) Es ist egal, was ich mach'! Es ist egal, was ich kann! Und ganz egal,
welcher Plan, ich mach's wie alle anderen und ich zeig', was ich hab'!
Es ist egal, was ich mach'! Es ist egal, was ich kann! Es ist egal, wie
kalt es ist, Mann, ich zieh' mich nicht an, ich verdiene daran! (DE87)

⁵⁵³ In (US43) heißt es u.a. „See I may be the pharaoh/ But believe she's the tone“. Zur dichotomen Lesart: Pharaonen erlangten Berühmtheit in der Geschichte, Ton ist ein formbares Material und dazu stumm.

⁵⁵⁴ Die Anrede in (US38) erfolgt zunächst mit ‚man‘: „Brown man is a God in any city/ White man knew dat, and dat was a shock/ So dem whip up your bod', and dem whippin not stop/ But dem nah can't stop us wit de whip and de chain/ So dem take away your history, erase your name“. Die Darstellung ist männlich zentriert sowohl im Hinblick auf die allgemeine Geschichte als auch auf das Leiden von Schwarzen.

Allerdings beeindruckt die Selbstrepräsentation von Rapperinnen wie Missy Elliott oder Lil'Kim durch einen Sexappeal, der nicht nur über das Äußere, sondern vor allem durch Kunstfertigkeit im Rappen und musikalisch überzeugendes Begleitwerk erzeugt wird. Von besonderer Bedeutung dabei ist neben Sprachwahl, Artikulation und Betonung das Sprechtempo (s.a. Haugen 2003: 434), das zusammen mit rhythmisch und klanglich perfekten Produktionen zum Anschein hoher Professionalität beiträgt.

9.5 Biographische Rolle, Erfolg und Szenemitgliedschaft

Neben den bisher behandelten Formen der Selbstdarstellung trifft man auf Texte, in denen das Selbst durch biographische Erzählelemente als authentisch, stark, rebellisch o.Ä. präsentiert wird. Dabei werden zum Teil das Zusammentreffen und Aufwachsen mit der HipHopkultur beleuchtet, oder es wird auf andere Erfahrungen aus dem sozialen Alltag der Rapper in Vergangenheit und Gegenwart rekurriert. Im amerikanischen Korpus sind damit oft Lehren verknüpft, die die Darstellenden aus dem bisherigen Leben gezogen haben wie in Da Brats Rap ‚My Beliefs‘ (US12):

669) I believe good things come to those that grind
Never take a step back, leave the past behind
Keep your mind on some money and don't ever stop tryin'
And everything'll be fine, everything'll be fine

Lil' Kim imaginiert einen alternativen Lebensverlauf im Rap ‚This is who I am‘ (US55), ein vor allem in Texten von Gangsta- und Glamourrappern häufig gegebenes Statement:

670) I'd rather be dead and rich than broke and livin'
without rap, I probably woulda been sellin' dope in prison

Andere Lehren beziehen sich auf die Hinwendung zu Gott und eine gereifte Beziehung zu sich selbst und zur Außenwelt wie in ‚The miseducation of Lauryn Hill‘ (US52):

671) I hear so many cry for help, searching outside of themselves
Now I know His strength is within me
And deep in my heart the answer it was in me
And I made up my mind to find my own destiny

Foxy Browns Rap ‚My life‘ (US25) enthält die narrative Darstellung des Aufwachsens in materiell orientierten Ghettoangas (zum Wortschatz vgl. Kapitel 7.3):

672) At the age of 14 introduced to coups
Learnin' how to seduce niggas, takin' their loot
Quickly, got involved with this money like that
The finer things, those kind of things
Power, money, cars and diamond rings

Auch das häufige Motiv des Preises von Erfolg und Berühmtheit wird aufgegriffen (vgl. auch DE83), das Rappern gleichzeitig zum Aufbau von Sympathie und Bewunderung vonseiten des Publikums dient, oft dargestellt als innerer und äußerer Konflikt:

A high price for this high price life
While I'm on tour is my man cheatin' just to spite [...]
My girls ain't same guess it's since the fame
Bitches smile in my face then throw dirt on my name
Mad 'cause I made it. Now friends intimidated

Hate it that I'm in the same game as them with more fame than them.
They know who they are this life is no joke. I was happier broke

Der Text stellt die Auswirkungen des Aufwachsens ohne Vater dar, ein soziales Problem, das auch von anderen Rappern (z.B. in US18) und Rapperinnen thematisiert wird. Zur Selbstdarstellung der Rapperin gehört weiter ein Rat in der Rolle als alleinerziehende Mutter an ihre lokale Gemeinschaft und imaginierte Zuhörerschaft:

I'm here to show y'all that havin a kid ain't meanin' nothing
That won't keep him, especially if he's in love with another chick
Then you stuck with the baby mother shit.
Don't be lovin' niggas more than yourself, let them roam
A dog will always find his way home

Mit der Darstellung harter sozialer Realitäten verbindet sich oft die Kritik an diesen Verhältnissen, wobei gleichzeitig der Versuch unternommen wird zur Konstruktion eines in sich kohärenten Selbstbildes nach Maßstäben der Gemeinschaft der Rapper (vgl. auch Haugen 2003: 430-1). Ein Beispiel dafür liefert die Kritik der Rapperin an gesellschaftlichen Doppelstandards und dem für-sich-Reklamieren von Rappern, nur aus Liebe zum Rap im Geschäft zu sein und andere des Sell outs⁵⁵⁵ zu bezichtigen. Dabei wird auch auf die ungleiche soziale Kategorisierung als ‚mack‘ und ‚dude‘ bzw. ‚bitch‘ und ‚ho‘ sowie auf die damit verbundenen unterschiedlichen Bewertungen männlichen und weiblichen Verhaltens als ‚amusing‘ bzw. ‚rude‘ und ‚bitchy‘ aufmerksam gemacht (s. Kapitel 10.3.2).

Nikki D's Selbstbeschreibung im Rap ‚Daddy's little girl‘ (US80) thematisiert das frühe Erwachsenwerden durch unverhüteten Sex und nachfolgende Schwangerschaft. Die Auseinandersetzung mit der neuen Rolle reflektieren besonders die letzten Zeilen des Raps, in denen es um das Verhältnis zu den Eltern geht.

673) Neighbors asked could he trust me, yeah, daddy loves me
Cause I can feel it in his arms strong when he hugs me
But there comes a time when his angel must spread her wings [...]
Every time I skipped school mama sat home and sang the blues
Now I regret the day that daddy let me out to play
But I'm a woman now, so let's keep it this way

Das Aufwachsen und Erwachsenwerden wird im Wechsel der im Titel enthaltenen Bezeichnung ‚(Daddy's) little girl‘ zu ‚woman‘ (s. Kapitel 10.3.2) deutlich.

Selbstdarstellungen durch die soeben geschilderten Inhalte sind im deutschen Textkorpus nicht nachweisbar. In Bezug auf biographische Narrative zum Aufwachsen und Erfolgen mit Hip-hop und Rap lassen sich jedoch Parallelen ziehen, und auch hinsichtlich der Darstellung sozialer Misere. Biographische Erzählungen wie Cora E's Rap ‚Schlüsselkind‘ (DE26) behandeln Probleme wie beengende finanzielle Verhältnisse, Alkoholismus, Aufwachsen ohne Vater und wenig Zeit der berufstätigen Mutter. Aus den erlebten Härten erwächst der Erfolg durch das Aufgehen im Rap.

674) sie ging zum Dienst Tag für Tag.
Es war bestimmt nicht leicht für sie uns zu erklär'n dass sie uns
trotzdem mag. Vermisst hab ich nichts doch du fragst dich
Wer dein Vater ist wenn du nur zweimal im Jahr Post kriegst [...]
Ich ertrank fast sank doch hatte Glück
Die Welle aus Amerika spülte mich wieder ans Land zurück [...]

⁵⁵⁵ Eine gängige Vokabel zur abwertenden Bezeichnung von Rappern, die nach Ansicht der Beurteilenden den Ausverkauf von Rap, d.h. dessen rücksichtslose Kommerzialisierung betreiben.

Ich wollte rappen wie Shanté so verfolgte ich die Spur
Erfuhr Freundschaft von jedem der auf meinem Trip mitfuhr

Auffälligerweise enthalten die Texte keine explizit formulierten Lehren, gerichtet an eine Gemeinschaft, wie in vielen amerikanischen Texten. Selbstreferentielles Sprechen überwiegt gegenüber Hörergerichtetem Sprechen (vgl. Kapitel 11.1). Dies ist auch der Fall im biographische Elemente nutzenden Rap ‚Wenn ich nur noch einen Tag zu leben hätte‘ von Basis (DE8), in dem das im Titel ausgedrückte Szenario imaginiert wird.

675) Ich würd' mit meinen Jungs eine kleine Tüte bauen [...]
Verhauen haben wir oft genug den Typ, den alle fertig machen.
Ich würd' ihn einladen und nicht über, sondern mit ihm lachen [...]
Ich würde gern mit Michael Jay⁵⁵⁶ um ein paar Körbe spielen [...]
Ich würd' noch einmal Klamotten kaufen gehen
damit lass ich mich dann auf meiner letzten Party sehn [...]
aber außerdem würd' ich gern bei der Ex-Schwester S⁵⁵⁷ auftreten
am liebsten gleichzeitig in allen Städten [...] Doch was für'n Stuss, das
alles macht mich froh. Warum leb' ich dann nicht immer so?

Durch die Art der Beschreibung werden Verbindungen zur amerikanischen und zur deutschen Hiphopkultur hergestellt. Rekurrenzen betreffen Basketball, Drogen, Party und die deutsche Rapperin Schwester S. Der Kommentar am Ende des Stücks erscheint wie zu sich selbst gesprochen und erzielt dennoch auf indirekte Weise eine ‚belehrende‘ Wirkung im Sinne der teacher Rolle im US-Rap (vgl. Karrer 1996: 32).

Torchs Rap ‚In deinen Armen‘ (DE111) verwendet weitere Elemente der Selbstdarstellung als Hiphopper und Rapper, indem er seine ‚Karriere‘ als Sprayer und als Pimp⁵⁵⁸ beschreibt, dazu das Härtemotiv aufnimmt und durch Verweben mit Liebesgeschichte, Anprangern von Erfolgsneid und Auseinandersetzung mit Rassismus nahezu sämtliche bisher behandelte Themenstränge von Rap in ein Stück einbringt. Die Stilisierung als vollwertiges Mitglied der Hiphop- und Rapkultur in biographisch angelegten Texten wird besonders deutlich durch den Akt der Beurteilung der Entwicklung von Rap sowie durch die Bewertung anderer Rapper nach szenetypischen Kriterien wie Authentizität, Professionalität und Kommerzialisierung.

Ein anderes Beispiel dafür ist der Rap ‚Geld oder Liebe‘ von den Massiven Tönen (DE72), dessen Titel programmatisch ist für die Beschreibung von Rap zwischen Vermarktung und Idealisierung. Wie schon in anderen deutschen Raps (z.B. DE26), so werden Vorbilder aus der amerikanischen Rap- und Hiphopszene (einschließlich Breakdance, Graffiti-Kunst und Hiphopmode) explizit gemacht. Für die Selbstdarstellung innerhalb der deutschen wie amerikanischen Rapszene spielt neben der narrativen Bestätigung der harten Erarbeitung erlernter Fähigkeiten im Rappen, Breaken und Sprühen der Verweis auf die Teilnahme an der Jamkultur der Anfangsjahre von Rap im deutschsprachigen Raum eine wichtige Rolle, und schließlich der Hinweis auf das eigene Verhältnis zu Rap, finanziellem Erfolg und Authentizität (vgl. DE72).

Die moderate Erwähnung von Rap als berufliche Einnahmequelle wird kombiniert mit dem Willen zum Erfolg durch Leistung und der ‚Belohnung‘ durch die Selbstdarstellung als ‚Helden‘. Selbst in der Negation wie im Rap ‚Motherfucker‘ von

⁵⁵⁶ U.a. eine beliebte Aktivität auf Hinterhöfen und Straßen am. Ghettos, z.T. begleitet von Rapmusik. Der Stil von Basketballern (M. Jay) hinterließ Spuren in Kleidung, Auftreten und Gestik von Rappern.

⁵⁵⁷ Sabrina Setlur.

⁵⁵⁸ Der Begriff wird häufig im Sinne der Vielweiberei aufgefasst, im engeren Sinne jedoch behandelt er die finanzielle Ausbeutung von Frauen durch Zuhälterei und weiteres kleinkriminelles Verhalten (s. Kap. 9.2). Mack steht für den Status des Bosses innerhalb solcher Milieus, trägt jedoch ebenfalls die Konnotation finanziellen und sexuellen Erfolgs durch Ausbeutung bzw. subtile Manipulation.

Fettes Brot (DE53) zeigt sich die Selbstdarstellung als Experten und ‚wahre‘ Retter von Rap, dessen Zustand scharf kritisiert wird.

676) keiner von diesen so albern Homies wird je wieder Verse singen
mein Dank geht an alle die halfen dass wir Rap unter die Erde bringen [...] da ich sicher sein will, dass ich wirklich nie wieder so ein beschissenes Lied hör, gibts zerbrochene Platten, verbeulte Mikros und zerrissene Streetwear. Keiner hat was gemerkt, alle waren seelenruhig am Kiffen und ich hab, nur so zum Scherz, Rap die Kehle durchgeschnitten

Seitenhiebe werden auch hier ausgeteilt auf Kommerzialisierung und, in diesem Falle, Frauenfeindlichkeit und Gewaltverherrlichung im Rap, wobei die Aussagen allerdings relativiert werden durch die stereotype weibliche Attributierung mit ‚hübsch‘ und die ‚genregerechte‘ Kreation ausdrucksstarker Gewaltbilder zur Suggestion von Macht.

wow, jubelt jede hübsche Frau wenn ich Rap die Mütze klau ist Apokalypse now⁵⁵⁹ und ganz schön fett ist er geworden [...] man könnte mal schön mit der pumpgun zu ballern anfangen [...] so schnell kann es gehen und ich schick den Typen himmelwärts mit mir hast du sonst immer Terz, dem ersten Killer Pinnebergs mein Opfer ist, das habt ihr Spinner nicht vermutet und zwar exklusiv: Herr Rapmusik. Fast innerlich verblutet liegt er auf den Schienen, kann kaum noch fliehen

Vorgaben aus dem amerikanischen Rap liefern Darstellungen, in denen die Entwicklung von Rap zusammen mit der eigenen Entwicklung von Rappern beschrieben wird, wie beispielsweise in The Roots und Commons Rap ‚Act Too ... The Love of my life‘ (US102), in dem Ghettohärte zum Nachweis eigener Street consciousness⁵⁶⁰ und Hiphop als Lebensretter in Erscheinung treten.

677) Learnin the ropes of ghetto survival
Peepin out the situation I had to slide through
Had to watch my back my front plus my sides too
When it came to gettin mine I ain't tryin to argue
Sometimes I wouldn'ta made it if it wasn't for you
Hip hop, you the love of my life and that's true

Auch das Geldmotiv, der Ausdruck der Begeisterung, Authentizität und das aktive Engagement für Rap werden angeführt. Der Terminus Hardcore wird hier im Sinne des authentischen Produzierens von Rap ohne kommerzialisierende R&B-Einflüsse oder andere Einflüsse verwendet, die dem Ansehen von Rap in seiner imaginierten Idealgestalt schaden könnten.

It was all for you, from the door for you
Speak through you, gettin paper on tour for you [...] Used to hit up every corner store wall for you
We ripped shit, and kept it hardcore for you

Schließlich findet auch das Motiv der Glorifizierung des Vergangenen zum Zeichen der Kennerschaft bei gleichzeitiger Neukonstituierung der Tradition statt, die zur Richtschnur eigener Bewertung wird.

⁵⁵⁹ amerikan. Film von Francis Ford Coppola (1979).

⁵⁶⁰ Ein häufig gebrauchter Terminus zur Betonung der engen Verbindung amerikanischer Rapper und Rapperinnen zum Leben der Straße und der Ghettos, zur Gemeinschaft, in der sie aufgewachsen sind.

it was more than just a 'fuck the Police'⁵⁶¹
 in her⁵⁶² I found peace (like who?) Like Malcolm⁵⁶³ in the East
 Seen her on the streets of New York, trickin off [...]
 In retrospect I see she brought life and death to me
 Peace to us collectively, live and direct when we perform
 It's just coffee shop chicks and white dudes over her

Die Selbstdarstellung als unkommerziell und den Anfangsidealen bzw. anerkannten Vertretern der Rapszene verpflichtet und damit sich selbst erhebend, ist auch in anderen Texten mit Kritik an der Vermarktung und dem Ausverkauf der Ideale von Rap zu bezeugen. In Commons Rap ‚I used to love her‘ (US10) stellt sich der Performer als treuer und selbstloser Liebhaber von Rap dar, der dessen Kommerzialisierung und Hilflosigkeit gegenüber negativen Einflüssen betrauert und sich zum Retter desselben stilisiert. Während er die einzelnen Phasen von Rap beschreibt, konnotiert er Rap als weiblich und lässt klare Besitzansprüche erkennen. Nostalgisierung und Glorifizierung der Anfangsjahre kommen im zweiten Teil des Textes zum Ausdruck, in denen der kommerzielle Erfolg und die mit der Verbreitung von Rap einhergehenden Veränderungen zum Teil negativ bewertet werden.

9.6 Zusammenfassung

Die Vorstellung und der Vergleich amerikanischer und deutscher Texte zur Art der Selbstpräsentation hat gezeigt, inwieweit die in 4.3.5 behandelten Rollen von MC, Unterhalter, Hiphopper⁵⁶⁴, Pimp, Mack, Gangster, fly Girl, Sista oder Queen vorkommen, ausgefüllt und variiert werden. Dabei wurde deutlich, dass die Selbstdarstellung häufig durch die Kombination der Charakteristika verschiedener Rollen und nicht durch die durchgängige Verkörperung einer der genannten Rollen erfolgt. Im deutschen Textkorpus sind bestimmte ältere Rollen wie beispielsweise die des ‚fly girl‘ nicht vertreten; der Charakter von Mack, Pimp und Gangster/Gangstress ist häufig der eines Antihelden (s. Kapitel 11.5), worauf z.T. auch die Selbstbezeichnung des ‚being bad‘ mancher Künstlerinnen und Künstler verweist⁵⁶⁵.

Wie die Ausführungen zu den Genrerollen zeigen, ist Selbstdarstellung im Rap oft durch die Bezugnahme auf die eigenen Fähigkeiten, zum eigenen oder anderen Geschlecht, zu Liebe, Sex, Gewalt, Hiphop und Politik gekennzeichnet. So sind die thematische Darstellung der Handhabung von Mikrofon und technischem Zubehör mit der Rolle von MC und DJ verbunden, die von Waffen, Gewalt und Drogen mit der von Gangstern sowie Pimps, wobei sexuelle Bezüge hinzukommen. Liebe, Sex und Geld sind von Relevanz beim Ausagieren der zuletzt genannten Rolle ebenso wie, wenn auch aus verschiedener Perspektive, zur Präsentation als unabhängige Frau und als ‚fly girl‘.

Der Wegfall bzw. das nur ansatz- oder andeutungsweise Ausfüllen bestimmter Rollenthematiken deutet auf die teilweise gravierende Verschiedenheit der dargestellten sozialen Lebensverhältnisse von amerikanischen und deutschen Rapperinnen und Rappern. Sie deutet auf die unterschiedlichen Herkunftstraditionen und -perspektiven,

⁵⁶¹ Anspielung auf NWA's umstrittenen Rap ‚Fuck the Police‘.

⁵⁶² Hiphop wird als Liebe des Rappers und weiblich konnotiert, Stationen der ‚Beziehung‘ beschrieben.

⁵⁶³ Malcolm X, Leitfigur schwarzer Bürgerrechtsbewegung und oft gesampelt in Rapmusik.

⁵⁶⁴ Die Trennung von MC (=Rapper) und Hiphopper bezieht sich auf biographische Narrative, die die Selbstdarstellung auf die Bereiche Breaken und Sprayen ausdehnen und sich mit der Hiphopkultur als Ganzes identifizieren.

⁵⁶⁵ Die aus der ‚rude boy‘ und ‚riot girl‘ Ära bekannte und weit in die Geschichte Schwarzamerikas zurückreichende Figur findet ihre Fortsetzung nicht nur in Narrativen und Selbstdarstellungen von Rap. Auch im Punk, Funk und Pop sind ‚bad boys/ girls‘ Bühnenimages (Greig 1998).

die im Falle amerikanischen Raps Narrative und Charaktere afroamerikanischer Kultur und mediale Einflüsse, insbesondere der Blaxploitation Filme für die Rolle von Gangsta(paar), Pimp, Mack und Fly Girl sowie die zugehörigen sozialen Kategorisierungen, beinhalten. Mit diesen wie mit den Gebrauchstraditionen und Verwendungsweisen sind die meisten deutschen Performer wenig vertraut. Themen, Rollen und soziale Kategorisierungen werden von deutschen Rapperinnen und Rappern in ihrer sekundären Form und bereits gefiltert durch amerikanischen Rap adaptiert.

Aufgrund des unterschiedlichen Grades sprachlicher und diskursiver Rollenverkörperung in amerikanischen und deutschen Texten sind Differenzen in Wortschatz und Nonstandardgebrauch zu vermuten. Die Umsetzung gemäß dem Authentizitätsideal von Rap und Hiphop (s. Kapitel 3.4) erfolgt mittels Referenzen auf landes- bzw. regionaltypische, sozial- und kulturspezifische Kennzeichen von Macht, Besitz, sexueller Attraktivität, moralischen Gesetzen, etc. Dabei werden Referenzen mit sprachlichem Symbolwert in deutschen Raptexten sowohl im Hinblick auf lokale soziale Umstände und medial geprägte Kultur als auch mit Blick auf amerikanische Vorbilder ausgewählt, während die Ausrichtung amerikanischer Texte überwiegend entlang lokaler afroamerikanischer Gemeinschaften, der lokalen und nationalen Hiphop Community und amerikanischen Gesamtgesellschaft stattfindet.

Die Präsentation der verschiedenen Genrerollen geht mit der Bündelung unterschiedlicher sprachlicher Mittel einher. Es erfolgt eine enge Verknüpfung mit bestimmten Themenbereichen, die auf unterschiedliche Adressatenkreise ausgerichtet sind. Diese werden durch die Benutzung einer mit ihnen assoziierten Sprachwahl aus dem umgangssprachlichen und/oder Slangwortschatz angesprochen. Letzterer überwiegt in Verbindung mit der Pimp-, Mack (Diva)- und Gangsta-Rolle (vgl. Kapitel 6). Außerdem spiegelt der Gebrauch bestimmter Sprechakte Genrevorgaben, Sprechereinstellungen und Einstellungen zur Tradition und lokalen Gemeinschaft (s. Kapitel 11). Im Folgenden werden die lexikalischen Mittel zur Selbstpositionierung und Abgrenzung im amerikanischen und deutschen Rap näher untersucht.

10 Soziale Kategorisierungen

Die bisherigen Untersuchungen haben gezeigt, dass die Selbstdarstellung im Rap häufig durch den Rekurs auf eigene Fähigkeiten, auf das eigene oder das andere Geschlecht im Kontext von Liebe, Sex, Gewalt, Hiphop und Politik realisiert wird. Insbesondere der Darstellung des/der Anderen kommt dabei besondere Bedeutung zu, was sich sowohl in der Erzählperspektive als auch in den Selbst- und Fremdkategorisierungen von Rapperinnen und Rappern niederschlägt. Die gemachten Beobachtungen über einige der Bezeichnungen zur Rollendarstellung von ‚Fly Girl‘ und ‚Queen‘ lassen sich erweitern im Hinblick auf Bezeichnungen für Homosexuelle, Behinderte und ethnische Minderheiten in Raptexten. Bei der Darstellung des/der Anderen geht es immer auch um Präsentationen des Fremden zum Zweck der Abgrenzung und Selbstdefinition von Rapperinnen und Rappern.

Die Benutzung umgangssprachlicher Ausdrücke und von Substandarddeutsch, zusammen mit zahlreichen aus amerikanischen Texten bekannten Kolloquialismen im allgemeinen Wortschatz, setzt sich auch und besonders im Bereich sozialer Kategorisierungen im Rap fort. Einige Begriffe, wie *nigga* oder *motherfucker* sind weniger häufig in deutschen Texten, *motherfucker* beispielsweise taucht 30mal und nur bei männlichen deutschsprachigen Rappern auf, *nigga* 22mal bei männlichen und 10mal

bei weiblichen deutschen Rappern⁵⁶⁶; stattdessen werden andere Ausdrücke als übersetzte Formen für Beleidigungen (z.B. *Nutte*⁵⁶⁷, *Arsch*⁵⁶⁸) herangezogen.

Labeling is an important means of producing and maintaining social distinctions. The simple existence of a term for a social type creates a category, allowing it to enter into everyday discourse. At the same time, the potential for labeling can serve as a strong means of social control ... (Buchholtz 2001, Eckert and McConnell-Ginet 1995). We make social meaning by labeling as we chat. It is in speech activities [...] that we endow labels with meaning. And in thus endowing labels with meaning, we create categorizations (Eckert 2003: 388).

Die tagtägliche Nutzung und Wiederbenutzung von Labels bringt ein kontinuierliches Auf und Ab von Bedeutung und sozialem Wandel mit sich (ebd.). Die Verbreitung von Bezeichnungen gibt Aufschluss über das lokale soziale Terrain, die Grenzen der Respektabilität und die Begriffe zur Bewertung (Labov 1992). Bedeutungsdifferenzen oder Unterschiede im sprachlichen Inventar verschiedener Gruppen reflektieren die Natur der sozialen Ordnung und werden genderdifferenziert benutzt. Eckert und McConnell-Ginet (1995) stellen fest, dass hegemoniale Kategorien tendenziell vorwiegend in Begriffen von Männern definiert werden, und dass weibliche Teilnehmer an diesen Kategorien härter an der Hervorhebung ihres Kategoriestatus arbeiten müssen. Andererseits scheinen bestimmte Kategorien spezifisch männlich oder weiblich, während andere verschieden verwendet werden in Referenz auf Männer und Frauen.

At any rate, the practice of labeling is a powerful means of co-constructing gender and other social categorizations, and of controlling social meaning within the community. The volatility of these labels attests to - indeed is an agent of - social change (Eckert 2003: 388-9).

Weatherall und Gallois (2003: 488) verweisen auf den Ansatz der diskursiven Psychologie, derzufolge Gender das Ergebnis und Produkt sozialer Interaktion ist. Verbale Manifestation und Benutzung sozialer Kategorisierungen geben Einblick in die Struktur und Organisation des sozialen Lebens. Sowohl die ethnische Selbst- und Fremdkategorisierung als auch die Charakterisierung des Geschlechts erfolgen mittels verschiedener Strategien vonseiten der Rapperinnen und Rapper. Dazu zählen das Anzweifeln und Ersetzen vorhandener Kategorisierungen, oder aber die Für-sich-Inanspruchnahme und versuchte Entwertung gegebener Formen der Beleidigung für Männer, Frauen bzw. Angehörige einer ethnischen Gruppe.

Die semantische Asymmetrie, die die Darstellung von Frauen und Männern in der Sprache kennzeichnet (s. Kapitel 4.3.6), ist ein Ausdruck der wahrgenommenen Werte und des Status' von Frauen und Männern in der Gesellschaft (Pauwels 2003: 553).

⁵⁶⁶ (absolute Angaben) gegenüber 141 Nennungen männl. am. Rapper von *nigga/nigger/nigguz*; 10 Nennungen männl. und 12 Nennungen weibl. am. Rapper von *motherfucker*, 1mal in der euphemistischen Verkürzung zu *motha'*, außerdem 18mal bei Rappern und 4mal bei Rapperinnen das intensivierende *mutherfuckin'* und 3mal bei Rappern das fluchende *motherfuck x*.

⁵⁶⁷ Schlampe ist analog zu *slut* im US Slang und taucht in einigen dt. Raptexten auf neben ‚Slut‘.

⁵⁶⁸ Anstelle von *dickhead*, *son of a bitch* (auch in der Übers. ‚Sohn einer Hündin‘). Andere vulgärsprachl. Bezeichnungen sind *Fotzenlecker* (DE1) analog am. *pussyeater* (US77) u. *cocksucker* (DE46, a man who is weak, passive emasculated. Derived from the notion that a man who performs oral sex is a weakling; the myth is that African American men don't go down on women; cock = vagina; Smitherman 1994: 81).

The core of this semantic asymmetry is that woman is a sexual being dependent on man, whereas man is simply defined as a human being whose existence does not need reference to woman.

Schulz (1975) hebt die Praktik semantischer Derogation hervor, die durchgängig den „generischen Mann“ und die „sexuelle Frau“ porträtiert. Schulz (1975: 64) bemerkt, dass „a perfectly innocent term designating a girl or a woman may begin with neutral or positive connotations, but that gradually it acquires negative implications, at first only slightly disparaging, but after a period of time becoming abusive and ending as a sexual slur“. Dieser Prozess wurde auch in anderen Sprachen (vgl. Kochskämper 1991 für das Deutsche) beobachtet. Sprachliche Stereotypisierung der Geschlechter⁵⁶⁹ ist problematisch, besonders für Frauen, indem sie deren untergeordneten Status verstärkt. Stereotypische Sprache ist insbesondere schädigend für Frauen im Kontext von Massenmedien, Bildung und Erziehung (Nilsen et al. 1977, Pauwels 2003), d.h. auch in überwiegend medial vermittelten Texten mancher Rapperinnen und Rappern.

10.1 Ethnizität

Beispiele für die Zurückweisung und Ersetzung von Kategorisierungen im amerikanischen Textkorpus betreffen zum einen die Bezeichnung als ‚Nigga‘ und ‚black‘ in Texten von KRS One. Dieser verweist auf die Deplaziertheit der Termini für Männer bzw. auch für Frauen im Rap ‚Brown Skin Woman‘ (US38):

678) Brown skin gwal them can't diss yo
Cause you run the show-ow-ow! [...]
We just, take on the name, that massa give us
That name is nigga, the correct is negro
It's spanish for black, white man call us dat
There is also negroid, also negro
Now, all nigga pon the corner playin ceelo
Man you're not a negro, cause you're skin is not black

Auf die Geschichte der Bezeichnungen für Menschen afroamerikanischer Herkunft verweist auch Talib Kweli im Rap ‚For Women‘ (US100), in dem auf das Dasein einer alten Frau rekurriert wird:

679) Livin' a century, the strenght of her memories
Felt like an angel had been sent to me
She lived from nigger to colored to negro to black
To afro then african-american and right back to nigger

Andererseits finden sich zahlreiche Raps, in denen das Wort ‚Nigga‘ positiv und im Sinne der Authentizität und Verbundenheit von Rappern mit afroamerikanischen Gemeinschaften verstanden wird, wie es beispielsweise in Tupac Shakurs Rap ‚I'd rather be your nigga‘ (US106) oder ‚Real Niggaz don't die‘ von Niggaz With Attitude (US78) der Fall ist, deren Gruppenname selbst auf die Kategorisierung Bezug nimmt.

Damit verbinden sich häufig nähere Bestimmungen wie ‚true‘, ‚real‘ und das Pronomen ‚my‘, die die identifikatorische Bezeichnungsweise unterstreichen. Die Kategorie ‚brown‘ wird achtmal verwendet im oben zitierten Text und kommt

⁵⁶⁹ Angelegenheiten von Ähnlichkeit und Differenz unter und zwischen Frauen und Männern entstehen nicht einfach aus lokaler Praktik, sondern haben auch eine ideologische Dimension. „Gender identities are not just social categories to which people belong, but are also verbal categories that can be invoked in order to do things that are consequential for social action“ (Weatherall and Gallois 2003: 505).

ansonsten im Zusammenhang mit der Beschreibungen der Hautfarbe vor, wobei hellere Haut infolge des jahrhundertelangen Einflusses von Rassismus als schöner bewertet wird. Attribute wie ‚brown-skinned‘ (1), ‚light brown‘ (1), sowie Selbstbezeichnungen wie ‚Foxy Brown‘ und andererseits ‚Niggaz With Attitude‘ bezeugen den Hautfarbendiskurs, der außerdem durch Beschreibungen wie ‚chocolate skin‘, ‚smooth‘, ‚silky‘, ‚creamy‘ und ‚milky‘ gekennzeichnet ist. In anderen Texten taucht auch das Wort ‚yellow‘ als Beschreibungskategorie auf, sowie die Tatsache künstlicher Aufhellung dunkler Haut durch Bestreuen mit Asche aufgrund eines von Weißen vorgegebenen Schönheitsideals. Außerdem spielt die künstliche Glättung gekräuselten Haares als Annäherung an das weiße Schönheitsideal eine Rolle. Ausschnitte aus der episodischen Darstellung von Frauenleben mehrerer Generationen in Talib Kwelis Rap ‚For Women‘ (US100) veranschaulichen dies:

680) Her skin was black like it was packed with melanin
 Back in the days of slaves she packin' like Harriet Tubman⁵⁷⁰ [...] her skin is yellow, it's like her face is blond word is bond
 And her hair is long and straight just like sleeping beauty [...] my skin is tan like the front of your hand, and my hair... Well my hair's alright whatever way I want to fix it, it's alright it's fine [...] But me, my skin is brown and my manner is tough (US100)

Auch Lauryn Hills Rap (US48) zeigt die nach wie vor geltende Aktualität des Diskurses in der Kritik am äußeren Erscheinungsbild schwarzer junger Frauen:

681) Look at where you been, hair weaves like Europeans

Das Wort ‚Nigga/s(z)‘ kommt im amerikanischen Textkorpus 100mal von Rapperinnen verwendet vor, zumeist als abwertende Bezeichnung für Männer, in einigen Fällen als anerkennende Bezeichnung. Die Kennzeichnung erfolgt durch Negativ- bzw. Positiv-Attributierung wie ‚tramp ass nigga‘(-) ‚too cool ass niggas‘ (-), ‚Ø article/ a/ this/ that nigga‘ (-), ‚Ø article/ the/ them/ all niggas (-), ‚no good nigga‘ (-) oder ‚down ass nigga‘ (+) und ‚my nigga‘ (+). In (US8) findet die Verballhornung von ‚Nigga‘ als ‚Niggaro‘ statt - die Rapperin Boss fügt die italienische Endung an, um der Zurückweisung der Fremdkategorisierung als ‚hoe‘ rhythmisch Nachdruck zu verleihen.

682) Got me a down-ass nigga on my team (US110)

683) If ya keep, talkin' that shit cuz all bitches aint hoes!

And I'm-a be the one to let ya stray ass know, niggaro! (US8)

In amerikanischen Texten gemischter Besetzung kommt ‚Nigga/s(z)‘ 65mal vor, wobei Linksattributierungen wie ‚Ø article/ a/ the/ this nigga‘ hier sowohl in negativer als auch in positiver Bedeutung vorkommen, weiterhin ‚the ill nigga‘ (-), ‚bitch ass niggas‘ (-), ‚old punk ass, broke ass, bitch ass niggas‘ (-), ‚them thug niggas‘ (-), ‚true nigga‘ (+), ‚down ass nigga‘ (+), ‚my nigga‘ (+) und ‚ghetto niggaz and bitches‘ (+).

In Texten amerikanischer Rapper wird der Ausdruck ‚Nigga/s(z)‘ und seine Schreib- und Aussprachevarianten ‚nigger‘ und ‚nigguz‘ insgesamt 130mal verwendet, was einer etwa gleichmäßigen Verteilung des Wortes über die Teilkorpora männlicher, weiblicher und gemischtgeschlechtlicher amerikanischer Besetzungen entspricht. Auch in diesem Fall werden identifikatorische Benutzungen der Bezeichnung durch ‚my‘ und

⁵⁷⁰ Harriet Ross, 1819/20 geb. in Dorchester County, Maryland, mit den Namen ihrer Eltern, beide Sklaven, war reiner afrikan. Herkunft; wuchs unter harten Bedingungen auf; mit 12 J. schwer verletzt durch Schlag an den Kopf durch weißen Aufseher für Weigerung, beim Fesseln eines Mannes zu helfen, der versucht hatte zu fliehen; mit 25 J. Heirat m. John Tubman, freien Afroamerikaner; 5 J. später Flucht aus Angst, in d. Süden verkauft zu werden. <http://www.nyhistory.com/harriettubman/life.htm>, 28.09.05.

‚real‘ oder ‚me and the niggaz‘ (+) ausgedrückt, negativ wie positiv konnotierte Bedeutungen durch Fortlassen des Artikels oder Gebrauch mit ‚a/ the/ this/ that/ your (yo/ya)‘ (+/-); weitere Bezeichnungsweisen sind ‚pussy ass nigga‘ (-), ‚loc‘ed out niggaz‘ (±), ‚the sucka niggaz‘ (-) und ‚these niggaz‘ (-).

Das Vorkommen des Wortes ‚ass‘ innerhalb der Bezeichnung dient der positiven oder negativen Emphase am Anschluss an eine Attributierung wie in ‚punk ass‘-, ‚bitch ass‘-, ‚tramp ass‘- oder ‚down ass‘-nigga. Spears (1998b) beschreibt die Bedeutung der Bezeichnung ‚mothafuckin‘ bitch ass nigga‘ im Rap ‚As nasty as they wanna be‘ (von der Rapgruppe 2 Live Crew) im Zusammenhang mit der Verwendung von Obszönität im sozialem Kontext und in Verbindung mit der Bewertung von Sprachgebrauch. Dabei werden die Normalisierung des Wortgebrauchs in einer Reihe sozialer Zusammenhänge diskutiert und Generalisierungs- und Neutralisierungsprozesse der Wortbedeutung von ‚-ass‘ erläutert. Zu den mit positiver Bedeutung aufgeladenen Zusammensetzungen aus anderen amerikanischen Raps zählen beispielsweise ‚fly ass‘-, ‚dope ass‘-, ‚phat ass‘-, ‚cool ass‘- und ‚crazy ass‘-nigga, deren primäre Funktion auf der poetisch-expressiven Diskursebene liegt (vgl. Spears 2001: 238).

Im deutschen Textkorpus taucht die Bezeichnung ‚nigga‘ einmal von einer Rapperin benutzt auf, im Rap ‚Sister‘ (DE97) von den Sisters Keepers, einem Zusammenschluss afrodeutscher Rapperinnen⁵⁷¹, weiterhin in einem Text gemischtgeschlechtlicher Besetzung, im Rap ‚Bonnie and Clyde 2000‘ von Moses Pelham und Cora E (DE25, der Abschnitt entstammt Pelhams Part).

684) Ich bin mein Sisters Keeper⁵⁷²

Ein Nigger - so nennst du mich doch lieber (DE97)

685) wo wart ihr als der Klang hier begann that‘ s what I thought nigga dann
halt `n Rand und stell dich hinten an (DE25)

Er begegnet 20mal bei Rappern (Kool Savas, Taktloss) in positiver Bedeutung durch Attributierungen wie ‚der dopest Nigga ever‘, ‚der letzte tighte Nigga‘ oder aber in Negativcharakterisierungen wie ‚du bist weak, Nigga‘. Oft wird die Bezeichnung artikellos verwendet zur negativen Ansprache des imaginierten Gegenübers:

686) Westberlin maskulin⁵⁷³, Nigga was? wir sind fresh! [...]
ich hab bei Null angefangen du hörst bei Null auf Nigga! (DE70)

687) deine Mutter wartet draussen und will Penis in die Fresse,
Nigga, laß die Faxen, deine Crew sind alles Punker (DE98)

688) Nigga du findest homosexuelle Männer schön [...]
meine Arschbacken sind Psychos und kacken auf Niggas
die meinen Shit nicht begreifen wollen oder können (DE100)

689) Dein Kopf ist hohl, Nigga (DE101)

Ein weiterer Verweis auf die Generalisierung und Loslösung des Begriffs ‚Nigga‘ von seinen ethnischen Wurzeln⁵⁷⁴ findet sich in der Übertragung auf lokale Zugehörigkeiten bei Taktloss im Rap ‚Yo Bitch‘ (DE100):

690) während du bitest und Taktloss tight ist wissen alle Niggas
von der Spree: BRP⁵⁷⁵ strahlt Wärme aus, wie die Sonne

⁵⁷¹ Als andere Bezeichnung in (DE111) von Torch wird ‚schwarzer Deutscher‘ gewählt.

⁵⁷² Rapperin Meli, geb. in England, Tochter einer Deutschen und eines Jamaikaners; rappte zunächst mit Bruder Marcel (Skills en masse), später solo und in Gruppen wie Sisters keepers und Ischen impossible.

⁵⁷³ Rapgruppe, frühere Mitglieder Taktloss und Kool Savas.

⁵⁷⁴ Auch in Raps anderer ethnischer und nationaler Gemeinschaften (z.B. Japan, Australien/ Aborigines) wird das Label ‚Nigga‘ inzwischen von MCs auf sich selbst angewandt.

⁵⁷⁵ Battlereim Priorität, Plattentitel von Taktloss.

Die Zusammensetzung der Bezeichnung ‚nigga‘ mit ‚dope ass‘, ‚bitch ass‘, ‚punk ass‘ oder Ähnlichem bleibt allerdings den amerikanischen Rapperinnen und Rappern vorbehalten und kommt im deutschen Textkorpus nicht vor. Andere Bezeichnungen im amerikanischen Textkorpus, die auf ethnische Zugehörigkeit verweisen, sind in Missy Eliotts Rap ‚work it‘ (US68) sowie in Ice T’s ‚KKK bitch‘ (US32) enthalten⁵⁷⁶, letzteres die Auseinandersetzung mit Rassismus bei gleichzeitiger Benutzung und Beibehaltung sexistischer Kategorisierungen (vgl. auch den Titel):

- 691) Boys, boys, all type of boys
 Black, White, Puerto Rican, Chinese boys (US68)
- 692) There was skinheads, nazi's and crazies,
 Talkin' 'bout black people pushin' up daisies⁵⁷⁷.
 They hated blacks, jews, puerto ricans,
 Mexicans, chinese, even the indians [...]
 we love mexican girls, black girls, oriental girls, it really don't matter.
 if you from mars, and you got a pussy, we will fuck you (US32)

In einem Fall begegnet die pejorative Bezeichnung ‚bimbo‘ für Menschen afroamerikanischer Herkunft in (US38)⁵⁷⁸, womit auf die zahlreichen negativen Stereotypen und Kategorisierungen verwiesen wird.

Während Missy Eliotts obenstehende Erwähnung die einzige dieser Art von Rapperinnen im amerikanischen Korpus ist, kommt die zur ethnischen Kennzeichnung gebrauchte Bezeichnung ‚weiß‘ und ‚Weiße/r‘ 20mal in Texten von Rappern vor. Häufig werden negative Verwendungsweisen dargeboten wie in ‚white freaks‘, ‚don’t trust white people‘ und auf männliche Personen bezogen, z.B.

- 693) Now he rolls the streets and he's cut to jack
 Doggin' young brothers cause they usually don't fight back
 Got a white partner and he asked for that
 and every night another head they crack (US31)
- 694) Brown man is a God in any city
 White man knew dat, and dat was a shock (US38)

Oder es wird auf weibliche Personen rekuriert, oft in Verbindung mit sexuellem Erfolg bei Männern, wie in den folgenden Beispielen von Big Daddy Kane (US7), KRS One (US41) (vgl. auch Ice T im Rap ‚KKK Bitch‘, s.o.)⁵⁷⁹:

- 695) I'm tall, dark and handsome and all that junk
 Even white girls be sayin' "Ooh, Kane's a hunk!"
 Even Puerto Rican girls be callin' me papi (US7)
- 696) But according to Scott, they all like to bend
 Yes, fly girls, shy girls, black girls, white girls (US41)

Ambivalent infolge von Ice T’s thematischer Kontextualisierung in (US32) muten die folgenden Verwendungen an. Hier handelt es sich zum einen um eine positiv konnotierte Verwendung der zur Emphase eingesetzten Partikel ‚-ass‘. Zum anderen wird auf das Stereotyp von Hypermaskulinität und Hypersexualität von Schwarzen angespielt, das oft als Bedrohung für Weiße ausgelegt wird (s.o.).

- 697) Out on tour yo, I been all around the world
 Went to georgia, met this fine-assed white girl,

⁵⁷⁶ S.a. (US42):“Pimping asian, european, blacks and chicano/ Hah hah! But they can't pimp a wino”.

⁵⁷⁷ Rekurrenz auf weiße männl. Angst, schwarze Männer würden weiße Frauen (‚daisies‘), wegnehmen’.

⁵⁷⁸ in der Form „Them call you all type of bimbo“.

⁵⁷⁹ Einmal erscheint die Kategorisierung abwertend in (US79): „she was hangin' with a white bitch“.

Blonde hair, blue eyes, big tits and thighs,
 The kinda girl that would knock out most guys [...]
 So one night they took us to a meetin'
 White sheets, white hoods⁵⁸⁰, no room for seatin' [...]
 So we get buck wild with the white freaks
 We show them how to really work the white sheets

Die Auseinandersetzung mit dem rassistischem Erbe thematisiert auch der Text ‚Momma’s gonna die tonight‘ von Ice T (US34), der vom Scheitern einer schwarz-weißen Beziehung berichtet und allerdings durch den drastischen Verlauf des Konflikts zwischen Sohn und Mutter einiges an Glaubwürdigkeit des Kampfes gegen Unterdrückung und für Toleranz einbüßt⁵⁸¹. Auch KRS One’s Rap ‚Who are the pimps‘ (US42) bezieht sich auf ethnische Kategorisierungen bei der Problematisierung von Rassismus, hier zur Systemkritik ausgeweitet.

698) Racist is how they want us to behave
 White Johnny be fighting black Michael
 Both are blind to the system's sick cycle
 In a circle psychotically they slay each other
 with a grin, because of color of a skin

Schließlich wird von einem Rapper Kritik an weißer Vereinnahmung von Rap laut (US10)⁵⁸². Die explizite Selbstkennzeichnung als ‚weiß‘ erfolgt in zwei Texten des Rappers Eminem sowie die Fremdbezeichnung durch Korapper Snoop Doggy Dog im gemeinsamen Rap (US16) während des Representings vor dessen Turn.

699) [Snoop] The Great White American Hope, done hooked up
 with the King of the motherfuckin West coast, baby! [...]
 [Eminem] Livin the urban life, like a white kid from the 'burbs (US16)
 700) I walked to the newsstand
 to buy this cheap-ass little magazine with a food stamp
 Skipped to the last page, flipped right fast
 and what do I see? A picture of my big white ass (US21)

Das deutsche Textkorpus enthält mehrfach Bezüge zur ethnischen Zugehörigkeit, so beispielsweise in der Namensnennung des Rappers Frank White im Rap ‚Carlo Coxx Nutten‘ (DE22) sowie in einem Sample des Raps ‚Pussy‘ (DE24). Ebenfalls während einer Dissingsequenz (s. Kapitel 11.1) wie häufig bei pejorativen Kategorisierungen tritt der abwertende Gebrauch von Bezeichnungen für Sinti, Roma und verwandte Gruppen sowie für Schwarze bei Taktloss in (DE101) auf.

701) Du kannst gehn denn du bleibst nur eine Muschi
 "Stick it in my tight white Pussy" (DE24)
 702) Deine Flows sind aufdringlich wie ein Battlenet Zigeuner,
 du willst battlen Nigger sei kein Träumer (DE101)

⁵⁸⁰ Anspielung auf Kleidung und Meeting von KuKluxKlan Mitgliedern.

⁵⁸¹ „So one day I found I fell in love/ and I brought my girlfriend home/ and I introduced her to my mutha and/ she smacked me, was a white girl and/ I said, Why momma? Why momma? What did I do wrong? / You know, I found out my mutha was a evil woman./ She hated Puerto Ricans, Mexicans, Jamaicans,/ Indians, Orientals, momma was no good“ (- Die Mutter spricht zuvor von Weißen als ‚no good‘ people).

⁵⁸² An der Stelle: „Peace to us collectively, live and direct when we perform/ It's just coffee shop chicks and white dudes over H.E.R.“ Rap wird aus Sicht des liebenden Rappers u. als Frau dargestellt (Kap. 8.2).

Im Rap ‚Adriano‘ von den Brothers Keepers (DE17) wird die Fremdkategorisierung farbiger Deutscher als ‚Nigger‘ geschildert. Dort heißt es bei Samy Deluxe und D-Flame: „Ich hörte schon im Kindergarten Weiße zu mir Nigger sagen“.

Das Wort ‚Judas‘ kommt in beiden Textkorpora jeweils einmal vor, zum einen in (US50) in Anspielung auf die biblische Figur⁵⁸³ und im Zusammenhang mit Brudermord, Feigheit, Verrat und Gewalt, zum anderen als auch aus Klanggründen (für den Reim ‚Judas/ Clou hast‘) erwogene Form der Beleidigung beim Diss in (DE25):

703) Ich weiss was ich tu' während du Judas keinen Clou hast

Antisemitische Äußerungsformen sind in keinem der vorliegenden Texte enthalten. Andere Kategorisierungen des deutschen Textkorpus betreffen den Gebrauch abwertender Bezeichnungen wie ‚Kanake‘ im Rap ‚Adriano‘ von Brothers Keepers (DE17) oder ‚Hollywoodtürke‘ im gleichnamigen Rap von Fler (DE58) in kritischer Anspielung auf die Kultstätte amerikanischer Filmproduktion, weiterhin die Verwendung identifikatorischer Bezeichnungen zur Bestimmung ‚wahren‘ Türkischseins, insbesondere durch Referenz auf die Ehre als Schlüsselideologem der Kultur (vgl. z.B. Tertilt 1996, Kaya 2001, Greve and Kaya 2004).

704) Du bist kein Rapper nein mann du bist nur ein Hollywoodtürke [...] du guckst zuviel Hollywood Scheiße man! Du bist hier nich im Fernseh [...] Denn ich kenn Türken in Berlin die sich schämen für dich, nun rede nicht du hast keine Ehre Bitch! (DE58)

705) Savas kommt und Fotzen fangen an zu würgen geht's um's Ficken werd' ich ungerecht wie Türken (DE68)

Im zuletzt gegebenen Ausschnitt bringt Kool Savas eine als Seitenhieb auf die eigene Herkunftskultur wirkende Variante, die wiederum eng mit dem Reim verknüpft ist.

10.2 Defizität

Eine Anzahl abwertender Fremdkategorisierungen in Boasting- und Dissingsequenzen deutscher Texte von Rappern steht im Zusammenhang mit Anspielungen auf und Bezeichnungen für Kranke und Behinderte wie in (DE57). ‚Behindert‘ im Sinne von ‚verrückt‘ und ‚durchgeknallt‘ wird von Kool Savas in (DE68) als auf sich gerichtete Fremdbezeichnung ähnlich ‚ill‘, ‚crazy‘ oder ‚loc‘ed‘⁵⁸⁴ mit invertierter Bedeutung in amerikanischen Texten verwendet (vgl. Kapitel 8.2.1).

706) Dich findet nicht mal'n blindes Girl cool [...] Alter, mein Style kickt und deiner fährt im Rollstuhl (DE57)

707) Ich seh' die Dinge realistisch: Ohne ficken keine Kinder, doch die Leute haben keinen Plan und sagen: "S, du bist behindert!"(DE68)

Die 10mal vorkommende abwertende Bezeichnung ‚Spast‘ und das anders als im Amerikanischen verwendete ‚ill‘⁵⁸⁵ (vgl. den Gebrauch in US45 mit der Bedeutung ‚enthusiastisch mitfeiern‘) tauchen zum Beispiel in einer Dissequenz von (DE98) auf. ‚Ill‘ erhält negative Konnotationen durch die Kollokation mit Verstrahlung:

⁵⁸³ „Why black people always be the ones to settle/ March through these streets like Soweto/ Like Cain and Abel, Caesar and Brutus, Jesus and Judas,/ Backstabbers do this“ (US50).

⁵⁸⁴ Von spanisch ‚loco‘: verrückt. Weitere Bezeichnungen in am. Raps sind ‚Freak‘ und ‚Psycho‘. Eher scherzhaft wird die Bezeichnung ‚fruity‘, eigtl. ‚fruitcake‘ für eine leicht verrückte Person verwendet, (US 95): “I wanna see the ones that mostly/ Front on a cutie, hope you're not fruity”.

⁵⁸⁵ Die Formen ‚ill‘, ‚illest‘ oder auch ‚to be illin‘ werden in amerikanischen Raps häufig mit als positiv bewertetem Verhalten und Auftreten konnotiert, hier hingegen ist die Abwertung der Gegner intendiert.

- 708) Ihr Shitter kommt ill wie Kids aus Tschernobyl [...]
 Drei Bass-Asis burnen massig Bass-Chassis wie Kiffer Haschisch,
 also gebt uns Bakschisch ihr Spastis und quatscht nicht (DE98)
 709) I tickle your fancy like Nancy and Wilson get ill son (US45)

Die Bezeichnungen ‚Spast‘ und ‚Krüppel‘ werden auch von Bushido in den Raps ‚Carlo Coxx Nutten‘ (DE22) und ‚Dreckstück‘ (DE20) sowie im Rap ‚Gangbang‘ mit Saad und Bass Sultan Hengzt (DE21) verwendet. Während in (DE21) und (DE22) auf männliche Opponenten im Rap referiert wird, bezieht sich die Kategorisierung in (DE20) auf einen Freund, mit dem der Rapper-Protagonist über seine fremdgehende Freundin spricht. Dort erscheint die pejorative Bezeichnung der Frau als ‚Nutte‘⁵⁸⁶.

- 710) Such dir neue Freunde für mich bist du ein Krüppel
 Zeig mit dem Finger auf mich! Wer ist die Schwuchtel?
 Wer von euch Spasten reisst jetzt noch sein Maul auf? (DE21)
 711) Ich hab kein Problem, solange jeder Spast mich rappen lässt (DE22)
 712) Ich ruf dich 3mal an du gehst nicht einmal ran
 Ich steh im Regen warum kommst du Spast denn jetzt spät? (DE20)

Als Fremdkategorisierung begegnet die Bezeichnung nicht nur im Hinblick auf imaginierte oder bekannte Gegner, sondern auch als abwertende Bezeichnung für Fans und Publikum wie in Flers Rap ‚Hollywoodtürke‘ (DE58). Curse und Cassandras Rap ‚Mehr von dir‘ (DE74) enthält zum einen die auch in amerikanischen Texten auftretende Selbstbezeichnung als ‚Psycho‘, zum anderen die pejorativ gebrauchte Fremdbezeichnung als ‚schizophren‘ in der Kurzform.

- 713) ich weiss ich bin dein Idol
 und du Spasti lässt dich abziehn von Dieter Bohlen⁵⁸⁷ [...]
 du hast fast jeden Track, jeder Spast lebt meinen Rap (DE58)
 714) wenn es mir zu eng wird werd ich der reinste Psycho [...]
 doch dem ist nicht so du bist echt Schizo
 Heut sagst du du verstehst mich aber morgen bitchst⁵⁸⁸ du (DE74)

Mit der Wahl der Selbstbezeichnung als ‚freak‘ oder ‚psycho(path)‘ durch männliche amerikanische Rapper werden häufig die Gefährlichkeit, (sexuelle) Tabulosigkeit (US1) und Unberechenbarkeit oder die Verrücktheit in Bezug auf rapperisches Können und die damit verbundene positiv konnotierte Exstase betont. In einzelnen Fällen werden echte Psychopathen verkörpert (z.B. in ‚mind of a lunatic‘, US27).

10.3 Sexualität

Die Selbst- und Fremdcharakterisierung von Rapperinnen und Rappern ist stark mit der Darstellung von Erfolg und Macht verbunden. Bezeichnungen wie Boss, Chief, und King, Big Mama und Queen sowie Anleihen aus Film, Sport, Geschichte und Militär sind gängige Mittel zur Präsentation eines starken und unangefochtenen Selbst. Aufgrund der häufigen Verbundenheit solcher Kategorisierungen mit einem bestimmten Geschlecht ist es notwendig, einen Blick auf Geschlechterbezeichnungen im Rap zu werfen. Ein entscheidendes Charakteristikum der identitären Abgrenzung ist die Wahl geschlechtsbezogener Ausdrücke. Dabei herrscht eine offensichtliche Asymmetrie (s.

⁵⁸⁶ Im darauffolgenden Teil: „ich musste reden weil sie wiedermal am Zeiger dreht!/- was ist passiert?/- ach Scheisse ich bin explodiert./ Die Nutte geht auf Partys und denkt/ dass es mich nicht interessiert“.

⁵⁸⁷ Bekannter dt. Musiker, ehem. Mitglied von Modern Talking.

⁵⁸⁸ To bitch, nörgeln. Abwertender Ausdruck für Widerspruch und Kritik von Frauen.

Kapitel 4.3.6) in der Art der Bezeichnung von Rapperinnen und Rappern, wie sie bereits bei der Behandlung einzelner Rollen und deren Ausgestaltung manifest wurde.

Von einigen Rappenden wird Kritik an Geschlechterrollenklischees geübt, beispielsweise am Erfolgszwang und dem Zwang zu Hypermaskulinität bis hin zum Stereotyp der Gewalttätigkeit von Männern und der Geschlechterdichotomisierung logischen/intuitiven Denkens im Rap ‚Männer‘ von Fettes Brot (DE52). Die Distanzierung von stereotypen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit geht allerdings mit der Verbreitung anderer Klischees und Entkräftigung des zuvor Gesagten einher durch nachfolgende Äußerungen, in denen z.B. das Klischee des unkontrollierbar seinem Sexualdrang ausgelieferten Mannes bemöhrt wird, das den an anderer Stelle bemerkten ebenso starken Drang von Frauen in dieser Hinsicht wieder in den Hintergrund rückt. Auch die Darstellung unter Benutzung der sexistischen Redensart ‚Frauen an den Herd und zurück in die Küche‘ stellt das zuvor Proklamierte in Frage. Durch die Art der Rekurrenzen wird die degradierende Wirkung des Spruches, der auf älteren gesellschaftlich sanktionierten Machtvorstellungen beruht, nicht aufgehoben⁵⁸⁹.

Der Verweis auf Machismus als bloßes Image im letzten Teil des Textes verkennt die sozialen Machtverhältnisse. Frauen werden für Sexbesessenheit und Präferenz ‚harter‘ Männer kritisiert, ohne einen Blick auf gesellschaftlich verbreitete Rollenbilder und Normen zu werfen. In ähnlicher Weise werden Frauen von amerikanischen Rappern wie Niggaz With Attitude oder Slick Rick unterschiedslos des Materialismus und der Geldgier beschuldigt und verurteilt (vgl. Kapitel 7.3), ohne nach den gesellschaftlichen Hintergründen und möglichen sozialen Ursachen eines solchen Verhaltens zu fragen.

10.3.1 Homosexualität

Narrative, episodische Darstellungen und explizite Erwähnungen legen das Vorherrschen heterosexueller Geschlechternormen im Rap nahe⁵⁹⁰. Es findet eine starke Abgrenzung von Rappern gegen männliche Homosexualität statt. Einige Rapperinnen grenzen sich auch von weiblicher Homosexualität ab, wie Lady of Rage im Rap ‚Get with da wickedness‘ (US45), in dem sie die abwertende Bezeichnung ‚dyke‘ benutzt:

715) Women are like, fallin all over me like I'm some type of dyke
but uh-uh, you can take that bull and can miss me
Because when it comes to sex I'm strictly dicky (US45)

Der Ausdruck ‚punk‘ wird von Rapperinnen des amerikanischen Textkorpus 5mal verwendet, allerdings nicht in der derogativen Bedeutung für einen homosexuellen Mann oder passiv unterlegenen männlichen Charakter (vgl. Smitherman 1994: 186), sondern als abwertende Attributierung und Bezeichnung für leichtsinnige und verantwortungslose Männer. In Texten gemischter Besetzung taucht der Begriff zweimal in der Verbindung ‚punk ass nigga‘ verwendet von einer Rapperin und einem Rapper auf, sowie einmal in der direkten Anrede eines Rappers ‚punk you a goner⁵⁹¹‘. Der Ausdruck ‚homocide‘ in Anlehnung an ‚homicide‘ taucht in einem Text gemischter Besetzung von einem Rapper benutzt auf.

Eine Anzahl negativer Bezeichnungen für Homosexuelle sind in Texten amerikanischer Rapper zu finden, so z.B. ‚queer‘ (1), ‚gay‘ (1), ‚fairy‘ (1), ‚sissies‘ (2)

⁵⁸⁹ Der Versuch der Aufwertung der erwähnten Rolle durch den Bezug auf die ‚Küche‘ eines Restaurants und Dominanz männlicher Köche lässt die in der Redensart zum Ausdruck kommende Funktion sozialer Kontrolle und die Machtlosigkeit der damit bezeichneten Position nur um so deutlicher durchscheinen.

⁵⁹⁰ Vgl. die Statements von Rappern und Rapperinnen zu Liebe/Sex als Bedürfnis in Kapitel 8.3.

⁵⁹¹ Im Sinne von ‚hoffnungsloser Fall‘.

und ‚faggot‘ mit der Variante ‚fag‘ (12). ‚Punk‘ (5) erscheint in der Bedeutung ‚unzuverlässiger, verachtenswerter Mann‘. Die Verwendung von ‚gay‘, ‚sissy⁵⁹²‘ sowie 10 der 12 Benutzungen von ‚fag(got)‘ entstammen Texten von Eminem, die restlichen zwei dem Text ‚The message‘ (US29), eine davon in der Wortverbindung ‚fag-hag‘. Auch explizite Äußerungen wie in (US7) sind vorhanden:

716) the Big Daddy law is anti-faggot. That means no homosexuality
what's in my pants'll make you see reality

Die einzige direkte Bezugnahme auf Geschlechtsverkehr Homosexueller bzw. passives sexuelles Verhalten (vgl. Kapitel 11.6) enthält Eminems Part in (US16).

717) "Slim Anus", you damn right, Slim Anus
I don't get fucked in mine like you two little flaming faggots!

Im deutschen Textkorpus finden sich eine Reihe von Kategorisierungen im Hinblick auf männliche Homosexualität. Die Kurzbezeichnung ‚Homo‘ taucht in einem Diss-Rap von Azad auf (‚Samy de Bitch‘, DE1), die vollständige Bezeichnung im Rap ‚Yo Bitch‘ von Taktloss (DE100).

718) Samy du kleiner Homo. "Motherfucker" (DE1)
719) Nigga du findest homosexuelle Männer schön (DE100)

Der pejorative Ausdruck ‚Schwuchtel‘ erscheint 7mal in Texten männlicher Rapper (z.T. auch als Bestandteil des Refrains), so bei Azad (DE3), Bushido (DE23 und DE24, letzterer ein Rap mit dem Titel ‚Pussy‘ als pejorative Bezeichnung des imaginierten Rappegners, die auf einer Benennung des weiblichen Geschlechtsteils gründet)⁵⁹³.

720) Hol' deine Freunde, du hast keine Chance alleine. Du hast nur Eier,
wenn du rappst, doch in echt bist du nur 'ne Schwuchtel, Kleiner [...]
Der Master ist hier und lässt euch Schwuchteln bluten (DE3)
721) du stehst auf Schwuchteln, die dir immer alles glauben (DE23)
722) Zeig mit dem Finger auf mich! Wer ist die Schwuchtel? [...]
Du bist arm dran, bleib bei deinen Schwuchteln! (DE24)

Er begegnet bei Taktloss in (DE101) und dient dort ebenfalls der Herabsetzung des imaginierten Gegners im Rap während einer Boasting- und Dissingsequenz. Außerdem erscheint das deutsche Pendant ‚Hurensohn‘ zum Englischen ‚sun of a bitch‘, das in einigen amerikanischen Texten vorkommt.

723) 0 auf 100 in einer Sekunde, mein Penis macht bei deiner Crew
die Runde du schwanzlutschende Schwuchtel, Hurensohn (DE101)

Die Kategorisierung ‚schwul‘ kommt 9mal vor und ist häufig auch Bestandteil des Titels und Refrains wie in ‚Schwule Rapper‘ von Kool Savas (DE70) und ‚Schwule Mädchen‘ von Fettes Brot (DE54). Pejorativ wird sie verwendet im Rap ‚Gangbang‘ von Bushido, Saad und Bass Sultan Hengzt (DE21), im Rap ‚Schwule Rapper‘ von Kool Savas (DE70) und in ‚Ihr müsst noch üben‘ mit STF (DE98).

724) Wo sind die Cowboys? Kommt und ich hau drauf!
Ganz egal was du denkst du bist nur schwul! (DE21)
725) was geht mit euch, alle MCs sind schwul in Deutschland (Chorus)
schwule Rapper es wird Zeit das wir Tacheles sprechen (DE70)

⁵⁹² Sissy: a male who is effeminate (Holland and Skinner 1987: 86); a derogatory term for a gay male (Smitherman 1994: 207).

⁵⁹³ Hier in der Bedeutung: "Pussy: a guy who doesn't stand up for what he believes in or who is a coward" (Holland and Skinner 1987: 86).

726) KKS is Gott in Sachen Battle,
du bist schwul und streichelst deinem DJ die Rosette (DE98)

Der Text ‚Schwule Mädchen‘ von Fettes Brot (DE54) enthält allein 6 Verwendungen des Wortes im Refrain, dazu 3 im fortlaufenden Rappart. Der attributive Einsatz und die Zusammensetzung mit ‚Mädchen‘ als Selbst- und Fremdkategorisierung der Rapper erscheint positiv bzw. humorvoll-bizarrr aufgrund der semantischen Unverträglichkeit.

727) wenn drei schwule Mädchen durch Hamburg gehen
dann bleiben die Leute einen Augenblick lang ruhig stehen [...] im täglichen Leben können dir schwule Mädchen begegnen
wir sind hier weil wir wußten, dass Not am Mann war
schwule Mädchen Propaganda (DE54)

Einmal wird durch den Gebrauch von ‚Schwuler‘ auf die Immunschwächekrankheit Aids und die Infizierungsgefahr innerhalb homosexueller Gruppen referiert. Mit der Äußerung beim Dissing eines Rappers in (DE67): „mit deinen Raps infiziert sich der Schwule“ wird auf Berichte von erhöhter Ansteckungsgefahr mit dem Virus bei bestimmten sexuell veranlagten Gruppierungen rekuriert. Weitere Gebrauchskontexte sind die Fangemeinschaft, das Aussehen von Rappern und die Qualität von Musik.

728) Fans in meiner Stadt? Das kann sein, aber nur bei den Schwulen [...] Du laberst nur Blech Hoe und wirst an mir bitter scheitern mit deinem süßen Echo und deinem schwulen Mittelscheitel (DE1)

729) nur Schwule wollen dein Demo bestellen (DE100)

730) Du bist ne Art wie Hoe baby Sindy Hok
dein schwuler R. Kelly Remix kommt eh nicht in' Club (DE58)

Eine Kritik am inflationären Gebrauch solcher Bezeichnungsweisen in deutschen Raptexten⁵⁹⁴ äußern die Rapper von Blumentopf in ‚Liebe und Hass‘ (DE15).

731) Was ich lieb': Die ganze Halle voller jubelnder Kids
was ich hass' ist das infantile Schwulengediss (DE15)

Hinzu kommen die von Rappern benutzten Ausdrücke ‚Tucke‘ (2), ‚Tunte‘ (1) und ‚Gay‘ (1) für männliche Opponenten. Der Ausdruck ‚Punk‘ kommt zumeist nur in der allgemein abwertenden Bedeutung und weniger im Sinne von ‚Homosexueller‘ vor, so in zwei Texten von Pyranja (‚Blondes Gift‘, DE87, und ‚Fremdkörper‘, DE80).

732) Ich tag' dir an die Backe, Punk, und spuck' in deinen Rachen (DE87)

733) Doch was mich dann schon mal zerknautscht
sind Fragen von der falschen Crowd
so glanzverkackte Punkansagen von halbstarke Akneschwarten, die ankommen und spontan erwarten daß ich sie zum Chat einlade (DE80)

Einmal erscheint der Begriff identifikatorisch als Rekurrenz auf der Punkszene angehörige Jugendliche in Cora E's Rap ‚Schlüsselkind‘ (DE26)⁵⁹⁵. Der Begriff wird 3mal in Texten von Rapperinnen und in keinem der Texte gemischter Besetzung verwendet, in Texten von Rappern begegnet er 7mal, davon einmal im zuletzt genannten Sinn im Rap ‚Schwule Mädchen‘ von Fettes Brot (DE54)⁵⁹⁶. Bei Azad (DE1) und STF und Kool Savas (DE98) begegnet er als negative Fremdkategorisierung beim Dissing als verstärkende Anredemarkierung und Beleidigung.

⁵⁹⁴ ‚Schwul‘ kommt ohne Doppelzählungen von Refrains und Titel allein 16mal vor, dazu werden z.T. in denselben Texten ‚Schwuchtel‘ und andere pejorative Bezeichnungsweisen für Homosexuelle gebraucht.

⁵⁹⁵ „Ich passte nicht mehr in die Dorfclique und hing/ Viel lieber mit den Punks ab an der Holstenbrücke“.

⁵⁹⁶ Vgl. „Schwule Mädchen Propaganda/ so'n Oberhammer bringt sogar Großstadtpunker durcheinander“.

- 734) Die erste Lektion erteil ich dir in Deepness. Punk, du hast nichts zu erzählen, ausser dass du im Rauchen hier der Chief bist.[...] Sellout Samy, Samy De Bitch, Samy Der Witz [...] hab ne unendliche Liste. Punk, deine Scheisse ist so tief wie n' flacher Teller. [...] A-Z-A-D in your face wit' da bass hoffe du verstehst, Punk "Motherfucker" (DE1)
- 735) Nigga, laß die Faxen, deine Crew sind alles Punker (DE98)

Schließlich tritt der Begriff einmal als scherzhafte Selbstbezeichnung im Rap ‚Schwule Rapper‘ von Kool Savas und Taktloss auf, wobei neben Reim- auch verdeckte Prestige Gründe wie Nonkonformität und aufmüpfiges Verhalten der bezeichneten Kultur für die Wahl der Kategorisierung eine Rolle gespielt haben könnten.

- 736) Kool Savas bedeutet auf lateinisch "dicker Schwanz".
Wie's auch kommt, was auch geschieht: wir sind Punks! (DE70)

10.3.2 Heterosexualität

Einige der von deutschen Rappern verwendeten pejorativen homosexuellen Bezeichnungen für Männer implizieren Effemination, so zum Beispiel die Ausdrücke ‚Tucke‘ und ‚Tunte‘, eine mundartliche Variante oder Entstellung von ‚Tante‘⁵⁹⁷. Weitere Formen dieser Art sind ‚Muschi‘⁵⁹⁸ und sein englisches Pendant ‚Pussy‘ als abwertende Bezeichnung für Männer. Letztere erscheint auch adjektivisch (DE1).

- 737) Was du Pussy, wer schiebt 'ne Welle [...] deine Scheisse ist pussy und wack [...] Jetzt kommt die Neue Deutsche Welle und ich will Millionen und teile es gern mit pussy Juli oder Silbermond⁵⁹⁹ (DE1)
- 738) Du kannst gehn denn du bleibst nur eine Muschi
"Stick it in my tight white Pussy" (DE21)

Die gleiche Bezeichnung wird von Rappern wie Germany und Kool Savas für das weibliche Geschlechtsorgan und als Pars pro toto Bezeichnung für Frauen benutzt.

- 739) Ey deine Chick ist nicht mehr als nur ne Bitch für mich
Seitdem ich denken kann will ich all die Pussys für mich (DE63)
- 740) Titten kneten und meinen Schwanz in Ficksaft versenken
wenn ich rammel hören Pussies auf zu denken (DE70)

In gemischtgeschlechtlich besetzten Texten erscheint die Bezeichnung einmal als Fremdkategorisierung einer Frau für einen Stalker⁶⁰⁰ (DE10) sowie in einem Text der Rapperin Pyranja (DE82) ebenfalls für Frauen⁶⁰¹. Die Bezeichnung ‚Muschi‘ taucht in einem Text von Schwester S während einer Boastingsequenz als kulturelle Referenz und Kategorisierung für eine Frau auf (DE91).

- 741) Du fickst mit 'ner Legende wie die Muschi von Nas⁶⁰² (DE91)

Auch das amerikanische Textkorpus enthält eine Anzahl von weiblich konnotierten pejorativen Bezeichnungen für Männer. Die Bezeichnung ‚fairy‘

⁵⁹⁷ Mit der Bedeutung ‚Tante, zimperliche Person‘ (Kluge 1995: 841).

⁵⁹⁸ ‚Katze, weibliches Geschlechtsorgan‘, auch Musche für ‚liederliches Frauenzimmer‘ (Kluge, 576).

⁵⁹⁹ Juli und Silbermond, derzeit erfolgreiche deutsche Nachwuchsbands.

⁶⁰⁰ Zwanghaftes Hinterherstellen hinter Personen. Hier: sexuelle Belästigung am Telefon. Die Stimme der Frau hat nur kurze nichtgerappte Einwürfe. „...du Pussy hörst wohl wieder mal dein Kuschelrock“ (DE10).

⁶⁰¹ Im Text ‚Frag nich‘: „frag' Verliebte, Ungeübte, Profis, Pussis, Abgebrühte, Dicke, Dünne, Junge, Alte, schöne Witwen, Barbies, Tippsen! Alle“; in (DE87) benutzt sie den Ausdruck im anatomischen Sinn.

⁶⁰² Nas, bekannter amerikanischer Rapper. Mann von R'n B Sängerin Kelis.

beispielsweise bedeutet ursprünglich ‚Fee‘, oder ‚Elfe‘ und erscheint in abwertendem Kontext für einen Homosexuellen in (US109: „her father's a fairy“, s. Kapitel 11.5.1). Der Rap ‚The Message‘ (US29) enthält die Zusammensetzung ‚fag-hag‘ als pejorative Bezeichnung für eine als hässlich und/oder unangenehm empfundene alte Frau, die aus Armut zur Prostitution gezwungen ist. Während im amerikanischen Textkorpus nur in der Form ‚pussy ass nigga‘ auf Männer Bezug genommen wird, wie in (US78), ist die Verwendung von ‚pussy‘ als Bezeichnung für das weibliche Geschlechtsorgan und als Pars pro toto für Frauen häufig in Texten von Rappern, wo das Wort allein 31mal vorkommt, so in pejorativem Kontext in (US99) und in (US15), wo auch eine andere Bezeichnungsvariante für das weibliche Geschlechtsteil begegnet.

- 742) And that's how it's suppose to be
 When the pussy ass niggas try to fuck wit me (US78)
- 743) I know the pussy's mines, I'ma fuck a couple more times. And
 then I'm through with it, there's nothing else to do with it (US99)
- 744) I once had a bitch named Mandy May
 Used to be up in them guts like everyday
 The pussy was the bomb, had a nigga on sprung⁶⁰³
 I was in love like a muthafucka lickin' the protung⁶⁰⁴ (US15)

7mal wird es in gemischt besetzten Texten des amerikanischen Korpus gebraucht, von weiblichen Rappern 10mal zur Bezeichnung des weiblichen Geschlechtsorgans und auch für abwertende Bezeichnungen für Männer.

- 745) all you suckers pussyfootin be actin, but I ain't got time for theatrics (US47)
- 746) I figure they just some mo no good pussy hungry ass niggas (US8)
- 747) I never listen to penny pinchin' pussy eatin' punks advice (US12)

Jedoch entsteht hier die negative Kategorisierung nur im beschriebenen Handlungskontext, und nicht wie in anderen vorgestellten Texten, durch alleinigen und pejorativen Gebrauch der weiblichen Genitalienbezeichnung für Männer oder Frauen (vgl. Kapitel 4.3.6 und 4.3.8). Weitere Beispiele für letzteres im deutschen Textkorpus sind die pejorativen Ausdrücke ‚Fotze‘ und ‚Möse‘ für den imaginierten Battlerapgegner in (DE3) oder in (DE68) für das weibliche Geschlechtsorgan.

- 748) Fotze wirst nich' mal 'ne Runde mit mir überstehen. Ich übernehme und
 werde euch Mösen zerreißen. Es gibt kein Entweichen, begreif', ich bin
 der Grösste aller Zeiten, yo! (DE3)
- 749) Du bist'n mieses Stück Scheiße und wirst nie in deinem Leben auch nur
 10% von den Mösen sehen, die ich schon hatte (DE68)

In ähnlichem wie dem bei amerikanischen Rappern gebrauchten Kontext taucht die Bezeichnung ‚Fotze‘ pejorativ für Männer auf. Die in (DE3) gemachte Äußerung von Azad verträgt sich nicht mit den darauffolgenden Kategorisierungen als schwul, was den bloßen Beschimpfungs- und Aufmerksamkeitszweck der gebrauchten Bezeichnungen deutlich werden lässt. Im Abspann von (DE93) gebraucht Setlur die zunächst auf sie angewandte Bezeichnung ‚Fotze‘ als Replik gegen einen der Korapper.

- 750) Depp, komm nach Frankfurt und ich zeig dir Fotzenlecker
 wie wir drauf sind (DE3)
- 751) Du bist auch ne Fotze, Thomas (DE93)

⁶⁰³ AAVE für sich über beide Ohren, hoffnungslos verlieben.

⁶⁰⁴ weibliches Geschlechtsorgan. Alternative Schreibung: Poontang, Puntang, kurz Poon. Vermutlich aus dem Filipino (Ilokano dialect) putang (whore, fuck) für 1: female genitalia 2: sexual intercourse. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=poontang> (12.9.2005). Im AAVE auch Punanny.

Das Wort wird insgesamt 11mal von Rappern des deutschen Textkorpus verwendet, davon zweimal in Refrains. 4 der Bezeichnungen dienen dem Heruntermachen eines männlichen Gegners, 6 der abwertenden Ansprache von Frauen, und eine dem Bezeichnen des weiblichen Geschlechtsorgans. Einmal wird der Ausdruck von einer Rapperin gegen eine Battlegegnerin eingesetzt (DE87). Die Bezeichnung 'Möse' kommt im Text einer Rapperin vor bei der Verwünschung eines Mannes wegen Untreue und als Vulgärausdruck für das weibliche Geschlechtsteil (DE90).

- 752) Ey Fotze, ich soll dich von jemandem grüßen
Sera gibt Vollgas, bis du die Schnauze voll hast (DE87)
753) Ich hoff', dass du und und dein Schwanz
In irgend 'ner Möse sterben (DE90)

Kool Savas verwendet an einer Stelle den Vulgärausdruck 'Löcher', allerdings mit ins Positive gewendeter Attributierung und mit der aus Boasting- und Braggingsequenzen gewohnten Übertreibung (vgl. Kapitel 11.5.1).

- 754) ich fick' dich tief in den Pansen⁶⁰⁵ oh mansen!
Ich rammel geile Löcher bis sie fransen (DE68)

Weitere pejorative Ausdrücke in den untersuchten amerikanischen Texten von Rappern sind 'cunt' (1) und 'gap' (2), und im Deutschen die Bezeichnung 'Schlitz' (3), davon einmal im Refrain (DE23). Demgegenüber steht die völlige Abwesenheit pejorativ verwendeter Ausdrücke, die auf das männliche Geschlechtsteil rekurren.

Eine weitere mit dem Sexualbereich konnotierte Bezeichnungsform für Männer ist das Wort 'sucker' in amerikanischen Texten. Allein das Verb 'suck' kommt 38mal in Texten männlicher Rapper vor, das Nomen 'sucka' 7mal, davon einmal in der Verbindung 'sucka niggaz'. In Texten gemischter Besetzung begegnet die Verbform 2mal, davon einmal im Refrain eines Raps, das Nomen 8mal in abwertender Bedeutung für Männer. Bei Rapperinnen erscheint das Verb 2mal, das Nomen 14mal, davon einmal in der Bedeutung für eine von einem gewalttätigen Mann abhängige Frau. In deutschen kehrt die Bezeichnung 'cocksucker' wieder (DE48; auch als Verb: 'gesuckt')⁶⁰⁶.

- 755) Uh-huh big time hustler⁶⁰⁷, snake motherfucker
One's born everyday and everyday she was your sucker (US23)

Die Bezeichnung 'motherfucker' wird zumeist auf Männer angewandt: 11mal von Rapperinnen, dabei neben der obenstehenden Verbindung auch in der attribuierten Form 'lazy motherfucker', 'sheisty motherfucker' und 'two-face motherfucker'; in gemischt besetzten Texten 4mal, davon einmal in der zensierten Kurzform 'mother-' und in weiteren attributiven Zusammenstellungen wie 'trick motherfucker' und 'baddest motherfucker'; 22mal in Texten von Rappern, einmal mit dem Adjektiv 'freaky'. Einmal erscheint die Bezeichnung 'fucker' im Text einer Rapperin für einen Mann.

Die von der Rapperin Peaches in einem Text gewählte Bezeichnung 'fatherfucker'⁶⁰⁸ für Frauen (möglicherweise auch aufgrund der abnehmenden Wirkung von 'motherfucker' durch zu inflationären Gebrauch) und objektbezogene Äußerungen gegenüber Männern wie 'shake your dicks' anstelle des sonst oft üblichen 'shake your tits' in Partyraps verweisen auf die geschlechtsbezogenen Asymmetrien⁶⁰⁹. Die auf das Inzesttabu anspielende Bezeichnung bedeutet im Zusammenhang mit der dem Wort

⁶⁰⁵ Eigt. Tiermagen, Entlehnung von frz. panse (lat. pantex): 'Wanst, Bauch, Pansen' (Kluge, 610).

⁶⁰⁶ Vgl. auch die Übersetzung von engl. suck my dick' in (DE68): 'lutsch mein' Schwanz'.

⁶⁰⁷ Hustler: a male who takes advantage of a person. (Holland and Skinner 1987: 86) 'To hustle', sinister Gelderwerb, illegal, aber nicht gewalttätig, wie z.B. durch Spielen (Smitherman 1994: 141-2)Vgl.(DE23).

⁶⁰⁸ im Rap *Shake yer dix*. Vgl. auch den Rap 'Diddle my skiddle' des Albums 'The Teaches of Peaches'.

⁶⁰⁹ Die deutschen Rapperinnen 'Ischen impossible' gebrauchen einmal die Übersetzung 'Mutterficker'.

zugesprochenen Macht⁶¹⁰ einen Angriff auf die sakrosankte Rolle der Mutter und auf die Männlichkeit des so Bezeichneten⁶¹¹.

Zu den abwertenden Bezeichnungsweisen für Männer und Frauen gehört das in amerikanischen Texten auftretende Wort ‚Tramp‘ für Personen mit einem unsteten oder liederlichen Lebenswandel, auch ‚Herumtreiber/in‘. Es taucht mehrfach in einem gleichnamigen Text gemischtgeschlechtlicher Besetzung auf (US81) und richtet sich dort gegen einen Mann, wobei auch ältere Versionen der Geschichte überliefert sind, in denen sich dieselbe Bezeichnung gegen eine Frau richtet. Die Bezeichnung wird an drei Stellen von Rapperinnen aufgenommen und ist ebenfalls gegen Männer gerichtet, insbesondere wegen promiskuitiven Verhaltens. Einmal erscheint sie in der Verbindung ‚tramp ass nigga‘. Rapper verwenden die Bezeichnung 5mal, davon 4mal für Frauen in den zuerst gegebenen Beispielp Kontexten, und einmal für einen Mann (US41):

756) And tell the idiotic freak to take her tramp ass home! (US26)

757) You can be his girl but you know you'll always be my bitch
My freak my hoe my tramp my moneymaker (US28)

758) It's your wife. You buy the tramp jewels and clothes (US98)

759) He probably says I'm Scott La Rock and she's with it. So whether he's a gigolo, tramp, or pro⁶¹² he is a Superhoe [...] Another female out there has to be willin. So all you tramps and hoes raise your hand (US41)

Zu den Ausdrücken, die nur von Rapperinnen benutzt und auf sich selbst oder andere Frauen/Rapperinnen bezogen werden, gehören ‚Tusse‘ und die Variante ‚Tussi‘ (4mal).

760) Die nicht zu fassende Tuss' is' hier der krassste Schuss [...] Meine Lyrics stören niedere Tussen aber yo hören von mir musst' (DE92)

761) weil du gestresst hast, du peinliche Tussi! (DE87)

762) Ich push' hier die Bars, tret Tussis zum Mars (DE91)

Die Bezeichnung ‚brat‘ kommt als Selbstbezeichnung der amerikanischen Rapperin Da Brat vor. Verwandte Bezeichnungen im Deutschen sind der von Rapperinnen in (DE105) gebrauchte Ausdruck ‚Superzicken‘ und ‚Gören‘ in (DE37). Als Fremdbezeichnung für Frauen taucht ‚Zicken‘ einmal bei einem Rapper auf. Diese Kategorisierungen besitzen kein männliches Gegenstück gleichwertiger Bedeutung, ebenso nicht die von Rappern verwendeten Ausdrücke wie ‚Püppchen‘ (DE55) oder ‚Puppe‘ (DE71), die auch im amerikanischen Korpus als ‚doll‘ und ‚buppy‘ vorkommen; allerdings wird einmal die englische Form ‚puppets‘ zur Kennzeichnung männlicher Personen von einer deutschen Rapperin eingesetzt (DE91). Auch die in amerikanischen Raps von Rappern benutzte Name ‚Roxanne‘ und der Titel ‚Miss Thang‘ in der Bedeutung ‚hochnäsige Frau‘ haben kein männliches Pendant.

Die sexuell konnotierte Bezeichnung ‚Stute‘ für Frau durch einen deutschen Rapper findet sein Gegenstück in der Namensgebung des Rappers ‚Bass Sultan Hengzt‘.

763) auf der Suche nach der Stute, und geb Hufe,
mit 200 PS nehm ich jede Puppe genau unter die Lupe (DE71)

Die folgenden Kategorisierungen für Männer und Frauen entstammen dem Bereich Promiskuität und Prostitution, in den auch die Begriffe ‚Mack‘ und ‚Pimp‘ gehören. Sie werden als Selbstbezeichnungen männlicher Rapper des amerikanischen

⁶¹⁰ Im AAVE erinnern Aussprüche wie ‚Word is bond‘ oder ‚word to the mother‘ noch heute an den nicht nur in afrikanischen Gesellschaften verbreiteten Glauben an die Kraft des Nomos.

⁶¹¹ Vgl. auch <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=motherfucker> (13.9.2005).

⁶¹² Prostitute. AAVE, Kurzform für ‚professional‘. Die Langform wird heute auch mit veränderter Wortbedeutung für Frauen benutzt, d.h. nicht mehr i.S. von ‚Prostitutierte‘, sondern von ‚Expertin‘.

Textkorpus gewählt neben Bezeichnungen wie ‚Casanova‘ (1) und ‚gigolo‘ (1). Als Fremdkategorisierungen für andere Rapper treten ‚gigolo‘ (1) und ‚pro(stitute)‘ (1) in Erscheinung. In einem Fall begegnet der Ausdruck in der Negation (US4)⁶¹³. Die Bezeichnung wird vor allem von Rappern für Frauen benutzt (8mal) in Kontexten wie

764) You're a back-seat queen, a elevator pro (US57)

765) This goes out to all the gangsta hoe pro's
Give me a ghetto girl, fuck a Soul Train hoe (US5)

Auch bei weiblichen Rappern kommt der Ausdruck vor, so in Lil'Kims Rap ‚This is who I am‘ (US55) in sprichwörtlicher Redeweise. Bei Queen Latifah (US86) handelt es sich um die neuere Bedeutung von ‚Professionals (Profis)‘, berufliches Expertentum, auch für Frauen, die der eklatanten Asymmetrie zwischen ‚He's a professional‘ (=Fachmann) und ‚She's a professional‘ (=Prostituierte) entgegentritt.

766) I'm a perfectionist, gotta stay on my toes
Anything goes when you play with the pro's (US55)

767) The ladies will kick it the rhyme that is wicked
Those that don't know how to be pros get evicted (US86)

In den zwei verbleibenden Fällen, in denen der Begriff von Rapperinnen benutzt wird, taucht er in der Negation ähnlich dem Beispiel des Rappers in (US4) auf.

768) I'm not a prostitute but I can give you whatchu want (US68)

769) You ain't gettin' paid, you ain't knockin' boots
You ain't treatin' me like no prostitute
Then I walked away, he called me a teaser (US97)

Der zuletzt genannte Ausdruck ‚teaser‘ bedeutet eigentlich ‚schwieriges Problem, harte Nuss‘ (OALD 2000: 1334) und steht abwertend für eine nicht zu Sex aufgelegte Frau. Das deutsche Textkorpus enthält nur eine begriffliche Bezugnahme der obigen Art durch das Verb ‚prostituieren‘ (DE40)⁶¹⁴.

Das deutsche Kompositum ‚Hurensohn‘ als pejorative Bezeichnung für einen Mann erscheint 2mal im deutschen Textkorpus, gebraucht von Rappern und wirkt als Pendant zum 2mal von amerikanischen Rappern benutzten ‚son of a bitch‘. Auch zu diesem Begriff existiert kein auf das andere Geschlecht bezogenes Gegenstück. Der Ausdruck ‚Hure‘ selbst wird einmal auf einen männlichen Gegner von einem deutschen Rapper angewandt. Die Bezeichnung ‚whore‘ begegnet 2mal in Eminems Rap ‚Kill you‘ (US20) als Fremdkategorisierung, und ebenso pejorativ in Jadakiss' Part des Raps ‚Ryde or die chick‘ (US101).

770) Slut, you think I won't choke no whore
'till the vocal cords don't work in her throat no more?! [...]
Just bend over and take it slut, okay Ma?
Oh, now he's rapin' his own mother, abusing a whore (US20)

771) Make her use a fake credit card twice in a store
Might make you do it tomorrow you triflin' whore (US101)

In mehreren Raps weiblicher Performer erscheint sie als negierte Selbstbezeichnung, z.B. in Lil'Kims Part des Raps ‚Magic Stick‘⁶¹⁵ (US53) oder in Boss' Rap ‚Recipe of a hoe‘ (US8) in der der Lautung im AAVE angenäherten Schreibweise aufgrund der

⁶¹³ Dort heißt es: ‚I fuck hot pussy until its cold/ I ain't a prostitute, but I'll knock the boots‘.

⁶¹⁴ ‚In einer Welt, in der sich Menschen prostituier'n/ und das unter Wert, ist die Wirklichkeit verklärt‘, zu Reimzwecken grammatisch unkorrekt verwendet, Kontamination mit ‚sich unter Wert verkaufen‘.

⁶¹⁵ Euphemismus für Penis. Im Refrain taucht auch die sprachliche Spiegelung ‚magic clit‘ auf.

Vokalisierung wortfinalen *r*'s (vgl. Kapitel 6.1). Queen Latifahs Rap ‚Unity‘ (US88)⁶¹⁶ enthält ebenfalls die Ablehnung der Kategorisierung.

772) Lil' Kim not a whore

But I sex a nigga so good, he gotta tell his boys (US53)

773) If ya keep, talkin' that shit cuz all bitches aint hoes!

And I'm-a be the one to let ya stray ass know, niggaro! (US8)

774) This is my notice to the door, I'm not taking it no more

I'm not your personal whore, that's not what I'm here for (US88)

Die im AAVE als ‚ho(e)‘ ausgesprochene Variante wird von Rappern des amerikanischen Textkorpus 92mal pejorativ verwendet, zum Teil auch in Refrains und in Vorkommensweisen wie ‚stank ho‘, ‚perfect ho‘, ‚slutty ass hoes‘, ‚little hoes‘, ‚motha hoes‘, ‚money hungry scandlist groopy hoes‘ und ‚gangsta hoe pros‘. Zwei Verwendungen von ‚ho‘ sind in Verbform belegt als ‚hoin‘, einmal beschrieben durch einen Rapper für die Aktivität einer Frau, einmal als Selbstreferenz auf das Tun eines Rappers. 9 weitere Verwendungen des Ausdrucks gelten einem Rapper in KRS Ones Rap ‚Super hoe‘ (US41), infolge des Superlativs nicht abwertend, sowie 3 Beispiele, in denen die Fremdkategorisierung von Frauen von einem Rapper negiert wird. Eine weitere Verwendung eines Rappers ist metaphorisch und ähnelt (US8), in dem die standardsprachliche Lautung von einer Rapperin benutzt wird (US108).

775) Capitalism - the system of pimps and hoes (US42)

776) Give proof that music's not just gimmicks or studio tricks
or top ten picks or corporate's whore (US108)

Ein Text referiert auf Maria Magdalena als Versuch der Aufwertung der pejorativen Kategorisierung und Widerspruch einem oft in Pimpraps gehörten Statement gegenüber.

777) They say "they don't love dem hoes"

But Jesus allowed hoes to wash and oil his toes (US43)

Im Teilkorpus weiblicher amerikanischer Rapper wird ‚hoe‘ 16mal verwendet, davon 5mal in der Negation als Selbstbezeichnung von Rapperinnen, einmal als Selbstkategorisierung, 2mal pejorativ für Männer in der Form ‚hoe ass rooty poot g‘ und ‚dumb hoe beaters‘ und 4mal als Redewiedergabe negativer Fremdkategorisierung von Frauen durch Männer. In einem Fall wird das Verb ‚hoe-hoppin‘ von einer Rapperin zur Kennzeichnung des Verhaltens von Männern benutzt. Das Teilkorpus gemischter Besetzungen enthält 11 Nennungen, davon 3 von Rappern für Frauen, eine als Selbstbezeichnung einer Rapperin, 4 Fremdbezeichnungen von Rapperinnen für Frauen, 2 für Männer sowie eine Zusammensetzung in ‚ho checks‘. Im deutschen Textkorpus kommt die Bezeichnung nur in Texten männlicher Rapper vor (12mal), davon 2mal als Kategorisierung für Männer und 10mal für Frauen.

Neben dieser Bezeichnung, für die es keine gleichwertige männliche gibt, werden eine Anzahl weiterer verwendet, die Promiskuität nahelegen. Dazu gehört der Ausdruck ‚slut‘, der im amerikanischen Textkorpus 8mal pejorativ von Rappern für Frauen verwendet wird. Einmal taucht außerdem die Adjektivform in der Bezeichnung ‚slutty ass hoes‘ auf. In deutschen Texten von Rappern kommt die Bezeichnung ‚Schlampe‘ 5mal vor, wobei sich der Ausdruck in zwei Fällen an Männer zu richten scheint. Einmal begegnet die Bezeichnung in einem Text einer Rapperin als abwertende Fremdkategorisierung für eine Frau.

Der Ausdruck ‚Nutte‘ wird von Rappern 46mal benutzt, häufig verbunden mit Mehrfachnennungen in Refrains, 36mal pejorativ für Frauen, 10mal für Männer (die

⁶¹⁶ Die Grammy Award Single prangert Männer an, die ‚bitch‘ o. ‚ho‘ als Anrede für Frauen benutzen.

absolute Zahl der Verwendungen beträgt 99, sämtliche Wiederholungen sind Fremdkategorisierungen für Frauen). Eine Verwendung bezieht sich auf die in amerikanischen Texten begegnende sprachliche Formel ‚life is a bitch‘, die auch im Text einer deutschen Rapperin vorkommt als ‚das Leben ist ne Bitch‘ (s. Kapitel 8.1) und von einem Rapper mit ‚das Leben ist ne Nutte‘ übersetzt wird. Die Bezeichnung ‚hooker‘ für Prostituierte taucht im amerikanischen Textkorpus 3mal bei Rappern für Frauen auf, einmal die spanische Bezeichnung ‚puta‘ bei einer deutschen Rapperin. Auch für diese Formen der Kategorisierung existiert nur die weibliche Form.

Mit der Bezeichnung ‚dog‘⁶¹⁷ referieren Rapper 4mal auf sich selbst und ihren ‚unkontrollierbaren‘ Sexualdrang; ein weiteres Mal wird sie von einem Rapper in einem gemischtgeschlechtlich besetzten Text benutzt, sowie 4mal pejorativ von Rapperinnen für Männer, einmal in der Bezeichnung ‚dog ass niggaz‘. In YoYo’s Rap ‚Girl don’t be no fool‘ (US111) erscheint die Kategorisierung in Verbindung mit dem Verb ‚to dog‘.

778) This is for the men who like to dog women
 And this is for the women who like to get dogged by men
 And this is for Ice Cube and Jinx
 Because those brothers know they some dogs, Ha!

Als Selbstbezeichnung von Rappern taucht die Kategorisierung in Namen wie ‚Snoop Doggy Dog‘ und ‚Nate Dog‘ oder Raptiteln und -alben wie ‚Doggy Style‘ und ‚the Godfather‘ als spielerische Reminiszenz an ‚The Godfather‘⁶¹⁸ auf.

Das Wort ‚bitch‘ ist insgesamt 344mal in Texten männlicher Rapper des Korpus enthalten. Nach Abzug der in Refrains und in Strophen vorkommenden Wiederholungen ergibt sich die folgende Verteilung der Kategorisierung für Frauen und Männer: in 114 Fällen wird negativ auf Frauen referiert, u.a. mit attributiven Ausdrücken wie ‚selfish bitch‘, ‚fat bitch‘, ‚little groupie bitch‘, ‚fuckin‘ bitch‘, ‚unsanitary bitch‘, ‚skanless bitch‘, ‚godamn bitch‘, ‚stuck-up bitch‘, ‚dumb bitch‘, ‚stupid bitch‘, und ‚funky bitch‘. In 13 Fällen sind die Bezeichnungen positiv konnotiert, wie in ‚gangsta bitch‘ und ‚down ass bitch‘. Zwei Beispiele verdeutlichen die Verwendungen.

779) Got me a down ass bitch with red hair, that don't care (US36)
 780) I know the pussy's mines, I'ma fuck a couple more times
 And then I'm through with it, there's nothing else to do with it
 Pass it to the homie, now you hit it
 Cause she ain't nuthin but a bitch to me (US99)

7mal tritt der Ausdruck als Fremdkategorisierung von Männern auf, davon 3mal in der Verbindung ‚son of a bitch‘. Ein Rapper benutzt außerdem das Verb ‚bitchin‘ als pejorative Deklaration des Verhaltens von Frauen. Im gemischtgeschlechtlich besetzten Teil kommt die Bezeichnung 67mal vor, davon in 2 Fällen positiv konnotiert, z.B. in ‚ryde or die bitch‘, einmal in negativer Verwendung einer Rapperin für Männer in ‚bitch ass niggaz‘ und 4mal in negierter Form während eines Streitgesprächs zwischen Rapper und Rapperin, in dem die Rapperin die Selbstbezeichnung von sich weist, und auch der Rapper zunächst die Fremdkategorisierung der Rapperin als ‚bitch‘ abstreitet (US72). Die explizite Negativbezeichnung ‚funky, dirty, money-hungry, scandalous, stuck-up, hair piece contact wearing bitch‘ im selben Rap ist allerdings kaum zu überbieten; anderenorts vorkommende Kategorisierungen von Rappern des Teilkorpus sind ‚vile venomous volatile bitches‘ oder ‚motherfuckin‘ bitches‘. Auffällig sind Statements männlicher Rapper wie Scarface im Rap ‚This dick is for you‘ (US28):

⁶¹⁷ Eigtl. männl. Hund, auch AmE pejorativ für als unattraktiv angesehene Frau (vgl. OALD 2000: 371).

⁶¹⁸ engl. Titel des Mafia Films ‚Der Pate‘.

781) to me expressin myself is tellin a bitch just how I feel
 I had a couple of women in my life but yo
 In 1992 I realized that they was hoes
 Cause hoes will straight up do hoe shit
 Bitches even more shit. And ladies will give you no shit [...]
 80 percent of the bitches I meet ain't shit but money bandits (US28)

Der weiter oben angeführte Kurzausschnitt aus (US8) erscheint als Replik auf die Äußerung und generalisierende Kategorisierung von Frauen als promiskuitiv. Die stereotypisierende Charakterisierung wird von Boss zurückgewiesen und umgekehrt auf das männliche Gegenüber angewandt.

782) The down ass bitch BO\$\$! Speakin' on how ya dick'll be getting'
 Shot clear the fuck off! If ya keep talkin' that shit cuz all bitches ain't
 hoes! And I'ma be the one to let ya stray ass know, niggaro!
 So many bitches, ya keep a file on em', state to state dick!
 Ya draws got too many motha fuckin miles on em'! (US8)

Das zuvor aufgetretene Motiv der Geldgier (US28) spielt auch in Easy E's generalisierender Aussage im Rap ‚One less bitch‘ (US79) eine Rolle:

783) A fool is one who believes that all women are ladies
 A nigga is one who believes that all ladies are bitches,
 And all bitches are created equal. To me - all bitches are the same:
 Money hungry scandlist groopy ho's that's always riding on a nigga's
 dick. Always in a nigga's pocket and when the nigga runs out of
 money. The bitch is gone in the wind (US79)

Das insgesamt 86mal von Rapperinnen benutzte Wort tritt sowohl als Fremdbezeichnung für Frauen auf als auch als positive Selbstbezeichnung⁶¹⁹, in Kombinationen wie ‚my bitches‘, ‚illest bitches‘, ‚real bitches‘, ‚true bitches‘, ‚bad(dest) bitch‘, ‚boss bitch‘, ‚queen bitch‘, ‚down ass bitch‘, ‚motherfuckin' bitch (with an attitude)‘⁶²⁰, ‚my three bitch mafia‘, ‚street bitch‘, ‚this/the/a bitch‘ oder ‚only one bitch‘. An dieser Stelle zeigen sich Parallelen zur Selbstkategorisierung von Rappern als ‚nigga‘, und auch bei der Fremdbezeichnung ist die artikellose Verwendung als häufig herabsetzende Ansprache des Gegenübers zu beobachten. Negiert wird in einmal Fall die Kategorisierung ‚gangsta bitch‘ als positiv, ebenso wird die Fremdkategorisierung von Frauen als ‚bitch‘ von einigen Rapperinnen zurückgewiesen im Kontext der unterschiedlichen Bewertung des Verhaltens von Männern und Frauen wie in (US25).

784) Catchin' cases spittin' in faces I've never seen
 Falsely accused by some say it's rude
 But if I was a dude they'd all be amused
 But I'm a woman so I'm a bitch. Simple as that
 double standards. Call him a mack, call me a ho

Im Rap setzt sich Foxy Brown mit den Doppelstandards für Männer und Frauen auseinander, die sich in unterschiedlichen Kategorisierungen niederschlagen. Das

⁶¹⁹ Unter den Impulsen der zweiten Welle des Feminismus begannen einige Frauen, das Wort Bitch für sich zurückzufordern und seine ursprüngliche, höhnische Bedeutung zu unterlaufen. Vgl. das 1968 *BITCH Manifesto* von Joreen mit den Worten "Bitch is Beautiful" analog ‚Black is beautiful‘. Der Trend setzte sich fort bis in die 1990er Jahre. Vgl. den 1997er Song "Bitch" von M. Brooks mit dichotomen und stereotypen Kategorisierungen von Frauen i. Refrain (Vgl. <http://en.wikipedia.org/wiki/Bitch>, 15.1.2006).

⁶²⁰ US24, ‚Bitches With Attitude‘ ist eine Variation von ‚Niggaz With Attitude‘. In der Geschichte weiblicher am. Rapgruppen kommen auch ‚Hoes With Attitude‘ und ‚Bitches With Problems‘ vor.

unliebsame Auftreten von Frauen beispielsweise wird als ‚bitch‘ oder ‚rude‘ bezeichnet, das gleiche Verhalten von Männern jedoch als amüsant empfunden. Männer mit mehreren Partnern werden ‚macks‘ genannt, Frauen dagegen ‚whores‘. Im Rap erscheinen außerdem die positiv konnotierte Kategorisierung von Frauen als ‚girl‘ und das abschätzig gebrauchte ‚chick‘, weiterhin die Bezeichnungen ‚dude‘ und ‚nigga‘.

Salt n Pepa nehmen im Rap ‚Ain’t nothin but a she thing‘ (US91, vgl. den Rap ‚Ain’t nothing but a G thing‘, US14) auf weitere Stereotypisierungen und auf die Degradierung als Sexobjekt Bezug (s. Kapitel 4.3.6). Es wird auf die Problematik verbreiteter Doppelstandards kulturell verankerter Bewertungspraktik (vgl. Romaine 2001: 167-8) rekurriert, indem die Rapperin die unterschiedliche Evaluation aggressiven Verhaltens bei Frauen und Männern thematisiert.

785) Go to work and get paid less than a man
When I'm doin' the same damn thing that he can
When I'm aggressive then I'm a bitch
When I got attitude you call me a witch
Treat me like a sex object that ain't smooth
Underestimate the mind Oh yeah, you a fool
Weaker sex? Yeah, right! That's a joke
Have you ever been in labor? I don't think so, nope

‚Attitude‘ bedeutet im AAVE eine aggressive, arrogante, abweichlerische ‚I-know-I’m-bad‘ Pose oder Haltung und wird auch als Bezeichnung für eine oppositionelle, negative Sichtweise oder Disposition verwendet (vgl. Smitherman 1994: 228). Sprachkritik und Sozialkritik gehen Hand in Hand, wenn es um das ‚schwächere Geschlecht‘ und ungerechte Entlohnung von Arbeit geht. Das nahezu aussichtslose Ringen um Diskurs- und Definitionsmacht spiegelt sich beim Vergleich mit Texten wie (US99), in denen eine durchgehend herabsetzende Redeweise gegenüber Frauen benutzt wird, die über den Gebrauch negativer Kategorisierungen hinausgeht und vor allem in gesellschaftlich sanktionierten Verhaltensbewertungen und Charakterisierungen liegt.

Der Durchgang durch eine Reihe solcher Texte von Rappern und einiger Repliken von Rapperinnen vermittelt den Eindruck einer erbitterten Auseinandersetzung mit Frauen in der Defensive. Latifahs Rap ‚Unity‘ (US88) enthält Versuche einer situativ begrenzten Neuauslegung und -definition stereotyper Begriffsverwendungen und beschreibt Reaktionen auf Stigmatisierung durch Labeling.

786) Everytime I hear a brother call a girl a bitch or a ho
Trying to make a sister feel low
You know all of that gots to go
Now everybody knows there's exceptions to this rule
Now don't be getting mad, when we playing, it's cool
But don't you be calling out my name
I bring wreck to those who disrespect me like a dame

Dass der Gebrauch neutraler Bezeichnungen allein nicht eine non-sexistische Sprechweise verbürgt, zeigt ein Ausschnitt aus ‚She watch channel Zero‘ von Public Enemy. Dieser prahlt außerdem mit Promiskuität (US83). In zwei Fällen tritt ‚bitch‘ als Fremdkategorisierung einer Rapperin für Männer auf, dazu in adjektivischer Zusammensetzung und abwertender Bezeichnung einer Frau als ‚dumb bitch‘.

787) The woman makes the men all pause
And if you got a woman. She might make you forget yours
There's a 5 letter word to describe her character
But her brain's being washed by an actor (US83)

Das deutsche Textkorpus enthält 60 Verwendungen der Bezeichnung von Rappern, nach Abzug der Refrain- und Textwiederholungen verbleiben 27 pejorative Bezeichnungen für Frauen und 16 für Battlerapgegner männlicher Rapper. In einem der gemischt besetzten Texte taucht das Verb ‚to bitch‘ zur abwertenden Bezeichnung des Verhaltens einer Frau auf. Das Teilkorpus enthält einen Gebrauch der Bezeichnung durch einen Rapper für eine Frau, eine andere Form ist die Zusammensetzung ‚Bitch-MCs‘ als Abwertung männlicher Rapper. Von Rapperinnen wird die Bezeichnung 59mal benutzt, dabei sowohl als Fremdkategorisierung für Männer als auch für Frauen. Auch erinnern die zwei auftretenden Ablehnungen der Bezeichnung als Selbstkategorisierung ‚I‘m not your bitch‘ (DE106) oder ‚bin nicht die bitch für‘n Ehekrieg‘ (DE80) an amerikanische Rapperinnen. Als einzige adjektivische Verbindung wurde ‚ihr kleinen bitches‘ von einer Rapperin gebraucht. Neben der bereits genannten metaphorischen Verwendung des Wortes in Bezug auf das Leben wird die Bezeichnung bei einem Rapper in der Aussage ‚deutscher Rap ist eine Bitch‘ (DE21) verwandt.

Die bisher gefundenen Kategorisierungen stützen die Beobachtung, dass eine überwiegende Anzahl von Negativbezeichnungen für Frauen und Männer ihrer Herkunft nach weiblich sind, es umgekehrt jedoch kaum Negativkategorisierungen gibt, die männlichen Ursprungs sind und auf Frauen und Männer übertragen werden. Die zahlreichen belegten Ausdrücke zur Beurteilung des Äußeren und des Sexualverhaltens von Frauen sind stark durch männliche Sichtweisen geprägt und werden teilweise als Selbstbezeichnungen übernommen, so z.B. ‚chick‘, ‚bitch‘ oder ‚Braut‘⁶²¹. Männlich vorgegebene Kategorisierungen wie in (DE68) werden zum Teil stark internalisiert.

788) You hit below the belt when it came to ya niggas. But at the same time you knew the difference between bitches and sisters (US66)

789) deine Braut macht auf prüde doch sie will es (DE68)

790) So versaut wie vor mir keine andere Braut (DE87)

Auch in der folgenden Gruppe werden Asymmetrien in der Akzeptanz und Wertschätzung bestimmter sozialer Kategorisierungen deutlich. Sämtliche der im vergangenen Abschnitt vorgestellten Kategorisierungen des deutschen Textkorpus sind Entsprechungen oder direkte Übernahmen amerikanischer Bezeichnungsweisen. Die übernommenen Bezeichnungen zeigen eine geringere attributive Einbindung als die amerikanischen und werden nahezu unverändert, d.h. mit den englischen Endungen, gebraucht. Ausnahmen bilden die deutschen Konjugationsregeln folgenden Verben ‚to bitch‘ in der 2. Person Singular ‚du bitchst‘ (DE74) und das Partizip ‚gesuckt‘ (DE48).

Zu den im deutschen Textkorpus wiederzufindenden Kategorisierungen amerikanischer Herkunft gehören weiterhin Bezeichnungen aus dem familiären und ontologischen Bereich. Das Wort ‚Baby‘ referiert in amerikanischen Texten von Rappern (103mal) auf das eigene Kindsein, außerdem auf Babys und Kleinkinder (40mal), 61 Erwähnungen sind Bezeichnungen von Frauen; einmal kommt das Wort als Metapher für ‚gun‘ und ein weiteres Mal in der Zusammensetzung ‚crack baby‘ vor. In gemischtgeschlechtlich besetzten Raps kommt die Bezeichnung 19mal vor, davon 6mal von Rapperinnen für Männer, 11mal von Rapperinnen für Frauen, zweimal in Zusammensetzungen, der Selbstbezeichnung ‚baby killer‘ eines Rappers und in ‚baby rattle‘. Kritik an der Fremdbezeichnung als ‚baby‘ kommt von Rapperinnen, z.B. MC Lyte (US58) und in schärferer und humorvoller Form von Queen Latifah (US87) oder auch von Salt n Pepa in Bezug auf einen Mann im Rap ‚Independent‘ (US93).

⁶²¹ ‚Braut‘ ist ein dt. Beispiel einer von der ursprüngl. Grundbedeutung abweichenden Kategorisierung von Frauen, die dem Aussehen und der sexuellen Verfügbarkeit folgt, i.S. von ‚sexuell begehrenswert, attraktiv‘, z.B. ‚heiße Braut‘. Vgl. bspw. (DE47): „da steht vor mir ‘ne Braut, die war tierisch gut gebaut“.

- 791) No, you think you're all of this
 With your baby, baby talk and your 'Excuse me, Miss' (US58)
- 792) I always hear, yo, baby? I mean like what's the big idea?
 I'm a queen, nuff respect. Treat me like a lady
 And, no, my name ain't yo and I ain't got your baby⁶²² (US87)
- 793) You're a baby so maybe you just needed a babysitter⁶²³ (US93)

Die Bezeichnung ‚baby‘ kommt einschließlich aller Wiederholungen 84mal vor bei Rapperinnen, darunter in den Zusammensetzungen ‚baby boo‘ als Kosename, ‚baby girl‘, ‚baby pop‘ für junge Mädchen⁶²⁴ sowie ‚baby mama‘ und ‚baby mother‘ für noch minderjährige, junge Mütter. Neben 2 Selbstbezeichnungen wird die Bezeichnung 8mal auf Frauen, 10mal auf Babys und 29mal auf Männer angewandt, alle repetierten Formen gelten Männern. Auch hier taucht der Kontext ‚babysitter‘ und ‚baby mother shit‘ auf. In deutschen Texten spielt dieser Aspekt ebenso wie die familiären Kategorisierungen ‚Mom‘ und ‚Dad‘ eine geringe Rolle⁶²⁵.

Im deutschen Textkorpus wird ‚Baby‘ 45mal von Rappern als Bezeichnung für Frauen benutzt, bei Rapperinnen erscheint sie 13mal einschließlich aller Wiederholungen: als Bezeichnung für Männer (7mal), Frauen (2mal), in der Negation als Selbstbezeichnung ‚I'm not your baby‘ und einmal für Babys. Das Absprechen des Erwachsenenstatus vor allem Frauen gegenüber⁶²⁶ (vgl. Kapitel 4.3.6) setzt sich im Gebrauch der Bezeichnung ‚girl‘ bei einigen deutschen Rappern fort.

‚Boy‘ wird im amerikanischen Korpus 24mal in Texten von Rapperinnen für Männer verwendet, und 19mal in Texten von Rappern, darunter auch als Zusammensetzung in ‚senior boys‘ und ‚punk ass boys‘, ebenso wie ‚baby boy‘ analog der Bezeichnung ‚baby girl‘ und als identifikatorisches ‚my boy(s)‘. Einmal wird ‚boy‘ als Fremdkategorisierung von einer deutschen Rapperin aufgegriffen. Die Bezeichnung ‚guy‘ begegnet 19mal als Selbst- und Fremdbezeichnung bei amerikanischen Rappern, 9mal in Texten gemischtgeschlechtlicher Besetzung als Fremdbezeichnung von Männern durch Rapperinnen und 13mal in Texten weiblicher Rapper. Im deutschen Textkorpus finden sich die Bezeichnungen ‚Junge/n‘ (5mal) und ‚Jungs‘ (19mal) als Selbst- und Fremdbezeichnung von Männern durch Rapper, 5mal in Texten gemischtgeschlechtlicher Besetzung und weitere 5mal in Texten von Rapperinnen. Identifikatorische Bezeichnungskontexte werden analog dem Amerikanischen in ‚my boys‘ mit ‚meine Jungs‘ ausgedrückt, eine adjektivische Verbindung ist ‚harte Jungs‘.

Die Bezeichnung ‚girl‘ und ihre Aussprache- und Schreibvarianten ‚gawl‘ sind für den amerikanischen Textkorpus mit 119 Nennungen bei Rappern belegt, mit einer Gesamtzahl von 132 einschließlich aller Wiederholungen, wobei vor allem pejorative Kategorisierungen wie ‚fat girl‘ repetiert werden. Andere attributive Zusammensetzungen sind ‚fly girl‘, ‚girly girl‘, ‚baby girl‘, ‚ol‘ girl‘ und ‚nazi girl‘ sowie Adjektive zur ethnischen Kennzeichnung. 22mal kommt die Bezeichnung in Texten gemischter Besetzung vor, darunter in der attributierten Form ‚a down girl‘ als positive Fremdkategorisierung einer Frau durch einen Rapper, sowie in der näheren

⁶²² Die Rapperin spielt mit der Bedeutung von ‚yo‘, ‚your‘, das den Ausspracheregeln des AAVE folgend geschrieben wird. Sie betont die Bedeutung der Namensnennung im AAVE, vgl. Malcolm X, Verweis auf die Auslöschung afrikan. Namen durch Namensgebung nach Sklavenbesitzer, s.a. Rapper Mia X, Xzibit.

⁶²³ Das Wort ‚babysitting‘ kommt jeweils einmal in beiden Teilkorpora vor.

⁶²⁴ Dies hat mit der Bezeichnung erwachsener Frauen als ‚girl‘ zu tun. Zeichen von Solidarität und persönlicher Nähe zwischen jüngerer und älterer weiblicher Person; als Bezeichnung unter Männern im Rückgang, dort ein Zeichen für Vertrautheit und Männlichkeit (vgl. Smitherman 1994: 51-2).

⁶²⁵ Ausnahmen sind Pelhams und Cora E's Rap (DE25), in dem von Nachwuchs die Rede ist, und die Komposita in ‚deine Haut ist weich wie Babypopos‘ (Rapper) u. ‚Jungs sanft wie Babypuder‘ (Rapperin).

⁶²⁶ Neben ‚baby‘ treten andere Bezeichnungen wie ‚Maus‘, ‚Puppe‘, ‚Frauchen‘, ‚Früchte‘, s. Kapitel 8.3.

Bestimmung ‚the big-booty girl‘⁶²⁷. In Texten von Rapperinnen wird die Bezeichnung 60mal (einschließlich der Wiederholungen 86mal) verwendet, sowohl als Fremdbezeichnung wie in ‚baby girl‘, ‚precious little girl‘ und ‚big girls‘ als auch als identifikatorische und Selbstbezeichnung wie ‚real bad girls‘, ‚fly girl‘, und im ermutigenden Ausspruch ‚you go, girl!‘. Außerdem findet die Anrede ‚girlfriend‘ unter Frauen Verwendung. Im deutschen Korpus begegnet das Wort 2mal in Texten von Rappern, davon einmal als Kompositum ‚Bikinigirls‘ und einmal in der adjektivischen Zusammenstellung ‚blindes Girl‘, weiterhin 2mal von einem Rapper in einem gemischtgeschlechtlich besetzten Text, sowie 2mal in Texten von Rapperinnen.

Die Bezeichnung ‚Mädchen‘ erscheint 17mal (einschließlich der Wiederholungen 24mal) und ‚Mädel/s‘ 12mal (inclusive Wiederholungen 13mal) bei Rappern, davon einmal als Fremdkategorisierung für einen Mann. Attributivische Zusammensetzungen sind ‚leichte Mädchen‘ als Fremdbezeichnung für weibliche Prostituierte und ‚schwule Mädchen‘ als unkonventionelle Selbstbezeichnung von Rappern⁶²⁸ (DE54). 3mal wird ‚Mädchen‘ in Texten des gemischtgeschlechtlich sortierten Korpus benutzt, davon einmal als Selbstbezeichnung einer Rapperin, und einmal von einem Rapper in der Form ‚sexy Mädchen‘, und 5mal der Ausdruck ‚Mädels‘, u.a. in der Verbindung ‚süße Mädels‘, sämtliche von Rappern. In Texten weiblicher Rapper kommt die Bezeichnung 4mal als Fremdkategorisierung vor.

‚Man‘ als männliche Selbst- oder Fremdkategorisierung wird 73mal in Texten amerikanischer Rapper verwendet, u.a. in der inzwischen bekannten Form mit Pronomen ‚my man‘, weiterhin in adjektivischer Verbindung wie ‚big man‘, ‚real man‘, ‚grown ass ignorant men‘, ‚man enough‘ und mit Attributen zur ethnischen Kennzeichnung als African, White, etc. Im Teilkorpus gemischter Besetzung kommt die Bezeichnung 23mal vor, weitere Zusammensetzungen sind ‚bad man‘ und die gängige Fremdkategorisierung mit ‚your‘ oder identifikatorische Bestimmung durch ‚my‘. Einen deutlich höheren Anteil an Vorkommen dieser Bezeichnung weist das Teilkorpus mit Texten weiblicher Rapper auf: 87mal (einschließlich aller Wiederholungen 104mal) taucht die Bezeichnung auf, darunter auch in Aussagen wie ‚stop actin' like boys and be men‘ (US48) oder ‚so you go girl, it ain't no man's world‘ (US91), außerdem in Genitivattributivkonstruktionen wie ‚a foolish man's wife‘, oder ‚a happy man's wife‘. Adjektivische Gebrauchsweisen sind beispielsweise ‚big man‘, ‚real man‘, ‚main man‘, ‚silent men‘, ‚punk domestic violence men‘, und auch die Bezeichnung ‚minute man‘⁶²⁹ ist belegt. ‚My man‘ und ‚your man‘ werden als identifikatorische bzw. als Fremdbezeichnungen verwendet. Die Wortbildung ‚manhood‘ kommt ebenfalls vor.

Die Bezeichnung ‚Mann‘ erscheint 62(Σ92)mal in Texten deutscher Rapper als Selbst- und Fremdkategorisierung, u.a. in adjektivischen Zusammenstellungen wie ‚echter Mann‘, ‚richtigen Mann‘, ‚ganzer Mann‘, sowie zusätzlich in Redensarten wie ‚Not am Mann sein‘, ‚seinen Mann stehen‘ oder ‚ein Mann gegen den Rest der Welt‘. Bei einem Rapper begegnet der Ausdruck als Selbstbezeichnung in der Form ‚ich dein Mann‘ im gedachten Dialog mit einer Frau, ein anderes Mal in der Selbstkategorisierung als ‚Arschfickmann‘. Außerdem treten die Komposita ‚Männersache‘, ‚Männertriebe‘ und ‚Männerwelt‘ und die Wortbildung ‚Männlichkeit‘ auf, das Adjektiv ‚männlich‘ 3mal. Im Textkorpus gemischtgeschlechtlicher Besetzungen kommt die Bezeichnung 5(Σ7)mal vor, als Selbstbezeichnung von Rappern und als Fremdbezeichnung einer Rapperin ‚du bist mein Mann‘. In den Texten von Rapperinnen ist sie 30(Σ33)mal enthalten, u.a. ‚mein starker Mann‘, und ‚Arsch von 'nem dämlichen Mann‘ sowie zusätzlich in der Formulierung ‚steh meinen Mann, auch

⁶²⁷ Die Texte von Rappern afroam. Herkunft enthalten mehrere solcher Hinweise auf das Schönheitsideal.

⁶²⁸ semantischen Unverträglichkeit: schwul (-) weiblich/ Mädchen (+) weiblich, vgl. ‚lesbischer Junge‘.

⁶²⁹ AAVE, auch ‚two-minute brotha‘, Mann, der Sex zu kurze Zeit ausführt (vgl. Smitherman 1994: 229).

bin ich eine Frau'. Eine Rapperin wendet die Bezeichnung auf Frauen an in der Aussage ‚die richtigen Ladies sind die besseren Männer' (DE87).

Die Bezeichnung ‚woman' kommt in amerikanischen Texten von Rappern 48(Σ54)mal vor, darunter in der Form ‚evil woman', ‚money hungry woman', ‚strong women', ‚work long women', ‚dumb ass dizzy, stupid thong women', ‚King Kong women', ‚bring it on women', ‚independent women', und ‚intelligent, courageous women' sowie in der pronominalen Bezeichnung ‚our women'. 17mal erscheint sie in Texten gemischter Besetzung als Fremd- oder Selbstbezeichnung von Rapperinnen, z.B.

794) Label me as a woman, and sometimes I feel imperior (US112)

Sie begegnet als Fremdbezeichnung von Frauen durch Rapper. 22(Σ25) Verwendungen der Kategorisierung sind in Texten weiblicher Rapper belegt, darunter auch in adjektivischen Verbindungen wie ‚strong women' und ‚black woman'. Außerdem ist die Wortbildung ‚womanhood' mehrfach belegt.

Einmal begegnet die Bezeichnung in einem Text eines deutschen Rappers in ‚what a pretty woman', 92mal die Fremdkategorisierung ‚Frau', u.a. in der Form ‚spezielle Frauen', ‚schönste Frauen', ‚nackte Frauen', ‚schlechte Frau', ‚falsche Frau', ‚junge Frau', ‚hübsche Frau', ‚gesittete Frau' und ‚Frau meines Lebens'. Einziges zusätzliches Kompositum ist ‚Frauenaufreißer'. Im gemischt besetzten Textteil kommt der Begriff ‚Frau' 7mal vor, sowie einmal die von Rappern benutzte Bezeichnung ‚Frauchen' und das Kompositum ‚Frauenverführen'. Adjektivische Verbindungen sind ‚hübsche Frau', ‚heißeste Frau' und ‚unglaubliche Frau' von Rappern, einmal wird sie als Selbstbezeichnung einer Rapperin verwandt. Die Texte weiblicher Rapper enthalten 21 Nennungen des Begriffs mit einer adjektivischen Bestimmung ‚gehorsame Frauen' und zusätzlich in den Komposita ‚Frauenquote' und ‚Frauenrap'.

Das Adjektiv ‚weiblich' tritt 3mal in positiver Bedeutung auf in der Textgruppe der Rapperinnen gegenüber dem 2mal neutral und einmal negativ eingesetzten ‚weiblich' sowie dem einmal verwendeten ‚weibisch'⁶³⁰ bei Rappern. Daneben gibt es die bei Rapperinnen positiv konnotierte Bezeichnung ‚Weib' (2mal) gegenüber der einmaligen ambivalenten Benutzung des Wortes durch einen Rapper⁶³¹. Eine Rapperin verwendet die Pluralform als negative Bezeichnung in ‚böse Weiber'. Die vergleichbare männliche Bezeichnung ‚Kerl' wird 3mal von Rappern als Fremdbezeichnung verwendet, sowie einmal als Fremdkategorisierung durch eine Rapperin.

Weitere wichtige Fremd- und Selbstkategorisierungen amerikanischer Rapperinnen und Rapper, die sich im deutschen Textkorpus widerspiegeln, sind die Bezeichnungen ‚sista' und ‚brotha'⁶³². In Texten von Rappern des amerikanischen Teilkorpus ist ‚brotha/s' 25mal belegt, einige in attributiver Zusammensetzung, z.B. ‚young brothers', ‚human brotha', ‚black brotha', ‚real brothers' und ‚block brothas' sowie die bereits bekannte Verwendung mit den Pronomina ‚my' bzw. ‚you/r'. Das Korpus gemischtgeschlechtlich besetzter Texte enthält 9 Nennungen von ‚brotha', u.a. in identifikatorischer Form ‚my brothas' von Rapperinnen und Rappern, als Selbstbezeichnung von Männern in der Redewiedergabe durch eine Rapperin und mit adjektivischer Ergänzung wie in ‚little brotha'. Unter den 29 Nennungen in Texten weiblicher Rapper sind adjektivische Verbindungen wie ‚cutest brother', ‚real smooth brother', ‚better brotha', zur Fremdbezeichnung treten oft ‚a', ‚you', oder ‚those' hinzu.

2mal erscheint die Bezeichnung in englischsprachigen Textteilen des Raps ‚Letzte Warnung' bei afrodeutschen Rappern, 1mal bei einer afrodeutschen Rapperin, ebenfalls im englischsprachigen Teil des Raps ‚Sister'. Das deutsche Wort ‚Bruder'

⁶³⁰ Zu dieser Kategorisierung fehlt eine männliche Begriffsbildung mit entsprechender Bedeutung.

⁶³¹ (DE112): „dieses Weib hat den Leibhaftigen im Leib und kein' der sie befreit“.

⁶³² Die der AAVE Lautung angenäherte Schreibung wurde in der überwiegenden Zahl der Texte gewählt.

taucht bei Rappern 15mal auf, fast ausschließlich in identifikatorischer Form wie in ‚mein Bruder‘, dazu einmal in der kompositorischen Form ‚Bruderkuss‘. Als Fremdkategorisierung im Textkorpus von Rapperinnen wird das Wort 3mal verwendet.

Neben der pejorativen Bezeichnung ‚sissies‘ (2mal) für Männer kommt ‚sista‘ als Fremdkategorisierung von Frauen in Texten männlicher amerikanischer Rapper 12mal vor, davon 2mal in identifikatorischer Form als ‚our sisters‘ und ‚my sisters‘. Ebenso taucht sie in Texten gemischter Besetzung als ‚my sisters‘ sowie als Selbstbezeichnung ‚illegit sista‘ von Rapperinnen gebraucht auf, ein anderes Mal als ‚kid sista‘ in einer Fremdbezeichnung durch einen Rapper. 22mal erscheint der Ausdruck in Texten weiblicher Rapper, oft in der Form ‚my sister/s‘, weiterhin als ‚kid sista‘, ‚hardest sista‘, ‚soul sista‘, und ‚sista of blessing‘ sowie in ‚sista to sista journey‘.

‚Schwester‘ tritt neben der Namensgebung zweier Rapperinnen (Schwester S und Aziza A, türkisch ‚big sista‘) als 2malige Fremdkategorisierung und abschätzigste Bezugnahme auf Schwester S in Texten eines deutschen Rappers auf: in der Form ‚hardcore Schwester‘ und ‚du hast bloß Schwester S gestylt‘. In gemischt besetzten Texten begegnet sie einmal als identifikatorische Bezeichnung eines Rappers für eine Rapperin, ein anderes Mal als Fremdkategorisierung und Ansprache von Sabrina Setlur als ‚Schwester‘ durch Rapper. Von Rapperinnen wird sie 13mal verwendet, dazu 2mal in der Form ‚Schwesterlein‘ in Anspielung auf die Märchenmetaphorik eines Albums von Schwester S⁶³³. Sie tritt als Selbst- und Fremdkategorisierung auf. Adjektivische Kennzeichnungen sind ‚meine lieben Schwestern‘, ‚die wahren, die schwarzen Schwestern‘, und ‚deine Schwestern und Brüder‘.

Schließlich werden die in amerikanischen Texten benutzten Kategorisierungen ‚daddy‘ und ‚mama‘ zum Teil in deutschen Texten übernommen. Als ‚Big Daddy Kane‘ und ‚Mama Mia‘ (Mia X) gehen sie in die Namensgebungen männlicher und weiblicher Rapper in Texten ein, weiterhin in Titelbezeichnungen wie ‚Big bad mama‘. Als Selbstkategorisierungen kommen vor: ‚big dick daddy‘ und einfach ‚daddy‘, letzterer ein meist sexuell konnotierter Ausdruck auch in Fremdkategorisierungen von Männern durch Frauen wie in (US9). In manchen Fällen erscheint das Wort ‚Papi‘ als synonym verwendeter Ausdruck bei Rappern und Rapperinnen. ‚Daddy‘ wird 3mal als Selbstbezeichnung von deutschen Rappern übernommen, ‚Vati‘ erscheint einmal.

795) I've been mackin' daddy from tha corner of my eye now baby bring it on.

Don't be frontin' on your baby boo all I wanna is what's up with you (US9)

‚Mama‘ kommt als Fremdkategorisierung in den amerikanischen Texten von Rappern nicht vor, wohl aber bei Rapperinnen als Selbstbezeichnung wie in ‚mama superior‘ und als Fremdbezeichnung von Rappern im gemischten Textkorpus (22mal), z.B. ‚sweet mama‘, ‚dear mama‘⁶³⁴, ‚my mama‘, außerdem in den Selbstbezeichnungen ‚mama's number one‘ und ‚mama's oldest son‘. 12mal erscheint sie als Selbstbezeichnung im Textkorpus weiblicher Rapper, darunter in der Form ‚biggest mama‘.

796) Alright now, you know you my million dollar nigga

So why don't you go on and make it happen for mama (US65)

In deutschen Texten wird die Bezeichnung einmal von einem Rapper als Ausdruck für Frauen benutzt, einmal als identifikatorische Anspielung einer Rapperin.

Die Bedeutungsunterschiede einiger der zuvor behandelten Begriffe zum SAE gehen auf afrikanische Wurzeln und spezielle Bezeichnungsformen für

⁶³³ Dort heißt es z.B. „Wer fürchtet das Schwesterlein?“ mit dem für Märchen charakteristischen Diminutiv.

⁶³⁴ ‚Mama‘ begegnet in diesem Zus. in Verbindung mit ‚Assassin‘, ‚she-devil‘ u. a. machtvollen Bezeichnungen wie ‚4 Star General‘ und der Erzählung gewaltvoller, krimineller Geschichten.

partnerschaftliche Beziehungen zurück (Dillard 1977, Smitherman 1986), Rösing (1997: 104-5) zufolge:

woman/man	- eigene Frau/eigener Mann
my woman/my man	- 1. Nebenfrau/ 1. Nebenmann (anders verheiratet)
mama/daddy	- 2. Nebenfrau/ 2. Nebenmann
baby	- Freundin/ Freund, von Mann/Frau finanziell unterhalten

Außerdem spielt das erweiterte Kinship-System, wie es auch in anderen traditionellen Gesellschaften bezeugt ist⁶³⁵ und in denen ‚mother‘, ‚father‘, ‚brother‘ und ‚sister‘ sich nicht immer allein auf Blutsverwandte beziehen, eine wesentliche Rolle. Dies zeigt sich auch am Begriffsverständnis von ‚family‘ bei vielen amerikanischen Rappern und Rapperinnen afroamerikanischer Herkunft.

Die bereits erwähnten männlichen und weiblichen Titelbezeichnungen haben die folgende Verteilung im amerikanischen und deutschen Textkorpus: die Selbstkategorisierung ‚King‘ wird 2mal von Rappern gewählt, davon einmal in der Verstärkung ‚I’m the goddamn king‘, ‚queen‘ als Fremdbezeichnung in ‚Brooklyn-queen‘ von einem Rapper für eine Frau, weiterhin pejorativ in ‚she was a back-seat queen‘ sowie in der Abwertung bei der Darstellung als Pimp und Gangsta in (US26).

797) I'm a queen, nuff respect, treat me like a lady (US87)

798) I treat a bitch like a queen

But she’s got to realize I’m the goddamn king (US26)

Darin zeigt sich die Anfälligkeit der Kategorisierungen und Selbstbezeichnungen von Rapperinnen als ‚Lady‘ und ‚Queen‘ (z.B. US87) für sexistische Gebrauchsweisen⁶³⁶. Die von Romaine getroffene Feststellung, dass positive oder neutrale Bezeichnungen für Frauen in von Männern dominierten Kontexten ihre Neutralität verlieren können und de- oder repolitisiert werden durch sexistische Sprachpraktiken (Romaine 2001: 169, vgl. Kapitel 4.3.5), bestätigt sich. Die Selbstkategorisierung amerikanischer Frauen und Rapperinnen als ‚queen‘⁶³⁷ wird in (US26) von einem Rapper aufgenommen und in eine hierarchische Beziehung zu ‚king‘ gesetzt, wobei der vorangehende Gebrauch von ‚bitch‘ die herabsetzende Bedeutung der Aussage unterstreicht. Auch die Selbstkategorisierung einiger Rapperinnen als ‚bitch‘ (US24, ‚Bitches with attitude‘) bewahrt nicht vor einer weitgehend negativen Kategorisierung in Texten anderer Rapper und Rapperinnen. Im deutschen Teil ist eine ähnliche Entwicklung für den Ausdruck ‚Schlampen‘ belegt, wobei auch hier die Sexualisierung des ursprünglich nur ‚liederliches Frauenzimmer‘ meinenden Begriffs auffällt.

799) Wir sind wie immer nur schlimmer wir schwimmen in Geld. Saufen,
koksen, Gruppensex das ist unsere Welt [...] alles außer Kontrolle wir
sind die Schlampen der Nation. Wir lieben unsere Rolle (DE105)

800) Warum machst du bloß mit dieser miesen Schlampe rum? (DE107)

801) es ist Sex Rap, du Schlampe, bist du Dreck (DE19)

802) ich sag dir bring sie um, die Frau gleich denn du weisst

⁶³⁵ Aboriginal Rapper und Rapperinnen beispielsweise knüpfen direkt an eigene Traditionen an, wenn sie die Begriffe ‚brotha‘ und ‚sista‘ wie im obengenannten Sinne benutzen.

⁶³⁶ was u.a. an der historischen Entwertung weibl. Hoheitstitel im Vergleich zu männl. liegt wie bei Sir/Madam, Master/Mistress. Die ursprüngliche nonsexuelle Bedeutung der weibl. Anrede erhält eine sexuell negative Konnotation, (US23): „not even knowin‘ that you was his mistress“ vgl. (DE90): „Ich bin entfesselt und frei [...] ohne deine Mätresse zu sein“. Die Asymmetrie zeigt sich auch im Gebrauch von ‚Queen‘ für homosexuelle Männer im Gegensatz zum Nicht-Gebrauch von ‚King‘ für homosexuelle Frauen, die als ‚butch‘ titulierte werden, ältere Bez. für rauhe Unterschichtsjungen (Chaika 1989: 274-5).

⁶³⁷ Attributierungen wie ‚Queen Bitch‘ und ‚Unladylike‘ in Texten weiblicher Rapper lassen die geteilten Auffassungen zu und Identifikationen mit den Bezeichnungen und ihren Inhalten durchscheinen.

ab heute sowieso das diese Schlampe auf dich scheisst! (DE20)

Während die Selbstkategorisierung der Rapperinnen in (DE105) als Tabubruch eingesetzt wird und auch in (DE107) die Attributierung mit ‚mies‘ auf eine negative im Vergleich zu einer neutraleren Bedeutung des Nomens schließen lässt, benutzen die Rapper von (DE19) und (DE20) die Kategorisierung mehrfach und stark pejorativ.

Im Gegensatz zum obigen Beispiel (US26) steht die Verwendung der Titel queen/king in (US6). Im gemischtgeschlechtlich besetzten Teil und insbesondere in Liebesraps kommen beide Kategorisierungen gleichwertig vor.

803) I'll be your king, baby, you can be my queen⁶³⁸ (US6)

In KRS One's Rap ‚Brown Skin Woman‘ (US38) wird die anfängliche positive Kategorisierung mithilfe des Ruf/Antwort Abspanns des Teaching-Raps ‚einstudiert‘.

804) Brown skin woman, you a queen, not a hoe [...]
I know you want me to call you a nigga. - No!
I know you want me to call you a hoe. - No!
I know you want me to call you a bitch. - No! - This is how it go!

Einmal erscheint ‚Queen‘ in der anerkennenden Fremdbezeichnung einer Rapperin durch einen Rapper als ‚queen of the hip hop game‘ (Snoop Doggy Dogg für Lady of Rage). Zwei weitere Male entfallen auf die Selbstbezeichnung von Textteilen Queen Latifahs, ‚You asked, I came, so behold the Queen‘ und ‚the Latifah with the Queen in front of it‘⁶³⁹. Im Teilkorpus ausschließlich von Rapperinnen produzierter Texte erscheint ‚King‘ einmal bei Da Brat in einem Narrativ, an dessen Ende die Rückkehr des inhaftierten Gangstafreundes erwartet wird (US12, s. Kapitel 9.3), sowie in (US49), in dem sich die Rapperin mit Kleopatra vergleicht und auf Nofretete recurriert.

805) you remain to be the king of my throne (US12)

806) More powerful than two Cleopatras. Bomb graffiti on the tomb of Nefertiti [...] L. Boogie spars with stars and constellations. Then came down for a little conversation. Adjacent to the king, fear no human being. Roll with cherubins (US49)

(US22) verwendet die Selbstkategorisierung ‚queen‘ im gleichen Atemzug mit ‚bitch‘ sowie zuvor behandelten männlichen Kategorisierungen wie ‚daddy‘ und ‚nigga‘.

807) this nigga lookin' like love, no doubt
Sophisticated thug⁶⁴⁰ keep me guessin' [...]
Callin' you daddy, late nights I'm layin' on your chest [...]
I'm the bitch he'll never leave, helped him build his luxuries [...]
Secrets never leave my mouth, even if they torture me
Always taught to hold the ground, that's why I'll always be his queen

Lil'Kims Selbstbezeichnungen in einem der Texte lauten ‚Queen bitch‘, ‚Queen Bee‘ (auch als Fremdbezeichnung durch die Korapperin) und ‚Queen of New York‘. Bei Lady of Rage taucht der Begriff in der Zusammensetzung ‚(to keep my) queen property‘ auf, in Queen Latifahs Raps als ‚I'm a queen, nuff respect‘ und durch Fremd- und Selbsterwähnung des Namens der Rapperin.

⁶³⁸ Vgl. die Selbstkategorisierung in (US51): „I chose a road of passion and pain/ Sacrificed too much and waited in vain/ Gave up my power ceased being queen/ Addicted to love like the drug of a fiend“.

⁶³⁹ Vgl. den Albumtitel ‚All hail the Queen‘ und Tracks wie ‚Queen of royal badness‘ der Künstlerin.

⁶⁴⁰ Die eigentlich Gewalttätigkeit und Rohheit implizierende Bezeichnung ‚thug‘ wird hier analog dem Rap ‚sophisticated bitch‘ von Public Enemy ergänzt. In Ja Rules Rap ‚Down ass bitch‘ heißt es auch: „Every thug needs a lady/ And every thug needs a down ass bitch“.

Die Bezeichnung ‚lady‘ kommt im deutschen Korpus nur einmal vor in Texten von Rapperinnen, 8mal bei Rappern und 6mal in gemischgeschlechtlichen Besetzungen. In Texten amerikanischer Rapper wird das Label 32mal verwendet, 28mal von amerikanischen Rapperinnen, was einer etwa gleichhohen Gebrauchsfrequenz bezogen auf die jeweilige Textmenge entspricht, und 13mal in Texten gemischter Besetzung. Die Bezeichnung ‚Dame‘ taucht nur ein einziges Mal auf, und zwar im amerikanischen Textkorpus, verwendet von einer Rapperin. Das Wort ‚Queen‘ dagegen wird 16mal in Texten weiblicher amerikanischer Rapper benutzt, viermal von amerikanischen Rappern gemischter Besetzung und viermal in Texten männlicher amerikanischer Rapper. Die Verwendung von Lady und Nicht-Verwendung von ‚Dame‘ legt eine unterschiedliche Nuancierung in den Bedeutungen nahe, wobei insbesondere das dem Wort ‚Dame‘ anhaftende altmodische Image des gepflegten Äußeren und feinen Gebarens im Vergleich zur als sexy und tough konnotierten ‚Lady‘ auf das Fehlen des ersteren Ausdrucks zurückzuführen sein dürfte (vgl. Trömel-Plötz 1987: 92).

Der Ausdruck ‚King‘ kommt in 13 Texten des deutschen Korpus und nur bei Rappern vor, im amerikanischen Korpus in je zwei Texten von Rapperinnen, Rappern und gemischten Besetzungen. Im deutschen Textteil kehrt die Kategorisierung ‚king‘ wieder bei Rappern u.a. in der Form ‚battle kingz‘, und ‚Kingraps‘ sowie in Statements wie ‚ich bin King und Nummer 1‘ oder ‚ich bin King, du bist out‘. Sie begegnet auch in der Selbstbezeichnung der Rapper ‚King Kool Savas‘ oder als ‚King Frank (White)‘ und in der auf das Bemalen und Taggen von Zügen bezogenen Aussage eines Rappers, ‚Ich war der 605 Edding King‘. Die deutsche Bezeichnung erscheint außerdem 3mal in den untenstehenden Beispielen und einmal durch die Namensgebung eines Rappers von Fettes Brot als ‚König Boris‘ (DE52). Die anderen deutschen Texte enthalten keine der Bezeichnungen ‚king/queen‘, ‚König/in‘.

808) rannte ich durch meine Welt und war der König (DE49)

809) Doch ich bin der König und gehör' auf den Thron (DE50)

810) Ich gehör nicht zu den größten doch bin König im Stoßen (DE63)

Das ohne sein männliches Gegenstück ‚Lord‘⁶⁴¹ im amerikanischen Korpus erscheinende Wort ‚Lady‘ (vgl. Romaine 2001: 172) kommt zum einen in der Namensgebung einer Rapperin vor (Lady of Rage). Zum anderen wird es 30(Σ32)mal in Texten von Rappern als Fremdbezeichnung für Frauen eingesetzt, zumeist in positiver Bedeutung wie in ‚my lady‘⁶⁴² oder ‚lovely lady‘, einige Male jedoch auch pejorativ, z.B. ‚crazy lady‘ oder ‚you think you're Lady Godiva‘⁶⁴³. Im gemischtgeschlechtlich besetzten Teil erscheint die Bezeichnung mehrfach bei Lady of Rage, darunter einmal in der verstärkten Form ‚the first motherfuckin' lady of the tank‘, ‚four star general lady‘, als Waffenbezeichnung ‚Lady Smith and Wesson‘, sowie als von außen abgelehnte Fremd-, jedoch bejahte Selbstkategorisierung ‚they say I'm not lady like/ But I'ma lady‘. YoYo bezeichnet sich einmal als ‚brand new intelligent black lady‘⁶⁴⁴. Im Teilkorpus von Texten weiblicher Rapper kommt ‚lady‘ 25(Σ28)mal vor in identifizierender Weise wie ‚my ladies‘, ‚to the ladies‘ und ‚ladies first‘ sowie in den Selbstbezeichnungen ‚lady Ninja killa‘, ‚a sophisticated lady‘, ‚ya old lady‘, ‚jealous lady‘ und ‚forever they lady‘. Außerdem steht sie in Kontexten wie ‚Straight up blaze, the wrong lady to fuck wit‘

⁶⁴¹ nur für ‚Gott‘ im Text; erneut zeigt s. die Abnahme im Status der weibl. im Vergleich zur männl. Form durch sexuelle Konnotation und sozialen Wandel. ‚Gentleman‘ wird nur in der Anrede ‚Ladies and G.‘ verwandt. Einmal begegnet ‚Vizelord‘ bei einer Rapperin für ihre männl. Gefolgschaft (alter Gangname).

⁶⁴² An einer Stelle im amerikanischen Korpus erscheint auch der Ausdruck ‚chivalry‘ (Ritterlichkeit).

⁶⁴³ ‚An Anglo-Saxon gentlewoman, patron of the arts, equestrienne, and tax protester, etc. [...] flourished, ca. 1040 - 1080 A.D.‘ <http://www.abacom.com/~jkrause/godiva.html> (16.9.2005).

⁶⁴⁴ Die Rapperin ist Begründerin der Organisation der Intelligent Black Women Coalition (IBWC).

(US24). In selbstdistanzierender Form taucht es an einer Stelle in der Bezeichnung ‚a hustler’s lady‘ auf, als Fremdkategorisierung in ‚young lady‘.

Im deutschen Textkorpus männlicher Rapper begegnet außerdem der Begriff ‚Gentleman‘ in der Negation⁶⁴⁵. 7(Σ8)mal ist ‚Lady‘ als Fremdkategorisierung belegt, davon einmal mit Adjektiv in ‚süße Ladies‘. Im gemischtgeschlechtlichen Teilkorpus kommen die männliche und weibliche Form gemeinsam vor in (DE28). Außerdem wird ‚lady‘ 3(Σ4)mal als Fremdbezeichnung von Frauen durch Rapper gebraucht und kommt zusätzlich einmal in dem Kompositum ‚ladies night‘ vor. Nur einmal erscheint sie im Teilkorpus der ausschließlich von Rapperinnen produzierten Texte in (DE87),

811) verstehst mich als Gentleman, machst mich zu deiner First Lady (DE28)

812) Die richtigen Ladies sind die besseren Männer (DE87)

Anstelle von ‚King‘ werden oft die Bezeichnungen ‚Boss‘ und seltener, ‚Chief‘, gebraucht. Als letzter Bereich vor allem männlich kodierter Bezeichnungen sind Rangfolgetitel und Bezeichnungen filmischer Abkunft zu nennen wie ‚chief‘, ‚commander‘, ‚general‘, ‚soldier‘, ‚predator‘, ‚terminator‘ und ‚boss‘, wobei letzterer auch als Name einer amerikanischen Rapperin belegt ist und ‚chief‘, ‚general‘ und ‚soldier‘ auch als Titel weiblicher Rapper im Text vorkommen. Als weitere weibliche Bezeichnungen wurden ‚Assassin‘ und ‚three bitch mafia‘ im amerikanischen Korpus verwendet. Weitere Zusammensetzungen sind ‚boss playa‘, und ‚chief shit‘. Von Rappern des deutschen Textkorpus wird das englische Wort ‚chief‘ aufgegriffen, beispielsweise in adjektivischer Bestimmung in einer Boastingsequenz von (DE3).

813) Ich bin der mieseste aggressivste und realste, deepest Chief der MCs

Zweimal wird die deutsche Bezeichnung ‚Chef‘ als negierte Fremd- und als Selbstbezeichnung benutzt. Das Wort ‚Boss‘ erscheint dreimal als Selbstkategorisierung von Rappern, einmal von einer Rapperin. Der zuletzt vorgestellte Bezeichnungsbereich findet vor allem in den Begriffsfeldern zu den Themen Geld und Waffen/Militär/Krieg und während der Sprechhandlungen von Boasting und Dissing Anwendung.

10.4 Zusammenfassung

Die Untersuchung sozialer Kategorisierungen im amerikanischen und deutschen Textkorpus hat gezeigt, dass sämtliche der von amerikanischen Rapperinnen und Rappern verwendeten Bezeichnungen auch in deutschen Texten auftreten. Dies geschieht entweder durch direkte Übernahme oder in übersetzter Form, wobei zum Teil mehrere Möglichkeiten der Translation genutzt werden. Die Häufigkeitsanalyse macht die Gebrauchspräferenzen männlicher und weiblicher Rapper deutlich, darüber hinaus sind Aussagen zur Selbst- und Fremdkategorisierung jedoch nur möglich in Verbindung mit der Einsicht in den attributiven Verwendungskontext.

So hat beispielsweise die Detailstudie zum Gebrauch der Bezeichnungen ‚nigga‘ und ‚bitch‘ in Raptexen verdeutlicht, dass negative Fremdkategorisierungen durch artikelloses Verwenden der Begriffe erfolgen, dagegen pronominale Ergänzungen wie in ‚my nigga‘ Solidarcharakter mit dem Bezeichneten anzeigen. Weiterhin spielt die Linksattributierung durch Adjektive oder Nomina und die weitere kollokative Umgebung für die Bedeutung der beschriebenen Bezeichnungen eine entscheidende Rolle. Die Kategorisierung ‚bitch‘ z.B. erhält durch Zusammensetzung mit ‚down ass‘, ‚real‘, ‚queen‘ oder ‚gangsta‘ in amerikanischen Texten eine positive Bedeutung, ‚lady‘ durch das Adjektivattribut ‚crazy‘ dagegen eine Negativkonnotation. Die Untersuchung

⁶⁴⁵ ‚Ich bin kein Gentleman, battle jeden Fremden, den ich kann‘ (DE23).

von Konnotationen weiblicher Paarbezeichnungen wie in *master/ mistress, baronet/ dame, king/ queen* oder *lord/ lady* bestätigt deren diachrone Degenerierung (s. Kapitel 4.3.5). Kollokationen indizieren die verschiedenen Bedeutungszuschreibungen und vermitteln kulturelle Bedeutungen und stereotype Einschreibungen, die sich mit der Zeit und durch bestimmte Machtverhältnisse herausgebildet haben (Romaine 2001: 160). Sie werden durch die Texte reproduziert und verstärkt oder fallweise in Frage gestellt.

Die Texte einzelner Rapperinnen und Rapper weisen zum Teil stark unterschiedliche Verteilungen der verwendeten Kategorisierungen auf, und die überproportional häufige und generalisierende Benutzung bestimmter Bezeichnungen wie ‚bitch‘ wird durch andere männliche und weibliche Rapper thematisiert. Bei der Betrachtung einzelner kategorialer Präferenzen wird außerdem der Kampf um die Definition der Bedeutungen und das Ausspracherecht sozialer Kategorisierungen sichtbar. Positive Selbstbezeichnungen können, von anderer Seite gebraucht, eine starke negative Wirkung entfalten. Schließlich spielt das Vorkommen von Kategorisierungen aus den Bereichen Tiernamen, ethnische Zugehörigkeit, sexuelle Neigung, Promiskuität, Familie und Status/Rangbezeichnungen eine Rolle bei der Gewinnung von Einsichten in Identitätskonstruktionen und Polarisierungen von Rapperinnen und Rappern.

11 Diskursstrategien

Das Rekurrenieren auf kommunikative Ziele führt zur Ausbildung standardisierter Strategien zu deren Erfüllung, zum Teil als voll ausgebautes Ritual mit geringer Variationstoleranz, zum Teil weniger fixiert und flexibler in Form von Konventionen und Routinen (Coulmas 1981a: 3). Sprachliche Rituale, Konventionen und Routinen sind essentiell ein soziales Phänomen. Routinen leiten die Teilnahme an sozialer Interaktion mit grammatischen Regeln, funktionaler und situativer Adäquatheit, stilistischen Referenzen und Nutzungsnormen. Sie formen eine Verbindung zwischen dem, was gesagt wird und der Art der kommunikativen Funktion, denen die Performanz dient. Gebrauchsrahmen und das kulturelle Wissen der Gemeinschaft bestimmen die Nutzung vieler Ausdrücke mit fester Bedeutung (vgl. Coulmas 1981a: 6-9).

Eine Funktion konversationeller Routinen liegt im Zeitgewinn, bei der Suche nach Wörtern für Ideen der Sprecher (vgl. Füllwörter). Die leichte Abrufbarkeit vorgefertigter Phrasen aus dem Gedächtnis gibt Zeit zum Planen weiterer Konversation beim ad hoc Texten und Reimen. Ritualisierte und konventionalisierte Sprechweisen lassen sich unter formalen und funktionalen Aspekten betrachten (als Strategien und Handlungsvorgaben). Als universelles Phänomen menschlicher Sprachen weisen sie interkulturelle Differenzen und Ähnlichkeiten auf, die mit der sozialen Situierung der Gemeinschaft und ihren Traditionen zusammenhängen sowie mit der strukturellen Machart der Sprache (vgl. Coulmas 1981a: 10). Je nach Traditionsorientiertheit, Beliebtheit, u.a. werden sie unterschiedlich stark genutzt.

Routineformeln sind wie Sprichwörter oder auch Gemeinplätze Muster für die Konstituierung von Handlungen, und zwar von solchen Handlungen, die sich in der alltäglichen kommunikativen Praxis jeder Sprachgemeinschaft wiederholen (Coulmas 1981b: 13).

Sie sind an rekurrente Situationen des sozialen Verkehrs gebunden und Resultat dieser Situationsstandardisierungen und ergeben adäquates und gruppenkonformes Handeln.

Routineformeln [...] können als Indiz dafür angesehen werden, welche kommunikativen Handlungen einer Gesellschaft so häufig vorkommen, dass sie rituellen Charakter angenommen haben (ebd, 16).

Coulmas unterstreicht die Wichtigkeit ritualisierter Interaktionssituationen und kommunikativer Funktionen. „Routineformeln sind das sprachliche Gewand kollektiver Strategien zielorientierten Handelns und Reagierens“ (Coulmas 1981b: 68). Sie dienen dem Kontakt, der Verhaltenssicherheit, stellen Gruppenmitgliedschaft unter Beweis und erfüllen Konventionalitätsfunktionen (ebd., 94ff.). In Konversationen haben sie gesprächssteuernde, evaluative, metakommunikative und entlastende Funktion. Sie spiegeln gesellschaftliches Wissen und erleichtern richtiges Reagieren und sprachliches Bewältigen von Kommunikationssituationen in Übereinstimmung mit den Konventionen und Normen einer Gemeinschaft (vgl. ebd., 117).

Sprachliche Routinen lassen sich einzelnen Untergruppen zuordnen (Coulmas 1981b: 119f.). Zu den Gesprächssteuerungsformeln gehören Eröffnungs- und Einleitungsformeln, Interpellationsformeln (Unterbrechung, Zwischenrede), Rederechtverteidigungs-, Wiederaufnahme- und Abschlussformeln. Zu den Höflichkeitsformeln zählen Formeln konventioneller Verhaltenssteuerung, Anrede- und Abschwächformeln und Rahmungen indirekter Sprechakte (modalisierte Ausdrücke). Metakommunikative Formeln dienen der Verständigung, als Kommentar und Korrektur. Psychostensive Formeln sind emotional positive oder negative Formeln zur Gesprächsgegenstandsbeurteilung. Verzögerungsformeln beinhalten Anhangfragen, Hörersignale, Pausenfüller und selbstreferentielle Formeln.

Die Übersicht über Routinen und Konventionen ist noch auf Teilkenntnisse beschränkt (Hymes 1974: 447). Die Ethnographie der Kommunikation (Hymes 1979) untersucht Routinewissen, -strategien und Handlungsmuster, z.B. für Gruß, Abschied, Dank, Entschuldigung, Einleitung, Gratulation, Komplimente usw. (s.a. Kapitel 12). Sie analysiert Aspekte verbalen Verhaltens hinter lexikalischen Items, was sie indizieren (z.B. Respekt, verbale Höflichkeit). Es interessiert das Direktheitslevel (soziale Normen und Verhaltensregeln, z.B. bei Bitten, Rückfragen und Beschwerden), der situativ angemessene Umgang mit Routinen (Verbindung zwischen Kommunikationsakt und Situation) und die Relation zu anderen Kommunikationsakten, situative Umstände und Kontexte, die mit Routinen assoziiert werden, variable Funktionen des Ausdrucks solcher Sprachformen (soziale Bedingungen), Kontrolle und Verhandlung sozialer Identität, Beziehungen zwischen Teilnehmern (z.B. bei Gruß und Abschied), kultureller Kontext und Gebrauchsdefinitionen (vgl. Coulmas 1981a: 13-16).

Coulmas (1981b: 134) verweist auf die möglichen Probleme hinsichtlich der semantischen, strukturellen, sozio-ökologischen, stilistischen und Gebrauchsnorm-äquivalenz beim Übersetzen von Routineformeln aufgrund ihrer Idiomatizität, Situationsgebundenheit, Bezogenheit auf Verhaltenskonventionen und interkulturellen Varianz (vgl. ebd., 137ff.). Mit Veränderungen von Gemeinschaften gehen Funktionsveränderungen, Repertoireerweiterungen oder -verengungen und auch Abnutzungserscheinungen von Routineformeln einher. Sie neigen jedoch zum Konservatismus (funktional wie formal) und gehören zur Etikette als Ausdruck sozialer Verhältnisse, soweit sie mit diesen in Verbindung stehen (ebd., 170-2).

11.1 Aktionalität und Lokalisierung im Rap

In Übereinstimmung mit konventionellen Verwendungen im amerikanischen Rap wurden eine Anzahl von Sprechweisen in deutschsprachigen Raptexten gefunden, die mit den Befunden in anderen europäischen Rapgemeinschaften korrelieren (Androutsopoulos and Scholz 2002: 14). Das von Androutsopoulos und Scholz (ebd.) entwickelte Einteilungsschema beinhaltet als Funktionen von Aktionalität selbst- und fremdreferentielles (hörergerichtetes) Sprechen und die Sprechakte von boasting (Prahlen) und dissing (Herabsetzen). Im Hinblick auf Formen des Lokalisierens im Rap

werden angeführt: das Nennen von Orts- und Zeitreferenzen, das sogenannte naming (Identifikation) und representing (Repräsentation).

Der Begriff Aktionalität (*actionality*) wird von Bolte (1995a) zur Gruppierung von Sprechakten verwendet, die die Handlung des Rappens und seine Beziehung zum Publikum betreffen. Lokalisieren (*localizing*) auf der anderen Seite wird von Androutsopoulos und Scholz (2002) eingeführt, um die verschiedenartigen Referenzen von Rapperinnen und Rappern auf ihren eigenen geographischen und sozialen Kontext zu bezeichnen, die ihre Situierung in lokalen Netzwerken reflektiert (2002: 15). Einige der Merkmale dieser Kategorien tendieren zu gemeinsamem Auftreten, beispielsweise boasting und dissing wie auch bestimmte Arten der Kennzeichnung des Lokalen.

Eine Anzahl von Texten enthält Referenzen auf die eigene Performanz von Rapperinnen und Rappern in der Form wörtlicher oder metaphorischer Beschreibungen (selbstreferentielles Sprechen). Wörtliche Ausdrücke beinhalten oft rapspezifisches Vokabular wie *rap*, *rhyme* und *flow*, die mit metaphorischen Ausdrücken verbunden werden. Objekte wie Drogen, Waffen, Sex, Kampfsportarten, Werbeprodukte und bekannte Persönlichkeiten aus der Öffentlichkeit werden mit der Qualität von Rap und Text oder mit spezifischen verbalen Handlungen im Rap verglichen.

814) I work like a slave to become a master
And when I say a rhyme, you know that it has ta
be perfectly fitted, cause I'm committed
the entertainer and trainer and Kane'll get with it
I go and flow and grow to let you know, I'll damage ya
I'm not an amateur but a professional unquestionable,
without a doubt superb
Also full of action, my name should be a verb
My voice will float, on every note
when I clear my throat, that's all she wrote⁶⁴⁶

Rapkünstlerinnen und -künstler vollziehen auf das Publikum oder an andere Rapper gerichtete, verbale Handlungen, um bestimmte Reaktionen zu erhalten wie Tanzen oder verbale Antworten (hörergerichtetes Sprechen). Sie beschreiben die Stimmung der Zuhörenden unter dem Einfluss ihrer Musik oder die Wirkungen ihrer Reime.

815) Dope beats and lyrics, no beepers needed
For this drug deal, I'm the big wheel
The dope I'm sellin', you don't smoke, you feel
Out on the dance floor, on my world tour
I'm sellin' dope in each and every record store
I'm the king pin when the wax spins
Crack or smack will take you to a sure end
You don't need it, just throw that stuff away
You wanna get high? Let the record play⁶⁴⁷

Das gehäufte Auftreten von Vergleichen steht im Zusammenhang mit den Sprechakten boasting und dissing. Ersteres ist durch den Inhalt der Lobpreisung und Glorifizierung der eigenen Fähigkeiten oder der eines Gruppenmitglieds gekennzeichnet. Als Spezialfall selbstreferentiellen Sprechens wird es vergleichend und mit superlativischen Adjektiven, hyperbolischen Vergleichen, positiv konnotierten Metaphern, etc. gebraucht (Androutsopoulos and Scholz 2002: 16). Komplementär zu boasting verhält sich der Sprechakt des dissings oder auch Dissens (von ‚to dis sb.‘).

⁶⁴⁶ Big Daddy Kane: *Raw* (Soundtrack zum Film: *Colors*).

⁶⁴⁷ Ice T: *I'm your Pusher* (1988 Album: *Power*).

Der verkürzte Begriff für ‘disrespecting’ steht für verbale Handlungen, die auf ein vorgestelltes oder reales Gegenüber gerichtet sind (es gibt Fälle von humorvollem ‘selbst-dissing’ von Rappern). Formen der verbalen Attackierung beinhalten oft die Beschuldigung des „being a lame“ (Labov 1972a) oder des Ausverkaufs („sell out“) der Werte der Hiphopkultur. Manche Versionen des dissings betreffen Politiker, Lehrer und andere Personen außerhalb der Rapszene. Ein traditioneller Weg von dissing ist die Erniedrigung des Gegenübers durch Attackieren enger Familienmitglieder (s.u.). Allgemeine Formen der Adressierung wie *fake* oder *wack MCs* werden dabei oft verwendet. Dissing beinhaltet Beschreibungen negativ angesehenen performativen Stils und Verhaltens, oft in Form von *signifying* und *marking*, d.h. dem Imitieren der Gegnerin/ des Gegners zum Zweck des Lächerlichmachens (Mitchell-Kernan 1972). Die gleichen sprachlichen und rhetorischen Mittel wie beim boasting werden beim dissing angewandt, allerdings in umgekehrter Richtung.

816) Will Smith don't gotta cuss in his raps to sell records
 Well I do, so fuck him and fuck you too
 You think I give a damn about a Grammy?
 Half of you critics can't even stomach me, let alone stand me [...]
 I'm sick of you little girl and boy groups all you do is annoy me
 So I've been sent here to destroy you [...]
 I just shit it better than 90% of you rappers out there
 Then you wonder how can kidz eat up these albums like valiums⁶⁴⁸

Während der Sprechakt des *boasting* selten explizit genannt wird⁶⁴⁹, begegnet die namentliche Bezugnahme auf *dissing* häufig in amerikanischen und deutschen Texten. Rekurrenzen erfolgen im amerikanischen Korpus nicht nur im Hinblick auf mögliche Opponenten im Rap, sondern auch im Herkunftssinne und afroamerikanischen Kontext, d.h. im Sinne der Erwartung respektvoller Behandlung einer Person⁶⁵⁰, Akzeptanz ihrem Tun gegenüber und ethnischer Gruppensolidarität (*to not diss a brother/sister*).

Eine Reihe von Texten enthalten Zeit- und Ortsreferenzen, z.B. über Lebensorte von Rapperinnen und Rappern, die auch zum Namen einer Gruppe, eines Labels oder einer Aufnahme werden können. Oft referieren Jahreszahlen auf das Erscheinungsdatum eines Albums oder auf wichtige Ereignisse in der Kulturgeschichte von Rap und Hiphop. Beide Sprechakte werden von Rappenden benutzt, um ein historisches Bewusstsein zu schaffen.

817) Remember Bronx River rollin thick
 With Kool DJ Red Alert and Chuck Chillout on the mix
 When Afrika Islam was rockin the jams
 And on the other side of town was a kid named Flash
 Patterson and Millbrook projects
 Casanova all over, ya couldn't stop it
 The Nine Lives Crew, the Cypress Boys
 The real Rock Steady takin out these toys [...]
 It was seventy-six, to 1980
 The dreads in Brooklyn was crazy⁶⁵¹

Eine weitere Besonderheit ist die namentliche Identifikation (naming) in Texten: die Selbsterwähnung und Namensgebung der Gruppe oder das Erwähnen von Titeln (im

⁶⁴⁸ Eminem: *The Real Slim Shady* (2000 Album: The Marshall Mathers).

⁶⁴⁹ In (US103): “I don't mean to brag, I don't mean to boast/ But they call my name from coast to coast”.

⁶⁵⁰ (US30): “Next time a guy try to give you a play just turn your head and cold diss him and walk away”.

⁶⁵¹ KRS One: *South Bronx* (1987 Album: BDP - Criminal Minded, B-Boy Records).

folgenden Beispiel ‚Queen of Royal Badness‘ von Queen Latifah) und Textzeilen anderer Raps der Gruppe in Raptexten unterstreicht die enge Verbindung zwischen Autor/in und der Kreation von Texten im Rap (Rose 1994a: 87).

818) These are the words of a Queen of a Queendom
All competitors I simply cream them [...]
The style I use will surely amuse the party people to a state of gladness
What I mean is I'm on the scene I'm the Queen of Royal Badness [...]
address me as "Your Highness". One of hip-hop's finest [...]
The queen is hyped up, awesome and deadly
If you don't dance, grab a chair and plex, B [...]
Latifah loves to rip up the scenery. It's not special, just a Queen to me
So do the knowledge, see if you can catch this
You know what I mean, it's the Queen of Royal Badness⁶⁵²

Dem Sprechakt des Namings kann auch die Aufgabe des turn-takings während einer Performanz mehrerer Rapperinnen oder Rapper zukommen, die sich selbst am Beginn ihres Verses eines gemeinsam aufgeführten Raps ankündigen oder vom vorangehenden Mikrofoninhaber vorgestellt werden. *Naming* bezieht sich weiterhin auf die verbale Handlung des Grüßens und Respektgebens an Rapperinnen und Rapper sowie Vorbilder der lokalen, nationalen und internationalen Rapmusikszene. Herrührend von live Auftritten bei *freestyle* Wettbewerben, ist es ein fortgesetzter Bestandteil von Rap in der Form schriftlich niedergelegter ‚shouts‘ auf Albumcovern, als gesprochene ‚homage‘ am Beginn oder Ende von Raps und Alben oder direkt in die Texte eingefügt.

Rapperinnen und Rapper benutzen eine bestimmte Form des Sprechens, um sich zu lokalen Repräsentanten der Rapszene zu erklären (vgl. Androutopoulos and Scholz 2002: 18). Vergleiche und Metaphern illustrieren die Position der Rappenden innerhalb der lokalen oder nationalen Musikszene und innerhalb der Landschaft verschiedener Genres. Der Sprechakt des Repräsentierens wird durch Nutzung des Verbs *represent* oder ähnlicher Umschreibungen⁶⁵³ und mithilfe von naming und localizing angezeigt.

819) For real, Mama Mia putting it down for sisters worldwide
I'm still in here representing hard than a motherfucker, raw as a dog
I gotta send a special shout out to my hometown
Where this type of music come from, the N.O.
The Big Cheese, the dressing, New Orleans, we in here, uh (US61)
820) represent my No Limit clique with my new nine [...] I represent like
it's my first time rapping. What's the deal, keep it real (US63)

In Übereinstimmung mit Androutopoulos und Scholz' (2002) Befunden bilden die Inhalte der Selbstpräsentation und des Szenediskurses die wichtigsten Themenrahmen für das Auftreten der obenstehenden verbalen Handlungen im Rap. Der Sprechakt der Repräsentation in der amerikanischen Textsammlung wurde durchgehend durch Erwähnung der repräsentierten Produzentinnen und Produzenten, Crews und deren Mitglieder, Nachbarschaften und Stadtteile vollzogen und selten unter expliziter Referenz auf den Sprechakt mit ‚representing‘ wie in mehreren deutschen Texten.

Zumeist treten mehrere Sprechakte im selben Text auf und gestalten die sprachliche Struktur des Genres. So werden beispielsweise die Sprechaktmuster von Grüßen, Repräsentieren und Prahlen (boasting) kombiniert mit Sequenzen von dissing und Orts- und Zeit-Bezügen sowie der Respekterweisung an befreundete Mitglieder der lokalen Hiphopszene. Selbstreferentielles und hörergeichtetes Sprechen alternieren

⁶⁵² Queen Latifah: *Queen of Royal Badness* (1989 Album: All Hail The Queen).

⁶⁵³ Vgl. z.B. den Beginn von KRS One: *South Bronx* (1987 Album: BDP- Criminal Minded; Anhang II).

häufig. Im Anschluss an die Eingangssequenz des Grüßens und der wechselseitigen Vorstellung der Crewmitglieder, oft unter Verwendung von Elementen des boasting, setzen Texte des genannten Inhalts zumeist mit dem wechselweisen Gebrauch der behandelten Sprechakte fort (s. dazu die Erläuterungen zum Beispiel in Anhang II).

Eine ähnlicher Wechsel von boasting und dissing Sequenzen in Kombination mit den Sprechakten des representing und naming der Crew und ihrer Mitglieder tritt in deutschen Textbeispielen (z.B. in DE66) auf. Zeitreferenzen sind in diesem Stück nicht enthalten; andere Referenzen sind solche auf die nationale Musikindustrie und Rapmusikszene des eigenen Landes und/oder anderer Länder als Kennzeichen des Ortes und entsprechender Referenzpunkte für Rapperinnen und Rapper.

11.2 Diskurspartikeln, Grußformeln und Partizipation

Raptexte enthalten eine Anzahl von Diskurspartikeln, insbesondere Interjektionen, die dem AAVE entstammen. Am häufigsten sind *yeah* und *yo* in der amerikanischen Rapsektion, die auch in einer Anzahl deutschsprachiger Texte gefunden wurden (vgl. Schlobinski et al. 1993). Aufmerksamkeitserzwinger wie *listen up*, *word* und *word up* von amerikanischen Rapperperformanzstilen sind ebenfalls im deutschen Material belegt, allerdings weniger elaboriert und in einem geringeren Ausmaß.

Die aus dem amerikanischen Rap bekannten Diskurspartikeln *hey*, *yo*, *yes*, *yeah*, *oh* und *okay* begegnen auch im deutschen Rap und erfüllen dieselbe Funktion des Erreichens von Aufmerksamkeit und der Hervorhebung des Gesagten oder einfach der rhythmischen Stimmgebung und Publikumsansprache. *Hey*, *hi* und *yo* werden auch als Grußformeln benutzt (vgl. Smitherman 1994: 242), *yo*, *yes* und die abgewandelte Form *yeah* dienen vielfach der Bekräftigung und als Antwort auf eine gedachte oder tatsächliche Frage; sie tauchen allein auf oder werden miteinander oder mit exklamatorischen Partikeln wie *oh*, *uh*, *ey* und *ah* kombiniert. Besonders häufig stehen sie am Versbeginn, daneben vor allem in indirekter Redewiedergabe und am Zeilenende (vgl. Schlobinski et al. 1993: 134ff.). Die exklamatorischen Lautäußerungen werden als Kommentare der Rapperinnen und Rapper und ihrer Gruppenmitglieder zum Gesagten eingesetzt und erzeugen den Eindruck lebhafter Konversation.

- 821) I got my baby back yo (US19)
- 822) Then I knew I had the bitch yo (US79)
- 823) check it out yo ye-yeh-yo yo [...] yeah, and it sounds so nice (US102)
Hey, yo I don't even know you (US7) ah yo I'm seein red (US44)
- 824) hehehah a gangsta bitch (US5)
- 825) oh he just did some shit (US21)
- 826) yes yes y'all to my people (DE88)
- 827) Okay gonna make it short (US2)

Im deutschen Korpus erscheinen analog zu den amerikanischen Beispielen:

- 828) Yo deinen Namen erwähnen is'n No No (DE1)
Kapier, dass außer mir keiner regieren kann in diesem Haus, yo!(DE3)
- 829) jeder der so kam wie du hat es später bereut! yeah (DE58)
- 830) Ey Ladies...! (DE71) Ey jo Nutte (DE99) Ey jo ich wollt da noch was sagen (DE80) Ich mach's mir schön und neu ey yo das reicht aber nich (DE90)
- 831) Hey Alter Mann ich lieb euern Scheiß (DE15) Hey ich nehm' mir 'n bisschen Zeit (DE7) Heya heyho die Frau guckt gut (DE55)
- 832) Oh du willst mich battlen (DE3) Oh wow bist du schlau (DE106)
- 833) yes yes yo Savas geht ab wie die SS yo (DE70)
- 834) Ok ich hab nachgeladen Alter (DE58)

Die kommunikative Funktion von Partikeln wie ‚ey‘⁶⁵⁴ am Zeilen- oder Versbeginn besteht in der Aufmerksamkeitsweckung (attention-getter) und Markierung von Adressierungen (z.B. DE71, DE99, auch ohne spezifischen Adressat), außerdem in initialer, medialer oder finaler Position als Gliederungspartikel der Markierung der Diskursstruktur; ihre expressive Aufgabe liegt in der Bewertung und Kommentierung sowie in der Verstärkung (intensifier, z.B. in DE3)(vgl. Schlobinski et al. 1993: 136f.). ‚Ey‘ und ‚yo‘ am Zeilen- oder Versausgang dienen oft der Rückversicherung und Bestätigung gemachter Aussagen und haben beitragsabschließende Funktion. Charakteristisch für Rap ist vor allem die aus dem AAVE stammende Grußformel ‚yo‘.

Der Anteil der verwendeten Diskurspartikeln beider Korpora unterscheidet sich: bestimmte amerikanische Rapper (M) verwenden *yo* etwa doppelt so häufig (60mal, bes. Apache, KRS One, NWA, Eminem) wie deutsche Rapper (28mal, bes. Kool Savas, Azad, Bushido). Der Anteil bei Rapperinnen (F) und in gemischt besetzten Formationen (G) ist wesentlich geringer: 5mal bei amerikanischen Rapperinnen Eve, Lady of Rage, Mia X und 8mal bei deutschen Rapperinnen, bes. Pyranja, Schwester S, dazu 3mal in amerikanischer gemischter Besetzung (Ceas, Snoop doggy dogg, Yoyo) und 5mal in deutscher gemischter Besetzung (Blumentopf, Eko). Der populäre Hiphopgruß *Yo!*, der auch genutzt wird, um die Aufmerksamkeit einer Person zu gewinnen, geht auf dessen Verwendung im AAVE zurück; ein Beispiel davon gibt US87 (s. Kapitel 10.3.2).

Die Verteilung von *yes* als Partikel ist etwa gleichwertig innerhalb beider Korpora: 2mal (F, Salt n Pepa), 2mal (G) in amerikanischen Texten gegenüber 3mal (M, Kool Savas), 3mal (F, Brixx), 1mal (G, Brixx) in deutschen Texten. Unterschiede zeigen sich hinsichtlich der Verwendung von *yeah*. Während *yeah* bei männlichen Rappern der deutschen und amerikanischen Sammlung etwa gleichstark auftritt (40mal bei KRS One, NWA, The Roots, Common und Talib Kweli gegenüber 37mal bei Kool Savas, Azad, Bushido und Fler), zeigt das amerikanische Textkorpus einen fast siebenfach höheren Anteil der Verwendung durch sämtliche der weiblichen Rapper (47mal) als im deutschen Korpus (7mal, Nina MC, Pyranja, Schwester S, Basis). In gemischter Besetzung überwiegen, wenn auch nur gering, ebenfalls amerikanische Rapperinnen und Rapper deutsche in der Benutzung dieser Partikel (4mal, MC Lyte, Yoyo und Ice Cube gegenüber 2mal, Eko).

Wie das amerikanische, so enthält das deutsche Korpus die Partikel *hey* (18mal bei deutschen Rappern: Blumentopf, Fantastische Vier, Firma, Fischmob, Taktloss, Torch gegenüber 20mal bei amerikanischen Rappern wie De La Soul, Eminem, Geto Boys, Tupac und 6mal bei deutschen Rapperinnen: Basis, Schwester S gegenüber 5mal bei amerikanischen Rapperinnen Eve, Lady of Rage, Mia X, Salt n Pepa und 1mal in gemischter Besetzung). Daneben erscheint im deutschen Teil die Partikel *ey* (24mal bei Rappern: D-Flame, Germany, Fler, Massive Töne und etwa gleichhäufig bei Rapperinnen: 25mal, Nina MC, Schwester S, Pyranja).

Kombinationen wie *heya/heyho* u.Ä. begegnen in geringem Umfang in beiden Korpora (2mal bei den Rappern von Fischmob, 1mal bei Apache und 1mal bei Lady of

⁶⁵⁴ Schlobinski et al. stellen fest, dass ‚ey‘ das einzige signifikante Merkmal ist, das als „übergreifendes strukturelles Merkmal des ‚Jugendtons‘ begriffen werden kann“ (1993: 144). Es dient turnfinal vor allem der Gliederung und Rückversicherung. Auch andere als typisch ‚jugendsprachlich‘ angesehene Merkmale wie Laut- und Wurzelwörter, Anglizismen, Sprüche und Hyperbolisierungen treten in Raptexten auf, ebenso gruppen- und situationsübergreifende Kennzeichen jugendl. Kommunikation wie Kreativität, Spontantität, Direktheit u. Flexibilität. „Sprechen als ;Spiel mit Sprache, kulturellen Mustern und Werten‘, ist für Jugendliche zeitweise auch ein Spiel ‚mit Grenzen“ (147), vgl. Gebrauch und Auseinandersetzung mit sexistischer, rassistischer und persönlich angreifender Sprache in Raptexten. Für die Wahl jugendl. Sprechstile sind neben Alter u. individueller Präferenz situative Voraussetzungen (Interaktionsteilnehmer) wichtig. Ausdrücke wie ‚ehrlich wahr mann‘ oder ‚ey yo was geht‘ in Raptexten sind nicht nur nicht erwachsenentypisch (Partikel, Intensifier), sondern stark situationsabhängig (Grad der Vertrautheit, Ugs).

Rage). *Ok(ay)* erscheint 10mal bei deutschen Rappern (Fler, Sido, Bushido, Fischmob), 6mal bei amerikanischen Rappern (A Tribe Called Quest, NWA, Eminem) und 2mal bei Rapperinnen. *Oh* ist mit 19 (F) zu 18 (M) im amerikanischen Korpus gleichmäßig auf Frauen (sämtliche Rapperinnen) und Männer (A Tribe Called Quest, NWA, Eminem) verteilt. Im deutschsprachigen Teil ist das Verhältnis des Gebrauchs durch Frauen und Männer ca. 2:3 (13mal, bes. Schwester S gegenüber 23mal bei männlichen Rappern: Fler, Sido, Kool Savas und Brothers Keepers). Die in Klammern stehenden Angaben verdeutlichen, dass es sich zum einen um individuelle Präferenzen, zum anderen aber auch um in bestimmten Genres gehäuft auftretende Diskursphänomene handelt.

In einigen der vorliegenden amerikanischen Texte finden sich ausführliche Begrüßungs- bzw. Verabschiedungsrituale (vgl. Coulmas 1981a). Während dieser Einleitungs- oder Abschlussequenzen werden gleichzeitig Themen und bestimmte Streitpunkte angedeutet bzw. pointiert zusammengefasst. Sie kommen auch in einigen der untersuchten deutschen Texte (z.B. DE93) vor. Das Händedruckzeremoniell des *giving five* mit Gegeneinanderdrücken der Daumen, kurzzeitigem Einhaken der anderen Hand durch gekrümmte Handhaltung nach angedeutetem Händedruck und anschließendem Gegeneinanderklacken der zur Faust geballten Hände (mit Varianten) entstammt kirchlicher afroamerikanischer Praxis und identifiziert den Sprecher auch in Hiphopkreisen als in-group-member. Es geht auf westafrikanische Traditionen zurück⁶⁵⁵ und dient als Zeichen starker Übereinstimmung im Rap und Hiphop.

Stücke amerikanischer Rapperinnen und Rapper⁶⁵⁶ enthalten fertige Schlagwörter oder Phrasen wie die Grußformel *Whassup, bro?* oder *Whas happenin', cuz*⁶⁵⁷?. Andere formelhafte Ausdrücke, wie *X is in the house, clap your hands everybody* und *are you with me?* wurden in beiden Rapkorpora gefunden und tauchen am häufigsten in Party/Funrapsequenzen auf (Ausdrücke aus den Anfangstagen von Rap wie *shake your body, put your hands up* oder *throw your hands in the air* u.Ä. sind nahezu obligatorisch in diesem Kontext⁶⁵⁸). Zu den aus dem amerikanischen Rap übernommenen Eingangsformeln gehört das respektvolle Begrüßen von DJs und MCs am Beginn von Konzerten. Der Ausdruck *x is in the house* ist oft gefolgt von dem Aufruf *let me hear say, yeah!* und der Antwort *yeah!* oder ähnlichen Rufen und Antwortbekundungen⁶⁵⁹.

835) Yo, this is DJ Kenny Parker in the house (US41)

836) du bist im Haus und seit langem schon dabei (DE23)

⁶⁵⁵ Mandingo: *i golo don m bolo* [wörtl. ‚put your skin in my hand‘] für *give me five* (Smitherman 1994: 125) zur Bezeichnung des Händedruckzeremoniells. Bei *High five* erfolgt es mit erhobenen Händen, vgl. (US107): „In tha locker room all the homies do is laugh/ High five's cuz anotha nigga played your ass”.

⁶⁵⁶ Vgl. (US7): „Yeah, and it don't quit/ I think they in the mood for some motherfuckin G shit/ (Hell yeah!) So Dre (Whattup Dogg?)/ Gotta give em what they want (What's that, G?)/ We gotta break em off somethin (Hell yeah!)/ And it's gotta be bumpin (City of Compton!)”. Aussagen in Klammern s. Repliken der Korapper. S.a. KRS One im Dialog mit D Nice und Scott La Rock in *South Bronx* (Anhang I).

⁶⁵⁷ ‚Cuz‘: Kurzform für *cousin*, steht für *homeboy* oder *cousin* (Begriff der Crip Gang, www.rapdict.org). Im Dt. erfolgt die Nachahmung mit ‚Bruder‘ und ‚Schwester‘ in Ansprache und Begrüßung (s. Kap 10.3).

⁶⁵⁸ Z.B. „move your ass” (US107), „shake your thang” (US95). AAVE: ‚thang‘, Euphemismus für ‚ass‘, in der Aussprache angeglichen. Vgl. im dt. Korpus: „Nicke mit dem Beat und beweg' dein' Arsch [...] /Jungs mit Buxs tief schüttelt die Köpfe, /Mädels mit Hot-Tops schüttelt die Zöpfe!“ (DE37).

⁶⁵⁹ Afrikanisch-amerikan. mündliche Tradition und call-and-response der Black Church entwickelten sich mit der Anpassung der Sklaven an die Religion ihrer Herren. Die Dienste der Sklaven waren lebendige, erhebende Ereignisse erfüllt von Musik, Gesängen und spirituellen Eigenheiten (sog. ‚getting happy‘ oder ‚getting the spirit‘). Höhepunkt bildete die Rede des Priesters o. der call u. die response der Kongregation. Wie traditionelle schwarze Priester ihre Gemeinde zum ‚Amen‘ auffordern, so rufen MCs den Tanzenden zu: „Give me a HO!“, und diese antworten: „HO-O!“ (Glossar, In: Karrer u. Kerkhoff 1996). Das Prinzip des Wechselgesangs wird in verschiedenen afrikanischen Kulturen z.T. unterschiedlich gedeutet - bei den Suaheli als »einfädeln, aneinanderreihen«, in Togo als »tauschen« (Schneider, In: Oesch 1997: 259).

Aus dem American Vernacular English und AAVE werden eine Reihe formelhafter Ausdrucksweisen ins Deutsche übernommen und in ähnlicher Form gebraucht⁶⁶⁰. Dabei handelt es sich z.T. um konversationelle Marker wie beispielsweise die verständnisprüfenden Fragen *know what I mean?* und *know what I'm sayin'?*, die wegen ihrer stark kontrahierten Aussprache oft zusammengeschrieben werden. Die großartigen Frageformeln des AAVE wie *whassup?* oder *whattup?* treten auch im Deutschen auf (vgl. DE20) und werden übersetzt mit ‚Was geht?‘ (DE70).

- 837) KnowwhatImean? (US46)
- 838) you know what I'm sayin' (US32)
- 839) What's crackin Dre? Whassup Slim? Whattup cuz? (US16)
- 840) Eh wassup baby damn I've been callin you all day⁶⁶¹ (DE20)
- 841) Mein Bester weißt du was ich mein? (DE57)
- 842) was geht Mädels? (DE70)

Es gibt eine Reihe formelhafter Wendungen, die als wesentliche Bestandteile des Rapdiskurses aus dem Amerikanischen übernommen und/oder übersetzt werden. Dazu gehört die Bestätigungsformel *word!*, *word up!* oder *word to the mother!* aus dem AAVE, die eine Verkürzung der Wendung *my word is my bond* (vgl. US100) ist. *Word!* wird im Rap zur Bekräftigung von bzw. Zustimmung zum Gesagten eingesetzt. Dieser und andere affirmative Rufe wie *well! all right!* (oft kontrahiert zu *aight*, z.B. in DE72) werden auch während des kirchlichen Sermons gebraucht. Die Formeln *peace!* (auch *peace out!*) zur Verabschiedung und *Word* oder *Word up* als affirmative Antwort auf ein Statement oder eine Handlung wurden populär durch die Five Percent Nation (vgl. Smitherman 1994: 240) und sind noch immer weit verbreitet bei Rapperinnen und Rappern und in der Hiphopkultur. Ebenso entstammt die Mikrophonübergabe- und/oder Verabschiedungsformel von Rappenden, *I'm outta here* oder verkürzt *I'm out*, die im Deutschen mit ‚Ich bin raus‘ (z.B. in DE45) übersetzt wird, AAVE Gebrauch.

- 843) its like her face is blond word is bond (US100)
- word to the motherfucking DJ Quik (US4)
- word up to the top to the top Hip-Hop (US102)
- 844) Ich glaub an dich Wort drauf! (DE37)
- don't ask why word is James Bond (DE16)
- 845) you were the first to tame me uh Big Tif I'm out (US9)
- 846) ich bin raus hier Jungs - Tschüß - auf Wiedersehn (DE72)

Zu den auf kirchliche rituelle Handlungen beim Zelebrieren der Messe zurückgehenden *soul clap* und *soul shake* gehören die formelhaften Äußerungen *put your hands together*, die oft in Soul und Party Rap zu hören sind. Der Ausdruck *put your hands (up) in the air* fordert zum verstärkten Mitgehen mit der Musik auf.

- 847) throw your hands up in the air (US33) shake your thang (US95)
- 848) werft eure Hände in die Atmosphäre⁶⁶²(DE37)
- werft die Arme hoch und bewegt den Po (DE13)

⁶⁶⁰ Im weiteren Sinne zählt dazu die Präferenz für feste Redensarten, die nach Bedarf variiert werden, wie z.B. ‚He's not a wham-bam-thank-you-ma'am‘ (US92), ‚what goes `round must come `round‘, ‚What goes up must come down‘ (US65), ‚That`s all she wrote‘, ‚if the shoe fits wear it‘ im Am. oder im Dt. ‚(nicht) jeder ist sich selbst der Nächste‘ (DE83), ‚(ehrlich) währt am längsten, wer die Währung in seinem Besitz weiß‘ (DE40), ‚das Leben ist nicht immer fair‘, ‚jmd. auf den Schlips treten‘ (DE80), ‚Not am Mann‘ (DE53), ‚Frau am Ruder‘ (DE92), das ‚Leben baumelt am seinenden Faden‘ (DE53) [eigtl. ‚hängt?‘] o. ‚ich komme, reime, kille, geh und das war's‘ (DE66), frei nach Julius Caesars Ausspruch ‚Veni, vidi, vici‘.

⁶⁶¹ AAVE gesprochener Vorspann zu deutschsprachigem Rapnarrativ über untreue Freundin.

⁶⁶² Variation der engl. Version (u.a. in ‚Rapper's Delight‘ von der Sugarhill Gang) w. Endreim auf ‚Ehre‘.

Shut up! (auch *shut the noise*) im AAVE sind Äußerungen starker Zustimmung, die das Gegenteil dessen meinen, was sie sagen, d.h., sie sind eine Aufforderung zum Weitermachen und Fortfahren mit der Rede⁶⁶³, der Musik, o.Ä. (Smitherman 1994: 205). *Bring the noise* oder *make some noise* haben ebenfalls weitzurückreichende Wurzeln. Das körperliche Bezeugen innerer Bewegtheit im kirchlichen Rahmen erinnert an den afrikanischen Glauben an das spirituelle Besitzergreifen von Körpern; Schreien (*shouting*), Stöhnen und anderer stimmlicher Ausdruck von Ekstase stehen im selben Kontext, wiederzuerkennen u.a. in Soulmusik und Rap.

849) Yeah, we bout some funky noise (US63) Together we make more noise
than clash of the titans, bring mo game than we fightin (US67)

850) Leute macht mal Krach (DE54)

Die Bedeutung ‚Spaß und Aufregung bringen‘ wird im zuletzt genannten deutschen Beispiel mit ‚Krach machen‘ übersetzt, in anderen Texten auch mit ‚Lärm machen‘. Die Animation des tanzenden Publikums von DJs und MCs setzt sich fort im interaktiven Vorgang des Vorgebens bestimmter auszuführender Bewegungen ähnlich dem *call-and-response* Verfahren vorgeschorener oder vorgesungener stimmlicher Äußerungen, die von Konzertteilnehmerinnen und -teilnehmern aufgenommen und nachgeahmt werden.

Der in amerikanischen und deutschen Texten verwendete, umgangssprachliche Ausdruck *come on* besitzt den Charakter einer Aufforderung zur Bestätigung bzw. zum mentalen oder handlungsmäßigen Folgeleisten. In manchen deutschen Texten wird er mit ‚komm‘, ‚komm schon‘ oder auch mit ‚komm, gib dir’n Ruck‘ übersetzt. Während er in den amerikanischen Texten an eine oder an mehrere Personen gerichtet ist, ist er im deutschen Textkorpus ausschließlich an ein einzelnes Gegenüber adressiert⁶⁶⁴.

851) Come on dj put that record on the replay (US70)

Come on, y'all, shake that thing (US95)

Bust it just a friendly stop come on is it? (US98)

852) Komm nenn mich Bruder komm gib mir einen Bruderkuss [...]

Komm lass quatschen! [...] Komm Nutte bounce (DE21)

Komm baby komm baby (DE19) Come on Bitch (DE63)

Der folgende Ausdruck *to do one's own/yo thang* aus dem AAVE referiert auf ein Verhalten oder eine Performanz in einzigartiger Weise, die dem individuellen Stil einer Person folgt (Smitherman 1994: 95). Für die affirmative und bestätigende Äußerung vonseiten des Publikums (‚yeah, do your thing‘) gegenüber der Darbietung einer Künstlerin oder eines Künstlers ist die Idee entscheidend, dass es sich um einen individuellen Beitrag zum Gemeinschaftsempfinden handelt, zu dem alle ihr Bestes geben, und nicht um selbstgenügsame Abgrenzung. Diese ursprüngliche Bedeutung geht bei einigen Rappern in der Übersetzung anscheinend verloren (vgl. DE74).

853) When I do my thing (US71)

854) wenn ihr Gruppen denkt "Shit [...]", machen wir unser Ding (DE98)

855) Ich bin wie ich bin und mach mein Ding (DE74)

Im Zusammenhang mit der Darbietung steht eine weitere aus dem AAVE entnommene Wendung: *to be all that*. *All that* bedeutet soviel wie exzellent, fantastisch, superb, all das, was eine Sache oder jemand zu sein scheint (Smitherman 1994: 46). Sie wird sowohl in Fremd- als auch in Selbstrekurrenz (*I am all that*, vgl. DE94) benutzt.

856) So sexy thought she was all that (US74)

857) ich bin all das und du bist nix (DE94)

⁶⁶³ Die in dt. Battleraps benutzten Ausdrücke wie ‚halt die Fresse‘ (DE23) dagegen sind wörtlich gemeint.

⁶⁶⁴ Von anderen deutschen Texten und Live-Auftritten sind Pluralformen wie ‚kommt, jetzt alle‘ belegt.

Im Kontext der Herabsetzung und/oder Bekräftigung einer Äußerung fällt das vulgärsprachliche *to not give a fuck* mit der Abschwächung *to not give a damn* auf, die ebenfalls in deutschen Texten wiederkehren. Dabei ist anzumerken, dass das deutsche ‚Fick‘ nach wie vor weitaus stärker tabuisiert ist im Vergleich zum englischen ‚fuck‘. In der Kurzform begegnet *fuck it/that* oder abgeschwächt *damn it*. In (US75) wird intensivierend *motherfuck* benutzt, das in der Form *motherfucking* auch anderenorts zur Hervorhebung im positiven oder negativen Sinne herangezogen wird⁶⁶⁵.

- 858) I dont give a fuck (US26) I dont give a fuck about a bitch (US15)
- 859) Well two bees in a bucket, mother motherfuck it (US75)
- 860) Cause I said fuck it (US79) fick das (DE91)
- 861) Geb kein' Fick (DE63) ich geb' n Fick auf euch (DE91)

Neben diesen werden eine Reihe weiterer formelhafter Ausdrücke wie *to burn mics/mcs*, *to come like x* (vgl. DE94: ‚wenn ich komm‘ und DE37: ‚Raps kommen groß‘ von engl. *to come big/smooth/etc.*) und eine Anzahl von Attributierungen aus dem AAVE übernommen (vgl. Kapitel 6.2 und 7.1), darunter *real*, *dope*, *cool*, *phat* (vgl. z.B. DE70 ‚wir sind zwei reale MCs‘). Diese kommen zum Teil in festen Begriffspaaren vor, z.B. *phat beats and dope rhymes/mcs* (‚fette Beats und dope Reime/MCs‘).

Für den spezielleren Bezug auf Musik und Text steht der aus dem AAVE und anderen Vernacular English Varietäten bekannte Ausdruck *to check something out* zur Verfügung, der in seiner Doppelbedeutung von ‚verstehen/ einer Sache nachgehen‘ in deutschen Texten wiederkehrt und zum Teil mit ‚kapiert das‘ übersetzt wird⁶⁶⁶. Im AAVE und amerikanischen Rap wird er hauptsächlich eingesetzt, um die Aufmerksamkeit der Zuhörenden zu gewinnen, außerdem fordert er zur kritischen Beobachtung heraus⁶⁶⁷ (Smitherman 1994: 77).

- 862) Check it out (US19) Now check this (US46)
- 863) And yo check out this next beat (US41)
- 864) Check mal den aus [...] Check das!⁶⁶⁸ (DE37)

Die formelhafte Wendung *what time it is*, die sich in deutschen Texten in direkter Übersetzung findet, rekurriert im AAVE auf einen politischen oder psychologischen Zustand. „what time it is refers to the real deal, the truth, the real story, what's actually occurring at the moment; not a fantasy. If you know *what time it is*, you're up on it, hip, knowledgeable, a survivor“ (Smitherman 1994: 225). Das Deutsche kommt diesem Sinn in dem Ausdruck ‚was die Stunde geschlagen hat‘ nahe.

- 865) Weißt du wie spät es ist? Wenn du bereit bist, boom to wish it (DE73)
- 866) due to the fact that no one else out there knew what time it was
we have to tell you a little story about where we come from (Anhang II)
I'd show him what time it is (US111) They know what time it is (US112)

Schließlich ist auch der aus dem AAVE herrührende und auch vom Reggae bekannte Ausdruck *to be on time* für ‚etwas im richtigen Augenblick tun‘, ebenfalls in deutschen

⁶⁶⁵ Die positive o. negative Bedeutung von *m.* hängt von der Attributierung u. vom Gesprächskontext ab. Das Wort wird aufgrund seiner Vielsilbigkeit auch zur rhythmischen Variation eingesetzt (z.B. in US75).

⁶⁶⁶ Der Ausdruck ‚kapiert das‘ erfasst nur einen Teil der ursprünglich intendierten AAVE Bedeutung.

⁶⁶⁷ Auch der Nebensinn von ‚jmd. abchecken‘ für eine sexuell attraktive und/oder sympathische Person wird im Deutschen kopiert, vgl.: „can you come check me“ (US2) und „Check mich ab“ (DE42).

⁶⁶⁸ Analog und mit gleichbleibendem Rhythmus wird auch die Aufforderung *feel it* übersetzt mit ‚fühle das‘ (vgl. den gleichnamigen Titel auf dem Album *who's dat* von der Rapgruppe Straßenkinder).

Texten zu finden und wird zum Teil wie in amerikanischen Texten zur Erzeugung des Eindrucks von Vielstimmigkeit als Einwurf ‚one time‘, ‚two time‘ in Raps eingesetzt⁶⁶⁹.

11.3 Akronyme und Ausbuchstabieren

AAVE Sprecherinnen und Sprecher verwenden eine Reihe von Abkürzungen zur Bezeichnung alltäglicher und spezieller Konventionen, darunter beispielsweise Aussagen über die Dauer einer Aktion oder Arbeit („24/7“: sieben Tage die Woche, „9-5“: Achtstundentag). Das Sprechen von 7/11 (Ladenkette, die sieben Tage die Woche bis spät abends geöffnet hat), 9mm (Waffentyp), 5-O (Polizei)⁶⁷⁰, von Organisationen wie dem KKK⁶⁷¹ sowie Markennamen wie *Hi C* oder *A1 sauce* verrät Insidertum und lokale Zugehörigkeit. Anderenfalls banale Aussagen wie ‚to turn around‘ erhalten mithilfe bildhafter Umschreibungen wie ‚to do a 360°‘ eine besondere performative Kraft und sind Bestandteil des *talking smart*, bei dem verbale Könnerschaft durch Kunstfertigkeit im Umgang mit (Fremd-)worten und gehobenem Ausdruck gezeigt wird. Das Sprechen in kryptischen Ausdrücken und in Andeutungen dient als Abgrenzungsstrategie ‚hipper‘ Personen von solchen Personen, „who are not with-it“.

867) trouble be knocking on my door like every 24-7 (US62)

868) From seven to seven he's got me open like Seven Eleven (US92)

869) The underground just spunned around and did a 360 (US21)

In mehreren amerikanischen und deutschen Raptexten werden Abkürzungen und Metonyme für Waffenbezeichnungen und Banknoten verwendet (vgl. Kap. 6), weiterhin Zahlen für den Mikrofoncheck (durch Einzählen von 1-2, z.B. in US32), Jahreszahlen, Straßen- und Hausnummern oder Uhrzeiten. Die Zahlensymbolik reicht von umstrittenen Gesetzesparagrafen, Ortsnetzkenzzahlen, Telefonnummern für Notdienst (US27)⁶⁷² und Polizei (auch *five-o*) bis zu Positionen beim Sex (z.B. 69, auch in DE23), mit denen auf die Lokalität und soziale Misere bzw. auf das Milieu rekurriert wird.

870) Dial 911 for the bitch (US27)

Ebenfalls als Abgrenzungsstrategie ist das Vorhandensein zahlreicher Abkürzungen für bestimmte Sprechakte und Verhaltenskonventionen wie ‚giving five‘ (Handritual zur Begrüßung und Bestätigung), ‚TCB‘ (taking care of business), ‚TLC‘ (tender loving care), ‚OG‘ (Original Gangster⁶⁷³). Dazu gehören auch verkürzte Kennzeichnungen bestimmter Auswirkungen von Emotionen, z.B. ‚nose job‘ für eine hoffnungslos verliebte Person⁶⁷⁴. Hinzu kommen Abkürzungen⁶⁷⁵ und Metaphern für Stadtteile, Städte und Bundesstaaten (CPT – Compton, L.A.; N.O. – New Orleans; big apple – New York City; Cali – California).

⁶⁶⁹ Z.B. im Rap: *Man trifft sich immer zweimal* (Basis 2001 Album: Ich liebe mich, Universal Records).

Im Reggae taucht er beispielsweise in Bob Marleys Song *Turn the lights down low* auf.

⁶⁷⁰ Vermutlich von der hawaiianischen TV Show „Hawaii Five-O“ (Sitherman 1994: 110).

⁶⁷¹ (US32): „I love my KKK bitch“ als Synonym für weiße Frau und Tochter eines rassistischen Vaters. Ku Klux Klan; auch in der Schreibsymbolik von NWA's Album *Amerikkka's Most Wanted* (1990). Der Rap *MfG* von den fantastischen Vier besteht nahezu vollständig aus Abkürzungen politischer Parteien, Organisationen, Länder, von Höflichkeitsformeln, gefährlichen Chemikalien, etc. und bietet so eine Darstellung jüngerer Geschichte und Kritik an der kryptischen Abkürzungsmanie der Gegenwart.

⁶⁷² Vgl. ‚911 is a joke‘ v. Public Enemy; außerdem die Schreibweise ‚2‘ für ‚to‘, ‚4‘ für ‚four‘ in Texten.

⁶⁷³ auch einfach ‚G‘ (guy/gangster), ‚TG‘ oder ‚BG‘ für junges Gangmitglied (Tiny oder Baby Gangster).

⁶⁷⁴ Von AAVE: ‚to got his/her nose (open)‘ als metaphorische Umschreibung der Verletzlichkeit einer verliebten Person „who is [then][...] said to have received a *nose job* (vgl. Smitherman 1994: 170).

⁶⁷⁵ Zum Reim auch ausbuchstabiert, (US86): „Born in L-O-N-D-O-N and sound American“ oder „Straight from the streets of the CPT“ (US78). Autokennzeichen v. Compton, berüchtigter Stadtteil v. Los Angeles.

Zu den genannten Kurzformen treten Akronyme als Namensschöpfungen von Künstlerinnen und Künstlern wie KRS One (*Knowledge Reigns Supreme Over Nearly Everything*) und Labelbezeichnungen wie BDP (*Boogie Down Productions*). Die amerikanische Praktik der Benutzung von Abkürzungen für Künstlernamen ist von Rapperinnen und Rappern außerhalb der USA adaptiert worden, im deutschsprachigen Datenkorpus u.a. von Schwester S, Aziza A (,große Schwester') oder BRP⁶⁷⁶ (DE101). In manchen Fällen werden Wörter und Akronyme durch Ausbuchstabieren (s.u.) mit neuen Bedeutungen versehen, wie *raw* für 'ready and willing'⁶⁷⁷, oder *MC* für 'Master of Creativity'⁶⁷⁸, beides in *boasting* Sequenzen.

Das *spelling out* von Wörtern ist ein häufig zu beobachtendes Phänomen in amerikanischen und zu einem geringeren Grad auch in deutschen Texten. Es ist Teil der Demonstration verbaler Fertigkeiten und rhythmischen Könnens. Besonders Namen u.Ä. sind im Voraus einstudierbar und werden oft sehr schnell gesprochen. Buchstabierte Wörter funktionieren auch als Zeitfüller und rhythmische Figuration und stellen Reimsilben bereit.

- 871) next up is me, the M-O-N-I-E L-O-V-E
and I'm first cause I'm a L-A-D-I-E (US86)
872) 1 2 1 2 1 2 3 I'm the MC called Ice T (US32)
873) One-two-three-four, to five-six-seven
eight, nine-ten, then ya got eleven
Twelve, thirteen, start your age;
fourteen-fifteen-sixteen, the pubic stage (US7)

Ausbuchstabiert werden Namen und Label, aber auch Schlüssellexeme wie *Rap*, *Mikro* (Mikrofon), *true* (real) oder *respect* und potentiell alle Wörter, denen besondere Bedeutung im Text und/oder Wichtigkeit für den Reim zukommt⁶⁷⁹.

- 874) I'm rappin' in the key of R-A-P (US103)
875) When I hoo-ride (Tank Dogs) I only ride T-R-U Niggas (US60)

Zum Teil wird die Wichtigkeit der Wirkung bestimmter (Tabu-)Wörter und Kategorisierungen durch Ausbuchstabieren abgeschwächt⁶⁸⁰.

- 876) Don't be fooled by my s-e-x
It ain't that simple, I'm more complex (US91)
877) Kiss my ass or suck a D-I-C-
K stands for kill so don't fuck with me (US75)

Das Ausbuchstabieren von Titelwörtern im Refrain (z.B. DE42), von Künstlernamen und Labeln (DE98, DE1) wird von deutschen Performerinnen und Performern übernommen, und auch das Sprechen in insiderhaften Kurzformeln findet Nachahmung.

- 878) Jeder Dritte hat einen Pit, weil jeder Vierte versucht dich zu ficken, gibt
es noch die fünf ins Gesicht Nordwest-Mathematik, unser Code (DE2)

Der Ausdruck ,fünf ins Gesicht' steht für einen Schlag mit der Faust⁶⁸¹. Insgesamt ist der Anteil dieser spielerischen Ausdrucksmittel in den untersuchten Texten

⁶⁷⁶ Battlereim-Priorität, vgl. BDP – Boogie Down Productions, New Yorker Label, KRS One.

⁶⁷⁷ Big Daddy Kane: *Raw* (Soundtrack zum Film *Colors*).

⁶⁷⁸ MC Lyte: *Stop, Look, Listen* (1989 Album *Eyes on this*).

⁶⁷⁹ So beispielsweise in (US91) "Never let you forget that you're a man, cuz I'm a W-O-M-A-N", wobei der 2. Teil des Couplets sonst weit kürzer ausfällt als der erste, und zur Emphase auf der Titelintention.

⁶⁸⁰ Vgl. (US39): 'The J the I the M The M the Y the J the I, the M/ It's Jimmy!', ein Rap über das Tragen von Kondomen (AAVE: *Jimmy hat*). In (US106) wird der Titel ausbuchstabiert und nimmt dem Pimprap angemessen einen weicheren Ton an: „I'd rather be ya N-I-G-G-A [...] Break it down N-I-G-G-E-R”.

amerikanischer Rapperinnen und Rapper deutlich höher als in denen deutscher Rapperinnen und Rapper.

- 879) Nut 1, nut 2 nut 4 5 6, I lost the 3rd nut in the mix - fuck it!
[hey yo yella boy, why don'tcha rewind it!] 6 5 4 now 3 is up,
gimme that gimme that gimme that nut (US77)
880) Five four three ugly as can be, she said (US73)
881) Big 'Twan Love-Her, six-two, wanna hit you (US96)

Abzählreimartig werden semantisch leere Silben zum Reim verwandt⁶⁸². U.a. treten Vor- und Rückwärtszählen (US73 und US77) auf, ein rhetorisches Mittel, dass an anderer Stelle auch mit Worten Ausdruck findet (Chiasmus).

11.4 Kulturelle Referenzen

Im Zusammenhang mit der vergleichenden Fortspinnung vieler Metaphern (s. Kapitel 8) und dem Ort ihres Vorkommens im Rap stehen häufig kulturelle Referenzen. Beide, konzeptuelle Metaphern und kulturelle Referenzen, erscheinen in selbstreferentiellen und Hörergerichtetem Sprechen, wenn Rapperinnen und Rapper ihre Handlungen, Qualitäten und mentalen Zustände oder die anderer Menschen thematisieren und bewerten (vgl. Androutsopoulos and Scholz 2002: 25). Sie begegnen in den verbalen Aktionen von *boasting* und *dissing*⁶⁸³. Vergleiche machen oft einen großen Teil des Textes aus und sind daher von Bedeutung bei der Untersuchung der kulturellen Ansichten und Einflüsse von Rapperinnen und Rappern (vgl. ebd.).

Zahlreiche Raptexte enthalten Referenzen auf Bestandteile der (Medien-) Kultur in Form von Eigennamen. Sie beinhalten Markennamen, Namen von Persönlichkeiten, von fiktionalen Charakteren u.Ä. Ein spezieller Fall der Benutzung kultureller Referenzen ist das Zitieren von oder die Anspielung auf bestimmte Texte in Raps⁶⁸⁴ (Androutsopoulos and Scholz 2002: 20). Diese Form der Intertextualität findet nicht nur innerhalb von Texten, sondern auch innerhalb der Musik statt durch das Sampeln von Musikstücken und anderen Quellen wie politischen Reden. Sampling hat sich zu einem Kennzeichen von Rapmusik und HipHopkultur entwickelt (Diedrichsen 1996).

Die Referenztechnik der Benutzung von Eigen-/Markennamen im Vergleich in Raptexten kann bis auf die verbale Aktivität von *sounding* und *playing the dozens* in schwarzen und puertorikanischen Gemeinschaften der späten 1960er Jahre zurückverfolgt werden. Labov hat die auffallende Präsenz von kommerziellen Handelsnamen in den *sounds*, die er analysierte, hervorgehoben, wie Bosco, Applejack, Wonder Bread, Dog Yummies, Gainesburgers, Gravy Train und Namen populärer

⁶⁸¹ Der Text setzt fort: „Ich zeig' Rap, wo die Straßen sind“ und spielt auf Slang- u. Gewaltgebrauch an.

⁶⁸² Nicht verwunderlich ist an dieser Stelle der Einsatz von Kinderversen in biographischen und Battleraps, z.B. „Kinder mit nem Willen krieg'n was auf die Brillen“ (Basis 2000: Ich will euer Leben nicht) oder „eene meene miste und raus biste“. Vgl. (DE103): „Ene mene miste, zurück in eure Kiste“.

⁶⁸³ Vgl. z.B. Erik B & Rakim: *Microphone Fiend* (1988 Album Follow the leader): “So instead of goin' under he snitched on his whole posse/ Maxed at the crib and sipped Martini and Rossi/ Sold out his whole crew that rat named Mitch” und Public Enemy: *Fight the power* (1990 Album Fear Of A Black Planet): “Elvis was a hero to most, but he never meant fuck to me you see/ Straight up racist that sucker was, simple and plain,/ motherfuck him and John Wayne, cause I'm black and I'm proud”. Das Beispiel zeigt die Technik des Zitierens in der letzten Zeile, die auf den gleichnamigen Song von James Brown referiert und auch anderenorts paraphrasiert wird, z.B. in „La Raza“ von Kid Frost mit „I'm brown and I'm proud“ (1990 Album Hispanic Causing Panic) zur Bestätigung hispanischer Herkunftsidentität.

⁶⁸⁴ Vgl. auch (DE47): „was willst du mit dem Dolche, sprich“, er versteht keinen Spaß“ in einer tätlichen Auseinandersetzung oder (DE17): „Denk ich an Deutschland in der Nacht bin ich um meinen (rechten) Schlaf gebracht“ als Kommentar zu Fremdenfeindlichkeit und Ausländerhass. Die Neukontextualisierung von Goethe bzw. Heine-Zitaten im deutschen Textkorpus stellt eine spezielle Form des Lokalizings dar.

Figuren in den Massenmedien, wie James Bond, Pussy Galore, oder Flipper. Labov gibt eine Reihe von Beispielen von *sounds* dieses Types (1972a: 276):

Your mother look like Flipper ... Your mother James Bond ...

Your mother look like Crooked-Mile Hank! ... like that piece of King Kong!

Formen verbaler Beleidigung mit Referenz auf die Mutter des Gegenübers sind Rapperinnen und Rappern bekannt (s. Kapitel 11.5.1), und ihr Echo findet sich in einer Anzahl von Texten beider Korpora. Die gefundenen kulturellen Referenzen dienen größtenteils dazu, die Stärke und Überlegenheit der Performer zu unterstreichen, ihr Wissen, ihre Eloquenz und ihren Sinn für Humor. Sie sind zumeist Bestandteil von *boasting* und *dissing* Sequenzen (vgl. Androutsopoulos and Scholz 2002).

882) I relieve rappers just like Tylenol⁶⁸⁵. I'm genuine like Gucci, raw like sushi
[...] The rhymes I use definitely amuse. Better than Dynasty or Hill Street
Blues [...] I'll get raw for ya, just like a warrior
rather like a samurai, and I'll be damn if I⁶⁸⁶

883) I just shit it better than 90% of you rappers out there
Then you wonder how can kidz eat up these albums like valiums [...]
And every single person is a Slim Shady lurkin'
He could be workin at Burger King spittin on your onion rings⁶⁸⁷

Kulturelle Referenzen tauchen in Vergleichen auf und können als Anhaltspunkte für den Einblick in Alltagswelten und Erfahrungshorizonte von Rappenden dienen. Oft sind sie von hohem Unterhaltungswert wegen ihrer Bizarrheit der Rekontextualisierung in Vergleichsstrukturen, wie es in vielen der rituellen Beleidigungen der Fall ist, die von Labov (1972a) beschrieben werden. Eine Anzahl von Textreferenzen bezeichnet Personen der Öffentlichkeit (Politiker, Musiker, Filmstars, Modedesigner, u.Ä.). Eine weitere Gruppe besteht aus Markennamen, einschließlich Referenzen auf Werbeslogans und nationale 'Produkte'. Referenzen von Kampfsport- und Sciencefictionfilmen oder TV Serien werden in ähnlicher Weise eingesetzt, um die Verbindung der Rapperinnen und Rapper mit diversen soziokulturellen Kontexten aufzuzeigen.

11.5 Verbale afroamerikanische Kulturtraditionen

Rap als Straßenkultur hat eine Reihe afroamerikanischer Traditionen und sprachlicher Umgangsformen in sich aufgenommen. Die Mitte der siebziger Jahre entstandene Bewegung konzentrierte sich zunächst in der South Bronx, einem der ärmsten Stadtteile New Yorks. Sie führte verschiedene Formen der Straßenkunst zusammen und revolutionierte den Gebrauch musikalischer Technologien⁶⁸⁸. Nach Ansicht von Alim (2004: 388) nimmt Rappen wie Hiphop seinen Ausgang von der Straße. Toop geht weit über diesen Ansatz hinaus mit seiner Verortung von Rap im Einflussgebiet sprachlicher und musikalischer Vorgängergenres und Aufführungsformen. Er führt die Sprachkunst afroamerikanischer Rapper bis auf orale Kulturtraditionen Schwarzafrikas zurück.

⁶⁸⁵ Amerikanisches Schmerzmittel.

⁶⁸⁶ Lauryn Hill: *Ready or not* (Single 1996).

⁶⁸⁷ Eminem: *The Real Slim Shady* (2000 Album: *The Marshall Mathers*).

⁶⁸⁸ „Die Straßenkulturen des Graffiti-Malens, das Breakdancing und das Rapping gereimter Verse an den Straßenecken gehen eine Verbindung ein mit jamaikanischen Diskjockey-Techniken, Schallplatten zuzumischen. Die South Bronx entwickelt aus diesen Elementen eine Alternative zur kommerziellen Disco-Szene ... wobei das Breakdancing unter den Vorgaben des Diskjockeys und unter rappenden Anfeuerungen durch den Master of Ceremonies oder auch Controller of the Microphone (MC) zu förmlichen Wettbewerbsritualen ausgebaut wird (Karrer and Kerkhoff 1996: 5-6).

Rap's forebears stretch back through disco, street funk, radio djs, Bo Diddley, the be-bop singers, Cab Calloway, Pigment Markham, the tap dancers and comics, the Last Poets, Gil Scott-Heron, Muhammad Ali, acappella and doo-wop groups, ring games, skip rope rhymes, prison and army songs, toasts, signifying and the dozens, all the way back to the griots⁶⁸⁹ of Nigeria and Gambia (Toop 1994).

Toops Ausführungen zu den Ursprüngen von Rap beziehen sich auch auf narrative Praktiken in Gefängnissen und in der Armee⁶⁹⁰. Zu den in den Gefängnissen, beim Militär und auf der Straße erzählten Geschichten gehören die auch auf Jamaika bekannten Toasts, lange gereimte und oft schnell vorgetragene Darstellungen voller Gewalt, Fäkalhumor, Obszönität und Misogynie⁶⁹¹ (Toop 1994: 43). Abrahams (1963) zufolge rühren die Toasts vom Beginn des 16. Jahrhunderts in England her und waren lebendig in Schottland in den 1870er Jahren (vgl. Yasin 1999: 211). Während der ersten fünfzehn Jahre des vergangenen Jahrhunderts wurden sie auf Trinkpartys in den Südstaaten gegeben. An dieser Stelle vielleicht wurde Afroamerikanern das Toasting als solches vorgestellt (Yasin, ebd.). Viele der alten Prosageschichten und Lieder wie ‚Stagolee‘⁶⁹² nahmen daraufhin die Form von Toasts an⁶⁹³. Das Stück ‚Hustler's Convention‘⁶⁹⁴, ein Toast, der von den Last Poets aufgenommen wurde, steht direkt am Beginn von Rapmusik (Yasin 1999: 212). Die Selbstkategorisierung als Hustler kehrt in einem deutschen Text (DE23) wieder. Toasts enthalten im Gegensatz zur weißen Wortsemantik Profanität und sexuelle Anspielungen (- sie sind oft zu hören unter männlichen schwarzen Gefängnisinsassen -) und sind provozierend im Prahlen über Männlichkeit, Sexualität, Kampffähigkeit und generelle Schlechtigkeit (*badness*).

Beim Playing the Dozens⁶⁹⁵ werden Angriffe auf den Opponenten durch Beleidigung Familienangehöriger, insbesondere seiner Mutter gestartet. Es wird

⁶⁸⁹ Geschichtenerzähler in Gesellschaften Westafrikas im 15./16. Jh., gaben die mündl. Tradition und Geschichte eines Dorfes o. der Familie weiter; professionelle Sänger und Poeten, die von Region zu Region durch ihre Königreiche reisten und Neuigkeiten überbrachten (Kerckhoff 1996: 191). In ihrer sozialen Rolle und Funktion sind sie den Hofmusikern, Spielleuten, Troubadours/ Troubadairitz zur Zeit der europäischen Renaissance vergleichbar (Koch 1993: 26, s.a. Oesch 1997: 408, Bender 2000: 29).

⁶⁹⁰ Vgl. Chuck D and Jah (1997: 44): „one out of four blacks between 20-29 years is 'either in jail or on probation or parole' [...], 'more in the criminal justice system than' all age blacks 'in higher education'“.

⁶⁹¹ Zu den bekanntesten zählen die Geschichte von Shine und dem Untergang der Titanic und die G. vom schlauen Affen, der den Löwen an der Nase herumführt (The Signifying Monkey): “There hadn't been no shift for quite a bit/ So the Monkey thought he'd start some of his signifying shit/ It was one bright summer day, the Monkey told the Lion./ There's a big bad burly motherfucker livin' down your way/ He said You know your mother that you love so dear?/ Said anybody can have her for a ten-cent glass a beer“
⁶⁹² (Baker 1971: 45-7): „It was in the year of eighteen hundred and sixty-one in St. Louis on Market Street where Stackalee was born. Everybody's talkin about Stackalee./ It was on one cold and frosty night/ When Stackalee and Billy Lyons had one awful fight, Stackalee got his gun. Boy, he got it fast!/ He shot poor Billy through and through, bullet broke a lookin' glass./ Lord, O Lord, O Lord! Stackalee shot Billy once; his body fell to the floor./ He cried out, Oh, please, Stack, please don't shoot me no more...“

⁶⁹³ „The toast is variation on the trickster [...] theme done in poetic form. While [...] Brer Rabbit stories are rural and older in time, the toast is a modern urban continuation of this tradition. While the older stories reveal Black power in subtle forms (such as blacks deceiving white folks), the toasts let it all hang out. [...] Toasts are usually kept alive in black culture by males. [...] You used to hear toasts quite regularly in the pool halls, barbershops, and on the street corners in the community; nowadays, they are mostly heard among black prisoners. [...] The most famous toasts [include] [...] ‚Stagolee‘“ (Smitherman 1986: 157).

⁶⁹⁴ Rapper Melle Mel bringt den Rap ‚Hustler's Convention‘ 1979 auf das bekannte Album *Adventures on the wheels of steel*, ein musikalisch bahnbrechendes Album von Grandmaster Flash und den Furious Five.

⁶⁹⁵ stark formalisierte gereimte Couplets, im Wechsel aneinander gereiht, beginnen oft mit der Formel: „I don't play the dozens, the dozens ain't my game/ But the way I fucked your mama is a god damn shame“ o. „I hate to talk about your mother, she's a good old soul/ She got a ten-ton pussy and a rubber asshole“ (Labov 1976/78: 274-5). Fortsetzungen sind u.a. “I fucked your mother on top of a piano/ When she came

angenommen, dass seine Ursprünge in Afrika liegen, aufgrund ähnlicher Traditionen innerhalb verschiedener Stammesgruppen in Ghana und im Benin (Yasin 1999: 212). Sie wurden in den 1950er Jahren populär durch den bei Toop erwähnten Bo Diddley, der sie mit Musik im Hintergrund vortrug. Sieger des Straßen-Spiels ist derjenige, der die schlagfertigsten, kunstvollsten und witzigsten Erwidern vorbringt, d.h. den größten Vorrat an Couplets, das beste Gedächtnis und die beste Vortragsweise hat. Die Tradition der Dozens und der Spottgesänge der Yoruba lebt im Rap fort⁶⁹⁶ (s. Kapitel 11.5.1).

Sprachzentrierte schwarze Kulturtraditionen finden in einer Reihe amerikanischer und außerhalb der USA entstandener Raptexte ihren Widerhall. Green (1997) fasst ihre Definition des AAVE entsprechend weiter, indem sie davon spricht, dass „even when no grammatical, phonological, or lexical features are used, a person can, **in effect**, still be speaking AAVE by means of AVT [i.e., African verbal tradition] rhetorical devices” (177f./zit. In: Mufwene 2001: 32; Fettdruck im Original).

The African influence makes itself feel in Black English not in its structure but in the way it is used. [...] the call-and-response pattern of church services, speeches, and popular music is a clear inheritance from West African traditions. Related to this is the high level of mutual encouragement and empathy in African-American conversational style, in which the listener supports the speaker with constant refrains: “I hear you,” “Tell me about it,” “Okay,” etc. This, .. can be observed in many West African cultures and is often a required aspect of civil exchange [...] (McWorther 2000: 173f.).

Die Benutzung des Englischen innerhalb afrikanischer konversationeller Konventionen⁶⁹⁷ in der aufgezeigten Weise durch Menschen afroamerikanischer Herkunft spiegelt sich an vielen Stellen in amerikanischen Raptexten wider.

Sprachzentrierte Kulturtraditionen, in denen AAE eine Rolle spielt, sind außerdem Ruf-Antwort-Muster afroamerikanischen Kirchendienstes, “the verbally dexterous insult-trading game ‘playing the dozens’, the savory folk-tales and songs, and other folkways“ (ebd.). Smitherman (1986: 94ff.) verweist auf die Benutzung von übertriebener Sprache und Mimikry, sprichwortartigen Statements sowie verbalen Gleichklänge zur Täuschung des Adressaten, dazu bilderreichen Erzählens, das oft an Alltagsrealitäten anknüpft, die Verwendung des *Braggadocio* und der indirekten, umschreibenden Erzählweise. Sie hebt die Fähigkeit von Rapperinnen und Rappern hervor, einen guten Klang der Worte herzustellen durch (Sprech-)Rhythmus und die Wiederholung von Schlüssellauten u.Ä. im Zusammenhang mit der Beschreibung von Ausdruckseinheiten des AAE (zu dessen narrativer Syntax s.a. Labov 1972: Kap. 9).

Seit Mitte der 1960er Jahre haben amerikanische Linguistinnen und Linguisten die Sprachverwendung an den späteren Orten der Hiphop-Kultur untersucht. Den Anfang bildeten Abrahams’ Studie ‚Deep down in the Jungle‘⁶⁹⁸ der Straßen von Südpennsylvanien, die ‚Black Talkin in the Streets‘ von Amerika aufzeichnete (Abrahams 1974) und die Analyse des Sprachverhaltens von Schwarzen in Oakland (Mitchell-Kernan 1971). Es setzte sich fort mit der Untersuchung narrativer Syntax und ritueller Beleidigungen von Harlemer Teenagern in Innerstadtgebieten (Labov 1972a) bis hin zur

out she was singin’ the Star Spangled Banner“ o. “Iron is iron, and steel don’t rust./ But your momma got a pussy like a Greyhound bus”. Vgl. Rekurrenz auf Objekte/Personen aus am. (Alltags)Kultur (wie i. Rap)

⁶⁹⁶ Als weitere Vorläufer von Rap nennt Toop Comedyshows, Radiomoderatoren und den Scatgesang.

⁶⁹⁷ Während afroam. verbale Volkstraditionen auf einer kohärenten u. komplexen Varietät gründen, haben die Traditionen selbst diese nicht zur unmittelbaren Voraussetzung. „... the vitality and creativity of rap lyrics [do not in themselves] prove that Black English is complex [...] colorful uses of Black English such as this are a brilliant *celebration* of the dialect but not truly a legitimization” (McWorther 2000: 153).

⁶⁹⁸ Vgl. (US29): “It’s like a jungle sometimes it makes me wonder how I keep from goin’ under”.

kritischen Untersuchung der Macht des Raps im schwarzen Idiom der Black Arts Movement Rapper und Poeten (Smitherman 1986 [1977]) und Beleuchtung der Sprache und Kultur schwarzer Teenager und deren kunstvoller Art ‚[to] run down some lines‘ in South Central Los Angeles (vgl. Alim 2004: 389) als Vorläufer von Rap (Folb 1980).

Die Sprachverwendung im amerikanischen Rap ist eng verflochten mit der Sprachbenutzung in anderen afroamerikanischen Institutionen wie Kirchen und Moscheen wie auch mit den alltäglichen Sprachpraktiken von Afroamerikanern und Afroamerikanerinnen in ihren Gemeinschaften ‚from the hood to the amen corner‘ (Smitherman 1994). Die Betonung auf ‚Black Street Speech‘ (Baugh 1983) verdeutlicht bereits die grundlegende Orientierung der meisten Linguisten dieser Zeit bei der Lokalisierung des ‚Black Idiom’s‘. Bezogen auf die Geburtsstätte von Rap findet sich die Annahme Alims von verschiedenen Rappern bestätigt⁶⁹⁹:

Hip hop is street music! It ain’t come from nobody’s house! [...] It’s something that we all gathered in the street to do. As far as the founders of the hip hop thing, [...], the hip hop way of life, it was established in the street. [...] People came from their homes to celebrate the culture of hip hop in the parks, in the streets, on the street corners [...] (Spady, Lee, and Alim 1999, Zit. In: Alim 2004: 390).

Hiphop ist bekannt geworden für seine kompetitiven Strukturen, auch *battle* genannt, wobei zwei Opponenten gewaltlos miteinander wetteifern durch die Demonstration ihrer verbalen Fähigkeiten⁷⁰⁰. Beispiele dafür liefert Labov in seiner Beschreibung ritueller Beleidigungen zwischen Mitgliedern von Jugendgangs aus der Bronx und aus Harlem (Labov 1972a). Beim *freestyle* Wettkampf werden die Rappenden nach ihrer Fähigkeit beurteilt, spontan Reime zur Beleidigung des Gegners zu kreieren und die Hörschaft von den überlegenen Qualitäten des Gewinnenden zu überzeugen (vgl. Foytlin et al. 1999, Streeck 2002). Die Besten erhalten Akzeptanz und Respekt vom Publikum, während Verlierer gedist werden (s. Kapitel 11.1).

Wettbewerbscharakter von Rap und Hiphop und afroamerikanische Gesprächstraditionen stehen in keinem direkten Ursache-Wirkungszusammenhang. Zum einen lassen sich sozialpolitische Umstände der Entstehung von Rap anführen, die zu größeren Spannungen innerhalb innerstädtischer Ghettos und afroamerikanischer Gemeinschaften führten (vgl. Rose 1994b: 39). Zum anderen liegt das Toleranzlevel sprachlicher Aggressivität bei der Austragung von Konflikten von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern höher als das von Weißen (Kochman 1981). Ritualisierte Formen verbaler Auseinandersetzung erleichtern zudem den Umgang mit Rivalitäten.

Das aus dem Signifying bekannte Element der Indirektheit und Enkodierung von Botschaften und Bedeutungen in natürlicher Konversation (vgl. Mitchell-Kernan 1972, Gates 1987, 1988) wurde während der Zeit der amerikanischen Sklaverei verstärkt. Die für Weiße unverständlichen Ausdrucksgeschehen des *double talk* (DuBois) und der Befestigung afrikanischen und später afroamerikanischen Selbstbewusstseins (vgl. Yasin 1999) durch Fortsetzung kultureller Traditionen, wie des spielerischen Eigenlobs

⁶⁹⁹ Rap Brown bezeugt biografisch (1972: 205): „The streets is where young bloods get their education. I learned how to talk on the street, not from reading about Dick and Jane going to the zoo and all that simple shit. The teacher would test our vocabulary each week, but we knew the vocabulary we needed. They’d give us arithmetic to exercise our minds. Hell, we exercised our minds by playing the dozens“.

⁷⁰⁰ Afrika Bambaataa u. sein Anliegen gewaltlosen Agierens unter den Anhängern der Zulu-Nation spielte eine große Rolle bei der Transformation sozialen Zündstoffs in künstlerischer Formen (Yasin 1999: 200).

im Rapping, Boasting, Bragging und Dissing, entsprungen dem afrikanischen Unrechtsbewusstsein und Kampf um den Erhalt kultureller Identität⁷⁰¹.

Zum anderen gilt die direkte Äußerung von Wissen in afroamerikanischen Gemeinschaften als nicht sehr intelligent und ist verpönt (vgl. Spears 2001). Information und Performanz, d.h. sprachliche Gewandtheit, gehören zusammen und gehen eine enge Verbindung ein bei der Vermittlung von Sprechereinstellungen zum Gesagten (vgl. Kochman 1981). Der Einfluss afroamerikanischer Traditionen auf Rap erstreckt sich auf die gesamte Sprachideologie der Hiphop-Gemeinschaft, die weitgehend auf urbanen afroamerikanischen Normen, Werten und afroamerikanischer Popularkultur beruht. Diese unterscheiden sich zum Teil stark von kulturellen und sprachlichen Normen der amerikanischen Mehrheitsgesellschaft⁷⁰² (Morgan 2001: 188).

Neben stark ritualisierten Erzählformen wie den Toasts u.a. kann narratives Sprechen als ein generelles Register afroamerikanischer Kommunikationsweise (als Diskursmodus afroamerikanischer Alltagskommunikation) angesehen werden. Allgemeine, abstrakte wie konkrete Beobachtungen werden in Form von (dramatischen) Geschichten mitgeteilt, die gleichzeitig zu den Fakten die persönliche sozialpsychologische Perspektive auf sie erhellen (Smitherman 1986: 161); als rhetorische Strategie dienen sie der Beschreibung eines bestimmten Punktes und Überzeugung des Gegenübers. Es gibt Geschichten mit Tieren („Brer Rabbit“⁷⁰³, The Signifying Monkey), Geistern, über Gott, biblische oder historische Helden, wobei Erzählende Stimmen, Gesten und Posituren nach Möglichkeit dramatisch darstellen. Zu den häufigsten Erzählformen gehören *preaching* (belehrendes, beschwörendes und reich ausgestaltetes Sprechen ähnlich der priesterlichen Rede, den *sermons*) *testifying* (Unterstreichen des Wahrheitsgehalts einer Aussage durch eine Geschichte), *folk stories*, *tall' tales* und *toasts*, weiterhin die narrative Bezugnahme auf abstrakte Inhalte und Begebenheiten aus der realen Welt (Smitherman 1986: 147ff.).

Das aus dem Afrikanischen stammende Verfahren des call and response⁷⁰⁴ ist definiert durch die spontane verbale und nonverbale Interaktion zwischen Zuhörer und Sprecher, in der alle Sprecherstatements (calls) mit Ausdrücken der Hörerseite (responses) beantwortet werden und so eine Balance im Kommunikationsprozess herstellen, ähnlich dem ‚talking back‘ der Kongregation in der traditionellen black church oder dem In-Group-talk auf der Straße. Die Beantwortung erfüllt eine Reihe von Funktionen, darunter die Bestätigung und das Signalisieren von Übereinstimmung mit dem Sprecher, Anfeuern und Ermutigen zum Weitermachen o. Ä., Mitgehen durch Wiederholen von Phrasen und Worten oder das Komplettieren von Äußerungen. Auch

⁷⁰¹ W.E.B. DuBois (1993) spricht vom ‚doppelten Bewusstsein‘ der Schwarzen in Amerika, die ‚eine Sehnsucht nach Befriedigung zweier unvereinbarer Ideale‘ kreierte: einerseits die unerfüllte Verbindung zum afrikanischen Erbe, andererseits die unerfüllte Realisation der Ideale der am. Demokratie (ebd.). Das Modell des *double-voiced* Diskurses sieht Kerkhoff (1996: 192) als wesentlich an beim Verständnis sog. *braggadocio* raps, die ohne die historische Perspektive langer Unterdrückung afroam. Identitäten leicht als bloße Prahlerei missverstanden werden könnten. Sie sieht den Akt der Ausstellung der eigenen Kräfte als MC/ DJ als Weg der Selbstbehauptung und des Bestehens, der sich vor allem gegen Machtstrukturen richtet, die noch immer nicht die Gleichbehandlung aller Amerikaner unabhängig v. der Herkunft bieten.

⁷⁰² Dazu gehören auch semantische Extension und Inversion im expressiven Wortschatzrepertoire von Rap, die dem AAVE entstammen (s. Morgan 2001, Kallmeyer 2001).

⁷⁰³ Vgl. Eminems Verwendung in *Run, Rabbit, Run* (Soundtrack zum Film *8 Mile*). Roberts (1988: 147f.) erwähnt als vorherrschende Typen von Geschichten der West Indies „animal tales, duppy tales, lying tales, fool tales“ und „obscene tales“. „The tales best known as West Indian feature an animal as the main character or trickster-hero“. Dieser Charakter wird auf Barbados, Jamaica u. in Trinidad *Monkey* genannt, gelegentlich kommen vers. Bezeichnungen (*Anancy, Rabbit, Monkey*) in ein u. derselben Geschichte vor.

⁷⁰⁴ Die meisten Formen schwarzer Musik in der Neuen Welt basieren auf dem afrikanischen call-and-response Prinzip, das eine Form rhythmischer Gesprächsführung darstellt. Amerikanischer Blues, Soul u. Jazz, jamaikanischer Reggae und Trinidads Calypso teilen dieselbe Grundstruktur (Hebdige 1987a: 39).

wenn einige der Erwiderungen stark ritualisiert sind, bleibt dennoch Raum für individuelle Variation. Nur die völlige Reaktionslosigkeit ist fehl am Platz, wo die Betonung auf Gruppenzusammenhalt, Kooperation und kollektiver Gemeinsamkeit liegt (vgl. Smitherman 1986: 107ff.).

Das Verfahren findet sich in der Musik wieder (in der Beantwortung musikalischer Teile durch Instrumente bzw. unterschiedliche elektronische Klänge, Wechsel von Chor und Solo, Echoeffekte u.Ä.). Im unterschiedlichen Grad der verbalen Anteilnahme von Weißen und Schwarzen am Gespräch und den daraus resultierenden Missverständnissen (etwa der Annahme fehlender Anteilnahme aufseiten weißer Kommunikationsteilnehmer oder des Zuviels an Reaktionsbezeugung u.Ä. aufseiten schwarzer Zuhörer) zeigt sich die Verschiedenheit kultureller Traditionen. Das Wiederholen von Äußerungen und/oder Äußerungsteilen wird als positiv angesehen und ist oft nachweisbar als Steigerungsmoment in Reden von schwarzen Priestern, Politikern (u.a. in M. Luther Kings *I had a dream*) und von Rapperinnen und Rappern.

884) [Call] I know you want me to call you a nigga.. [Response] NO!
[Call] I know you want me to call you a hoe.. [Response] NO!
[Call] I know you want me to call you a bitch.. [Response] NO!
This is how it go! (US38)

In amerikanischen wie auch deutschen Texten werden oft wichtige Worte und Phrasen (besonders am Zeilenende) von Korapperinnen und -rappern verstärkend und teilnehmend mitgesprochen; eine echoartige Wirkung entsteht auch durch Rückfragen und andere erwünschte Einwürfe und kommentierende Ausrufe während der Performanz von Rapperinnen und Rappern, um eine gelöste Konversationsatmosphäre zu evozieren und die Starre monologischen Sprechens aufzubrechen.

11.5.1 Signifying, Sounding und Playing the Dozens

Signifying ist als rhetorisches Konzept fassbar, das von den *Signifying Monkey* Geschichten herrührt (Gates 1987). Hunderte dieser Erzählungen aus der schwarzen Vernaculartradition sind seit dem 19. Jahrhundert überliefert⁷⁰⁵, im Bereich von *black music*, insbesondere im Jazz, sind Stückbezeichnungen wie „The Signifying Monkey“ oder „Signifying“ zu finden (Gates 1987: 235). Verschiedene Autoren (u.a. Abrahams, Kochmann, Smitherman) bieten Definitionen zur Struktur der narrativen Parodie des Signifying an. Mitchell-Kernan und Neale Hurston vertreten die Auffassung, dass es sich beim Signifying, abgesehen von der häufigen Benutzung ‚maskuliner‘ Versionen von Expletiva, die intime Beziehungen mit jemandes Mutter konnotieren, um ein geschlechtsloses rhetorisches Spiel handelt (Gates 1987: 241, 1988: 71f.). Signifying erscheint als expressiver Diskursmodus, „that turns upon forms of figuration rather than intent or content, in short, verbal skills“ (Brown zit. In: Gates 1988: 74).

Ein auffälliger Aspekt innerhalb der *Monkey Tales* ist die Einschüchterung, Androhung und/oder Ausführung sexueller und anderer Formen körperlicher Gewalt als weitbekannte und häufig verwendete Form des Signifyings (Gates 1988: 56, 72ff.). Der

⁷⁰⁵ Im westafrikan. ‚Lied der Andeutungen‘ bezahlt das Subjekt den Sänger, um nicht in seinem Gesang erwähnt zu werden. Es begegnet wieder in der Karibik als politischer Calypso, in New Orleans als Signifying Song und im Süden der USA als The Dozens (Toop 1994: 47). Von den Hausa Preissängern wird berichtet: “the attempt to by the object of the songs to avoid paying [...] is likely to result in hurtful and derogatory 'praise' songs” (Finnegan 1977: 191). Ähnliche Macht ist v. den gesellschaftl. ambivalent angesehenen Griots der senegambischen Region bekannt: “they had the right to insult anyone and [...] to switch to outspoken abuse if they had failed to get a reward of the expected size” (ebd.). Vgl. Eric B & Rakims Album und Rap ‚Payed in full‘ (1987), einer Beschwerde über mangelnde Entlohnung.

Ausdruck *signification* referiert auf den kulturell approbaten Akt des gewöhnlich indirekten negativen Sprechens über jemanden durch überraschende, den anderen fassungslos machende und gekonnte verbale *put downs* (Smitherman 1986 : 82). Im AAVE wird dafür gewöhnlich die Bezeichnung *signifying* gebraucht. Diese Form des *smart talk* ist ein Spiel verbaler Gewitztheit, das von den Mitgliedern der Sprechgemeinschaft positiv besetzt ist, da es u.a. die Auffassung vieler Afroamerikanerinnen und -amerikaner von der Reflexion mentaler durch verbale Fähigkeiten stützt und daneben Unterhaltung verspricht (vgl. Troutman 2001: 222f.). In seiner Grundform besteht es aus einfachen gereimten Couplets, wie in (US77), die selbstreferentiell sein können oder auf ein Gegenüber verweisen.

885) [Korapper] Peter, Peter, the pussy eater
 [Easy E] No, it's the E, the muthafuckin' pussy beater,
 And I'm the 'quicker-picker-upper"
 quick to pick up a bitch (US77)

Die erste Zeile wird in typischer Manier des Signifyings von Rapper Easy E durch gekonnte Variation des Reims erwidert. Ein anderes Beispiel aus dem amerikanischen Korpus ist der bereits wegen des reichhaltigen Reims zitierte Ausschnitt aus (US109) und die auf ihn bezogene Replik in (US89), die die Herabsetzung der Familie der Opponentin zurückweist und die wahren Intentionen des Rapgegners bloßstellt. Dabei werden Tonfall und Ausdrucksweise von (US109) wiederaufgenommen und imitiert.

886) Her mother's name is Mary, which is really quite contrary⁷⁰⁶
 Her face is really hairy, and you can say it's scary
 So isn't not every, her father's a fairy [...]
 His daughter's name is Sherry, his sons are Tom and Jerry
 Jerry had the flu but it was only temporary (US109)

Vater, Tochter und Enkelkinder werden in das Beleidigungsspiel zur Schmähung der Rapperin einbezogen. Typisch sind die unwahrscheinliche Übertreibung körperlicher Attribute, die pejorative Bezeichnung des Vaters als homosexuell („fairy“) und die humorvolle Namensgebung der Kinder nach bekannten Trickfilmfiguren. Die Replik der damals 13jährigen Roxanne Shanté in ihrem Rap ‘Roxanne’s Revenge’ lautet:

887) I met this dude with the name of a hat
 I didn't even walk away, I didn't give him no rap
 But then he got real mad, and he got a little tired
 If he worked for me, you know he would be fired [...]
 He said-a, "Yeah, you know your mother's name is Mary,"
 But all he wanna do is just-a bust a cherry
 He came up to me with some bullshit rap
 But let me tell you somethin' 'cause you know it was wack (US89)

Zeile sechs des Ausschnitts verdeutlicht, dass es sich bei (US109) um ein verbales Spiel u.a. zum sexuellen Gewinn einer Partnerin handelt (*bust a cherry*: have sex). Die Zeile *your mother's name is Mary* ist der bekannte Beginn eines rituellen Beleidigungsspiels.

Das genannte Beispiel verwendet *the dozens*, eine verbale Spielart, die auf dem negativen Sprechen über jemandes Mutter, Vater, Onkel, Tante, Bruder, Schwester, etc. basiert. In seiner volkstümlichen Fassung besteht es aus vorgefertigten Antworten in versifizierter Form, gewöhnlich gereimten Couplets (vgl. Labov 1972: 307f.). Manche

⁷⁰⁶ Witzige Anspielung auf die vorausgegangenen Zeilen und deren Inhalt: “She thought my name was Barry, I told her it was Gary/ She said she didn't like it so she chose to call me Barry/ She said she'd love to marry, my baby she would carry/ And if she had a baby, she'd name the baby Harry“.

davon referieren auf sexuelle Akte, die mit ‚yo mamma‘ (auch *ask yo mamma*) beschlossen werden. Möglicherweise trägt der Terminus der Tatsache Rechnung, dass die ursprüngliche Versform zwölf dieser ‚sex acts‘ umfasste, reimend mit den Zahlen eins bis zwölf (Smitherman 1986: 137; vgl. Kapitel 11.3). Andere Spielarten referieren auf die Sexualität von jemandes Mutter, weniger auf direkte sexuelle Handlungen.

Abrahams (1964: 267) zufolge versucht Signifying ‚to imply, goad, beg, boast by indirect verbal or gestural means‘ (vgl. Kochman 1972b: 256). Bekannte Narrative wie der Toast ‚The Signifying Monkey and the Lion⁷⁰⁷‘ sind gute Beispiele für das Signifying (to signify: (1) bedeuten (mean); (2) etwas zu verstehen geben (indicate)). Beim Vorgang des Signifying berichtet oder wiederholt der Signifier in möglichst glaubwürdigem Ton, was jemand anders über den Hörer gesagt hat. Es enthält nicht unbedingt Beleidigungen, wohingegen sie für Sounding oder Playing the Dozens unerlässlich sind (vgl. Mitchell-Kernan 1972: 316-7). Es handelt sich somit beim Signifying um eine subtile Art der Beleidigung, ein ritualisiertes Heruntermachen, bei dem der Sprecher/ die Sprecherin über den Gegner/ die Gegnerin spricht, ihn/ sie stichelt oder attackiert. Dies geschieht oft indirekt durch Sagen des einen unter Hindeutung auf das andere, eigentlich Gemeinte (vgl. ebd., 321ff.). Anhang III illustriert das Fortbestehen sprachlicher Beleidigungsrituale grotesken und obszönen Charakters im amerikanischen Rap. Das Beispiel von Wu-Tang-Clan weist die typischen kurzen Sequenzen spontaner Rede im Einleitungsteil auf.

In der Geschichte des Signifying Monkey spielt der Affe ‚the dozens‘ mit dem Löwen, indem er dessen Familienangehörige und speziell dessen Großmutter beleidigt. Die starke Formalisierung und Ritualisierung des *Playing the Dozens* zeigt sich am erlaubten Inhalt der gereimten Zweizeiler, und es wird meist durch Übertreibung und/oder Obszönität markiert⁷⁰⁸. Brown macht den Unterschied zwischen Signifying und Playing the Dozens deutlich, indem er feststellt, dass bei letzterem der Gegner bis zum Äußersten gereizt wird mit Beleidigungen wie

Man, tell your mama to stop coming around my house all the time. I’m tired
of fucking her and I think you should know that it ain’t no accident you look
like me (Brown 1972b: 206)

während beim Signifying weniger Familienmitglieder, sondern häufiger der Gegner direkt attackiert wird (ebd.). Playing the (dirty) Dozens⁷⁰⁹ ist das ernstere der beiden Spiele. Wird nicht auf die Ärmlichkeit der Familie des Opponenten angespielt, werden dessen Mutter und Vater durch lächerliche Attributierungen und das Nachsagen von Promiskuität, Homosexualität oder Geschlechtskrankheiten angegriffen; Schwestern werden als Huren, Brüder als zurückgeblieben oder gestört, Cousins als ‚funny‘ und der Opponent selbst als krank eingestuft⁷¹⁰ (vgl. Kochman 1972b: 259).

⁷⁰⁷ Der Affe verwickelt den Löwen in einen Kampf mit dem Elephant durch Signifying, indem er andeutet, letzter hätte ihn beleidigt durch Beschimpfung unter Erwähnung des Namens von dessen Großmutter (*sounding on the lion*). Als der Löwe völlig zerschunden und verprügelt vom Elephant zurückkehrt, signifiziert der Affe erneut, indem er sich über den Löwen lustig macht - aus sicherer Distanz zum Löwen - der Affe sitzt auf dem Ast eines Baumes, als er ausrutscht und herunter fällt. Sofort fleht er um Gnade seine Entschuldigungen gebend (*copping a plea*). Als das nichts hilft, fordert er den Löwen zum Schein zum Zweikampf (*shucking*), sodass dieser kurz von ihm ablässt, woraufhin der Affe außer Reich- und Sichtweite springt. Aus sicherer Entfernung kehrt er zum Signifying zurück und macht sich erneut über die Dummheit des Löwen, ihn freigegeben zu haben, lustig (Kochman 1972b).

⁷⁰⁸ „I put your mum on a red hot heater/ I missed the hole and scorched my peter“ (Graf et al. 1994).

⁷⁰⁹ *Mother-rhyming* u.Ä. in scherzhaften Situationen sind in Afrika sehr verbreitet (Abrahams 1972: 218).

⁷¹⁰ Initiale Beleidigungen beim Ingangsetzen des Spiels u. verbalen Kräftemessens sind „Your mother’s a duck“ (Labov 1976/78: 270), „Yo mama is so bowlegged she looks like a bite out of a donut“, „Yo mama

- 888) Well two bees in a bucket, mother motherfuck it
 You either Flavor Flav it or you Chuck Chuck Chuck it
 Kiss my ass or suck a D.I.C.- K. stands for kill so don't fuck with me
 I fucked that lady in the bed, missed that pussy and I bust a spread
 I tried it again in a thumping wagon, the bottom fell out and her ass started
 dragging
 I tried it again and I failed to grasp, I missed that pussy and I bust my ass
 Then I fucked this lady in the tree, the baby came out and said Run-DMC⁷¹¹

Zu den Grundregeln gehört, dass die Beleidigungen kein genaues Abbild der Realität sein dürfen⁷¹² (vgl. Smitherman 1986: 132f.). Das vorliegende Beispiel aus dem amerikanischen Korpus (US75) enthält das typische Charakteristikum der bizarren Übertreibung. Die Ritualität der Sprechhandlung wird außerdem in der allgemeinen Bekanntheit der Verse (Couplet 1, 4-7) innerhalb der afroamerikanischen oralen Kultur deutlich. Am nächsten an Bizarrheit und Übertreibung kommen ihr im deutschen Textkorpus Beispiele wie die folgenden.

- 889) Ich krieg zwar nich jede Nutte die ich will aber deine Mutter wollte ich nicht
 trotzdem hing sie an meinem Schwanz (DE100)
 890) ich brauch´deinen Job deine Alte all die Probleme nich (DE17)
 891) deine Alte hab ich beritten, schon vor Jahren
 und mit dir werd ich noch Schlitten fahrn (DE46)
 892) ich bin am Mic und schwule Rapper sehen schwarz.
 direkt aus Mutters Mulde und ich battle mit dem Arzt! (DE67)

The Dozens ist ein kompetitiver mündlicher Test in sprachlicher Genialität und verbaler Flüssigkeit (Smitherman 1986: 131). Labov (1972: Kap. 8) wählt aus der großen Bandbreite verbaler Kunstfertigkeit die Beschreibung der sprachlichen Struktur ritueller Beleidigungen mithilfe einer diskursanalytischen Herangehensweise. Die Regeln basieren auf Konzepten geteilten sozialen Wissens zur Rolle von Sprecher, Adressat und Zuhörern (vgl. auch Hymes 1962; Abrahams 1962). Sie beinhalten Vorgaben zur Produktion, Interpretation und Beantwortung von ‚Sounds‘, die die Bedeutung und Funktion dieser Aktivität innerhalb der Gruppenkultur verständlich machen⁷¹³ (vgl. Labov 1972: 306). Im inhaltlichen Geschehen der *Sounds* zeigt sich die Bedeutungsinversion von ‚good‘ und ‚bad‘ - aus der Opposition unterschiedlicher Werte und dem möglichst zahlreichen Einfügen von Tabuwörtern und -vorstellungen erhalten die Sprachformen ähnlich den *Toasts* ihre Bedeutung (s. Anhang III).

Die Degradierung des Adressaten erfolgt in den gereimten *dozens* in primär sexueller Hinsicht, andere Formen bevorzugen das Ungewöhnliche, Verspielte und Bizarre (Unwahrscheinliche). Publikumsreaktionen erinnern an Merkmale des call-and-response, Wiederholungen gekonnter Redeweisen und andere Formen kommentierender

sent her picture to the lonely hearts club, and they sent it back and said, ‘We ain’t that lonely!’”, “Your family is so poor the rats and roaches eat lunch out” etc. (s. Kochman 1972b: 261).

⁷¹¹ Run DMC: frühe bekannte amerikanische Rapcrew, gehörte zu den Wegbereitern von Rap.

⁷¹² Vgl. aber Kochmann (1983). Labov (1972: 350ff.) verweist auf die Dominanz von Machtbeziehungen über verbale Fähigkeiten im ‚applied sounding‘, bei dem die verbale Aktivität nicht mehr das eigentliche Zentrum der Interaktion darstellt. Durch die symbolische Distanz zu Attributen, die der angesprochene Adressat tatsächlich besitzt, bewahren die Beleidigungen ihren rituellen Charakter.

⁷¹³ Neben verschiedenen Formen des Vergleichs (*X like...*, *X got ... like*, *X...so...she...*) führt der Zwang zur Inkongruenz mit faktisch Möglichem oft zu bizarren und absurden Sprachbildungen nach Mustern wie *X eat...*, *X raised you on...*, *I went to your house...* (309ff.). Die in weißen Sprechergruppen nachgewiesenen Beispiele verfügten nach Labov nicht über dieselbe Serialität und inhaltliche wie formale Variabilität der Sprechereignisse, sondern waren auf Sets von Routinen meist kurzer Sprechsequenzen begrenzt (321f.).

Bewertung sind üblich⁷¹⁴. Anspielungen auf Form und Inhalt der *dozens* sind zahlreich in amerikanischen Raps⁷¹⁵. Sie werden von deutschen Rapperinnen und Rappern aufgegriffen und nachgeahmt. Auch hier ist die Beleidigung, die zumeist auf die Mutter des Gegenübers abzielt, symbolischer Natur.

893) The Super Hoe is loose in your section,
and he's armed with a powerful erection
So grab your girl and run for protection,
your momma too, cause I like to mention [...]
If you're a guy we'll talk about hangin,
and if you're a girl he'll talk about bangin
If your moms call up, well, I don't know,
but uh ... He is the Super Hoe (US41)

Der rituelle Charakter in (US41) wird durch die Regelmäßigkeit der Reime hervorgehoben; in (US26) dagegen ist die Silbenaufteilung hörbar unregelmäßig und es kommt zum Anziehen bzw. Verlangsamten des Sprechtempos innerhalb der Verse, eine häufig anzutreffende Erscheinung in Raps speech-effusiven Stils (s. Kapitel 5.2). Daneben gibt es Kreuzreime und Assonanzen sowie eine Weise, die möglicherweise auf das adhoc Zusammensetzen bekannter formelhafter Ausdrücke der *dozens* zurückgeht.

894) Bitches look at me like I'm a faker
Knowing goddamn well I'm a mutherfuckin heartbreaker!
I'll have them crying for months cause I done fucked their best friends
And put a whipping on their cunt. They have their mothers to call
But if fucked one mom you done fucked them all
And I really don't give a fuck
Cause if your mom offers me the pussy she's stuck (US26)

In den nachfolgenden deutschen Beispielen wird auf die Tradition der *dozens* rekuriert, indem die gegnerische Familie, Freunde oder Verwandte zur Zielscheibe sexueller Anspielungen werden. Es finden sich die aus amerikanischen Texten bekannten starken und zum Teil bizarren Übertreibungen und Beschreibungen. Ihr Vorkommen beschränkt sich auch hier weitgehend auf *boasting* und *dissing* Sequenzen.

895) Deine ganze Familie sind Taschenspieler [...]
Ich werd's so machen wie der Cowboy im Western,
ich trink nur noch Whisky und fick deine Schwestern [...]
Jetzt ist Party! Nimm mich beim Wort
Ich ficke deine Mutter, dein Rap und dein Dorf (DE21)

896) yo, yo, Nutte blas zuende, meine Zeit is knapp gemessen,
deine Mutter wartet draussen und will Penis in die Fresse (DE98)

Graphische und gewaltvolle Darstellungen⁷¹⁶ dieser Art sind gleichfalls aus mehreren Raps der amerikanischen Textauswahl (u.a. US15, US74) belegt. Die Androhung und detaillierte Schilderung sexueller und anderer Formen der Gewalt einschließlich des

⁷¹⁴ In (US75) erscheint Gelächter im Anschluss an die Einflechtung ritueller Beleidigungen durch den Rapper; Spaß und Unernst gereimter Sounds ist auch am Beginn von ‚Method Man‘ (Anhang V) hörbar.

⁷¹⁵ NWA, *Straight outta Compton*: “a brotha that'll smother yo' mother and make ya sister think I love her”

⁷¹⁶ S.(DE99) „Im Battle kenn ich keinen Schmerz, keine Gnade Nigga, was hältst du davon wenn ich deine Familie zum Picknick einlade?! Nigga ich gebe keinen Fick, während deine Mutter meinen Penis bläst, brech' ich ihr Genick“ und (DE24): „schieb die Fotzen wieder weg, weil ich der King bin. Du hast Angst weil ich tief in dir drin bin. Fick dein Bling Bling ich sehe wie du blutest. Ich battle mich im Spiegel, weil keiner von euch gut ist. Jetzt ist Sense, ich warte am Korn Reich. Ich ficke deine Mutter "Out of Order!".

Gebrauchs von Obszönität (wie in den traditionellen Monkey Tales und Toasts), die Ong (1982: 44) auch als einen substantiellen Teil epischer Poesie charakterisiert, tritt in manchen Raptexten auffällig zutage. Dabei handelt es sich häufig um verbale Darstellungen sexueller Erniedrigung gegenüber potentiellen Gegnern und gegenüber Frauen, wie an den nachfolgenden Beispielen deutlich wird.

- 897) Der Master ist hier und lässt euch Schwuchteln bluten [...]
 Du Tunte bist totes Fleisch [...] Jede Bitch wird hier tot gefickt (DE3)
- 898) Du willst von uns dass wir dich auf Händen tragen, mit der Rechten
 werde ich wixsen mit der Linken dich schlagen (DE19)
- 899) und wenn ich homies sag' dann mein' ich homos, ich hau' dir in die
 Fresse und komm' ins Fernsehen das is' Promo (DE25)

Die Glorifizierung roher Gewalt geschieht oft mit bizarren Übertreibungen wie in (DE95, s.u.) und (DE19), die deutlich machen, dass es sich um Formen des *bragging* und *boasting* handelt, bei dem Gegner symbolisch unterworfen werden, und in denen die Darstellung als gnadenloser Antiheld erfolgt, der keine romantische Liebe kennt und dem Ehrenkodizes, Milde oder ritterliches Verhalten fremd sind. Die Beschreibungen bewegen sich zum Teil nah an der möglichen Wirklichkeit und sind häufig umstritten bezüglich ihrer kathartischen oder gewaltanregenden Wirkungen (s. Cooper 1994: 438).

- 900) I put the pussy in it's place and right before I nut
 I pull it out then to the face and tell the bitch to keep suckin
 And prepare herself for her first butt fuckin
 And when I'm done - straight to the tub (US26)
- 901) Kathrin hat geschrien vor Schmerzen, mir hat's gefallen
 ich hab gelernt man kann ne Hand reinschieben und dann `n Bein [...]
 ihr Arsch hat geblutet und ich bin gekomm'n
 seit diesen Tag sing ich den Arschficksong⁷¹⁷ (DE95)

Beide Korpora enthalten ‚weibliche‘ Versionen des Rappin‘, Signifying und Playin‘ the dozens. Im Vergleich zu diesen enthalten solche von Rappern mehr Darstellungen brutaler Gewalt. In (DE87) wird ein auch aus amerikanischen Texten weiblicher Rapper bekanntes Mittel der symbolischen Erniedrigung der Gegnerin verwendet, das Prahlen mit weiblicher sexueller Potenz und Anziehungskraft (vgl. Haugen 2003), wie es beispielsweise in Raps wie ‚I’ll take ya man‘⁷¹⁸ zum Ausdruck kommt‘, in denen sich weibliche Opponenten *dissen*. Eine gewitze Anspielung auf die *mother insults* ist (DE25), die gleichzeitig auf die promiskuitive Selbstkategorisierung mancher amerikanischer Rapper als *dog* (z.B. in US1) rekurriert und dabei regionalsprachliche lautliche und grammatische Merkmale benutzt.

- 902) Ich hatte was mit deinem Bruder an Silvester,
 aber der Fick mit deinem Kerl war noch viel besser! (DE87)
- 903) sogar da Mutter drauf danced, ich hoff' nur, dass sie mir wie deine
 Posse mir nix von dogs erzählt sonst gehen mer Gassi (DE25)

‚Blondes Gift‘ (DE87) von Pyranja enthält mehrere Anspielungen auf die sexuelle Potenz der Rapperin und Impotenz des Gegners, so beispielsweise im ersten Textabschnitt in Umkehrung der männlichen Perspektive und auch später in der aus amerikanischen Texten weiblicher Rapper bekannten Variante des Playin‘ the Dozens:

- 904) Ich setz' die Messlatte höher an.
 Na, wollen mal sehen, wer mich nachher noch vögeln kann [...]

⁷¹⁷ auf dem Index, der Vertrieb des Stücks wurde 2005 verboten (vgl. die Angaben im Anhang I).

⁷¹⁸ Mia X featuring Salt N Pepa und Hurby Luv Bug (1997 Album *Unlady like*, Priority Records).

Du hast nicht mal Frauen, Mann, das denkst du dir aus [...]
Du bist nicht der Shit, Boy [...] Und willst du mich nicht poppen, mach'
ich's deinem besten Freund. Er war noch niemals enttäuscht!

In der Umkehrung der männlichen Perspektive des Playin' the Dozens zeigt sich eine starke Asymmetrie, die auch bei amerikanischen Rapperinnen auffällt. Diese drohen mit dem Stehlen des Mannes einer Opponentin und heben dabei wie auch Rapper sexuelle Experimentierfreudigkeit und Befähigung hervor. Die Motive sexueller Bindungskraft, Eifersucht und Zurückweisung spielen jedoch beim ritualisierten Playin the Dozens eine sehr untergeordnete Rolle. Beim Playin' the Dozens wird zumeist von der Willigkeit der Mutter, Schwester, Großmutter, Tante oder des Vaters, Bruders, Großvaters oder Onkels zum Sex ausgegangen; die Deskription ‚und willst du mich nicht poppen, mach ich's deinem besten Freund' versucht, den Gegner eifersüchtig zu machen und nicht, ihn verbal zu beleidigen. An dieser Stelle zeigt sich, dass das Funktionieren des Playin' the Dozens neben formalen Kriterien (vgl. Labov 1972b) an die sakrosankte Rolle der Familienmitglieder in Bezug auf Sex gebunden ist.

Ey Fotze, ich soll dich von jemandem grüßen,
Sera gibt Vollgas, bis du die Schnauze voll hast.
Ich box' dich nicht um, ich hol' dafür meine Jungs.
Der ganze Blokk⁷¹⁹ bumst dich durch und ich guck' dabei zu

Das Image des harten und erfolgreichen Pimps, Macks und Gangsters verträgt sich nicht mit dem Akt des Zurückgewiesenwerdens (s. Kapitel 9.2). Auch die Art symbolischer Erniedrigung der Gegnerin im obigen Textausschnitt verstärkt unterschwellig die Doppelstandards in Bezug auf die Ausübung von Gewalt (s.a. Kapitel 11.5.2).

11.5.2 Rapping

Brown (1972b: 207) verweist darauf, dass vor der Befähigung zum Signifying die Fähigkeit zum Rappen steht, die sprachgewandte und kunstvolle Selbstdarstellung.

Man, you must don't know who I am
I'm sweet peeter jeeter the womb beater
The baby maker the cradle shaker
The deerslayer the buckbinder the women finder
Known from the Gold Coast to the rocky shores of Maine
Rap is my name and love is my game⁷²⁰ [...]

Von diesem Punkt ist es nicht weit zu den Boasting Raps früher Rapper und Rapperinnen wie LL Cool J, Kool Moe Dee, Antoinette oder Finesse & Synquis (vgl. die Textsammlungen und Anthologien von Stanley 1992, Petri 2004). Ein Beispiel aus dem amerikanischen Rapkorpus (US6) verdeutlicht dies:

905) You're the kind of girl I wanna get closer to
Become the most of you like lovers suppose to do
Cause I fell straight into your trap and since they say love is blind
I'm the Ray Charles⁷²¹ of rap

⁷¹⁹ Rekurrenz auf die Rapformation Ostblock.

⁷²⁰ Der Rap setzt fort mit bizarren humorvollen Übertreibungen: "I'm the man who walked the water and tied the whale's tail in a knot/ Taught the little fishes how to swim/ Crossed the burning sands and shook the devil's hand/ Rode round the world on the back of a snail carrying a sack saying AIR MAIL ...".

⁷²¹ Homage an den 1932 geborenen u. mit sechs für immer erblindeten Sänger und Musiker Ray Charles, der während der Old School Ära der 1960er seine größte Popularität erlangte (Smitherman 1998: 219).

And I'm waiting for you to put me in ya mix
Because you got my nose open like a jar of Vicks

Ursache für das auffällige Verbalverhalten des Prahlers über sexuellen Erfolg ist die afroamerikanische Grundfunktion des Rappens als Form kunstvollen und oft sexuell expliziten Gesprächs zwischen Männern und Frauen (vgl. Smitherman 1994: 190). Es wird von den Sprechenden am Beginn einer Beziehung benutzt, um einen günstigen Eindruck zu kreieren und gleichzeitig überzeugend zu sein (Kochman 1972b: 243). Dabei verfügen sowohl weibliche wie männliche Redepartner über eloquente Ausdrucksweisen (vgl. auch US89). Ein anschauliches Beispiel einer solchen Kennlernsequenz gibt Mitchell-Kernan (1972: 324).

„Tramp“ von Otis Redding und Carla Thomas aus dem Jahr 1967 (US81) liefert ein frühes Beispiel für Rapping dieser Art. Überzeugend in dieser Hinsicht ist auch der spätere Rap „I'm not having it“ (US58) von MC Lyte und Positive K. Die angeführten Textbeispiele bringen Charakteristika weiblicher Sprechaktivität zum Vorschein, die Kochman in seiner (1981) Studie zu „black and white speech behaviour“ thematisiert gemeinsam mit den Konflikten, die durch das Missverstehen kulturell verschiedener Formen verbaler Interaktion entstehen⁷²².

Die Form der Interaktion während des Sprechakts des Rappens manifestiert das kompetitive Element des sprachlichen Übertrumpfens und Niederredens durch gewitztes Antworten auf die Vorgabe des Opponenten. Die explizite Artikulation sexueller Wünsche durch direkte Ansprache auf beiden, männlicher und weiblicher Seite, ist gängige kulturelle Praxis in afroamerikanischen Gemeinschaften und ebenso üblich in amerikanischen Raptexten seit ihren Anfängen. Beispiele für letzteres finden sich in Rapsongs von Rappern wie TLC, YoYo, Lauryn Hill, Salt 'N' Pepa oder Missy Elliott. Die puertorikanische Rapperin Joanne Martinez beispielsweise erwidert in ihrem 1985er Rap „The Real Roxanne“ in Anspielung auf UTFO's Rap „Roxanne, Roxanne“:

906) Now Educated Rapper⁷²³ I am give you a thick
When you try to talk to me you was full of shit
You see the truth in effect is that I don't need you
Your IQ is really 1.2⁷²⁴
I don't like your rap. Cause your rap is dead

Hier wird direkt auf den Sprechakt des *rapping* Bezug genommen, den Kochman (1972: 242-3) definiert als (1) „a fluent and lively way of talking“; (2) rapping to a woman is a colorful way of „asking for some pussy“. Kochman (1972: 244) schreibt, dass *rapping* zwischen Männern und Frauen oft kompetitiv ist, zu einem lebhaften Schlagabtausch führt, in dem die Frauen die Männer oft toppen („to cap sb.“). Dafür bietet das vorliegende Stück ein anschauliches Beispiel. Dass der ursprüngliche Wortsinn von Rapping als sexuelle Überredungskunst nachwievorn verbreitet ist, zeigt auch (US76):

907) Who's the mack? is it some brother in a big hat
Thinking he can get any bitch with a good rap?

Smitherman (1986: 85) merkt an, dass das von Weißen oft als aggressiv empfundene Verbalverhalten schwarzer Männer gegenüber schwarzen Frauen innerhalb

⁷²² Kochman (1981: 10) rekurriert auf Lewis' (1975: 230) Positionierung einer Anzahl Verhaltenszüge, die von Weißen die Zuschreibung als „feminin“ oder „maskulin“ erfahren, von Schwarzen jedoch beiden Geschlechtern zuerkannt werden: „These are aggressiveness, independence, self-confidence, non-conformity, sexual assertiveness, nurturance, emotional expressiveness, and focus on personal relationships. Whites would consider the first five traits ‘masculine’ and the last three as ‘feminine’“.

⁷²³ Anspielung auf eine Zeile aus UTFO's Rap: „The educated rapper MD will never fess“

⁷²⁴ Anspielung auf die Zeile: „She needs a guy like me, with a high IQ“ aus UTFO's Rap.

der Schwarzenkultur eher einem einleitenden Kennlernritual gleicht, zum Teil sogar erwartet und oft mit entsprechend scharfzüngigen Erwidern quitiert wird. Dies wird von Spears (2001: 247) bestätigt, und auch Troutman (2001: 227) verweist in ihrer Untersuchung auf die unterschiedlichen Erwartungen in Bezug auf Direktheit, Sprechhandlung und Höflichkeitskonventionen in den Sprechgemeinschaften. Allerdings sind sexistische Anklänge und entsprechende Repliken unüberhörbar.

Im Falle der Zurückweisung des sexuellen Anerbietens männlicher Rapper reagieren diese in der Regel mit Wut, Herabsetzung oder Beschimpfung (vgl. Kapitel 4.2 und US58) bis hin zur Bedrohung der Zurückweisenden, wenn diese sich nicht dem Willen des Rappers fügt (s. Kapitel 12). Beispiele für diese Form der Einschüchterung und Machtausübung sind zahlreich sowohl im amerikanischen als auch im deutschen Textkorpus. Über derartige Strategien und den situativen Kontext gibt Roxanne Shantés Rap ‚Brothers ain’t shit’⁷²⁵ (US90) Auskunft:

908) Pullin your cars up close by the sidewalk
And got the nerve to get mad if I don't talk
Steady schemin on how they wanna stick it from the back [...]
Player, go around tellin other brothers that you laid her [...]
Some brothers approach you while you're shoppin
Their girl's not around, so they're goin hoe-hoppin
from one girl to another
You turn your head for a minute, he's tryin to kick it to your mother

Unter Referenz auf das Playin’ the Dozens im letzten Teil setzt sich die Reihe fort mit der Beschreibung von Annacheversuchen und Abweisungsreaktionen:

They get mad, cause I always look serious
So they slam on my muthafuckin period
I'm not impressed by the jewelry and the mink, dummy
Why don't you put some of your money in the bank, sonny?

Neben der Selbstdarstellung als eloquente Rapperin und selbstbewusste, nicht käufliche Frau wird auf das Unangenehme mit sexueller und verbaler Belästigung verbundenen Rappings von Männern verwiesen, ein in mehreren Texten weiblicher Rapper vorkommendes Thema (vgl. auch US8, s.u.). Dass es sich nicht um eine zufällige Replik handelt, wird deutlich, vergleicht man den vorangegangenen Ausschnitt mit dem Rapping in (US3) vonseiten eines männlichen Rappers:

909) I know because of your bloody attitude. I know why you act that way
It usually happens on the 28th day. I respect that crazily’

Queen Latifahs Rap ‚Unity’ (US88) enthält die Beantwortung einer sexuellen Belästigung und verbaler Beleidigung, die zeigt, dass es sich durchaus nicht stets um unumstrittene spielerische Sprechhandlungen ohne ernste Konsequenzen handelt:

910) one day I was walking down the block
I had my cutoff shorts on right cause it was crazy hot
I walked past these dudes when they passed me
One of 'em felt my booty, he was nasty
I turned around red, somebody was catching the wrath
Then the little one said (Yeah me bitch) and laughed
Since he was with his boys he tried to break fly
Huh, I punched him dead in his eye

⁷²⁵ vgl. Dr. Dre’s Rap ‚Bitches ain’t shit’ (US 15).

and said "Who you calling a bitch?"

Die Selbstdarstellung als überwältigende Bettgenossen durch Rapping in Pimp- und Mackrap treibt zum Teil bizarre Blüten⁷²⁶. In KRS Ones Rap ‚Super Hoe‘ (US41) wird die Schnelligkeit der verbalen Verführungskünste eines der Mitrappers verherrlicht:

911) I admit Scott has strange powers
Enticing girls in less than an hour
Or should I say minutes? I seen how he did it
He probably says I'm Scott LaRock and she's with it

Eine scharfe Reaktion auf derartiges Eigenlob bietet der Rap ‚Recipe of a hoe‘ von Boss (US8), die der Absurdität eines solchen Szenarios Ausdruck gibt:

912) Respect for a nigga, I ain't got it see
Perverted ass rusty bastards, be all musty and shit b
Then always wanna hug up. You say, "what up?"
they ready to stick it in. I ain't no mingler
So I'm puttin' up my middle finger
Yo, I'm through with all the bullshit...
(awww bitch eat a dick up til ya hiccup)
Naw trick! Eat this clit up til' ya spit up

Die Replik ist mit dem Herabsetzen bzw. Auslöschen des vom Gegner angepriesenen sexuellen Erfolgs, mit sexueller Unterwerfung (vgl. Kapitel 9.2) und der Aushebelung der Macht des Gegenübers durch Verschlagenheit (Beraubung der Gang des Gangsters in dessen Abwesenheit) verbunden:

Ya draws got too many motha fuckin miles on em'!
But then again so many fakin' the fuck claimin' they getting' it,
but on the real they really ain't getting shit [...]
You nowhere next to the pimp you wanting to be, oh no
Getting your nut on the solo from get go was a no no! [...]
I don't wanna put a stoppin' to your hoe hoppin'
Cuz when ya' runnin the mothafuckin streets
In between the sheets every week screwin freak after freak
BO\$\$ is straight kickin' in the do' at ya crib

Raps wie ‚Dear Yvette‘ von LL Cool J (US57) oder ‚Sophisticated Bitch‘ von Public Enemy (US84) werfen der dem Rapping gegenüber Abweisenden hochnäsiges Verhalten vor und nehmen dies zum Anlass, ihr Abgewiesenwerden mit der Verurteilung des Verhaltens der Angemachten zu kompensieren und insbesondere die sexuelle Entscheidungsfreiheit von Frauen als verachtenswert hinzustellen, z.B. durch Darstellung der Frau als Männerheldin. Das eigene Tun wird dagegen nicht geächtet, sondern im Gegenteil für normal befunden oder glorifiziert.

Die negative Bewertung promiskuitiven Verhaltens schwarzer Männer durch Rapperinnen wie im obigen Text ist nicht selten im Textkorpus; von männlichen Rappern wird es zumeist sanktioniert. Verurteilt werden der freie Aufenthalt von Frauen in Clubs und Bars, das Tragen freizügiger Kleidung und das Beschädigen der sogenannten Reputation, des guten Rufs der Frau (s.u. US57)(vgl. Abrahams 1974: 242), welches nach Maßstäben einiger Rapper und Rapperinnen vor allem in ihrem sexuell enthaltsamen Verhalten liegt.

⁷²⁶ Anspielungen auf derartige Rollenklischees bietet (DE46), der Tonfall und prahlerisches Gehabe von Macks parodiert: „Ich bin Thomas 'D', 'n Frauenaufreißer/ und was bist du, 'n Hosenscheißer“.

913) calm down freak, get a G.E.D.
 That's a General Education on Decency
 One day you'll see, and agree with me
 unless you're gonna be a freak until you're 93 [...]
 Every night is your night, your leather pants are tight
 You try to shake your butt with all your might
 I don't really wanna dis nobody
 You might think I had a little too much Bacardi
 But that's not the problem, the problem's Yvette
 How bad can a girl's reputation get?

Die Kategorie der Reputation als Mittel sozialer Kontrolle spielt ebenso für die Selbstdarstellung im Rap ‚Brothers ain’t shit‘ von Shanté (US90) eine Rolle, die auch auf die übliche Form der Anschuldigung von männlicher Seite Bezug nimmt, wie sie zum Beispiel in Shakurs Rap ‚Wonder why they call you a bitch‘ (US107) vorkommt:

914) You’r stuck, you're headin' for the bathroom 'bout to get tossed up

Shanté rappt gegen die herabsetzende Äußerung, die im Übrigen auf die Chancenlosigkeit des Rapper-Darstellers bei der Protagonistin in (US107) hin erfolgte:

915) Go ahead and say I'm stuck up
 Cause I ain't doin nothin that will make my rep fucked up [...]
 Niggas keep testin us. A man could make you wanna kill him
 Or late at night make you wanna thrill him
 He'll give you money, you can even be fly
 But he still has to cheat, and you wanna know why? (US90)

Im weiteren Textverlauf gibt die Rapperin ihrer Wut über unehrliches und untreues Verhalten Ausdruck, ein vielbesprochenes Thema in Raps, z.B. in YoYos Rap ‚Girl don’t be no fool‘ (US111):

Guys ain't nothin but dirt
 And they'll flirt with anything dressed in a mini-skirt
 You know your man's cheatin while you're sleepin
 He's leavin your side to start creepin
 But you pretend like you don't see the man
 I heard love is blind⁷²⁷ - but damn ...You can read it in brailles and still
 tell without a bright light that somethin ain't right

Auf Signifying⁷²⁸ and reading dialect⁷²⁹ (Troutman 2001: 216) der Rapperin folgt der Rat, selbst fremdzugehen. Die Reaktionen von Rappern auf das Fremdgehen von Frauen in Raptexten reichen von Beschimpfung bis zu roher Gewalt. In zwei Texten findet eine gewaltsame Auseinandersetzung zwischen Rapper-Protagonist und männlichem Konkurrenten statt⁷³⁰. In anderen Texten wird die Frau beleidigt, geschlagen oder sogar getötet. In amerikanischen Pimp- und Gangstardarstellungen werden Frauen auch geschlagen, vergewaltigt und ermordet bei eigenmächtigen Handlungen im Zusammenhang mit Geld und Geschäften, oder wenn sie für den Gangsta gefährlich

⁷²⁷ Titelreferenz auf (US23).

⁷²⁸ Das andeutungsweise, indirekte Sprechen (Signifying) geschieht durch Rekurrenz auf das Lesen von Blindenschrift (vgl. Mitchell-Kernan (1972) zum konversationellen Signifying und Morgan (1998)).

⁷²⁹ S.a. Morgan (1996), Smitherman (1994: 192). Ein anderes Beispiel dafür ist Tim Dogs (1991) Replik *Fuck Compton* auf (US14) von NWA, in dem das tatsächlich stattgefundene Schlagen der Moderatorin Dee durch ein Mitglied der Gruppe als legitim dargestellt wird, ein Verhalten, das Tim Dog verurteilt.

⁷³⁰ Zum einen in (US37) mit dem Ehemann auf den Liebhaber (Rolle des Rappers) seiner Frau, zum anderen in (DE47) mit dem Freund auf den Clubneuling, der seine Freundin anmacht.

werden⁷³¹. Durch Schlagen oder Töten von Männern und Frauen entsteht ein äußerst gewalttätiges Bild der Selbstdarstellung des Pimp und Gangsta, wie beispielsweise in ‚One less bitch‘ von Niggaz With Attitude (US79, s. Kapitel 9.2).

Bushidos Rap ‚Dreckstück‘ (DE20) vermittelt ein gewaltvolles Bild des Umgangs mit dem Liebhaber und der fremdgehenden Freundin. Der Rapper stilisiert sich zum Opfer trotz eigener Gewalttätigkeit und kompensiert die Verletzung seines männlichen Stolzes mit der Herabsetzung und Verurteilung der Frau:

916) wenn es das ist was du die ganze Zeit wolltest
dann hast du es heute bekommen indem du Schlampe meinen Stolz fickst.
Ich verachte dich und alles wofür du jetzt stehst
alles was du bist is ne Lüge in der du Nutte lebst!

Eine weitere Form verbaler Beleidigung im Zusammenhang mit Rapping und Abgewiesenwerden tritt in Curses Rap ‚Lass uns doch Freunde sein‘ (DE33) auf, in dem der Rapper die von ihm begehrte Frau der Inkonsequenz und Vielmännerei bezichtigt und ihr wie ihren Liebhabern Geringschätzung und Verachtung entgegenbringt:

917) Sorry was soll das sein ‚lass uns doch Freunde sein‘
ich seh' dich täglich am Start mit'm halben Sportverein
all deine Typen sind Vollidioten, was soll das sein?

Rapping von männlicher Seite und in der Erstbedeutung des Sprechakts (s. Kapitel 3.3) schlägt wie im zuvor genannten Beispiel (DE20) oft um von Sweet Talk in Beleidigung. Ein anderes Beispiel dafür ist MC Lytes und Positive K's Rap ‚I'm not having it‘ (US58). Auch im deutschen Textkorpus finden sich weitere Texte, in denen der Wechsel von Sweet Talk zu Insult Talk sehr deutlich wird. Der Beginn von Blumentopfs Rap ‚Flirtaholics‘ (DE13) gibt typische Redeformeln komplementierender Anmache wieder. Nach der Abweisung durch die Frau schlägt der Rapper plötzlich einen völlig anderen Ton an. Sowohl das explizite Reden über Sex als auch die zweite Reaktion der Frau erinnern an amerikanische Vorbilder. Hinzu kommen die Motive der einfältigen, aber attraktiven Schönen sowie der Köderung mit Geld und der Berühmtheit des Rappers, die im vorliegenden Text zwar misslingt. Dennoch wird das in mehreren amerikanischen Texten vorkommende Image der Frau als materialistisch gesinnte, auf erfolgreiche Männer aussehende Betörerin evoziert (vgl. Kapitel 9.4).

11.6 Andere Diskurstraditionen

Zu den im Hinblick auf deutschsprachigen Rap bedeutungsvollen Diskurstraditionen gehören neben der Aufnahme und Adaption afroamerikanischer Erzähltechniken und Sprechweisen bei einigen Rapperinnen und Rappern auch türkische Beleidigungsrituale. Dundes et al. (1972) analysieren und präsentieren Beispiele türkischer verbaler Beleidigungen - eine Anzahl populärer Rapperinnen und Rapper wie Aziza A, Azra, Kool Savas und Eko Fresh sind türkischer Herkunft - und erläutern ritualisierte Bedeutungen. Unter männlichen Jugendlichen sind insbesondere Beleidigungen mit Rekurrenz auf Homosexualität sowie auf nächste Angehörige wie Mutter und Tochter üblich.

Die Autoren verweisen auf Ähnlichkeiten zu moderner griechischer Folklore und zu nordafrikanisch-arabischen Kulturen. Die Tradition verbalen Duellierens ist im

⁷³¹ Vgl. (US26): “I put a bitch through a test/ If she don't pass, she don't get blessed!/ If the test consist of fuckin my whole crew/ Well bitch, goddamnit that's what you gotta do /[...]/ Big-ass titties are the sexy switch/ Whatever you get, you deserved it bitch! /[...]/ I drug her little ass/ Like a mutherfuckin horse/ That's what you get for tryna play me/ I'll kick the bitch right dead in the ass”.

gesamten Nahen Osten verbreitet und teilt einige ihrer Eigenschaften mit Afrika allgemein (Mayer 1951) und auch mit einigen afrikanisch-stämmigen Formen verbaler Duelle in den USA⁷³², wie dem *Playing the dozens*. Die Ähnlichkeiten zu den mexikanischen *albures* (Ingham 1968: 231-36) sind jedoch stärker als zu den amerikanischen *dozens* (vgl. Dundes et al. 1972: 155).

Der Unterschied zwischen den in Kapitel 9.2 gegebenen Beispielen (DE95, DE101) und rituellen Formen der Beleidigung wird bei der Gegenüberstellung einerseits mit Formen türkischer Beleidigungen zwischen zwei Sprechern deutlich (Dundes, 141-2).

A: Esolesek (Sohn eines Esels).

B: Eşşoglu eşsek baban (Dein Vater ist der Sohn eines Esels).

A: Seni siken çoban (Der Schafhirte⁷³³ fickt dich).

B: Çoban da ben (Dieser Schafhirte bin ich). [...]

B: Götün tavaya (Dein Arsch kommt in eine Bratpfanne).

A: Köprü alti cam cam (Unter der Brücke ist eine Menge Glas).

B: Seni siken glass am cam (Mein Onkel väterlicherseits fickt dich).

A: Köprü alti boy boy (Unter der Brücke gibt es verschiedene Längen).

B: Seni siken kovboy (Der Cowboy fickt dich).

In ihnen werden die Familienmitglieder der Gegner auf anspielungsreiche Weise beschimpft, und ihnen oder ihren Angehörigen wird sexuelle Gewalt angedroht. Andererseits unterscheiden sich auch die Beispiele des *playin' the dozens*, wie sie in amerikanischen Raps vorkommen, in Gestalt und Aussage von den in Kapitel 9.2 vorgestellten Textbeispielen, in denen männliche (sexuelle) Aktivität und Passivität einander gegenübergestellt werden, jedoch keine ritualisierten Beleidigungen im sprachlich strengeren Sinne auftreten. Die in Kapitel 11.5.1 gegebenen Ausschnitte aus (US75) u.a. gleichen dagegen den ritualisierten Redeweisen Harlemer und Bronx Jugendlicher in Labovs (1972b) Untersuchung detailgenau. Es wäre zu untersuchen, ob rituelle türkische Beleidigungen, die, ähnlich dem genannten amerikanischen Beispiel, einen Schwerpunkt auf die Selbstdarstellung mittels traditioneller mündlicher Vers- und Replikformen legen, stärker in muttersprachlichen Raptexten zu finden sind.

11.7 Zusammenfassung

In der Benutzung sprachlicher Muster, Konversationsstile und Sprechweisen im Rap spiegelt sich der tiefgreifende Einfluss von AAVE auf die Kultur. Mündliche Orientierung spielt dabei ebenso eine Rolle wie die Konvention teilnehmervollen Gesprächs durch Verstehens- und Missbilligungsbekundungen, Anfeuern u.Ä. Sprachliches Insidertum manifestiert sich in der Anspielung auf und Benutzung von afroamerikanischen verbalen Diskurstraditionen, die im Rap fortgesetzt und zu performativen Zwecken zum Teil noch weiter ausgebaut werden.

Aus den behandelten Formen sprachlicher Verständigungsarten wie Rapping, Signifying und Playing the Dozens geht etwas von dem Reichtum und der Wertschätzung verbalen Ausdrucks in afroamerikanischen Gemeinschaften als Grundlage und Erbe von Rap hervor⁷³⁴. Kochman, Abrahams und Mitchell-Kernan

⁷³² Die von Toop erwähnten auf Rap einwirkenden Formen des Signifyings u. Dozens sind im gesamten karibischen Raum verbreitet und gehen auf westafrikanische Wurzeln und die Griots zurück (s. Hebdige 1987b: 148). Versionen dieser ‚boasting, insult and trickster games‘ gibt es auch im Blues u. im Reggae.

⁷³³ Durch Annahme der Identität des Schäfers deutet der Sprecher auf seine besonders ausgeprägte Männlichkeit und nimmt ‚superphallische Charakteristika‘ an (vgl. Dundes et al. 1972: 143).

⁷³⁴ S. Abrahams (1964: 62): „the ability with words is as highly valued as physical strength“, Kochman (1972: 260) zufolge vielleicht sogar höher. Die verbale Fähigkeit ist die Basis hoher Reputation („rep“).

haben eine Anzahl weiterer afroamerikanischer Sprechweisen identifiziert, die an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben (vgl. Kochman 1972b). Dennoch haben auch sie Spuren im Rap hinterlassen (vgl. Kapitel 7.1). Nach Ansicht von Salaam (1996a: 15) hat Rap „die afrozentrische mündliche Tradition als Kunstform wieder eingeführt“⁷³⁵.

Als genretypische Elemente von Rap werden die oben genannten sprachlichen Muster zusammen mit einigen lokalen Konzepten für Vergleiche und bestimmte Sprechhandlungen global verwendet. (Genre-)Rahmensetzungen werden sprachlich an lokale Lebensbedingungen und kulturelle Referenzsysteme angepasst. Der Gebrauch ähnlicher Diskursstrategien und Referenzen in sprachlich gleichartiger Form des Ausdrucks verbindet amerikanische und deutsche Rapdiskurse. Die durch sprachliche Vergleiche und Sprechhandlungen geschaffenen Referenzsysteme sind von ‘hybridem’ Charakter in ihrer Beschaffenheit und Zusammensetzung aus lokalen und globalen Orientierungen von Hiphop, Medien und breiterer Gemeinschaft (s. Kapitel 2) sowie in ihren zeitlichen Bezügen (vgl. Androustopoulos and Scholz 2002: 21). Bestimmte Diskursstrategien und Traditionen werden mit der Genrewahl neu eingeführt. Ritualisierte Formen wie die mother insults, boasting und dissing, lokale Bezugnahmen, Sprechaktmuster wie Ausbuchstabieren oder die Benutzung von call-and-response treffen auf z.T. wenig elaborierte Vorbilder im deutschsprachigen Raum und zeigen eine gewisse Distanz zu und inhaltliche Wandlung gegenüber der Herkunftskultur.

12 Gendervariation von Sprechweisen

Die in Kapitel 3.5 und 4.3.8 gegebenen Erläuterungen zu Rap, Sprache und Gender sowie die Behandlung der Verwendung sozialer Kategorisierungen, Sprechaktmuster und Rollen innerhalb der Korpora in den vorangegangenen Kapiteln legen eine enge Verbindung von Sprechstil und Genderidentität nahe. Seit Mitte der 1970er Jahre beschäftigen sich Sprachwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler mit der Untersuchung genderabhängiger Sprachvariation (vgl. u.a. Chaika 1989, Holmes 1994, Talbot 1998, Eckert and McConnell-Ginet 2004, Bucholtz 2004). Die dabei verwendeten Analysekatoren beziehen sich vor allem auf den Gebrauch standardnaher bzw. -ferner Formen mit offenem oder verdecktem Prestige (vgl. Trudgill and Hannah 1994), auf die Stimmqualität, z.B. Rauheit und Tonlage, sowie auf die Diskursebene, d.h. konversationelle Stile, Höflichkeit, etc. Es lassen sich Paradigmenwechsel ausmachen, die mit den veränderten Anschauungen zu Geschlechtsrollenidentitäten während der vergangenen dreißig Jahre zu tun haben⁷³⁶.

⁷³⁵ Die verstärkte Wiederaufnahme afroam. verbaler Kulturpraktiken im Rap während der 1970er Jahre verlangt nach Erklärungen. Hiphop u. Rap kamen zuerst in sozioökonomisch schwachen Gebieten wie der South Bronx auf; dies hatte Auswirkungen auf die Formation d. Genres. Armselige Lebensbedingungen verstärkten Formen gewaltsamer Auseinandersetzung und des Kampfes um Beachtung und finanziellen Erfolg. Zum anderen hatten sprachliche Auseinandersetzung und Konfliktbewältigung schon vor dieser Zeit einen hohen Stellenwert in afroam. Gemeinschaften. Neben der Austragung von Konflikten diente die Performanz Unterhaltungszwecken und der Etablierung der Sprechenden als intelligent und gewitzt.

⁷³⁶ Annahmen bezüglich unterschiedlichen Interaktionsverhaltens von Frauen u. Männern betreffen zum einen inhärente biologische Differenzen (Spracherlernen) u. Differenzen in psychologischer Orientierung und Temperament (Buffery and Gray 1972, McGlone 1980, McKeever 1987, Gottman and Levinson 1988). Chodorov (1974), Gilligan (1982) und Boe (1987) führen psychologische Unterschiede ins Feld (vgl. Holmes 1995: 7). Andere Forscherinnen betonen die Sozialisation als Erklärungsfaktor (Maltz and Borker 1982, Tannen 1987), d.h. das Aufwachsen von Mädchen und Jungen in getrennten Peergroups mit unterschiedlichen Interaktionsstilen. Eine dritte Erklärung sieht in genderbasierten Differenzen im Verbalverhalten ein Zeichen verschiedener Machtverteilung in Gesellschaften. Die größere Macht von Männern erlaubt ihnen, Situationen zu definieren und zu kontrollieren, und männliche Normen in der Interaktion herrschen vor (Zimmerman and West 1975, 1987). Auch wird nahegelegt, dass diejenigen, die machtlos sind, wie Mitglieder gesellschaftl. subordinierter Gruppen, höflich sein müssen (Deuchar 1988).

Einige der frühesten und einflussreichsten Studien zu Sprache und Gender verwenden konversationsanalytische und ethnomethodologische Rahmensetzungen (Fishman 1983, Zimmerman and West 1975, West and Zimmerman 1983, West 1979). Bucholtz (2003: 51) kommentiert dazu,

Such research demonstrated that gender-based power differences are an emergent property of interaction: men's one-up discursive position vis-à-vis women, as indicated through their greater propensity for interruption and their lesser engagement in interactional maintenance work, does not merely reflect but actually produces male power as an effect of discourse.

Lakoff (1975) untersucht sogenannte weibliche Sprechweisen und geht von einer ‚männlich‘ codierten Sprache als Norm aus, dergegenüber ‚weibliche‘ Sprachformen als defizitär angesehen werden. Dies wird an Auffälligkeiten festgemacht wie der spezifischen Verwendung von Lexik für ‚Frauenarbeit‘, präzisen Bezeichnungen für Farbtöne, der Benutzung affektiver Adjektive, betont höflicher Formen, Füllwörter, Intensifier, Tag questions, steigender Intonation, hyperkorrekter Grammatik und emphatischer Betonung. Lakoffs Fokus auf Indirektheit, Benutzung von Euphemismen, Vermeidung von Fluchen und sogenannter ‚leerer‘ oder bedeutungsloser lexikalischer Wahl ist ein Widerhall von Jespersens früheren Spekulationen. Ihre Behauptung, ‚women's language‘ sei schwach und unsicher, ist stark von stereotypen Erwartungen beeinflusst⁷³⁷. Die Interpretation der Verwendung von *tag questions* z.B. vollzieht sie entlang des Geschlechts der Person, die sie produziert: sie sieht Vorsichtigkeit in der Benutzung einundderselben Form bei Frauen, jedoch nicht bei Männern.

Das von vielen kritisierte Modell wurde Ende der 1970er Jahre von der Theorie der Dominanz männlicher Sprachmerkmale über weibliche Äußerungsformen als Manifestation patriachaler Sozialordnung abgelöst. Spenders (1980) programmatischer Publikationstitel *Man Made Language* legt bereits ein solches Verständnis männlicher Themen-, Auslegungs- und Sprecherdominanz nahe. Asymmetrien zeigen sich nach Ansicht der Sprachwissenschaftlerin insbesondere in der Semantik, d.h. in der Wortbedeutung sowie den zugrundeliegenden Konzepten und Sichtweisen, weiterhin in der Interaktion, wobei Strategien wie Unterbrechung, Zum-Schweigen-Bringen, Themenbehandlung und Gesprächsunterstützung analysiert werden.

Während der 1980er Jahre entwickelte sich neben diesem ein weiteres Modell, dass die Sprache weiblicher und männlicher Sprecher zwar als verschieden, jedoch als gleichwertig einstuft. Darin folgt die Theoriebildung der Sprache und Gender Forschung der Ablösung des Defizitmodells durch ein Differenzmodell innerhalb der Untersuchungen der Sprechweisen von Mittelstands- bzw. Arbeiterklassekindern (vgl. Bernstein 1972, Labov 1972, Neuland 1976).

Tannen (1984) postuliert die weitgehend getrennt verlaufende Sozialisation weiblicher bzw. männlicher Peers und führt darauf spätere Missverständnisse in der kommunikativen Interaktion zwischen den Geschlechtern zurück. Unterschiede ‚männlich‘/ ‚weiblicher‘ Sprache werden im Anschluss an Gumperz' Modell der ‚cross-cultural miscommunication‘ (Gumperz 1979) interpretiert, Gender tritt in Analogie zu Ethnie. Auffälligkeiten finden sich ihrer Untersuchung zufolge in der Verwendung von Fragen, im Gebrauch von Indirektheit, Minimalantworten, Aufmerksamkeitspartikeln sowie in der Themeninitiation und -aufnahme⁷³⁸ (vgl. Fishman 1983). Fishmans (1983)

⁷³⁷ Barrett (1999) spricht auch von einem hegemonialen klassenbasierten Konstrukt von *gendered speech*.

⁷³⁸ Typisch ‚weibl.‘ und ‚männl.‘ Gesprächsstile nach Goodwin (1980) und Tannen (1986) beinhalten die Dichotomien freundschaftl. vs. hierarchisch, sympathie- vs. problemlösungsorientiert, Rapport vs. Report, Zuhören vs. Belehren, privat vs. öffentlich, Verbindung vs. Status, unterstützend vs. oppositionell, intim vs. unabhängig, zustimmend vs. kompetitiv und indirekt vs. direkt.

Analyse konversationeller Arbeitsteilung⁷³⁹ macht deutlich, dass angesichts der sozialen Machtverhältnisse das Dominanzmodell weiterhin zur Erklärung unterschiedlicher Sprechweisen herangezogen wird.

Seit Beginn der 1990er Jahre zeigt sich die Revision vorhandener Modelle und Sichtweisen in der Sprache und Gender Forschung (vgl. Cameron 1992). Dabei richtet sich die soziolinguistische Kritik einerseits auf die anscheinende Neutralität der Differenzhypothese. Sprache und Sprachgebrauch entstehen nicht innerhalb eines Machtvakuum, und das unterschiedliche Prestige von Varietäten und Machtgefälle zwischen sogenannten ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Stilen werden wieder verstärkt in den Blick genommen. Andererseits werden die zahlreichen Gemeinsamkeiten des Sprachgebrauchs von Männern und Frauen in die Betrachtung miteinbezogen, und die situative und soziale Gebundenheit sprachlicher Variablen werden diskutiert. Letztlich zielt dies auf die Aufgabe bipolarer Genderkategorisierungen⁷⁴⁰, da ‚männlich‘ bzw. ‚weiblich‘ codierte Sprachformen situativ von beiden Geschlechtern eingesetzt werden und die Zweiteilung andererseits heterosexistische Implikationen trägt. Der Performanzcharakter von Genderidentitäten und ihre sozialen Implikationen rücken in den Vordergrund der Betrachtung sprachlicher Erscheinungen.

Forscherinnen und Forscher betrachten soziale und speziell Genderidentität als soziales Konstrukt und weniger als gegebene soziale Kategorie, zu der Menschen zugeordnet werden. Gender wird als etwas Erreichtes und als Produkt sozialer Interaktion betrachtet. Der Fokus liegt auf der Art, in der Individuen ihre Genderidentität in Interaktion mit anderen produzieren (Weatherall and Gallois 2003). Es werden dynamische Aspekte von Interaktion betont und mögliche Orte potentieller sozialer Veränderung aufgespürt (vgl. Holmes and Meyerhoff 2003: 11). Ebenso werden die Strategien untersucht, die sozialen Wandel verhindern oder erleichtern, „(demonstrating) people’s active engagement in the reproduction of or resistance to gender arrangements in their communities“ (Eckert and McConnell-Ginet 1992: 466).

12.1 Komplimente, Entschuldigungen und Beleidigungen

Holmes (1995) argumentiert, dass es Differenzen gebe in der Art, wie Frauen und Männer Sprechakte wie Entschuldigung, Kompliment und Beleidigung benutzen und verstehen. Ihre Untersuchung suggeriert eine unterschiedliche Benutzung von Komplimentierungen von Frauen und Männern. Auch sind die sprachlichen Muster, wer Komplimente macht und worüber bzw. wie diese erwidert werden, der Autorin zufolge verschieden. Sie können als Solidaritätssignale, aber auch als herablassend und als peinliche gesichtsbedrohende Sprechakte aufgefasst werden. Die Analyse der verschiedenen Funktionen von Komplimenten in unterschiedlichen Kontexten ergab, dass diese dem Ausdruck von Solidarität dienen können, um positive Bewertung, Bewunderung, Wertschätzung oder Lobpreis auszudrücken, um Neid und den Wunsch nach Besitztümern des Hörers zu artikulieren oder als verbale Belästigung (Holmes

⁷³⁹ beinhaltet mehr Fragen von Frauen als von Männern (interaktionales Interesse), Minimalantworten wie *mm, ja* zur Gesprächsunterstützung, Aufmerksamkeitsmarker wie *Wusstest du, dass...?*, Themeninitiation und -aufnahme: häufiges Fallenlassen oder Nichtaufnehmen von Frauen aufgebracht Themen und Bedeutungen; Anpassungszwang an Themen, Sprechstile und Sichtweisen von Männern (Fishman 1983).

⁷⁴⁰ Die Wiedereinsetzung von Gender als Differenz ohne die In-Frage-Stellung der Kategorie selbst führt zur Reproduktion von Genderstereotypen. Cameron (1995: 42) stellt fest: „*gender is a problem, not a solution*. ‚Men do this, women do that‘ is not only overgeneralized and stereotypical, it fails utterly to address the question of where ‚men‘ and ‚women‘ come from“. Kritiker der statischen und übertriebenen Dualismen (Cameron 1992, Talbot 1998) machen darauf aufmerksam, dass sich die häufig beschriebenen männlichen und weiblichen Interaktionsstile perfekt zur Ausstattung traditioneller Rollen eignen würden.

1995: 121). Die Beziehung der Teilnehmenden ist allerdings entscheidend für die Interpretation der primären Funktion eines Kompliments.

Wolfson (1984) legt nahe, dass der Fakt, dass Frauen häufiger komplimentiert werden als Männer, ein Indikator ihres untergeordneten Status ist (s. Holmes 1995: 19),

since compliments can be regarded as patronising and prescriptive socialisation strategies [...]. Moreover, subordinates can be treated impolitely with impunity - interrupted, talked over, ignored and even subtly insulted. The power dimension is thus an important tool for analysing the politeness patterns which characterise different groups [...].

Sie unterstreicht die herablassende Wirkung von Komplimenten als Sozialisationsweisungen⁷⁴¹.

Ein Grund für das geringere Verteilen von Komplimenten an Männer ist nach Ansicht von Holmes das Bewusstsein von deren Ambivalenz gegenüber Komplimenten und deren mögliche Auffassung als gesichtsbedrohlicher Akt und herablassendes Verhalten. Von Männern gebrauchte Komplimente nehmen häufig reduzierte syntaktische Formen an, die die Kraft der Äußerung tendenziell reduzieren (Holmes 1995: 127). Unterschiede bestehen in der Tendenz, Frauen häufiger für ihre Erscheinung zu komplimentieren als Männer (ebd., 131). Dies wird durch die Texte von Rappern bzw. Rapperinnen bestätigt, in denen Frauen je nach ihrer äußeren Erscheinung beurteilt, komplimentiert oder beleidigt werden (s.a. Kapitel 10.3). Solche Sprechweisen sind zum Teil stark internalisiert, wie (US55) von Lil' Kim verdeutlicht.

918) Went to georgia, met this fine-assed white girl,
Blonde hair, blue eyes, big tits and thighs (US32)

919) She had the biggest ass that you ever seen
In fact she was like medusa, her tities fully grown (US79)

920) Rap's sex symbol, real pretty in the face
So what I got even bigger titties than the lakes (US55)

Auch Frauen komplimentieren einander für das Aussehen. Holmes zufolge verursacht dies manchen Männern Peinlichkeit in Verbindung mit der Angst vor der möglichen Zuschreibung von Homosexualität. Männer scheinen Männer, aber nicht Frauen, mehr für Besitztümer zu komplimentieren. Komplimente für Fähigkeiten, Fertigkeiten und Performanz werden von Männern an Frauen verteilt, jedoch weniger umgekehrt. Dies bringt die Frage auf, ob Komplimente auch als Machtspiele funktionieren. „Praise is often directed downwards“⁷⁴² (Holmes 1995: 134).

Während Rapperinnen und Rapper zu gleichen Teilen untereinander und gegenseitig anerkennende Komplimente verteilen, ein Umstand, der leicht in Vergessenheit gerät bei der Betrachtung ausgefallener ritueller Beleidigungen, so wurden auch in den untersuchten Korpora Unterschiede hinsichtlich des Gebrauchs von Entschuldigungen und Beleidigungen bei einigen Rapperinnen und Rappern gefunden. Raps wie ‚E.T.M.L.‘ (‚Es tut mir leid‘) von Pyranja oder ‚Hyperbolic Logic‘ von Macromantics⁷⁴³, in denen der Sprechakt der Entschuldigung zur Leitphrase eines

⁷⁴¹ „Women because of their role in the social order, are seen as appropriate recipients of all manner of social judgements in the form of compliments [...] the way a woman is spoken to is, no matter what her status, a subtle and powerful way of perpetuating her subordinate role in society“ (Wolfson 1984: 243).

⁷⁴² Wolfson suggeriert, dass Komplimente adressiert an Frauen dieselbe Funktion wie an Kinder gerichtetes Lob haben, sie dienen als Ermutigung, mit dem gutgeheißenen Verhalten fortzufahren. Selbst in Klassenräumen erhalten Mädchen mehr positive Bewertungen als Jungen (Bie and Marloes 1987). Die Formalität des Kontexts spielt eine wesentliche Rolle, besonders bei der Analyse bestimmter Merkmale der Interaktion wie der Menge des Gesagten und verbalem Feedback (vgl. Holmes 1995: 21).

⁷⁴³ Pyranja (2000 Album Wurzeln und Flügel, Dackel Enterprise); Macromantics (EP 2004).

gesamten Textes bzw. Textteiles wird, sind in dieser Art nur von Rapperinnen belegt. Im weiteren Sinne gehören dazu rechtfertigende Begründungen und Konditionalgefüge, die vermehrt bei einigen deutschsprachigen Rapperinnen auftreten.

- 921) doch ich will wieder lernen alleine zu kämpfen, denn ich weiß
was ein Kampf für den Sieger heißt (DE76)
- 922) du weißt ja wenn's dich nicht rockt drück auf Stop - schieß egal -
und wenn's dich doch kickt, du, klick Play - gleich noch mal –
NINA steht für Natural, Intuitiv und Nana
Und weil ich HipHop-Fan wie dieselbe bin für Anna⁷⁴⁴ [...] [...]
Der Style wird härter, wir tun nichts anders als XY
Weder schlechter noch besser aber sicher weiter (DE79)

Die Äußerungen in (DE76) und (DE79) widersprechen den Konventionen des Selbstlobs im Rap. Die Selbstkategorisierung als Hiphopfan in (DE79) untergräbt die eigene Position als Macherin, und auch der Gebrauch des Passivs in der Aussage ‚der Style wird härter‘ lässt die Rapperin eher als außenstehende Betrachterin erscheinen. Die zuletztgemachten Äußerungen stehen ebenfalls im Gegensatz zur Tradition von *boasting* und *dissing*, indem das eigene Können stark relativiert und am Können männlicher Rapper gemessen wird. Zudem werden beim Rekurrieren auf den Künstlernamen Genderdichotomisierungen reproduziert.

Männer verwenden weniger Entschuldigungen gegenüber Statusgleichen als gegenüber Statusungleichen, während Frauen diese auch gegenüber Gleichgestellten benutzen und Entschuldigungen als Ausdruck von Anteilnahme und sogar Solidarität anzusehen scheinen (Tannen 1990a: 232). In Holmes' Studie entschuldigten sich Männer zweimal soviel bei Frauen wie bei Männern, unabhängig von der Position der Frau, bezogen auf die des sich Entschuldigenden (Holmes 1995: 175). Anscheinend entschuldigen sich Männer eher gegenüber auch höher gestellten Frauen als gegenüber Männern. Entschuldigen wird als Zugeben von Inadäquatheit angesehen, und eher bei Untergebenen und Frauen als sozial weniger machtvoller, gesellschaftlicher Gruppe benutzt. „Using them upwards to a male may be uncomfortable, since the apology emphasises the existing power difference“ (ebd.).

Beide Geschlechter entschuldigen sich viel häufiger bei Frauen als bei Männern, unabhängig von relativer Macht oder Status. Frauen untereinander entschuldigen sich weitaus mehr als Männer untereinander als Weg zur Herstellung sozialer Harmonie und zum Ausdruck von Anteilnahme (Holmes 1995: 176). Die Häufigkeit von Entschuldigungen bei Männern ist sensitiv gegenüber sozialer Distanz und der Schwere einer Beleidigung oder anstoßerregenden Handlung, bei Frauen dagegen am höchsten bei Bekannten und Gelegenheitsfreunden und geringer bei Partnern und Fremden (vgl. Wolfson 1988: 33). Nach Ansicht von Holmes (1995: 186) spielen sie eine wichtigere Rolle in weiblich-weiblichen als in männlich-männlichen Freundschaftsbeziehungen zur normalen ‚face attention‘ (s. Levinson and Brown 1987). Vorab-Entschuldigungen für Redebeiträge und zur Abschwächung des nachfolgenden Statements (Kapitel 12.3), wie in den untenstehenden Beispielen, traten nur bei einigen deutschen Rapperinnen auf.

- 923) Ey jo ich wollt da noch was sagen [...] ey, ich tret nicht gern auf
Schlipse und wollt nur sagen, daß ich's ernst mein (DE80)
- 924) Ich will eigentlich nicht störn aber ich spür diese Last (DE89)

Beleidigungen unterscheiden sich im Hinblick auf die verstärkte Benutzung der *mother insults* durch männliche Rapper (vgl. Kapitel 11.5.1). Rapperinnen und Rapper verwenden sprachliche Mittel der Herabsetzung von Opponenten, die sowohl bestimmte

⁷⁴⁴ ‚Anna‘, Rap von Freundeskreis, in dem diese ein Hiphopfan ist, in den sich der Rapper verliebt.

Höflichkeitskonventionen durchbrechen als auch durch übertriebenen Gewaltreichtum der Sprache gekennzeichnet sind. Angegriffen werden Aussehen und musikalische wie textliche Performanz weiblicher und männlicher Rapper. Darüberhinaus taucht bei einer Reihe von männlichen Rappern eine Form der Beleidigung auf, die besonders herabsetzend auf Homosexuelle und auf Frauen zielt (vgl. Kapitel 10.3).

- 925) Du hast nur Eier, wenn du rappst, doch in echt bist du nur 'ne Schwuchtel, Kleiner [...] Ich bin zu groß für dich hodenlosen, hohlen Idioten [...] Deine Frau wird heiß auf meinen Schwanz (DE3)
- 926) Du bist ein Schwuchtel wie Dreck auf dem Boden [...] Wer soll glauben, das du jetzt hart geworden bist? Jeder weiß das du in meinem Arsch gestorben bist. Deine Tracks sind nur rosa und Kitsch [...] Ich bleibe dabei, deutscher Rap ist eine Bitch (DE21)

In (DE3) werden Elemente pejorativer Kategorisierung und Attributierung mit denen ritueller Beleidigung verbunden, die die Frau des Gegners sexueller Freizügigkeit dem Rapper gegenüber bezichtigt. (DE21) schließt an die in Kapitel 11.6 behandelte Aktiv/Passiv-Dichotomie ritueller Beleidigungen vieler türkischstämmiger Rapper an, wobei klischeehafte Attributierungen von Homosexualität wie ‚rosa‘ und ‚Kitsch‘ zur Negativevaluation der gegnerischen Stücke eingesetzt werden. Die Vulgärsprachlichkeit des Kontexts schlägt sich auf die pejorative Kategorisierung ‚Schwuchtel‘ nieder.

Die Überschreitung der Grenze zwischen ritueller und tatsächlicher Beleidigung erscheint umso deutlicher im Hinblick auf Frauen. Während sich Rapperinnen in nur geringem Maße auf das Äußere von Männern beziehen und wenn, dann in meist positiver Hinsicht gemeinsam mit der Bewertung des Intellekts, wird von Rappern vielfach auf das Äußere von Frauen rekurriert (s.o.). Die in (US91) angebrachte Kritik einer Rapperin trifft sowohl hinsichtlich der Objektifizierung als auch hinsichtlich der Einschätzung weiblicher intellektueller Fähigkeiten vonseiten einiger Rapper zu.

- 927) Treat me like a sex object that ain't smooth
Underestimate the mind Oh yeah, you a fool (US91)

(DE31) beispielsweise handelt von einem busenvernarrten Rapper (der Titel des Stücks ist ‚Titten‘), der in herabsetzender Weise von Frauen spricht. Die Folgebeispiele treiben die Darstellung von Frauen als Sexobjekte auf die Spitze, indem diese auf ihre primären und sekundären Geschlechtsmerkmale und die ausschließliche Befriedigung der Bedürfnisse männlicher Rapper reduziert werden.

- 928) Ich sagte: „Hi Baby darf ich mit deinem Busen schmusen?“
Bei ihrem IQ konnt ich mit diesem Spruch nicht losen (DE31)
- 929) Ich mach Money mit Rap pimp aus Lust
Du bist nur ein Objekt Arsch, Mund, Titten und Puss
Für dich ist Blasen Programm, Tagesprogramm
Halt deine Waden zusamm, nimm den Arsch in die Hand (DE63)
- 930) Du kannst sagen was du willst, doch es geht alles nur ums eine:
Dicke Titten, enge Muschi, Blaselippen, lange Beine (DE69)
- 931) Mein letztes Mädchen war so furchtbar fett, ich kam mir vor wie 'n Kugelstoßer (DE13)

Die letzte Anspielung auf die Übergewichtigkeit einer Frau ist ein häufig anzutreffendes Thema auch in Texten von amerikanischen Rappern⁷⁴⁵; männliche Fettleibigkeit dagegen wird von weiblichen wie männlichen Rappern nicht zum Thema gemacht.

⁷⁴⁵ Vgl. zum Beispiel den Rap ‚Fat Girl‘ von Niggaz With Attitude (US73), allerdings mit der relativierenden Bemerkung am Schluss: ‚Thats tha story its quite ill and all fat girls yall besta chill‘.

(DE19) zeigt den frauenverachtenden Ton nichtritualisierter Redeform, bei der Anspielungen auf den emanzipatorischen Diskurs dazu benutzt werden, die weibliche Protagonistin ins Lächerliche zu ziehen. Diese wird als dumm, geisteslahm, einfältig, und als williges Sexualobjekt dargestellt, Frauen allgemein werden wie auch von einigen amerikanischen Rappern nach Auftreten, Aussehen, Gewicht, Dummheit und Reinlichkeit beurteilt. Der Refrain fasst die frauenfeindliche Sprechweise des Stücks zusammen und bezieht Misogynie auf Rap generell, der als männlich bezeichnet wird⁷⁴⁶. Die sexuelle Prahlerei des Rappers wird mit der Erniedrigung von Frauen als nichtige Sexualwesen verbunden.

Die Folgestrophe nimmt die sarkastisch gemeinte Anfangszeile der Vorgängerstrophe wieder auf, und der Rapper stellt einen direkten Zusammenhang her zwischen seinem Erfolg als personifizierter Rap und der projizierten Willigkeit von Frauen zur Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse. Weibliche Objekt-, ‚Aufwertung‘ durch Schönheitsoperationen und Fitnesstraining werden im gleichen Atemzug mit gefühllosem Geschlechtsverkehr und sonstiger Nichtbeachtung von Frauen genannt. Es erfolgt die Selbststilisierung als ‚echter‘ und ‚straighter‘⁷⁴⁷ Mann, der keine Erklärungen gibt und auf Frauen ‚scheisst‘. Im letzten Teil erfolgt eine Bezugnahme auf traditionelle Normen der sogenannten ‚Ehre‘ von Frauen im Sinne der einseitigen Forderung weiblicher Keuschheit und jungfräulicher Enthaltbarkeit.

Sexualisierung und Objektifizierung von Frauen zeigt sich in der elaborierten Diskussion ihres äußeren Erscheinungsbildes (s.a. Kapitel 8.2.2). Diesbezügliche Aussagen und Kritiken an Männern sind sowohl weniger häufig als auch weniger auffallend an Männer gerichtet als an Frauen. Sie sind besonders herabsetzend für Frauen, indem sie diese auf die tradierte Rolle des Objekts reduzieren, das gesehen wird und nicht sieht und agiert. Diese konventionelle Sicht von Frauen, aber nicht von Männern, trägt zu deren Machtlosigkeit durch Kommentare über deren Aussehen effektiv bei. Frauen weit mehr als Männer wurden und werden dazu ermutigt, Aussehen als primäres Attribut anzusehen (vgl. Lakoff 2003: 173).

Beleidigungen und Beschimpfungen von Männern im genannten Ausmaß treten im Korpus bei Rapperinnen nicht auf. Im amerikanischen Korpus erscheint häufiger ‚the fuck‘ als aussageverstärkende Partikel bei Rapperinnen, z.B. in (US25) als Replik auf eine Anschuldigung vonseiten eines Rappers. Ebenso dient der Gebrauch von Fluchen (swear words) in (DE80) der nachdrücklichen Zurückweisung der Reduktion von Themengebieten der Rapperin auf Liebesraps durch männliche Rapper.

932) Say I'm in it for the dough. But tell me, what the fuck he in it fo'? (US25)

933) Es ist wie aufm Land leben, wenn Typen sich`s Maul zerreißen, ich kann euch grad` keinen Schwanz geben, doch dafür gut drauf scheißen! (DE80)

Insgesamt treten *swear words* und stark pejorative Kategorisierungen von bzw. gegenüber Rappern wie in (US24) oder (US8) mehr bei amerikanischen als bei deutschen Rapperinnen auf. Ersteren gelingt es dadurch und durch die Benutzung von Slang, Waffenvokabular und -metaphorik, ein tougheres und auch verbal wehrhafteres Image von sich zu verbreiten (z.B. in der Rolle als Gangstress und Mack Diva, Kap. 9).

934) Fuck them dog ass niggas they ain't workin' (US61)

935) And I know ya'll know them thug ass do to my clique. When it's beef, Na Na stash this heat for all y'all asses [...] I gotta case for spittin' in a mother

⁷⁴⁶ (DE27) ‚Und der MC ist weiblich‘ kann aufgrund des Rechtfertigungsgestus der Rapperin und der Widersprüchlichkeit im Angriff auf Frauen und Rap sowie der moderaten Sprachverwendung nicht als erfolgreicher Gegenversuch zu dieser Kategorisierung angesehen werden (s. Personifizierung v. Rap, Kapitel 8.2.2).

⁷⁴⁷ vgl. Kap. 8.1 zur Metaphorik körperlicher Aufrichtigkeit, Geradlinigkeit und moralischer Integrität.

- fuckers' face, me and my ace crunk calicos strapped to the waist. A hundred in the clit' blastin'. What cha'll motherfuckers eyein' me fo? (US24)
- 936) You's a nappy headed havin', hoe ass rooty poot g! [...] Ya fake ass wanna be a pimp mother fucker! [...] Split your fuckin decision maker⁷⁴⁸ [...] If yous a tramp ass nigga or no good nigga you get dissed quick! (US8)

12.2 Direktiven und Bitten

Die Benutzung von Direktiven weist Genderdifferenzen auf insofern, als dass abgemilderte Direktiven häufiger bei Frauen vorkommen und Männer mehr explizite Direktivformen benutzen (vgl. Haas 1979). Unter afroamerikanischen Jugendlichen verwendeten Mädchen mehr gemilderte Direktiven als Jungen (Goodwin 1980). Die Abmilderung von Beschwerden wurde bisher kaum untersucht; eine Form besteht darin, dass sie direkt oder indirekt (durch hedges) dem Adressaten oder der Adressatin die Schuld an einem bestimmten anstößigen Verhalten geben als klar gesichtsbedrohlichem Akt, eine andere betrifft die weniger gesichtsbedrohliche Form der Beschwerde über Leben, Wetter, Stand der Wirtschaft, usw., die eher zu Zustimmung oder Mitgefühl einläd und der Etablierung von psychischem Gleichklang und Solidarität dient (vgl. Holmes 1995: 188).

Kritiken oder Ausdrücke von Missbilligung zeigen D'Amico-Reisner (1983: 111-12) nach ebenso Unterschiede. Imperativformen und rhetorische Formen erhöhen die Kraft des Ausdrucks von Missbilligung und kommen tendenziell mehr in intimen Austauschen vor. Männer nutzen mehr explizite und expressive Äußerungen von Missbilligung, während Frauen weniger und diese abgemilderter verwenden (vgl. Tracy and Eisenberg 1991). Direkte Ausdrücke von Missbilligung tauchen fast ausschließlich zwischen Fremden oder Partnern auf. Ablehnungen folgen demselben Muster und sind am ausgeprägtesten bei Freunden und Bekannten, am kürzesten und direktesten bei Fremden und bei Partnern (vgl. Beebe and Cummings 1985). Das Gender der Adressaten bei der Verteilung und Form verschiedener Sprechakte spielt eine wesentliche Rolle, wie die Muster für Komplimente und Entschuldigungen von Holmes' Untersuchung zeigen (vgl. Brouwer et al. 1979, Zimin 1981, Brouwer 1982). Johnson und Roen (1992: 46) wiesen nach, dass die Verbindung von Direktiven oder Kritik mit positiver Bewertung oder Komplimenten in Rezensionen weit öfter von Frauen als von Männern benutzt wurde.

Die Anzahl der von Rappern an Frauen gerichteten Direktiven und Kritiken übersteigt die Zahl der von Rapperinnen an Männer adressierten Direktiven und Kritiken erheblich. Auffällig ist der belehrende und herablassende Ton mehrerer Raps, mit dem Frauen für ihre Lebensmisere und soziale Misstände verantwortlich gemacht werden, sowie die Selbstverständlichkeit, mit der Werturteile abgegeben und Anschuldigungen vorgebracht werden. Die meisten dieser Raps sind als imaginiertes Dialog verfasst, bei dem mögliche Repliken von Frauen abgeschmettert werden. Frauen kommen selbst nicht zu Wort. Es werden präskriptive Äußerungen zur Lebens- und Verhaltensweise, Kleidung, etc. von Frauen gemacht, die in dieser Form und Häufigkeit bei Rapperinnen inbezug auf das Verhalten von Männern nicht vorkommen.

Durch das uneingeschränkte Urteilen über andere und Verurteilen anderer stellen sich Rapper als Richter, Normgeber und Besitzer einer unangefochtenen Moral dar, wie es auch in amerikanischen Texten beispielsweise von KRS One ‚Say Girl‘ (US40), in Tupac Shakurs ‚Brenda's got a baby‘ (US104) oder Public Enemy's Rap ‚She watch channel zero‘ (US83) der Fall ist. In allen genannten Texten stellen sich die Rapper als

⁷⁴⁸ Metaphorisch für ‚head‘.

intellektuell und moralisch hoch überlegen und über den Dingen stehend dar. Sie urteilen mit anscheinender Selbstverständlichkeit über die Situation von Frauen, wobei unter dem Deckmantel der Aufklärung und Lebenshilfe sozialer Druck ausgeübt wird.

937) GAL! Don't tell me you can wear what you want, cause nowadays a most dem gal a dressin like a slut. SAY GAL! A woman must respect herself. SAY GAL! So leave the see-through dress upon the shelf. Because you're sleepin and you're creepin with the stardom. First you do the nasty, then he raped me (US40)

938) Look here Miss Thang⁷⁴⁹, hate to salt your game, but yous a money hungry woman and you need to change [...] See it's your thang and you can shake it how you wanna. Give it up free or make your money on the corner [...] Keep your mind on your money, enroll in school [...] Keep your head up, legs closed, eyes open (US107)

939) Treat 'em like a prostitute. Don't treat no girlie well until you're sure of the scoop (US98)

In (US40) wird über den Kleidungsstil junger Frauen geurteilt, und mögliche Einwände werden für nichtig erklärt. Die Äußerungen des Rappers kennzeichnen ihn in der Funktion des soziale Kontrolle Ausübenden und desjenigen, der über Akzeptanz und Führung bestimmter Diskurse entscheidet. (US107) setzt ein mit der pejorativen Kategorisierung ‚Miss Thang‘ als AAVE Bezeichnung für eine arrogante Frau (Smitherman 1994: 161), mit deren Hilfe ebenfalls sozialer Druck auf die Adressatin ausgeübt wird (vgl. US60). Diese wird beleidigt, indem ihr Geldgierigkeit vorgeworfen wird, wobei soziale Zustände vollkommen außer Betracht gelassen werden und sich die ‚Schuldfrage‘ allein auf die Protagonistin konzentriert. Der Diskurs über Kleidungs- und sexuelle Freiheit von Frauen wird zitiert und verächtlich behandelt, indem die zunächst proklamierte Toleranz in die Entscheidungsfreiheit zwischen Nicht-Prostitution und Prostitution umgedeutet wird. (US98) schließlich ist an Männer gerichtet, denen nahegelegt wird, Frauen wie Prostituierte zu behandeln, eine Ansicht, die ein herabwürdigendes Verhalten gegenüber letzteren impliziert.

Für das deutsche Korpus sind eine Reihe ähnlicher präskriptiver Äußerungen von Rappern bezüglich des Verhaltens von Frauen belegt. (DE74) benutzt wie schon in den gezeigten Beispielen des amerikanischen Korpus Imperativformen, die auch von Rapperinnen gebraucht werden zur Publikumsanimation oder Ansprache von Opponenten in *boasting* und *dissing* Sequenzen, jedoch nicht in präskriptiver Weise wie bei manchen Rappern. Insbesondere Präskriptiva wie in (DE13), die auch Bestandteil einiger amerikanischer Raps sind, kommen weit häufiger bei Rappern gegenüber Frauen als bei Rapperinnen gegenüber Männern vor.

940) Kapiert das wir das nicht meistern, es sei denn du wirst reifer
Ich bin wie ich bin und mach mein Ding ist schwer begreifbar (DE74)

941) jetzt schwing schon deinen knackigen Arsch in ein beschissenes Taxi [...]
Und wenn wir zwei alleine sind, dann mach nackt 'n Spagat und bemüh dich bitte dabei, denn ich hab 'n Plattenvertrag! (DE13)

942) Laß mich nicht reduzieren auf: "Komm wir machen ma `n Liebeslied! Du bist `n girl das rappt und ich zeig dir jetzt dein Themengebiet!""Ey ey, paß auf was du sagst man, damit`s hier nicht noch Tränen gibt!" (DE80)

(DE80) bietet ein Beispiel für die Replik einer Rapperin auf den Versuch der Restriktion der musikalischen Profession der Rapperin durch männliche Rapper mit

⁷⁴⁹ derogativ für Person: 1) arrogant woman, one who acts high and mighty. 2) a derogatory term for a gay male who, through dress and behaviour, over-exaggerates his femaleness (Smitherman 1994: 161).

Klischeevorstellungen bezüglich traditioneller Themen- und Rollenvorgaben für Frauen. Die anfängliche Form der rechtfertigenden Ablehnung schlägt gegen Ende des Ausschnitts um in einen schärferen Ton, der mit Direktiven arbeitet und das Gesprächsgegenüber im Gegenzug direkt angreift.

Neben diesen Formen wurden Formen des Bittens gleichmäßig verteilt über das amerikanische und deutsche Korpus gefunden, wobei seine Funktion kontextuell variiert. Bitten werden häufig sarkastisch an störende Opponenten gerichtet (vgl. US16 und DE21), sie können zur Parodierung einer Unterwerfungsgeste beitragen wie in (DE30) oder einer tatsächlichen Bitte entsprechen (s.u.).

943) Bitch, please - you must have a mental disease (US16)

944) Guck dich bitte an merkst du wie beliebt du noch bist (DE21)

945) Moses, bitte hau mich nicht. Moses, tu mir bitte nicht weh (DE30)

In diesem Zusammenhang ist auffallend, dass in Kontexten sexuellen Missbrauchs und körperlicher Gewalt mehrfach Bitten vonseiten von Frauen erfolgt, entweder durch die Stimme einer Rapperin wie in (US64) und (DE109) oder durch Vorgabe einer imaginierten Frauenstimme durch einen Rapper wie in (DE56)⁷⁵⁰.

946) Please let it rain before my man comes home. Maybe he'll wanna talk and practice between my thighs instead of on my eyes [...] Lord please give me the courage to step (US64)

947) Er stößt sie zu Boden und wirft sich auf sie drauf, schiebt ihren Rock hoch und macht sich selbst die Hose auf. Sie schreit "Nein, bitte nein", doch er schlägt auf sie ein [...] Der Fall ist zum Einschlafen, nur eines find' er geil: "Frau Klägerin, geh'n sie bitte mehr ins Detail" (DE56)

948) bitte bitte bitte bitte küss mich nicht [...] er hatte mir versprochen es kommt nie wieder vor [...] doch dann war er wieder da (DE109)

Durch den Sprechakt des Bittens wird die Entscheidungsmacht an das Gegenüber übertragen, und die Bedrohlichkeit der geschilderten Situationen mit der Reaktion verstärkt. Bitten erfolgt vonseiten einiger Rapperinnen anstelle des Gebrauchs von Direktiven (s.o.), was eine abschwächende Aussagekraft zur Folge hat. Beispiel (DE80) verdeutlicht anhand der Hinauszögerung bzw. Umgehung des Sprechaktes selbstbehauptendes Verhalten und Entscheidungswillen. Der vorangehende Ausruf wirkt abgeschwächt und zurückgenommen durch die Benutzung von ‚bitte‘ und ‚kurz‘.

949) Ich bitt dich dringend uns zu geben was du übrig hast [...] Ich bitte dich von Herzen, Bruder, Stopp den Shit (DE89)

950) Und da ich grad` dabei bin hier mit Statements rumzuwerfen, kommt ein "Bitte hört kurz zu!" an all die Freaks, die plötzlich nerven [...] wenn du mir `n Mic zeigst, nehm ich`s mir bevor ich bitte sag (DE80)

Im Vergleich zu den untersuchten Texten deutscher Rapperinnen treten amerikanische Rapperinnen wie Boss, Da Brat, Mia X, Lady of Rage, Foxy Brown, Queen Latifah, Lil' Kim oder MC Lyte insgesamt schärfer auf in ihren Angriffen auf die gegnerische Seite und verwenden mehr Direktiven, Beleidigungen, Tabu- und Slangwörter. Dies lässt sich mit der Bevorzugung bestimmter Genres (Gangstarap) erklären (in einigen Liebesraps dagegen werden weichere Töne angeschlagen, dennoch werden auch in diesem Fall Vernacular- und Slangausdrücke benutzt) sowie mit unterschiedlichen Bedingungen und Normativen sprachlicher Sozialisation (vgl. Goodwin 1980, Kochman 1981).

⁷⁵⁰ Letzterer imitiert auch die formale Rolle des Bittens in der Öffentlichkeit (*negative politeness*).

12.3 Rhetorische Fragen, Tag questions und Hedges

In den von Fishman untersuchten Paargesprächen überwiegen männliche Normen, bezogen auf Themenwahl und Gesprächsinteresse. Es scheint, dass den Gesprächsbeiträgen von Frauen geringe Beachtung und Wertschätzung entgegengebracht wird (Holmes 1995: 39). Fishman betont die Kraft von Fragen (1983: 94) zur Themeneinführung, Initiierung und Aufrechterhaltung von Gesprächen von Frauen mit Männern. Mehr Themen werden aufgeworfen, aber weniger aufgenommen⁷⁵¹ (Fishman 1978, Tannen 1984, West and García 1988, DeFrancisco 1991). In formalen Kontexten hingegen fragten Männer weit häufiger und beteiligten sich aktiver und ausdauernder am Gespräch (vgl. Spender 1979: 40).

Fishman betont, dass der Anteil von Heckenausdrücken und Fragen keine Genderangelegenheit per se ist, sondern von dem Umstand herrührt, dass Frauen von männlichen Gesprächsteilnehmern nicht zugehört wurde. Männer würden die genannten Sprachmittel in einer ähnlichen Situation ebenso verwenden, sind aber seltener damit konfrontiert, da Genderbeziehungen dahin tendieren, systematisch zu sein und der Trend besteht, die Gesprächsbeiträge von Frauen durchgängig als weniger signifikant anzusehen als solche von Männern (ebd.). Die Fähigkeit Relevanz zu implizieren, ist von den Annahmen abhängig, die der Adressat über das Gender des Sprechers hat (vgl. Sperber and Wilson [1986]1995).

Fragen unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Beantwortungsmöglichkeiten. Jenkins und Cheshire (1990: 275) fanden bei der Untersuchung des Frageverhaltens von 14jährigen Jungen, dass antwortbegrenzende Fragen eher behinderten als zu Beiträgen ermutigten (vgl. Holmes 1995: 49). Fragen dienen als positive Höflichkeitsstrategie, um Sprechbeiträge anderer zu ermutigen oder aber als Herausforderung und Konfrontation und sind dann nicht unbedingt höflich. Ebendiese Unterscheidung der Fragefunktion zeigt sich in zwei Beispielen einer Rapperin (US86) und eines Rappers (US40).

951) can you relate to a sister dope enough to make you holler and scream?
(US86)

952) All you see in the newspapers nowadays is nuff gal talk bout them been raped and them been molested and them been beat up and them been all sexed up SEEN? [...] SAY GAL! Why you comin to the hotel? SAY GAL! You wan good sex we can tell? SAY GAL! Your skirt so tight it hug your butt. SAY GAL! You're lookin like you really want.. want.. (US40)

Während (US86) einem Partyrap entnommen ist, in dem die Rapperin das Publikum mit einer rhetorischen Frage zum gemeinsamen Spaßhaben und Mitgehen auffordert, wird der Affront des Rappers bereits im Titel ‚Say Gal‘ des Raps deutlich, der die belehrend-abschätzige Kritik an der Lebens- und Kleidungsweise junger Frauen zum Inhalt hat. Der Rapper behauptet einen Ursache-Wirkungszusammenhang zwischen Kleidungsstil von Frauen, sexueller Begierde und sexueller Belästigung und Vergewaltigung, ohne auch nur ansatzweise über die von ihm dargebotene und aus neokonservativen Diskursen übernommene Sichtweise zu reflektieren. Der Ausrufescharakter der Frage wird in der Lautstärke, mit der die Äußerung mehrfach vorgebracht wird, deutlich, und einer möglichen Antwort wird im nachfolgenden Textteil zuvorgekommen, indem Direktiven das Redegeschehen beherrschen (s. Kapitel 12.2).

⁷⁵¹ Fishmans (1978) Studien von männlich-weibl. Paargesprächen ergaben, dass, wenn Frauen versuchten, ein Thema zu initiieren, die Chance auf Erfolg geringer war als bei Männern. Daher, so Fishman (1998: 225), tendieren sie zu mehr Fragen als Männer. „women, using a variety of utterance types to introduce topics, succeeded only 36 per cent of the time in getting their topics to become actual conversations. In contrast, all but one of the men's topic attempts succeeded. However, when we look at the number of topics attempts that women introduced with a question, their success rate jumps considerably”.

953) Wonder why they call you bitch (US107)

Ähnlich macht der Refrain und Titel von (US107) Gebrauch von einer rhetorischen Frage, während im Verlauf des episodischen Textnarratives verschiedene Rechtfertigungen vonseiten des Rappers für die pejorative Bezeichnung einer Frau als ‚bitch‘ vorgebracht werden. Gegen Ende des Raps wird die Frage dann identifikatorisch zu ‚that's why we called you bitch‘ und später ins Präsens zu ‚you wonder why we call you bitch‘ umformuliert.

Eine andere Funktion bekleiden die zahlreichen eingeworfenen Fragen, besonders in amerikanischen Raps, wie *say what?*, *do what?* oder *really?*, die der Aufmerksamkeitsweckung bzw. der Interesse- oder Zustimmungsbekundung dienen, je nachdem, ob sie von den Rappenden oder den Zuhörenden geäußert werden. Schließlich gibt es eine geringe Anzahl von *Tag questions*, die wie in (US98) Unsicherheit eines Rappers über die Richtigkeit einer Information zum Ausdruck bringen, oder die Ungewissheit der Rapperinnen über das Wohlwollen des Publikums in bezug auf einen Partytrack (DE37).

954) Read it to me will you please (US1)

955) There's the mailman, he was short yet stout. He went inside your house and didn't come back out. Bust it. Just a friendly stop, come on, is it? (US98)

956) Raps kommen groß, ist es allen recht so? Fette Beats kommen in dein Ohr, wie Q-Tips⁷⁵². Klingt gut nicht? (DE37)

957) könnt ihr mich hör'n, könnt ihr mich seh'n (2x), ich könnte schwörn ihr könnt mich hör'n (2x) (DE29)

(DE29) wirkt unsicher durch den Inhalt der im Refrain platzierten und mehrfach wiederholten Frage, der Wankelmut der Rapperin im Hinblick auf ihre Bühnenpräsenz oder die Verstehbarkeit der von ihr gemachten Äußerungen suggeriert.

‚Hedges‘⁷⁵³ werden sprachliche Mittel zur Reduzierung der Kraft einer Äußerung genannt, ‚boosters‘ diejenigen zu deren Verstärkung⁷⁵⁴. Sie spielen beim Vergleich weiblicher und männlicher Ausdrücke sprachlicher Höflichkeit (vgl. Holmes 1995: 73) eine wichtige Rolle⁷⁵⁵. Sprachliche Mittel wie hedges sind negative Höflichkeitsstrategien insofern, als dass sie die Handlungsfreiheit der Hörer adressieren und nicht behindern wollen und deren Aufmerksamkeit unbeeinträchtigt lassen (Brown und Levinson 1987: 129). Sie sind auf die Reduzierung des Eingriffs gerichtet, wie er von der Person, an die eine Direktive adressiert ist, empfunden wird.

Relativierend verwendete Wörter wie *somehow*, *somewhat*, *sometimes* und *someway* begegnen im amerikanischen Teil gleichhäufig bei Rapperinnen und Rappern. Sie dienen der Einschränkung oder Abschwächung einer Äußerung.

958) Cuz sometimes it feels like the world's on my shoulders (US19)

959) Sometimes it's like a nightmare, just bein Andre, but I somehow, someway - tell 'em, nigga you know about Dogg-ay (US16)

Im Deutschen stehen dafür Ausdrücke wie ‚irgendwie‘ und ‚eigentlich‘ oder ‚bisschen‘ bereit, die ebenfalls sowohl von Rapperinnen als auch von Rappern verwendet werden.

⁷⁵² Wattestäbchen-Marke.

⁷⁵³ N: Hecke; V: figurativ: sprachliche Formen des Ausweichens o. der Abschwächung einer Äußerung.

⁷⁵⁴ Andere Bezeichnungen für ‚hedges‘ sind ‚downgraders‘ (House and Kasper 1981), ‚compromisers‘ (James 1983), ‚downtoners‘ (Quirk et al. 1985), ‚weakeners‘ (Brown and Levinson 1987) und ‚softeners‘ (Crystal and Davy 1975). ‚Boosters‘ wurden auch ‚intensifiers‘ (Quirk et al. 1985), ‚strengtheners‘ (Brown and Levinson 1987) und ‚up-graders‘ (House and Kasper 1981) genannt (vgl. Holmes 1995: 73).

⁷⁵⁵ Holmes (1995: 75) erachtet sie als wichtig bei der Frage, ob Frauen sprachl. höflicher sind als Männer.

(DE87) zeigt die Kontextabhängigkeit der Wirkung von Äußerungen als ‚abschwächend‘ oder ‚anzweifelnd‘ wie im Beispiel einer Diss-Sequenz einer Rapperin.

960) Mmh, Lust hätt ich ja eigentlich schon! (DE51)

961) Was soll dein Push-Up eigentlich pushen? (DE87)

962) ja mann irgendwie hast du ja recht und trotzdem gehts mir schlecht [...] wann immer ich dachte ich tu alles für sie, war was immer ich machte für mich irgendwie [...] schätze bin ein bißchen hochgeflogen (DE49)

963) eigentlich bin ich nur gekommen um dir zu sagen daß alles wieder ok ist, um zu sagen: ich versteh dich! (DE20)

Generell treten solche *Hedges* vermehrt in selbstreflektierenden Äußerungen und Stücken auf. Das zuletztgenannte Beispiel (DE20) zeigt eine weitere Form der entschuldigenden Einleitung mit ‚nur‘, die im vorliegenden Fall von einem Rapper benutzt wird und auch bei zwei Rapperinnen belegt ist. In (DE80) wird durch die aufmerksamkeitszwingende Partikel ‚ey‘ eine Verstärkung erzielt, allerdings ist die zweifache Benutzung der Entschuldigungsgeste in kurzem Textabstand auffällig. Beispiel (DE89) macht von konzessiver Sprechweise Gebrauch und wirkt durch den Sprechakt des Bittens (s. Kapitel 12.2) vorsichtig und eher zurückhaltend.

964) Ey jo ich wollt da noch was sagen [...] ey, ich tret nicht gern auf Schlipse und wollt nur sagen, daß ich`s ernst mein (DE80)

965) Ich will eigentlich nicht störn aber ich spür diese Last (DE89)

966) Ich hab' euch was mitzuteilen. Hier kommt das dickste (DE91)

967) Ich [...] brauch' nur ein bisschen Glück, ein bisschen Friede, ein bisschen Liebe, ein bisschen deine Schulter (DE84)

(DE91) benutzt typische sprachliche Mittel zur Aufmerksamkeitsgewinnung durch Verweis auf den hohen Unterhaltungswert und Clou des nachfolgenden Erzählinhalts. Im letzten Textausschnitt (DE84), der wie (DE89) einer selbstreflektierenden Redesequenz entstammt, wird der Effekt der Abschwächung der verschiedenen Begehren der Rapperin durch die mehrfache Benutzung des Mengenlexems verstärkt.

Die Assoziation sprachlicher Marker von Vorsichtigkeit und der hohe Anteil epistemischer modaler Bezeichnungen mit Unsicherheit, Mangel an Selbstbewusstsein, Machtlosigkeit und untergeordnetem Status ist zu einem Großteil auf Studien der Sprache von Frauen beschränkt. Epistemische Bezeichnungen werden so nicht interpretiert in von Männern dominierten wissenschaftlichen Diskursen. Dort gelten sie als Evidenz gerechtfertigter Beschränkung und Akkuratheit⁷⁵⁶. Ebenso werden diese Merkmale positiv angesehen, wenn sie häufiger von Angehörigen der Mittelklasse als der Unterklasse genutzt werden.

This suggests that women's subordinate societal status may account not so much for the way women talk, as for the way their talk is perceived and interpreted (Holmes 1995: 111).

12.4 Herabsetzen von Sprechen

Da die Definition von Realität mittels Sprache erfolgt, können Sprecherinnen und Sprecher durch Wahl der Sprechhandlungen Beziehungen zu Personen unterschiedlich definieren (Trömel-Plötz 1984: 260). Durch Akzeptanz oder Zurückweisung werden

⁷⁵⁶ In verschiedenen Kontexten wurden sie sogar als Beweis höherer kognitiver Funktionalität (Torrance and Olson 1984), hoher Fähigkeit (Rubin and Nelson 1983: 286) und als Reflexion kognitiver Sophistikation (Loban 1966, Turner and Pickvance 1972) interpretiert.

vorangegangene Definitionen von Realität bestätigt oder abgelehnt und anders definiert. Bewertungen von Äußerungen sind daher bei der Betrachtung von Machtunterschieden von Redeteilnehmerinnen und -teilnehmern von besonderer Bedeutung. Trömel-Plötz stellt fest, dass Männer zum Teil andere Sprechhandlungen verwenden als Frauen.

Während Männer häufig kritisieren, informieren, erklären, beweisen, angreifen, beschuldigen und Vorwürfe und Gegenvorwürfe machen, weisen Frauen Vorwürfe zurück und nehmen sie an, entschuldigen und rechtfertigen sich, stellen Fragen und bitten um etwas. Zwar kommt es auch vor, daß ein Mann eine Frage stellt und sich verteidigt, so wie eine Frau auch zwischendurch informiert und kritisiert, im ganzen gesehen [...] [gebrauchen] Frauen und Männer jedoch unterschiedlich häufig bestimmte Typen von Sprechhandlungen (Trömel-Plötz 1984: 260).

Sprechhandlungen wie Bitten, sich Entschuldigen oder Verteidigen werden eher von statusniederen Personen eingesetzt als von Personen in Machtpositionen. Sprechhandlungen wie Angreifen, Beschuldigen, Vorwerfen, Kritisieren, Informieren und Erklären werden eher von statushöheren Personen gegenüber rangniederen Personen verwendet. Sprechhandlungen dieser Art konstruieren einen hohen bzw. niederen Status von Personen. In Trömel-Plötz' Analyse benutzen die Männer überwiegend Sprechhandlungen, die mit hohem Status, Macht und Prestige verbunden sind, Frauen hingegen solche mit niederem Status, Ohnmacht und keinem Prestige (ebd., 261). Die Selbstdefinition von Männern gegenüber Frauen mittels Sprechhandlungen führt zu einem asymmetrischen Gesprächsverhältnis: Angriff, Beschuldigung und Information präsentieren einen Sprecher als überlegen, Entschuldigen und Bitten hingegen als unterlegen, da dem Gegenüber die Macht und Autorität zugesprochen wird, eine Schuld zu vergeben oder eine Bitte zu gewähren.

Talbot (2003: 469) verweist auf das vielfach reproduzierte, noch immer gängige Stereotyp⁷⁵⁷ von Frauen als hohlköpfige Schwätzer, und Cameron bemerkt zu älteren Stereotypen, „Jespersen is caught between his fantasies (soft-spoken, retiring child-women) and his prejudices (loquacious but illogical bird-brains) to produce a sexist stereotype which is still recognizable sixty years on“ (1985: 33). Andere Variationen dieser Karikatur sind die klatschende und nörgelnde Ehefrau oder scheltende Xanthippe. Eine bemerkenswerte Eigenschaft der Stereotypen von Frauen als Sprachbenutzern ist ihre ausgesprochene Negativität. Frauen werden durchgehend als Quasselstrippen, endlose Klatschbasen oder aufdringliche Nörgler dargestellt, ertragen oder in Schach gehalten durch starke und schweigsame Männer (Graddol and Swann 1989: 2). Die englische Sprache besitzt eine beachtliche Anzahl von Wörtern für lautstarke,

⁷⁵⁷ Nach Talbot (2003: 470-2) beinhaltet *stereotyping* als Repräsentationspraktik Simplifizierung, Reduktion u. Naturalisierung. Einige Theoretiker unterscheiden es vom allgemeineren Prozess des *social typing* (Dyer 1977, Hall 1997). Notwendige Schemata der Klassifikation von Ereignissen, Objekten und Menschen werden von Reduktionismen und Simplifizierungen geschieden. Beide Praktiken dienen der Aufrechterhaltung der sozialen u. symbolischen Ordnung und beinhalten Strategien der Aufspaltung, bei der das Normale und Akzeptable vom Anormalen und Inakzeptablen getrennt wird, das im Ausschluss des Letzteren resultiert. *Stereotyping* unterscheidet s. von *social typing* durch seine Rigidität: „it reduces, essentializes, naturalizes and fixes ‚difference‘ ... facilitates the ‚binding‘ or bonding together of all of Us who are ‚normal‘ into one ‚imagined community‘; and it sends into symbolic exile all of Them“ (Hall 1997: 258). Stereotype sind tendenziell an subordinierte Gruppen gerichtet und spielen eine wesentliche Rolle in der Auseinandersetzung um Hegemonie. Innerhalb der *language and gender* Forschung wird der Begriff ‚stereotype‘ oft verwendet, um auf Präskriptionen oder unausgesprochene Erwartungen von Verhalten eher als spezifisch auf Repräsentationspraktiken zu referieren. Genderstereotype sind eng verbunden mit u. unterstützen Genderideologien. Fasst man sie als ideologische Verhaltenspräskriptionen auf, müssen Individuen auf die stereotypischen Rollenerwartungen antworten.

insbesondere verbal aggressive Frauen⁷⁵⁸, und auch das Deutsche kennt negative Stereotypen verkörpernde Wörter wie Klatschbase oder Tratschweib. Sie sind hoch pejorativ, auch wenn einige von ihnen inzwischen außer Gebrauch sind.

968) Und jetzt pass mal auf, ich bin so scharf wie Paprikas,
drum ist mit dir zu reden langweilig wie Kaffeeklatsch (DE13)

969) Ich weiß dass du denkst weil ich Liebeslieder schreib bin ich immer nur der
nice liebe Maid, und nehm mir pausenlos die Zeit für dich und dein Herz,
hör dir ständig zu und versteh dich wenn du dir Filme fährst [...] du bist echt
Schizo, heut sagst du du verstehst mich aber morgen bitchst du (DE74)

Beispiel (DE13) verwendet den negativ konnotierten Ausdruck ‚Kaffeeklatsch‘ als Ausdruck von Geringschätzung der Äußerungen der Sprecherin. (DE74) übernimmt das Verb ‚to bitch‘ (= nörgeln) als pejorative Kennzeichnung für eine kritisierende Frau aus dem Englischen, und es wird erwartet, dass die Frau unhinterfragtes Verständnis für den Rapper aufbringt, dieses jedoch, wie der anfängliche und weitere Textverlauf zeigt, im Gegenzug nicht erhält⁷⁵⁹. Sie wird beleidigt mit der beurteilenden und pejorativen Kategorisierung als ‚schizophren‘.

970) ich hab' schon viel Geschleime gehört, aber nicht einer, also keiner hat mich
wie du gestört, mich betört, an meinem Ohr gekaut [...] Du kannst [...] nix
dran ändern, daß wir schlendern und labern (DE93)

971) du laberst mich an ich verstehe nix [...] ich bin ein Typ der den Nutten
nichts erklärt (DE19)

Das Verb ‚labern‘ mit der Bedeutung ‚dummes Zeug reden‘ (Kluge 1995: 497) erscheint in (DE93), in dem auch ‚Geschleime‘ als Ausdruck der Missbilligung einer Rapperin inbezug auf die Süßholzraspelei eines Rappers benutzt wird, außerdem das umgangssprachliche ‚jmd. ein Ohr abkauen‘ für langanhaltendes uninteressantes Gerede des Rappers. In der Mehrheit der Fälle richten sich herabsetzende Äußerungen über das Sprechen jedoch an Frauen. Diesen wird Unverständlichkeit und leeres Geschwätz vorgeworfen, (DE19) beispielsweise benutzt das Verb ‚anlabern‘ und brüstet sich damit, Frauen gegenüber keine Erklärungen abzugeben und bezeichnet sie als Nutten.

972) Ich weiss nicht, wovon du redest, worüber du sprichst.
Geb kein Fick komm und steig über dich, Bitch (DE63)

973) Heute ist Ladies-Night und ich bin heiß das heißt,
Bräute schenken sich die Diskussion (DE43)

Häufig wird im Zusammenhang mit sexueller Begierde der Rapper auf deren Desinteresse an jeglicher Art von Konversation rekuriert, wie es u.a. in (DE63) und (DE43) der Fall ist. Aussagen wie diese stehen ganz in der Tradition einiger amerikanischer Texte, in denen das Sprechen von Frauen ebenfalls als nichtig abgetan wird, so in (US76), der die sprichwörtliche Redensart ‚save the drama for your momma‘ mit der Umschreibung ‚drama‘ für Diskussion benutzt im Hinblick auf mögliche Erwiderungen und den sexuellen Unwillen einer Frau.

Kritik an der Ausführung bestimmter Sprechakte durch Rapper wie in (US89) vonseiten einer Rapperin dagegen betrifft nicht das Sprechen an sich, sondern die

⁷⁵⁸ U.a. *scold, gossip, nag, termagant, virago, harpy, harridan, dragon, battleaxe, (castrating) bitch, fishwife, magpie, jay, parrot* und *poll* (Talbot 2003: 469).

⁷⁵⁹ Zu Beginn von (DE74) wird die Erwartung von Verständnis des Rappers für Sorgen und Nöte der Freundin enttäuscht. Am Schluss äußert sich die Erwartungshaltung in umgekehrter Richtung und wird durch die abschätzige Kritik am Kommunikationsverhalten der Frau noch verstärkt (S.a. Kapitel 8.3).

dahinterliegenden Absichten und die Qualität der Performanz, und es sind auch diesbezüglich komplimentierende Äußerungen von Rapperinnen wie in (DE93) belegt.

974) Every time-a that I see him everything he say. A-every time he says he says it dumber this way He said-a "Yeah you know your mother's name is Mary" But all he wanna do is just-a bust a cherry [...] He came up to me with some bullshit rap. But let me tell you somethin' 'cause you know it was wack (US89)

975) [Rapperin] Ohne Zweifel kickt ihr Möchtegernmacks krassen Text [...] [Rapper] Wir führ'n lange Gespräche und lernen uns erstmal kennen (DE93)

Abwertende Äußerungen zum Sprechen finden sich in anderen deutschen Texten von Rapperinnen und Rappern bezogen auf zu viel und inhaltsleeres Reden einer Person⁷⁶⁰.

12.5 Unterbrechen und Zum-Schweigen-Bringen

Eine andere Interaktionsstrategie, die unterschiedlichen Zwecken dienen kann, ist die Unterbrechung. Während einige Ungeduld oder Mangel an Interesse am Thema des Sprechers oder der Sprecherin signalisieren, können sie in öffentlichen Kontexten überbordende Gesprächsbeiträge stoppen und Sprecherinnen und Sprecher im Zaum halten. Eine große Anzahl Studien belegt, dass Frauen häufiger unterbrochen werden von Männern als umgekehrt (Zimmerman and West 1975, Beattie 1981, Dindia 1987, Murray and Covelli 1988, Roger 1989, McMillan et al. 1977, Eakins and Eakins 1979, Natale et al. 1979, Octigan and Niederman 1979, Leet-Pellegrini 1980, Brooks 1982, West and Zimmerman 1983, Mulac et al. 1988, Schick Case 1988). Das Zurückhalten von Unterbrechungen kann als negatives Höflichkeitsverhalten verstanden werden⁷⁶¹.

Stubbes (1991) Analyse gemischt und gleichgeschlechtlicher Paarunterhaltungen unterscheidet zwischen unterstützender simultaner Rede und nichtunterstützender oder störender Unterbrechung. Unterbrechungen können negativ sein (Holmes 1995: 54),

disrupting another's turn and restricting their contribution. [...] Alternatively, simultaneous speech, which technically 'interrupts' the other speaker, may function positively to encourage and support them. In informal contexts people often build up the discourse collaboratively, creating a 'conversational duet' (Coates 1991). Simultaneous talk, which superficially appears to be an interruption, may actually represent joint participation in the talk (Edelsky 1981, Coates 1989), or may be encouraging in intent, an example of what Tannen (1984) calls the 'overlap-as-enthusiasm' strategy.

Auch Form und Funktion von Back-channeling und Minimalantworten variieren, d.h. Intonation und Timing sind entscheidend für den Unterschied zwischen positivem Feedback und Entmutigen, Verzögern, nichtunterstützenden Antworten (Zimmerman und West 1975, Fishman 1983). Dieselbe Äußerung kann einmal als Unterstützungsfeedback, ein anderes Mal als Zeichen zum Wunsch auf Turntaking vorkommen (Holmes 1995: 56, vgl. Jenkins und Cheshire 1990). Die Behauptung, dass Frauen generell positiv höflicher sind als Männer, wird durch ermutigendes Feedback von Frauen zur Fortsetzung der Rede gestützt und zeigt die Beachtung positiver ‚face

⁷⁶⁰ Z.B. TicTacToe: *BlaBla* (2000 Album: Ist der Ruf erst ruiniert, Rcs) und EinsZwo: *Ich so Er so*.

⁷⁶¹ Holmes (1995: 53) glaubt an Genderunterschiede bei der Wahrnehmung von Unterbrechungen: was als akzeptabel und normal in männl. Interaktion aufgefasst wird, gilt bei Frauen vielleicht als unhöflich, störend und grob. Deren Zurückhaltung wird wiederum möglicherweise von Männern als zögerlich und uninvolviert gedeutet, oder als Zurückhaltung aus Inkompetenz, 'as having nothing to say' (ebd.).

needs'. Maltz und Borker (1982) legen nahe, dass die Bedeutung von Minimalantworten bei Frauen und Männern differiert insofern, als dass Männer sie benutzen, um Übereinstimmung zu signalisieren, während die Antworten von Frauen einfach ‚ich folge‘ bedeuten. In diesem Zusammenhang dürften auch kulturelle Unterschiede und Unterschiede zwischen sozialen Gruppen eine Rolle spielen⁷⁶².

Die Gesprächsorganisation reflektiert Machtdiskrepanzen zwischen Männern und Frauen besonders im Hinblick auf die Verteilung der Gesprächsübernahmen (*turns*) zwischen Männern und Frauen, die traditionelle Stereotype über Gesprächigkeit aufdeckt. *Floor-holding* und *topic-control* sind mit Macht assoziiert innerhalb der konversationellen Dyade. Die traditionelle Annahme ist, dass Frauen den größten Teil des Redens beitragen, der dazu gering geschätzt wird⁷⁶³. Spender (1980) fand heraus, dass Männer typischerweise 80 Prozent der Zeit des Sprechens in Anspruch nehmen. Wenn die männliche Gesprächsbeteiligung 70 Prozent unterschreitet, bezeichnen sowohl Frauen wie Männer das Gespräch als ‚weiblich dominiert‘. Andere Forschungen zeigen, dass Männer die meisten erfolgreich eingeführten Themen generieren in gemischt-geschlechtlicher Konversation, die Versuche von Frauen werden von Männern und von anderen Frauen der untersuchten Gruppe ignoriert (Leet-Pellegrini 1980).

Fishman (1978) verweist auf die konversationelle Arbeit von Frauen in Beziehungen und Minimalantworten von Männern. Zimmermann und West (1975) vermuten, dass ein Weg, in der Männer konversationelle Dominanz behalten, in der gewaltsamen Unterbrechung von Frauen besteht. Ignorieren und Nicht-Aufnahme von Themen und Redebeiträgen sind wirkungsvolle Mittel der Gesprächskontrolle.

Bezüglich der Verteilung der Textbeiträge in gemischtgeschlechtlich besetzten Raps lässt sich sagen, dass zum einen der weibliche Textanteil am Rap geringer ausfällt, wenn die Gruppe aus mehreren männlichen und einem weiblichen Mitglied besteht. Es ist zu beobachten, dass in amerikanischen Raps von Gangstarapperinnen wie Mia X (US63, US67) oder Lady of Rage (US46) verschiedene textliche Bezüge von Rappern der Crew auf den wichtigsten Beitrag des weiblichen Crewmitglieds erfolgen, die seine Anerkennung als führendes Gruppenmitglied bestätigen.

976) Cause she's the queen of the hip-hop game you know her name (US46)

Zum zweiten gibt es eine Reihe amerikanischer Raps mit etwa gleicher Gewichtung und auch paralleler Textverteilung der Geschlechter in Strophe und Refrain. Ein dritter Teil schließlich zeigt das Einstreuen einzelner Beiträge zu Beginn, Ende oder in Refrainteilen und Zwischenspielen entweder männlicher Rapper in Raps von Rapperinnen oder vice versa. Analoges gilt für die Verteilung der Textbeiträge von Rapperinnen und Rappern in deutschen gemischten Besetzungen.

Einige amerikanische und deutsche Texte zeigen Redeunterbrechungen von Rapperinnen durch Rapper und sehr verkürzte kommentierende Redebeiträge in Form gesampelter Einstreuungen. An einigen Stellen kommt es zu Gesprächsüberlappungen in heftiger Auseinandersetzung wie in (US72). In ‚a bitch is a bitch von Niggaz With

⁷⁶² Holmes (1995: 145) verweist auf weitere Sprechakte zum Ausdruck von positiver Höflichkeit wie Danksagung o. Formen der Adressierung. Letztere sind nicht parallel (vgl. ‚dear‘, ‚love‘ o. ‚sweetheart‘ vs. ‚sir‘; s.a. Pauwels 2001). Poynton (1985) bemerkt die Praktik von fremden Männern, Frauen in der Öffentlichkeit mit einer Reihe von Kosenamen, bestätigenden o. herablassenden Begriffen zu adressieren, wobei sich Parallelen mit Fremdenkomplimenten oder Belästigung auf der Straße zeigen. Kosewörter gebraucht zw. Ungleichen suggerieren das Sprechen zu einem Unterlegenen o. Untergeordneten ähnlich dem Sprechen von Eltern, älteren Verwandten, Nachbarn und Ladenarbeitern zu Kindern (Kramer 1975).

⁷⁶³ Trömel-Plötz (1987: 79ff.) verweist auf das stereotype Zugestehen weiblicher verbaler Fähigkeiten im Kindesalter, welches ohne Folgen ist, sowie darauf, das traditionell der Redebeitrag von Frauen am Ideal des Schweigens gemessen und in Sprichwörtern und Redensarten äußerst geringschätzig behandelt wird.

Attitude mit Gastrapperin YoYo heißt es im Anschluss an die erste Strophe, in der sich wie auch in den Folgestrophen die Rapper gegenseitig in ihrer Ansicht bestätigen:

977) [YoYo] Who the fuck you think you're callin' a bitch you little sucka?
muthafucka? I dunno who the fuck you think you're talkin' to. Let me
tell you one muthafuckin' thang, I'm not a...'

[Eazy E] 'Bitch, shut the fuck up.'

Die Redeunterbrechung der Rapperin wird durch einen harten Schnitt mittels eines Scratchgeräusches generiert. Nach dem Ende der zweiten Strophe setzt die Rapperin erneut mit einer Gegenrede ein:

[Rapperin] 'Why I gonna be a bitch?' [Rapper] 'I ain't call you no bitch. If you'd listen to a goddamn song it'd tell you what a bitch is.'

[Rapperin] 'Fuck the song 'cause I'm not no muthafuckin' bitch.'

[Rapper] 'I didn't say you was a bitch ... goddamn bitch.'

[Rapperin] 'Fuck you, punk-ass nigga!'

[Rapper] 'Fuck you, bitch!....'

[Rapperin] 'Fuck you! Who the fuck you think you are?...

[Rapper] 'Fuck you! Suck my dick, bitch!'

In kürzer werdenden Abständen folgen hitzige Rede und Gegenrede, der Rapper hat das letzte Wort auch im Sinne des gesampelten Abspanns, der den Diskurs der Rapper zusammenfasst und in einem Schwall wüster Beschimpfungen von Frauen endet.

In ähnlicher Form findet der Nicht-Dialog zwischen Rapper und einer Frauenstimme in (DE13) statt, der wie auch in einer Reihe weiterer Raps männlicher Performer mit dem imaginierten Dialog zwischen Ego und einer Frau einsetzt und nur an einigen wenigen Stellen wenn überhaupt eine reale Frauenstimme einsetzt, der außerdem die Worte des Rappers in den Mund gelegt werden (im Beispiel werden die Repliken nicht gerappt, ein Umstand, der es deutlich von der assertiven Wirkung der amerikanischen Repliken unterscheidet⁷⁶⁴). Im musikalischen Teil zu Beginn der zweiten Strophe von (DE13) wird das Reden der Frau als Hintergrundgeräusch produziert, woraufhin der Rapper einen schärferen Ton anschlägt (vgl. Kapitel 11.5.2).

978) Hey jetzt pass ma auf: Du laberst hier seit ner halben Stunde Scheiße

Wieder ist die Antwort der Frauenstimme sehr knapp gehalten. Die letzte Replik bezieht sich auf das in mehreren Raps von männlichen Rappern präsentierte Thema sexueller Prahlerei, von Erfolg und Groupietum und der Käuflichkeit von Frauen⁷⁶⁵. Auch dieses Stück schließt mit der erneuten Bestätigung des Diskurses des Rappers, indem zum wiederholten Male auf die musikalische Qualität des Raps verwiesen und mit Frauen beleidigenden, stereotypisierenden und infantilisierenden Äußerungen geschlossen wird. Dass es sich nicht um eine Ausnahme handelt, wird deutlich bei der Betrachtung weiterer Raps wie (DE10), in denen der Anteil der Frauenstimme zwar im Vergleich etwas höher ist, jedoch die vollständige Ignoranz weiblicher Diskursansichten durch den männlichen Protagonisten erfolgt, eine Tendenz, die auch in anderen Raps, z.B. (DE74) und (DE93), feststellbar ist.

Frauen werden in Raps häufiger, nachdrücklicher und subtiler zum Schweigen aufgefordert als Männer (das einzige an Männer gerichtete Beispiel ist US38). Es handelt sich dabei nicht um den Wunsch zur tatsächlichen Gesprächsübernahme -

⁷⁶⁴ Auch in anderen Raps tauchen häufig singende oder nicht-rappend gesprochene Frauenstimmen auf (z.B. DE9, DE74), die das Stereotyp sanften weiblichen, oft nur begleitenden (Pop-)Gesangs reproduziert.

⁷⁶⁵ Eminem (US21): "Is it because you love me that y'all expect so much of me you little groupie bitch".

sämtliche der vorliegenden Beispiele stammen von Rappern, die sich im imaginierten Dialog an Frauen richten. Häufig stehen die Äußerungen im Verbund mit dem Ausdruck sexueller Begierde (US7, DE13), doch scheinen auch Machtaspekte und traditionelle Einstellungen eine Rolle zu spielen wie in (US20), (DE19) oder in (DE69).

- 979) If you diss your 'oman, you not come wit no plan
So shut up your mowf, til you must understand! (US38)
- 980) Shut up slut, you're causin' too much chaos [...] shut the hell up [...] I
said shut up when I'm talkin to you! you hear me? answer me! (US20)
- 981) Doch leider ist mein Sexleben zur Zeit wie unsere Clips, es lebt vom
Handeinsatz, drum sei so nett und halt den Rand, mein Schatz (DE13)
- 982) no time for conversation my dear. [MOAN!] is all I wanna hear (US7)
- 983) Du willst Respekt halt den Mund und hör zu
Dein Silikon gehört mir und meiner Crew (DE19)
- 984) Schwall nich' rum und leg die Hände auf den Sack (DE69)

Die Rapper in (DE13) und (US7) begründen das Schweigegebot der Frau mit sexuellem Begehren, das keinen Aufschub duldet. Eine direkte Aufforderung zum Schweigen im genannten Kontext ist in keinem der Texte von Rapperinnen des Korpus belegt.

12.6 Zusammenfassung

Die von Spender (1980) angeführten Untersuchungsergebnisse der Begriffsdefinition nach männlicher Sichtweise (Worte als Reflexion männlicher Interessen), der Unterdrückung der von Frauen gegebenen Bedeutungen und Sichtweisen durch Anzweifeln, Nichternstnahme und Verspotten (Blockierung weiblicher Sinnwelten) und der interaktionalen Unterdrückung durch Fallenlassen oder Nichtaufnahme von Frauen aufgebracht Themen und Bedeutungen und den Anpassungszwang an Sprechweisen, Gesprächsinhalte und Begrifflichkeiten von Männern werden in einer Reihe von Raptexten bestätigt. Ebenso trifft Bucholtz' (2003: 51) Aussage genderbasierter Machtdifferenzen, die sich in Interaktion an Phänomenen wie der größeren Neigung zu Unterbrechung bei Männern und ihrem geringeren Engagement für die Aufrechterhaltung des Gesprächs zeigen, und die nicht lediglich männliche Macht reflektieren sondern als Effekt des Diskurses produzieren, auf Rap zu. Genderidentitäten werden durch Performanz unterschiedlicher Sprechakte hergestellt.

Genderidentität als soziales Konstrukt und Produkt sozialer Interaktion (Weatherall and Gallois 2003) realisiert sich u.a. durch den Gebrauch oder Nicht-Gebrauch bestimmter Gesprächsformen und Aussageweisen. Rapperinnen und Rapper produzieren ihre Genderidentität in Interaktion mit anderen. Beschränkungen bestehen nicht nur hinsichtlich der Benutzung und illokutionären Wirkung spezieller Sprechakte von Rappern und Rapperinnen, sondern auch in der Artikulation bestimmter Emotionen bei beiden Geschlechtern. Sie tragen zu einer Vergrößerung der Machtimbalance zwischen den Geschlechtern bei⁷⁶⁶. Zu den Strategien, die sozialen Wandel verhindern oder begünstigen, und die die aktive Beteiligung von Menschen an der Reproduktion von oder Resistenz gegenüber Genderarrangements in ihren Gemeinschaften demonstrieren (Eckert and McConnell-Ginet 1992: 466), gehört die Benutzung oder

⁷⁶⁶ Dies betrifft u.a. den Ausdruck von Traurigkeit (Weinen) bei Männern oder den Ausdruck von Wut bei Frauen einschließlich der Benutzung von Fluchen. Lakoff (2003: 163) hebt dazu hervor: „But the expression of sorrow is an expression of powerlessness and helplessness; anger, of potency. So although these rules seem to equalize the sexes, in fact they intensify male power and female powerlessness. When women do express anger, its power is denied (‘You’re cute when you’re mad’)“.

Ablehnung stereotypisierender Repräsentationen⁷⁶⁷ und Interaktionsstrategien, die bestehende Asymmetrien im Genderverhältnis verstärken.

Trömel-Plötz' Definition (1987: 156) verdeutlicht den Zusammenhang: "Sprache ist sexistisch, wenn sie Frauen und ihre Leistung ignoriert, wenn sie Frauen nur in Abhängigkeit von und Unterordnung zu Männern beschreibt, wenn sie Frauen nur in stereotypen Rollen zeigt und ihnen so über das Stereotyp hinausgehende Interessen und Fähigkeiten abspricht und wenn sie Frauen durch herablassende Sprache demütigt und lächerlich macht". Die dynamischen Aspekte von Interaktion und möglichen Orte potentieller sozialer Veränderung (Holmes and Meyerhoff 2003: 11) liegen im Aufbrechen stereotypisierender Gendercharakterisierungen durch bestimmte Genrerollenvorgaben (s. Kapitel 9). Allerdings widersetzen sich historisch verankerte und gesellschaftlich sanktionierte Konzepte, beispielsweise zur Sex- und Gender-Metaphorik (s. Kapitel 8), einer solchen Veränderung. Gerade im Rap verschmelzen häufig sexuelle und Gewaltmetaphern zum Ausdruck männlicher Macht⁷⁶⁸.

13 Resümee: Rap als transkulturelles Phänomen

Ausgehend von den im empirischen Teil behandelten Phänomenen zur Ausprägung der Gattung Rap in den USA und in Deutschland, erfolgt abschließend die Zusammenführung und Betrachtung der Teilergebnisse im Hinblick auf die eingangs gestellte Frage zu sprachlichen Aspekten der Globalisierung und Lokalisierung von Rapmusik. Dabei ging es vor allem um den Grad verbaler Nachahmung bzw. Loslösung von amerikanischen Genrevorbildern, um verbindene Elemente der Kultur, wie die starke mündliche und Vernacular Orientierung und gleichzeitige Zunutzemachung postmoderner Kulturtechniken wie der Bricolage, sowie um die kulturelle Ideologie und Performanz bestimmter Genderidentitäten. Anhand der gewonnenen Erkenntnisse aus den einzelnen Teilbereichen und den verschiedenen sprachlichen Ebenen lassen sich Aussagen über die globale Verbreitung und Lokalisierung einzelner Bestandteile und Merkmale von Rap und seinen Untergattungen treffen, die bei der Untersuchung anderer Lokalkulturen und Sprachgemeinschaften angewandt werden können, und die für die Beantwortung der Frage nach dem globalen Fluss kultureller Ideengehalte und ‚sprachlichen Kapitals‘ von Bedeutung sind.

13.1 Globale Prägung und lokale Inkorporation

Wie in Kapitel 2 angedeutet, liefert Rapmusik aufgrund ihrer starken lokalen Verankerung bei gleichzeitiger weltweiter Vermarktung insbesondere amerikanischer Genreprodukte ein markantes Beispiel zum Studium von Prozessen der globalen Verbreitung und lokalen Aufnahme sprachlicher Phänomene. Die kulturell gelebte Erfahrung von Globalisierung ist als Wandel der Art, in der das lokale Alltagsleben erfahren wird, zu begreifen, welches zunehmend von entfernten Globalisierungskräften

⁷⁶⁷ Talbot (2003: 480) zitiert einige Richtlinien der National Union of Journalists (NUJ, Großbritannien) gegen stereotypische Repräsentationen von Frauen und Männern in der Presse: „There is no reason why girls and women should be generally characterized as emotional, sentimental, dependent, vulnerable, passive, alluring, mysterious, fickle, weak, inferior, neurotic, gentle, muddled, vain, intuitive... Nor is there any reason why boys and men should be assumed to be dominant, strong, aggressive, sensible, superior, randy, decisive, courageous, ambitious, unemotional, logical, independent, ruthless“ (1982: 6).

⁷⁶⁸ Vgl. die Metaphern in (DE17): „Ich hoff der Track ist ein Dildo der die Zone fickt“, (DE21): „Du brauchst nicht viel zu reden ich ficke euch noch vor acht“ oder die sexistische Sprechweise in (DE30): „Ich glaubte an die Welt ohne Gewalt, ohne Krieg/ Und ohne akustische Vergewaltigung/ Es war eine Zeit, in der man noch in den Puff gehen konnte/ Ohne Angst zu haben, dass leichte Mädchen ein paar Monate später/ Auf der Spitzenposition der deutschen Singlecharts wiederzufinden“ (s.a. Haste 1984).

durchzogen wird. Dieser von García Canclini mit dem Begriff ‚Deterritorialisierung‘ beschriebene Prozess des „Verlust[s] einer ‚natürlichen‘ Beziehung der Kultur zu geographischen und sozialen Territorien“ (García Canclini 1995: 229) findet seinen Widerhall in der Adaption und Rekontextualisierung amerikanischer Rapmusik im deutschsprachigen Raum, die z.T. mehr zwischen als innerhalb bestimmter kultureller und nationaler Territorien angesiedelt zu sein scheint (vgl. Hepp 2002: 876).

Die Veränderlichkeit von Bedeutungen innerhalb der globalisierten Kultur von Rap (vgl. Lull 1995: 115ff.) und ihr transkultureller Charakter infolge des Austauschprozesses zwischen global und lokal verfügbaren Ressourcen bedingen Hybridität als eine ihrer Wesenseigenschaften (vgl. Tomlinson 2002: 149). Homogenisierende Entwicklungen im Hinblick auf die sprachlich-musikalische Gestaltungsweise von Raps werden durch weitreichende Unterschiede und kulturelle Diskontinuitäten gestört (vgl. Martin-Barbero 1993: 149). Featherstone zufolge besteht eine Konsequenz des Globalisierungsprozesses, die Wahrnehmung der Endlichkeit und Begrenztheit der Menschheit, nicht darin, Homogenität zu produzieren, sondern mit größerer Diversität vertraut zu machen, der beträchtlichen Bandbreite lokaler Kulturen (Featherstone 1993: 169). Dies gilt in besonderem Maße für Rap, in dem der Zwang zu lokalkulturell gebundener Authentizität der Sprachideologie selbst eingeschrieben ist.

Das komplexe globale Netzwerk von Interkonnektivitäten im Rap besitzt spezifische Ursprünge, Machtkonzentrationen und Verdichtungen in Zentren der Kulturproduktion und Konzentration von Reichtum und Macht (vgl. Tomlinson 2002: 144). Die Untersuchung zeigt, dass nicht von der bloßen Präsenz amerikanischer Rapmusikproduktionen auf deren kulturell und ideologisch bedeutsame Wirkung geschlossen werden kann. Die existierende Konkurrenz lokaler Kulturen wird durch den Prozess der Globalisierung teilweise noch verstärkt (vgl. ebd., 145), und diese bedienen sich in unterschiedlichem Maß global zugänglicher Ressourcen der Herkunftskultur.

Der Einfluss von ‚mediascapes‘ auf die globale Kultur von Rap ist evident in der Tendenz zu Image-Zentriertheit, narrativbasierten Belegen von Realitätsausschnitten und dem, was sie denen bieten, die sie erfahren und umwandeln: eine Reihe von Elementen wie Charaktere, Handlungsverläufe und textuelle Formen, aus denen Drehbücher imaginierter Leben geformt werden, ihrer eigenen wie der anderer an anderen Orten (vgl. Appadurai 1990: 299). Sie erscheinen in den Handlungssträngen von Raptexten, in der bildhaften und metaphernreichen Sprache von Rapperinnen und Rappern und in kulturellen Referenzen mannigfaltiger Art.

Globale Medienlandschaften setzen sich aus einer Vielzahl von Elementen zusammen, die an verschiedenen Orten von bestimmten Gruppen auf alternative Weise genutzt werden (Longhurst 1995: 53). Sie sind nicht das Produkt einer Gruppe oder kontrollierenden Organisation und beinhalten komplexe Aushandlungsprozesse und Kämpfe um die Komposition verschiedener Elemente. Ihre Wahrnehmung erfolgt auf unterschiedliche Weise und aus unterschiedlichen Perspektiven, und es zeigt sich die relative Offenheit medial vermittelter Kulturprodukte wie Rapmusik für verschiedene Nutzungen auch im Sinne sprachlich-diskursiver Verwendungsweisen.

Die stärkere Durchdringung des alltäglichen lokalkulturellen Lebens durch global vernetzte Medien und weltweite Vermarktung von Bildern und Stilen hat die zunehmende Lösung von Identitäten von bestimmten Zeiten, Orten, Narrativen und Traditionen zur Folge (vgl. Hall 1992: 303). Kommerziell produzierte semiotische Ressourcen amerikanischer Rapmusik sind an den verschiedensten Orten der Welt und auch in Deutschland zugänglich und werden zu „nationenübergreifende[n] Kristallisationsmaterialien von kultureller Identität“ (Löffelholz and Hepp 2002: 16). Dies zeigt sich am gemeinsamen Rekurs auf die Anfänge und Herkunftskultur von Rap in amerikanischen und deutschen Texten durch Orts-, Zeit- und Personenreferenzen und

am gleichartigen Sprachgebrauch, bezogen auf Narrativtraditionen, Sprechhandlungen und die Benutzung sinnverwandter Metaphern und Kategorisierungen.

Die kommunikationstechnische Vernetzung lokaler Rapkulturen bedingt eine veränderte Vorstellung von autonomen Kulturen. Diese sind nicht mehr in sich geschlossen und von außen durch Medien beeinflusst (vgl. Löffelholz and Hepp 2002: 17), sondern beziehen entscheidende Impulse aus der Mediatisierung. Sie sind zumeist multiethnisch und differenziert nach Milieu und Lebensstil über Lokalitäten hinweg. Der asymmetrische und widersprüchliche Verlauf von Globalisierungsprozessen bringt allerdings kulturelle Konflikte mit sich (vgl. ebd. 21), und das sowohl mit Blick auf interkulturelle als auch transkulturelle Prozesse. Die Übernahme oder das Einsetzen stereotypisierender Images, Charakterisierungen und Kategorisierungen in einer Reihe von amerikanischen und deutschen Texten verdeutlicht Aspekte von Macht und Verantwortlichkeit bei der sprachlichen Reproduktion bestimmter Ideologeme.

Medien verschaffen partielle Einblicke in und verschiedene Zugänge zu Kulturen und kulturellen Kontexten. Die Analyse der Konstruktion von Lokalität und Translokalität in medial vermittelten Kulturen wie Rap und Auseinandersetzung mit dem komplexen Netzwerk seiner sprachlichen Konnektivitäten dient u.a. dem Verstehen von kulturellen Besonderheiten und deren beidseitiger Akzeptanz „in einer vielfach gebrochenen, multikulturellen Welt“ (vgl. Löffelholz and Hepp 2002: 31).

Mittels der auf der Sprachideologie von Rap beruhenden Verwendung von Schlüssellexemen, -phraseolexemen, Vernacular- und Slangausdrücken und der Benutzung zur Genrerollenausfüllung relevanter Themenkreise und Diskurse werden nationenübergreifende Solidaritäten hergestellt und imaginierte Gemeinschaften hervorgebracht (vgl. Anderson 1996: 115f.), die sich nicht mit bestimmten Territorien decken (vgl. Hepp 2002: 866) ähnlich diasporischen Gemeinschaften. Das Lokale wird in die vorgestellte Gemeinschaft urbaner, regionaler und nationaler Rapkultur bzw. in weitere Gemeinschaften mit ethnischen, konsumbezogenen u.a. Anknüpfungspunkten eingebracht. Dabei führt die Zunahme an Kommunikationsbeziehungen und medialer Verbundenheit globalisierter Kulturen (s. Tomlinson 2002) nicht ohne Weiteres zu kultureller Nähe, Übereinstimmung oder Homogenisierung (s.o.).

Die im globalen Kontext von Medienkommunikation geschaffenen translokalen Kommunikationsbeziehungen, Produktionen und Repräsentationen bewegen sich im Spannungsfeld zwischen lokalen und globalen Diskursen (vgl. Hepp 2002). Translokal zugängliche Medienprodukte werden von Mitgliedern unterschiedlicher sozialer, ethnischer und genderbasierter Gruppen im Rap verschieden angeeignet. Die sprachliche Relokalisierung und Reterritorialisierung solcher Medieninhalte und Artikulation von Identitäten verläuft entlang lokaler und translokaler Rahmensetzungen. Dabei werden lokale Differenzen zwischen nationalen und regionalen Kulturen häufig verstärkt. „Das Eigene im Gemeinsamen suchen, dies ist eine Grundmaxime der lokalen HipHop-Szenen“ (Klein and Friedrich 2003: 94).

Rap in Deutschland ist wie in anderen europäischen Ländern wie keine andere Popkultur zuvor auch bei Jugendlichen aus ethnischen Minderheitenkulturen verankert (ebd., 96). Neben der Förderung regionaler Dialekte ist daher auch die Wiederbelebung oder Neukonstruktion ethnischer Traditionen im Rap beobachtbar, die sich in der Aufnahme und Variation bestimmter ethnischer und geschlechtsgebundener Kategorisierungen und Sprechakte manifestiert. Wie im Bereich globalisierter Medienkommunikation, so ist eine Ausdifferenzierung in der Realisierung bestimmter Formate global verbreiteten Raps in verschiedenen kulturellen Kontexten erkennbar. Die Adaption von Bestandteilen einzelner Genrerollen verdeutlicht die Zwänge von Authentizität und Glaubwürdigkeit einerseits und bestimmten Genrevorgaben

andererseits. Häufig erfolgt eine nur partielle Verkörperung spezifischer Genrerollen: andere Charakteristika werden ins Bizarre übersteigert, parodiert oder fallengelassen.

Räumliche Verbundenheit durch den Gebrauch lokaler Varietäten und die Loslösung von lokalen Bindungen durch selbstgeschaffene Verbindungen zu transkulturellen Räumen in Form von Themenbezügen und Rekursen auf die internationale Raplingo sind im Rap zur gleichen Zeit auszumachen. Damit einher geht die Kreation neuartiger hybrider Selbstbilder und sozialer Zugehörigkeiten, ein Prozess, der auch durch die globalen Prozesse der Migration und globalen Kulturaustausches gefördert wird. Die von Theoretikern der Postmoderne suggerierte ‚Dezentrierung‘ von Identitäten in der gegenwärtigen Kultur und geringere Ortsverbundenheit im Vergleich zu früheren Generationen über die mediale Vernetzung ist in Raptexten nachweisbar, die die Performanz von Identitäten aus einer kaleidoskopartigen Vielfalt mit unterschiedlichen Anteilen lokaler und globaler semiotischer Ressourcen vollziehen.

Kultur als Differenz und Diskursdimension wird zur Generation verschiedener Konzeptionen von Gruppenidentität verwendet (vgl. Appadurai 1996: 13). Die kontextuellen und vergleichenden Aspekte von Kultur werden ähnlich wie Ethnizität als Mittel zum Ausdruck von sozialer und individueller Identität eingesetzt. Dies schließt die bewusste Konstruktion von Differenz durch das Erfinden oder Wiedereinführen von Traditionen und anderen Identitätsmarkern mit ein, wie sie beispielsweise in kulturellen Referenzen auf Literatur, Geschichte, Politik und Musik zum Vorschein kommt.

Globalisierungs- und Lokalisierungsprozesse sowie globale Homogenisierung und andererseits Heterogenisierung bedingen einander, verstärken sich und schließen einander nicht aus. Die Produktion von Lokalität im Rap wird durch Nation, diasporische und virtuelle Gemeinschaften am stärksten beeinflusst (vgl. Appadurai 1996: 198). Die durch Medien und Migration sowohl getrennt als auch gemeinsam produzierten Bildwelten und Diskurse bedingen einerseits Instabilitäten bei der Schaffung von Selbst und Identitäten, andererseits regen sie zum Vergleich und zur Kreation neuer Identitäten durch Individuen aller sozialen Schichten an.

Die Globalisierung von Rapmusik führt zur medialen Einführung und Neudefinition von Tradition seitens der Rezipienten. Lokalkulturelle bzw. diasporische Überlieferungen und massenkulturell vermittelte Traditionen treten in ein Austauschverhältnis oder in Konkurrenz zueinander. Dies hat nicht die Auflösung, wohl aber Veränderung und Durchmischung lokalkultureller Traditionen mit Einsprengeln massenkultureller Produkte zur Folge, mit denen Rappende Wege erproben, bisherige Strukturen und Bedeutungssysteme des Alltagslebens zu adressieren und zu verhandeln.

Die genannten Einflüsse haben ein emanzipatorisches Potential, können aber auch zu Verzerrungen, Übersimplifizierungen und starken Diskontinuitäten im Selbstbild und in der Sicht auf andere Kulturen beitragen (vgl. Hill 1999, Deignan 2005). So lässt sich Lulls (1995: 234) Ansicht, derzufolge der vorrangige Effekt von Globalisierung die Organisation von Diversität eher als Replikation von Uniformität ist, nur für einen Teil der untersuchten Stücke des deutschen Korpus verifizieren, da ein weiterer Teil in enger Anlehnung an amerikanische Genrevorbilder und unter geringer Rücksicht auf lokale Einbettung, sprachliche und kulturelle Differenz kreiert wurde.

Die Hybridität der Texte zeigt sich in den durch Interaktion mit anderen kulturellen Settings produzierten neuen Formen der Kommunikation und in den neuartigen Charakteren, Referenzen und Metaphern, die die lokalkulturellen Settings verändern (vgl. Lull 1995: 242). Andererseits wirft die unbeschwernte Integration und Fortsetzung bestimmter Diskurse amerikanischen Raps im deutschsprachigen Raum ein bezeichnendes Licht auf ähnlich situierte politische Missstände und Machtverhältnisse.

Die Indigenisierung importierter kultureller Elemente durch Annahme lokaler Eigenschaften im Laufe der Hybridisierung der Kultur und der Verlust des exotischen

Fremdheitscharakters (s. Lull 1995: 244) vollziehen sich durch die Vereinheimischung fremdsprachiger Gehalte und Durchsetzung mit lokaltypischen Figuren und Redeweisen. Die Indigenisierung amerikanischer Rapmusik erfolgt durch Benutzung einheimischer Sprache und Musikformen, die ein Amalgam aus amerikanischer black culture und anderen Kulturen erzeugen (vgl. ebd.), die selbst komplexe Geschichten kultureller Vermischung durch Migration u.a. in den Prozess mit einbringen.

Die mit der ‚Glokalisierung‘ (Lull 1995: 249) von Rap einhergehende Transformation von Kulturen findet nicht zu gleichen Teilen und beidseitig statt (vgl. ebd., 252). Die Interaktion zwischen den Ländern verläuft überwiegend in Richtung der Übernahme und Adaption amerikanischer Musik, aus denen sich kulturell Hybrides im deutschsprachigen Raum entwickelt (vgl. Kapitel 2.2). Hinzu kommen unterschiedliche Bedeutungsbestimmungen der Sozialsymbolik und Ästhetik von Rap durch verschiedene soziale Gruppen bei der Einschreibung sozialer Räume mit Sinngehalten. Mitglieder von Migrationsgemeinschaften führen Aspekte ihrer eigenen kulturellen Identität in das Alltagsleben angestammter Bevölkerungen ein (vgl. Kapitel 10 und 11.6). Die Performanz bestimmter Identitäten wird nicht von allen Interpretanten desselben sozialen Raumes geteilt (vgl. Massey 1993: 65).

Urbane Räume werden infolge zunehmender Mobilität und mannigfaltiger kultureller Traditionen von Rapperinnen und Rappern verschieden definiert; das Verhältnis von Ort und Gemeinschaft(en) gestaltet sich komplex. Das Verständnis von Lokalität und lokaler Identität als subjektives Element unterschiedlicher kollektiver Werte manifestiert sich in bestimmten Narrativen und Musikstilen. Die Konstruktion neuer urbaner Erzählungen mithilfe importierter Vorgaben und Ideengehalte ermöglicht Teilnehmenden der Rapmusikultur den interkulturellen Vergleich und bietet neue Perspektiven auf das Lokale, auf damit verknüpfte Probleme und Lösungsstrategien. Dabei wird vor allem von solchen Subgenres Gebrauch gemacht, die den Denk- und Verstehensweisen sozialer Akteure besonders entgegenkommen und Wege für den Umgang mit der erfahrbaren Welt aufzeigen. Sie dienen der Unterstützung existierender Repräsentationen oder dem Anstoß zu einer veränderten Wahrnehmungsweise.

Lokalität als umstrittenes Terrain, das unterschiedliche Interpretationen erfährt (Bennett 2000: 69), wird mithilfe von Rapmusik ausgehandelt. Mittels der Aspekte des Lokalen kreieren Rapperinnen und Rapper neue Formen der Identität aus globalen und Alltagsbezügen. Bei der Verarbeitung global verfügbarer Ressourcen in deutschen Texten durch lokale Akteure finden Bedeutungseinschreibungen statt, die auf lokale und globale Kontexte bezogen sind (s. Kapitel 2) und Tendenzen zur Vereinheitlichung wie auch zur Diversifizierung aufweisen. Die von Bennett (2000: 138) proklamierten Spannungen und Widersprüche, mit denen die Lokalisierung von Rapmusik im deutschen Kontext geladen ist beim Versuch des In-Einklangbringens von musikalischer und stilistischer Authentizität mit Lokalität, Identität und Alltagsleben, sind auch in der vorliegenden Untersuchung in einer Reihe von Texten feststellbar.

Durch die verbale Neuimagination und -strukturierung kultureller und sozialer Räume tragen Rapmusikulturen zu einem Wandel von Orten bei, in denen sie auftreten (vgl. Kapitel 2.2.2). Rapperinnen und Rapper beteiligen sich an der Produktion räumlicher Kategorien und Identitäten innerhalb und außerhalb von Rap und Hip-hop (vgl. Forman 2004: 201-2). Durch die Benutzung ethnischer Kategorisierungen und Thematisierung ethnischer Diskurse gibt Rapmusik Einblick in die sozialräumliche Aufteilung von Ethnien und die Erfahrungen sozialer und ethnischer Minderheiten. Räumliche Dynamiken und ethnische Kontexte werden in Themen, Zeit- und Ortsreferenzen sowie Referenzen auf Erfahrungen und Ideologien aufgegriffen und verarbeitet. Diese lassen sich in einem weitreichenderen Kreis gesellschaftlicher Diskurse lokalisieren. Das Studium lokaler Praktiken und Diskurse als Grundlage von

Rap gibt Aufschluss über die Konstruktion von Lokalität selbst und über die Art des Raumes, der konstruiert wird (vgl. Forman 2004: 202). Die explizite räumliche Bewusstheit von Rap und Hip-hop kann als Schlüsselfaktor zur Unterscheidung von anderen Musikkulturen aufgefasst werden (vgl. ebd., 203).

Rap wird von Minoritätenjugendlichen zur Aufbringung von Diskursen urbaner lokaler Identität benutzt. Mit der Betonung von Ortsloyalität zeigen sich Rapperinnen und Rapper als zu ihrer unmittelbaren Umgebung gehörig und setzen sich von anderen Umwelten, Gemeinschaften und Rapperinnen und Rappern ab, die in ähnlicher Weise Räume für sich einfordern. Lokale Umgebungen werden benannt, anschaulich gemacht und in Beziehung zur größeren ‚Landkarte‘ und anderen Orten von Rap gesetzt. Die Konstruktion der ‚hood‘ erfolgt trotz sozialer Widersprüche meist innerhalb des diskursiven Rahmens von ‚home‘ (s. Forman 2004: 208). Rapperinnen und Rapper entwerfen Profile ihrer Heimatregion und ihres menschlichen Umfeldes und benutzen Referenzen zur Respekterweisung und Demonstration von Loyalität gegenüber der eigenen Herkunft. Die Bedeutung von Orten und sozialen Netzwerken wird betont.

Regionale Genrevariationen sind durch verschiedene Wahrnehmungsweisen von Rap bedingt, die den unterschiedlichen sozialen Mustern lokaler Alltagswelten Rechnung tragen. Neben der musikalisch-stilistischen Ausdifferenzierung sind regionale Diskursdifferenzen erkennbar, die sich in Variationen von Vokalstil und Slanggebrauch, ortsspezifischen Referenzen auf Städte, Nachbarschaften und Crews sowie einer Anzahl genereller Unterschiede in Form und Textgehalt niederschlagen.

Die Repräsentation ‚authentischen‘ Straßenlebens in einigen deutschen Texten versucht, Realitätsnähe, Authentizität und lokale Selbstdarstellung zu verbinden. Der Rekurs auf die ‚hood‘ als Sozialisations- und Erfahrungsraum ist möglicherweise eine Antwort auf übergreifende Veränderungen wie die Umformung nationaler und regionaler Wirtschaften im Rahmen der Globalisierung von Märkten und die Furcht bestimmter gesellschaftlicher Gruppen vor weiterer Benachteiligung im Prozess großflächiger Umstrukturierungen städtischer Zentren (vgl. Quinn 2005: 67 u. 85f.).

Neben der Betonung lokaler Verbundenheit steht die Hervorhebung relevanter nationaler und transnationaler Themen und die Verbundenheit mit der internationalen Rapmusikszene. Die Identifikation mit Orten geschieht auf unterschiedliche Weise entsprechend den differierenden Einstellungen, Evaluationen und Konstruktionen bedeutungstragender Räume. Raps zeigen, wie sozialkulturelle Räume durch Diskurse ebenso wie durch positive Beziehungen zu Lokalitäten mit Sinn erfüllt werden.

13.2 Rap als postmoderne Kunst und orale Erzähkultur

Die von Strinati (1992) im Hinblick auf Popularkultur angeführten fünf Elemente von Postmodernismus lassen sich in Raptexten nachweisen (vgl. Kapitel 3.1). Eines der hervorstechendsten Merkmale von Rapmusik ist der Zusammenbruch der Trennung zwischen Kultur und Gesellschaft, der sich u.a. in der Sozialkritik und dem politischen Engagement vieler Rapperinnen und Rapper manifestiert (1). Stil bildet ein zentrales Moment der Kunstform und ist nicht mehr nur Zutat, sondern steht häufig im Mittelpunkt auch auf Kosten von Substanz und Inhalt (2). Die Ausprägung verschiedener Sprechakte, Reimformen und Arten des Flows sind deutliche Hinweise auf die Performanz- und Stilorientiertheit von Rapperinnen und Rappern.

Die Gattung ist weiterhin durch den Zusammenbruch der Trennung zwischen Hochkultur (Kunst) und Popularkultur gekennzeichnet (3). Dies bezeugt der freimütige Umgang mit Sprach- und Musik-Zitaten aus Romantik und Klassik bis hin zum Barock und sogar Vorgängerepochen parallel zur Verwendung popkultureller Arrangements. Dem Ausdrucksbedürfnis dienen Referenzen aus der klassischen Literatur ebenso wie

Ausschnitte aus politischen Reden, aus Comic-Heften und Action- und Gangsta-Filmen, die mittels Bricolagetechniken und Sampling zu einem neuen Ganzen zusammengefügt werden. Häufig findet dabei eine Umwertung, Verfremdung und Ironisierung von Formen der als dominant empfundenen Kultur und Sprache entsprechend der lebensweltlichen Bedingungen und Erfahrungen der Akteure statt. Andererseits werden kulturelle Ressourcen zur Stilkreation und Realisierung bestimmter Sprechakte wie *boasting* im Rap identifikatorisch benutzt (vgl. Kapitel 1). Ein weiteres Merkmal bezieht sich auf die Konfusionen über Zeit und Raum (4). Die Vermischung räumlich und zeitlich z.T. weit auseinanderliegender semiotischer Ressourcen aus verschiedenen Epochen und Kulturen gehört zu den wesentlichen Kennzeichen von Rapmusik. Es erfolgt eine Amalgamierung sprachlicher und musikalischer Charakteristika aus unterschiedlichen Regionen und von unterschiedlichen Medien.

Als fünftes und letztes Merkmal von Postmodernismus im Zusammenhang mit Popularkultur nennt Strinati den Rückgang von ‚Meta-Narrativen‘ (5). In den untersuchten Texten überwiegen episodische Darstellungen und solche ohne erkennbare Narrativstruktur und stattdessen mit Aneinanderreihungen von Realitätsschnipseln und Sequenzen von Selbstlob und gegnerischer Herabsetzung. Der Rekurs auf große Narrative erfolgt zumeist in gebrochener Form und als Parodie, z.B. in der verweltlichten Auslegung und Verwendung von Bibelziten. Auch Featherstones (1988) Hinweis beim Vergleich von Moderne und Postmoderne, dass letztere verspielter sei als die Vorgängerepoche, trifft auf die Gestaltungsweisen von Rap zu. Rapperinnen und Rapper machen Gebrauch von popularkulturellen Formen ohne die Last des Geniekults vorausgegangener Epochen und ohne Scheu vor Eklektizismus. Letzterer wird durch Sampling-, Schnitt- und Mixtechniken im Rap noch hervorgehoben.

In postmodernen Kunstformen wie Rap kommt es zur Aufweichung der Grenze zwischen Kunst und Alltagsleben und dem Kollabieren der hierarchischen Distinktion zwischen Hoch- und Massen/Popularkultur. Es herrscht eine stilistische Promiskuität mit Vorliebe für Eklektizismus und das Vermischen von Codes (Featherstone 1988). Die starke lokale Bezogenheit der Kultur und Eingebundenheit von Rappenden in soziale Netzwerke bedingen reichhaltige Bezüge auf deren Alltagswelten in den Texten und andererseits den Rekurs auf die Herkunftskultur (der oft stellvertretend glorifizierend der Status einer ‚Hochkultur‘ zugeschrieben wird) und allgemein auf urbane multiethnische Gemeinschaften durch den Gebrauch von Mehrsprachigkeit, Stadtsprachen, Dialekten, u.Ä. Auch vermischen sich musikalische Mittel von Ursprungs- und Aufnahmekultur bei der Adaption von Genrevorbildern.

Parodie, Pastiche, Ironie, Verspieltheit und das Zelebrieren von Oberfläche und ‚Tiefenlosigkeit‘ postmoderner Kultur stehen im Gegensatz zu modernistischen Denkweisen wie dem Ergründenwollen des hinter Alltäglichem Verborgenen. Der Niedergang von Originalitäts- und Geniedenken künstlerischer Produzent/inn/en und die Annahme, dass Kunst wiederholend sein kann, befinden sich ebenfalls im Kontrast zum ästhetischen Selbstbewusstsein und der Reflexivität des Modernismus. Dazu zählen weiter die von Rose als typisch für globale Strukturerscheinungen beschriebenen Phänomene Fluss, das Über- und Ineinanderschichten und die Brechung sprachlicher und musikalischer Einheiten im performativen Zusammenspiel von Rap, die auch als künstlerischer Reflex und zeitgemäße Antwort auf soziokulturelle Veränderungsprozesse auffassbar sind. Mit den Mitteln von *flow*, *layering* und *rupture* reflektieren und bestreiten die Ausübenden die sozialen Rollen, die innerstädtischen Jugendlichen zur Jahrtausendwende offen stehen (s. Rose 1994: 72). Als genretypische Elemente amerikanischer Rapmusik werden sie in Deutschland adaptiert.

Der überwiegende Teil der untersuchten Raptexte weist die von Ong erläuterten Aspekte der Psychodynamik von Oralität auf (s. Kapitel 3.2). Zahlreiche Texte sind

durch eine eher additive als subordinierende Erzählweise und durch eine aggregative eher als analytische Form gekennzeichnet, was mit einigen der oben angeführten Charakteristika postmoderner Erzählkunst korreliert. Viele Raps beinhalten redundante oder kopierende Gedanken- und Ausdruckswelten und verweisen auf überwiegend konservative oder traditionalistische Einstellungen. Zumeist rekurren sie auf unmittelbare Lebenswelten und benutzen antagonistische, emphatische und partizipierende eher als objektiv distanzierte Ausdrucksweisen. Ebenso sind sie häufiger homöostatisch und situativ als abstrakt.

Die Funktion mündlichen Memorierens, von Verbomotorik und der Rolle des Heldenhaft-Besonderen und Bizarren, von Klang, Gemeinschaft und Sakralität in oralen Erzählkulturen gelten analog für zahlreiche Raps. Insbesondere die Funktion extremer Polarisierungen und starker Übertreibungen zur Aufmerksamkeitssteigerung und Gewinnung des Publikums sowie als Merkhilfe kommen in der Anlage und Performanz vieler Raptexte zum Vorschein. Der formelhafte Stil poetischer, mündlich orientierter Gattungen begegnet auch in der Gedankenformulierung und Ausdrucksweise schriftlich durchformter und überarbeiteter Gattungen wie Rap. Andererseits weisen bereits primäre orale Erzähltechniken die Flexibilität zur Einführung neuer Elemente in alte Geschichten auf (vgl. Ong 1982: 42), beispielsweise durch Rekombination und Anpassung alter Formeln und Themen an neue Gegebenheiten.

Der von Ong mit der Lebenshärte vieler früher Gesellschaften und dem antagonistischen direkten Performanzcharakter begründete hohe Gewaltanteil in frühen Kunstformen manifestiert sich auch in einigen Untergattungen und Sprechhandlungen von Rap. In ähnlicher Weise begegnet als Gegenstück zu ‚name-calling‘⁷⁶⁹, grausamer und wütender Kritik die unumwundene Kundgabe von Lob und Selbstpreis im Rap wie anderswo in Verbindung mit Mündlichkeit (vgl. Ong 1982: 44-5). Die von Ong (ebd., 49) bemerkte Ermutigung oraler Kulturen von Triumphalismus, die in modernen Zeiten mit der zunehmenden Literatisierung einst oraler Gesellschaften regelmäßig zum Verschwinden tendierte, gilt auch und gerade für Formen von Rap. Die sekundäre Mündlichkeit von Raptexten ähnelt in auffallender Weise der primären in seiner partizipatorischen Mystik, dem Forcieren eines Gemeinschaftssinns, seiner Konzentration auf den gegenwärtigen Moment und in der Nutzung formelhafter Sprechweisen (vgl. ebd., 136). Allerdings ist sie grundsätzlich eine überlegtere und ihrer selbst bewusstere, intentionale und stilisierte Mündlichkeit.

Als Form literarischer Kunst speist sich Rap aus einer Vielzahl von Traditionen von Black oral culture. Ohne Berücksichtigung dieser Traditionen erscheinen Raptexte möglicherweise oberflächlich (vgl. Kerkhoff 1996: 183ff.). Die durchschnittlich viermal so hohe Textmenge von Raps im Vergleich zu gewöhnlichen Popsongs bezeugt eine Liebe zur Sprache ungleich der in irgendeinem anderen derzeitigen popmusikalischen Genre. Die Beschäftigung mit Rap als überwiegendes Ausdrucksmedium städtischer Jugendlicher gibt Einblick in die Verwendungsweisen informeller Sprache, die Lexikon, Phonologie and Syntax betrifft, und in soziokulturelle Differenzen im Sprechverhalten.

13.3 Genre- und Genderkonstruktion in Raptexten

Wie in Kapitel 3.7 festgestellt, verändern Genres sich mit den sozialen Konventionen, denen sie unterliegen. Ihre formalen Charakteristika beruhen auf den sozialen Motiven der Produzentinnen und Produzenten, auf rekurrente soziale Situationen in bestimmter Weise zu reagieren (Freedman and Medway 1994: 3).

⁷⁶⁹ Benutzung rüder o. beleidigender Worte für jmd., s. (US88): „don't be getting mad, when we playing, it's cool/ but don't you be calling out my name/ I bring wreck to those who disrespect me like a dame”.

Raptexte sind in soziale Kontexte eingebettet und können als Strategien verstanden werden, auf bestimmte soziale Situationen zu antworten. Dazu wird Genrewissen verwandt, das situationsgerechtes Verhalten in spezifischen Diskursgemeinschaften erlaubt (s. Berkenkotter and Huckin 1995: IX). Texte sind Teil der sozialen Prozesse, durch die Diskurswissen und -macht, Realität und Fakten geschaffen werden. Mit ihnen beantworten und gestalten Rapper und Rapperinnen soziale Kontexte, geben Werturteile ab und artikulieren kollektiv geteilte Werte und Erwartungshaltungen bestimmter Gruppen, Rezipienten und Rezipientinnen. Die Struktur von Rapmusiktexten vermittelt Bedeutungen, Genrewissen und Einstellungen zu sozialen Diskursen (s. Kapitel 2.2).

Genres sind komplexe Sprachstrukturen und interaktive Sprechmuster mit geschichtlichen und sozialen Bezügen (s. Guenther und Knoblauch 1995: 2). Als Lenker von Aktivitäten in verbaler Interaktion sind sie auch Bestandteil der Ideologien sozialer Gruppen (vgl. ebd.). Die Begriffsbestimmung von Rap enthält weitreichende Implikationen im Hinblick auf Genderbias und damit verknüpfte Ansichten zu möglichen Verwendungsweisen und Benutzerrestriktionen (vgl. Kapitel 3.3). Rap reproduziert traditionelle Geschlechterhierarchien, wird von männlichen Rappern dominiert und betreibt einen Männlichkeitskult (s. Kapitel 3.4). Es werden ausgrenzende soziale Kategorisierungen, Diskursstrategien und sexistische Sprache verwandt bei Geschlechtercharakterisierungen und der Kontrolle von Themen, Denk- und Bezeichnungsweisen sowie dem Sprecherrecht und Recht zur Ausführung bestimmter Sprechakte wie Urteilen, Kritisieren und Unterbrechen. Es zeigt sich, dass Genreentwicklungen nicht losgelöst von sozialgeschichtlichen und politischen Prozessen stattfinden. Rapmusikerinnen und -musiker nehmen aktiv Anteil am Prozess der Aushandlung sozialer Positionen durch ihr performatives Auftreten.

Sprachlich-musikalische Aushandlungsprozesse von Rapperinnen und Rappern innerhalb des Genres betreffen die Auseinandersetzung mit bestimmten Diskursen, Themen, stereotypisierenden Charakterisierungen und sozialen Kategorisierungen, die der gesellschaftlichen Wirklichkeit entstammen und in stilisierter Form in die Texte eingebracht werden. Es werden soziale Grenzen und mannigfaltige Identitäten verhandelt, Dispute zumeist im Dialog miteinander und mit der Hörerschaft ausgetragen, und es erfolgt die gleichzeitige Abgrenzung von anderen Popmusikgenres. Mithilfe von Genrewissen wie der Benutzung von Vernacularvarietäten, dem Gebrauch spezieller Wortschatzausschnitte, Metapherndomänen, Diskursstrategien und Sprechhandlungen zur Realisierung bestimmter Rollenformate werden Bedeutungen in Texten produziert, die soziale Kontexte individuell interpretieren und mit denen versucht wird, einen kohärenten Lebenssinn aus Alltagserfahrungen zu erzeugen.

Die musikalischen und sprachlichen Mittel der Gattung stehen der Konstruktion kultureller Stile zur Verfügung und werden als Vergleichskategorien herangezogen bei der Entwicklung distinktiver Muster sozialer und ethnischer Gruppen, basierend auf ihren eigenen sozialen Erfahrungen und in Beziehung zu anderen sozialen Gruppen und Formen der Erfahrung. Die z.T. homologen Beziehungen zwischen Musik und verschiedenen Aspekten der Kultur (s. Hebdige 1979: 113) deuten auf die symbolische Passgenauigkeit zwischen den Werten und Lebensstilen Rappender, ihren subjektiven Erfahrungen und den sprachlich-musikalischen Formen, die sie benutzen, um ihre wesentlichen Belange zu artikulieren und ihnen Nachdruck zu verleihen. Kampfgeist, Leistungsstreben, die Lust am Wettstreit und an der Unterhaltung demonstrieren antagonistische Sprechstile und kriegerische Metaphern ebenso wie hyperbolische Redeweisen, Sprachspiele und die Benutzung ausgefeilter Reimtechniken.

Sprachlich-musikalische Genremerkmale dienen weiter als identitätsstiftendes Medium der Lokalisierung regionaler und nationaler Gemeinschaften, ethnischer Bevölkerungsteile und anderer Gruppierungen. Im Rap kreierte Identitäten haben Teil

am fortgesetzten Dialog mit sozialen Räumen, in denen sie ausgelebt werden, mit der sozialen und räumlichen Organisation von Lokalitäten. Rapmusik spielt eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung der Beziehung zwischen Lokalität und Identität und als Ressource zur Konstruktion lokaler Identitäten mittels Referenzen und lokal verankerter Narrative. Das ‚Lokale‘ wird dabei nicht als definierter Raum vorgestellt, sondern als eine Anzahl von Diskursen, die das Lokale und die Beziehung von Menschen zum Lokalen beschreiben (vgl. Bennett 2000: 63). Mittels unterschiedlicher Genrewahl, Rollenausfüllung und Erzählperspektive werden verschiedene Sichtweisen auf das Lokale artikuliert und unterschiedliche Wirklichkeiten geschaffen.

Musik kann als besonders distinktives und dauerhaftes Medium für die kollektive Konstruktion von Bedeutungen öffentlicher Räume angesehen werden. Die Zunahme von Migrationsbevölkerungen in urbanen Milieus bringt es mit sich, dass Musik zur Schlüsselressource für die Selbstdefinition und die Bestimmung des Verhältnisses zur neuen sozialen Umgebung wird (s. Slobin 1992). Die Ausdifferenzierung sprachlich-musikalischer Stile von Rap durch Mitglieder von Migrationskulturen verweist auf die Funktion sozialer Positionierung bei gleichzeitiger Loyalität zu virtuellen Heimatgemeinschaften und zur internationalen Rapmusikszene.

Das Studium deutscher Raps parallel zu amerikanischen zeigt, dass sich die deutschsprachigen Texte auf einem Kontinuum zwischen der Nachahmung von US-Modellen und der Loslösung von ihnen bewegen (vgl. Androutopoulos and Scholz 2002: 28). Verbindungen zu den Ursprüngen von Rap werden auf vielfältige Weise artikuliert, beispielsweise durch die Benutzung informeller, am Mündlichen orientierter Sprache und Verwendung nationenübergreifenden Hiphopvokabulars als Ausdrucks gemeinsamer Werte und Verhaltensnormen und Anerkennung der eigenen Wurzeln der Kultur. Mit der Schaffung lokaler und nationaler Diskurse als Fortsetzung thematischer und sprachbezogener Vorgaben erfolgt eine teilweise Distanzierung zu amerikanischen Vorbildern aufgrund der Anpassung an lokalspezifische Rahmungen (s. Kapitel 2.2.3). Thematische, aktionale und sprachliche Bestandteile einheimischer Prägung werden mit importierten Diskursanteilen vermischt und erzeugen kulturell, sprachlich und musikalisch hybride Textgebilde (vgl. ebd.). Der Ausdruck der Beziehungen zur lokalen, nationalen und internationalen Rapszene erfolgt direkt und durch Benutzung rapsprachlicher Bezugsformeln wie das Respektgeben und Repräsentieren sowie durch die Verwendung einheimischer Sprache, dialektaler und soziolektaler Varianten.

Genrekonventionen, Themen und verbale Aktivitäten ermöglichen die biographische Selbstdarstellung und Kundgabe gesammelter Erfahrungen von Rapperinnen und Rappern verschiedenen sozialen Hintergrunds. Der Gebrauch lokaler Sprachvarianten bedeutet den Zwang zur Aneignung des Genres im Hinblick auf authentische und situationsadäquate Ausdrucksweisen und den sprachlichen Bezug zu lokalen Kontexten. Die Verbindung zwischen Kunstfertigkeit im Ausdruck, der Artikulation sozialpolitisch relevanter Themen und weiterer Diskurstraditionen wird in lokalen Gemeinschaften jeweils neu hergestellt. Die gleichzeitige Rückbindung an die internationale kulturelle Szene dient nicht nur der Solidarisierung, sondern häufig auch der Legitimierung bestimmter (in lokalem Kontext möglicherweise deplazierter) Rollen und der Rückversicherung und Anzeige authentischer und kompetenter Szenemitgliedschaft.

Mithilfe gattungstypischer Merkmale postmoderner und sekundärer mündlicher Prägung artikulieren deutsche wie US-amerikanische Rapperinnen und Rapper Spontaneität, Kreativität und verbales Können als Ausdruck von Identität. Außerdem besteht mit der Entwicklung eigener regional- und länderspezifischer sowie individueller Raptraditionen die zunehmende Möglichkeit des Rückgriffs auf nationale Ressourcen als Inspirationsquelle (vgl. Androutopoulos and Scholz 2002: 29).

Die von Klein und Friedrich (2003 54-5) angeführten verschiedenen Lesarten im Diskurs um den Transfer von amerikanischem Rap in andere nationale Kontexte manifestieren sich in der unterschiedlichen Gestaltungsweise deutschsprachiger Rapprodunkte. Die Sichtweise auf Rap als authentisch nur im Sinne der engen Anlehnung an das afroamerikanische ‚Original‘, erfolgt durch die nahezu vollständige Übernahme von Narrativelementen, Sprachformen und sozialen Kategorisierungen in einigen Texten. Eine andere Sicht ist das Verständnis globaler Rapkultur als nicht mehr nur afroamerikanisch, sondern als hybride Kultur. Authentizität wird jeweils neu hergestellt durch Bezug auf Politik und soziale Probleme, die Verwendung lokalspezifischer neben amerikanischen kulturellen Referenzen und die Beschreibung englischsprachiger Ausdrücke und Sachverhalte von Rap, d.h. Schlüssellexeme, Sprechakte, Rollen und Diskurse, mit geeigneten muttersprachlichen Mitteln.

Die dritte Lesart betrifft die Dichotomie von Original und Fälschung und ihre Übertragung auf deutschen Rap unter Verweis auf ausländische bzw. inländische Produzentinnen und Produzenten. Die soziale Situation ethnischer Minderheiten wird essentialisiert und es kommt zu deren teilweiser Gleichsetzung mit der Situation von Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern in den USA, sodass Repräsentationen politisch motivierten und authentischen Raps beispielsweise türkischer Jugendlicher als glaubwürdiger angesehen werden. Die Legitimation als ‚real‘ erfolgt hier auf der Grundlage der sozialen Situation und ethnischer Gesichtspunkte. Demgegenüber bezieht sich die vierte Lesart auf die Produktion von Authentizität durch die Verinnerlichung des Lebensgefühls Hiphop (vgl. ebd.). Dies erlaubt die Teilnahme auch Angehöriger anderer sozialer Gruppen und Milieus an Rap und Verwirklichung des Anspruchs auf ‚Realness‘ im Sinne glaubhafter Performanz.

Die Rekontextualisierung von Rapmusik wird zum einen als Versuch der Annäherung an ein vorgestelltes Original schwarzer Kulturpraktiken verstanden, das selbst ein Ergebnis vielfältiger Wechselbeziehungen und kultureller Einflussnahmen schwarzer, puertorikanischer und weißer Jugendlicher seit den Anfängen von Rap ist. Zum anderen erfolgt die Positionierung von Rap als eine hybride Kulturform, in die amerikanische und europäische Kulturtraditionen eingehen und die lokal verschiedene Ausformungen erfährt (vgl. Klein and Friedrich 2003: 57). Zu den Gründen für die Rezeption und Adaption amerikanischer Rapmusik von Migranten- und deutschen Jugendlichen werden u.a. Zugangsmöglichkeit, Wettbewerbscharakter, Gruppenloyalität und Männlichkeitskonzepte von Rap angeführt (vgl. Elflein 1997: 285). Letzteres spiegelt die einseitige Sichtweise von Rap als ‚männliche‘ Kultur vonseiten des Autors.

Die Demonstration technischer und verbaler Fähigkeiten beim Rappen folgt gesellschaftlich sanktionierten Leistungsprinzipien; gleichzeitig testen Performerinnen und Performer auf spielerische Art Kompetenzen und Grenzen. Die Kultur von Rapmusik als Organisations- und Lebensform wird auch aufgrund von Marginalisierungserfahrungen und der Nichtzugehörigkeit zu gesellschaftlichen Machtgruppen angenommen (vgl. ebd.), der die Identifikation mit kulturellen Werten von Rap und Abgrenzung von anderen Kulturen entgegengesetzt werden.

Mit den Anfängen deutschen Raps verbindet sich die Übernahme US-amerikanischer Vorbilder und Verbreitung eines aggressiven Männlichkeitskonzepts, von Misogynie und bestimmter Ideologien wie der ‚Nation of Islam‘. Die weitgehende Identifikation Jugendlicher verschiedenen migrantischen Hintergrunds mit afro- und hispanoamerikanischen Jugendlichen spiegelt sich in der teilweisen Verherrlichung eigener Marginalisierung (vgl. Elflein 1997: 286). Die Attraktivität des Genres insbesondere bei männlichen Migranteng jugendlichen liegt nach Elfleins Ansicht im Unterschied zu ‚als deutsch angesehenen Mustern‘ und in den Anknüpfungspunkten zwischen männlich dominierten Freundschaftsgruppen der Herkunftskultur und sozialen

Organisationsformen türkischer männlicher Jugendlicher begründet. Dem widerspricht allerdings z.T. das Vorhandensein auch weiblich dominierter Rapgruppen und Crews im amerikanischen Raum, das ebenso Identifikations- und Anknüpfungsmöglichkeiten für weibliche Akteure unterschiedlicher Herkunft im Rap bereitstellt. Transkulturelle Identitäten und Antidiskriminierung ebenso wie Frauenfeindlichkeit sind die Eckpunkte und Bindeglieder zahlreicher deutschsprachiger Stückproduktionen.

Das Legitimations- und Authentizitätsbestreben vieler deutscher Rapperinnen und Rapper verlagert sich auf das Lebensgefühl Hiphop und die Performanz verbaler Fertigkeiten. Eigene Lebensverhältnisse werden in genretypische Narrative übersetzt, und die Zeichenwelten des Ghettos und der Straße als Lebensstilelement umfunktioniert (s. Klein and Friedrich 2003: 76). An die Stelle ethnischer Randständigkeitserfahrungen treten Narrative, deren Selbst- und Fremdthematization um soziale Marginalisierung, politisches Potential und authentischen Gehalt kreist. Zur Stilentwicklung wird in der Art der Bricolage auf semiotische Ressourcen lokal und individuell unterschiedlich dekodierter medialer Produkte und sozialer Sinnwelten zurückgegriffen (s. Hall 1984). Rapper und Rapperinnen markieren ihre Bindungen an lokale Umgebungen in Raptexten in Form referentieller und indexikalischer Sprachbenutzung. Sie artikulieren ihre Beziehungen zu sprachlich-sozialen Diskursen und demonstrieren verbale Fähigkeiten und Diskurswissen der Rapmusikultur (s. Kapitel 2.3).

Jacob (1998: 82) hat die Wiederaufnahme besonders ‚männlicher‘ Werte im amerikanischen Rap mit der Brutalisierung des Alltags in schwarzen Vierteln in Verbindung gebracht und den verwendeten sexistischen Sprachgebrauch als „Teil des neokonservativen Rollbacks gegen den sexuellen Pluralismus“ gedeutet (s. Kapitel 3.5). Er bezieht sich insbesondere auf den „aufgeblasenen Männlichkeitskult“ mit seinen Tabu-Brüchen, die seiner Ansicht nach nicht der Bloßstellung „der Doppelmoral von Spießern“ dienen, sondern vielmehr als Einverständniserklärung mit Hierarchien und autoritären Wertvorstellungen, die Rassismus und andere Formen der Ausgrenzung hervorbringen, zu verstehen sind (ebd., 83). Er sieht die Ursache für die Reproduktion ebensolcher Verhältnisse im Ausbleiben der Auflehnung gegen reaktionäre Traditionen und stattdessen Festhalten an einer „abstrakten Solidarität mit der ‚Community‘“ bei gleichzeitiger Unterdrückung anderer (ebd.). Jacob macht auf den reflexionslosen Zusammenfall von Sexualität und Herrschaft in bestimmten Texten aufmerksam und auf die ‚hemmungslose‘ Polarisierung der Sprache des Rap „ohne jeden aufklärerischen Unterton“ (Jacob 1998: 84) in solchen Texten, die nicht antistaatliche Rebellion, sondern den Willen zur Durchsetzung innerhalb bestehender Verhältnisse anzeigen.

Die Untersuchung von Texten weiblicher Rapper hat deutlich gemacht, dass sich ihre und die Texte männlicher Rapper im Hinblick auf den Gebrauch tabuisierter Sprache und die Verkörperung aggressiver und wehrhafter Images als Teile bestimmter Rollenanforderungen gleichen. Das Studium von Diskursstrategien, Sprechhandlungen und der mündlichen Orientierung der Gattung hat weiter gezeigt, dass diese Parallelen hinsichtlich der Wertvorstellungen und der sprachlichen Umsetzung der von Jacob beschriebenen Textinhalte in primärer oraler Erzählkultur aufweist. Dennoch ist die geäußerte Kritik an der Reproduktion von Intoleranz und Machtungleichheiten in einigen Stücken angebracht angesichts der erfolgreichen Übernahme, Verwendung und teilweise verstärkenden Neukreation stark polarisierender Sprechhandlungen von boasting, dissing und name-calling mit zum Teil extremen Auswüchsen, die ihren spielerischen und rituellen Charakter verlieren.

14 Ausblick

Die anhand der vergleichenden Analyse einer Auswahl amerikanischer und deutscher Texte aus den vergangenen drei Jahrzehnten gewonnenen Erkenntnisse lassen sich mittels weiterer Untersuchungen größerer Korpora auf ihren Verallgemeinerungsgrad hin überprüfen, beispielsweise im Hinblick auf das Vorkommen bestimmter Merkmale und Merkmalskonstellationen in bestimmten Teilgattungen und Länderkorpora. Die Genrezuweisung aufgrund der unterschiedlichen Verwendung sprachlicher Bestandteile bedarf der Ergänzung durch musikalische Parameter zur Feststellung des Stils der Stücke. Die eingehendere Untersuchung der Vortragsstile von Rapperinnen und Rappern (Flow) und der bedeutungserweiternden Aspekte musikalisch-rhythmischer Komponenten innerhalb der Schichtung von semantischer und formaler Textaussage und Musik (s. Krims 2000: 55) bietet vertiefte Erkenntnismöglichkeiten, bezogen auf das Verhältnis von sprachlich-musikalischer Artikulation und Aussagegestaltung. Analog zu soziolinguistischen Herangehensweisen können strukturelle Kookkurrenzen, musikalische Registerwahl und die Relevanz von Klang, Geräusch und Sampleauswahl für Untergattungen in die Betrachtung der vielfältigen sozialen Einschreibungen für das Genre und seine Hörerschaft mit einbezogen werden (s. Kapitel 1).

Die zahlreich in Rap vorhandenen Referenzen und Schlüsselsequenzen vielfältigen kulturellen Ursprungs, ihre Transformation und Umschichtung und ihr Auftauchen in veränderten Kontexten (Clarke 1975: 177) bedürfen der weitergehenden Analyse. Mit ihrer Hilfe werden Herkunfts- als auch neue Bedeutungen transportiert. Die Zerlegung sprachlicher und musikalischer Ressourcen in ihre Bestandteile, Registrierung ihres kulturellen Referenzcharakters und Zusammensetzung zu neuen Aussagen eröffnet Einsichten in die ikonische, indexikalische bzw. symbolische Sprach- und Musikbenutzung. Zudem bieten Rapmusiktexte ein reichhaltiges Material für die Untersuchung formelhaften und informellen Sprechens in Anlehnung an traditionelle Formen mündlicher poetischer Gattungen.

Es ist zu vermuten, dass Rap auch zukünftig ein signifikantes Beispiel der Identitätskonstruktion mittels Sprache bieten wird im Kontext der Soziolinguistik und Entwicklung eines kritischen Verständnisses sprachlicher Globalisierungs- und Lokalisierungsprozesse in Verbindung mit popularkulturellen Flüssen, Performativität und ihrer Beziehung zu Identität und Kultur. Er ist für die Diskussion der Dynamiken von Sprachbenutzung und Identität, den Bedeutungsflüssen in global verbreiteten Genres und die Konstruktion von sprachlich und kulturell hybriden Identitäten von Interesse. Es bleibt abzuwarten, wie verschiedene Sprechgemeinschaften die weltweit verfügbaren Materialien und Ressourcen auch in Zukunft als Identitäts- und Stilmarker und zur Abgrenzung einsetzen und an ihre Alltagswelten anpassen werden.

Anhang I: Verzeichnis amerikanischer und deutscher Texte

Tabellenübersicht zur amerikanischen Rapauswahl (US)

Nr.	Artist	Rap	Album
1.	2 Life Crew	Me So Horny	As Nasty As They Wanna Be (1989)
2.	A Tribe Called Quest	Description Of A Fool	ATCQ – People’s Instinctive Travel and (1990)
3.	A Tribe Called Quest	The Infamous Date Rape	Low End Theory (Jive 1991)
4.	AMG	Bitch Betta Have My Money	EP (1992/ Remix 2001)
5.	Apache	Gangsta Bitch	Apache (Tommy Boy Records 1992)
6.	Big Daddy Kane & Spinderella	Very Special	Looks Like A Job For (Warner Bros 1993)
7.	Big Daddy Kane	Pimpin’ Ain’t Easy	It’s A Big Daddy Thing (1989)
8.	Boss	Recipe Of A Hoe	Born Gangstaz (1994)
9.	Brandy ft. MC Lyte, YoYo, Queen Latifah	I Wanna Be Down	Brandy (Atlantic/ WEA 1994)
10.	Common	I Used To Love H.E.R.	Resurrection (Relativity Records 1994)
11.	Da Brat	Ghetto Love	Anuthatantrum (Sony 1996)
12.	Da Brat	My Beliefs	Anuthatantrum (Sony 1996)
13.	De La Soul	Millie Pulled A Pistol On Santa	De La Soul is dead (1991)
14.	Dr. Dre	Ain’t nothing but a G Thing	The Chronic (Death Row Records 1992)
15.	Dr. Dre	Bitches ain’t shit	The Chronic (Death Row Records 1992)
16.	Eminem, Nate Dogg, Dr. Dre, Snoop Dogg, Xzibit	Bitch Please II	The Marshall Mathers LP (2000)
17.	Eminem	Bonnie and Clyde	The Slim Shady LP (Interscope Records 1999)
18.	Eminem	Cleanin Out My Closet	The Eminem Show (2002)
19.	Eminem	Hailie’s Song	The Eminem Show (2002)
20.	Eminem	Kill You	The Marshall Mathers LP (2000)
21.	Eminem	Marshall Mathers	The Marshall Mathers LP (2000)
22.	Eve	I Gotta Man	Ruff Ryder’s First Lady (Interscope Rec.1999)
23.	Eve	Love Is Blind	Ruff Ryder’s First Lady (Interscope Rec.1999)
24.	Foxy Brown, Mia X, Gangsta Boo	Bitches With Attitude	Chyna Doll (1998)
25.	Foxy Brown	My Life	Chyna Doll (1998)
26.	Geto Boys	Gangster Of Love	The Geto Boys (Asylum/Rap-A-Lot 1990)
27.	Geto Boys	Mind Of A Lunatic	The Geto Boys (Asylum/Rap-A-Lot 1990)
28.	Geto Boys	This Dick Is For You	The Geto Boys (Asylum/ Rap-A-Lot 1990)
29.	Grandmaster Flash and The Furious Five	The Message	Single (1982)
30.	Ice Cream Tee	Guys ain’t nothing but trouble	Rock The House (Jive Records 1990)
31.	Ice T	Bitches Too	Original Gangsta (1991)
32.	Ice T	KKK Bitch	Body Count (Warner Brothers 1992)
33.	Ice T	Let’s Get Butt Naked And Fuck	Power (1988)
34.	Ice T	Mommas Gonna Die Tonight	Body Count (Warner Brothers 1992)
35.	Ice T	Money, Power, Women	Single (2000)
36.	Ja Rule	Down Ass Bitch	Pain is Love (Def Jam 2001)
37.	Jazzy Jeff and The Fresh Prince	Girls ain’t nothing but trouble	Rock The House (Jive Records 1990)
38.	KRS One	Brown Skin Woman	Return Of The Boom Bap (1993)
39.	KRS One	Jimmy	By All Means Necessary (Jive 1988)
40.	KRS One	Say Gal	Sex And Violence (Jive 1992)

41.	KRS One	Super Hoe	Criminal Minded (B-Boy Records 1987)
42.	KRS One	Who Are The Pimps?	Sex And Violence (Jive 1992)
43.	KRS One	Womanology	Prophets vs. Profits (2002)
44.	Lady Of Rage	Big Bad Lady	Necessary Roughness (Interscope Records 1997)
45.	Lady Of Rage	Get With Da Wickedness	Necessary Roughness (Interscope 1997)
46.	Lady Of Rage	Rough, Rugged and Raw	Necessary Roughness (Interscope 1997)
47.	Lady Of Rage	Sho Shot	Necessary Roughness (Interscope 1997)
48.	Lauryn Hill	Doo Wop (That Thing)	The Miseducation Of Lauryn Hill (Columbia 1998)
49.	Lauryn Hill	Everything Is Everything	The Miseducation Of Lauryn Hill (Col. 1998)
50.	Lauryn Hill	Forgive Them Father	The Miseducation Of Lauryn Hill (Col. 1998)
51.	Lauryn Hill	I Used To Love Him	The Miseducation Of Lauryn Hill (Col. 1998)
52.	Lauryn Hill	The Miseducation Of Lauryn Hill	The Miseducation Of Lauryn Hill (Col. 1998)
53.	Lil' Kim, 50 Cent	Magic Stick	La Bella Mafia (Atlantic/WEA 2003)
54.	Lil' Kim	Spend A Little Doe	Hardcore (Kinetic/Ada 1996)
55.	Lil' Kim	This Is Who I Am	La Bella Mafia (Atlantic/WEA 2003)
56.	Lil' Kim	We Don't Need It	Hardcore (Kinetic/Ada 1996)
57.	LL Cool J	Dear Yvette	Radio (1985)
58.	MC Lyte, Positive K	I'm not having it	The Very Best Of (2001)
59.	MC Lyte	Keep On, Keepin On	Bad As I Wanna Be (1996)
60.	Mia X	Ain't 2 Be Played Wit	Unlady Like (Priority Records 1997)
61.	Mia X	All N's	Unlady Like (Priority Records 1997)
62.	Mia X	I Don't Know Why	Unlady Like (Priority Records 1997)
63.	Mia X, crew	Mama's Family	Unlady Like (Priority Records 1997)
64.	Mia X	Rainy Dayz	Unlady Like (Priority Records 1997)
65.	Mia X	Unlady Like	Unlady Like (Priority Records 1997)
66.	Mia X	You and Me	Unlady Like (Priority Records 1997)
67.	Mia X, crew	You Don't Wanna Go 2 War	Unlady Like (Priority Records 1997)
68.	Missy Elliott	Work It	Under Construction (WEA 2002)
69.	Missy Elliott	Get Your Freak On	Miss E ... So Addictive (Elektra Entertainment 2001)
70.	Missy Elliott	I'm Really Hot	This Is Not A Test (Elektra Entertain. 2003)
71.	Missy Elliott	She's A Bitch	Da Real World (Timbaland 1999)
72.	Niggaz With Attitude	A Bitch Is A Bitch	NWA and The Posse (1987)
73.	Niggaz With Attitude	Fat Girl	NWA and The Posse (1987)
74.	Niggaz With Attitude	Just Don't Bite It	100 Miles and Runnin (Ruthless Rec. 1990)
75.	Niggaz With Attitude	I'm Only Out For One Thang	Amerikkka's Most Wanted (1990)
76.	Niggaz With Attitude	Who's The Mack?	Amerikkka's Most Wanted (1990)
77.	Niggaz With Attitude	Findum, Fuckum, and Flee	Niggaz 4 Life (1991)
78.	Niggaz With Attitude	Real Niggaz Don't Die	Niggaz 4 Life (1991)
79.	Niggaz With Attitude	One Less Bitch	Niggaz 4 Life (1991)
80.	Nikki D	Daddy's Little Girl	Single (1991)
81.	Otis Redding, Carla Thomas	Tramp	Single (1967)
82.	Public Enemy	I Don't Wanna Be Called Your Nigga	Apocalypse 91: The Enemy Strikes Back (1991)
83.	Public Enemy	She Watch Channel Zero	It Takes A Nation To Hold Us Back (Def Jam 1988)
84.	Public Enemy	Sophisticated Bitch	Yo! Bum Rush The Show (1987)
85.	Queen Latifah, KRS One	Evil That Men Do	All Hail The Queen (1989)
86.	Queen Latifah, Monie Love	Ladies First (written by Apache)	All Hail The Queen (1989)
87.	Queen Latifah	Fly Girl	Nature Of A Sista (1991)
88.	Queen Latifah	Unity	Black Rain (1993)

89.	Roxanne Shanté	Roxanne's Revenge (written by M. Marl)	Single (1984)
90.	Roxanne Shanté	Brothers ain't shit (Written by Kool G Rap & LargeProfessor)	LP (Cold Chillin Records 1990)
91.	Salt 'N' Pepa	Ain't nothing but a She Thing	Single (1995)
92.	Salt N Pepa, E.U.	What A Man	Very Necessary (1993)
93.	Salt N Pepa	Independent	Black's Magic (1990)
94.	Salt N Pepa	Push It	Hot, Cool & Vicious (1986)
95.	Salt N Pepa	Shake Your Thang	Salt With A Deadly Pepa (MCA 1988)
96.	Salt N Pepa	Shoop	Very Necessary (1993)
97.	Salt N Pepa	Tramp	Hot, Cool & Vicious (1986)
98.	Slick Rick	Treat Her Like A Prostitute	The Great Adventures Of Slick Rick (Def Jam 1995)
99.	Snoop Doggy Dog	Ain't No Fun	Doggystyle (Death Row 1993)
100.	Talib Kweli	For Women	Reflection Eternal/ Train Of Thought (Rawkus 2002)
101.	The Lox , Eve and Timberland	Ride Or Die Bitch	We Are The Streets (Interscope Records 2000)
102.	The Roots, Common	Act Too ... The Love Of My Life	Things Fall Apart (Mca 1999)
103.	The Sequence	Funk You Up	The Sequence (Sugar Hill 1980)
104.	Tupac Shakur	Brenda's Got A Baby	2pacalypse Now (Amaru Jive 1998)
105.	Tupac Shakur	Keep Your Head Up	Strictly For My Niggaz (Amaru Jive 1998)
106.	Tupac Shakur	I'd Rather Be Your Nigga	All Eyez On Me (Death Row Records 2001)
107.	Tupac Shakur	Wonder Why They Call You Bitch	All Eyez On Me (Death Row Records 2001)
108.	Ursula Rucker	Tempest	This (Soulseduction 2000)
109.	UTFO	Roxanne, Roxanne	Single (1984)
110.	YoYo, Ice Cube	Bonnie and Clyde Theme	Make Way For The Motherlode (1991)
111.	YoYo	Girl Don't Be No Fool	Make Way For The Motherlode (EastWest 1991)
112.	YoYo	You Can't Play With My YoYo	Make Way For The Motherlode (EastWest 1991)
113.	YoYo	Black Pearl	Black Pearl (EastWest 1992)

Tabellenübersicht zur deutschen Rapauswahl (DE)

Nr.	Artist	Rap	Album
1.	Azad	Samy de Bitch	Leben (3p 2004)
2.	Azad	Mein Block	Der Bozz (Universal 2004)
3.	Azad	Blackout	Der Bozz (Universal 2004)
4.	Azad, Jonesmann	Kopf hoch	Der Bozz (Universal 2004)
5.	Aziza A	Es ist Zeit	Es ist Zeit (BMG 1997)
6.	Aziza A	Körper	Es ist Zeit (BMG 1997)
7.	Basis	Ich liebe mich	Single (1997)
8.	Basis	Wenn ich nur noch einen Tag zu leben hätte/	Ich liebe mich (Universal 2001)
9.	Bintia, Deichkind	Weit weg	Bitte ziehen Sie durch (Showdown 2000)
10.	Blumentopf, E-La	Der Frauenflüsterer	Gern geschehen (2003)
11.	Blumentopf	6 Meter 90	Kein Zufall (Sony BMG 1997)
12.	Blumentopf	Autos und Frauen	Großes Kino (1999)
13.	Blumentopf	Flirtaholics	Eins A (2001)
14.	Blumentopf	Mach was	Kein Zufall (BMG 1997)
15.	Blumentopf	Liebe & Hass	Eins A (2001)
16.	Brixx, Illmatic	What you need	Still ill (3p 1999)
17.	Brothers Keepers	Adriano - Letzte Warnung	EP (Downbeat 2001)

18.	Bushido, Cassandra Steen	Hoffnung stirbt zuletzt	Elektro Ghetto (2004)
19.	Bushido, D-Bo	Schwanz in der Hand	Carlo Cokxxx Nutten (2002)
20.	Bushido, Fler	Dreckstück	Vom Bordstein bis zur Skyline (2003), Index 9/05 (Bundesprüfstelle f. jugendgef. Medien)
21.	Bushido, Saad, Bass Sultan Hengzt	Gang bang	Elektro Ghetto (2004)
22.	Bushido	Carlo Cokxxx Nutten	Carlo Cokxxx Nutten (2002)
23.	Bushido	Wer will Krieg	Carlo Cokxxx Nutten (2002)
24.	Bushido	Pussy	Vom Bordstein bis zur Skyline (Groove Attack 2003)
25.	Cora E, Moses Pelham	Bonnie and Clyde 2000	EP (2000)
26.	Cora E	Schlüsselkind	EP (1997)
27.	Cora E	Und der MC ist weiblich	Corage (EMI 1998)
28.	Cora E, Curse	Zeig es mir	EP (1997)
29.	Cora E	Könnt ihr mich hör'n?	EP (1993)
30.	Creme de la Creme	Bitte hau mich nicht	Bitte hau mich nicht (EMI 1997)
31.	Creme de la Creme	Titten	Ich lehne mich zurück (EMI 1998)
32.	Curse	Hassliebe	Feuerwasser (Jive Records 2000)
33.	Curse	Lass uns doch Freunde sein	Von innen nach außen (Jive Records 2001)
34.	Curse	Unter vier Augen	Feuerwasser (Jive Records 2000)
35.	Curse	Viel leichter	Von innen nach außen (Jive Records 2001)
36.	Deeva, Tic Tac Toe	Genug ist genug	Bravo Hits Vol. 25 (Universal 1999)
37.	Deichkind, Nina MC	Bon Voyage	Bitte ziehen Sie durch (Showdown 2000)
38.	D-Flame	Mörderbraut	Basstard (2001 / Eimsbusch Basement)
39.	Die Firma	Die Eine	Spiel des Lebens - Spiel des Todes (LaCosaMia 1998)
40.	Die Firma	Gekaufte Liebe	Spiel des Lebens - Spiel des Todes (LCM1998)
41.	Die Firma	Süße Früchte	Spiel des Lebens - Spiel des Todes (LCM1998)
42.	Eko, Valezka	L.O.V.E.	Life of Valezka & Eko (Subword 2004)
43.	Eko, Valezka	Wie du es willst	König von Deutschland (2003)
44.	Fantastische Vier	Frohes Fest	EP (1991)
45.	Fantastische Vier	Auf der Flucht	Jetzt geht's ab (1991)
46.	Fantastische Vier	Böse	Jetzt geht's ab (1991)
47.	Fantastische Vier	Du Arsch	Jetzt geht's ab (1991)
48.	Fantastische Vier	Buenos Dias Messias	4.99 (1999)
49.	Fantastische Vier	Sie ist weg	Lauschgift (1995)
50.	Fettes Brot	Gangsta Rap	EP (1995)
51.	Fettes Brot	Jein	Außen TopHits Innen Geschmack (1996)
52.	Fettes Brot	Männer	EP 1995
53.	Fettes Brot	Motherfucker	Demotape (YoMama 2001)
54.	Fettes Brot	Schwule Mädchen	EP (2001)
55.	Fischmob	Du äh du	Power (EMI 1998)
56.	Fischmob	4'55''	Männer können seine Gefühle nicht zeigen (EMI 1998)
57.	Fischmob	Check den Flavor	Power (EMI 1998)
58.	Fler	Hollywoodtürke	EP (2004)
59.	Fler	Neue Deutsche Welle	EP (2005)
60.	Franka Potente, Thomas D	Wish	Lola rennt (1998)
61.	Freundeskreis, Joy Denalane	Mit dir	Esperanto (1999)
62.	Freundeskreis	A-n-n-a	Quadratur des Kreises (Fourmusic 1997)
63.	Italo Reno, Germany, Kool Savas	Bitch (Wo ist mein Geld?)	Hart aber herzlich (BMG Subword 2004)
64.	J-Luv, Cora E	Fragen	Threshot - HipHop Kingz (Love, Peace & Harmony)(3p 2002)

65.	Kaye & Tesirée, Russell, Mason, Bintia, Meli, Onejiru	Sister	Brothers Keepers #1 (Downbeat 2001)
66.	Kool Savas, Eko, Valezka, Melbeatz	Optik Anthem	Der beste Tag meines Lebens (Optik 2002)
67.	Kool Savas, Taktloss	Baby zieh dich aus	Westberlin Maskulin-Berlin No.1 Vol.1 (1998)
68.	Kool Savas	Lutsch mein Schwanz	Demotape (1997)
69.	Kool Savas	Pimp Legionär	Warum rappst du (EP 2000)
70.	Kool Savas	Schwule Rapper	Demotape (1997)
71.	Massive Töne	Cruisen	MT3 (Warner 2002)
72.	Massive Töne	Geld oder Liebe	MT3 (Warner 2002)
73.	MC Ronin, Nina MC	Arschzeit Baby	EP (2004)
74.	Melbeatz, Cassandra Steen, Curse	Mehr von dir	Melbeatz Rapper's Delight (BMG Subword 2004)
75.	Nina MC, Pyranja	Kopf hoch	Spiegelschrift (Buback 2002)
76.	Nina MC	Alleine Gehen	Spiegelschrift (Buback 2002)
77.	Nina MC	Blaue Flecken	Spiegelschrift (Buback 2002)
78.	Nina MC	Quelle	Nikita (Motor Music 2001)
79.	Nina MC	Doppel X Chromosom	Nikita (Motor Music 2001)
80.	Pyranja	Fremdkörper	EP (2000)
81.	Pyranja	4 Elemente	Wurzeln und Flügel (2002)
82.	Pyranja	Frag nich'	Wurzeln und Flügel (2002)
83.	Pyranja, Fiva MC	Gegensätze	Wurzeln und Flügel (2002)
84.	Pyranja	Abspann	Frauen und Technik (Alphabeatz 2004)
85.	Pyranja	So oda So	Frauen und Technik (Alphabeatz 2004)
86.	Pyranja	Zeilen Für Dich	Frauen und Technik (Alphabeatz 2004)
87.	Pyranja	Blondes Gift	Frauen und Technik (Alphabeatz 2004)
88.	Sabrina Setlur, Cora E, Brixx	Hija	EP (3p 1999)
89.	Sabrina Setlur, Glashaus, Franziska	Liebe	Sabs (3p 2003)
90.	Sabrina Setlur	Allein	Sabs (3p 2003)
91.	Sabrina Setlur	Auserwählte	Sabs (3p 2003)
92.	Sabrina Setlur	Setlur Flow	Sabs (3p 2003)
93.	Schwester S	Ja klar	S ist soweit (3p 1995)
94.	Schwester S	Hier kommt die Schwester	S ist soweit (3p 1995)
95.	Sido	Arschficksong	EP (Aggro Berlin 2004) auf Index der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien seit Sept. 2005
96.	Sido	Fuffies im Club	Maske (2004)
97.	Sisters Keepers	Liebe und Verstand	Brothers Keepers #1 (Downbeat 2001)
98.	STF, Kool Savas	Ihr müsst noch üben	EP (1999)
99.	Taktloss, Kool Savas, Fumancho, Martin B	Nutte	Brp 56 (Groove Attack 2004)
100.	Taktloss	Yo Bitch	Brp 56 (Groove Attack 2004)
101.	Taktloss	Biaatch one biaatch	Brp 56 (Groove Attack 2004)
102.	Thomas D	Killesberg Baby	Solo (Four Music 1997)
103.	Tic Tac Toe, Schwester S	Ruhrpottniggaz	Tic Tac Toe (Rca Local 1996)
104.	Tic Tac Toe	Isch liebe Disch	Ist der Ruf erst ruiniert (Rca Local 2000)
105.	Tic Tac Toe	Ist der Ruf erst ruiniert	Ist der Ruf erst ruiniert (Rca Local 2000)
106.	Tic Tac Toe	Schubidamdam	Klappe die 2te (Rca Local 1997)
107.	Tic Tac Toe	Verpiss dich	Klappe die 2te (Rca Local 1997)
108.	Tic Tac Toe	Warum	Klappe die 2te (Rca Local 1997)
109.	Tic Toe Toe	Bitte Küss mich nicht	Klappe die 2te (Rca Local 1997)
110.	Torch	Hey Mädél	Blauer Samt (2000)
111.	Torch	In deinen Armen	Blauer Samt (2000)
112.	Torch	Blauer Samt	Blauer Samt (2000)

Anhang II: Vorkommen von Sprechakten verschiedener Aktionalität und Lokalisierung

KRS One: *South Bronx* (1987 Album: BDP- Criminal Minded, B-Boy Records)

Scott La Rock: Yo wassup Blastmaster KRS ONE. This jam is kickin'	(boasting,
KRS: Word! Yo what up D Nice?	greeting,
D Nice: Yo wassup Scott La Rock?	naming and
SLR: Yo man we chillin' this funky fresh jam. I wanna tell you a little somethin' about us. We're the Boogie Down Productions crew and due to the fact that no one else out there knew what time it was we have to tell you a little story about where we come from...	representing)
South Bronx, the South South Bronx (4x)	(representing, place)
Many people tell me this style is terrific	(boasting, self-referential)
It is kinda different but let's get specific	
KRS-One specialized in music	(identification, naming)
I'll only use this type of style when I choose it	
Party people in the place to be, KRS-One attacks	(listener-directed speech)
Ya got dropped off MCA cause the rhymes you wrote was wack	(dissing)
So you think that hip-hop had it's start out in Queensbridge	
If you popped that junk up in the Bronx you might not live	
Cause you're in...	
South Bronx, the South South Bronx (4x)	(place)
I came with Scott LaRock to express one thing	(self-referential speech,
I am a teacher and others are kings	identification, naming)
If that's a title they earn, well it's well deserved, but without a crown, see, I still burn	
You settle for a pebble not a stone like a rebel	
KRS-One is the holder of a boulder, money folder	(identification, naming)
You want a fresh style let me show ya	
Now way back in the days when hip-hop began	
With CoQue LaRock, Kool Herc, and then Bam [...]	
Remember Bronx River rollin thick	(places, giving respect)
With Kool DJ Red Alert and Chuck Chillout on the mix	
When Afrika Islam was rockin the jams	
And on the other side of town was a kid named Flash	
Patterson and Millbrook projects	
Casanova all over, ya couldn't stop it	
The Nine Lives Crew, the Cypress Boys	
The real Rock Steady takin out these toys	
As odd as it looked, as wild as it seemed	(dissing)
I didn't hear a peep from a place called Queens	
It was seventy-six, to 1980	(time)
The dreads in Brooklyn was crazy [...]	
The human TR-808, D-Nice	(representing)
The poet, the Blastmaster KRS-ONE	
The Grand Incredible DJ Scott La Rock	(naming, self-referential
Boogie...Down...Productions	representing)
Fresh for '86, suckers!	(time, listener-directed)

Anhang III: Rituelle Beleidigungen im Rap

Intro: Method Man (1993: Enter The Wu-Tang - 36 Chambers, RCA)

Yeahhh, torture motherfucker what?
[Torture nigga what?]
What?
I'll fuckin
I'll fuckin tie you to a fuckin bedpost
with your ass cheeks spread out and shit
Right?
Put a hanger on a fuckin stove and let that shit sit there
for like a half hour
Take it off and stick it in your ass slow like
Tsssssss

[Yeah, I'll fuckin
Yeah I'll fuckin lay your nuts on a fuckin dresser
Just your nuts layin on a fuckin dresser
And bang them shits with a spiked fuckin bat]
Oooooohhhh
[Whassup? BLAOWWW!!]

I'll fuckin
I'll fuckin pull your fuckin tongue out your fuckin mouth
and stab the shit with a rusty screwdriver, BLAOWWW!!

[I'll fuckin]
[I'll fuckin
I'll fuckin hang you by your fuckin dick
off a fuckin twelve sto-story building out this motherfucker]

I'll fuckin
I'll fuckin
sew your asshole closed, and keep feedin you
and feedin you, and feedin you...(begin of song)

Literaturverzeichnis

- Abercrombie, N., Lash, S. and Longhurst, B. (1992): Popular Representation: recasting realism. In: *Modernity and Identity*, (Ed. Lash, S. and Friedmann, J.) Blackwell, Oxford, pp. 115-40.
- Abraham, W. and Wiegel, A. (1993): Reduktionsformen und Kasussynkretismus bei deutschen und niederländischen Pronomina. In: *Dialektsyntax (Linguistische Berichte 5)*, (Ed. Abraham, W. and Bayer, J.) Westdeutscher Verlag, Opladen, pp. 12-49.
- Abrahams, R. (1962): *Playing the Dozens*, *Journal of American Folklore*, 75, 209-220.
- (1972): *The training of the man of words in talking sweet*, *Language in Society*, 1, 15-30.
- Abrahams, R. D. (1974): Black Talking on the Streets. In: *Explorations in the Ethnography of Speaking*, (Ed. Baumann, R. and Sherzer, J.) University Press, Cambridge, pp. 240-262.
- Adorno, T. W. (1941): On Popular Music. In: *On Record: Rock, Pop and the Written Word (1990)*, (Ed. Frith, S. and Goodwin, A.) Routledge, London.
- Alim, H. S. (2002): *Street-Conscious Copula Variation in the Hip Hop Nation*, *American Speech*, 77, 288-304.
- (2004): Hip Hop Nation Language. In: *Language in the USA: Themes for the Twenty-first Century*, (Ed. Finegan, E. and Rickford, J. R.) Cambridge University Press, Cambridge, pp. 387-409.
- Alston, W. P. (1964): *Philosophy of Language*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J.
- Anderson, B. (1996): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Campus, Frankfurt a.M.
- Androutopoulos, J. (2003a): *HipHop: Globale Kultur - lokale Praktiken*. Transcript, Bielefeld.
- (2003b): *jetzt speak something about italiano. Sprachliche Kreuzungen im Alltagsleben, Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 65, 79-110.
- Androutopoulos, J. and Scholz, A. (2002): *On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics*, *PhiN*, 19, 1-42.
- Appadurai, A. (1990): *Disjuncture and difference in the global cultural economy*, *Public Culture*, 2, 1-23.
- (1995): The production of locality. In: *Counterwork*, (Ed. Fardon, R.) Routledge, London.
- (1996): *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota, Minneapolis, London.
- Atkinson, J. (1984): Wrapped words: poetry and politics among the Wana of Central Sulawesi, Indonesia. In: *Dangerous Words: Language and Politics in the Pacific*, (Ed. Brenneis, D. and Myers, F.) New York University Press, New York, pp. 33-68.
- Austin, J. L. (1961): The Meaning of a Word. In: *Philosophical Papers*, Oxford University Press, Oxford, pp. 55-75.
- Auzanneau, M. (2003): Rap als Ausdrucksform afrikanischer Identitäten. In: *Hip Hop - globale Kultur, lokale Praktiken*, (Ed. Androutopoulos, J.) Transcript, Bielefeldt, pp. 190-215.
- Bachtin, M. (1979): *Zur Ästhetik des Wortes*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Baker, R. (1975): "Pricks" and "chicks": A plea for "persons". In: *Philosophy and Sex*, (Ed. Baker, R. and Elliston, F.) Prometheus Books, New York, pp. 45-64.
- Bakhtin, M. M. (1984 [1929]): *Problems with Dostoevsky's poetics*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- ([1935]1981): The Dialogic Imagination. In: *Austin*, (Ed. Holquist, M.) University of Texas Press.
- ([1936]1986): *'Speech Genres' and Other Late Essays*. University of Texas Press, Austin.
- Baldwin, D. L. (2004): Black Empires, White Desires: The Spatial Politics of Identity in the Age of Hip-Hop. In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, (Ed. Forman, M. and Neal, M. A.) Routledge, New York, London, pp. 159-176.
- Ball, M. S. and Smith, G. W. H. (1992): *Analysing Visual Data*. Sage, London.
- Baugh, J. (1983): *Black Street Speech*. University of Texas Press, Texas.
- (1992): *Hypocorrection: mistakes in production of vernacular African American English as a second dialect*, *Language & Communication*, 12, 317-326.
- (1996): Perceptions within a variable paradigm: Black and white detection and identification based on speech. In: *Focus on the USA*, (varieties of English around the world. General Series, Vol. 16) (Ed. Schneider, E. W.) John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia, pp. 169-182.
- Beattie, G. W. (1981): *Interruption in conversational interaction and its relation to the sex and status of the interactants*, *Linguistics*, 19, 15-35.
- Beebe, L. and Cummings, M. (1985): Speech act performance: a function of the data collection procedure? In: *TESOL*, New York.
- Bell, A. (1984): *Language style as audience design*, *Language in Society*, 13, 145-204.
- Ben-Amos, D. (1976): Analytical categories and ethnic genres. In: *Folklore Genres*, (Ed. Ben-Amos, D.) University of Texas Press, Austin.
- Bennett, A. (2000): *Popular music and youth culture: music, identity and place*. Macmillan Press, London, New York.

- Berkenkotter, C. and Huckin, T. N. (1995): *Genre Knowledge in Disciplinary Communication: Cognition/Culture/Power*. Lawrence Erlbaum, Hillsdale, NJ.
- Berns, J. (2003): 'Ich geb' dir gleich 'n battle'. Sprachliche Initiation innerhalb deutscher Hip-Hop Kultur. In: *Jugendsprachen - Spiegel der Zeit. Internationale Fachkonferenz an der Bergischen Universität Wuppertal*, 2 (Ed. Neuland, E.) Peter Lang Verlag, Frankfurt a.M., New York, pp. 323-333.
- Berns, J. and Schlobinski, P. (2003): Constructions of identity in German hip-hop culture. In: *Discourse Constructions of Youth Identities*, (Ed. Androutsopoulos, J. and Georgakopoulou, A.) Benjamins, Amsterdam, pp. 197-219.
- Bhatt, C. and Schmidt, C. M. (1993): Die *am* + Infinitiv-Konstruktion im Kölnischen und im umgangssprachlichen Standarddeutschen als Aspekt-Phrasen. In: *Dialektsyntax (Linguistische Berichte 5)*, (Ed. Abraham, W. and Bayer, J.) Westdeutscher Verlag, Opladen, pp. 71-98.
- Biber, D. (1988): *Variation across speech and writing*. Cambridge.
- Biber, D., Conrad, S. and Reppen, R. (1998): *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Blakemore, D. (1995): *Understanding Utterances*. Blackwell, Oxford, Cambridge.
- Boers, F. and Demecheleer, M. (1997): A few metaphorical models in (Western) economic discourse. In: *Discourse and Perspective in Cognitive Linguistics*, (Ed. Liebert, W., Redeker, G. and Waugh, L.) Benjamins, Amsterdam, pp. 115-29.
- Bolte, H. (1995a): *Oralität und Technologie - zur sprachlichen Praxis in der Rapmusik, Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 50.
- (1995b): *Oralität und Technologie - zur sprachlichen Praxis in der Rapmusik, Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, hg. v. U. Schmitz, 50.
- Bradby, B. (1990): Do-Talk and Don't Talk: the division of the subject in girl-group music. In: *On Record: rock, pop, and the written word*, (Ed. Frith, S. and Goodwin, A.) Routledge, London, pp. 341-68.
- (1992): *Like a Virgin-Mother?: materialism and maternalism in the songs of Madonna, Cultural Studies (London, England)*, 6, 73-96.
- Briggs, C. L. (1988): *Competence in Performance. The Creativity of Tradition in Mexican Verbal Art*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Briggs, C. L. and Baumann, R. (1992): *Genre, Intertextuality, and social power, Journal of Linguistic Anthropology*, 2, 131-72.
- Britain, D. (1992): *Linguistic change in intonation: the use of High Rising Terminals in New Zealand English, Language Variation and Change*, 4, 77-104.
- Brooks, V. R. (1982): *Sex differences in student dominance behaviour in female and male professors' classrooms, Sex Roles*, 8, 683-90.
- Brouwer, D. (1982): *The influence of the addressee's sex on politeness in language use, Linguistics*, 20, 697-711.
- Brouwer, D., Gerritsen, M. and de Haan, D. (1979): *Speech differences between women and men: on the wrong track?, Language in Society*, 8, 33-50.
- Brown, C. (1972a): The language of soul. In: *Rappin' and Stylin' Out. Communication in urban black America*, (Ed. Kochman, T.) University of Illinois Press, Urbana, Chicago, pp. 134-139.
- Brown, H. R. (1972b): Street Talk. In: *Rappin' and Stylin' Out: Communication in urban black America*, (Ed. Kochman, T.) University of Illinois Press, Urbana, Chicago, pp. 205-208.
- Brown, P. and Levinson, S. (1987): *Politeness: Some Universals in Language Use*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Buchholtz, M. (2001): Word up: Social meanings of slang in California youth culture. 8. Language and culture symposium, <http://www.language-culture.org/colloquia/symposia/buchholtz-mary/>.
- Bucholtz, M. (1996): Black feminist theory and African American women's linguistic practice. In: *Rethinking Language and Gender Research: Theory and Practice*, (Ed. Bergvall, V. L., Bing, J. M. and Freed, A. F.) Longman, London, pp. 267-90.
- (1999a): Purchasing power: The gender and class imaginary on the shopping channel. In: *Reinventing Identities: The Gendered Self in Discourse*, (Ed. Bucholtz, M., Liang, A. C. and Sutton, L. A.) Oxford University Press, New York, pp. 348-68.
- (1999b): *You da man: Narrating the racial other in the production of white masculinity, Journal of Sociolinguistics*, 3, 443-460.
- (2003): Theories of Discourse as Theories of Gender: Discourse Analysis in Language and Gender Studies. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, (Ed. Holmes, J. and Meyerhoff, M.) Blackwell, Malden, MA, pp. 43-68.
- (2004): Language, Gender, and Sexuality. In: *Language in the USA: Themes for the Twenty-first Century*, (Ed. Finegan, E. and Rickford, J. R.) Cambridge University Press, Cambridge, pp. 410-429.
- Burger, H. (2000): Konzepte der "Variation" in der Phraseologie. In: *Vom Umgang mit sprachlicher Variation (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur; 80)*, (Ed. Buhofer, A. H.) Francke, Tübingen, Basel, pp. 35-51.

- Buß, C. (2002): Rap op der Eck - Rap in Köln. Regionale Bezüge einer urbanen Poesie. In: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften*, H 29/30 ASPM, pp. 103-122.
- Butler, J. (1995): *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- (1998): *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*. Berlin Verlag, Berlin.
- Cameron, D. (1985): *Feminism and Linguistic Theory*. Macmillan, Basingstoke.
- (1997): Performing gender identity: Young men's talk and the construction of heterosexual masculinity. In: *Language and Masculinity*, (Ed. Johnson, S. and Meinhof, U. H.) Blackwell, Oxford, pp. 47-64.
- (2003): Gender and Language Ideologies. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, (Ed. Holmes, J. and Meyerhoff, M.) Blackwell, Malden, MA, pp. 447-467.
- Cameron, L. and Low, G. (1999): 'Metaphor', *Language Teaching*, 32, 77-96.
- Castells, M. (2001): *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Teil 1 der Trilogie Das Informationszeitalter*. Übersetzt von Reinhart Kößler. Leske + Budrich, Opladen.
- Cernyseva, I. (1989): Strukturtypologische Phraseologieforschung in der sowjetischen Germanistik. In: *Europhras 1988. Phraséologie Contrastive*, (Ed. Gréciano, G.) Univ. des Sciences Humaines, Strasbourg, pp. 43-49.
- Chaika, E. (1989): *Language: The Social Mirror*. Newbury House Publishers, Cambridge, New York.
- Chaney, D. (1993): *Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture*. Routledge, London.
- Channell, J. (2000): Corpus-based Analysis of Evaluative Lexis. In: *Evaluation in Text*, (Ed. Hunston, S. and Thompson, G.) Oxford University Press, Oxford, pp. 38-55.
- Charteris-Black, J. (2004): *Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis*. Palgrave Macmillan, Hampshire, New York.
- Christie, C. (2000): *Gender and Language. Towards a Feminist Pragmatics*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Clarke, J. (1975): Style. The Creation of Style. In: *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, (Ed. Hall, S. and Jefferson, T.) University of Birmingham, Hutchinson University in Ass. with the Center for Contemporary Cultural Studies, pp. 175-191.
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. and Roberts, B. (1975): Subcultures, Cultures and Class: A theoretical overview. In: *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, (Ed. Hall, S. and Jefferson, T.) University of Birmingham, Hutchinson University in Ass. with the Center for Contemporary Cultural Studies, pp. 9-74.
- Coates, J. (1986): *Women, Men and Language*. Longman, London.
- (1989): Gossip revisited: language in all-female groups. In: *Women in their Speech Communities*, (Ed. Coates, J. and Cameron, D.) Longman, London, pp. 94-121.
- (1991): Women's cooperative talk: a new kind of conversational duet? In: *Proceedings of the Anglistentag 1990 Marburg*, (Ed. Uhlig, C. and Zimmermann, R.) Max Niemeyer, Tübingen.
- Conniff, M. L. and Davis, T. J. (1994): *Africans in the Americas. A History of the Black Diaspora*. St. Martin's Press, New York.
- Cooke, B. J. (1972): Nonverbal communication of Afro-Americans: an initial classification. In: *Rappin' and Stylin' Out. Communication in urban black America*, (Ed. Kochman, T.) University of Illinois Press, Urbana, Chicago, pp. 32-64.
- Cooper, C. (1994): *Lyrical Gun: Metaphor and Role Play in Jamaican Dancehall Culture*, *The Massachusetts Review*, 35, 429-47.
- Coseriu, E. (1967): "Lexikalische Solidaritäten", *Poetica*, 1, 293-303.
- Coulmas, F. (1985): Lexikalisierung von Syntagmen. In: *Handbuch der Lexikologie*, (Ed. Schwarze, C. and Wunderlich, D.) Athenäum, Königstein/Ts., pp. 250-68.
- Coulmas, F. H. (1981a): *Conversational Routine. Explorations in Standardized Communication Situations and Prepatterned Speech*. Mouton Publications, The Hague.
- (1981b): *Routine im Gespräch: zur pragmatischen Fundierung der Idiomatik*. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden.
- Crawford, M. (1995): *Talking Difference: On Gender and Language*. Sage, London.
- Cross, B. (1993): *It's Not About a Salary: Rap, Race, and Resistance in Los Angeles*. Verso Press, London.
- Cutler, A. C. (1999): *Yorkville Crossing: White teens, hip hop and African American English*, *Journal of Sociolinguistics*, 3, 428-442.
- (2000): "Chanter en yaourt": *Pop music and language choice in France*, *Popular Music and Society*, 24, 117-33.
- Dalby, D. (1972): The African element in American English. In: *Rappin' and Stylin' out*, (Ed. Kochman, T.) University of Illinois Press, Urbana, Chicago, pp. 170-186.
- D'Amico-Reisner, L. (1983): An analysis of the surface structure of disapproval exchanges. In: *Sociolinguistics and Language Acquisition*, (Ed. Wolfson, N. and Judd, E.) Newbury House, Rowley, Mass., pp. 103-15.
- DeFrancisco, V. L. (1991): *The sounds of silence: how men silence women in marital relations*, *Discourse and Society*, 2, 413-23.
- Deignan, A. (2005): *Metaphor and Corpus Linguistics*. Benjamins, Amsterdam, Philadelphia.

- Deppermann, A. and Schmidt, A. (2001): 'Dissen': Eine interaktive Praktik zur Verhandlung von Charakter und Status in Peer-Groups männlicher Jugendlicher, *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 62, 79-98.
- Deuchar, M. (1988): A pragmatic account of women's use of standard speech. In: *Gossip revisited: women and their Speech Communities: New Perspectives on Language and Sex*, (Ed. Coates, J. and Cameron, D.) Longman, London, pp. 27-32.
- Dewitt, A. J. (1993): *Generalising about genre: New conceptions of an old concept*, *College Composition and Communication*, 44, 573-86.
- Diedrichsen, D. (1996): Technologie und Popmusik. In: *Musik und Technik*, (Ed. De La Motte-Haber, H. and Frisius, R.) Schott, Mainz, London, pp. 49-62.
- Dindia, K. (1987): *The effects of sex of subject and sex of partner on interruptions*, *Human Communication Research*, 13, 345-71.
- Dittmar, N. and Schlieben-Lange, B. (1982): Stadtsprache. Forschungsrichtungen und -perspektiven einer vernachlässigten soziolinguistischen Disziplin. In: *Mehrsprachigkeit in der Stadtregion*, (Ed. Bausch, K.-H.) Düsseldorf, pp. 391-423.
- Dittmar, N., Schlobinski, P. and Wachs, I. (1986): *Berlinisch. Studien zum Lexikon, zur Spracheinstellung und zum Stilrepertoire*. Berlin (West).
- Dörschner, N. (1996): *Lexikalische Strukturen: Wortfeldkonzeption und Theorie der Prototypen im Vergleich*. Nodus-Publikation, Münster.
- Dufresne, D. (1992): *Yo! Rap Revolution. Geschichte, Gruppen, Bewegung*. Michael Schwinn Verlag.
- Dundes, A., Leach, J., W. and Özkök, B. (1972): The Strategy of Turkish Boys' Verbal Dueling Rhymes. In: *Directions In Sociolinguistics: The Ethnography Of Communication*, (Ed. Gumperz, J. J. and Hymes, D.) Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, Chicago, pp. 130-160.
- Eakins, B. and Eakins, G. (1979): Verbal turn-taking and exchanges in faculty dialogue. In: *The Sociology of the Languages of American Women*, (Ed. Dubois, B.-L. and Crouch, I.) Trinity University, San Antonio, Tex., pp. 53-62.
- Eckert, P. (2003): Language and Gender in Adolescence. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, (Ed. Holmes, J. and Meyerhoff, M.) Blackwell, Malden, MA, pp. 381-400.
- Eckert, P. and McConnell-Ginet, S. (1992): *Think practically and look locally: Language and gender as community-based practice*, *Annual Review of Anthropology*, 21, 461-90.
- (1995): Constructing meaning, constructing selves: Snapshots of language, gender and class from Belten High. In: *Gender Articulated: Language and Socially Constructed Self*, (Ed. Hall, K. and Buchholtz, M.) Routledge, London, pp. 469-507.
- (2004): *Language and Gender*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Edelsky, C. (1981): *Who's got the floor?*, *Language in Society*, 10, 383-421.
- Ehrhardt, C. (2005): Phraseologismen und ihre Modifikation in deutschen HipHop-Texten.
- Elflein, D. (1997): Vom neuen deutschen Sprechgesang zu Oriental Hip Hop - einige Gedanken zur Geschichte von Hip Hop in der BRD. In: *Aus der neuen Welt: Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts*, 8 (Ed. Kreutziger-Herr, A.) Lit (Nordamerika-Studien), Hamburg, pp. 283-296.
- Fairclough, N. (1995): *Critical Discourse Analysis: the Critical Study of Language*. Longman, London, New York.
- Featherstone, M. (1988): *In Pursuit of the Postmodern: an introduction, Theory, Culture and Society*, 5, 195-215.
- (1993): Global and Local Cultures. In: *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, (Ed. Bird, J., Curtis, B., Putnam, T., Robertson, G. and Tickner, L.) Routledge, London.
- Feser, O., Hillebrand, D., Macke, C. and Schlobinski, A. (1998): Musik- und Sprechstile. HipHop, Heavy Metal und Hard Rock. In: *Jugendliche und 'ihre' Sprache. Sprachregister, Jugendkulturen und Wertesysteme*, (Ed. Schlobinski, P. and Heins, N.-C.) Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden.
- Fiehler, R., Barden, B., Elstermann, M. and Kraft, B. (2004): *Eigenschaften gesprochener Sprache (Studien zur deutschen Sprache; Forschungen des IDS, Bd. 30)*. Narr, Tübingen.
- Fillmore, C. J. (1977): Scenes-and-frames semantics. In: *Linguistic Structures Processing*, (Ed. Zampolli, A.) North Holland, Amsterdam.
- (1978): On the Organization of Semantic Information in the Lexicon. In: *Papers from the Parasession on the Lexicon*, (Eds.) Farkas, D. and al., e.) Chicago Linguistic Society, Chicago, pp. 148-74.
- Finnegan, R. H. (1977): *Oral Poetry*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Fishman, P. (1978): *Interaction: the work women do*, *Social Problems*, 25, 397-406 (Revised version in Thorne, E., C. Kramarae and N. Henley (Ed.)(1983) *Language, Gender and Society*).
- (1983): *Interaction: the work women do*. In: *Language, Gender and Society*, (Ed. Thorne, B., Kramarae, C. and Henley, N.) Newsbury House, Rowley, Mass., pp. 89-101.
- Fiske, J. (1987): *Television Culture*. Methuen, London.
- (1992): The Cultural Economy of Fandom. In: *The Adoring Audience: fan culture and popular media*, (Ed. Lewis, L.) Routledge, London, pp. 30-49.

- Flämig, W. (1965): *Zur Funktion des Verbs, III. Aktionsart und Aktionalität, Deutsch als Fremdsprache*, II, 4-12.
- Fleischer, W. (1982): *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. Bibliographisches Institut, Leipzig.
- Fleischer, W., Starke, G. and Michel, G. (1993): *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache*. Peter Lang, Frankfurt a.M.
- Flood, C. G. (1996): *Political Myth: a Theoretical Introduction*. Garland, London, New York.
- Flores, J. (1994): Puerto Rican and Proud, Boyee! In: *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, (Ed. Ross, A. and Rose, T.) Routledge, New York, London, pp. 89-98.
- Forman, M. (2002): "Keeping it Real?": African Youth Identities, and Hip Hop. In: *Music, Popular Culture, Identities*, Critical Studies Vol. 19 (Ed. Young, R.) Rodopi, New York, Amsterdam, pp. 101-131.
- (2004): "Represent": Race, Space and Place in Rap Music. In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, (Ed. Forman, M. and Neal, M. A.) Routledge, New York, London, pp. 201-222.
- Foytlin, M. A., Nelson, C. A., Rahman, W. and Streeck, J. (1999): Casualties of lyrical combat. In: *Sixth Annual Symposium About Language and Society (SALSA No. 6)*, Department of Linguistics, The University of Texas, Austin.
- Francois, J. (1985): Aktionsart, Aspekt und Zeitkonstitution. In: *Handbuch der Lexikologie*, (Ed. Schwarze, C. and Wunderlich, D.) Athenäum, Königstein/Ts., pp. 229-49.
- Freedman, A. (1993): *Situating genre: A rejoinder, Research in the Teaching of English*, 27, 272-278.
- Freedman, A. and Medway, P. (1994): New views of genre and their implications for education. In: *Learning and Teaching Genre*, (Ed. Freedman, A. and Medway, P.) Boynton/Cook, Portsmouth, NH.
- (1994b): Locating genre studies: Antecedents and prospects. In: *Genre and the New Rhetoric*, (Ed. Freedman, A. and Medway, P.) Taylor and Francis, London.
- Frith, S. (1988): Why Do Songs Have Words? In: *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, (Ed. Frith, S.) Polity Press, Cambridge, pp. 105-128.
- (1998): *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford University Press, Oxford, New York.
- García Canclini, N. (1995): *Hybrid Cultures*. MN, Minneapolis.
- Gardner, C. B. (1981): *Passing by: street remarks, address rights, and the urban female, Sociological Inquiry*, 50, 328-56.
- Garofalo, R. (1992): Introduction. In: *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, (Ed. Garofalo, R.) South End Press, Boston, MA, pp. 1-13.
- Gates, H. L. J. (1987): *Figures in Black. Words, Signs, and the "Racial" Self*. Oxford University Press, New York.
- (1988): *The signifying monkey: a theory of Afro-American literary criticism*. Oxford University Press, New York.
- Gaunt, K. D. (2004): Translating Double-Dutch to Hip-Hop: The Musical Vernacular of Black Girls' Play. In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, (Ed. Forman, M. and Neal, M. A.) Routledge, New York, London, pp. 251-263.
- George, N. (2002): *XXX. Drei Jahrzehnte HipHop. Aus dem Amerikan. von T. Man*. orange press, Freiburg.
- Gibbs, R. W. (1994): *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Glowania, M. and Heil, A. (1996): Das Persönliche und das Politische: Frauen im Rap. In: *Rap im Fadenkreuz*, (Ed. Karrer, W. and Kerkhoff, I.) Argument Verlag, Berlin, Hamburg, pp. 99-118.
- Goffman, E. (1967): *Interaction Ritual*. Anchor Books, New York.
- Good, K. R. (1999): Ill Na Nas, Goddesses and Drama Mamas. In: *The Vibe History of HipHop*, (Ed. Light, A.) Three Rivers Press, New York, pp. 373-83.
- Goodwin, C. (1981): *Conversational Organization: Interaction between Speakers and Hearers*. New York.
- Goodwin, M. H. (1980): Directive-response speech sequences in girls' and boys' task activities. In: *Women and Language in Literature and Society*, (Ed. McConnell-Ginet, S., Borker, R. A. and Furman, N.) Praeger, New York, pp. 157-73.
- Goossens, J. (1994): Zu den Personalpronomina im Rhein- und Maasland. In: *Dialektologie des Deutschen: Forschungsstand und Entwicklungstendenzen (Reihe Germanistische Linguistik; 147)*, (Ed. Mattheier, K. and Wiesinger, P.) Niemeyer, Tübingen, pp. 45-8.
- Graddol, D. and Swann, J. (1989): *Gender Voices*. Blackwell, Oxford.
- Greig, C. (1998): Marry Me (If You Really Love Me) Punk, Funk und Hip Hop. In: *but I like it. Jugendkultur und Popmusik*, (Ed. Kemper, P., Langhoff, T. and Sonnenschein, U.) Reclam Jun., Stuttgart, pp. 176-195.
- Greve, M. and Kaya, A. (2004): Islamic Force, Takim 34 und andere Identitätsmixturen türkischer Rapper in Berlin und Istanbul. In: *Rap. More Than Words*, (Ed. Kimminich, E.) Lang, Frankfurt, pp. 161-79.
- Grimm, S. (1998): *Die Repräsentation von Männlichkeit im Punk und Rap*. Stauffenburg Verlag, Tübingen.
- Guenther, S. and Knoblauch, H. (1995): *Culturally patterned speaking practices - the analysis of communicative genres, Pragmatics*, 5, 1-32.
- Gumperz, J. J. (1979): Cross-Cultural Communication. In: *The Language, Ethnicity and Race Reader*, (Ed. Harris, R. and Rampton, B.) Routledge, London, New York, pp. 267-275.

- (1982a): Conversational code switching. In: *Discourse strategies*, (Ed. Gumperz, J. J.) Cambridge University Press, Cambridge, New York, pp. 59-99.
- (1982b): *Discourse Strategies*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gumperz, J. J. and Blom, J.-P. (1971): Social Meaning in Linguistic Structures: Code-Switching in Norway. In: *Language in Social Groups*, Stanford University Press, Stanford, California, pp. 274-310.
- Haas, A. (1979): The acquisition of of genderlect. In: *Annals of the New York Academy of Sciences: Language, Sex and Gender*, 327, (Ed. Orasanu, J., Slater, K. M. and Adler, L. L.), pp. 101-13.
- Hall, S. (1984): Introduction to media studies at the Centre. In: *Culture, media, language*, (Ed. Hall, S.) Hutchinson, London, pp. 117-121.
- (1992): The West and the Rest. In: *Formations of Modernity*, (Ed. Hall, S. and Gieben, B.) Polity Press, Open University Press, Milton Keynes, pp. 275-320.
- Hall, S. and Jefferson, T. (Eds.) (1975): *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Hutchinson University in Ass. with the Center for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham.
- Halliday, M. A. K. (1985): *An Introduction to Functional Grammar*. Arnold, London.
- Hanks, W. (1989): *Text and textuality*, *Annual Review of Anthropology*, 18, 95-127.
- Haugen, J. D. (2003): 'Unladylike Divas': *Language, Gender, and Female Gangsta Rappers*, *Popular Music and Society*, 26, 429-444.
- Hebdige, D. (1979): *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge, London.
- (1987): *Cut 'n' mix: culture, identity, and Carribean music*. Methuen, London; New York.
- Hellinger, M. (2001): English - Gender in a global language. In: *Gender Across Languages: The linguistic representation of women and men (Impact, Studies in language and society, 1)*, I (Ed. Hellinger, M. and Bußmann, H.) John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia, pp. 105-13.
- Hepp, A. (2002): Translokale Medienkulturen. In: *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, (Ed. Hepp, A. and Löffelholz, M.) UVK Verlagsgesellschaft (UTB für Wissenschaft; 2371), Konstanz, pp. 861-85.
- Hewitt, R. (1986): *White Talk Black Talk. Inter-racial friendship and cummunication amongst adolescents*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Hill, J. (1995): Mock Spanish, Covert Racism and the (Leaky) Boundary between Public and Privat Spheres. In: *The Language, Ethnicity and Race Reader*, (Ed. Harris, R. and Rampton, B.) Routledge, London, New York, pp. 199-210.
- Hill, J. H. (1999): *Styling locally, styling globally: What does it mean?*, *Journal of Sociolinguistics*, 3, 542-556.
- Hinton, L. (1992): Sex differences in address terminology in the 1990s. In: *Locating Power: Second Berkeley Women and Language Conference*, Berkeley, CA.
- Hofer, L. (1997): *Sprachwandel im städtischen Dialektrepertoire (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur; Bd. 72)*. Francke, Tübingen, Basel.
- (2002): *Zur Dynamik urbanen Sprechens: Studien zu Spracheinstellungen und Dialektvariation im Stadtraum (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur; Bd. 71)*. Francke, Tübingen, Basel.
- Hoffmann, B. (1994): Zur Tradition poetischer Strukturen in Blues- und Rap-Musik. In: *Beiträge zur Populärmusikforschung*, 14 (Ed. Rösing, H.) Arbeitskreis Studium populärer Musik e.V., Baden-Baden, pp. 34-46.
- Holland, D. and Skinner, D. (1987): Prestige and intimacy. The cultural models behind Americans' talk about gender types. In: *Cultural models in language and thought*, (Ed. Holland, D. and Quinn, N.) Cambridge University Press, Cambridge, New York, pp. 78-111.
- Holmes, J. (1994): *An Introduction to Sociolinguistics*. Longman, London, New York.
- (1995): *Women, Men and Politeness*. London, London, New York.
- Holmes, J. and Meyerhoff, M. (2003): Different Voices, Different Views: An Introduction to Current Research in Language and Gender. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, Blackwell, Malden, MA, pp. 1-17.
- Hudson, J. (1972): The hustling ethic. In: *Rappin' and stylin' out: communcation in urban black America*, (Ed. Kochman, T.) University of Illinois Press, Urbana, Chicago, pp. 410-424.
- Huesmann, A. (1998): *Zwischen Dialekt und Standard: empirische Untersuchung zur Soziolinguistik des Varietätenspektrums im Deutschen (Reihe Germanistische Linguistik; 199)*. Niemeyer, Tübingen.
- Hundsnerscher, F. (1993): Die "Lesart" als Element der semantischen Beschreibung. In: *Studien zur Wortfeldtheorie (Linguistische Arbeiten; 288)*, (Ed. Lutzeier, P. R.) Max Niemeyer Verlag, Tübingen, pp. 239-50.
- Hunston, S. and Thompson, G. (2000): *Evaluation in Text*. Oxford University Press, Oxford.
- Hymes, D. (1972): Models of the Interaction of Language and Social Life. In: *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, (Ed. Gumperz, J. J. and Hymes, D.) Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, Chicago, pp. 35-71.
- (1979): *Soziolinguistik. Zur Ethnographie der Kommunikation. Eingeleitet und hg. von Florian Coulmas*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.

- Irving, K. (1993): *'I Want Your Hands on Me': building equivalences through rap music*, *Popular Music*, 12, 105-21.
- Jacob, G. (1993): *Agit-Pop, Schwarze Musik und weiße Hörer*. Berlin.
- (1998): Let's Talk About Sex and Violence. In: *But I like it. Jugendkultur und Popmusik*, (Ed. Kemper, P., Langhoff, T. and Sonnenschein, U.) Reclam Jun., Stuttgart, pp. 80-85.
- Jäger, S. (2001a): Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. In: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Bd. 1: Theorien und Methoden*, (Ed. Keller, R. and al, e.) Leske & Budrich, Opladen, pp. 81-112.
- (2001b): *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Institut für Sprach- und Sozialforschung, Duisburg.
- James, D. (1996): Derogatory terms for women and men: A new look. In: *Gender and Belief Systems: Fourth Berkeley Women and Language Conference*, Berkeley, CA.
- Jamison, L. (1999): Ladies First. In: *The Vibe History of HipHop*, (Ed. Light, A.) Three Rivers Press, New York, pp. 177-87.
- Jenkins, N. and Cheshire, J. (1990): *Gender issues in the GCSE oral English examination: part 1, Language and Education*, 4, 261-92.
- Johnson, D. M. and Roen, D. H. (1992): *Complimenting and involvement in peer reviews: gender variation, Language in Society*, 21, 27-57.
- Kage, J. (2002): *American Rap. Explicit Lyrics - US-HipHop und Identität*. Ventil-Verlag, Mainz.
- Kallmeyer, W. (1994): Das Projekt 'Kommunikation in der Stadt'. In: *Kommunikation in der Stadt, Teil 1: Exemplarische Analysen des Sprachverhaltens in Mannheim*, (Ed. Kallmeyer, W.) de Gruyter, Berlin, Mannheim, pp. 2-38.
- (1995): Ethnographie städtischen Lebens: zur Einführung in die Stadtteilbeschreibungen. In: *Kommunikation in der Stadt, Teil 2: Exemplarische Analysen des Sprachverhaltens in Mannheim*, (Ed. Kallmeyer, W.) de Gruyter, Berlin, Mannheim, pp. 1-41.
- (2001): Perspektivenumkehrung als Element des emanzipatorischen Stils in Migrantengruppen. In: *Perspektiven auf Stil*, (Ed. Jakobs, E.-M. and Rothkegel, A.) Niemeyer, Tübingen, pp. 401-422.
- Karrer, W. (1995): Rap als Jugendkultur zwischen Widerstand und Kommerzialisierung. In: *Rap im Fadenkreuz*, 38 (Gulliver) (Ed. Karrer, W. and Kerkhoff, I.) Argument Verlag, Hamburg, Berlin, pp. 21-43.
- (1996): Rap als Jugendkultur zwischen Widerstand und Kommerzialisierung. In: *Rap im Fadenkreuz*, (Ed. Karrer, W. and Kerkhoff, I.) Argument Verlag, Hamburg, Berlin, pp. 21-44.
- Karrer, W. and Kerkhoff, I. (1996): Rap - Einleitung. In: *Rap im Fadenkreuz*, 38 (Ed. Karrer, W. and Kerkhoff, I.) Argument Verlag, Hamburg, Berlin, pp. 5-10.
- Kaya, A. (2001): *Sicher in Kreuzberg: Constructing Diasporas; Turkish Hip-hop Youth in Berlin*. Transcript, Bielefeld.
- Keim, I. (1997): Formelhaftes Sprechen als konstitutives Merkmal sozialen Stils. In: *Sprech- und Gesprächsstile*, (Ed. Selting, M. and Sandig, B.) de Gruyter, Berlin, New York, pp. 318-344.
- Kerkhoff, I. (1996): To Expose and To Enlighten: Guidelines for Teaching About Rap and Contemporary America. In: *Rap im Fadenkreuz*, (Ed. Karrer, W. and Kerkhoff, I.) Argument Verlag, Hamburg, Berlin, pp. 181-205.
- Keyes, C. L. (2002): *Rap music and street consciousness*. University of Illinois Press, Urbana, Chicago.
- (2004): Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces. In: *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, (Ed. Forman, M. and Neal, M. A.) Routledge, New York, London, pp. 265-276.
- Kiesling, S. F. (2003): Prestige, Cultural Models, and Other Ways of Talking About Underlying Norms and Gender. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, (Ed. Holmes, J. and Meyerhoff, M.) Blackwell, Malden, MA, pp. 509-27.
- Kissling, E. A. (1991): *Street harassment: The language of sexual terrorism, Discourse and Society*, 2, 451-60.
- Kissling, E. A. and Kramarae, C. (1991): *"Stranger compliments": The interpretation of street remarks, Women's Studies in Communication*, Spring, 77-95.
- Klein, G. and Friedrich, M. (2003): *Is it real? Die Kultur des HipHop*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Kluge, F. (1995): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. de Gruyter, Berlin, New York.
- Kochman, T. (1981): *Black and white styles in conflict*. University of Chicago Press, Chicago.
- Kochman, T. e. (1972a): *Rappin' and stylin' out: Communication in urban black America*. University of Illinois Press, Urbana, Chicago.
- (1972b): Toward An Ethnography of Black American Speech Behaviour. In: *Rappin' and stylin' out: Communication in urban black America*, (Ed. Kochman, T.) University of Illinois Press, Urbana, Chicago, pp. 241-264.
- Kochskämper, B. (1991): *Language history as a history of male language policy: The history of German Mensch, Frau, Mann, Mädchen, Junge, Dirne ... and their Indo-European cognates, Working Papers on Language, Gender and Sexism*, 1 (2), 5-17.
- Koehler, O. (1997): Metaphors we sing by: A contemporary review of Lakoff & Johnson's work: Metaphors we live by. In: *Pragmatics (Prof. Dr. Rosemarie Tracy), Faculty of English*, Mannheim, pp. 1-10.

- Kotschi, T. (1996): Textkonstitutionsstruktur und Informationsstruktur. In: *Ebenen der Textstruktur. Sprachliche und kommunikative Prinzipien*, (Ed. Motsch, W.) Tübingen, pp. 241-71.
- Kövecses, Z. (2002): *Metaphor: a practical introduction*. Oxford University Press, Oxford.
- (2005): *Metaphor in culture: universality and variation*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Krekow, S. and Steiner, J. (2000): *Bei uns geht einiges. Die deutsche HipHop Szene*. Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, Berlin.
- Kress, G. and Hodge, R. (1993): *Language as Ideology*. Routledge, London.
- Krims, A. (2000): *Rap music and the Poetics of Identity*. Cambridge University Press, Cambridge.
- (2002): Rap, Race, the "Local", and Urban Geography in Amsterdam. In: *Music, Popular Culture, Identities, Cultural Studies Vol. 19* (Ed. Young, R.) Rodopi, New York, Amsterdam, pp. 181-196.
- Kurz, G. and Pelster, T. (1976): *Metapher: Theorie und Unterricht*. Schwann, Düsseldorf.
- Labov, T. (1992): *Social and language boundaries among adolescents, American Speech*, 67, 339-66.
- Labov, W. (1972a): *Language in the inner city. Studies in Black English Vernacular*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- (1972b): Rules for ritual insults. In: *Rappin' and stylin' out*, (Ed. Kochman, T.) Urbana, Chicago, pp. 265-314.
- (1976/78): *Sprache im sozialen Kontext*. Königstein/Ts.
- Labov, W. e. a. (1968): *A study of the Non-Standard English of Negro and Puerto Rican Speakers in N.Y.C.* Columbia University (Microfilm International), New York.
- Laing, D. (1985): *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Open University Press, Milton Keynes.
- (1990): Making Popular Music: the consumer as producer. In: *Consumption, Identity and Style: marketing, meanings, and the packaging of pleasure*, (Ed. Tomlinson, A.) Routledge, London.
- Lakoff, G. (1987): *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago University Press, Chicago.
- Lakoff, G. and Johnson, M. ([1980]2003): *Metaphors we live by*. University of Chicago, Chicago.
- Lakoff, G. and Kövecses, Z. (1987): The cognitive model of anger inherent in American English. In: *Cultural models in language and thought*, (Ed. Holland, D. and Quinn, N.) Cambridge University Press, Cambridge, New York, pp. 195-221.
- Lakoff, G. and Turner, M. (1989): *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. University of Chicago Press, Chicago.
- Lakoff, R. (2003): Language, Gender, and Politics: Putting "Women" and "Power" in the Same Sentence. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, (Ed. Holmes, J. and Meyerhoff, M.) Blackwell, Malden, MA, pp. 161-78.
- Le Page, R. B. (1968): *Problems of description in multilingual communities, Transactions of the Philological Society*, 189-212.
- Leet-Pellegrini, H. M. (1980): Conversational dominance as a function of gender and expertise. In: *Language: Social Psychological Perspectives*, (Ed. Giles, H., Robinson, P. and Smith, P.) Pergamon Press, Oxford, pp. 97-104.
- Lenk, H. (2002): Stilistik der deutschen Sprache. In: *Vorlesung am Germanistischen Institut Helsinki*, 2002, <http://www.helsinki.fi/~lenk/Stilistik.html>.
- Lenz, A. N. (2003): *Struktur und Dynamik des Substandards. Eine Studie zum Westmitteldeutschen (Wittlich/Eifel)*. Steiner, Stuttgart.
- Leuenberger, P. (1999): *Ortsloyalität als verhaltens- und sprachsteuernder Faktor (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur; 74)*. Francke, Tübingen, Basel.
- Levelt, W. J. M. (1989): *Speaking. From Intention to Articulation*. Cambridge Mass., London.
- Liang, A. (1989): *Speaking as a Woman: A Guide for Those Who Desire to Communicate in a More Feminine Manner*. Creative Design Services, King of Prussia, PA.
- Lipsitz, G. (1990): *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Löffelholz, M. and Hepp, A. (2002): Transkulturelle Kommunikation. In: *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, (Ed. Hepp, A. and Löffelholz, M.) UVK Verlagsgesellschaft (UTB für Wissenschaft; 2371), Konstanz, pp. 11-33.
- Löffler, H. (2003): *Dialektologie. Eine Einführung*. Narr, Tübingen.
- Loh, H. and Verlan, S. (2000): *20 Jahre Hip Hop in Deutschland*. Hannibal Verlag, Höfen.
- Longhurst, B. (1995): *Popular Music & Society*. Polity Press, Cambridge.
- Lotman, Y. and Uspenskii, B. A. (1985): *Binary models in the dynamics of Russian culture (to the end of the Eighteenth century)*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Lüdi, G. (1985): Zur Zerlegbarkeit von Wortbedeutungen. In: *Handbuch der Lexikologie*, (Ed. Schwarze, C. and Wunderlich, D.) Athenäum, Königstein, Ts., pp. 64-102.
- Lüdtke, S. (2005): Schwarz-weiße Sprecherbeziehungen und die Nutzung von AAVE durch Rapper euroamerikanischer Herkunft (unveröffentl. Manuskript).
- Lull, J. (1995): *Media, communication, culture. A global approach*. Polity Press, Cambridge.

- (2000): *Media, communication, culture. A global approach*. Polity Press, Cambridge.
- (2002): Superkultur. In: *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, (Ed. Hepp, A. and Löffelholz, M.) UVK Verlagsgesellschaft (UTB für Wissenschaft; 2371), Konstanz, pp. 750-73.
- Lutzeier, P. R. (1985): Die semantische Struktur des Lexikons. In: *Handbuch der Lexikologie*, (Ed. Schwarze, C. and Wunderlich, D.) Athenäum, Königstein, Ts., pp. 103-33.
- (1993): Wortfelder als kognitive Orientierungspunkte? In: *Studien zur Wortfeldtheorie (Linguistische Arbeiten; 288)*, (Ed. Lutzeier, P. R.) Max Niemeyer Verlag, Tübingen, pp. 203-14.
- Malinowski, B. (1986): Die Rolle des Mythos im Leben (1926). In: *Schriften zur Anthropologie*, Frankfurt, pp. 139-44.
- Maltz, D. N. and Borker, R. A. (1982): A cultural approach to male-female miscommunication. In: *Language and Social Identity*, (Ed. Gumperz, J. J.) Cambridge University Press, Cambridge, pp. 196-216.
- Martin-Barbero, J. (1993): *Communication, Culture and Hegemony*. London.
- Massey, D. (1993): Power-Geometry and a Progressive Sense of Place. In: *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, (Ed. Bird, J., Curtis, B., Putnam, T., Robertson, G. and Tickner, L.) Routledge, London.
- Mattheier, K. (1994): Varietätenzensus. Über die Möglichkeiten, die Verbreitung und Verwendung von Sprachvarietäten in Deutschland festzustellen. In: *Dialektologie des Deutschen. Forschungsstand und Entwicklungstendenzen (Reihe germanistische Linguistik; 147)*, (Ed. Mattheier, K. and Wiesinger, P.) Tübingen, pp. 413-42.
- Maxwell, I. (2001): Sydney Stylee. Hip-Hop Down Under Comin' Up. In: *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, (Ed. Mitchell, T.) Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, pp. 259-79.
- (2003): *Phat beats, dope rhymes: hip hop down under comin' upper*. Wesleyan Univ. Press, Middletown, Conn.
- Mayer, R. (1997): Schmutzige Fakten. Wie sich Differenz verkauft. In: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*, (Ed. Holert, T. and Terkessidis, M.) ID, Berlin, pp. 153-168.
- McConnell-Ginet, S. (2003): "What's in a Name?" Social Labeling and Gender Practices. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, (Ed. Holmes, J. and Meyerhoff, M.) Blackwell, Malden, MA, pp. 69-97.
- McMillan, J. R., Clifton, D., McGrath, D. and Gale, W. S. (1977): *Woman's language: uncertainty or interpersonal sensitivity and emotionality*, *Sex Roles*, 3, 545-59.
- McWorther, J. (2000): *Word on the Street. Debunking the Myth of "Pure" Standard English*. Perseus Publishing, Cambridge, Massachusetts.
- Menrath, S. (2003): "I am not what I am": Die Politik der Repräsentation im HipHop. In: *HipHop: Globale Kultur - lokale Praktiken*, (Ed. Androutsopoulos, J.) Transcript, Bielefeld, pp. 218-45.
- Mey, J. L. (1993): *Pragmatics: An Introduction*. Blackwell, Oxford.
- Middleton, R. (1990): *Studying Popular Music*. Open University Press, Milton Keynes.
- Middleton, R. and Muncie, J. (1981): Pop Culture, Pop Music and Post-War Youth: countercultures. In: *Unit 20, Popular Culture*, Open University Press, Milton Keynes.
- Mikos, L. (2003): "Interpolation und sampling": Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop. In: *Hip Hop - globale Kultur, lokale Praktiken*, (Ed. Androutsopoulos, J.) Transcript, Bielefeld, pp. 64-84.
- Mills (1999): www.hiphopcity.com/zulu_nation/. Baltimore, USA.
- Mitchell, T. (1996): *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. Leicester University Press, London.
- (2001): *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.
- Mitchell-Kernan, C. (1972): Signifying, loud-talking and marking. In: *Rappin' and stylin' out*, (Ed. Kochman, T.) University of Illinois Press, London, Chicago, pp. 315-355.
- Morgan, J. (1999): *When Chickenheads come home to roost: my life as a hip-hop feminist*. Simon & Schuster, New York.
- Morgan, M. (1998): More Than A Mood Or An Attitude: Discourse And Verbal Genres In African-American Culture. In: *African-American English: structure, history, and use*, (Ed. Mufwene, S. S.) Routledge, London, New York, pp. 251-281.
- (2001): "Nothin' But a G Thang": Grammar and language ideology in Hip Hop identity. In: *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*, (Ed. Lanehart, S. L.) John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia, pp. 187-209.
- (2002): *Language, Discourse and Power in African American Culture*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Mulac, A., Wiemann, J. M., Widenmann, S. and Gibson, T. W. (1988): *Male/female language difference and effects in same sex and mixed-sex dyads: the gender-linked language effect*, *Communication Monographs*, 55, 315-35.
- Murray, S. O. and Covelli, L. H. (1988): *Women and men speaking at the same time*, *Journal of Pragmatics*, 12, 103-11.
- Natale, M., Entin, E. and Jaffe, J. (1979): *Vocal interruptions in dyadic communication as a function of speech and social anxiety*, *Journal of Personality and Social Psychology*, 37, 865-78.
- Negus, K. (1992): *Producing Pop: culture and conflict in the popular music industry*. Edward Arnold, London.

- Nelson, G. (2002): *XXX. Drei Jahrzehnte HipHop. Aus dem Amerikan. von T. Man.* orange press, Freiburg.
- Nelson, H. and Gonzales, M. (1991): *Bring the Noise: A Guide to Rap Music & Hip-Hop Culture.*
- Nilsen, A. P., Bosmajian, H., Gershuny, H. L. and Stanley, J. P. (Eds.) (1977): *Sexism and Language.* National Council of Teachers of English, Urbana, IL.
- O'Barr, W. M. and Atkins, B. K. (1980): "Women's language" or "powerless language"? In: *Women and Language in Literature and Society*, (Ed. McConnell-Ginet, S., Borker, R. A. and Furman, N.) Praeger, New York, pp. 93-109.
- Octigan, M. and Niederman, S. (1979): *Male dominance in conversations*, *Frontiers*, 4, 50-4.
- Oesch, H. (1997): *Außereuropäische Musik.* Laaber-Verlag, Laaber.
- O'Hanlon, R. (2004): Australian Hip hop: A Sociolinguistic Investigation.
- Ong, W. J. (1982): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.* Methuen, London, New York.
- Paltridge, B. (1997): *Genre, frames and writing in research settings.* John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia.
- Pauwels, A. (2003): Linguistic Sexism and Feminist Linguistic Activism. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, (Ed. Holmes, J. and Meyerhoff, M.) Blackwell, Malden, MA, pp. 550-70.
- Pennay, M. (2001): Rap in Germany. The Birth of a Genre. In: *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*, (Ed. Mitchell, T.) Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, pp. 111-33.
- Pennycook, A. (2003): *Global Englishes, Rip Slyme, and performativity*, *Journal of Sociolinguistics*, 7, 513-533.
- Perkins, W. E. e. (1996): *Droppin' science: critical essays on rap music and hip hop culture.* Temple University Press, Philadelphia.
- Petri, J. (2004): Here's a little story that must be told. Berlin.
- Philippe, N. (2005): Kunst und Gewalt: Battles im HipHop. Eine Untersuchung der Sprechakte "Boasten" und "Dissen" in deutschsprachigen Rap-Texten der Jahre 2001 bis 2004. In: *Fachbereich 03 - Sozial- und Kulturwissenschaften (Institut für Erziehungswissenschaften)*, Justus Liebig Universität Gießen, Gießen, pp. 1-132.
- Pinkal, M. (1985): Kontextabhängigkeit, Vagheit, Mehrdeutigkeit. In: *Handbuch der Lexikologie*, (Ed. Schwarze, C. and Wunderlich, D.) Athenäum, Königstein, Ts., pp. 27-63.
- Porzig, W. (1973): Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen. In: *Wortfeldforschung. Zur Geschichte und Theorie des sprachlichen Feldes*, (Ed. Schmidt, L.) Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 78-103.
- Potter, R. (1995): *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism.* State University Press, New York.
- Pough, G. D. (2004): *Check it while I wreck it : Black womanhood, hip hop culture, and the public sphere.* Northeastern University Press, Boston.
- Quinn, E. (2005): *Nuthin' but a "G" Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap.* Columbia University Press, New York.
- Rampton, B. (1995): *Crossing: Language and Ethnicity among Adolescents.* Longman, London, New York.
- (1998): Language Crossing and the Redefinition of Reality. In: *Code-Switching in Conversation*, (Ed. Auer, P. e.) Routledge, New York, pp. 290-317.
- (1999): *Styling the Other: Introduction*, *Journal of Sociolinguistics*, 3, 421-427.
- Rickford, J. R. (1999): Are Black and White Vernaculars Diverging? In: *African American vernacular English: features, evolution, educational implications*, (Ed. Rickford, J. R.) Blackwell, Oxford, pp. 252-260.
- Ricoeur, P. (1978): *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies in the Creation of Meaning.* Routledge, London.
- Risch, B. (1987): *Women's derogatory terms for men: that's right, "dirty" words*, *Language in Society*, 16, 353-8.
- Roger, D. (1989): Experimental studies of dyadic turn-taking behaviour. In: *Conversation: an Interdisciplinary Perspective*, (Ed. Roger, D. and Bull, P.) Multilingual Matters, Clevedon, pp. 75-95.
- Rohrbach, K. (1997): *HipHop, Techno, Heavy Rock. Die Grundlagen. Ein Arbeitsbuch für den Musikunterricht in den Klassen 5 bis 10.* Oldershausen Verlag, Oldershausen.
- Romaine, S. (2001): A corpus-based view of gender in British and American English. In: *Gender Across Languages: The linguistic representation of women and men (Impact, Studies in language and society, 1)*, I (Ed. Hellinger, M. and Bußmann, H.) John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia, pp. 153-75.
- (2003): Variation in Language and Gender. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, (Ed. Holmes, J. and Meyerhoff, M.) Blackwell, Malden, MA, pp. 98-118.
- Rose, T. (1990): *Never trust a big butt and a smile*, *Camera Obscura*, 23, 109-131.
- (1994a): *Black Noise: Rap Music & Black Culture in Contemporary America.* University Press of New England, Hanover, London.
- (1994b): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America.* University Press of New England, Hanover, London.
- Rösing, H. (1997): *Schwarze Traditionen in Rock und Pop.* LIT (Nordamerika-Studien/ North American Studies), Hamburg.
- Rühmkorf, P. (1985): *agar agar - zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven.* Suhrkamp, Frankfurt a.M.

- Salaam, K. y. (1996a): Von der Rap Revolution profitieren. In: *Rap im Fadenkreuz*, (Ed. Karrer, W. and Kerkhoff, I.) Argument Verlag, Hamburg, Berlin, pp. 11-20.
- Salaam, M. (1996b): Rap as Art: Some Thoughts on the Aesthetics of Rap. In: *Rap im Fadenkreuz*, (Ed. Karrer, W. and Kerkhoff, I.) Argument Verlag, Hamburg, Berlin, pp. 119-141.
- Samuels, D. (1991): The real face of rap. In: *The New Republic*.
- Saville-Troike, M. (2003): *The Ethnography of Communication*. Blackwell, Oxford.
- Schegloff, E. A. (1997): *Whose text? Whose context?*, *Discourse and Society*, 8, 165-87.
- Schepping, M.-T. (1985): Das Lexikon im Sprachvergleich. In: *Handbuch der Lexikologie*, (Ed. Schwarze, C. and Wunderlich, D.) Athenäum, Königstein, Ts., pp. 184-95.
- Schick Case, S. (1988): Cultural differences, not deficiencies: an analysis of managerial women's language. In: *Women's Careers: Pathways and Pitfalls*, (Ed. Rose, S. and Larwood, L.) Praeger, New York, pp. 41-63.
- Schindler, W. (1993): Phraseologismen und Wortfeldtheorie. In: *Studien zur Wortfeldtheorie (Linguistische Arbeiten; 288)*, (Ed. Lutzeier, P. R.) Max Niemeyer Verlag, Tübingen, pp. 87-106.
- Schlobinski, P. (1987): *Stadtsprache Berlin: eine soziolinguistische Untersuchung*. de Gruyter, Berlin.
- (1989): 'Frau Meier hat Aids, Herr Tropfmann hat Herpes, was wollen Sie einsetzen?' Exemplarisches Analyse eines Sprechstiles, *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 41, 1-34.
- Schlobinski, P., Kohl, G. and Ludewigt, I. (1993): *Jugendsprache. Fiktion und Wirklichkeit*. Westdeutscher Verlag, Opladen.
- Schneider, S. (1997): Gewaltretorik in der Selbstrepräsentation jugendlicher HipHopper. In: *Rezeptionsforschung: Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*, (Ed. Charlton, M. and Schneider, S.) Westdeutscher Verlag, Opladen, pp. 268-286.
- Scholz, A. (1998): [rEp] oder [rAp]? - Aneignung und Umkodierung der Hip-Hop-Kultur in Italien. In: *Jugendsprache - langue des jeunes - youth language*, (Ed. Androutsopoulos, J. and Scholz, A.) Lang, Frankfurt a.M., pp. 233-258.
- (2003a): Der französische Rap als Lyrik der Gegenwart? In: *L'e'tat de la poe'sie aujourd'hui. Perspectives françaissprachiger Gegenwartslyrik*, (Ed. Febel, G. and Grote, H.) Lang, Frankfurt a.M., pp. 241-255.
- (2003b): "Explicite Lingo". Funktionen von Substandard in romanischen Rap-Texten (Italien, Frankreich, Spanien), *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 65, 111-130.
- (2003c): Rap in der Romania. Glocal Approach am Beispiel von Musikmarkt, Identität, Sprache. In: *HipHop: Globale Kultur - lokale Praktiken*, (Ed. Androutsopoulos, J.) transcript, Bielefeld, pp. 147-67.
- Schönfeld, H. (1989): *Sprache und Sprachvariation in der Stadt (Linguistische Studien, Reihe A, 197)*. Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft, Berlin.
- Schultz, M. R. (1975): The semantic derogation of women. In: *Language and Sex: Difference and Dominance*, (Ed. Thorne, B. and Henley, N.) Newbury House, Rowley, MA, pp. 64-75.
- Schulz, M. R. (1975): The semantic derogation of women. In: *Language and Sex: Difference and Dominance*, (Ed. Thorne, B. and Henley, N.) Newbury House, Rowley, MA, pp. 64-75.
- Schwitalla, J. (1997): *Gesprochenes Deutsch: eine Einführung (Grundlagen der Germanistik; 33)*. Erich Schmidt, Berlin.
- Scott, J. C. (1990): *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. Yale University Press, New Haven.
- Siedschlag, A. (2005): Rezension zu Manuel Castells Band I der Triologie Das Informationszeitalter. 2005, <http://www.systemmagazin.de/buecher/neuvorstellungen/2005/01/castellsnetzwerkgesellschaftbd1.php>.
- Slim, I. (1972): Foreword from Pimp: The Story of My Life. In: *Rappin' and stylin' out: communication in urban black America*, (Ed. Kochman, T.) University of Illinois Press, Urbana, Chicago, pp. 386-389.
- Slobin, M. (1992): *Micromusics of the West: A Comparative Approach, Ethnomusicology: Journal of the Society for Ethnomusicology*, 36, 1-87.
- Smith, N. and Katz, C. (1993): Grounding Metaphor: Towards a Spatialized Politics. In: *Place and the Politics of Identity*, (Ed. Keith, M. and Pile, S.) Routledge, London.
- Smitherman, G. (1986): *Talkin and testifyin*. Wayne State University Press, Detroit.
- (1994): *Black Talk: words and phrases from the hood to the amen corner*. Houghton Mifflin Company, New York.
- (1998): Word from the Hood: The Lexicon Of African-American Vernacular English. In: *African-American English: structure, history, and use*, (Ed. Mufwene, S. S.) Routledge, London, New York, pp. 203-225.
- Söll, L. (1985): *Gesprochenes und geschriebenes Französisch. Grundlagen der Romanistik 6*. Berlin.
- Sowinski, B. (1994): *Germanistik. Grundlagen des Studiums I: Sprachwissenschaft. Köln 1970; fortgeführt als Germanistik. Eine Einführung v. Christa Dürscheid, Hartmut Kircher, Bernhard Sowinski*. Köln.
- Spears, A. K. (1998a): African-American Language Use: Ideology and so-called Obscenity. In: *African-American Aenglish: structure, history, and use*, (Ed. Mufwene, S. S.) Routledge, London, New York, pp. 226-250.
- (1998b): African-American Language Use: Ideology and so-called Obscenity. In: *African-American English: structure, history, and use*, (Ed. Mufwene, S. S.) Routledge, London, New York, pp. 226-250.

- (2001): Directness in the use of African American English. In: *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*, (Ed. Lanehart, S. L.) John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia, pp. 239-259.
- Spender, D. (1979): *Language and Sex Differences*, *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, Sprache und Geschlecht, 38-59.
- (1980): *Man Made Language*. Routledge, London.
- Sperber, D. and Wilson, D. ([1986]1995): *Relevance*. Blackwell, Oxford.
- Stanley, J. P. (Ed.) (1977): *Paradigmatic Woman: The Prostitute*. University of Alabama Press, Birmingham, Alabama.
- Stanley, L. A. (1992): *Rap - the Lyrics: The Words to Rap's 175 Greatest Hits. Mit einer Einleitung von Jefferson Morley*. Penguin Books, London, New York.
- Stapleton, K. R. (1998): *From the margins to mainstream: the political power of hip-hop*, *Media, Culture & Society*, 20, 219-234.
- Steger, H. (2000): Funktionale Sprachvarietäten und Semantik. In: *Vom Umgang mit sprachlicher Variation (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur; 80)*, (Ed. Buhofer, A. H.) Francke, Tübingen, Basel, pp. 355-66.
- Stein, S. (1995): *Formelhafte Sprache: Untersuchungen zu ihren pragmatischen und kognitiven Funktionen im gegenwärtigen Deutsch (Sprache in der Gesellschaft 22)*. Frankfurt a.M.
- Steiner, C. (1994): *Sprachvariation in Mainz. Quantitative und qualitative Analysen*. Stuttgart.
- Steinitz, R. (1981): Der Status der Kategorie "Aktionsart" in der Grammatik (oder: gibt es Aktionsarten im Deutschen?). In: *Linguistische Studien, Reihe A: Arbeitsberichte*, Akademie der Wissenschaften, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft, Berlin.
- Stellmacher, D. (1994): Lebendes Niederdeutsch. Zur Beurteilung von Interferenzen und Echoformen in einer phonologischen Untersuchung niedersächsischer Mundarten. In: *Dialektologie des Deutschen: Forschungsstand und Entwicklungstendenzen (Reihe Germanistische Linguistik; 147)*, (Ed. Mattheier, K. and Wiesinger, P.) Niemeyer, Tübingen, pp. 39-43.
- Streeck, J. (2002): Hip-Hop-Identität. In: *Soziale Welten und kommunikative Stile. Festschrift für Werner Kallmeyer zum 60. Geburtstag*, 22 (Ed. Keim, I. and Schütte, W.) Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 537-558.
- Strinati, D. (1992): *Postmodernism and Popular Culture*, *Sociology Review*, 1, 2-7.
- (1995): *An introduction to theoretics of popular culture*. Routledge, London, New York.
- Stubbe, M. (1991): Talking at cross-purposes: the effect of gender on New Zealand primary schoolchildren's interaction strategies in pair discussions. Victoria University, Wellington.
- Stubbs, M. (1996): *Text and Corpus Analysis*. Blackwell, Oxford.
- (2001): *Words and Phrases: Corpus Studies of Lexical Semantics*. Blackwell, Oxford.
- Summers, A. (1975): *Damned Whores and God's Police*. Penguin Books, Melbourne.
- Sutton, L. A. (1995): Bitches and skankly hobags: The place of some women in contemporary slang. In: *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*, (Ed. Hall, K. and Buchholtz, M.) Routledge, New York, London, pp. 279-96.
- Sweetland, J. (2002): *Unexpected but authentic use of an ethnically-marked dialect*, *Journal of Sociolinguistics*, 6, 514-536.
- Swendenburg, T. (1992): *Homies in the 'Hood': rap's commodification of insubordination*, *New Formations*, 18, 53-66.
- Talbot, M. M. (1998): *Language and Gender*. Blackwell Publishers, Oxford and Cambridge.
- (2003): Gender Stereotypes: Reproduction and Challenge. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, (Ed. Holmes, J. and Meyerhoff, M.) Blackwell, Malden, MA, pp. 468-86.
- Tannen, D. (1984): *Conversational Style: Analyzing Talk Among Friends*. Ablex, Norwood, NJ.
- (1990a): *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. Morrow, New York.
- Tarone, E. E. (1973): *Aspects of Intonation in Black English*, *American Speech*, 48, 29-36.
- Taylor, J. R. (1995): *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*. Clarendon Press, Oxford.
- Tertilt, H. (1996): *Turkish Power Boys. Ethnographie einer Jugendbande*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Thornton, S. (1995): *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Threadgold, T. (1989): *Talking about genre: Ideologies and incompatible discourses*, *Cultural Studies (London, England)*, 3, 101-27.
- Tilman, H.-G. and Mansell, P. (1980): *Phonetik: lautsprachliches Zeichen, Sprachsignale und lautsprachlicher Kommunikationsprozeß*. Stuttgart.
- Tomlinson, J. (2002): Internationalismus, Globalisierung und kultureller Imperialismus. In: *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, (Ed. Hepp, A. and Löffelholz, M.) UVK Verlagsgesellschaft (UTB für Wissenschaft; 2371), Konstanz, pp. 140-63.
- Toop, D. (1992): *Rap Attack 2 : African Rap to Global Hip Hop*.
- (1994): *Rap Attack. African Jive bis Global HipHop*. Wilhelm Heyne Verlag, München.

- Tracy, K. and Eisenberg, E. (1991): *Giving criticism: a multiple goals case study*, *Research on Language and Social Interaction*, 24, 37-70.
- Trier, J. (1973 [1931]): *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*. Winter, Heidelberg.
- Trömel-Plötz, S. (1984): *Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen*. Fischer, Frankfurt a.M.
- (1987): *Frauensprache: Sprache der Veränderung*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M.
- Troutman, D. (2001): African American women: Talking that talk. In: *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*, (Ed. Lanehart, S. L.) John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia, pp. 211-237.
- Trudgill, P. (1972): *Sex, covert prestige and linguistic change in the urban British English of Norwich*, *Language and Society*, 1, 179-95.
- (1974): *The Social Differentiation of English in Norwich*. Cambridge University Press, Cambridge.
- (1983): *The Pronunciation of British Rock Singers*.
- Trudgill, P. and Hannah, J. (1994): *International English: Guide to Varieties of Standard English*. Routledge, New York.
- Verlan, S. (2003): *French Connection. HipHop-Dialoge zwischen Frankreich und Deutschland*. Hannibal, St. Andrä-Wördern.
- Villa, P.-I. (2003): *Judith Butler*. Campus, Frankfurt a.M.
- Wallis, R. and Malm, K. (1990): Patterns of Change. In: *On Record: rock, pop, and the written word*, (Ed. Frith, S. and Goodwin, A.) Routledge, London, pp. 160-80.
- Weatherall, A. (2000): *Gender relevance in talk-in-interaction and discourse*, *Discourse and Society*, 11, 249-83.
- Weatherall, A. and Gallois, C. (2003): Gender and Identity: Representation and Social Action. In: *The handbook of language and gender (Blackwell handbooks in linguistics; 13)*, (Ed. Holmes, J. and Meyerhoff, M.) Blackwell, Malden, MA, pp. 487-508.
- Weinrich, H. (1976): *Sprache in Texten*. Klett, Stuttgart.
- Wenger, E. (1998): *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. Cambridge University Press, Cambridge, New York.
- (2000): *Communities of Practice and Social Learning Systems*, *SAGE*, 7, 226-246.
- Werlen, I. (1994): Neuere Fragestellungen in der Erforschung der Syntax deutscher Dialekte. In: *Dialektologie des Deutschen: Forschungsstand und Entwicklungstendenzen (Reihe Germanistische Linguistik; 147)*, (Ed. Mattheier, K. and Wiesinger, P.) Niemeyer, Tübingen, pp. 49-75.
- West, C. (1979): *Against our will: Male interruptions of females in cross-sex conversation*, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 327, 81-100.
- West, C. and García, A. (1988): *Conversational shift work: a study of topical transitions between women and men*, *Social Problems*, 35, 551-75.
- West, C. and Zimmerman, D. H. (1983): Small insults: a study of interruptions in cross-sex conversations between unacquainted persons. In: *Language, Gender and Society*, 102-17 (Ed. Thorne, B., Kramarae, C. and Henley, N.) Newbury House, Rowley, Mass.
- Wetherell, M. (1998): *Positioning and interpretative repertoires: Conversation analysis and post-structuralism in dialogue*, *Discourse and Society*, 9, 387-412.
- Williams, R. (1989): *The Politics of Modernism: against the new conformists*. Verso, London.
- Willis, P. (1978): *Profane Culture*. Routledge & Kegan Paul, London.
- (1990): *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Open University Press, Milton Keynes.
- Wittgenstein, L. (1958): *Philosophical Investigations*. Blackwell (Tractatus logico-philosophicus. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969), Oxford.
- Wolfram, W. and Thomas, E. R. (2002): *The Development of African American English*. Blackwell, Oxford.
- Wolfson, N. (1984): *Pretty is a pretty does: a speech act view of sex roles*, *Applied Linguistics*, 5, 236-44.
- (1988): The bulge: a theory of speech behaviour and social distance. In: *Second Language Discourse: A Textbook of Current Research*, (Ed. Fine, J.) Ablex, Norwood, NJ, pp. 21-38.
- Wotjak, G. (1971): *Untersuchungen zur Struktur der Bedeutung. Ein Beitrag zu Gegenstand und Methode der modernen Bedeutungsforschung unter besonderer Berücksichtigung der semantischen Konstituentenanalyse*. Akademie-Verlag, Leipzig.
- Yasin, J. A. (1999): Rap in the African-American Music Tradition: Cultural Assertion and Continuity. In: *Race and Ideology: language, symbolism, and popular culture*, (Ed. Spears, A. K.) Wayne State University Press, Detroit, Michigan, pp. 197-223.
- Zimin, S. (1981): *Sex and politeness: factors in first- and second-language use*, *International Journal of the Sociology of Language*, 27, 35-58.
- Zimmerman, D. H. and West, C. (1975): Sex roles, interruptions and silences in conversation. In: *Language and Sex: Difference and Dominance*, (Ed. Thorne, B. and Henley, N.) Newbury House, Rowley, Mass., pp. 105-29.