

**„Dies ist deutsche Literatur, nur ohne Komma und Punkt“ – Entwicklung, Methodologie
und Analyse von Deutschrap**

by

Markus S. Klein

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfilment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2011

© Markus S. Klein 2011

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

As the most recent manifestation of youth culture, hip hop culture, including rap music, has attracted attention from scholars in a broad range of fields. Most of this work, however, has originated from the English-speaking world, and focuses primarily on cultural aspects. Very little analysis of rap music texts has been performed by scholars of German literature; Severin Peters' *Romantische Lyrik und Rap-Texte als Ausdruck „progressiver Universalpoesie“ (F. Schlegel) – Ein Vergleich* is one of the few exceptions. Peters claims that this apparent neglect results from a lack of knowledge in the field. This thesis attempts to fill that gap.

The first part of the thesis presents a brief history of the development of German rap music in three major phases: in the first (1983-1992), German rappers had to adapt the US style to different local circumstances to achieve the attempted authenticity. In the second phase (1992-2000), artists and fans formed a collective identity by exchanging knowledge at “jams,” often staged at local youth centres. This travelling among different local scenes led to the beginnings of a nation-wide German rap scene. In the third phase (2000 to the present), increasing commercialisation has helped hip hop culture and rap music become more widespread. Rather than retaining a simple collective identity, however, individual artists have become more important, and the scene is highly differentiated both regionally and in terms of commercial vs. political orientations. The development of rap music in Germany can be compared to the development from modernist to postmodernist culture: from avant-garde artists who began rapping in Germany and led the way for a collective youth culture, to the differentiated and more individualistic aspects of art in postmodernity and contemporary rap in Germany.

The second part of the thesis presents a methodology for interpreting German rap music, based on Horst Frank's traditional lyrical analysis. Aspects of German rap that need to be considered in such an analysis are pointed out, using examples from the rap song “Da läuft was schief” (Blumentopf).

On the basis of this methodology, three contemporary German rap texts are analyzed in the third part of the thesis. The artists selected vary in style, approach and renown, to offer a representative assortment in the limited framework of the thesis. The analysis of “Rechte Dritter” (Eins Zwo) discusses the use of quotations by both DJ and rapper in order to demonstrate some of the aesthetic possibilities of rap music. “Viele Bars Parkbankblues” (Purkwa) deals with individualistic problems within the context of a pre-determined life. “3 Minuten” (Prinz Pi) uses media-images that describe youth and forms them into a critique of both media and contemporary society. All three texts vary in style as well as in content.

The thesis concludes by pointing out the possibilities for German scholars to interpret contemporary German rap music. Rap is an art form with more than twenty years of history, and it deals with the problems of contemporary society. Since its texts can also be analysed in the same manner as a poem, the aesthetic qualities of the art form are obvious. This thesis aims to provide methods to analyse rap in order to point out both its importance and its potential for further studies.

Acknowledgements

Ich bedanke mich herzlich bei Allen, die mich während meiner Arbeit unterstützt haben. Besonders bei Professor Malone, der mir zu jeder Zeit und bei jedem Problem helfen konnte. Vielen Dank für die Zusammenarbeit! Ich konnte viel von Ihnen lernen.

Vielen Dank auch an meine Leser für die Anmerkungen, wie die Arbeit verbessert werden kann.

Und natürlich ein großes Dankeschön an Maria für die wunderbare Zeit hier in Kanda! Ohne dich hätte ich das niemals so genossen. Du bist die Beste!

Außerdem danke an Rap! Die Musik hat mich mein Leben lang begleitet und mir geholfen, Dinge in Frage zu stellen und liefert mir den passenden Soundtrack für jede Gefühlslage.

Table of Contents

1. Einleitung	1
2. Kontext Deutschrap	7
2.1. Verwendete Forschungslektüre	7
2.2. Entwicklung des Deutschrap	11
2.2.1. Die Wurzeln	12
2.2.2. Die Anfänge: Anwendung der globalen Kultur auf lokalen Raum, do-it-yourself Charakter und die Rolle der Jugendkulturzentren	13
2.2.3. Die Hochphase (1992 – 2000): politische Brisanz, Spaltung der Szene und Kommerzialisierung.....	16
2.2.4. Was nun? Vielschichtiger postmoderner Deutschrap des 21. Jahrhunderts	21
2.3. Kategorisierung nach Severin Peters	25
3. Methodologie zur Raptextanalyse	28
3.1. Erste Schritte: musikalische Einbettung, Vortragsweise und Textkörper	28
3.2. Text und Darstellung	29
3.3. Deutschrapanalyse in Anlehnung an Horst J. Frank	32
4. Analyse dreier gegenwärtiger Deutschraptracks	44
4.1. „Kommt ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört?“. Eins Zwo, „Rechte Dritter“	44
4.1.1. Thematik und Kontext	44
4.1.2. Sprache: Wortwahl, Klang und Bildlichkeit.....	46
4.1.3. Aufbau und Deutung.....	49

4.2. „Alles konstruiert, wie'n Plattenbau“. Analyse des Tracks „Viele Bars Parkbankblues“ von Purkwa.....	54
4.2.1. Vortragsweise, Thematik und Kontext	54
4.2.2. Sprache: Wortwahl, Bildlichkeit und Klang.....	56
4.2.3. Thematische Gliederung durch räumliche und zeitliche Verortung.....	58
4.2.4. Analyse und Deutung anhand der Textabschnitte	59
4.3. „Sie nehmen dir deine Jugend“ – Mediendarstellung von Jugendlichen in „3 Minuten“ von Prinz Pi.....	66
4.3.1. Vortragsweise, Thematik und Kontext	66
4.3.2. Sprachliche Aspekte: Wortwahl, Klang und Bildlichkeit.....	68
4.3.3. Verortung: Erzählperspektive, Zeit und Raum	71
4.3.4. Aufbau und Deutung.....	73
5. Ergebnisse	80
Literaturverzeichnis.....	85
Anhang: Liedtexte und Albenempfehlungen	91

1. Einleitung

Keine Form der Poesie, der Literatur oder des gesprochenen oder geschriebenen Wortes verschmilzt in dem Maße Poesie und Prosa, wie Rap es tut. (Peters 6)

Severin Peters beschreibt in obigem Zitat das literarische Potential, das in deutscher Rapmusik steckt: Es ist ein Verschmelzen von Stilen, eine neue Form der Lyrik, die sich auch in Deutschland einer großen Beliebtheit erfreut: „Hip Hop¹ is *huge* in Germany” (Brown 138). Hip Hop bezeichnet das Spektrum der Kultur, welche aus Breakdance, Graffiti, DJing und Rappen besteht. Auch die Rapper selbst sehen sich in literarischer Tradition, wie es zum Beispiel der Künstler Samy Deluxe (Samuel Sorge) deutlich im Titelzitat benennt: „Dies ist deutsche Literatur, nur ohne Komma und Punkt“ (Samy Deluxe. „Deshalb“). Das Anspielen auf die fehlenden Satzzeichen verweist außerdem auf die breiten formellen Freiheiten, welche Rapmusik bietet:

Rap kann alles sein, Rap kann jedes Wort benutzen, jedes Thema behandeln, genauso wie Rap überhaupt kein Thema behandeln muß. Es gibt im Rap keine aufgezwungenen Regeln, Rap ist frei; jeder Rapper kann sagen, was er denkt, und die meisten praktizieren dies auch. (Peters 10)

Die Gruppe Doppeltes Risiko (Kaltschale und Honeycut; bürgerliche Namen unbekannt) sieht Rap ebenfalls in lyrischer Tradition: „Ich seh‘ mich (-)² selbst nicht als Rapper/ Eher als Dichter und Poet/ Als

¹ In der Sekundärliteratur finden sich verschiedenste Schreibweisen von *Hip Hop*. Im Fließtext wird die getrennte, groß geschriebene Form wie hier verwendet. In Zitaten wird jeweils die Originalschreibweise beibehalten. Der Begriff *Hip Hop* bezeichnet in meiner Arbeit die Kultur, die neben Rap aus DJing, Graffiti und Breakdance besteht. *Rap* bezeichnet alleine die Musik mit Text.

² Ein „(-)“ bedeutet eine Sprechpause für ca. einen Bassschlag; siehe Methodologie.

Geschichtenerzähler/ Der über=³das=schreibt was ihn bewegt“ („Pay Attention“); und vermischt innerhalb zweier Zeilen Lyrik und Prosa („Dichter“ und „Geschichtenerzähler“) wie Peters. Im Interview mit rap.de zieht der Rapper Curse (Michael Kurth) gar die Urgrößen deutscher klassischer Literatur in den Vergleich: „Gute MCs⁴ sind die Goethes und Schillers von heute“ (Lisa, „Die Goethes von Heute“). Rapper in Deutschland sehen sich selbst also in literarischer Tradition, und man sollte nun erwarten, dass die Literaturwissenschaft das Potential erkennt und Analysen von Raptexten zum Standard gehören.

Dennoch stellt Severin Peters' Arbeit eine Ausnahme dar, denn wissenschaftliche Arbeiten, welche sich mit einer Analyse von Rapmusik auseinandersetzen, bleiben zumeist auf den anglophonen Raum beschränkt (Mager 63) oder sind auf kulturwissenschaftliche und linguistische Ansätze fixiert – was auch die Suche nach geeigneten Quellen bestätigt. Obwohl Deutschrap als Teil der deutschen Hip Hop Kultur seine Wurzeln in den USA hat und in den Anfangszeiten auf Imitation amerikanischer Modelle zurückgegriffen wurde, entwickelte sich Rapmusik in Deutschland zu einer eigenständigen Ausdrucksform mit lokalen Ausprägungen (Hoyler und Mager 234).

Rap gilt des Weiteren als Sprachrohr einer unzufriedenen Jugend, welche sich nicht ausreichend von den Medien repräsentiert sieht und die Hip Hop Kultur als Ausdrucksform gegenüber der schwer zugänglichen gegenwärtigen Dichtung bevorzugt (Peters 7). Gründe hierfür lassen sich in einem fehlenden Vorwissen finden, denn Hip Hop unterscheidet sich laut Berns und Schlobinski von anderen Jugendkulturen durch die Notwendigkeit eines solchen Wissens (Berns und Schlobinski 216). Auch Peters stellt fest:

³ Ein „=“ Zeichen zwischen Wörtern bedeutet einen direkten Übergang zwischen Wörtern und Zeilen; siehe Methodologie.

⁴ MC ist eine von der US–Hip Hop Kultur übernommene Bezeichnung für Rapper. Die Abkürzung steht für ‚Master of Ceremonies‘ und verweist auf die Bedeutung von Erfahrung und Unterhaltung, welche unmittelbar mit dem Titel verbunden sind: Der Zeremonienmeister muss über Tradition Bescheid wissen und das Publikum unterhalten.

Rap wird oft mißverstanden.⁵ Viele Germanisten und Journalisten, die sich mit Rap befassen, verfügen nicht über die nötige Decodierungskompetenz, um einen Rap-Text vollständig verstehen zu können. (Peters 27)

Hier soll nun diese Arbeit ansetzen: Der nötige Kontext und eine Methodologie zur Analyse sollen vorgestellt und anhand dreier gegenwärtiger Deutschraptexte angewandt werden, um das fehlende Vorwissen darzulegen. Dieses soll dem Leser einen Bezug zur Rapmusik in Deutschland ermöglichen, da ein solcher die Analyse von Tracks erleichtert. Meine eigenen Erfahrungen mit Rap und der Hip Hop Kultur in Deutschland haben mich zu diesem Thema geführt, was definitiv ein Vorteil für die Analysen darstellt: der Kontext im Feld des deutschen Hip Hop erleichtert die Deutung der Aussagen.

Das erste Kapitel soll einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Hip Hop in Deutschland geben, den wissenschaftlichen Kontext aufzeigen und Kategorisierungsmöglichkeiten darlegen, um die für das Forschungsziel geeigneten Texte zu bestimmen. Bereits bei der Entwicklung zeichnen sich Parallelen zu den kulturwissenschaftlichen Konzepten von Moderne und Postmoderne ab, welche bei der Methode und der Analyse noch eine Rolle spielen werden. Dennoch soll in die ausufernde Debatte um die Begriffe Moderne und Postmoderne aus Gründen des Umfangs nicht zu sehr eingegangen werden, sondern diese Arbeit soll auf Aspekte des unterschiedlichen Kunstverständnisses reduziert werden.

Im zweiten Kapitel wird am Beispiel des Tracks „Da läuft was schief“ der Gruppe Blumentopf eine Methode zur Analyse von Raptexten vorgestellt, welche auf traditioneller Gedichtanalyse (in Anlehnung an Horst Frank) basiert und an die Besonderheiten eines Raptextes angeglichen wird. Außerdem wird auf typische Inhalte wie Selbstreflexivität und Gesellschaftskritik eingegangen. So soll künftigen Wissenschaftlern, welche sich für Raptextanalyse interessieren, eine geeignete Vorgehensweise dargelegt werden.

⁵ Peters ist durchweg inkonsequent im Sinne der Rechtschreibreform: während er hier noch die alte deutsche Rechtschreibung verwendet, finden sich auch häufig Formen der neuen in seiner Arbeit.

Das dritte Kapitel widmet sich der Anwendung der Analysemethode anhand dreier ausgewählter, gegenwärtiger Raptexte. „Rechte Dritter“ (2001; Eins Zwo; bestehend aus DJ Rabauke [Thomas Jensen] und Dendemann [Daniel Ebel]) ist ein gutes Beispiel für Wortwitz und Ironie und behandelt inhaltlich die Verwendung von Zitaten in der Rapmusik. „Viele Bars Parkbankblues“ (2008; Purkwa [Tobias Hauffe]) geht auf Selbstzerwürfnis und den Umgang mit dem Wissen um eine konstruierte Welt ein, was Postmoderne und sozialpolitischen Inhalt verbindet. In „3 Minuten“ (2009; Prinz Pi) wird eine marktbasierende Wertorientierung durch ein teils ironisches, teils verzweifertes Spiel mit Mediendarstellungen der Jugend kritisiert. Obwohl in chronologischer Reihenfolge analysiert wird, wird hier nicht versucht, eine Entwicklung darzustellen, sondern verschiedene Texte eines Zeitabschnittes zu analysieren und auf Gemeinsamkeiten zu untersuchen. Die Theorie zur Analyse bewegt sich zwischen Positivismus und Hermeneutik: Es wird sehr textnah analysiert, aber Begrifflichkeiten mit Bezug zu realen Ereignissen werden in diesem Kontext gedeutet. So wird z.B. bei „Da läuft was schief“ der „Friedensprozess“ (2) erwähnt, welcher in der Deutung mit dem realen im nahen Osten in Verbindung gebracht wird. Da Rap meist einen kritischen Kommentar zur gegenwärtigen Gesellschaft darstellt (wie sich im Entwicklungskapitel zeigt), wäre es kontraproduktiv, die Anspielungen auf reale gesellschaftliche Ereignisse zu ignorieren und sich rein im Rahmen des Textes zu bewegen. Umgekehrt wird aber möglichst textnah gearbeitet, was das künstlerische Potential der Texte hervorhebt. Es handelt sich also um eine Mischform, die sich in früheren Arbeiten bereits bewehrt hat.

Die Auswahl von Künstlern verschiedener Bekanntheitsgrade und lokaler Umfeldler soll einen im Rahmen der Arbeit möglichst breiten Überblick über den gegenwärtigen Deutschrapp präsentieren. Dennoch kann dieser analysierte Ausschnitt nicht repräsentativ für das komplette Spektrum der Rapmusik in Deutschland sein, denn „Rap ist zu komplex, um allen seinen Facetten hier gerecht zu werden“ (Peters 4).

Die Methodologie zur Raptextanalyse baut auf der Einführung *Wie interpretiere ich ein Gedicht?: Eine methodische Anleitung* von Horst J. Frank auf. Hierbei soll eine handwerkliche Basis für die zukünftige Analyse von Deutschraptexten geschaffen werden. Zunächst wird an der **Textdarstellung**

gearbeitet: meist liegt bei einem Raptrack kein Textkörper vor und es liegt am jeweiligen Wissenschaftler, eine geeignete Textform zu transkribieren. Hier wird bei der vorgeschlagenen Methodik dargelegt, welche Möglichkeiten der Textdarstellung vorhanden sind, und – ausgehend vom „gesprächsanalytischen Transkriptionssystem“ (Selting, Auer u.a.) – wie Besonderheiten des Vortrages im Text kenntlich gemacht werden können (u.a. lautstärkliche Betonungen, Pausen, direkte Übergänge und schnelleres Sprechen einzelner Passagen), da die individuelle Vortragsweise im Rap als ästhetisch-essentielles Kriterium fungiert.

Frank liefert in seiner Arbeit mehrere wichtige Aspekte der Lyrikanalyse, die teilweise übernommen, teilweise auf die spezifische Situation des Deutschrap angewandt werden. Zuerst wird die Thematik ausgehend vom ersten Gesamteindruck (im Rap also dem ersten Hören) dargelegt. Unter dem Begriff **Entstehung** verweist Frank auf die Wichtigkeit des Kontextes im Werk des Autors. Im Deutschrap wird empfohlen, sich mit den jeweiligen Internetauftritten und/oder Wikipedia-Artikeln und/oder Albumreviews auseinanderzusetzen. Außerdem wird unter diesem Aspekt eine Kategorisierung nach Peters' Kategorien (**Freestyle**, **Battle-Rap**, **Message-Rap** und **Stream of Consciousness**; Kapitel 2.3.) empfohlen.

Die folgenden Kriterien Franks lassen sich bei der Raptextanalyse unter „Sprachliche Aspekte“ zusammenfassen. Hierunter fallen die Kategorien **Wortwahl**, **Satzbau**, **Klang** (Reimarten und -schemata) und **Bildlichkeit** (verwendete Stilmittel), die wie in Gedichten auch in Raptexten verwendet werden; mit einigen Besonderheiten: so findet sich zum Beispiel unter Wortwahl im Rap häufig Szenesprache, manchmal aber nur in bestimmten Passagen, was Akzentverschiebungen bedeuten kann.

Nach der sprachlichen Analyse folgt eine Verortung des Tracks nach **Perspektive** (des Erzählers, Angesprochenen, Protagonisten), **Zeit** und **Raum** (Handlung, Datierung etc.). Manchmal kann diese Verortung bereits Möglichkeiten der Gliederung bieten.

Schließlich soll der **Aufbau** des Tracks dargelegt werden. Hierbei sollte nach Handlung, Strophenenteilung oder zeitlichen und räumlichen Aspekten gegliedert werden und der Inhalt jeweils pro Gliederungspunkt dezidiert dargestellt werden. Hierbei lassen sich bereits die herausgearbeiteten

Gliederungspunkte deuten. Am Ende soll dann, ähnlich Franks Begriff der **Deutung**, eine Gesamtdeutung des Tracks vorgenommen und ein Fazit präsentiert werden. Diese grundlegende Methodik wird im dritten Kapitel detaillierter behandelt und am Beispiel des Tracks „Da läuft was schief“ (Blumentopf) angewandt.

Neben der wissenschaftlichen Basis für zukünftige Raptextanalysen soll außerdem das lyrische Potential der Musikrichtung aufgezeigt, und die Erkenntnisse, welche sich aus der Analyse der Tracks ergeben, am Ende der Arbeit zusammengefasst werden.

2. Kontext Deutschrapp

2.1. Verwendete Forschungslektüre

Diese Arbeit soll den noch kaum vorhandenen literaturwissenschaftlichen Kontext des Deutschrapp erweitern. Severin Peters' Arbeit *Romantische Lyrik und Rap-Texte als Ausdruck „progressiver Universalpoesie“ (F. Schlegel) – Ein Vergleich* stellt eine der wenigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten zum Deutschrapp dar und wird in meiner Arbeit vor allem für Kategorisierungsmöglichkeiten von Raptexten verwendet, aber auch für generelle Aussagen über Deutschrapp und seinen potentiellen poetischen Wert zu Rate gezogen. Damit ist Peters' Text die Hauptquelle. Peters erwähnt ebenfalls, dass die Forschung sich noch wenig mit dem Deutschrapp auseinandergesetzt hat und nennt ein fehlendes Vorwissen als einen Grund (Peters 27).

Zum historischen Vorwissen über die Entwicklung der Rapmusik in Deutschland gibt es allerdings eine Vielzahl von Quellen, die im nächsten Kapitel dieser Arbeit behandelt werden. Michael Hoyle und Christoph Magers Arbeit „Hip Hop ist im Haus“: Cultural Policy, Community Centres, and the Making of Hip-Hop Music in Germany“ stellt die Wichtigkeit von Jugendkulturzentren für die Entwicklung des Rap in Deutschland dar und ist damit eine der wichtigsten Quellen für das Entwicklungskapitel, da nach eigener Erfahrung die hier veranstalteten Jams an der Verbreitung der Kultur in Deutschland maßgeblich beteiligt waren. Auch Christoph Magers „Grenzen populärer Musik: Die geographische Produktion von Differenz im deutschen HipHop“ wird mehrfach für die Darlegung der Geschichte des Deutschrapp verwendet, ebenso wie Stefanie Menraths Werk *Represent what...: Performativität von Identitäten im HipHop*, welche sich neben der geschichtlichen Entwicklung mit der Identität der Fans und Musiker auseinandersetzt, was tiefere Einblicke in das Wesen der Kultur ermöglicht.

Die geschichtliche Entwicklung des Rap in Deutschland weist Parallelen zur Entwicklung von moderner zu postmoderner Kunst auf. Aus Platzgründen beschränkt sich diese Arbeit auf die

künstlerischen Aspekte der Moderne und Postmoderne, obwohl die weitere Untersuchung der kulturwissenschaftlichen Einflüsse auf Deutschrap durchaus interessant wäre. Linda Hutcheon betont in *The Politics of Postmodernism* die politische Dimension der postmodernen Kunst. Ebenso ist der Rap traditionell politisch engagiert und kritisiert die Gesellschaft. Weitere für diese Arbeit relevante Aspekte der postmodernen Kunst werden von Zygmunt Baumanns *Postmodernity and its Discontents* übernommen. Malm Krister stellt in „Globalization – Localization, Homogenization – Diversification and Other Discordant Trends: A Challenge to Music Policy Makers“ vor, wie die gegenwärtige Kunst globale und lokale sowie individuelle und kollektive Aspekte vereint, was mit Baumanns Konzept der Glocalisation übereinstimmt und sich auch im gegenwärtigen Deutschrap finden lässt.

Die in dieser Arbeit erstellte Methodologie zur Deutschrapanalyse baut auf traditioneller Gedichtanalyse in Anlehnung an Horst J. Franks Werk *Wie interpretiere ich ein Gedicht?: Eine methodische Anleitung* auf: Die Arbeit liefert eine traditionell verankerte Basis, die an Raptexte angepasst wird. Franks Herausarbeitung und Anleitung zur Interpretation verschiedener wichtiger Aspekte in der Lyrikanalyse eignet sich gut für die Anwendung auf den Deutschrap. Besonders der schrittweise Aufbau in Franks' Analysemethodik vereinfacht und strukturiert die Aspekte der Lyrikanalyse besser als andere, detailliertere Einführungen wie z.B. Dieter Burdorfs *Einführung in die Gedichtanalyse*, welche detaillierter und spezifischer auf das Wesen von Lyrik eingehen.

Für Informationen zu den einzelnen Rappern sind Internetquellen unerlässlich, da sich kaum gedruckte Forschung in diesem Feld finden lässt. Diese Informationen sollen vor allem das Vorwissen zu Rap erweitern und spielen für die Analyse nur eine untergeordnete Rolle. Neben Homepages von Künstlern werden aus Mangel an Alternativen auch Wikipedia Artikel zu den jeweiligen Rappern und Bands zitiert. Auch die zur Analyse des Tracks „3 Minuten“ notwendigen medialen Quellen stützen sich auf Internetauftritte der renommierten Zeitungen und Zeitschriften *Der SPIEGEL* und die *Süddeutsche Zeitung*; diese setzen sich mit der Debatte um die Verteufelung der Jugend auseinander, wie z.B. „Koma saufen“ und „Generation Porno“ (Padtberg; Deggerich).

Obwohl sich viele Artikel zum Thema der globalen Hip Hop Kultur finden, beschränken sich doch die meisten auf den anglophonen Raum und untersuchen primär kulturwissenschaftliche, linguistische sowie spezifische ethnische Aspekte und sind daher für meine Arbeit ungeeignet. Juliana Changs Artikel „Review: Keeping It Real: Interpreting Hip-Hop“ beschäftigt sich, anders als der Titel vermuten lässt, nicht mit der Frage, wie sich Raptexte interpretieren lassen, sondern wie die Hip Hop Kultur in der Forschung betrachtet wird und wie sie sich auf Identitäten auswirkt. Stefanie Menraths Arbeit allerdings geht detaillierter und ausführlicher auf die Identitätsbildung im Hip Hop ein und wird daher bevorzugt. Generell findet sich außerdem in Changs Arbeit ein eher kulturwissenschaftlicher Ansatz, der sich mit der Hip Hop Kultur im Allgemeinen und nicht mit Rapmusik und der Interpretation von Texten auseinandersetzt. Jessica Leigh Parkers Dissertation „The Hip Hop Aesthetic: A Cultural Revolution“ liefert einen soziologischen Ansatz (z.B. Bordieus Kulturtheorie in Anwendung auf Hip Hop; 4) und konzentriert sich auf den US-amerikanischen Hip Hop. Andy Bennetts „Hip hop am Main: The Localization of Rap Music and Hip Hop Culture“ bezieht sich rein auf ethnische Minderheiten und deren Partizipation an der Hip Hop Kultur im lokalen Raum Frankfurt. Meine Arbeit legt den Fokus eher auf Deutschrapp in künstlerischer und politischer Ambition unabhängig von ethnischen Grenzen. Wie Dietmar Elflein in „From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany“ hervorhebt, ist die Beschränkung von Deutschrapp auf ethnische Minderheiten nicht sinnvoll, denn „there is no need to propose different ethnically defined subgenres on the basis of musical structures, which are not only simplifying, but also run the risk of dividing what should be unified (Elflein 263)“. Deutschrapp strebt nach Vereinigung und Definition von Identität über die Hip Hop Kultur anstatt über Rasse, Ethnie und Klasse (während diese Kategorien im US-amerikanischen Rap eine größere Rolle einnehmen). Ebenso beschränken sich die Arbeiten „Yiddish, Kanak Sprak, Klezmer, and HipHop: Ethnolect, Minority, Culture, Multiculturalism, and Stereotype in Germany“ von Elizabeth Loentz und „Teaching Controversal Topics in Contemporary German Culture through Hip-Hop“ von Michael Putnam auf Minderheiten:

This article has been restricted in its content and mission by focusing on two relevant topics addressed in modern German hip-hop: Racism experienced by German citizens who enjoy non-German heritage and the current relationship of today's German youth to Nazi Germany. (Putnam 69)

Carol M. Motley und Geraldine Rosa Henderson „suggest that the core essence of hip-hop is shared by marginalized groups“ („The Global Hip-Hop Diaspora: Understanding the Culture“, 243), während diese Arbeit eine entgegengesetzte Position einnimmt: Marginalisierte Gruppen sowohl in den USA als auch in Deutschland waren zwar die ersten, welche sich mit der Hip Hop Kultur identifizierten, doch diese Arbeit legt den Fokus auf gegenwärtigen Deutschrapping, welcher von jungen Menschen quasi jeder Hautfarbe als Sprachrohr benutzt wird. Linguistische Arbeiten wie Tope Omoniyis „Hip-hop Through the World Englishes Lens: A Response to Globalization“ aus der anglistischen Linguistik beschränken sich auf englische Phonologie, z.B. im Nigerianischen Rap. Dies zeigt, dass die Hip Hop Kultur vielfältige Forschungsansätze bietet, die sich jedoch nicht alle für diese Arbeit eignen. Hilary Pilkington und Richard Johnsons „Peripheral Youth: Relations of Identity and Power in Global/Local Context“ bezieht sich auf Jugendkulturen im Allgemeinen. Identitätskonstruktionen durch Hip Hop werden bei Stefanie Menrath für die Zwecke der Arbeit konkreter behandelt. Artikel, welche sich mit Deutschrapping im Sinne von Unterrichtspraxis auseinandersetzen, wie z.B. Johannes Schmidts „Trends in German Hip Hop Music and Its Usefulness for the Classroom“, beschränken sich meist auf praktische Anwendungsbeispiele (in diesem Falle eine Unterrichtsstunde aufgebaut auf Paul van Dyke and Peter Heppners „Wir sind wir“) für den Deutschunterricht.

Obwohl die Arbeit auf einer großen Anzahl von Sekundärquellen basiert, stellt sie an den Primärtexten das Hauptaugenmerk dar. So stützt sich zum Beispiel der Großteil des Analysekapitels auf die direkte Arbeit am Text. Hier steht neben den drei dezidiert analysierten Texten im vierten Kapitel auch der Track „Da läuft was schief“ von Blumentopf im Vordergrund, der für die Beispielanalyse im Methodologie-Kapitel verwendet wird. Weitere Raptexte dienen der Herausarbeitung von Themenbereichen und als Beispiel für verschiedene Ausdrucksformen und Kategorien im Deutschrapping.

Für die Erweiterung des literaturwissenschaftlichen Kontextes zur Rapmusik in Deutschland ist ein Vorwissen essentiell, welches das folgende Kapitel nun darlegen soll.

2.2. Entwicklung des Deutschraps

Die Entwicklung des Deutschraps, die deutliche Parallelen zur Entwicklung von der Moderne zur Postmoderne und deren Wandel in den künstlerischen Konzepten aufweist und globale und lokale Effekte vereint, wird im Folgenden skizziert. Pott schreibt über die postmoderne Kunst:

Es geht nicht um ein vergleichsweise schmales Korpus von Hochkulturartikeln, sondern um eine Vielzahl von Alltagskulturartikeln ... Aber gerade deshalb ... bedarf es umfassender Kenntnisse des gesamten Spektrums moderner Geistes- und Kulturwissenschaft, als da wären...Kunst und Dichtung im Kontext von Einflüssen und Abhängigkeiten. (Pott 122)

Dementsprechend soll nun im Folgenden Deutschraps im Kontext verschiedener Einflüsse beleuchtet werden, um die „Alltagskultur“ für Forscher verständlicher zu machen. Da in der Szene die Ursprünge des Raps immer wieder betont werden – „werd’ ... meine Wurzeln nicht vergessen“ (Doppeltes Risiko. „Pay Attention“) – soll hier kurz auch auf die Entstehung der Hip Hop Kultur in den Vereinigten Staaten eingegangen werden. Bei der weltweiten Verbreitung lassen sich Aspekte der Glocalisation (gleichzeitig globalen und lokalen Effekten unterliegend; Baumann, *Glocalisation*) finden. Auch Krister verweist auf das Verhältnis von globalen und lokalen Effekten auf die Kunst:

Global forms of expression acquire a local meaning and significance – even though a small number of styles, artists and genres have been spread more or less globally they do not have the same meaning, significance and function everywhere. (Krister 92-93)

2.2.1. Die Wurzeln

Krister nennt im Folgenden die Hip Hop Kultur als Beispiel: Ausgehend vom lokalen Kontext jamaikanischen Dubs hat sich die Musikrichtung über die New Yorker Bronx schließlich weltweit verbreitet, mit teilweise großen Differenzen in Bedeutung und Inhalt in verschiedenen lokalen Kontexten (Krister 93).

Obwohl verschiedenste Einflüsse aus Jazz, Soul, Funk, Disco, der Befreiungsbewegungen der Afro-Amerikaner (Martin Luther King, Black Panthers, Nation of Islam, Malcom X etc.) bei der Entstehung der Hip Hop Kultur mitwirkten (Dufresne 18-39), so ist man sich doch einig, dass die Ursprünge mit den Block-Partys (Vorläufer der Jams, die vor allem im Freien am jeweiligen Häuserblock stattfanden, was die Benennung erklärt) entstanden (Krister 93, Dufresne 39). Bereits hier grenzt man sich politisch von der herrschenden Gesellschaft ab:

Mit diesen HipHop-Straßenpartys schufen sich die Jugendlichen als Gegenmoment zur damals blühenden, allerdings luxurorientierten Disko-Clubkultur eine eigene Musik- und Jugendkultur, zu der jeder Zugang haben sollte. (Menrath 52)

Die jamaikanische DJ-Kultur und das sogenannte „Toasting“ (das Sprechen zu einem Beat) können als Vorgänger gesehen werden, welcher vor allem Kool DJ Herc (Clive Campbell) seinen Einzug in die Vereinigten Staaten Anfang der 1970er Jahre verdankte. „Er ist einer der ersten, der zwei Schallplatten mischt und die Breakbeats isoliert, um einen neuen Rhythmus zu schaffen ... es ist die Geburtsstunde des Hip Hop“, und Kool DJ Herc gilt als Gründer (Dufresne 39-40). Zu Beginn stand noch der DJ im Vordergrund und die Funktion der Rapper, bzw. MCs, war vor allem die Unterstützung des Disc-Jockeys in der Animation des Publikums. Ungefähr ab der Mitte der 80er Jahre wuchs die Bedeutung der Texte, und im Rahmen schwarzer Bürgerrechtsbewegungen fiel vor allem die Gruppe Public Enemy (Carlton Ridenhour, William Drayton, Lord Aswod, Richard Griffin) durch gesellschaftskritische Texte auf und landete mit „Fight the Power“ (1989) einen Hit mit hoher politischer

Brisanz, wodurch sogar ein Verbot der Gruppe in der US-Regierung diskutiert wurde (Dufresne 99-100). Gleichzeitig war der Track Titelmelodie von Spike Lees Film „Do The Right Thing“ (1989; Dufresne 99) und damit erhielten Videos Einzug in die Rapmusik, was ein Grund für dessen rasche weltweite Verbreitung ist. Hip Hop wird meist als Stimme der afroamerikanischen Bevölkerung in den USA angesehen, und war damit von Anfang an politisch, was sich auch bei seiner globalen Verbreitung in unterschiedlichsten Kontexten durchsetzte.

Der Ursprung von HipHop findet sich deshalb nicht an einem physisch abgrenzbaren Ort mit determinierenden Eigenschaften, sondern wird durch das Aufeinandertreffen von Akteuren und Einflusslinien verschiedener kultureller, ökonomischer und politischer Sphären mit ihren je eigenen Geographien und Temporalitäten konstituiert. HipHop-Musik ist Resultat der Grenzen überschreitenden und Grenzen neu formierenden Mobilität von Menschen, Technologien, Kapital, Medien und Ideologien, die an einem historischen Ort zusammentreffen und von dort die weitere Reise antreten. (Mager 52)

So trat dann auch die Hip Hop Kultur in den 80er Jahren ihre Reise nach Deutschland an.

2.2.2. Die Anfänge: Anwendung der globalen Kultur auf lokalen Raum, do-it-yourself Charakter und die Rolle der Jugendkulturzentren

Die meisten Wissenschaftler, welche sich mit deutschem Hip Hop auseinandersetzen, nennen die Breakdance-Filme *Wild Style* (Charlie Ahearn; 1983) und *Beat Street* (Stan Lathan; 1984) als den prägenden Faktor, welcher Hip Hop nach Deutschland brachte (Hoyler und Mager 242; Brown 138; Mager 53; Menrath 57; Pennay 114). Mediale Kulturverbreitung war auf dem Vormarsch, wobei auch „persönliche Kontakte zu Angehörigen der in Deutschland stationierten US-amerikanischen Streitkräfte“ (Mager 54) eine wichtige Rolle spielten.

Zunächst wurde auch in Deutschland noch auf Englisch gerappt (Pennay 117), doch bereits zu Beginn war Authentizität ein wichtiger Faktor, wodurch bloße Imitation US-amerikanischer Modelle sich

nie durchsetzen konnte. Die Kultur musste sich an deutsche Lebensverhältnisse anpassen, um bestehen zu können. „Authentizität“ bedeutete in diesem Zusammenhang die Widerspiegelung der tatsächlichen Lebenswelten der Rapper, statt der Imitation US-amerikanischer Vorbilder: Die Situation, in der Rap in den USA entstand, existiert so nicht in Deutschland, weshalb Texte und Auftreten der Rapper eine deutsche Identität finden mussten. So bekam die globale Hip Hop Kultur bereits in Anfangszeiten eine lokale Prägung: „In order to make the new genre work in Germany, its proponents had to adapt hip-hop as a political comment on their own life experiences“ (Hoyler und Mager 243).

Obwohl mediale Einflüsse meist als entscheidende Faktoren genannt werden, spielen laut Hoyler und Mager vor allem die Jugendkulturzentren und die in ihnen veranstalteten Jams die bedeutendste Rolle für die Verbreitung von Hip Hop in Deutschland in der Mitte der 1980er Jahre (242). Auch Peters hebt die Bedeutung der Jams für künstlerischen Austausch hervor:

Nirgendwo wird Poesie so enthusiastisch und ausgelassen zelebriert wie auf ... einem sogenannten Jam.⁶ Die Bezeichnung „Jam“ (von „jamboree“, dt. Fest) impliziert auch die Präsenz der anderen Teile der Hip Hop Kultur: DJing, Graffiti und Break-Dance. Gerade durch den interaktiven Charakter dieser Partys wird unterstrichen, daß es keine strikte Trennung von Künstlern und Konsumenten gibt ... „Rap ist Austausch“. (Peters 7)

Dabei entsteht eine kollektive Identität der Hip Hop Fangemeinschaft auf globalem (Makro) und lokalem (Mikro) Level (Templeton 26). Aufgrund der politischen Wurzeln wurde Hip Hop auch zu Beginn besonders von Migranten verwendet, um soziale Missstände in der Gesellschaft anzuprangern. Die Jugendzentren, welche besonders künstlerische Selbstverwirklichung, Integration und eine unkommerzielle Orientierung hervorhoben, wurden Mitte der 1980er Jahre von den Rapmusikern verstärkt genutzt, wodurch lokale Zentren entstanden, die prägend für die weitere Verbreitung sein sollten (Hoyler und Mager 243). Bis zur Wiedervereinigung 1990 verbreitete sich Hip Hop in Deutschland allerdings unterschiedlich schnell: durch die isolierte Position der DDR in Bezug auf mediale

⁶ Obwohl hier Jam mit männlichem Genus verwendet wird, wird in dieser Arbeit die aus der Szene bekannte Form mit weiblichem Genus verwendet.

Kulturverbreitung und häufig mangelnde Englischkenntnisse, fehlte es den wenigen am Hip Hop interessierten Jugendlichen an Information und Organisation (Hoyler und Mager 246; Pennay 116).

Hip Hop wurde während dieser Zeit zu einem globalen Phänomen, vor allem durch die vielfältigen Möglichkeiten des kulturellen Ausdrucks; so bildete sich allmählich eine starke Gruppenidentität: Hip Hop war zu Beginn ein kollektives Phänomen (Berns und Schlobinski 201). Hoyler und Mager beschreiben in ihrer Arbeit die für die Verbreitung des Hip Hop essentiellen lokalen Voraussetzungen:

Given hip-hop's primary thematic concerns: identity and location, the sites were crucial for the creation of a sense of „home place“ in the initial Old School years of hip-hop in Germany; places where it was possible to meet, exchange ideas and share enthusiasm. Furthermore, local community centres became trans-local nodes in an emerging hip-hop network, connecting spaces in which similar processes of identity construction took place. (Hoyler und Mager 252-53)

Um die lokale Gruppierung zu vergrößern, wurde auch auf Besucher aus anderen Teilen Deutschlands gesetzt und im Gegenzug wurden deren Veranstaltungen ebenfalls besucht. So entstand allmählich ein vielschichtiges Netzwerk, welches sich aber erst nach der Erfolgswelle von 1992 schnell vergrößerte. Bis in die späten 80er Jahre wurde vor allem an der DJ-Technik geübt und größtenteils in englischer Sprache gerappt.

Der erste Rapper, der die deutsche Sprache verwendete, war Torch (Frederick Hahn); er war der erste, der auf einer Jam in seinem Geburtsort Heidelberg das Freestylen (Spontanes Rappen zu einem Beat ohne textliche Grundlage) auf Deutsch einführte (Peters 16). Außerdem gilt er „als Ikone im deutschsprachigen Rap“ und hat „gemeinsam mit seiner Gruppe Advanced Chemistry (mit Toni L [Toni Landomini] und Linguist [bürgerlicher Name unbekannt]) die Entwicklung von Hip Hop und Rap in Deutschland nachhaltig beeinflusst, indem er bei vielen Jams in Deutschland und Europa Präsenz zeigte“ (Peters 16-17). Typisch für die Pionierzeit des deutschen Rap haben die Gruppenmitglieder Migrationshintergrund: sie sind haitianischer (Torch), italienischer (Toni L) und ghanaischer (Linguist)

Herkunft, jedoch alle in Deutschland geboren. Ihre erste aufgenommene Single „Fremd im eigenen Land“ (1992) wurde ein nationaler Erfolg.

2.2.3. Die Hochphase (1992 – 2000): politische Brisanz, Spaltung der Szene und Kommerzialisierung

Der Text geht auf eine Zeit ein, in der „eine Jugendrevolte von rechts ... Deutschland [erschüttert]“ („Bestie aus deutschem Blut“), was auch das Eingangssample von „Fremd im eigenen Land“ (ein Radiosprecher wird zitiert) verdeutlicht: „Nach der Krawallnacht, rechnet die Polizei mit weiteren rechtsradikalen Ausschreitungen“. Doch anstatt die rechte Szene mit Polemik anzugreifen, beschreibt die Gruppe ihre Erfahrungen als Migranten im alltäglichen Leben:

Ich habe einen grünen Pass mit nem goldenen Adler drauf/
Dies bedingt, dass ich mir oft die Haare rauf’/

...

Ist es so ungewöhnlich, wenn ein Afro-Deutscher seine Sprache spricht/
Und nicht so blass ist im Gesicht?/

Das Problem sind die Ideen im System:/

Ein echter Deutscher muß auch richtig Deutsch aussehen!/
Blaue Augen, blondes Haar, keine Gefahr!/
Gab’s da nicht ne Zeit, wo’s schon mal so war? (Advanced Chemistry, „Fremd im eigenen Land“)

Integration in die Gesellschaft fällt den Kindern der Gastarbeiter schwer, wenn die nationale Identität nach äußerer Erscheinung definiert wird. Hip Hop zeichnet sich laut Hoyler und Mager von einer starken Bindung an lokale Umfelder und *Peer-Groups* aus (244). So fand im Rahmen von Jugendkulturzentren und der dort stattfindenden Jams eine Integration zwischen Deutschen und Migranten statt, während diese auf nationaler Ebene versagte. Die „musikalische[n] Räume ... sind eingebettet in soziale Beziehungen“

(Mager 47), und durch das Wesen der Jams in den Jugendkulturzentren wurde Identität nicht mehr nach Rasse und Klasse, sondern durch die Hip Hop Kultur definiert. Diese galt (und gilt) als Gegenkultur, die auf radikale neue Ausdrucksformen und Selbstgestaltung setzt: Es gab keine klaren Vorgaben und Interessenten kreierten eine eigene Version US-amerikanischer Modelle (Hoyler und Mager 243). Demjenigen Deutschrapp, welcher aus lokalem Kontext entstand, politische Inhalte hervorhebt und eine Kommerzialisierung tendenziell ablehnt, wird sich diese Arbeit widmen. Denn gleichzeitig mit dem Erfolg von Advanced Chemistry im „Underground“ (Bezeichnung aus der Hip Hop Kultur für unkommerzielle Rapmusik) gelang einer deutschsprachigen Rap-Band, die anders als Advanced Chemistry bei einem Major Label (Sony BMG) engagiert war, der Einzug in die deutschen Charts.

Die Fantastischen Vier (Smudo [Michael Schmidt], Hausmeister Thomas D [Thomas Dürr] und Dee Jot Hausmarke [Michael Beck]) landeten mit der Single „Die Da“ (1992) auf Platz eins der deutschen Singlecharts. Während jedoch ihre Vorgänger immer noch in den Jugendzentren auftraten und politische Inhalte und persönliche Lebensumstände in ihren Texten verarbeiteten, beschränkten sich die Fantastischen Vier auf Spaß- und Liebessongs. Hierauf spaltete sich die Szene in die sogenannte *Oldschool*, die die Ursprünge des Rap mit gesellschaftspolitischen Inhalten und den Austausch der Jams in Jugendkulturzentren hervorhoben; und die *Newschool*, den Rap der Medienwelt ohne Bezüge zu Geschichte und Ursprung. Besonders in dieser Zeit ist dies noch gleichbedeutend mit *Underground* (unkommerziell mit niedrigem bis ausschließlich lokalem Bekanntheitsgrad) und *Sell-Out* (kommerziell mit hohem Bekanntheitsgrad), wobei die Bezeichnungen selbst von denjenigen Rappern stammte, welche sich vom *Sell-Out* distanzieren wollten, weshalb dieser Begriff stark negativ konnotiert ist.

Die Anfänge bis zu dieser Zeit lassen sich mit dem kulturwissenschaftlichen Konzept der Moderne vergleichen. Um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, bedeutet der Begriff Moderne hier nur den Bezug zur Schaffung einer neuen Kunst, Avant-Garde Charakter und eine kollektive Vorreiteridentität:

All of them [avant-garde] were imbued with pioneering spirit ... all were critical about the role currently allotted to the arts in society... all keenly theorized about their own ways and means ...

all of them followed the pattern of revolutionary movements, preferred to act collectively ... they acted in the name of modernity. (Baumann, *Postmodernity* 97)

So auch die Rapper der *Oldschool*. Die Vorreiter wie Torch wollten sich von der Mainstream Gesellschaft, die keine künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten für die zweite Generation der Gastarbeiter bot, abgrenzen und einen neuen Stil kreieren. Torch charakterisiert im Interview mit Stefanie Menrath die Modernitätsaspekte:

Es war einfach so unkonventionell, da war noch so viel offen ... Da war nicht alles schon passiert, sondern es war halt frisch, es war etwas Neues [Hervorhebungen des Verfassers], wo auch Leute reindurften, die sonst nirgendwo reindurften. Weil die Wave-Geschichte ... da haben die Türken nicht reingepaßt und ich auch nicht ... Und bei der HipHop-Geschichte warst du auf einmal der King. (113)

Mehrfach wird die Neuigkeit, also das Moderne, zu Beginn der Hip Hop Kultur in Deutschland hervorgehoben, sowie „der King“, also der Vorreiterstatus, den man zu Beginn einnehmen konnte. Auch Menrath bemerkt in ihrer Feldforschung, dass „gerade die älteren HipHopper ... sich an den Diskussionen über den ‚Ausverkauf des HipHop‘ beteiligten. Sie begreifen sich sozusagen als Gründungsmitglieder und Bestandteil der Vergangenheit des HipHop und daher erheben sie besonderen Anspruch auf Authentizität [Hervorhebung des Verfassers]“ (Menrath 102). Ebenso wird ein Charakteristikum der Moderne Linda Hutcheons, das der kollektiven Einheit (Hutcheon, *Postmodernism* 24), von DJ Kid Konya (bürgerlicher Name unbekannt) im Interview mit Menrath beschrieben:

Also HipHop ist – auf der einen Seite – wirklich sehr individualistisch und sehr individuumbetont, auf der anderen Seite hast du auch wieder dieses soziale Ding – mit allen anderen zusammen ... und das Ganze zusammen nach vorne bringen [Hervorhebung des Verfassers]. (91)

Das gemeinsame „nach vorne Bringen“ ist ein Indikator für eine Klassifizierung der Anfangszeit des Deutschrap zur Moderne, wobei bereits hier auch individualistische Aspekte betont werden, wie sie eher für die Postmoderne zutreffen.

So blieb der Deutschrapp nicht lange von Kunstaspekten der Moderne geprägt, denn laut Baumann besteht das Paradox der Avant-Gardisten darin, dass der Erfolg das Arrangieren mit dem Mainstream bedeutete; und dadurch ein Scheitern des eigenen Anspruchs (Baumann, *Postmodernity* 98).

Die Hochphase des Rap in Deutschland war erreicht: Das Jahr 1993 wird von Pennay als „year of the German hip-hop“ (119), bezeichnet; vom Beginn der Rapkultur in Deutschland bis hierher wurden lediglich 20 lokale Rapstücke veröffentlicht, im Jahr 1993 alleine mindestens 41 (Pennay 119). Auch Mager beschreibt die auftretende „Grenze zwischen einer Alten und einer Neuen Schule im deutschen HipHop der 1990er Jahre“ (46). Durch Advanced Chemistry und die Fantastischen Vier wurde Rap der breiten Bevölkerung bekannt.

Gleichzeitig kam den Netzwerken aus untereinander sich austauschenden lokalen Gruppierungen erneut Bedeutung zu: die Zusammenführung von Menschen auf Jams in den späten 80ern und Anfang der 90er war wichtig für die weitere Verbreitung des Hip Hop in Deutschland. Man reiste zunehmend zwischen den lokalen Zentren und unterstützte sich gegenseitig: „By assuring that they [the Hip Hop artists and fans] had ‚been there, done that‘ – participated and networked at jams – a sense of historicity and ‚realness‘ was constructed that was rooted in the spaces of the youth centre“ (Hoyler und Mager 245-46). Netzwerke von Freundschaften, Informationen (über weitere Jams und Konzerte, neue Techniken etc.) und musikalischen Kollektiven entstanden. Diese halfen schließlich auch dem kommerziellen Durchbruch: „During the early period of commercialization of hip-hop and rap music in the 1990s, these Old School networks helped to establish formal and informal hip-hop infrastructures such as specialized magazines ... stores ... independent labels and studios“ (Hoyler und Mager 246), was die großen Platten-Labels auf das kommerzielle Potential des Deutschrapp aufmerksam machte. Außerdem sorgten die Strukturen dafür, dass Magazine und ähnliche informelle Medien direkten Kontakt zur Szene hatten: Meistens waren die Journalisten selbst mehr oder weniger aktive Künstler (so z.B. Falk Schacht; Breakdancer, DJ, Rapper und schließlich Journalist mehrerer bedeutender Hip Hop Magazine; siehe „Falk Schacht“, Wikipedia). Auch Menrath schreibt, „Inzwischen gibt es eine große Auswahl an Magazinen, in denen sehr differenziert über HipHop berichtet wird und die zu großen Teilen auch von HipHoppern

selbst produziert und gelesen werden“ (124). Die Zeitschriften *Juice* und *Backspin* sind zum Beispiel bekannte Namen.

Gerade in den 90er Jahren stand der künstlerische Austausch in friedlicher Atmosphäre im Vordergrund (Hoyler und Mager 245). Diese Tradition ist es ebenfalls, in welcher die im Folgenden analysierten Texte stehen: ein friedliches, austauschendes Miteinander in einer Parallelkultur unabhängig von Kulturfragen der „hohen Kultur“ und unabhängig von Pop-Charts. Es ist „Rap als ‚Weltanschauung und Lebensführung‘“ (Peters 15) und ein „reger Austausch von Ideen und Stilen“ (Mager 57).

Laut Mager wurden Mitte der 90er weniger Jams in Kulturzentren veranstaltet wegen des massenmedialen Angebots: aktives Partizipieren weiche hier medialem Konsumieren (Mager 63). Dies stellt jedoch eine unzureichende Einteilung dar: die große Zeit der Jams war Mitte der 90er Jahre und kann daher durchaus noch zur *Oldschool* gerechnet werden, auch wenn der kommerzielle Durchbruch zu dieser Zeit stattfand. Schließlich wurde erst hier begonnen, überhaupt auf Deutsch zu rappen, weshalb man in der Zeit zuvor noch nicht wirklich von „Deutschrapp“ sprechen kann.

Bis ungefähr zur Jahrtausendwende wuchs Rapmusik in Deutschland stetig an, und die Fans der traditionellen *Oldschool* machten weiter Musik außerhalb des Rampenlichts: „Hip Hop strahlt in grellem Licht, doch ich bleib weiterhin im Schatten“ (Doppeltes Risiko, „Pay Attention“). Die *Oldschool* Hip Hopper betrachten sich als Teil einer Avant-Garde und als Vorreiter, denen Respekt zu zollen ist, was die Fangemeinde auch tut. „Modernists could...remain in the avant-garde position only when treating the others as not-yet-fulfilled ... waiting for enlightenment“, schreibt Baumann (*Postmodernity* 98), und für Rapmusiker ist es essentiell, sich aus den vorangegangenen Anfängen ein Vorwissen anzueignen. Neben diesem traditionell verankerten Rap finden sich jedoch nach der Jahrtausendwende in den Medien vermehrt *Image-Rap* auf, was die Szene weiter spaltet.

2.2.4. Was nun? Vielschichtiger postmoderner Deutschrap des 21. Jahrhunderts

Ab dem Jahr 2000 bis heute treten vermehrt Battle-Rap – besonders Gangster-Rap – in den deutschen Charts auf („Deutscher Hip Hop“, Wikipedia), was in der Medienwelt gut zu funktionieren scheint, von den Rappern mit Tradition im Underground allerdings stark abgelehnt wird und als „unauthentisch“ gilt:

Dein Pseudo-Ghetto-Image bereitet mir Langeweile/ Ghetto bedeutet mehr als (-) hier und da ein Hochhaus/ Glaub mir – Was? – Irgendwann geht dir das Koks aus/=Ich bin nicht gefährlich und war noch nie im Gefängnis ... aber mein Rap ist authentisch [Hervorhebungen des Verfassers] ... Frag‘ mich nicht, ob ich Gangster-Rap mag/=Du bist ein Gangster aber für wie viele Stunden am Tag?/ Kuck böse in die Kamera, tu so als wärst du hart/ Tu DAS WAS dein Manager dir sagt. (Huss & Hodn, „Gangsterberuf“)

Hier positioniert sich die Band als authentisch in Opposition zu einem Rap, der auf Medienimage setzt. Gleichzeitig zeigt die Zeile „Tu DAS WAS dein Manager dir sagt“ den meist rein kommerziellen Hintergrund des Gangster-Images beim Deutschrap. Ein „Ghetto“ wie in den USA existiert in Deutschland so nicht, weshalb der Rap nicht authentisch sein kann; ein „Ammi-Rap Nachäffen“ (Huss und Hodn, „Gangsterberuf“) wird abgelehnt. Wie Brown richtig bemerkt, ist Deutschrap gekennzeichnet von einer großen Anzahl an Opposition (zwischen „populär“ und „politisch“, Underground und Sell-Out usw.). All diese Debatten vereinen in sich die fundamentale Frage nach der Authentizität (Brown 140). Besonders wird jedoch eine unkommerzielle Ausrichtung mit Authentizität gleichgesetzt, was sich deutlich in den Texten der Rapper widerspiegelt: „Es ist gut so, dass man mich nicht kennt/ Bevor ich kommerzielle Wege geh, vergeud’ ich lieber mein Talent“ (Doppeltes Risiko, „Pay Attention“).

Die Distanzierung vom Sell-Out ist im Rap aus der Oldschool Tradition auch üblich. Dennoch ist die Kommerzialisierung auch im traditionell orientierten Deutschrap nicht zu leugnen: die großen Plattenfirmen wurden auf das kommerzielle Potential der Musikrichtung aufmerksam, es wurden Szenemagazine gegründet, Klamottenmarken kamen auf den Markt und die in Eigenarbeit entstandenen, unabhängigen Plattenfirmen wurden von den großen aufgekauft und als Tochtergesellschaften geführt (so

zum Beispiel Urban von Universal). Laut Hoyler und Mager war nach der Wiedervereinigung eine umfangreiche Kommerzialisierung des Rap als gesamtdeutsches Phänomen zu beobachten, wodurch den Forschern zu Folge die Jugendkulturzentren an Bedeutung verloren hätten. Die sogenannte *Newschool* sei eine ganz andere Generation und die Netzwerke aus Jam-Veranstaltungen und Reisen begannen sich aufzulösen (Hoyler und Mager 250-51). Hiervon möchte ich mich deutlich distanzieren: Diese Form des Hip Hop Lebens war nur aus dem medialen Mehrheitsbewusstsein verschwunden, denn auch in den späten 90er Jahren sowie Anfang des 21. Jahrhunderts wurde noch zu möglichst vielen Jams gereist. Hier lassen sich zum Beispiel die „Livin’ Large-Jams“ in München nennen, welche von 1993 bis zum Jahr 2003 regelmäßig Mitte Oktober stattfanden. Hier wurden traditionell noch alle Elemente der Kultur zelebriert, Hip Hop Begeisterte aus ganz Deutschland reisten an und auch internationale Kontakte fanden statt („Livin’ Large“, *Munich Party Guide*), ganz im Sinne der *Oldschool*: „Tradition verbindet. Wieviele [sic!] Generationen sich in 10 Jahren entwickeln und dass jede einen eigenen Stil hat, wurde aber kaum berücksichtigt. Neue Leute müssen her! HipHop ist nicht tot. Präsentier sogar denn je zuvor“. Das nach wie vor jährlich stattfindende Splash!-Festival, das größte Hip Hop (und Reggae) Festival Europas (Bock, Meier u.a., *HipHop meets Academia* 11), begann im Jahre 2007 (*Splash-Festival.de*), wobei hier nach wie vor Graffiti und Breakdance ebenso vertreten sind wie Auftritte internationaler Künstler (bei kulturwissenschaftlichem Interesse bezüglich des Festivals sei auf Bock, Meier u.a., 247-313 verwiesen).

Hip Hop verschwand also nicht, sondern findet nun auf zwei Ebenen (in den Medien und szenintern) statt. Alte Kategorisierungsversuche wie *Oldschool* und *Newschool* werden aber zunehmend problematischer, da heutiger Deutschrapp höchst differenziert und vielschichtig ist und gleichzeitig einen eigenen nationalen Charakter entwickelt hat (Berns und Schlobinski 201, 202, 215; Elflein 264).

The polyethnic and more internationally oriented hip-hop activists of the German Old School perceived this development as a loss of unity of a small self-confident and independent scene of informed and engaged representatives of a „genuine“ and „authentic“ hip-hop. They continued to draw on their inter-local and international connections developed during the 1980s and

established their own independent infrastructure of hip-hop music production. Today, rap music in Germany is highly differentiated [Hervorhebung des Verfassers]. (Hoyler und Mager 252)

Natürlich ist die Kommerzialisierung nicht zu leugnen, wie unter anderem die vielen Sponsoren auf der Splash!-Webseite verdeutlichen, aber deshalb kann man noch lange nicht vom Tod der Hip Hop Kultur sprechen: „Ich bin müde von der Frage, warum Rap im Trend starb/ Rap lebt auf Jams, und in den Top-Ten-Charts/ Nur ist er nicht mehr das, wovon ich einmal Fan war“ (Fiva MC, „Zurück in die Zukunft“). Die Münchner Rapperin Fiva (Nina Sonnenberg) spielt hier auf die Teilung der Szene an, den ursprünglichen (Jams) und dem kommerziellen (Top-Ten-Charts) Rap. Doch ist er nicht mehr das, wovon sie einmal Fan war: die kollektive Einheit der Fans und der Rapper scheint der Vergangenheit anzugehören. Der Rapper Purkwa erinnert sich in seinem Track „Movement“ an die alte Zeit: „Ich liebe Jams, war noch auf einigen dabei/ Und wer wirklich vorschreiben (-) diese Zeit sei vorbei?“ Stattdessen ist Rap vielschichtiger geworden, und Künstler und Fans schaffen sich eine Identität, indem sie sich in dieser Vielfalt selbst positionieren (Berns und Schlobinski 215). So z.B. auch Purkwa, der sich „zwischen inhaltslosem Rap und gerapptem Dogmatismus“ („Intention“) sieht und die Extreme ablehnt: „weder Prophet rechts noch Prophet links/ Weil ich herausfinden will, wie ein Weltkind klingt“. Gleichzeitig stellt er sich zwischen die Alte und die Neue Schule: „Das ist (-) Back-in-the-Days und n Schritt nach vorn/ Das ist traditionell verankert und viva-la-revolución“. Die ständige Positionierung gegenwärtiger Rapkünstler deutet auf die Selbstreflexivität des Deutschraps (Menrath 115) und eine Identitätsbildung im stetigen Wandel hin (Menrath 118). Passend zu Linda Hutcheons Begriff der „Historiographic Metafiction“ (Hutcheon, *Historiographic Metafiction*) verweist der Rapper auch auf die Zeitlosigkeit der Hip Hop Kultur: „Die ... häufig verwendete Redewendung *back in the day* ... [legt] eine amorphe Zeitlichkeit und ein unpräzises Verhältnis zur Vergangenheit nahe“ (Forman 27).

Damit ist Deutschraps von der Moderne in die Postmoderne gekommen. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht mit dem umfangreichen und unabgeschlossenen Diskurs über Postmoderne zu überschreiten, beschränkt sich diese auf postmoderne Kunstaspekte (und weniger auf kulturwissenschaftliche Aspekte) der Theoretiker Zygmunt Baumann, Linda Hutcheon, Peter Manuel und Paul Michael Lützler. Eine

direkte Linie, einen Weg, der von allen Teilen der Kultur verfolgt wird, gibt es in der Postmoderne nicht mehr (Baumann, *Postmodernity* 95-96), so wie auch im Rap: Vielfältige Stilrichtungen existieren heute gleichzeitig, beziehen sich zwar teilweise aufeinander, aber ohne eine Richtung vorzugeben, wie dies noch in den Anfängen der Fall war. Es „geht um die Betonung ... des Einzelnen gegenüber dem Totalen ... von einer Tendenz zur Einheit zu einer Pluralität von Denkweisen; von traditionell fixierten zu hybriden und flexiblen Identitäten“ (Lützler 10).

Weitere wichtige Aspekte der Postmoderne, die sich im Deutschrap der Gegenwart finden lassen, sind Selbstreflexivität und Ironie (Hutcheon, *Postmodernism* 3), wie sich vor allem bei der methodologischen Beispielanalyse des Blumentopf Tracks „Da läuft was schief“ zeigen wird. Außerdem kann die „Historiographic Metafiction“ Hutcheons auch auf den Rap angewandt werden: Die DJ-Techniken in der Rapmusik (z.B. *Cutting* und *Sampling*) verschmelzen alte Musikrichtungen mit oraler Tradition des Rap und formen neue, außerzeitliche Kunstwerke.⁷ Diese „destabilisierenden Praktiken werden gerne mit der spezifischen Produktionssituation einer postmodernen oder postkolonialen Kultur in Verbindung gebracht“ (Menrath 62). Dieser Aspekt wird vor allem bei der Analyse des Tracks „Rechte Dritter“ behandelt, der auch die Zitathaftigkeit von Sprache zum Thema hat.

Obwohl es bei der Darstellung in dieser Arbeit so aussehen könnte, kann man im Deutschrap nicht (wie auch generell nicht) von einer linearen Entwicklung der Moderne zur Postmoderne sprechen: das postmoderne *Sampling* ist Urbestandteil der weltweiten Hip Hop Kultur, während sich sicher auch im gegenwärtigen Deutschrap noch Aspekte finden lassen, die eher der Moderne zuzuordnen wären.

Zusammenfassend findet sich an postmoderner Theorie **Historizität, Selbstreflexion/ Selbstbezug, Ironie, Zitathaftigkeit, Intertextualität, Vielschichtigkeit** und das Wissen um eine **konstruierte Welt** im Deutschrap.

Was Manuel der postmodernen Kunst zuschreibt, nämlich die Wiederaufnahme und Umformung von bestehendem Material, um neue Bedeutungsebenen und Identitäten zu kreieren (230), trifft auch auf den gegenwärtigen Deutschrap zu. So wird die Identität gegenwärtiger Rapper aus vielfachen, teilweise

⁷ Bei näherem Interesse an Techniken im Hip Hop und deren postmodernen Aspekten siehe Menrath 59-62.

gegenläufigen Trends zusammengefügt, was eine nähere Kategorisierung von Rappern und deren Texten notwendig macht, um eine Auswahl für eine literaturwissenschaftliche Analyse zu ermöglichen. Dies soll nun der folgende Abschnitt tun, denn mittlerweile ist Hip Hop eine der größten Jugendkulturen der Gegenwart (Berns und Schlobinski 201).

2.3. Kategorisierung nach Severin Peters

Trotz Markterfassung und Mainstream im Deutschrap der späten 1990er Jahre bleibt eine bedeutende Anzahl von Künstlern strikt der Hip Hop Subkultur verbunden, die für Außenstehende schwerer zugänglich ist (Pennay 111). Auch die Bedeutung des Inhaltes ist innerhalb der Szene trotz der medieninitiierten Reduzierung auf bloßes Image immer noch ein wichtiger Bestandteil der deutschen Rapmusik: die politische Tradition der Oldschool wird in der Gegenwart auf aktuelle Probleme bezogen:

Diese Grundaussage [gegen Vorurteile und Rassismus] der meisten frühen Message-Rap wurde später um allgemeinere Gesellschaftskritik, insbesondere an der Konsumgesellschaft, und um oft abstrakte, philosophische Aussagen erweitert. (Peters 4)

Für Außenstehende ist es oft schwierig, Texte zu finden, deren Inhalt sich für eine Analyse eignet. Deshalb sollen nun in diesem Kapitel Möglichkeiten aufgezeigt werden, relevante von irrelevanten Texten zu unterscheiden.

Severin Peters unterteilt die deutschen Raptexte in seiner Arbeit *Romantische Lyrik und Rap-Texte als Ausdruck „progressiver Universalpoesie“ (F. Schlegel): ein Vergleich in fünf Kategorien* (Peters 3-4). Dies wird der Vielschichtigkeit und Komplexität der Themen und Formen deutscher Rapmusik zwar nicht ausreichend gerecht, erleichtert aber die Eingrenzung des Textes hinsichtlich der Ziele der Untersuchung dieser Arbeit ebenso wie die zukünftiger Arbeiten. Peters' Kategorien **Battle-Rap, Freestyle, Storytelling, Message-Rap** und **Stream of Consciousness** eignen sich für die Eingrenzung von nahezu jedem Raptext und werden daher hier verwendet.

Freestyle kann für die Testauswahl direkt ausgeschlossen werden, obwohl diese Kategorie ein wichtiger Bestandteil der Hip Hop Kultur und nahezu jeder Jam ist: es ist das Rappen „aus dem Bauch heraus“, ohne einen vorher aufgeschriebenen Text. Diese Kategorie setzt hohe Fähigkeiten voraus, eignet sich jedoch aufgrund einer fehlenden Textgrundlage (die sowieso im Rap problematisch ist; siehe Methodologie) nicht für eine literaturwissenschaftliche Analyse.

Battle-Rap bedeutet, dass der Rapper einen realen oder fiktiven Zuhörer anfeindet und dabei seine Fähigkeiten unter Beweis und über den anderen stellt.⁸ Auch diese Kategorie hat in der Hip Hop Kultur einen hohen Stellenwert. Trotzdem distanziert sich diese Arbeit hiervon: die Anfeindungen bleiben meist szeneeintern und bieten neben Humor im Allgemeinen ein niedrigeres Level an textlich verwertbaren Aussagen: „Dein Rap ist wie deine Freundin/ Sie zieht sich Reizwäsche an/ Macht voll auf sexy, doch kuck dir ihre Fresse an“ (Huss und Hodn, „Pornofilmkaese“). Teilweise finden sich auch geniale Wortspielereien und überraschend innovative Reimschemata, doch der Großteil der Texte dieses Genres ist eher marginal.

Obwohl Peters **Storytelling** und **Message-Rap** in einer Passage benennt, kann hier dennoch unterschieden werden: während **Storytelling** die eher traditionell verankerte Kategorie beschreibt, in welcher eine fiktive Erzählung ähnlich einer Kurzgeschichte präsentiert wird, so wird im **Message-Rap** meist eine vorformulierte politische oder philosophische Aussage dezidiert vorgetragen. So ist beispielsweise der Track „Die Jungs aus dem Reihenhause“ der Münchner Gruppe Blumentopf als **Storytelling** zu bewerten, da sie hier ihre (persönlichen) Erfahrungen mit Ausbildung und Kontakt zur Hip Hop Kultur beschreiben, die wie Kurzgeschichten einen Einblick in einen Lebensausschnitt der Protagonisten bieten:⁹ „Hey ich bin nur ein Rapper aus der Reisingerstraße/ Und ich war auch mal auf ’ner Schule, wo ich leider versagte“. Prinz Pis Track „Handeln“ wiederum kann als **Message-Rap** mit

⁸ Auf manchen Jams, die als Reaktion auf den kommerziellen Erfolg von Gangster- und Battle-Rap eine Anfeindung ablehnen, finden sich so genannte Anti-Battles: hier geht es im Umkehrschluss darum, sich selbst lächerlich zu machen und die Fähigkeiten des anderen hervorzuheben.

⁹ Gleichzeitig verweist der Titel mit dem Begriff „Reihenhause“ auf den Mittelstand, aus dem die Gruppe kommt. Dies zeigt eine Authentizität, da sie sich weder wie Gangster-Rapper selbst marginalisieren, noch mit Reichtum protzen wie im medialen Rap der USA üblich. Mehr hierzu bei der Analyse des Blumentopf-Tracks „Da läuft was schiefe“.

sozialkritischer Aussage angesehen werden (wobei sein im Chorus angedeuteter Aufruf zur Bombardierung kapitalistischer Symbolik eher auf die Unmöglichkeit einer Lösung anspielt und nicht als tatsächlicher Aufruf zum Bombenterror verstanden werden sollte): „London, Berlin und New York sind Fassaden/ Dahinter stapeln sie Berge von Menschen, die starben/ In LÄNDERN (-) wo Frauen als Sklaven/ Und Kinder als Soldaten/ Ihr Dasein doch kaum mehr ertragen“. Hier wird auf die Schattenseiten des westlichen Luxuslebens angespielt und die globale Wirtschaft kritisiert, aber aus einer Perspektive, die selbst Teil des Problems ist.

Die strukturierte Aussage unterscheidet dann die beiden Kategorien vom **Stream of Consciousness**, der lose Gedankenketten eines Protagonisten beschreibt, die zwar durchaus politischen und/oder philosophischen Inhalt haben können, allerdings ohne einer klaren Gedankenlinie zu folgen. Diese Kategorie ist mit der in der Literaturwissenschaft bekannten Erzählweise gleichen Namens mehr oder weniger identisch (bis auf die Reime und die Vortragsgeschwindigkeit). Als Beispiel für diese Kategorie lässt sich der später analysierte Track „Viele Bars Parkbankblues“ von Purkwa einordnen, der wilde Gedankenketten eines verzweifelten und entfremdeten Protagonisten im Postdelirium beschreibt.

Die drei zuletzt behandelten Kategorien (Storytelling, Message-Rap, Stream of Consciousness) setzen einen zumindest dem Autor vorliegenden Textkörper voraus und sind daher generell für literaturwissenschaftliche Analysen geeignet. Die Kriterien nach Peters lassen sich allerdings meist nur auf Texte und nicht auf Rapper anwenden, da sich die meisten Künstler in verschiedenen (und teilweise auch allen) Kategorien bewegen. Für die Analyse von Texten sind Peters' Kriterien sehr hilfreich und sollten wenn möglich angewandt werden.

Nachdem eine Kategorisierungsmöglichkeit von Raptexten dargestellt wurde, wird nun im nächsten Kapitel detailliert auf die Analysemethodik von Deutschraptexten eingegangen. Horst Franks Anleitung zur Lyrikanalyse eignet sich hierbei als traditionelle literaturwissenschaftliche Grundlage, welche auf Raptexte angepasst und am Beispiel von „Da läuft was schief“ (Blumentopf) angewandt wird.

3. Methodologie zur Raptextanalyse

„Wie jede Kunst hat auch die ‚Kunst der Interpretation‘ ihre handwerkliche Grundlage“ (Frank 11) und im Folgenden soll daher Franks methodischer Anleitung zur Gedichtanalyse an die spezielle Form von Raptexten angepasst werden, um zukünftigen Forschern eine textnahe Analyse von Deutschrap zu ermöglichen. Wie bei der Lyrikanalyse auch muss die Reihenfolge der methodischen Schritte zur Erschließung des Textes nicht zwingend eingehalten werden. Genau wie der Rap selbst sollte sich auch die Analyse möglichst frei bewegen dürfen, jedoch bestimmte Grundregeln einhalten und besondere Aspekte berücksichtigen. Vor der konkreten Methodik wird außerdem auf die Situation des Textkörpers beim Deutschrap eingegangen, sowie auf die Darstellung relevanter Besonderheiten beim Vortrag.

3.1. Erste Schritte: musikalische Einbettung, Vortragsweise und Textkörper

Bevor ein Raptext analysiert wird, sollte er in seiner musikalischen Einbettung und individuellen Vortragsweise gehört werden. Dies erscheint bei der Raptextanalyse noch wichtiger, als das Vorlesen eines Gedichtes vor der eigentlichen Interpretation, denn der musikalische Kontext und die sprachliche Betonung können deutliche Akzentverschiebungen setzen:

Der Hauptunterschied [von Lyrik und Rap] besteht ... darin, daß ein Rap-Text der Text zu einem Beat, einer Musik ist. Ein Gedicht steht für sich und kann auch nur gelesen werden. Indem man einen Rap-Text allerdings aus seinem musikalischen Kontext nimmt, verliert er seine durch Rhythmus und Melodie bedingte Kontur und Betonung. (Peters 11)

Um den musikalischen Kontext nicht komplett aus der Analyse zu nehmen, wird hier eine Möglichkeit dargestellt, besondere Vortragsweisen textlich darzustellen. Dazu werden Zeichen aus der Transkription von Audiodateien verwendet, welche sich besonders für die Darstellung von Pausen und Sprechgeschwindigkeit eignen (Selting, Auer u.a.). Da dies keine musikwissenschaftliche, sondern in erster Linie eine literaturwissenschaftliche Arbeit sein soll, wird auf die musikalische Einbettung

allerdings nicht dezidiert eingegangen und das Zeichensystem beschränkt sich auf die Vortragsweise. Das Hören stellt aber einen wichtigen ersten Eindruck zur Interpretation dar. Die Beatproduktion ist eine Kunst für sich, welche im Sinne einer postmodernen „Historiographic Metafiction“ Ausschnitte alter Lieder (*Samples*) zu einer neuen Form verschmilzt. Meistens wird durch den Beat eine Grundstimmung erzeugt, welche die Thematik einbettet und teilweise einzelne Stellen betont. Der Beat hat Einfluss auf das Metrum des Raptextes, doch streng monotone Einhaltung wird tendentiell abgelehnt und stattdessen werden individuelle Vortragsweisen bevorzugt.

3.2. Text und Darstellung

Obwohl teilweise im Booklet zu CDs und Platten hinzugefügt, liegt im Allgemeinen bei einem Deutschraptext keine feste Textform vor (Peters 13). Im Internet sind zwar viele Quellen zu finden, aber diese sind meist nicht zuverlässig und beinhalten neben Rechtschreibfehlern auch falsche Worte, die die Interpretation gefährden können. Zur Orientierung kann die Internetseite *Magistrix* fungieren, die eine große Auswahl an aktuellen Textgrundlagen bietet. Bei einer Textquelle aus dem Internet sollte das Lied noch einmal gehört und die Quelle auf Fehler untersucht werden. Für den Textkörper wird eine Darstellung in Verszeilen empfohlen, um bei der detaillierten Analyse Zeilenangaben verwenden zu können, auch wenn „ein Raptext ... aus erheblich längeren Strophen [besteht], die auch nicht in Verse unterteilt sind“ (Peters 11). Falls es einen Chorus gibt, sollte dieser als solcher kenntlich gemacht werden. Die Trennung der Strophen durch einen Chorus ist im Rap üblich (Peters 12). Falls mehrere Rapper auf einem Track vertreten sind, sollten wenn möglich jeweils die Künstlernamen angegeben werden oder, falls diese unbekannt sein sollten, der Rapperwechsel anders kenntlich gemacht werden (*Rapper 1*, *Rapper 2* etc.). Im Beispieltrack ist der Name der Sängerin dem CD-Begleitheft zu entnehmen. Der Name des Rappers wurde durch seinen Vortragsstil und seine Stimme erkannt. Hierzu ist meist eine Kenntnis der Band bei Live-Auftritten nötig, um die verschiedenen Rapper unterscheiden zu können. Manchmal

wird aber auch im CD-Begleitheft auf die einzelnen Rapper und deren *Parts* (Anteile – meist Strophen – eines Rappers am Track) verwiesen.

Um der besonderen Bedeutung des Vortrags beim Rap ein Stück weit gerecht zu werden, werden bei meiner Textdarstellung Zeichensysteme aus dem „Gesprächsanalytische[n] Transkriptionssystem“ (Selting, Auer u.a.) übernommen, denn „Text und Vortrag sind sehr eng miteinander verwoben, und die Fähigkeiten eines Rappers messen sich an beidem“ (Peters 4). Auffällige Vortragsstile können für die Interpretation hilfreich sein, um besondere Akzentverschiebungen durch unmittelbare Anschlüsse, Pausen, Dehnung und Betonung darstellen zu können, die nur aus dem Hören zu erschließen sind. Diese Besonderheiten beim Vortrag bedürfen jeweils einer individuellen Interpretation im inhaltlichen Kontext, dienen aber meist der besonderen Hervorhebung bestimmter Textpassagen.

Schneller, unmittelbarer Anschluss (Selting, Auer u.a. 9) wird durch ein „=“ zwischen einzelnen Wörtern oder Zeilen verwendet und zeigt ein ineinander Übergehen von Worten und Zeilen ohne die übliche „Mikropause“.

Bsp.: meine Disse sitzen (-) wie Ausländer in Abschiebehaft/=Und ganz genauso wie Verfahren gegen Rechtsradikale/ Dauert meine Rapkarriere nun schon etliche Jahre (10-12)¹⁰

Der unmittelbare Anschluss der Zeilen deutet hier auf eine inhaltliche Nähe der beiden Verszeilen an: Während Ausländer in Abschiebehaft sitzen, kommen die Verfahren gegen Rechtsradikale nicht voran. Enjambements aus der Gedichtanalyse lassen sich beim Rap häufig auch durch die Vortragsweise, also durch direkte Anschlüsse von Verszeilen ohne Pause belegen.

Pausen (Selting, Auer u.a. 10) unterschiedlicher Länge werden durch „(-), (--), (---)“ dargestellt (mehrere Bindestriche bei längeren Pausen). Für Raptexte wird aber keine zeitliche Längenangabe für unterschiedliche Pausen empfohlen, sondern die ausgelassenen Beatschläge. Fast ausschließlich sind die Pausen einen Beatschlag lang.

Bsp.: Denn meine Disse sitzen (-) wie Ausländer in Abschiebehaft (10)

¹⁰ In diesem Kapitel wird, wegen der häufigen Verwendung, bei Zitaten aus „Da läuft was schief“ nur eine Zeilenangabe als Quellenangabe verwendet. Der Text befindet sich im Anhang. Bei Zitaten aus anderen Tracks wird die übliche Form (Künstler; „Trackname“) als Angabe verwendet.

In diesem Beispiel werden die beiden Satzteile unterschiedlichen Inhaltes durch die Pause deutlicher voneinander getrennt, inhaltlich also die Rapfähigkeiten von der politischen Dimension. In anderen Teilen wird jedoch wieder eine Verbindung hergestellt. Dies spielt einerseits auf die vorhandene Trennung zwischen (Rap-)Kunst und Gesellschaft, andererseits aber auf eine mögliche Verbindung an.

Dehnungen (Selting, Auer u.a. 11) von Wörtern (besonders am Wortende) werden mit „:“, „:“, „:“ und „::“ dargestellt (Längenangabe wie bei den Pausen). Diese kommen sehr selten vor, setzen dann aber deutliche Akzente.

Bsp.: Da läuft was schie::f (Chorus 2, 6)

Hier wird wieder auf die („schie[f]“, also falsche) Trennung von Kunst und Politik hingewiesen, was durch das langgezogene Adjektiv verdeutlicht wird und somit eher im Hörerbewusstsein ankommt.

Akzente (Selting, Auer u.a. 13–14) sind Betonungen von Wörtern oder Wortteilen durch Lautstärke und werden durch „GROSSBUCHSTABEN“ dargestellt.

Bsp.: Tu DAS WAS dein Manager dir sagt (Huss und Hodn, „Gangsterberuf“)

Hier wird die Abhängigkeit des Gangsterrappers von wirtschaftlichen Interessen verdeutlicht: es wird „DAS“ getan, „WAS“ der „Manager“ sagt, der sinnbildlich für eine Kommerzialisierung von Rapmusik steht.

Das hier übernommene Zeichensystem wird außerdem um ein Zeichen für **Double-Time** erweitert, welches durch „(x2)“ etc. ausgedrückt wird und ein doppelt so schnelles Reimen, wie es der Takt verlangen würde bedeutet. Teilweise werden längere Passagen in Double-Time gereimt, was durch ein „(x2)“ am Beginn und „)“ am Ende der Passage ausgedrückt wird.

Bsp.: (x2 Alles konstruiert (-) wie'n Plattenbau/=FUCK ich raste aus) (Purkwa, „Viele Bars Parkbankblues“)

Double-Time ist hier ein Indiz für die Textkategorie Stream of Consciousness: der Gedankengang ist ruckartig, schnell, wird aber durch Pausen teilweise wieder abrupt gestoppt (wie im Beispiel). Außerdem erfordert die Technik ein hohes Maß an Fähigkeiten beim Rapper. Allerdings kann „Double-Time allein

kein Kriterium für Lieder sein“ (Purkwa, „Austauschbar“): es erfordert mehr Fähigkeiten, um als Rapper anerkannt zu werden.

3.3. Deutschrapsanalyse in Anlehnung an Horst J. Frank

Horst J. Franks Werk *Wie interpretiere ich ein Gedicht?* stellt die traditionell literaturwissenschaftliche Basis für die Raptextanalyse dar, da trotz der Mischung verschiedener Gattungen im Rap die Lyrik die ähnlichste ist. Franks Analyseaspekte werden im Folgenden nacheinander auf den Deutschraps angewandt und am Beispiel des Tracks „Da läuft was schief“ veranschaulicht.

Unter dem Begriff **Thematik** fasst Frank die inhaltlichen Aspekte sowie die Frage nach Protagonist und Ansprechpartner zusammen (Frank 13-19). Auch in der Raptextanalyse sollte (wenn möglich) „ausgehend vo[m] ... ersten Gesamteindruck“ (Frank 13) mit einer Beschreibung des Inhaltes begonnen werden. Im Deutschraps stellt das erstmalige Hören diesen ersten Eindruck dar, um mit dem Regelfall der Rezeption – dem einmaligen Hören – beginnen zu können. Dies unterscheidet sich durch die musikalische Einbettung vom ersten Eindruck eines Gedichtes. Danach sollten nun inhaltliche Auffälligkeiten anhand des Textkörpers untersucht werden.

Im Falle des Beispieltracks werden vom Protagonisten die eigenen Fähigkeiten (oder *Skills* in der Szenesprache) hervorgehoben; der Erzähler spricht in Ich-Form (3, 6 u.a.), sowie am Ende auch in Wir-Form (25, 29, 31), um die Zusammengehörigkeit mit der Band hervorzuheben, während der Chorus von einer anderen, weiblichen Erzählerin gesungen (und nicht gerappt) wird. Hier wird ausschließlich die Wir-Form verwendet (Chorus 3)¹¹ und damit der direkte Bezug zur Band hergestellt (Blumentopf ist eine Band aus mehreren MCs und einem DJ), um sich von den imaginären, schlechteren Rappern abzugrenzen. Diese werden unterschiedlich angesprochen, teilweise mit „du“ (1, 2), mit „ihr/eure“ (9, 29) oder auch unpersönlich: „manche“ (5), „viele Rapper“ (17). Dies zeigt bereits die Abgrenzung zu sowohl

¹¹ Um den Chorus abseits von den Strophen untersuchen zu können, wurden hierfür eigene Zeilenangaben eingeführt. Diese Textdarstellung hat Vor- und Nachteile, macht bei diesem Track allerdings Sinn, da der Erzähler im Chorus wechselt, hier gesungen statt gerappt wird und so eine herausragende Stellung des Chorus im Track angenommen werden kann.

einzelnen Rappern, als auch zu Bands, als auch zu Sell-Out Rappern im Allgemeinen: „Zu viele Rapper ham nur noch die Charts im Kopf“ (17). Gleichzeitig fällt auf, dass die Fähigkeiten jeweils durch Vergleiche betont werden, welche welt- und gesellschaftspolitische Probleme ansprechen, z.B. „Ich will’s unten halten (-) wie der Westen die Entwicklungsländer“ (22). Hierzu mehr im Verlauf der Analyse.

Unter **Entstehung** wird der Kontext des Tracks im Werk des Künstlers/der Band behandelt (Frank 20-23). Dieser spielt beim Deutschrapp nur bedingt eine Rolle, da sich die Künstler in ihren Werken ständig neu positionieren (Menrath 81). Trotzdem können Informationen zu Künstlern in kurzer Form zusammengefasst werden. Der Analysepunkt von Frank kann für die Deutschrappanalyse um die Angabe der verwendeten *Samples* erweitert werden, was jedoch eher der Archivierung von Wissen über Deutschrapp als der eigentlichen Analyse dient.

Der Beispieltrack wurde auf dem Album *Gern Geschehen* im Jahr 2003 veröffentlicht. Die Jahreszahl kann in diesem Fall Aufschluss über die angesprochenen gesellschaftspolitischen Ereignisse geben: „Der Friedensprozess“ (2), der wie der „miese“ Rapper (1) „zum Scheitern verurteilt“ (2) ist, kann demnach zeitgeschichtlich als der in diesem Jahr debattierte Vermittlungsversuch zum Nahostkonflikt identifiziert werden, welcher im selben Jahr von einer *SPIEGEL*-Sonderausgabe behandelt wird (Hoyng, „Friedensprozess“). Grundsätzlich wird empfohlen, kurz auf den Kontext einzugehen, auch wenn sich dadurch nicht immer Rückschlüsse auf die Interpretation ziehen lassen, denn nur so kann ein breites Basiswissen für die weitere Forschung eröffnet werden. So ist, ausgehend vom Beispieltrack, das Album, auf dem sich der Track „Da läuft was schief“ befindet, das vierte der Band aus Freising. Die Band existiert seit 1992, was zum im Track angesprochenen Verweis auf langjährige Erfahrung passt: „Dauert meine Rapkarriere nun schon etliche Jahre“ (12). Blumentopf besteht seit Beginn aus vier Rappern (Cajus Heinzmann, Bernhardt Wunderlich, Florian Schuster, Roger Manglus) und einem DJ (Sebastian Weiss). Auffällig beim Beispieltrack ist, dass nur einer der Rapper vertreten ist (Florian Schuster) und ein (im Rap häufig vorkommender) Feature-Act (Künstler, der nicht zur Band gehört, aber für einen Track hinzugezogen wird) den Chorus singt (in diesem Falle: Johanna [Nachname unbekannt]). Durch Features wird die Verbundenheit verschiedener Künstler in der Rapszene verdeutlicht.

Die Kategorie Entstehung sollte in Bezug auf den Deutschrapp um eine Kategorisierung nach Peters Kategorien erweitert werden. Obwohl laut Wikipedia Storytelling die Hauptkategorie ist, in der sich die Band bewegt („Blumentopf [Band]“), so wird in selbiger Quelle der gesellschaftspolitische Bezug von „Da läuft was schief“ hervorgehoben. Battle-Rap erscheint nur auf den ersten Eindruck sinnvoll, doch die Selbstdarstellung gewinnt durch die gewählten Vergleiche eine politische Dimension. Deshalb ist der Track als Message-Rap zu identifizieren, da es sich bei den als Stilmittel verwendeten Satzteilen (Vergleiche mit „wie“ bzw. „als“) um politische Aussagen handelt. Was für eine Botschaft genau vermittelt wird, sollte dann durch die weitere Interpretation deutlicher werden. Durch den Kontext wurde aber ersichtlich, dass es sich bei dem Track um einen außerhalb des üblichen Rahmens der Band handelt (nur ein Rapper und Message-Rap statt Storytelling). Es scheint, als würde die Band in diesem Track eine Aussage zum Verhältnis zwischen Rap und Politik treffen, denn der szeninterne Bezug wird jeweils durch das Stilmittel des Vergleiches mit politischen Themen in Verbindung gebracht.

Auch die **Wortwahl** sollte bei einem Raptext untersucht werden. Nach Frank sollten bei diesem Abschnitt Abweichungen von der Hoch- und Schriftsprache, sowie die einzelnen Wortarten untersucht werden (Frank 38–52). Im Beispieltrack entsteht durch Anglizismen und Szenebegriffe wie „checkst“ (1), „droppe“ (3), „Mic“ (6), „derber MC“ (7), „Disse“ (10), „Props“ (13), „dope Beats“ (Chorus 7), „Fame“ (19), „fette Kick im Sampler“ (23), „Sound“ (24), „releasen“ (31), „fetten Beats und BurnerRap“ (31) der erste Eindruck, es handle sich um einen gewöhnlichen, szeninternen Battle-Rap. Doch die empfindsam klingende Gitarrenmelodie, die gewählten Vergleiche mit politischem Bezug wie „Bist du zum Scheitern verurteilt, so wie der Friedensprozess“ (2) und der Titel „Da läuft was schief“ lassen auf einen breiteren Kontext als szeninterne Anfeindungen schließen. Szenesprache, wie „fett“ (31) für „gut“, lässt sich in beinahe jedem Raptext finden. Auffallend ist dagegen das nur zweimal verwendete Vulgärsprachwort „scheiße(n)“ (21, 32), jeweils in Verbform. Beide Male wird es für eine deutliche Distanzierung von kommerzieller Orientierung verwendet: Man grenzt sich von der luxuriösen Scheinwelt der Videoclips (21), sowie von der „Popmusik“ (32) im Allgemeinen ab. Im Rap entstehen, anders als in Gedichten, „Leerstellen meist durch die Hörerselektion“: Die Vortragsgeschwindigkeit macht es schwierig, den

kompletten Text im Gedächtnis zu behalten (Peters 27). Die Verwendung der Vulgärsprache fällt hier aus dem Rahmen und bleibt daher eher im Gedächtnis. Die Distanzierung von der Kommerzialisierung des Deutschrap kann deshalb bereits als eine der Grundaussagen gedeutet werden. Bei Verben und Adjektiven finden sich keine weiteren herausragenden Besonderheiten. Stattdessen wird auffallend häufig mit einem Substantiv der Inhalt abrupt weg von szeneeinternen Aussagen zu politischen Themen geführt. Die Substantive eröffnen wie Schlagzeilen einer Zeitung breite Themenkomplexe. So sind der „Friedensprozess“ (2), die „Schadstoffe“ (4) in der Luft, die „Kernenergie“ (6), die „Penner im Park“ (8), die „Ausländer in Abschiebehaf“ (10), die „Verfahren gegen Rechtsradikale“ (11), der „Aufschwung Ost“ (14), die „deutsche[n] Soldaten“ (16) in Auslandseinsätzen, „Religionen und Krieg“ (Chorus 1), „Nike und Kinderarbeit“ (Chorus 3), „Willkür und Macht“ (Chorus 5), „Lügen und Politik“ (Chorus 7), die vorbeigehenden „Passanten“ (20), also fehlende Zivilcourage, das dreckige Meerwasser (24), die schwarzen „Ostseestrände“ (25), das „Niveau der Fernsehshows am Wochenende“ (26), die „Großmutter im Pflegeheim“ (27), die „Schulhof[-]Schlägereien“ (28), die „Fixernadeln“ (30) und das „Völkerrecht“ (32) breite politisch-aktuelle Diskurse, auf die aber jeweils nicht groß eingegangen wird, sondern die durch das Stilmittel des Vergleiches jeweils mit der Situation des Deutschrap in Verbindung gebracht werden.

Die nächste zu untersuchende Kategorie nach Frank ist der **Satzbau** (Frank 53-70). Hierbei sollte dargestellt werden, wie die Sätze aufgebaut sind, wie sie sich zur Verseinteilung verhalten (enden die Sätze am Versende oder gehen sie darüber hinaus?) und an welchen Stellen sich Abweichungen finden. Da es beim Beispieltrack keine gedruckte Textform gibt, ist die Satzeinteilung unklar, aber ein Satzende am Ende jeweils jeder zweiten Zeile auf den (meist unreinen) Paarreim in den Strophen und am Ende jeder Zeile im Chorus erscheint passend. Die Zeilen und Sätze in den Strophen sind alle fast gleich lang. Daher erscheinen auch die Ausrufe im Chorus durch ihre geringere Länge auffallend: „Da läuft was schie::f!“ (Chorus 2, 6) und „Irgendwas stimmt hier nicht!“ (Chorus 4, 8). Durch das langgezogene Wort „schie::f“ und dessen Positionierung in der genauen Mitte des Textes, ebenso wie durch die Titelgebung und die geringere Länge der beiden Sätze stehen diese deutlich außerhalb, werden stark betont und

bleiben im Hörergedächtnis haften. Die Schiefelage sowohl zwischen als auch innerhalb von Deutschrap und Gesellschaft, bzw. Kunst und Politik, bildet demnach den Kern des Textes.

Der **Klang** (Frank 71-79) sollte wie bei Gedichten auch bei der Raptextanalyse untersucht werden. Hierunter versteht Frank vor allem Reime. Im Rap sind die Reime essentiell (anders als in der Dichtung gibt es keine bekannten Raptracks ohne Reime), allerdings sehr frei im Gebrauch: „Es finden sich fast alle erdenklichen Formen des Reims, lediglich der Kreuzreim wird eher selten gebraucht“ (Peters 13). Die Wiederholung von Reimen wird meist abgelehnt (Peters 12). Während generell Reime innerhalb der Verszeilen im Rap häufig vorkommen, fehlen diese im Beispieltrack. Es überwiegen unreine Reime (z.B. „rappst“ – „Friedensprozess“ 1-2; „droppe“ – „Schadstoffe“ 3-4; „Kopf“ – „rockt“ 17-18 etc.), doch es finden sich auch mehrfach reine Reime („lernen es nie“ – „Kernenergie“ 5-6; „Snare“ [gesprochen: *Sneer*] – „Meer“ 24-25). Hierbei fällt auf, dass der Anfang der beiden Strophen jeweils mit unreinen Reimen beginnt und gegen Mitte bzw. Ende der Strophen die reinen Reime überwiegen. Unreine Reime finden sich häufig in Raptexten, denn „beim Rap-Reim kommt es nicht darauf an, daß sich die Wörter in geschriebener Form reimen, sondern daß sie im Mund des Rappers zu einem Reim verschmelzen“ (Peters 13), wie z.B. der Chorus-Reim: „Krieg“ – „schie:tf“ (Chorus 1-2). Die textliche Darstellung muss also nicht mit der tatsächlichen Aussprache übereinstimmen. Hier steht die Betonung der Schiefelage im Vordergrund, eine prägnante Zusammenfassung des Inhaltes. Dadurch überwiegen hier Aspekte der Prosa, und dem Reimen kommt im Chorus eine untergeordnete Bedeutung zu.

Unter **Bildlichkeit** sollen die verwendeten Stilmittel untersucht werden (Frank 80–83). Da Raptexte generell eine „Verschmelzung von Poesie und Prosa“ (Peters 14) darstellen, finden sich im Allgemeinen weniger Stilmittel als in der traditionellen Lyrik. „Nichtsdestotrotz lassen sich auch gewöhnliche Stilmittel im Rap erkennen“: Vor allem Vergleiche und Metaphern spielen eine wichtige Rolle (Peters 14). Im Beispieltrack überwiegen eindeutig Vergleiche: Das Wort „wie“ findet sich insgesamt 20-mal und „als“ in vergleichendem Gebrauch dreimal (4, 6, 28). Die Vergleiche stellen im Track die Verbindung zwischen Rapmusik und Weltpolitik her. Die hier auftretenden Vergleiche bleiben beim Hörer im Gedächtnis, da sie auf den ersten Blick nicht zusammenpassen. Ein ähnliches Phänomen

schreibt Frank den modernen Gedichten zu: Während bei der traditionellen Lyrik die Zusammengehörigkeit von Bild und Wirklichkeit im Vordergrund steht, so drücken in modernen Gedichten die Vergleiche und Metaphern keine Zugehörigkeit aus, sondern „zwing[en] das Auseinanderstrebende zusammen“ (Frank 83), z.B. im Expressionismus. So auch beim hier analysierten Track: Die Verbindung zwischen dem Rapper, der „mit miesem Flow rapp[t]“ (1), und dem „Friedensprozess“ (2) zwingt durch das Stilmittel des Vergleiches Bedeutungsebenen zusammen, deren Verbindung nicht geläufig ist.

Neben den häufigen Vergleichen findet sich im Track auch eine Akkumulation: „Videorotationen, Fame und Medienhype“ (19). Da es sich hier um die einzige Aufzählung handelt, kommt der Verszeile besondere Bedeutung zu: Neben häufig vorkommender Kritik an einer kommerziellen Orientierung wird hier auch das gegenwärtige (falsche) von den Medien propagierte Image des Deutschraps hinterfragt, denn die „MTV“ (18) Scheinwelt mit „Videorotationen, Fame und Medienhype ... geh[t] vorbei“ (19-20): Es handelt sich nur um einen momentanen Trend, während der Rap von „unten“ (22), also der, der in der *Underground*-Tradition steht, Bestand haben und „Eure Hitparaden“ (29) stürmen wird; die Hitparaden der Medienwelt. Hier sind bereits Aspekte einer postmodernen Kunstausrichtung zu finden: Selbstreflexiv und innerhalb der kritisierten „Hitparaden“ wird versucht, subversiv gegen die herrschenden Trends anzugehen.

Die **Perspektive** des Erzählers (und des Angesprochenen) soll als nächstes untersucht werden (Frank 84-93). Wie bereits unter Thematik festgestellt, werden ein („du“ 1) bzw. mehrere (u.a. „ihr“ 9) fiktive Rapper angesprochen (auch unpersönlich: „viele Rapper“ 17), und zwar von einem lyrischen Ich (u.a. 3) in der ersten Strophe, bzw. in Wir-Form vor allem im Chorus, aber auch am Ende der zweiten Strophe, wenn es nicht mehr allein um die *Skills* des Rappers, sondern um die gesamte Band geht: „Wenn wir ’ne Platte pressen“ (25) bis zum Ende „Wir releasen ’ne LP ... und schießen auf Popmusik“ (31-32). Hier grenzt sich der lyrische Sprecher von den fiktiven, dem Trend der Medienimages folgenden Rappern ab, sowohl was die eigenen Fähigkeiten des Rappers als auch dessen Bezug zur Band betrifft.

Zeit und **Raum** sind die nächsten Kategorien nach Frank (Frank 94-104). Diese spielen bei Message-Rap wie im Beispieltrack meist weniger eine Rolle, sind jedoch besonders bei den Kategorien Storytelling und Stream of Consciousness relevant. Diese Kategorien bilden den Rahmen einer Handlung und sind deshalb von Bedeutung.

Feststellbare zeitliche Veränderungen von Tages- und Jahreszeiten, sowie vereinzelt auch historische Datierungen (z.B. „1973 ... CHILE, Attentat“ [Freundeskreis, „Leg dein Ohr auf die Schiene der Geschichte“]) kommen bei Raptexten ebenso vor wie bei Gedichten. Außerdem sollen unter **Zeit** auch die Verbformen untersucht werden. Beim Beispieltrack findet sich kein besonderer zeitlicher Vorgang und es werden fast ausschließlich Präsensformen verwendet. Nur in den Zeilen 12-16 zeichnet sich eine zeitliche Abfolge ab: Nachdem der Protagonist seine schon Jahre andauernde „Rapkarriere“ (12) erwähnt hat, beschreibt er in den folgenden Zeilen eine zeitliche Wandlung; er „träumte“ (13) früher vom Erfolg, doch nun erläutert er andere (zukünftige) Ziele als ein Auto und ein Eigenheim (15): „Ich will durch=die=WELT=ziehen“ (16). Diese allein stehende zeitliche Abfolge weist auf eine Besonderheit der Zeilen hin: hier wird der Traum von Luxus und Erfolg entlarvt, der ein Grund für die weltweiten gesellschaftlichen Probleme, die im Track dargestellt werden, sein kann: die „deutschen Soldaten“, die durch die Welt ziehen (16), stehen sinnbildlich für die Probleme in weniger reichen Ländern, die die Schattenseiten des westlichen Luxuslebens darstellen. Hierauf bezieht sich auch die zweite Strophe: „Ich will’s unten halten wie der Westen die Entwicklungsländer“ (22). Diese Thematik stellt schließlich einen weiteren Verknüpfungspunkt der Welt des Deutschrap mit der der globalen Probleme dar (wie unter Zusammenhang näher erläutert).

Raum und Lokalisierung spielen bei Raptexten ebenso eine Rolle wie in Gedichten. Im Beispieltrack lässt sich aber wenig diesbezüglich finden: „Schadstoffe“ (4), „Kernenergie“ (6), „Ausländer in Abschiebehaf“ (10), besonders aber „Verfahren gegen Rechtsradikale“ (11), der „BENZ“ (15) und der (vermeintliche) „Aufschwung Ost“ (14) scheinen auf Deutschland zu verweisen, allerdings werden häufig auch globale Probleme angesprochen (z.B. „Nike und Kinderarbeit“ [Chorus 3]). Die Verwendung von ursprünglich amerikanischen Szenewörtern mit deutscher Grammatik (z.B. „rappst“ 1;

„droppe“ 3) verweisen auf die deutsche Rapzene, doch der Musiksender „MTV“ (18) sendet weltweit und so gewinnen auch die kritisierte „Popmusik“ (32) und der Hype mit „Glitz und Glammer“ (19-20) globale Bezüge. Die USA werden mit dem umgangssprachlichen Begriff „Amis“ (32) direkt erwähnt und mit dem Begriff „Völkerrecht“ (der wohl ebenso auf die Einmischung der USA in Nahostkonflikte wie auf deren Eingreifen und Umstürzen in Südamerika – z.B. Chile 1973 – anspielt) in globalen Kontext gesetzt. Wie oben dargelegt kann hier der Bezug von „Westen“ und „Entwicklungsländern“ Erklärungen bieten: Der Schein und der Luxus des Westens haben globale Auswirkungen. So findet sich in der räumlichen Perspektive ein Wechsel zwischen Mikro- und Makro-Perspektive, zwischen lokalen globalen Aspekten.

Unter dem Begriff **Aufbau** verweist Frank auf Aspekte der Gliederung und den Zusammenhang der Teile in einem Gedicht (Frank 105-110). Außerdem sollte geklärt werden, inwiefern es sich um einen typischen Aufbau handelt bzw. inwiefern von einem solchen abgewichen wird. Der Beispieltrack setzt sich aus zwei Strophen gleicher Länge zusammen, welche durch einen Chorus getrennt werden. Die Strophen bestehen jeweils aus 16 Zeilen bzw. Versen, was auf die typische Länge einer Raptrophe hinweist. Diese Richtlinie ist jedoch generell sehr frei zu setzen, und einige Rapper halten sich (bewusst) nicht an die vorgegebene Länge: „Ich gebe keinen FICK auf 16 Takte“ (Prinz Pi, „Bombenwetter“). Generell werden genau 16 Zeilen eher selten eingehalten. Die Trennung der Strophen durch einen Chorus bezeichnet auch Peters als „üblich“ in einem „gewöhnliche[n] Rap-Lied“ (Peters 12).

Chronologisch wird in der ersten Strophe mit der Abgrenzung von Rappern mit ungenügenden Fähigkeiten, „miesem Flow“ (1), begonnen. Anschließend werden die Live-Qualitäten hervorgehoben (3-6): Die „Bühne“ (3) steht hier als Institution, durch welche sich der Rapper mit Hilfe des Publikums beurteilen lässt. Die „Hände in der Luft“ (4) bedeuten einen Zuspruch der Rapfans. „Live zu rocken“ (5), also auf einem Konzert die Menge zu animieren, fällt dem Protagonisten leicht, denn er hat „mehr Ausstrahlung als Kernenergie“ (6). Einem direkten Anschluss an die nächste Zeile folgt der Begriff „MC“ für Rapper, was auf die traditionelle Funktion anspielt, Master of Ceremonies zu sein, also das Publikum animieren zu können. Hier lassen sich Anlehnungen an die *Oldschool*-Tradition erkennen. Die „Reime ... im Takt“ (8) deuten auf die Vortragsfähigkeiten – den *Flow* – hin, der für einen Rapper essentiell ist.

Außerdem werden, für die Band eher untypisch, auch Battle-Rap Fähigkeiten hervorgehoben: Andere Rapper sollten nicht versuchen, den Protagonisten zu „battlen“ (9), denn „[s]eine Disse sitzen“ (10). Ein *Diss* ist eine Anfeindung in der Szenesprache. Wie im Rap üblich wird weiterhin auf langjährige Erfahrung und damit Vorwissen verwiesen (12). Dadurch entstand beim Rapper ein Reifeprozess: der Traum von „Applaus und von Props“ (13), also Zuspruch von Publikum (Applaus) und anderen Rappern (Props) war „früher“ (13), heute will der Rapper nicht das stereotypisierte deutsche Lebensziel „BENZ oder’n Häuschen mit Garten“ (15), sondern „durch=die=WELT ziehen“ (16), also globale Erfahrungen sammeln anstatt sich eine Existenz außerhalb der Politik mit dem Traum vom Luxusleben, von Auto und Eigenheim zu suchen. Dieser wird hier deutlich in seinen drastischen Auswirkungen auf die Weltpolitik dargestellt: Während in Deutschland alles sicher scheint und der Luxus angestrebt wird, finden sich auf der restlichen Welt zahlreiche Konflikte, die wiederum auch Auswirkungen auf „deutsche Soldaten“ haben. Im Chorus wird dann durch das „nicht zu trennen“ in der Mitte jeder zweiten Zeile (Chorus 1, 3, 5, 7) die Verbundenheit von Rapmusik und Weltpolitik weiter deutlich und enthält gleichzeitig eine Kritik an untrennbarer Verbundenheit von „Religionen und Krieg“ (Chorus 1), „Nike und Kinderarbeit“ (Chorus 3), „Willkür und Macht“ (Chorus 5) und „Lügen und Politik“ (Chorus 7). Dazwischen steht die Aussage „Da läuft was schie:f“ (Chorus 2, 4, 6, 8). Was hier schief läuft, scheint aber klar die Weltpolitik und nicht die Rapmusik zu sein. Andererseits kann man dies auch in dem Sinne deuten, dass bei all den Problemen in der Welt die szeneeinternen Hip Hop Kämpfe (*Battles*) marginal erscheinen, und sich Texte deshalb eher mit gesellschaftlich relevanten Themen auseinandersetzen sollten als mit internen Streitigkeiten. Zu Beginn der zweiten Strophe wird ein kommerzielles Streben der gegenwärtigen Rapmusik kritisiert (17-22), was an die letzten Zeilen der ersten Strophe anschließt, nämlich die Ablehnung von Luxusgütern als Lebensziel. Der Protagonist positioniert sich hier klar außerhalb einer kommerziellen Orientierung, er „SCHEISS[T] ... auf Clips voller Glitz und Glammer“ (21), lehnt eine auf Äußerlichkeiten und Schein ausgerichtete Orientierung ab, denn hinter der Fassade ist die Welt voller Probleme, wie die Vergleiche zeigen. Er will es „unten halten (-) wie der Westen die Entwicklungsländer“ (22). Die Underground-Tradition wird wie die „Entwicklungsländer“ vom

kommerziell erfolgreichen „Westen“, also von kommerziell erfolgreichen Rappern, die auf Image und Schein setzen, unterdrückt. Dies erinnert an die ähnliche Aussage in „Handeln“ von Prinz Pi:

London, Berlin und New York sind Fassaden/
Dahinter stapeln sie Berge von Menschen die
starben/
In Ländern (-) wo Frauen als SKLAVEN/
Und Kinder als SOLDATEN/
Ihr Dasein doch
kaum mehr ertragen.

Auf die Bedeutung von Kritik im Rap weist auch Peters mehrfach hin, denn „Rap an sich steht der Welt kritisch gegenüber“ (Peters 7).

Im weiteren Verlauf der Strophe wird auf die traditionelle Beatproduktion verwiesen (23), sowie auf die Beliebtheit der Alben der Band (25-29). Dann wird zuerst die Wichtigkeit der „Texte[] die=unter=die=Haut gehen wie Fixernadeln“ (30) betont, also die Bedeutung eines ernstes Textes hervorgehoben. Erst dahinter scheinen die Fähigkeiten der Beatproduktion („fetten Beats“) und des Sprachstils („BurnerRap“) zu stehen (31). Schließlich wird sich vor dem Ende ein letztes Mal von der „Popmusik“ (32) distanziert. Als Vergleich halten die „Amis“ her, die auf das „Völkerrecht“ „schießen“ (32), was auf die Einmischung der USA in Krisengebiete auf der ganzen Welt seit dem Zweiten Weltkrieg anspielt (z.B. Südamerika, Vietnam, Afghanistan etc.). Ebenso wird von der Band die „Popmusik“ ignoriert. Die Distanzierung hiervon erfolgt durch Verwendung von Vulgärsprache.

Unter **Zusammenhang** werden dann die herausgearbeiteten Aspekte miteinander verglichen, um zu einer Deutung zu gelangen (Frank 111-113). Wichtig hierbei ist beim Rap vor allem der Zusammenhang von Thematik und Sprachverwendung; generell sollten hier aber alle bisher erarbeiteten Aspekte zu einer Interpretation zusammengeführt werden.

Generell stellt der Track eine Kritik am gegenwärtigen Deutschrapp dar, der auf Verkaufszahlen, Schein und Image setzt, anstatt sich mit den zahlreichen gesellschaftlichen und weltpolitischen Themen auseinander zu setzen, wie es die Oldschool-Rapper taten. Gleichzeitig findet sich eine Kritik am westlichen Lebensstil, der auf der Welt eine Menge Opfer fordert. Dieser Schein und Luxus tritt nun auch im Rap auf, wovon sich die Band drastisch abgrenzt. Doch befindet sich die Band selbst in den „Hitparaden“ (29), nur mit anderen, also subversiven „Texten die=unter=die=Haut gehen wie

Fixernadeln“ (30), ist selbstreflexiv und arbeitet ironischerweise in Battle-Rap Form um sich von selbigen Texten abzugrenzen. Dies wird beim Hören erst nach dem Chorus klar: Die erste Strophe scheint noch wahllos Weltpolitik und Deutschrapp durch Vergleiche zu vermischen, denn die hervorgehobenen Fähigkeiten (wie Live-Qualitäten, *Flow*, Battle-Rap, Erfahrung) stehen noch nicht in direkter Verbindung mit den angesprochenen Themen (Friedensprozess, Schadstoffe, Kernenergie, Ausländer in Abschiebehaft, Rechtsradikale etc.) und eine Intention ist noch unklar. Erst am Ende der ersten Strophe wird auf westliche Lebenswünsche und Luxus hingewiesen, ironisch mit einem Diminutiv von „Haus“ und dem umgangssprachlichen „Benz“ für die Luxuskarossen der Firma Mercedes Benz. Im Chorus wird dann deutlich auf die enge Verwobenheit von Rap (bzw. Kunst) und Politik hingewiesen. Hier aber „läuft was schief“ (Chorus 6), was dann die zweite Strophe erneut verdeutlicht: Die Rapper beschäftigen sich mit Streitigkeiten um Erfolg und „Glitz und Glammer“ (21), anstatt sich in die Politik einzumischen, die ernstere Probleme beinhaltet als schlechtes Rappen. Gleichzeitig ist es diese Fixierung auf Luxus und Schein, die mit den Problemen in der Welt in Verbindung gebracht wird. Es handelt sich also nicht einfach um einen Battle-Rap, der wahllos auf gesellschaftliche und globale Problematiken in Vergleichen hinweist, obwohl besonders der Anfang so anmutet. Stattdessen ist der Track höchst politisch.

Alle diese Aspekte weisen auf die Postmoderne im Sinne der Arbeit hin: Linda Hutcheon hebt die Untrennbarkeit von Politik und postmoderner Kunst hervor: „Postmodern art cannot but be political“ (Hutcheon, *Postmodernism* 3). Außerdem wird Kritik von innerhalb verübt, was auf die „complicity“ (Hutcheon, *Postmodernism* 4) mit dem herrschenden und gleichzeitig kritisierten System hinweist: die Band benutzt das kritisierte Battle-Rap Schema, und ist selbst Teil der „Hitparaden“ (29). Auch gibt der Rapper Schu zu, selbst einmal von „Applaus und von Props“ geträumt zu haben (13), diese Ziele aber mittlerweile hintenan zu stellen. Die Gruppe Blumentopf ist hierbei selbstreflexiv: Auf die Anwendung der eigenen Kunst wird dezidiert eingegangen.

Die hier vorgestellte Methodik zur Raptextanalyse bietet nützliche „Handgriffe“ (Frank 11) zur Interpretation. Wie sich gezeigt hat, eignet sich die Methode zur Gedichtanalyse ebenso für Raptexte. Teilweise bietet sich, je nach Track, eine Zusammenfassung mehrere Aspekte unter einer Kategorie an

(z.B. Klang, Bildlichkeit, Wortwahl, Satzbau unter „Sprache“). Gleichzeitig kann mit Sekundärtexten an einem breiteren Kontext gearbeitet werden. Dies wird sogar empfohlen, denn Rap ist selten textimmanent zu betrachten, sondern steht meist im breiteren Kontext sowohl der Rapgeschichte, als auch der diese umgebenden politischen und gesellschaftlichen Ereignisse, wie dies auch der Track „Da läuft was schief“ betont. Generell bieten sich, wie in der Literaturwissenschaft üblich, Theorien aus Soziologie, Philosophie etc. an, um literarische Texte (also auch Raptexte) aus einer bestimmten heraus Perspektive neu zu betrachten. Bei „Da läuft was schief“ würde sich zum Beispiel ein Sekundärtext, welcher sich mit dem Verhältnis von Kunst und Politik beschäftigt, für weitere Interpretationsansätze anbieten. Im folgenden Analysekapitel wird jedoch aus Platzgründen und als Basis für weitere Forschungen größtenteils direkt am Text gearbeitet. Lediglich Kontexte der Rapper/Gruppen und (für die Interpretation erforderliche) mediale Kontexte bei „3 Minuten“ werden verwendet.

4. Analyse dreier gegenwärtiger Deutschraptracks

Dieses Kapitel wird sich der kritischen Analyse dreier gegenwärtiger Deutschraptracks widmen. Aus Platzgründen und um eine repräsentative Auswahl zu bieten (die drei Künstler/Bands kommen aus verschiedenen lokalen Umfeldern und Bekanntheitsgraden) wird hier nicht genauso detailliert auf jeden von Franks Aspekten eingegangen werden wie in der Beispielanalyse. Stattdessen werden die größten Auffälligkeiten dargestellt, um den Track literaturwissenschaftlich interpretieren zu können.

4.1. „Kommt ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört?“. Eins Zwo, „Rechte Dritter“

Bei den ausgewählten Tracks ist eine unterschiedliche Akzentsetzung von Form und Inhalt zu erkennen. In „Rechte Dritter“ spielen vor allem formale und künstlerische Aspekte eine Rolle und es zeigt sich das Potential von Rap- und DJ-Kunst. Da jedoch hier weniger inhaltliche Deutungen entscheidend sind, wird dieser Track kürzer behandelt als die anderen beiden, welche ein höheres Maß an Textarbeit benötigen, um die Aussagen deuten zu können.

4.1.1. Thematik und Kontext

Während der Inhalt beim ersten Hören noch recht rätselhaft erscheint, so fällt direkt auf, dass die Chorus-Zeilen nicht vom Rapper selbst kommen, sondern dass es sich hierbei um *Cuts* handelt, einen Ausschnitt eines anderen Tracks, welches vom DJ in den Beat eingebaut wird wie ein Zitat. Nach dieser Feststellung fällt auch die thematische Eingrenzung dann leichter: Angesprochene DJ-Techniken wie „Loops¹² und Cuts¹³“ (6), „Breaks¹⁴“ (15) und „pitchen¹⁵“ (38), sowie die Erwähnung von „Schallplatten“ (5) deuten auf eine sich mit der DJ-Technik befassenden Thematik hin.

¹² „Hiermit bezeichnet man das wiederholte Aneinanderfügen eines Klangfetzers, eines Samples im gleichen Abstand“. (Krekow u.a., 348). Vergleiche zum Beispiel den verwendeten Loop aus Chris Williamson, „Shine On Straight Arrow“ (Loop bei ca. 0:42); [http://www.youtube.com/watch?v=h8pl_5v5sEQ] in Jaylib, „The Red“ [<http://www.youtube.com/watch?v=VRzRSCRZweY>]. Gleichzeitig wurde hier der Loop vor seiner Verwendung *gepitched*.

Der lyrische Sprecher meldet sich meist aus der Ich-Perspektive zu Wort (u.a. 1, 30, 38, 52), bezieht sich aber auch zum Teil mit „wir“ (3, 6, 39, 47) auf die Band oder auf Hip Hop Künstler im Allgemeinen. Es wird häufig ein „du“ angesprochen (u.a. 11, 14, 40, 44), aber auch mehrere Personen direkt („eure“ [31]) und indirekt („Jeder“, 1; „Diejenigen“, 7; etc.). Über die Deutung des Protagonisten und des Ansprechpartners im Stück kann hier durch den Kontext mehr erfahren werden.

„Eins Zwo war eine aus Hamburg stammende Hip-Hop-Band bestehend aus DJ Rabauke (Thomas Jensen) ... und Dendemann (Daniel Ebel)“ („Eins Zwo“, *Wikipedia*). Im Jahr 2003 hat sich die Band aufgelöst, aber besonders Dendemann ist noch sehr aktiv mit Soloprojekten: Erst letztes Jahr (2010) erschien sein neues Album *Vom Vintage verweht* und zuvor veröffentlichte er zwei weitere Alben (*Die Pfütze des Eisbergs* [2006] und *Abersowasvonlive* [2008]). Bei der Band fällt auf, dass die vom DJ produzierten und aufgelegten Beats „fast ausschließlich auf Samples mit vielen Cuts und Scratches [basieren]“ und Dendemann in der Szene für seine individuelle „Wortkunst“ bekannt ist („Eins Zwo“, *Wikipedia*). Wie sich noch zeigen wird, besteht diese vor allem im kunstvollen Verschachteln von Reimen und der breiten Verwendung von Stilmitteln. Außerdem geben die mehrdeutigen Albentitel wie *Die Pfütze des Eisbergs*, *Das Schweigen Dilemma* und *Vom Vintage verweht* einen ersten Eindruck von der kreativen Ausdrucksweise des Interpreten. Wie an der Textdarstellung ersichtlich, wird im Track häufig (jeweils die kompletten 4 Chorusvarianten und vereinzelt im dritten Kapitel) vom DJ ein Zitat eingefügt, und zwar durch *Scratches*.¹⁶ Zitate im Rap werden häufig durch diese DJ-Technik eingeleitet und beendet; die Technik kann hier ähnlich wie ein Zitat in einer wissenschaftlichen Arbeit als Anführungszeichen angesehen werden. Deshalb finden sich auch in der Textdarstellung jeweils Anführungs- und Schlusszeichen bei der Einspielung eines *Cuts*.

¹³ Von „Cuten“: „eine Form des Übergangs von einem Stück bzw. Beat zum nächsten, wobei hier im wahrsten Sinne des Wortes der alte Beat abgeschnitten und im Takt durch einen Neuen ersetzt wird. Oft wird dies auch nur mit markanten Liedfragmenten gemacht“ (Krekow u.a., 167).

¹⁴ „Pause in Musikstücken über mehrere Takte, in der nur der Beat weiterläuft und alle anderen Instrumente ausgeblendet werden ... So entstand im wesentlichen [sic!] die HipHop-Musik“ (Krekow u.a., 121)

¹⁵ „Für jeden DJ ist der Pitch-Controller ... einer der wichtigsten Funktionen des Plattenspielers. Damit kann er die Geschwindigkeit [und die Tonhöhe!] des Plattentellers regulieren, und beim Mixen auch Stücke ineinanderfließen lassen“ (Krekow u.a., 415)

¹⁶ „Technik, bei der eine Schallplatte an einer markanten Stelle mit der Hand hin und her bewegt wird, dass ein kratzendes Geräusch entsteht“ (Krekow u.a. 469)

4.1.2. Sprache: Wortwahl, Klang und Bildlichkeit

Auch im Text selbst wird auf diese Zitathaftigkeit der Rapmusik verwiesen, und zwar sowohl im Hinblick auf den Wortlaut (3, 27), der auf den Rapper bezogen ist, als auch auf die DJ-Technik: „Und ist‘ (-) mehr als einer nicht blind, stumm und taub/=‘kommt ihr klar‘=‘Dann‘ mit’n paar Gänsefüßen [Hervorhebung des Verfassers] und’n Mundraub“ (35-36). Hier werden sowohl *Cuts* eingespielt als auch textlich auf diese verwiesen: Die „Gänsefüß[chen]“ sind ein umgangssprachlicher Ausdruck für Anführungs- und Schlusszeichen, was auf die Zitathaftigkeit von DJ-Techniken im Rap anspielt. Der Text beschäftigt sich demnach mit Rap- und DJ-Kunst und wendet diese gleichzeitig praktisch an. Das verwendete *Sample* für den Beat – „Squids“ – ist ein Jazz Stück der Brecker Brothers aus den späten 70er Jahren. Woher die *Cuts* stammen ist nicht zu ermitteln. Im Folgenden wird die weitere Wortwahl näher untersucht, um weitere Hinweise für eine Deutung zu erlangen.

Neben erwähnten DJ-Fachtermini finden sich im Track auch vereinzelt Wörter aus der Szene- bzw. Jugendsprache: „Schön dass jeder anders checkt wann der Zweck [Hervorhebungen des Verfassers] die Mittel heiligt“ (24). Das Szenewort „check[en]“ (für „begreifen“) ist hier in einen Reim innerhalb der Verszeile eingebunden, was die Zeile weiter hervorhebt: Hier wird auf die Subjektivität bei der Auswahl von *Samples*, *Cuts* und *Loops* angespielt, nämlich wann ein solcher Einsatz in einem Rapstück sinnvoll erscheint. Dies wird durch den abgewandelten Sinnspruch „Der Zweck heiligt die Mittel“ vollzogen. Der nächste Szeneausdruck findet sich am Ende der Strophe: „Also geht sicher eure Wände sind derbe [Hervorhebung des Verfassers] schalldicht/=Denn in manchen Ohren werden gerade Rechte Dritter vergewaltigt“ (31-32). Der Begriff „derbe“ (für „sehr“/„stark“) gewinnt, da im Track ansonsten kaum Szenebegriffe vorkommen, die Aufmerksamkeit des Hörers, der sich nun auf die folgende Zeile konzentriert, welche den Titel beinhaltet. Dies scheint für das Verständnis wichtig, denn die Bedeutung des Titels ist (noch) unklar. Am Ende der zweiten Strophe findet sich dann das Wort „vergewaltigt“ (32), was im Gegensatz zum restlichen Text durch seine Härte auffällt (der Text klingt ansonsten spielerisch

durch Worte wie „Schatzkarten“ [5], „Schnitzeljagd“ [8], „ein kleiner DaVinci“ [26], „Mundraub“ [36]). Gleichzeitig werden die „Rechte Dritter“ hier personifiziert. Dies lässt schlussfolgern, dass es sich bei den „Rechte[n] Dritter“ um Rechte von Personen handelt, die außerhalb stehen (Dritte). Ausgehend von der Thematik Rapmusik, die mindestens zwei Personen benötigt (Rapper und DJ), scheinen die „dritte[n]“ Personen die Rezipienten zu sein. Selbst der Name der Band, „Eins Zwo“, verweist auf die ersten beiden Personen, die für die Deutung der „Dritte[n]“ benötigt werden. Ein weiteres Indiz hierfür ist die Erwähnung der „Ohren“ (32), in denen „Rechte Dritter“ „vergewaltigt“ werden: Die Rechte der Hörer scheinen hier stark verletzt. In der dritten Strophe schließt die Redewendung „Ohne ’n Plan zu haben vom Sinne des Erfinders“ (43; „Plan haben“ für „wissen“) an die Zitatdebatte an: Die ursprüngliche Intention des Autors ist nebensächlich bzw. nicht nachvollziehbar.

Die Reime des Rappers sind sehr ausgeklügelt und zeugen von individualistischem Stil: Neben den Endreimen im Paarreimschema finden sich auch Reime inmitten von aufeinander folgenden Zeilen (z.B. „Diejenigen mit Untiefen ham’ die Hits gemacht/ Je weniger sie rundliefen [Hervorhebungen des Verfassers] desto Schnitzeljagd“ [7-8]). Teilweise werden auch inmitten einer Zeile Wörter und Satzteile aufeinander gereimt (z.B. „KLEInerer=Kunst keiner=KEIner=von uns“ [4]; „offenbar=hoffen=wa“ [10]). Diese Reimschemata werden in manchen Zeilen gar kombiniert – „Ob Lieblings-MC oder preiswerter Gaststar/ Ein begeisterter Bastler (-) weiß=wer=da=WAS=war [Hervorhebungen des Verfassers]“ (41-42) – und es reimen sich nicht nur die Endlaute sondern ganze fünf Silben jeweils drei Mal. Generell kommen Triple-Reime mit mehreren hintereinander folgenden Reimlauten häufig vor, so z.B. „Und wenn dein Haus brennt merkst du’s (-) wetten?/=Dann wirst du deine Werksdisketten sicher nicht als erstes retten [Hervorhebungen des Verfassers]“ (12-13) und auch direkt zu Beginn der ersten Strophe: „Erstens halt’ ich nicht viel von Faustregeln/ Jeder soll seinen Hip Hop-Haussegen selbst auspegeln [Hervorhebungen des Verfassers]“ (1-2). So wird gleich am Anfang die Wertschätzung komplexer Reimformen im Text sichtbar. Es findet sich gar ein Vierfach-Reim: „zum runterkommen/ Nun dayon ham Willi Bubbles und der Don [Kosenamen für DJ Rabauke und Dendemann] hundert Tonnen [meine Hervorhebungen; die Endlaute „-en“ werden beim Vortrag jeweils nicht gesprochen]“ (11-12). Die

Verschachtelung der Reime stellt die Zusammengehörigkeit der Teile klar, die beim ersten Hören sowie auch Lesen im Regelfall noch unklar bleiben und verweisen bei gleichzeitiger praktischer Anwendung auf die Wortkunst des Interpreten, die Teil der Thematik ist (weiteres unter 4.1.4. Aufbau und Deutung).

Diese zeigt sich auch bei der breiten Verwendung von Stilmitteln: Es finden sich Alliterationen (z.B. „Hip Hop Haussegen“ [2]), welche dem Textabschnitt einen besonderen Klang verleihen. Die Antithese „Meine BESSEREN Sprüche nur aus den SCHLECHTEREN Filmen“ (18) wird durch die Betonung in der Vortragsweise verdeutlicht, um auch beim einmaligen Hören die Unterscheidung zu registrieren. Hierdurch wird darauf hingewiesen, dass der Ursprung eines Samples oder Zitates nicht wichtig ist, sondern was man daraus macht: Obwohl die Zitate aus den „SCHLECHTEREN Filmen“ kommen, werden daraus die „BESSEREN Sprüche“ des Protagonisten. Dies stimmt mit dem *Cut* der letzten Chorusvariante überein: „Welche Samples man verwendet und vor allem was man daraus macht! [Hervorhebung des Verfassers]“, sowie auch der Satz „Ohne ’n Plan zu haben vom Sinne des Erfinders“ (43) auf die Nebensächlichkeit der Autorintention des Originals hingewiesen wird. Den oben genannten „SCHLECHTEREN Filmen“ folgt eine Aufzählung weiterer Quellen für Texte, die der Protagonist „Aus Sitcoms, Cartoons und Teleshops“, sowie „Von den Helicops und all den anderen Daily Soaps“ (19-20) gewinnt. Eine weitere Aufzählung direkt im Anschluss verdeutlicht die Verarbeitung der Zitate, egal „Ob Sätze, Wörter oder Lautmalerei“ (21), das Originalzitat muss im Kontext des Neuen verändert und angepasst werden, was wiederum durch den Leitchorus „Kommt ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört?“ verdeutlicht wird. Des Weiteren fällt an der Wahl der Stilmittel eine häufige Symbolik auf: neben Metaphern (u.a.: „Piraten“ [4] für die unrechtmäßige Beschaffung von „Zitaten“ [3]; ebenso „Dieb“ [25]) und Antonomasie („kleiner DaVinci“ [26] für „großer Künstler“; beinhaltet in diesem Falle eine Antithese) findet sich zahlreiche weitere Symbolik (u.a. „kleine Pfadfinder“ [9], „Schnitzeljagd“ [8], „Mundraub“ [36]) sowie auch die abgewandelten Sinnsprüche „wann der Zweck die Mittel heiligt“ (24) für „Der Zweck heiligt die Mittel“ und „wer sich freut wenn zwei sich streiten“ (50) für „wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte“. Besonders letzterer Sinnspruch gibt Aufschluss über Thematik und Titel: der „Dritte“ im Titel ist ebenjener, der „sich freut“, also vom Streit zweier anderer Beteiligter profitiert.

Dies wird bei der an den nun folgenden Aufbau anschließenden Deutung noch weiter ausgeführt. Da der Inhalt des Tracks die Fähigkeiten von Rapper und DJ sowohl thematisiert als auch anwendet, werden in diesem Fall durch verschachtelte Reime und die Vielfalt von Stilmitteln nicht nur einzelne Stellen betont, sondern die Verwendung zeigt das Potential, welches in dem „Alten was sich neu anhört“, dem Zitieren und Neukreieren von Musik steckt.

4.1.3. Aufbau und Deutung

Der Track beginnt mit einem DJ-Zitat („Das geht so“) und dann dem Chorus im Anschluss. Derselbe Chorus, mit jeweils dreimal wiederholter Frage „Kommt ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört?“, steht so auch zwischen der zweiten und der dritten Strophe; zwischen erster und zweiter Strophe findet sich ein doppelt so langer Chorus und am Ende eine abgeänderte Chorusvariante.

Die erste Strophe wird mit „Erstens“ (1) eingeleitet und besteht aus (für den Rap typischen) 16 Verszeilen. Zentral steht hier die Aussage „Was wir machen lebt von Zitaten“ (3), wobei sich das „wir“ auf DJ und Rapper bezieht: Sie sind die ersten Zwei im Sinne der „Rechte Dritter“ des Titels. In der Strophe wird beschrieben, wie Zitate im Hip Hop funktionieren: „Schallplatten sind Schatzkarten/ Auf denen wir mit=Nadeln=statt=Klappspaten nach=Loops=und=Cuts=graben“ (5-6). Die unmittelbaren Übergänge in der sechsten Zeile sind für die Einhaltung der Zeilenform notwendig und verschachteln gleichzeitig das Reimschema: Es wird zweimal auf „Schatzkarten“ gereimt („Klappspaten ... Cuts=graben“), was die teilweise abenteuerliche Suche nach geeigneten Quellen in der Rapmusik verdeutlicht. Diese Strophe beschränkt sich thematisch auf den DJ, der sich metaphorisch auf Schatzsuche begibt. Dabei hält sich aber „trotz KLEInerer=Kunst KEIner=von=uns für ’n Piraten“ (4), d.h. in der Selbstbetrachtung werden keine Originale gestohlen. „So bleibt’s für kleine Pfadfinder unentdeckt“ (9) spielt darauf an, dass in der Regel ein Hörer nicht weiß, welches Sample verwendet wurde, beziehungsweise woher jene Zitate kommen, welche das Schaffen neuer Musik möglich machen. Dies spielt auch keine Rolle, wie die Zeilen 13-15 verdeutlichen: Die „Werksdisketten“ (14), auf denen sich

die Originale befinden, sind nicht wichtig, wie die Metapher mit dem brennenden Haus verdeutlicht. Stattdessen geht es um „frische Breaks und Köpfe voll guter Ideen“ (15), also nicht um die Quelle, sondern die Idee, daraus etwas Neues zu schaffen. Die letzte Verszeile, „Rechte Dritter und Hip Hop würden sich super verstehen“ (16), bleibt noch recht ungewiss: geht es hier um Weiterverarbeitung im Sinne des Urheberrechts? Aber wer sind dann die Dritten? Nach diesem Satz wiederholt sich dann der Chorus doppelt so oft wie zu Beginn: eine Betonung der Wiederverarbeitung alten Materials zu etwas Neuem. Die Frage bleibt, ob die Hörer, direkt mit „ihr“ angesprochen, damit „klar“ kommen.

Die zweite Strophe nimmt dann mit dem einleitenden Wort „Zweitens“ (17) direkt Bezug auf die erste Strophe. Auch hier wird sich wieder mit dem „Zitat“ (27) beschäftigt. Diesmal geht es aber um den Rapper, was durch die ausschließliche Ich-Form in dieser Strophe verdeutlicht wird. Die Antithese „Meine BESSEREN Sprüche nur aus den SCHLECHTEREN Filmen“ (18) verweist wieder auf die Unwichtigkeit des Originals. Die Subjektivität bei der Auswahl wird durch den veränderten Sinnspruch „Schön dass jeder anders checkt, wann der Zweck die Mittel heiligt“ (24) verdeutlicht: wann ein Zitat als „Mittel“ zum „Zweck“ der Neuschaffung übernommen wird, liegt beim einzelnen Rapper. Aus dem alten Zitat wird eine neue Erfindung, was der erwähnte große Künstler und Erfinder „DaVinci“ (26) verdeutlicht. Sollte sich dann einmal kein geeignetes Zitat finden lassen (27), so wird auf das Privatleben zurückgegriffen, was durch einen verschachtelten Reim mit gereimter Verszeile und komplexem Endreim verdeutlicht wird: „Und sollt’ es nirgendwo mehr ein Zitat geben/ Zählt bei=der=Verswahl
leider=erst=mal mein Privatleben [Hervorhebungen des Verfassers]“ (27-28). Hierbei fällt auf, dass die achtundzwanzigste Zeile fast ausschließlich aus Reimlauten besteht und dadurch die Wichtigkeit von Zitaten und/oder persönlichen Erlebnissen des Rappers beim Hörer im Gedächtnis bleiben soll. Dabei kann das Privatleben sogar als „Quelle die nie versiegt“ (29) angesehen werden. Allerdings lässt das „leider“ in Zeile 28 die Schlussfolgerung zu, dass das Privatleben nicht die ideale Quelle sein kann, sondern die „BESSEREN Sprüche“ kommen aus anderen, beliebigen Quellen, wie „SCHLECHTEREN Filmen“. Wie bei der Wortwahluntersuchung bereits herausgearbeitet, beziehen sich dann die „Rechte Dritter“, die „vergewaltigt“ werden (32), auf die Rechte der Zuhörer und Fans, die teilweise durch das

eingebaute Privatleben verletzt werden. Auf diese Strophe folgt wieder der „normale“ Chorus, wie er zu Beginn des Tracks vorkommt.

Die dritte Strophe stellt eine Besonderheit im Kontext des restlichen Tracks dar: Die typischen sechzehn Zeilen werden hier nicht eingehalten. Außerdem beginnt sie nicht, wie man von den ersten beiden Strophen annehmen könnte, mit „drittens“, sondern mit einem Aufruf an das Publikum: „Sollte mehr als einer diesen Track fühlen“ (33). Es geht um die Nachvollziehbarkeit des Tracks beim Hörer, welche essentiell ist. Weiterhin besonders für die dritte Strophe werden *Cuts* als Kommentare vom DJ direkt in die Strophe eingebaut, anstatt sich wie zuvor auf den Chorus zu beschränken. Die Freiheit in der Verseinteilung und die Vermischung von Rap- und DJ-Kunst innerhalb der Strophe verweisen auf das breite künstlerische Potential der Rapmusik. Wieder wird die Herkunft diskutiert, denn den „Track fühlen“ scheint auch auf die Erkennung von Zitaten anzuspielen: man soll in diesem Falle nicht „im Dreck wühlen“ (34), sondern mit „Gänsefüßen“ (36), als Anführungszeichen das Zitat deutlich machen, allerdings ohne dies als Stehlen einer Idee anzusehen, sondern eher als „Mundraub“ (36), als Kavaliersdelikt, der keine Verfolgung nach sich zieht. Schließlich wird doch „drittens“ (38) erwähnt, und zwar ist die dritte Aussage, die der Protagonist trifft, dass ihm der Kragen eben nicht platze (37), weil er „fast immer noch *Cuts* vertragen“ (38) könne. Das Platzen des Kragens, sinnbildlich für die Darstellung von Verärgerung, spielt wohl darauf an, dass sich der DJ mit den eingespielten *Cuts* in die Strophe einmischt, die vorher dem Rapper alleine zugestanden hatte, und der DJ sich auf den Chorus beschränkte. Nachdem der Protagonist dann ausgesagt hat, er könne immer noch *Cuts* vertragen, wechselt die Perspektive von der Ich- wieder in die Wir-Form (39). Hier wird auf die DJ-Technik des *pitchens* verwiesen, des elektronischen Beugens von Tonhöhen, durch das teilweise ein Original unkenntlich gemacht wird, wodurch es „tot“ (39) im Sinne von nicht mehr erkennbar wird, was aber von der Band abgelehnt wird. Die „sorgfältige“ Auswahl (39) wird hervorgehoben, sowie der Wunsch, dass der Hörer sich heraus hält, falls er selbst kein *Sample* benötigt (40). Im komplexesten Reim des Tracks wird dann deutlich, dass die Auswahl von Zitaten unterschiedlichen Intentionen unterliegt: „Ob Lieblings-MC oder preiswerter Gaststar/ Ein begeisterter Bastler (-) weiß=wer=da=WAS=war [Hervorhebungen des

Verfassers]“ (41-42). Der „Lieblings-MC“ verweist auf das Zitieren von Vorbildern aus der Rapzene nach eigenem Geschmack, der „preiswerte Gaststar“ auf ein Zitat, welches sich für den neuen Track eignet, wobei der dahinterstehende Künstler nebensächlich zu sein scheint, nur ein „Gast“. Ein Hörer, der selbst „begeisterter Bastler“ ist, also sich mit dem *Sampling* auskennt, erkennt beim Hören, ob ein Zitat wegen der Verehrung des Original-Rappers oder als passender Beitrag verwendet wurde. Allerdings jeweils „Ohne ’n Plan zu haben vom Sinne des Erfinders“ (43), denn die Autorintention ist weder wichtig noch zu ermitteln, auch nicht für „begeisterte Bastler“. Als Ratschlag wird dann darauf verwiesen, man solle nicht versuchen, um jeden Preis die Intention aufrecht zu erhalten („lieber nicht widerspricht“; 44) und keine „ÄNGSTE“ (45) haben, ein Zitat sehr frei im künstlerischen Kontext zu verwenden. In der darauffolgenden Zeile wird dann anaphorisch das „warum“ wiederholt: „Warum denkst du nach und hast es nicht längst gemacht?“ (46), warum werden nicht einfach verschiedenste *Samples* frei verwendet? Dies sorgt nämlich laut dem Protagonisten für den „Spaß an Kleinigkeiten“ (49), an der Auswahl kleinerer *Cuts* wie zu Beginn der Strophe auch verwendet. Die letzten zwei Verszeilen des Tracks geben dann wieder Hinweise auf die Deutung des Titels: Es wird das „hohe Gericht“ (51) um Erlaubnis gefragt, und da der DJ mit einem *Cut* antwortet – „ja“ (51) – scheint sich die Metapher auf diesen zu beziehen. Gewitzt „Kommt jetzt noch mal der Kerl, der für mich an allem SCHULD ist“ (52) und es folgt eine verlängerte, stark abgeänderte Chorusvariante des DJ, der also auch der „Kerl“ ist. Ganz am Ende steht dann ein *Cut*, der verdeutlicht, worauf es beim Zitieren und beim künstlerischen Messen von Rapper und DJ (siehe im Folgenden) ankommt, nämlich „Welche Samples man verwendet und vor allem was man daraus macht [Hervorhebung des Verfassers]“.

Im Titel sind die „Rechte Dritter“ als die Rechte der Hörer zu deuten, denen eine wertvolle neue Kunst zusteht. Erster und Zweiter in diesem Sinne sind der Rapper und der DJ. Allerdings ist nicht deutlich, wer von beiden wer ist: Mit beiden Techniken des Zitierens wird sich jeweils in einer Strophe auseinandergesetzt, die in raptypischer Form gehalten ist. In der dritten Strophe schwimmen dann die Grenzen, es wirkt fast wie ein Streit, bei welchem dem Rapper fast der Kragen platzt (37). Dies passt dann zum vorkommenden Sinnspruch „Wenn zwei sich streiten freut sich der Dritte“ (abgewandelt in 50):

wenn DJ und Rapper alles geben, wie sich in der direkt angewandten Praxis an den perfekt eingespielten *Cuts* des DJs Rabauke und den gewitzten vielschichtigen Reimschemata und Stilmitteln des Rappers Dendemann zeigt, und um die Gunst des Hörers streiten, ist der „Dritte“ derjenige, der sich freuen kann; und zwar an qualitativ-hochwertiger Rapkunst. Auch Karrer schreibt: „Beide, MC und DJ konnten sich harmonisch aufeinander einrichten oder gegeneinander spielen. Aber beide traten als Nachfolger des Starsängers oder des Starinstrumentalisten bei Soul und Jazz auf“ (Karrer 29-30) und unterhalten ebenso wie diese das Publikum – jeder auf seine Weise.

Der Track behandelt also Zitate in der Rapmusik, verweist auf die Wichtigkeit der Verwendung von Zitaten (sowohl für DJs als auch für Rapper) und wendet diese gleichzeitig an, ganz zur Freude des Hörers. Rapmusik ist etwas „Alte[s], was sich neu anhört“, ein Verwenden der bestehenden Musik zur Schaffung einer neuen Kunst ohne direkten Bezug zum Original. In diesem Sinne ist Rap postmodern: Die Erkenntnis der Zitathaftigkeit von Sprache wird auf die Rapmusik übertragen und gleichzeitig selbstreferentiell angewandt. Ebenso sind die behandelten Techniken selbst postmodern (Menrath 62) und sorgen für eine „Historiographic Metafiction“, denn „Mit einem sample soll immer gleichzeitig ein vergangener und ein aktueller Kontext evoziert werden“ (Menrath 61), wodurch die zeitliche Einordnung hinterfragt wird. Rap „besteht aus Montage von Elementen aus verschiedenen Platten, die zu neuen glatten bzw. harten Übergängen von Klangeffekten führt“ (Karrer 28); es bleibt die Frage nach der Akzeptanz: „Kommt ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört?“ Im nun folgenden Track ist ein Thema die extreme Schlussfolgerung der Zitathaftigkeit und der Intertextualität, nämlich der Konstruktivismus: Wenn alles schon einmal irgendwie gesagt wurde und sich Texte nur auf weitere Texte beziehen (Intertextualität), ist der Rest konstruiert, wie auch unsere individuellen Lebensbahnen. Der Protagonist in „Viele Bars Parkbankblues“ setzt sich nun aus der Innenperspektive hiermit auseinander.

4.2. „Alles konstruiert, wie'n Plattenbau“. Analyse des Tracks „Viele Bars Parkbankblues“ von Purkwa

Die Konsequenz der Zitathaftigkeit von Sprache, die Konstruktion von Wirklichkeit und die Problematik, welche sich aus diesem Wissen für das Individuum ergibt, sind Thema des Tracks „Viele Bars Parkbankblues“ des Bayreuther Rappers Purkwa: Er beschreibt eine Suche nach Halt und Orientierung inmitten der poststrukturalistischen Erkenntnis von konstruierter Wirklichkeit.

4.2.1. Vortragsweise, Thematik und Kontext

Der hier untersuchte Track unterscheidet sich von den bisherigen bereits anhand des Textkörpers: Es findet sich weder im Booklet der CD noch auf Internetseiten eine geeignete Darstellung. Außerdem ist die Verseinteilung weniger klar, da es keinen Chorus gibt und in Double-Time mit vielen Pausen und direkten Übergängen gerappt wird. Daher wurde für diese Arbeit die Verseinteilung nach Endreimen vorgenommen: pro Reim eine neue Zeile. Dadurch ergeben sich viele Enjambements, was die ruckartige Vortragsweise weiter verdeutlicht. Beim Vergleich mit dem Track „Rechte Dritter“ fällt außerdem auf, dass nun weit weniger verschachtelte und reine Reime auftreten. Durch diese Gesichtspunkte wirkt der Track mehr wie Prosa. Die Geschwindigkeit ist ein Indiz für die Kategorie „Stream of Consciousness“ nach Peters, die sich durch ein Aneinanderreihen von Gedanken des Rappers, der zwar philosophieren mag, „ohne jedoch eine klare Aussage strukturiert vorzutragen“ (Peters 4) auszeichnet. Wie sich in der Analyse noch zeigen wird, will der Rapper aber in diesem Falle eben nicht „lediglich ‚entspannt über den Beat flowen‘“ (Peters 4), sondern eine Aussage über die Haltlosigkeit und Entfremdung von der Gesellschaft, die viele junge Menschen nachvollziehen können, treffen.

Mit dem prägnanten Satz „Mein GESICHT verzerrt in der Wodkaflasche“ (1) läutet das lyrische Ich einen Monolog ein (ein weiteres Indiz für die Klassifizierung als Stream of Consciousness) und

verweist gleichzeitig auf eine Entfremdung der Persönlichkeit durch Alkoholmissbrauch: „GESICHT“ steht metaphorisch für die Persönlichkeit und die „Wodkaflasche“ für den übermäßigen Konsum starker alkoholischer Getränke. Die folgende Handlung beschränkt sich auf den nächsten „Morgen“ (2) nach einer „Wahnsinnsnacht“ (12) und beschreibt das schlaflose sich Herumtreiben und Gedankennachhängen des Protagonisten in rastloser und hektischer Vortragsweise. Wohin die Gedanken den Protagonisten treiben, wird nach einer Analyse des Kontextes und textlicher Aspekte weiter geklärt.

Der Bayreuther Rapper Purkwa hat (bisher) keinen hohen Bekanntheitsgrad in der deutschen Rapzene. Die Auswahl des Rappers für die Analyse soll auf die nach wie vor existierende Subkultur hinweisen, die der anfänglichen gesellschaftskritischen Komponente der Hip Hop Kultur treu geblieben ist und von jungen Künstlern als Ausdrucksform genutzt wird. Sein erstes Album *Piratensender* erschien unter dem Label seines Produzenten Crada in Mannheim, sein zweites Album *GegenSätze* im neugegründeten Familienlabel Yanti Records (Hauffe & Hauffe GbR). Allerdings bekommen seine Alben meist großes Lob in den Reviews (Weber, „Review: Purkwa – Piratensender“; Lischke, „Purkwa: Gegensätze“) anerkannter Szenewebseiten und er begleitete im Februar 2011 die berühmte Band Blumentopf bei ihrer Deutschlandtournee als Vorgruppe. Die im Track verwendete Ich-Form lohnt einen Vergleich mit der Selbstdarstellung des Rappers auf seiner Homepage *purkwa.de*: Die erklärte Intention des Künstlers ist es, „die traurigkeit¹⁷, die wut, die verzweiflung weg[zu]schreiben“ („Purkwa“, Web), worauf sich auch im zu analysierenden Track Hinweise finden lassen. Gleichzeitig wird in selbigem Artikel ein postmodernes Verhältnis zur Sprache verdeutlicht:

rap als antwort auf die ignoranz der sprachbeschützer. die nur an ihrem eigenen status quo interessiert sind. als antwort auf die gleichgültigkeit der gebildeten welt. rap als zugang zur sprache. nicht durch schule, zeitungens oder asymmetrischen dialog die kraft der sprache entdecken, sondern durch rap. („Purkwa“, Web)

Purkwa verwendet „Rap als Zugang zur Sprache“ ohne an einer veralteten Trennung von „hoher“ und „niederer“ Kunst festzuhalten. Es geht ihm vielmehr darum, diese Schranken zu durchbrechen, ähnlich

¹⁷ Der komplette Artikel verzichtet auf Großschreibung.

wie dies auch Leslie Fiedler im Sinne einer postmodernen Kunst frei von der Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur fordert (Fiedler). Gleichzeitig distanziert er sich von einem elitären Sprachverständnis der „gebildeten Welt“, welche mit Ignoranz auf die neue literarische Kunstrichtung reagiert.

4.2.2. Sprache: Wortwahl, Bildlichkeit und Klang

Um die Atmosphäre des Postdeliriums nach durchfeierter Nacht zu unterstützen, finden sich viele Worte, welche mit dem (übermäßigen) Genuss von Alkohol in Verbindung stehen: die Formulierungen „Wodkaflasche“ (1), „besoffen“ (3), „Kotz(en)“ (7, 39), „Aspirin“ (24), „Wodka und Rum“ (33), „Wein“ (36), „Kater“ (73), „Alkohol“ (82) und „sauf mich zu“ (83) stehen alle in direkter Verbindung mit den „Viele[n] Bars“ im Titel. Der „Morgen“ (2) nach dem Besäufnis stellt damit die Rahmenhandlung für den Gedankenfluss des Protagonisten dar. Der weitere Titel „Parkbankblues“ verweist auf eine traurige und verzweifelte Stimmung nach der Flucht in der vorangegangenen Nacht, wie auch die anfangs genannten gefühlsbetonten Substantive „Angst“ (2), „Scheitern“ (10), „Panik“ (11) und „HASS“ (16). Die häufige Verwendung von „Alles“ (9, 13, 32, 76, 77) und „nichts“ (7, 10, 19, 25, 27, 84) lässt die Schlussfolgerung zu, dass der Protagonist auf der Suche nach Halt in seiner „Existenz“ (21) ist, sich zwischen „Alle[m]“ und „nichts“ positionieren will und vermutlich doch den „negier[ten] Sinn“ (17) anstrebt im häufig angesprochenen „Leben“ (4, 19, 27, 69, 79). Das erwähnte „Zweifel(n)“ (6, 64), ein häufig wiederkehrendes Element im Schaffen des Künstlers, verweist auf seinen Künstlernamen Purkwa von franz. „pourquoi“ („warum“) und auf das Dilemma des Hinterfragens, auf das er auch beim E-Mail-Interview zur Frage über seinen Künstlernamen hindeutet:

Purkwa ist einfach passend. Einerseits finde ich, dass Zweifeln eine der wichtigsten Eigenschaften ist. Hinterfragen kann einen zwar verrückt werden lassen, aber ich werde ehrlich gesagt lieber auf diese Art verrückt als irgendwann verbittert meinen Reihenhausgarten zu pflegen. (Hauffe, E-Mail)

Die Hinterfragbarkeit von Konzepten und Konstrukten „kann einen ... verrückt machen“, und ähnlich scheint es sich mit dem lyrischen Ich im vorliegenden Track zu verhalten: Er „streun[t] umher“ (61), „ziellos“ (72) und hängt den Gedanken nach, die nicht ankommen zu wollen scheinen.

Durch viele rhetorische Fragen (6, 18-19, 28, 29, 31, 36, 65, 79-81) wird das ständige Zweifeln des Protagonisten noch weiter betont. Die häufig verwendete Symbolik verweist auf die fehlende Eindeutigkeit von Sprache und Richtlinien, was die verzweifelte Stimmung weiter untermauert. Beispielsweise werden der „Spiegel“ (6) und das „Leben“ (27) personifiziert: beide interagieren durch Fragen (6) oder Grinsen (27) mit dem Erzähler. Der „Kater“ als Allegorie für die Folgen übermäßigen Alkoholgenusses wird zum „Wegbegleiter“ personifiziert (73). Weiterhin lassen sich die Begegnungen und Gedanken des lyrischen Ichs als Symbole für verschiedene Möglichkeiten der Wahrheitsfindung deuten: Die Begegnung mit dem „Zeitungsman“ (44) kann für die Auseinandersetzung mit der Medienwelt angesehen werden, die „Fakten“, die „tausend Seiten“ haben (66) können für die empirische Wissenschaft stehen, die auch nicht eindeutig sein kann. Der „Waldrand“, welcher mit einem „Zaun“ verglichen wird (75), kann dann als Natur gedeutet werden, zu der der Protagonist keinen Zugang finden kann, da durch die sprachliche Unterscheidung von Natur und Kultur Grenzen gezogen werden wie durch einen Zaun. Wortwiederholungen in derselben und in aufeinanderfolgenden Zeilen wie z.B. „Man HASST sich selbst (-) HASST die Welt/ Ist von Kopf bis Fuß mit HASS [Hervorhebungen des Verfassers] erfüllt“ (15-16) verweisen auf ein temporäres Feststecken im Gedankengang, was in diesem Falle noch durch die Vortragsweise weiter betont wird. Gleichzeitig wird der „HASS“ als Produkt des Verlorenheitsgefühls im Textanfang verdeutlicht. Generell finden sich zahlreiche Stilmittel der Betonung, wie z.B. Anaphern („muss mich dem Scheiß entziehen/ Muss jetzt fliehen“, 22-23) und Epiphern („ich kotz mich an (-) schau mich an [Hervorhebungen des Verfassers]“, 30), um Textpassagen trotz kurzweiliger Rezeption des einmaligen Hörens beim Rezipienten im Gedächtnis zu verhaften. Dies ist in diesem Falle besonders wichtig, da die Gedankengänge, verstärkt noch durch die Double-Time Vortragsweise, schnell wechseln.

Die Verwendung von Double-Time wirkt sich auch auf das Reimschema aus: Auf dieses wird weniger Wert gelegt wie z.B. bei „Rechte Dritter“. Stattdessen finden sich größtenteils unreine Reime, es werden sogar Reime wiederholt (z.B. „man“ – „man“, 47-48; „raus“ – „auf“ – ... – „auf“ – „auf“, 34-39), was im Rap meist abgelehnt wird (Peters 12). Dafür finden sich überwiegend Doppelreime, teilweise werden sogar, wie im letztgenannten Beispiel, acht Zeilen auf denselben Laut gereimt. Nur 12-mal beschränkt sich ein Reim auf zwei zusammengehörige Zeilen, was bei einer Anzahl von 85 Versen eine Ausnahme bedeutet. Die Zusammengehörigkeit der Zeilen durch Reime stellt eine Ordnung im ansonsten schwer überschaubaren Inhalt dar. Hierdurch entstehen kleinere Gliederungseinheiten, die Teil größerer Gliederungsabschnitte sind, die durch die räumliche und zeitliche Abfolge im Track näher ersichtlich werden.

4.2.3. Thematische Gliederung durch räumliche und zeitliche Verortung

Die hier durchgeführte Gliederung und die Benennung der Gliederungspunkte sollen die Deutung im anschließenden Kapitel 4.2.4. erleichtern. Dies stellt jedoch sicher nicht die einzige Möglichkeit der Gliederung dar und beinhaltet daher bereits eine Deutung.

Die Handlung beschränkt sich auf den „Morgen“ (2) nach einer durchgeführten „Wahnsinnsnacht“ (12). Räumlich scheint sich der Protagonist zu Beginn in einem Zimmer aufzuhalten, dessen „Raum“ ihn nach wilden Gedankengängen „auf[zu]fr[essen]“ droht (35), weshalb er im Anschluss das Haus verlässt (37). Die 37. Zeile reimt sich noch auf weitere vier Zeilen, denen sich noch Informationen über die Verortung entnehmen lassen: Er ist „bei Mum zu Haus“ (40) und bewegt sich im Anschluss durch eine eintönige („grau in grau“) „Neubausiedlung“ (41). Dadurch lässt sich der erste Gliederungsabschnitt von Zeile 1-41 festlegen und inhaltlich als „Aufwachepisode“ benennen. Im Folgenden wandert der Protagonist durch die Neubausiedlung, wodurch sich chronologisch wechselnde Ereignisse ergeben, die eine weitere Gliederung möglich machen. Nach zwei Zeilen, die seine Ablehnung von zwischenmenschlichem Kontakt verdeutlichen (42-43) und damit die Überleitung zu einem solchen

Treffen geben, folgt der zweite Gliederungsabschnitt, die Episode mit dem „Zeitungsman“ (44), die bis zur Trennung der beiden Figuren in Zeile 61 reicht. Diese Gliederungseinheit wird im Folgenden „Zeitungsepisode“ genannt. Rasanter als zwischen erster und zweiter Einheit wird durch einen direkten, einfachen Reim auf „streif umher“ mit „drück auf Play als ob’s so leichter wär“ (61-62) die Musik als Ausweg aus der Verzweiflungslage behandelt. Diese „Musikepisode“ reicht bis Zeile 64. Im direkten, gereimten Übergang folgt die „Wissenschaftsepisode“ (65-71), in der vermeintliche „Fakten“ (66) als perspektivabhängig entlarvt werden und sich mathematische Logik als unzureichend für eine Beschreibung des Lebens erweist: „Leben (-) Tod/ Arbeit (-) Brot/ Alltagswelt gleich hoffnungslos“ (69-71). Das hierauf folgende „ziellos[e]“ Weiterlaufen (72) befasst sich mit der Situation des Protagonisten in Bezug auf die Natur, zu der er keinen Zugang finden kann (75). Nachdem nach der „Naturepisode“ (72-75) nun alle Erklärungsversuche für das „Leben“ gescheitert sind, geht der Erzähler auf den Konstruktivismus ein, der das Leben als „Fiktion“ (79) darstellt. Die „Konstruktivismusepisode“ (76-81) endet mit der anscheinend letzten Ausfluchtmöglichkeit, dem „Ertränk[en] [der] Frage im Alkohol“ (82), wodurch dann eine pessimistische Schlussbilanz gezogen wird mit einer noch unklaren Klärung der Frage, was übrig bleibt: „Nichts (-) außer morgens Wut/ Und vielleicht ’ne Notiz im Tagebuch“ (84-85). Damit reicht die „Resümeeepisode“, in der der Protagonist Bilanz zieht, von Zeile 82-85.

Mit den hier genannten Vorschlägen ergeben sich insgesamt sieben Gliederungsabschnitte, die im Folgenden näher analysiert und gedeutet werden.

4.2.4. Analyse und Deutung anhand der Textabschnitte

Aufwachepisode (1-41)

Schon der erste Satz des Textes reißt den Hörer in die Gedankenwelt eines Postdeliriums, um ihn in die folgende Handlung einzuführen. Mit dem Bild „Mein GESICHT verzerrt in der Wodkaflasche“ (1) beschreibt das lyrische Ich eben diese Wirklichkeitsverzerrung, die eine größere Menge Alkohol auslöst. „Mein Gesicht“ kann hier als Symbol für die Persönlichkeit des Protagonisten gedeutet werden, welche

vom Rauschmittel unnatürlich beeinflusst wurde. Diese Einleitung ebnet den Weg für wirre Gedankenketten, die den weiteren Verlauf des Textes prägen. Es folgt „ein Morgen der Angst statt Hoffnung brachte“ (2), also von der scheinbar glücklichen Partystimmung zur Realität zurückführt und zur „Angst“, vor der der Erzähler wohl mit dem Rausch flüchten wollte. Er scheint noch „besoffen“ (3) und spricht sich selbst im Spiegel mit „du“ (3) an, was die Entfremdung weiter verdeutlicht. Dadurch wird sein „Leben nur Nebensache“ (4), es scheint an ihm vorbeizulaufen, wohl in konstruierten Bahnen, wie sich später noch verdeutlichen wird. In Zeile 6 kommt Purkwa zu einem Thema, das sich durch die meisten seiner Stücke zieht, und auf das auch sein Pseudonym hinweist: dem Zweifeln. Und so fragt ihn im Text der personifizierte „Spiegel ... was hat Zweifeln gebracht?“ (6), er fragt also sich im Spiegel aus der Außenperspektive des Rausches, worin der Vorteil des Zweifelns liegt. Die Antwort folgt in direktem Übergang und im Vortrag betont: „NICHTS (-) außer dass [er] beim Kotzen lach[t]/ Zynisch klebt der Beigeschmack“ (7-8). Die Konsequenz des Zweifelns ist eine Außenperspektive, eine zynische Weltsicht, durch die er sich selbst beobachten und kommentieren kann, wie er dies sowohl mit seinem Spiegelbild als auch beim „Kotzen“ tut. Das Verb „kleben“ im Zusammenhang mit „Beigeschmack“ verleiht dem Zynischen etwas Unangenehmes, es wird mit dem klebrigen Geschmack von Erbrochenem verglichen, also einer Reaktion auf Ekel: was er herausfindet ekelt ihn an, was physisch im „Kotzen“ und psychisch in Zynismus endet. Er ist nun hin- und hergerissen zwischen Zynismus, Sinnsuche und Depression, was den weiteren Verlauf kennzeichnet. „ALLES will dass man weitermacht“ (9) verweist als Gegenüberstellung mit dem „NICHTS“ (7) zuvor auf das weitere ziellose Herumirren, den Drang weiterzukommen, obwohl in rhetorischer Frage das Paradoxon „was wenn außer Scheitern gar nichts klappt“ (10) das ewige Nichterreichen eines unbekanntes Zieles verdeutlicht. Das gerade stattfindende „Aufstehen“ bereitet ihm „Panik“ (11), da anscheinend „alles Zufall ist“ (13) und etwas „Gutes“ (14) in Anbetracht des Zufälligen absurd scheint. Dies treibt den Protagonisten in ein weiteres negatives Gefühlsspektrum nach den beiden vorher beschriebenen Empfindungen („Angst“ und „Panik“), nämlich in den dreimal betonten „HASS“, und zwar sowohl auf die „Welt“ als auch auf sich „selbst“ (15-16) in stilistischer Gegenüberstellung, weiter noch durch Anaphern verdeutlicht. Dies betont eine Entfremdung

des eigenen Selbst mit der Außenwelt. Die Gedanken werden im Anschluss tiefer, das eigene Subjekt wird hinterfragt und löst sich in den auf den Erzähler einprasselnden Gedanken auf: „Denn wer ich bin ist eigentlich nur Kontingent/ meine Existenz dahin“ (20-21). Ein „Sinn“ wird „negier[t]“ (17). Er „muss jetzt fliehen“ vor diesen Gedanken, die nirgendwo hinführen (19) und keine Stimmigkeit mehr eröffnen (20). Das „Aspirin“ (24), das ihm noch übrig bleibt, scheint ein Symbol für zweckrationales Handeln zu sein, das Lindern des Symptoms statt der Ursache, welches aber keine Erkenntnis bietet: er „ha[t] nichts verstanden“ (25), worauf ihn das personifizierte Leben nur mit den Worten „Nichts zu danken“ angrinst (27). Obwohl er auf den „Raum“ verweist, sind es wohl eher die fruchtlosen Gedanken, die ihn auffressen (35), und mit dem Verlassen des Raumes versucht er diesen zu entfliehen; ähnlich wie er es wohl in der Nacht zuvor mit „Wodka und Rum“ (33) tat, doch diesmal sucht er den Ausweg nicht im Rausch – da wohl kein „Wein“ mehr vorhanden zu sein scheint (36) – sondern im räumlichen Wechsel. Er ist allein auf den Straßen, es ist noch niemand wach. Er ist „mal wieder bei Mum [Anglizismus für „Mama“] zu Haus“ (40) und läuft in der „Neubausiedlung“ herum, die ihm eintönig erscheint, nicht klar definiert, „grau in grau“ (41).

Zeitungsepisode (44-61)

Beim Verlassen des Hauses trifft der Protagonist auf den „Zeitungsman“ (44), welcher ihn, zumindest in seiner Innensicht, welche durch Zerwürfnis und „HASS“ auf die Welt gekennzeichnet ist, „wütend“ anschaut (45). Der Erzähler vermutet eine fehlende, für ihn bedeutungslose Begrüßungszeremonie als Grund für den vermeintlichen wütenden Blick des Zeitungsausträgers; und er reagiert darauf mit direkter Konfrontation: „Leck mich denn ich bin müde man/ Guten Morgen ist nur ’ne Lüge man“ (47-48) und verweist damit auf inhaltslose Sprache, wie sie sich in der Begrüßung finden lässt. Bereits im Vorfeld verweist der Erzähler auf die Schwierigkeiten, die er in diesem Moment des Zerwürfnisses mit anderen Menschen hat (42-43), doch der erwartete „Stress“, den er mit seiner provokanten Ansprache fast erzwingen möchte, bleibt aus und stattdessen findet er im Zeitungsmann einen Gleichgesinnten, der mit „Da (-) hast du recht ... ganz relaxed“ (49-50) antwortet. Er gibt dem

Protagonisten mit dem Reichen der Hand und einem freundlichen Gesichtsausdruck (53-54) die Möglichkeit zum Austausch von Gedanken und spielt als weiteres Zeichen der Freundschaft mit „Was soll's ich verbreite Lügen man“ (55) auf die Scheinwelt der Medien an, die ebenso heuchlerisch zu sein scheint wie die vom Erzähler abgelehnte Begrüßungszeremonie. Gleichzeitig verwendet er das zweimal auch vom Protagonisten verwendete, jugendsprachliche Wort „man“ am Satzende, was die Verbundenheit der beiden Personen weiter verdeutlicht. Doch der Ich-Erzähler ist zu „perplex“ (51), hat den Zeitungsausträger „unterschätzt“ (52) und ist so in seinen eigenen Gedanken gefangen, dass er die Anspielung nicht „check[t]“ (56). Er ist in einem gedanklichen und sprachlichen Irrgarten gefangen und dadurch nicht zur Kommunikation fähig. Er fragt weiter, diesmal aber in indirekter Rede, „was es zu entdecken gibt“ (57), worauf der Zeitungsausträger wieder ironisch auf das von ihm verteilte, eben auch fiktionale Medium anspielt (59). Mit dem Lachen und dem Wünschen einer „Gute[n] Nacht“ (60) zeigt er ein weiteres Mal die Verbundenheit mit dem Protagonisten, für den es noch Nacht ist.

Die Episode verweist geschickt auf die Fiktionalität von Medien, die auch vom beteiligten Austräger als „Lügen“ entlarvt werden. Es ist jedoch nicht die Person, der der Protagonist feindlich gegenübersteht, obwohl er dies erwartete, sondern das Medium selbst, das keine Erklärungen und Fixpunkte bieten kann. Der „HASS“ scheint also nicht Personen, sondern der Uneindeutigkeit von Sprache zu gelten.

Musikepisode (61-64)

Nachdem der Protagonist nach seiner Begegnung metaphorisch wie eine Katze ziellos umher „streun[t]“ (61), versucht er mit „Beatz die Welt“ begreifbar zu machen (63), also in der Musik einen Halt zu finden, „als ob's so leichter wär“ (62). Doch der Konjunktiv verweist bereits auf das Scheitern der Unternehmung. Schließlich bleibt die Frage, „Was kann man noch begreifen?“ (65)

Wissenschaftsepisode (65-73)

Diese Frage bleibt unbeantwortet da „selbst Fakten ... tausend Seiten“ haben (66), also selbst die als wahr angenommene empirische Wissenschaft, die ja auf „Fakten“ beruht, nie eindeutig sein kann. Die Rechnung „Leben (-) Tod/ Arbeit (-) Brot“ geht nicht auf, sondern macht den beruflichen „Alltag“ zu einer „hoffnungslosen“ Möglichkeit der Lebensführung (69-71), wenn sich das Leben durch den Tod, und die Arbeit durch den Broterwerb definieren. Der Protagonist „weiß nicht was gültig ist“ (67), sieht keinen Anhaltspunkt für die eigene Lebensführung. Stattdessen erstickt er am „Müll“ (68) der vorkonstruierten Lebensbahnen, die ihm nicht genügen. Daher läuft er „ziellos weiter/ Nur den Kater als Wegbegleiter“ (72-73), was mit der wiederkehrenden Metaphorik der Katzenartigkeit („streun[en]“, „Kater“) an den vorhergehenden Übergang zwischen Zeitungs- und Wissenschaftsepisode anschließt und gleichzeitig in die anschließende Naturepisode einführt.

Naturepisode (72-75)

„Die frische Luft“ beim Spaziergang „befreit“ den Protagonisten „kaum“ aus seiner Gedankenwelt (74), er kann sich nicht mehr in die Natur einfügen, der „Waldrand grenzt aus wie ein Zaun“ (75). Er findet keinen Zugang zur Natur, die für viele Künstler einen Ausweg darstellt. Aber der Waldrand bildet eine Grenze, eine konstruierte Trennung von Natur und Mensch, die er nicht überwinden kann: Durch die Konstruktion des Subjekts kann ein Aufgehen in der Natur nicht mehr möglich sein, die Grenze wurde bereits gezogen.

Konstruktivismusepisode (76-81)

Wieder kommt der Drang nach Flucht in der Innenperspektive des Protagonisten zur Geltung: „Alles schreit danach abzuhaufen“ (76), denn „Alles [ist] konstruiert (-) wie 'n Plattenbau“ (77). Er erkennt, dass alles, was im Leben Halt bietet (wie Selbstbeobachtung im Spiegel, Moral [„was Gutes“], Medien, Wissenschaft und Natur), konstruiert erscheint. Dies bringt ihn zum Ausrasten und Verzweifeln, was durch den vulgärsprachlichen Ausruf „Fuck“ (78) noch weiter verdeutlicht wird. Wenn alles

konstruiert ist, scheint die Konsequenz „Leben heißt Fiktion“ (79), eine durch den Menschen konstruierte Lüge wie die Schlagzeilen der Zeitung. Doch auch diese Erkenntnis wird rhetorisch hinterfragbar gemacht (80). In der nächsten Zeile wird dann, wieder mit einer rhetorischen Frage, die Unmöglichkeit des „Wissens“ um das Leben verdeutlicht (81). Daraufhin zieht das lyrische Ich am Ende das Resümee seiner (erfolglosen) Suche nach Wahrheit und Anhaltspunkten, die eine Definition des Lebens möglich machen.

Resümeeepisode (82-85)

Da die Streifzüge und die erlebten Episoden auch keine Lösung bieten konnten, „ertränk[t] [er] die Frage im Alkohol“ (82), was aber nur für temporäres Wohlsein während des Rausches genügt, denn „es bleibt NICHTS außer morgens Wut/ Und vielleicht ’ne Notiz im Tagebuch“ (84-85): wie bereits zu Beginn festgestellt bleibt vom Zweifeln und von der Flucht aus der Gedankenwelt nichts übrig. Außer ein weiteres Gefühl, die „Wut“, die sich in die Reihe der negativen Empfindungen des Anfangs (Angst, Panik, Hass) einreicht. Und: eine „Notiz im Tagebuch“.

Bei dieser Nebenbemerkung am Ende des Tracks scheint ein kleiner Hoffnungsschimmer durch: das Beschreiben des Lebens, eine kleine Notiz als Anhaltspunkt für den nächsten Tag, die Fiktion als Lösung des Lebens in Konstruktionen. Dies passt auch zur Selbstbeschreibung des Künstlers auf seiner Webseite: er sei

jeden tag auf der suche nach zeilen, die sich dem annähern, was gesagt werden muss. vielleicht irgendwann den einen wirklich besonderen song schreiben. das leben als projekt. purkwa schreibt gegen die absurdität des alltäglichen. im wissen, dass dies selbst absurd ist, nicht gelingen kann. in einer welt in der alles reglementiert, standardisiert und vorgeformt ist, einen anderen weg gehen, einen ausweg suchen, auf angeblichen irrwegen trotzig entlangschlendern. („Purkwa“, Web)

Obwohl der Bezug von Autor und Text in der Literaturwissenschaft problematisch ist (beziehungsweise nicht gelingen kann) so kann doch diese (wie der Track auch) fiktionale Selbstbeschreibung in den sich

anbietenden Vergleich mit dem Track „Viele Bars Parkbankblues“ gezogen werden: Der Versuch einer Beschreibung des Lebens, „das leben als projekt“, „auf der suche nach zeilen“, obwohl „dies selbst absurd ist, nicht gelingen kann“, findet sich ebenfalls im Track. Auch hier scheint der Protagonist auf den „irrwegen trotzig entlang[zu]schlendern“ und „in einer welt in der alles ... vorgeformt ist“ findet er im Schreiben eines Tagebucheintrags, der ebenfalls nur fiktional sein kann, eine Möglichkeit, „einen ausweg“.

Peters schreibt zwar über Rap, dass „das lyrische Ich ... sich nur höchst selten von dem Autor trennen“ lässt und das „gesammelte[] Werke ... die Fragen zu[r] ... Person“ des Rappers klären könnten (Peters 9), doch übersieht er hierbei, dass auch die „Person“ des Rappers in der Darstellung seines Werkes eine Fiktion darstellt (genauso wie eine Autorfigur eines literarischen Werkes nur Fiktion sein kann). Ebenso verhält es sich mit dem analysierten Track: die Gedanken, Ziele und Gefühle des Protagonisten im Track passen zur Rapperbeschreibung auf der Webseite, allerdings sind beides Figuren. Schließlich schreibt auch die Webseite über den Rapper Purkwa und nicht über die Person Tobias Hauffe.

Durch den Vergleich lässt sich aber feststellen, dass der Track die Schaffensmotivation des Rappers Purkwa widerspiegelt, der unzufrieden mit vorgefertigten, also konstruierten Lebensbahnen nach Auswegen sucht und diese im künstlerischen Schaffen findet, jedoch ohne eine endgültige Lösung zu finden: es ist eben keine Antwort im Tagebuch, sondern eine „Notiz“. Der Erzähler beschreibt aus der Ich-Perspektive das innere Zerwürfnis, das durch die Erkenntnis einer konstruierten Welt entsteht, und sucht nach Lösungen. Mit metaphorischen Ausflüchten vor allem in den Alkohol, aber auch in Moral, Medien, Wissenschaft und Natur zeigt er Probleme einer „Generation“ auf, die keine Anhaltspunkte zur Lebensorientierung mehr sieht.

Aus Platzgründen beschränkt sich die Arbeit hier auf die herausgearbeiteten Aspekte. Für weitere Forschungsansätze eignet sich zum Beispiel der Vergleich mit der „Spirale“ der Popliteraten (u.a. Christian Kracht, Eckhardt Nickel, Joachim Bessing), die eine ähnliche Verzweiflung durch eine konstruierte Welt zum Ausdruck bringen. Auch Prinz Pis Track „Keine Idole“ beschäftigt sich mit dem Fehlen von Anhaltspunkten einer Generation und würde sich für einen Vergleich anbieten.

Der nächste zu analysierende Track, „3 Minuten“ von Prinz Pi, beschäftigt sich ebenfalls mit der Konstruktion, in diesem Falle aber mit der Konstruktion der „Jugend“ durch die Medien.

4.3. „Sie nehmen dir deine Jugend“ – Mediendarstellung von Jugendlichen in „3 Minuten“ von Prinz Pi

Der im Folgenden analysierte Track bezieht sich mit Begriffen wie „Flatrate-Saufen“ (17) und mehrfacher Erwähnung von Drogenräuschen und Alkoholmissbrauch auf die Mediendarstellung der Jugend der „00er-Generation“ (Padtberg). Zeitungsartikel zum Thema werden zwar zur Unterstützung der Argumente genannt, doch wird aus Platzgründen auf eine umfassende Darstellung der Jugend in den Medien verzichtet.

4.3.1. Vortragsweise, Thematik und Kontext

Was in der Textdarstellung nicht ersichtlich ist, fällt beim Hören deutlich auf: die Stimme des Rappers ist durchweg laut, variiert aber stetig in dieser Lautstärke, so dass die meisten Passagen fast wie ein Schreien wirken. Da der Rapper außerdem viele Pausen, Übergänge und Betonungen in seinen Track einbaut, ist die Zeileneinteilung hier wie beim vorherigen Track auch nach Reimen geordnet, was jedoch keineswegs bedeutet, diese Einteilung sei feststehend. Stattdessen rappt Prinz Pi hier sehr frei und ohne regelmäßige Pausen, die sich wie z.B. beim Beispieltrack „Da läuft was schief“ für eine konkrete Zeileneinteilung eignen. Dennoch werden die drei Strophen jeweils von einem Chorus getrennt und das Lied mit einem solchen beendet, was für eine gewisse Ordnung im Track sorgt.

Zur Thematik lässt sich nach dem ersten Hören feststellen, dass es sich hier um eine Darstellung der Jugend handelt. Das einleitende und insgesamt 18-mal vorkommende „Das ist“ (u.a. 1, 17, 19, 20, 25) lässt eine Definition erwarten. Gleichzeitig sorgen provokante Medienbegriffe wie „Gangbang-Szenen“ (3), „Flatrate-saufen[]“ (16) und „rumhängen (-) dumm quatschen/ Aufmucken (-) rumatzen“ (5-6) für

einen Zusammenhang mit der erwähnten „Jugend“ (8). Scheinbar wird hier die Problematik von Jugendlichen in Deutschland behandelt. Aufgrund dieser Thematik und da sich hier der lyrische Sprecher nicht wie z.B. in „Viele Bars Parkbankblues“ in der Ich-Form zur Wort meldet und seine Gedankenwelt preisgibt, lässt sich der Track „3 Minuten“ als Message-Rap nach Peters einordnen: Obwohl die dahinterstehende Aussage nicht klar und deutlich formuliert und konkret vorgetragen wird, verweist die jeweils vier Mal in jedem Chorus wiederholte Aussage „Sie nehmen dir deine Jugend“ auf die erwähnte Kategorie: eine Botschaft über Medieninterpretationen der „deutschen“ (10) „Jugend“ (achtmal im Chorus). Um die weitere Analyse zu erleichtern wird nun auf den Kontext des Künstlers eingegangen.

Der Berliner Rapper Prinz Pi „ging am Gymnasium Steglitz zur Schule. Die überwiegend wohlhabende Schülerschaft war auch ein Auslöser für seine sozialkritischen Texte“ („Prinz Pi“, Wikipedia). „Vom Großteil der Rap-Szene setzt er sich vor allem durch seine vielfältige Themenauswahl ab“: von Battle-Rap über Stream of Consciousness und Storytelling bis zu seinen überwiegenden Message-Rap bedient er sich jeder von Peters Kategorien und auch die Inhalte variieren stark. „In seinen oft ironischen Texten benutzt er Doppel- und auch Dreifachreime“, wie sich auch im nächsten Abschnitt zeigen wird. Sein erstes Album *Porno Privat* erschien 1998 im Eigenvertrieb und war mit lediglich zwölf Kopien zunächst nur für Freunde und Bekannte gedacht, fand jedoch seinen Weg ins Internet und machte ihn vor allem durch den Track „Keine Liebe“ schlagartig in der Berliner Hip Hop Szene berühmt („Prinz Pi“, Wikipedia). Er ist nach wie vor aktiv, was sein erst kürzlich veröffentlichtes Album *Rebell ohne Grund* (2011) zeigt und zählt sich trotz steigender Beliebtheit noch zum „Untergrund“ (Prinz Pi, „8-bit Untergrund“). Auf seiner Internetseite grenzt er sich deutlich vom Großteil der Szene ab (prinzpi.biz), was sich auch in seinen Tracks widerspiegelt:

Wegen einer kleinen Szene/ Voller heißer Luft und Ehre/ Voller Klischees und all jenen/ Die gerne den Harten zeigen ... Weil in allen Medien/ Die die für uns alle stehen/ Weitgehend hohle Scheiße reden/ Hat Rap in D kein leichtes Leben/ Findet nur statt im Fernsehen/ Als Skandal und seichte Themen/ Was wieder Grund gibt sich für seinen Job am Mic zu schämen/ Und genau deswegen bin ich der Beweis dagegen ... Auch Dendemann ... ein Beweis dagegen ... Scheiß auf

die Rapklischees von Typen mit weiten Hosen/ 5XL-Shirts und ihre Köpfe zu mit weichen Drogen [Hervorhebungen des Verfassers]. („Beweis dagegen“)

Im Zitat kritisiert er neben der Darstellung der deutschen Hip Hop Szene in den Medien („Klischees“) auch jene Medien selbst, wie im behandelten Track deutlich sichtbar wird. Er setzt sich gegen die „Rapklischees von Typen mit weiten Hosen“ zur Wehr, wobei er auch auf den in dieser Arbeit analysierten Rapper Dendemann verweist, der ebenfalls einen „Beweis dagegen“ darstellt, einen Beweis gegen die Klischeehaftigkeit der deutschen Hip Hop Szene, wie sie sich in den Medien präsentiert. Im hier analysierten Track geht es jedoch nicht primär um Medienimages des Deutschraps, sondern von der (deutschen) Jugend.

4.3.2. Sprachliche Aspekte: Wortwahl, Klang und Bildlichkeit

Der Erzähler im Track behauptet, er könne „ALLES“ was es über die Jugend zu sagen gibt, in „eine[n] Song von 3 Minuten“ Länge packen. Die häufige Verwendung von „Das ist“ (u.a. 1) in Bezug auf die in jedem Chorus insgesamt acht Mal vorkommende „Jugend“ verweist auf einen Versuch der Definition. Auf die Ironie in der Behauptung weist vor allem der Satz „Sieh dir die Jugend an (-) wie die Medien sie verteufeln [Hervorhebung des Verfassers]“ (8) hin und auch die Metapher „Halbware“¹⁸ im Chorus festigt diese Vermutung: ein weiterer Hinweis auf die „HALBstarke[n]“ im Chorus und gleichzeitig die Vermischung verschiedener Sorten zum Einheitsbrei. Bei der Wortwahl fällt die häufige Nennung von Konsum- und Luxusgütern ins Gewicht: „Fernseher“ (10) , Automarken („Porsche BMW und MERCEDES“, 15), ein Club („Kreuzberg Zyankhali Bar“, 31), Schuhe und Klamotten („Chucks“,¹⁹ 40; „Pali-Schal“,²⁰ 30), Internet-Kommunikationsforen („MYSPACE Top Friends und ICQ“, 28), ein Begriff

¹⁸ Holländisch für „halbstarke“ Tabakmischung.

¹⁹ Umgangssprachliche Bezeichnung für das Schuhmodell der Marke Converse, nach Basketballspieler Charles Hollis „Chuck“ Taylor (1901-1969) benannt; vollständig: „Chuck Taylor All-Stars“.

²⁰ Ursprünglich von arabischen Männern getragenes Kopftuch (Kufiya); „Seit den Tagen des außerparlamentarisch organisierten Studentenprotests der 68er Jahre in Deutschland ist in der linken Jugend- und Subkultur das „Palituch“ ... ein beliebtes Zeichen zum Ausdruck der persönlichen Zugehörigkeit insbesondere zur antiimperialistischen Strömung innerhalb des politisch linken Lagers und der alternativen Szene ... Abseits seiner eigentlichen politischen

aus der Schönheitschirurgie („Botox“, 26), Alkohol („Korn“, 1; „Absinth“, 31) und Drogen („Skunk“ [Marihuannasorte], 17; „Koka“ [Kurz für Kokain], 25; „Liquid“ [Kurz für Liquid-Ecstasy], 44; „Tilidin“ [Synthetisches Opioid], 50) werden genannt und jeweils mit den Problemen der Jugend- und Elterngeneration gegenübergestellt. Hierbei wird nach Generationen getrennt: Automarken, Kokain und „Botox“ (26) stehen eher mit der älteren, die restlichen Konsumgüter eher mit der jüngeren Generation in Verbindung. Besonders in der ersten Strophe sind die in den Medien vorkommenden Definitionen von Jugend in den ersten sieben Zeilen durch Mehrfachreime verbunden („rumgehen“ – „drehen“ – „Szenen“ – gehen“, 1-4; „quatschen“ – „rumatzen“ – „UMklatschen“, 5-7) und durch die Zeile „Sieh dir die Jugend an (-) wie die Medien sie verteufeln“ (8) von der zweiten Hälfte der Strophe getrennt, die wiederum durch die Endreime (bzw. durch Wortwiederholungen am Zeilenende) verbunden werden („leuchten“ – „Häuschen“ – „täuschen“, 9-11; „ist“ – „ist“ – „verdreht ist“ – „MERCEDES“, 12-15) und wohl den Ursachen dieser von den Medien beschriebenen Symptomatik auf den Grund zu gehen scheinen. Das Reimschema im Chorus ähnelt einem Kreuzreim, wobei in der ersten und dritten Zeile „Jugend“ aufeinander gereimt wird. Dieses Schema kommt im Hip Hop sehr selten vor, was auf eine besondere Bedeutung dieses Chorus und seine Sonderstellung im Track hinweist. Teilweise stehen Zeilen auch ungereimt (18, 21, 27, 33, 40, 48): Dies sind dann meist Zwischenkommentare, die nicht direkt mit dem durch Reime verbundenen inhaltlichen Abschnitt in Verbindung stehen müssen. Durch Reimworte innerhalb der Verszeilen wird ebenso wie durch Mehrfachreime inhaltliche Zusammengehörigkeit demonstriert, z.B. „blick auf all die Deutschen in ihren kleinen warmen Häuschen/ Die mit den satten Bäuchen (-) die sich ständig selber täuschen [Hervorhebungen des Verfassers]“ (10-11): Alle gereimten Worte verweisen auf das erste Reimwort, „die Deutschen“.

Ebenfalls auffällig ist die grammatikalisch aufwendige Verwendung von substantivierten Verben im Partizip Präsens im modaladverbialen Gebrauch, wie „durchdrehend“ (7), „fltrate-saufend“ (16), „schwachsinn-redend“ (31) und „mit dem Messer spielend“ (48). Hier werden die Begriffe als Adverbien

Bedeutung wird das Palästinaertuch in Deutschland und Österreich in der Jugendkultur auch gerne als Modeaccessoire ohne unmittelbar politischen Symbolgehalt ... verwendet“ („Kufiya“, Wikipedia).

eingesetzt, um ironisch auf die Mediensprache zu reagieren, die eine Definition der Jugend an einer Vielzahl von Begrifflichkeiten und Adverbien/Adjektiven festzumachen bestrebt ist. Dabei scheint Sprachkritik im postmodernen Sinne durch. Generell findet sich eine fast übertrieben häufige Verwendung von Adjektiven im Text (z.B. „kleinen warmen Häuschen“, 10; „satten Bäuchen“, 11; „reichsten Land“, 12 etc.). Außerdem ist die Verbindung mit dem Titel und der Chorus-Aussage „ALLES drin in einem Song von 3 Minuten“ zu verstehen: eine häufige Verwendung von sinnentleerten Worten, um etwas zu definieren, das nicht so einfach (durch Sprache) zu definieren ist. Der vortragende Rapper steigert sich stropfenweise nicht nur in der Lautstärke, sondern auch im Versuch der Definition, worauf eine Steigerung der Verwendung von „Das ist“ (einmal in der ersten, sechs Mal in der zweiten und zehn Mal in der dritten Strophe) hinweist. Auch die Satzkonstruktion aller Strophen, die auf dieser Formulierung aufbaut (auch wenn dies nicht in jeder Zeile vorkommt) verweist auf eine unpersönliche Definition, die aber durch die Hinwendung an den Hörer bzw. an Jugendliche mit „du“ oder als Imperativ (z.B. „Sieh“, 8) ironisch gebrochen wird. Der komplette Text wirkt durch diese Satzkonstruktion wie eine Akkumulation. Dieses Stilmittel kommt aber auch innerhalb des Textes zweimal vor („Porsche BMW und MERCEDES“, 15; „MYSPACE Top Friends und ICQ“, 28) und stellt damit die materiellen Werte der älteren und jüngeren Generation einander gegenüber – in einer Aufzählung statt im Überbegriff (Automarken/ soziale Netzwerke) – um auf die scheinbar vielfältigen Möglichkeiten im kapitalistischen System hinzuweisen, die sich aber auf wenige Überbegriffe von Konsumgütern reduzieren ließen. Hierauf verweisen auch die in der ersten Strophe direkt angesprochenen Richtlinien „Moral“ (14) und „Werte“, die auf Automarken reduziert werden, wie auch die in der zweiten Strophe verwendete Metapher „Auf den Schultern keine Engel sitzen“ (30) in Verbindung mit dem „neongelbe[n] Palischal“ (30): Beide Generationen richten ihre Aufmerksamkeit auf Materielles anstatt auf Werte und Moral, um ihrer Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen. Im zweiten Falle wird dies bildlich sogar doppelt betont: Das Adjektiv „neongelb[]“ verweist auf die überholte politische Bedeutung, die das Tragen dieses Schals einmal innehatte (ursprünglich schwarz-weiß und als Zeichen der Solidarität mit dem palästinensischen Volk getragen). Die umgangssprachliche Verkürzung „sei’m“ (34, 35) und ähnliche Verwendung der

dritten Person (z.B. „all die Deutschen“, 10; „die beste Freundin“, 22) zeigen eine (vermeintliche) Allgemeingültigkeit der vorgetragenen Aussagen über die Jugend, „HALFZWARE (-) ALLES drin“. Das langgezogene „SO:>=leicht einzustufen“ im Chorus ist ein weiteres Indiz für eine ironische Brechung der Aussagen über die Jugend: Beim Hören wird ein ironischer Unterton in diesem Satz sehr deutlich. Die sprachlichen Aspekte im Track konnten bereits vielfältige Hinweise zur Thematik des Textes liefern. Im folgenden Abschnitt wird nun die perspektivische, zeitliche und räumliche Einbettung des Tracks untersucht, bevor eine Deutung anhand des Aufbaus vorgenommen wird.

4.3.3. Verortung: Erzählperspektive, Zeit und Raum

Wie bereits herausgearbeitet ähnelt der Track einer Aufzählung. Der Erzähler meldet sich weder in Ich- noch in Er-Form zu Wort, sondern zählt lediglich auf. Figuren werden nur unpersönlich (z.B. „die beste Freundin“, 22; „die eigene Tochter“, 27; „die Eltern“, 38 etc.) in die Erzählung eingeführt.

Vereinzelt und im Chorus lassen sich direkte Ansprachen finden, die in Du-Form wohl auf den Rezipienten zielen („Du hast keine Jugend“, „die Generation vor dir [Hervorhebungen des Verfassers]“). Die häufigen Wiederholungen des Chorus legen die Du-Form als Perspektive fest: Es handelt sich um einen Erzähler, der dem Rezipienten eine Aufzählung darlegt und sich vereinzelt direkt an ihn wendet.

Zeitlich festgeschriebene Handlung findet sich kaum im Stück: Die Aufzählungen erscheinen wahllos und die Perspektive wirkt wie eine unpersönliche Allgemeingültigkeit, die ab und zu durch direkte Ansprachen gebrochen wird. Nur der Selbstmordversuch am Ende der zweiten und der Selbstmord zu Beginn der dritten haben eine zeitliche Handlung und sind deshalb bei der Deutung gesondert zu untersuchen. Das Erscheinungsjahr des Albums (2009) und die erwähnten Mediendarstellungen der Jugend verweisen auf die Zeit von ungefähr 2005-2008, in der vermehrt Artikel zum Thema Jugendliche in Verbindung mit Alkohol („Kampfsaufen“, „Kritik an Flatrate-Partys“, „Alkoholmissbrauch“), Pornographie („Porno, Aggro, Flatrate-Säufer“, Padtberg) und Armut bzw. Wohlstandsverwahrlosung (Deggerich, „(K)eine Frage des Geldes“) in den Printmedien erschienen. Es war ein medialer Versuch,

die „00er-Generation“ (Padtberg) zu definieren, wobei aber auch in besagten Medien Zweifel geäußert werden:

SPIEGEL ONLINE: Porno-Jugend, Aggro-Jugend, Säufer-Jugend – immer wieder wird eine Verrohung der Jugend postuliert. Ein Abwärtstrend?

Farin: Dass über Jugend negativ berichtet wird, ist nichts Neues. Seit Sokrates wird die neue Generation stets schlechter als die eigene alte dargestellt. Wir werten das in einer Forschungsgruppe aus: Achtzig Prozent der Berichterstattung über Jugendliche ist negativ. Es geht um Rechtsextremismus, Gewalt, Alkohol und Drogen – Themen, die nur zehn Prozent der Jugendlichen wirklich betreffen.

SPIEGEL ONLINE: Aber es gibt Phänomene, die neu sind – zum Beispiel amoklaufende Jugendliche. Oder Flatrate-Saufen.

Farin: Das stimmt so nicht. Das alles gab es immer schon, geändert haben sich nur der Umgang damit, die Quantität der Berichterstattung [Hervorhebung des Verfassers] und die repressiven Forderungen. (Padtberg)

Hier stellt sich der interviewte „Szenekenner Klaus Farin“ (Padtberg) mit der Behauptung, lediglich die „Quantität der Berichterstattung“ habe sich geändert klar gegen die „Verteufel[ung]“ (Prinz Pi, „3 Minuten“ 8) der Jugend in den Medien.

Räume im Track ändern sich fluchtartig und räumlich eingebettete Handlungen finden sich wieder (wie bei den zeitlichen) nur bei den beiden Selbstmord(versuch)en: In der zweiten Strophe findet die Handlung in der „Notaufnahme“ (24), in der dritten im „Wohnzimmer“ (35) des Freundes statt. Die erwähnten „Deutschen“ (10) verweisen klar auf eine Beschreibung der Jugend in Deutschland, was sich dann jeweils auf das erwähnte „Land“ (12, 14) beziehen lässt. Bei „Kreuzberg Zyankhali Bar“ (31) nennt der Erzähler zwar den bekannten Berliner Stadtteil Kreuzberg, doch findet hier keine längere Handlung statt, wodurch davon auszugehen ist, dass der Ort lediglich beispielhaft genannt wird und ein gesamtdeutsches Phänomen dargelegt wird. Die hier herausgearbeitete Verortung setzt vor allem

Akzente auf die beiden Selbstmord(versuch)e, die bei der folgenden Deutung besonders zu untersuchen sind.

4.3.4. Aufbau und Deutung

Der hektische Start ohne Chorus mit einem schnellen elektronischen Beat und den ersten Worten „Das ist“ (1) zusammen mit dem erwähnten hochprozentigen Alkohol („Korn“, 1), Pornographie auf Mobiltelefonen (2-3) und der Darstellung einer gelangweilten, aggressiven und vorlauten Jugend (4-7) klingt zunächst ähnlich wie Schlagzeilen aus den Zeitungen. „Lisa ist doch erst 13: Mit zwei Flaschen Schnaps ins Koma gesoffen!“ titelte beispielsweise die Bild-Zeitung im Juli 2008 (Lorenz). Wie bereits durch das Reimschema verdeutlicht, ist die erste Strophe zweigeteilt und durch die achte Zeile: „Sieh dir die Jugend an (-) wie die Medien sie verteufeln“ von einer reinen Symptombeschreibung einer gewalttätigen, sexsüchtigen und alkoholmissbrauchenden Jugend unterschieden. Es scheint, als würde der Rapper versuchen, den Ursachen dieser Jugendbeschreibungen auf den Grund zu gehen; oder den Ursachen für eine solche Mediendarstellung. In der neunten Zeile beschreibt der Sprecher, wie in der Zoom-In-Technik beim Film, deutsche Städte, von Fenstern zu leuchtenden Fernsehern, zu den „satten Bäumen“ der „Deutschen in ihren kleinen warmen Häuschen“, „die sich ständig selber täuschen“ (9-11). Die „Fernseher“ liefern deutliche Hinweise auf eine Kritik an den Medien, das „ständig selber täuschen“ weist auf eine Manipulation dieser „Deutschen“ durch mediale Fiktion hin. Das Verlangen nach Fiktion scheint durch die angesprochene Unzufriedenheit trotz großem Wohlstand (12) ausgelöst worden zu sein. Dies wiederum dadurch, dass „JEDER hier zu GIERIG ist“ (13), was wie ein Teufelskreis zu verstehen ist und auf die Medien zurückzuführen ist, die durch die Werbung immer wieder Neues präsentieren, was es gilt zu erreichen zum vermeintlichen Lebensglück. Darauf spielt der Rapper an, indem er „Moral“ und „Werte“, also Ziele und Halt im Leben an die Luxusautomarken „Porsche BMW und MERCEDES“ knüpft (14-15).

Dadurch werden auch „Sie“ im Chorus deutlicher, welche „dir deine Jugend“ nehmen: Es sind die Medien durch ihre ins Extreme gesteigerten Darstellungen der Jugend und die Gesellschaft, die sich nur für Luxusgüter interessiert, die die Jugend scheinbar „SO::=leicht“ einzustufen bestrebt sind, so dass sich keine Gegenkultur bilden kann.

Die Jugend scheint, wenn man den Medien Glauben schenkt, „Flatrate-saufend“ und das „ganze PACK“ „Skunk ... rauchen[d]“ Alkohol und Drogen in maßlosen Dosierungen zu missbrauchen (16-17): Eine Kritik an der zuvor beschriebenen „GIER“ nach Konsum wird deutlicher. In den folgenden Zeilen beschreibt der Erzähler die (vermeintlichen) Auswirkungen des Drogenkonsums: „Euphorie“, „Farben sehen“, mit lauter Musik im „geklauten Wagen“ fahren und „Stummel aus dem Fenster schnippen“ (18-21); die Beschreibung von aufmüpfigen aber noch friedlichen Jugendlichen. Diese wird mit der nächsten Zeile gebrochen, in der „die beste Freundin ernst macht/ Und schließlich damit anfängt sich längs zu ritzen“ (22-23), was auf den „Trend“ des Ritzens anspielt, der viele Jugendliche betrifft, die sich, vornehmlich wohl um Aufmerksamkeit zu erlangen, horizontal die Pulsadern aufschneiden, was im Normalfall allerdings nicht lebensbedrohlich ist. Nun wird „ernst“ gemacht, und wieder wechselt der Erzähler zu den „Eltern in der Notaufnahme“ (24), welche sich aber nicht um die „Tochter ... im Koma“ (27) zu kümmern scheinen, sondern nur – überspitzt ausgedrückt – „Porsche fahren“ und Schönheitsoperationen im Blick haben (25-26) und selbst Drogen konsumieren („Kokanasen“ [25] für den Konsum von Kokain). Hier scheint der Rapper wieder auf der Suche nach den Ursachen für die Desorientierung der Jugend zu sein und diese in der Teilnahmslosigkeit der Elterngeneration zu finden, die sich mit Oberflächlichkeit und Luxus anstatt mit den Problemen ihrer Kinder auseinandersetzt. Das Drogennehen der Eltern scheint durch die Strophe und den Selbstmordversuch in direktem Vergleich mit dem Drogenkonsum der Jugend am Anfang der Strophe zu stehen; das „Porsche fahren“ als Luxus und Lebensziel steht direkt mit dem „geklauten Wagen“ zuvor in Verbindung. Die nächste Zeile, die aus einer Akkumulation von sozialen Netzwerken besteht, betont die Suche nach Aufmerksamkeit von Jugendlichen, die diese nicht von den Eltern bekommen. Dadurch haben die Kinder „kein’ Bock ... auf irgendein’ SCHEISS Beruf“ (29) wie die vorangegangene Generation. „Moral“ und „Werte“, wie bereits

in der ersten Strophe beschrieben, werden nicht vermittelt, sondern Konsum, Luxus und eine Scheinwelt stehen im Vordergrund. Hierauf baut die Metapher „Auf den Schultern keine Engel sitzen“ (30) nun auf wie bereits bei den formellen Aspekten beschrieben, noch weiter betont durch den „neongelbe[n] Palischal“ (30), der metaphorisch für eine überkommene politische Meinung, überkommene und scheinbar wertlose Ideale steht. Auf die durch den Begriff „Botox“ (26) angesprochene Schönheitschirurgie, deren sich die Elterngeneration bedient, spielt nun die 32. Zeile an: „Die Mädels schminken ihre Augen dunkel“, und zwar um aufzufallen (32) und Aufmerksamkeit zu erlangen, was ihnen auch gelingt. „Doch im Club da sind alle drauf (-) DRAUF und sie tauchen unter“ (33): Im Einheitsbrei der Clubszene gehen sie unter. Diese Strophe wirkt durch den Selbstmordversuch ernster und weniger ironisch als die erste, wobei die Wahl der Metaphern wie „Kokanasen“ und „Botox“ immer noch Ironie beinhaltet. Außerdem werden die fehlende Aufmerksamkeit für die Jugend und die konkrete Kritik am Lebensstil der Elterngeneration deutlicher. Abgerundet wird die Strophe wieder mit dem zweimal wiederholten Chorus. Die Wiederholungen betonen nun deutlicher die Aussichtslosigkeit der Aufmerksamkeits- und Richtliniensuche der Jugend, die sich nicht an den Eltern orientieren kann, sich nicht einmal dagegen auflehnt, sondern nur in anderer Form ebenso von Konsum, Luxus und Oberflächlichkeit bestimmt zu sein scheint, wie die Generation zuvor. Dadurch wird ihr die „Jugend“ genommen: Die Heranwachsenden verhalten sich ebenso konsumorientiert wie die Elterngeneration. Die in den Medien auftauchenden Konflikte der „Jugend“ sind also eigentlich Ausdruck der Probleme der kompletten deutschen Gesellschaft.

Dem Selbstmordversuch in der zweiten Strophe folgt ein drastischer Selbstmord durch eine Schusswaffe. Mit vier Zeilen findet sich hierbei die längste beschriebene Handlung im Stück. Der „Kumpel“ hat sich in „mitten in sei'm Wohnzimmer ... in sein' Mund geschossen“ (35), wodurch „Die Tapete voll“ mit seinem „letzte[n] Gruß“ erscheint, in „rot auf weiß“ (36). Die Farbmethapher spielt auf eine Realität hinter dem „schwarz auf weiß“ der Medienscheinwelt an und kritisiert diese. In einer Welt, in der die Sprache von Mediens Schlagzeilen und Werbung bestimmt wird, scheint „rot auf weiß“, das Blut als einzig „echte“ und verständliche Sprache übrig zu bleiben (36). Im Gegensatz zur Mediensprache wird

diese vom angesprochenen „du“, der „das Echo seines Todesschreis“ (37) wiederholt, verstanden. Es wiederholen aber nur die „Lippen“ (37), nur das Äußere scheint zu reagieren, während der Rezipient nichts vom Innenleben der Figur, die den toten Freund findet, erfährt. Die nächsten beiden Zeilen, stark durch ein Doppelreimschema verbunden („Eltern meinen“ – „Geld verteilen“ – „Welt hinein“), weisen wieder auf eine Suche nach den Ursachen hin, die sich wieder bei den Eltern finden lässt, die „meinen (-) mit ein bisschen Geldverteilen/ Ham’ sie dann genug getan“ (38-39), worauf wieder auf die mit „du“ angesprochene Jugend verwiesen wird, die „in die Welt hinein“ stolpert (39). Das Stolpern beschreibt einen planlosen, unklaren Weg ohne vorgegebene Richtlinien für die Jugend, worauf die metaphorischen „Chucks“ ausrutschen (40). Das erwähnte beliebte Schuhmodell steht gleichsam für einen Versuch, durch Konsum Halt zu finden, was nicht gelingen kann „in dem SCHLAMM und Matsch (-)/ In der Welt=die=die=Generation=vor=dir verSCHANDELT hat“ (41-42): Es lässt sich in einer desorientierten Welt auch für die nachfolgende Generation kein Halt finden. Hier tritt die deutlichste Kritik an der Gesellschaft hervor, die für die Jugend nichts geschaffen hat, sich nur mit dem Erreichen eines Luxuslebens beschäftigt und damit die „Welt“ zu „SCHLAMM und Matsch“ verderben lässt. Deshalb „halten“ die Jugendlichen „mit ganzer Kraft dagegen“ (43) und mit der auffälligen Anapher „Das ist“ über ganze sechs Zeilen (43-48) folgt wieder eine Aufzählung von Symptomen, die dem egoistischen Lebensstil der Vorgängergeneration folgen: Drogenkonsum („Liquid“; „Ticker²¹“; „Reste ziehen“) und dumpfes Rebellieren („Rebell sein aus Prinzip“). Der fehlende Halt wird außerdem durch den Doppelreim auf „halten“ („halten“ – „spalten“ – „halten“) weiter verdeutlicht: Es wird zumindest in einer Beziehung mit einem „Mädel“ Halt zu finden versucht (45). Doch es bleibt eben beim „Versuchen“. Da die Orientierung fehlt, bleibt nur „rennen in die NEBELWAND“ (47), in eine unklare Welt mit ungewissem Ausgang. „Das ist NEOPUNK“ (46): Keine Auflehnung gegen die bestehende Ordnung mehr (wie bei der Punkbewegung), sondern „Rebell sein aus Prinzip“, gegen alles. Statt bei den Eltern wird beim „Ticker“ aufgewacht (48), der die Jugendlichen mit Drogen statt mit Halt versorgt. Beim „Geh’n“ werden „die letzten Reste“ gezogen (49), was sich mit der später erwähnten, geklauten „Hoffnung“ (51) in Verbindung

²¹ Umgangssprachlich für Drogendealer.

bringen lässt: Die letzten Reste an Hoffnung werden mit den konsumierten Drogen weggezogen. Was bleibt ist die zweimal betonte Aggressivität: „Schlägereien auf Tilidin“ (50) bilden mit dem erwähnten Opioid einen Übergang zum aggressiven „auf den Boxsack hauen“ (51). Die Wut entsteht durch die geklaute Hoffnung in der zweiten Hälfte der 51. Zeile. Hier wird abschließend die Formulierung „Das ist“ gewählt, um anzudeuten, dass sich eine im Prinzip endlos weiterführbare Liste von Symptomen einer haltlosen Jugend anführen ließe. „Das ist alles fühlt sich nur noch an wie ein bekloppter TRAUM“ (52). Durch die negative Darstellung in den Medien und den Fokus auf die Symptome entsteht eine fiktionale Scheinwelt, ein „bekloppter TRAUM“, der die Jugend definiert. Der abschließende Schusseffekt im Track verweist auf das hohe Problempotential dieser Definition und gleichzeitig auf die im Gegensatz zur Mediendarstellung von Alkohol-, Drogen- und Pornographieproblematik sehr realen Selbstmord(versuch)e in den beiden letzten Strophen: Wenn weiter auf Schockwirkung gesetzt und die Jugend nur durch ihre Probleme definiert wird, die eigentlich nur die der Elterngeneration widerspiegeln, kann es passieren, dass sich die Jugend irgendwann selbst dadurch definiert und „die beste Freundin ernst macht“ aus dem „TRAUM“ „und schließlich damit anfängt sich längs zu ritzen“.

Außerdem wird in „3 Minuten“ mit der Choruszeile „Sie nehmen dir deine Jugend“ auf ein Fehlen einer Jugendkultur hingewiesen, was ebenfalls an der Mediengesellschaft liegt, welche in immer kürzerer Zeit neue Trends benötigt. Auch der Szenenkenner Klaus Farin verweist im *SPIEGEL*-Interview auf das Aussterben der Jugendkulturen: „Seit den neunziger Jahren entstehen keine großen Jugendszenen mehr. Die letzte dominante Jugendkultur ist im Augenblick noch HipHop – und sie wird die letzte sein. Es wird kleinteiliger, widersprüchlicher, schneller. Die Stile fließen ineinander über“ (Padtberg). „Kleinteiliger, widersprüchlicher, schneller“ wird es aber wegen den Medien, die immer schneller neuartige Themen benötigen und eher auf Skandale als auf eine Etablierung von Jugendkultur setzen. Dadurch wird den Jugendlichen ihre „Jugend“ (und damit ihre Kultur und Möglichkeit der gesellschaftlichen Umgestaltung) geraubt. Gründe hierfür können sich in der kapitalistischen Ausrichtung der westlichen Gesellschaften gesehen werden: möglichst schneller Profit verursacht kurzlebige Trends. Bei der Darstellung von Jugend wird generell übertrieben, was unter anderem Cathrin Kahlweit im

SPIEGEL bei der Diskussion um die „Generation Porno“ feststellt: „Die Tragödie ist nicht real“, sondern Teil der Vermarktungsstrategien: „Grenzüberschreitungen und Tabubrüche überall da, wo mit exzessiver Körperlichkeit ein Produkt vermarktet werden soll. Bei Heidi Klum und ihren wenig bekleideten Models etwa“ (Kahlweit). Insgesamt kommt die Journalistin zu dem Schluss, dass die negative Darstellung von Jugend medieninszeniert ist, so wie auch Prinz Pi in „3 Minuten“. Mit seinem Track stellt er sich aber gegen eine unbeteiligte Jugend und kritisiert die oberflächliche Darstellung dieser. Es hört sich so an, als wäre eine erweiterte Beteiligung der Jugend an der Politik in Deutschland wünschenswert.

Wir geben die Politik verloren...weil sie von der Wirtschaft, den Finanzmärkten, dem Handel usw. dominiert wird – mehr noch als von korrupten Politikern. Und selbst unsere Meinungen werden ja von den Medien gemacht. (Pott 117-118)

Was Pott hier an der globalisierten Welt kritisiert, lässt sich ebenso in Prinz Pis Track finden: Eine Kritik an der Konsumgesellschaft, die von den Finanzmärkten dominiert wird („Ihre Werte heißen Porsche BMW und MERCEDES“), und eine von den Medien inszenierte Darstellung von Realität, welche Meinungen beeinflusst und das politische Potential verhindert („Sie nehmen dir deine Jugend“). Wohlstand und Armut haben mit dieser Problematik wenig zu tun, wie Deggerich in „(K)eine Frage des Geldes“ feststellt:

Wenn es um das individuelle Verhalten geht, kommen die Extreme einander häufig nahe ... vom Flatrate-Saufen über Schulversagen und aggressiven Ausfällen bis hin zur sexuellen Verhörung. Sie sind verbunden durch einen gemeinsamen Nenner: Das fehlende Interesse ihrer Eltern ... „Die entscheidende Variable“, sagt der Dresdner Erziehungswissenschaftler Wolfgang Melzer, „ist nicht der Kontostand, sondern der Erziehungsstil der Eltern.“ ... „Kinder erfahren täglich, dass Werte wenig gelten und Normen ihre Verbindlichkeit verlieren. Sie vermissen die Orientierung [Hervorhebungen des Verfassers] ...“ (Deggerich)

Hier zeigt sich deutlich, dass Prinz Pi in seinem Track auf künstlerische Weise das aussagt, was auch die Erziehungswissenschaftler im Artikel feststellen: Die Probleme der Jugendlichen sind Symptome eines Mangels an Aufmerksamkeit seitens der Elterngeneration. Diese Symptome werden aber von den Medien

gehyped. Werte, Normen und Orientierung scheinen zu fehlen. Auch Samy Deluxe rappt passend: „Denk alle hier sind scheiße dran/ Egal ob arm oder reich/ Egal ob (-) schwarz oder weiß“ („Denk“). Anders als der Artikel von Deggerich aber führt Prinz Pi die Ursachenforschung weiter und landet bei einer konsumorientierten, egoistischen Gesellschaft, die materielle Interessen als „Werte“ ausgibt: Luxuskarossen und Schönheitschirurgie, eine Scheinwelt „voller Glitz und Glammer“ („Da läuft was schief“) ist es, die die Probleme der Jugendlichen auszulösen scheint. Dabei ist die Jugend aber keineswegs schlimmer als die Generation vor ihr.

5. Ergebnisse

Was auch Peters feststellt und was sich dann deutlich in Prinz Pis Track zeigt, ist, dass Deutschrap das Sprachrohr einer unzufriedenen Jugend, welche sich nicht ausreichend von den Medien repräsentiert sieht, sein kann (Peters 7). Ebenso wie die Literatur setzt sich auch der Deutschrap kritisch mit der Gesellschaft auseinander. Ob nun szeneeinterne Darlegung der eigenen Fähigkeiten in „Rechte Dritter“, die Darlegung der individuellen Schwierigkeiten in einer scheinbar vorkonstruierten Welt in „Viele Bars Parkbankblues“ oder die Kritik an Medien und Konsumgesellschaft in „3 Minuten“: Deutschrap setzt sich mit der gegenwärtigen Zeit und Kunst auseinander, und für die Forschung wie auch für unsere Gesellschaft wäre es wünschenswert, die Aussagen der Rapper zu analysieren und ernst zu nehmen. Rap ist hierbei wie die Literatur universell:

So vereinigt Rap in größter Bandbreite verschiedenste Ausdrucksformen mit unterschiedlichen Intentionen und poetischen Niveaus, von primitiven, euphemisierenden Beschreibungen der persönlichen Fähigkeiten beim Geschlechtsakt bis hin zu tiefenpsychologischen Beobachtungen mit philosophischem Hintergrund. (Peters 5)

Durch die entwickelte Methodologie, welche vor allem am Primärtext orientiert ist und erst in der Deutung Parallelen zu außertextlichen Diskursen herstellt, lassen sich Erkenntnisse über die Rapkunst, die Gesellschaft und deren Verhältniss ziehen, wie sich besonders bei „Da läuft was schief“ gezeigt hat: Der Track verknüpft szeneeinterne mit weltpolitischen Aussagen durch Vergleiche. Dadurch wird das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft hinterfragt: Eine Orientierung an Äußerlichkeiten und Image, an „Glitz und Glamour“ (21) wird abgelehnt und sich stattdessen auf die Oldschool-Tradition eines politisch ambitionierten Rap berufen. Deutschrap soll sich wieder einmischen. Dadurch wird die Luxus- und Scheinorientierung des gegenwärtigen populären Rap kritisiert. Hier zeigt sich deutlich die Notwendigkeit eines historischen Vorwissens über Deutschrap, welches diese Arbeit im ersten Kapitel eröffnet, denn

ohne ein solches ist die Aussage des Message-Rap der Gruppe Blumentopf, nämlich dass Kunst sich nicht nur mit sich selbst, sondern mit der Gesellschaft auseinandersetzen sollte, nicht in dieser Weise deutbar. Die Gruppe spielt besonders in der ersten Strophe mit dem abgelehnten Battle-Rap Schema des gegenwärtigen populären Rap, um dieses dadurch zu untergraben, was die ironische Verwendung von Codes zur subversiven Untergrabung in der postmodernen Kunst widerspiegelt.

Typisch für eine solche Kunst ist ebenfalls der Track „Rechte Dritter“ von Eins Zwo: Die Notwendigkeit von Zitaten für sowohl Rapper als auch DJ verweisen auf „Was Alte[s], was sich neu anhört“ (Chorus). Musikalische Untermalung und oraler Vortrag von Lyrik besteht schon seit langer Zeit in verschiedensten kulturellen Umfeldern und auch die DJ-Technik des Sampling, welche aus Teilen vorhandener Musikstücke einen neuen Beat kreiert, ist ein Zitat. „Was wir machen lebt von Zitaten“ (3), und daraus schaffen der Rapper Dendemann und der DJ Rabauke einen Track, der auf das künstlerisch-ästhetische Potential von Rap hinweist und dies gleichzeitig praktisch anwendet: Die ersten beiden Strophen sind dem Rapper vorbehalten, der mit ausgefeilten Reimschemata und breiter Verwendung von Stilmitteln (es finden sich Sinnsprüche, Metaphern, Vergleiche, Antonomasien, Personifizierungen, Antithesen, Alliterationen usw.) auch inhaltlich auf die Wichtigkeit von qualitativen Merkmalen im Rap hinweist. Die Chorusvarianten sind dem DJ vorbehalten, der hier seine Fähigkeiten in seinem Bereich unter Beweis stellt und mit dem eingespielten, durch Scratches besonders hervorgehobenen Zitat „Kommt ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört?“ die Grundaussage des Tracks untermauert. In der dritten Strophe mischen sich dann Einsätze von Rapper und DJ, was wie ein künstlerisches Spiel anmutet, bei dem die „Rechte Dritter“, die Rechte der Hörer auf einen kunstvoll ausgefeilten Raptrack befriedigt werden. Die Verwendung von Zitaten stellt sich als essentiell im Deutschrapp heraus, wobei die ursprüngliche Intention des Autors keine Rolle spielt und stattdessen die neu zusammengesetzte Montage in den Vordergrund tritt. „Rap besteht aus Montage von Elementen“ bestätigt auch Karrer (28), und dadurch beinhaltet er Intertextualität.

Wenn sich Texte aber immer nur auf weitere Texte beziehen, scheint in der Konsequenz „Alles konstruiert wie’n Plattenbau“ („Viele Bars Parkbankblues“, 77), womit sich der nächste Track dann

auseinandersetzt. Dieser gehört zur Kategorie Stream of Consciousness nach Peters, was sich sowohl durch Verwendung des Double-Time andeutet, als sich auch in den dargelegten losen Gedankenketten eines lyrischen Ich, welches sich entfremdet im Postdelirium nach durchfeierter Nacht auf die Suche nach Fixpunkten der Identität begibt, diesen aber gleichzeitig auch zu entkommen sucht, bestätigt. Das lyrische Ich versucht unter anderem durch Alkohol, Zynismus, Natur und Mediendarstellungen Anhalts- und auch Fluchtpunkte für sein Dasein zu gewinnen, scheitert jedoch bei allen Versuchen. Nur der letzte Satz, die Notiz im Tagebuch, das Schreiben dienen ihm als Ausweg aus der scheinbar vorkonstruierten Welt und bieten im einen Anhaltspunkt, die Welt verstehen zu können. Er findet Halt im künstlerischen Schaffen.

Dass Medien nicht die benötigten Anhaltspunkte für die junge Generation in Deutschland bieten kann, zeigt dann besonders der als nächstes analysierte Track „3 Minuten“ von Prinz Pi: Hier wurde deutlich, dass der Rapper durch Verwendung medialer Codes diese selbst untergräbt und kritisiert: Wie die Jugend von den Medien verteufelt wird, spiegelt im Endeffekt nur die Konsumorientierung der älteren Generation wieder, die sich zwar im Sinne der konsumierten Waren von der Jugend unterscheidet, aber genauso Moral und Werte beiseite stellt, und stattdessen gierig die nächste Ware konsumiert: „Ihre Werte heißen Porsche BMW und MERCEDES“ (15). Der Rapper entlarvt in individuellem Stil die Mediendarstellung von Jugend als Marketingstrategie, und kritisiert dabei Medien und die gegenwärtige Gesellschaft. Durch die endlose Definition der Jugend durch die Medien, wird den Jugendlichen ihre Kultur und damit ihre Möglichkeit der gesellschaftlichen Umgestaltung beraubt: „Sie nehmen dir deine Jugend“. Die Aussagen des Tracks werden außerdem durch die laute, wütend klingende Stimme des Rappers untermauert. Viele Besonderheiten, besonders in Bezug durch Lautstärke, konnten hier durch die Anwendung des Gesprächsanalytischen Transkriptionssystems (in der Methodologie) erfasst werden. Dies verweist auf die Nützlichkeit dieser methodologischen Besonderheiten.

Wie auch bei den Tracks von Blumentopf und Purkwa steht Prinz Pis Track der Welt kritisch gegenüber. Durch die Darlegung der Entwicklung des Deutschrap zeigt sich, dass dies die Tradition von Rapmusik widerspiegelt. Gleichzeitig sollte die Entwicklung zeigen, dass es neben populären Rap in Deutschland weiterhin eine Szene gibt, die nicht auf Gangster-Images setzt, sondern die Gesellschaft

kommentiert. Mit der dargelegten Methodologie hat sich gezeigt, dass sich diese Raptracks wie Gedichte analysieren lassen, um Erkenntnisse über die Kunst und die Gesellschaft zu gewinnen. So wie sich die Gesellschaft stetig wandelt, wandeln sich mit dieser auch Kunstformen, welche das menschliche Zusammenleben beschreiben und kommentieren. Die Forschung sollte sich also mit gegenwärtiger Kunst auseinandersetzen, um gegenwärtige gesellschaftliche Probleme, besonders die der Nachfolgeneration, verstehen und zu analysieren, um diese zu lösen. Raptextanalyse ist hierbei hilfreich und kann nach traditionellen Methoden vollzogen werden.

Die Vielfältigkeit der Themenbereiche bietet viele weitere neue Forschungsmöglichkeiten für die germanistische Literaturwissenschaft mit zahlreichen kulturellen Einflussfaktoren: Neben den vielen unterschiedlichen Musikrichtungen, die an der Entstehung von Rapmusik mitwirkten, finden sich auch verschiedenste lyrische Traditionen, die Einfluss auf das Rappen hatten; wie aus der Mediävistik bekannt, wurde lange Zeit viel Wert auf orale Vortragsweisen von Geschichten und Gedichten gelegt. In der lyrischen Tradition der persischen und arabischen Welt finden sich ebenfalls, ähnlich dem Battle-Rap und der Hommage im Hip Hop, Bezugnahmen auf andere Künstler in den Werken, sowie ein Messen von Fähigkeiten. Dieses ist dann auch wieder in der frühen Bluesmusik der USA anzutreffen : „Diese sogenannten Dozens ... fanden sogar den Weg auf Tonträger. So ließ der Musiker Bo Diddley ganze Songs seiner Schallplatten auf Dozens basieren“ (Krekow u.a. 10). Die verwendeten Elemente zur Schaffung eines Raptracks sind also eine Montage aus etwas „Altem“, Vorhandenen, um die gegenwärtige Gesellschaft zu erfassen, wie es der Protagonist aus Purkwas Track in der „Notiz im Tagebuch“ ausdrückt: so wie die Gesellschaft neue Formen annimmt, nimmt auch die Musikrichtung Rap eine neue Form an, die auf die sozialen Beziehungen angepasst, diese kommentiert und gleichzeitig darstellt. Rapmusik schafft für Künstler und Fans eine Perspektive auf die Welt, einen Anhaltspunkt, von dem aus sich weiter denken und handeln lässt. In einer Welt, in der es laut Aussage der analysierten Rapper an Fixpunkten fehlt.

Die Arbeit hat eine wissenschaftliche Basis zur Raptextanalyse schaffen können, einen Anhaltspunkt, an den sich weiter anknüpfen lässt. Die historische Entwicklung ließe sich zum Beispiel

auf die besondere Entwicklung in der ehemaligen DDR, sowie in Österreich und der Schweiz erweitern. Die Methodologie kann auf besondere (z.B. Mundart-Rap) Texte angepasst werden. Die Kritikpunkte an der Gesellschaft der analysierten Tracks ließen sich weiter untersuchen und z.B. auf Parallelen zur gegenwärtigen Literatur erweitern. Diese Arbeit hat also neben einer formellen Basis auch eine inhaltliche darlegen können, und es liegt nun an der zukünftigen Forschung, das hohe künstlerische und politische Potential, welches gegenwärtiger Deutschrapp bietet, zu nutzen. Auf das Potential und die Möglichkeiten hat diese Arbeit hingewiesen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Advanced Chemistry. „Fremd im eigenen Land“, Mzee, 1992. Single.
- Blumentopf. „Da läuft was schief“, *Gern Geschehen*. Stuttgart: Four Music, 2003. CD.
- . „Die Jungs aus dem Reihenhause“, *Eins A*. Stuttgart: Four Music, 2001. CD.
- Die Fantastischen Vier. „Die Da“, *Vier gewinnt*. Sony Music, 1992. CD.
- Doppeltes Risiko. „Pay Attention“, *Kaltschale und Honeycut sind Doppeltes Risiko*. Sumo Beats (Groove Attack), 2004. EP.
- Eins Zwo. „Rechte Dritter“, *Zwei*. Yo Mama, 2001. CD.
- Fiva MC. „Zurück (in die Zukunft)“, *Kopfhörer*. München: Flavamatic, 2006. CD.
- Freundeskreis. „Leg dein Ohr auf die Schiene der Geschichte“, *Quadratur des Kreises*. Stuttgart: Four Music, 1997. CD.
- Huss und Hodn. „Gangsterberuf“, *Jetzt schämst du dich!* Entourage Business, 2008. CD.
- . „Pornofilmkaese“, *Jetzt schämst du dich!* Entourage Business, 2008. CD.
- Prinz Pi. „Beweis dagegen“, *Rebell ohne Grund*. Berlin: Keine Liebe, 2009. CD.
- . „Bombenwetter“, *Rebell ohne Grund*. Berlin: Keine Liebe (Groove Attack), 2011. CD.
- . „Kann es sein“, *Neopunk*. Urban (Universal), 2008. CD.
- . „Handeln“, *Teenage Mutant Horror Show 2*. Berlin: Keine Liebe, 2009. CD.
- . „3 Minuten“, *Teenage Mutant Horror Show 2*. Berlin: Keine Liebe, 2009. CD.
- Purkwa. „Austauschbar“, *Piratensender*. Mannheim: Cradas Audio Sauna, 2008. CD.
- . „Intention“, *Piratensender*. Mannheim: Cradas Audio Sauna, 2008. CD.
- . „Movement“, *Piratensender*. Mannheim: Cradas Audio Sauna, 2008. CD.
- . „Viele Bars Parkbankblues“, *Piratensender*. Mannheim: Cradas Audio Sauna, 2008. CD.
- Samy Deluxe. „Deshalb“, *Dis wo ich herkomm*. Capitol (EMI), 2009. CD.
- . „Denk“, *Verdammtnochma!* Hamburg: EMI, 2004. CD.
- Texta. „Kanten“, *Blickwinkel*. Gecko (Groove Attack), 2004. CD.

Sekundärliteratur

- „Alkoholmissbrauch: Berlin prüft Verbot von Flatrate-Partys“, *SPIEGEL-online*. 30. März 2007. Web. 22. Juni 2011 <<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,474788,00.html>>.
- Baumann, Zygmunt. „On Glocalization: Or Globalization for Some, Localization for Some Others“, *Thesis Eleven* 54 (1998): 37-49.
- . *Postmodernity and its Discontents*. New York: UP, 1997.
- Bennett, Andy. „Hip hop am Main: The Localization of Rap Music and Hip Hop Culture“, *Media Culture Society* 21.77 (1999): 77-91.
- Berns, Jan und Peter Schlobinski. „Constructions of Identity in German Hip-Hop Culture“, *Discourse Constructions of Youth Identities*. Hg. Jannis Androutsopoulos und Alexandra Georgakopoulou. New York: John Benjamins Publishing, 2003. 197-220.
- „Bestie aus deutschem Blut“, *Der SPIEGEL* 50 (1992): 22-33.
- „Blumentopf (Band)“, *Wikipedia* 4. Juni 2011. Web. 4. Juni 2011 <http://de.wikipedia.org/wiki/Blumentopf_%28Band%29>.
- Bock, Karin, Stefan Maier u.a. „HipHop meets Academia: Positionen und Perspektiven auf die HipHop-Forschung“, *HipHop meets Academia: Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Studien zur Populärmusik. Hg. Thomas Phelps und Helmut Rösing. Bielefeld: Transcript, 2007. 11-16.
- . „HipHop als Phänomen kulturellen Wandels“, *HipHop meets Academia: Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Studien zur Populärmusik. Hg. Thomas Phelps und Helmut Rösing. Bielefeld: Transcript, 2007. 313-324.
- Brecker Brothers. „Squids“, *Don't Stop the Music*. Arista, 1977. CD.
- Brown, Timothy. „„Keeping it Real‘ in a Different ‚Hood‘: (African-)Americanization and Hip Hop in Germany“, *The Vinyl Ain't Final: Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*. Hg. Dipannita Basu und Sidney Lemelle. London: Pluto P, 2006. 137-150.
- Burdorf, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1995.
- Chang, Juliana. „Review: Keeping It Real: Interpreting Hip-Hop“, *College English* 68.5 (2006): 545-554.
- Deggerich, Markus. „(K)eine Frage des Geldes“, *SPIEGEL special* 7 (2008). 18. November 2008. Web. 22. Juni 2011 <<http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-62137668.html>>.
- Dendemann. *Abersowasvonlive*. Yo Mama (Sony Music), 2008. CD.
- . *Die Pfütze des Eisbergs*. Yo Mama (Sony Music), 2006. CD.
- . *Vom Vintage verweht*. Yo Mama (Sony Music), 2010. CD.

- „Deutscher Hip-Hop“, *Wikipedia* 7. Mai 2011. Web. 30. Mai 2011
<http://de.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Hip-Hop>.
- Dufresne, David. *Rap Revolution: Geschichte, Gruppen, Bewegungen*. Neustadt: Buchverlag Michael Schwinn, 1992.
- „Eins Zwo“, *Wikipedia*, 5. Mai 2011. Web. 8. Juni 2011 <http://de.wikipedia.org/wiki/Eins_Zwo>.
- Elflein, Dietmar. „From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany“, *Popular Music* 17.3 (1998): 255-265.
- „Falk Schacht“, *Wikipedia*, 26. Mai 2011. Web. 28. Mai 2011
<http://de.wikipedia.org/wiki/Falk_Schacht>.
- Fiedler, Leslie. *Cross the Border – Close the Gap*. New York: Stein and Day, 1972.
- Forman, Murray. „‘Represent’: Race, Space and Place in Rap Music“, *Popular Music* 19.1 (2000): 65-90.
- Frank, Horst Joachim. *Wie interpretiere ich ein Gedicht?: Eine methodische Anleitung*. Tübingen: A. Francke Verlag, 1991.
- Hauffe, Tobias [Purkwa]. „Zur Namenswahl“, E-mail an den Autor. 30. August 2008.
- Hoyler, Michael, und Christoph Mager. „‘Hip Hop ist im Haus’: Cultural Policy, Community Centres, and the Making of Hip-Hop Music in Germany“, *Built Environment* 31.3 (2005): 237-254.
- Hoyng, Hans. „Friedensprozess: Kleine Schritte auf mühsamem Weg“, *Der SPIEGEL* Sonderausgabe 2 (2003). 1. Juni 2003. Web. 3. Juni 2011 <<http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-27460402.html>>.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London und New York: Routledge, 1989.
- . *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*. U of Toronto Library. Web. 5.6.2011 <<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf>>.
- Kahlweit, Cathrin. „Jugend, Sex, Internet: Generation Porno: Die Tragödie ist nicht real“, *Sueddeutsche.de*. 18. März 2010. Web. 23. Juni 2011
<<http://www.sueddeutsche.de/kultur/jugend-sex-internet-generation-porno-die-tragoedie-ist-nicht-real-1.12605>>.
- „Kampfsaufen: Clubs locken mit Alkohol-, Flatrate“, *Sueddeutsche.de* 13. Januar 2006. Web. 24. Juni 2011 <<http://www.sueddeutsche.de/panorama/kampfsaufen-clubs-locken-mit-alkohol-flatrate-1.921361>>.
- Karrer, Wolfgang. „Rap als Jugendkultur zwischen Widerstand und Kommerzialisierung“, *Gulliver* 38 (1995): 21-44.
- Kimminich, Eva. „Eine Zwischenbilanz: 3 Jahrzehnte Hip Hop - 3 Jahrzehnte Hip Hop- Forschung“, *Rap: More than Words*. Hg. Eva Kimminich. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 2004. VII - XXVI.

- Krekow, Sebastian, Jens Steiner und Mathias Taupitz. *Das neue Hip Hop Lexikon*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2003.
- Krister, Malm. „Globalization – Localization, Homogenization – Diversification and Other Discordant Trends: A Challenge to Music Policy Makers“, *Global Repertoires: Popular Music within and beyond the Transnational Music Industry*. Hg. Andreas Gebesmair und Alfred Smudits. Aldershot (GB): Ashgate Publishing, 2001. 89-96.
- „Kritik an Flatrate-Partys: Kampf dem Komasaufen“, *Sueddeutsche.de* 31. März 2007. Web. 24. Juni 2011 <<http://www.sueddeutsche.de/panorama/kritik-an-flatrate-party-kampf-dem-komasaufen-1.664423>>.
- „Kufija“, *Wikipedia* 8. Mai 2011. Web. 23. Juni 2011 <<http://de.wikipedia.org/wiki/Kufiya>>.
- Lisa. „Curse: Die Goethes von Heute“, *Rap.de* 27. Juli 2009. Web. 2. Mai 2011 <<http://rap.de/news/4222>>.
- Lischke, Holger. „Purkwa: Gegensätze“, *Ibeat.de*. Web. 15. Juni 2011 <<http://1beat.de/review/purkwa-gegensaetze/>>.
- „Livin’ Large“, *Munich Party Guide* 18. Oktober 2003. Web. 2. Mai 2011 <<http://www.munich-partyguide.de/cgi-bin/reviews.fpl?ID=87>>.
- Loentz, Elizabeth. „Yiddish, Kanak Sprach, Klezmer, and HipHop: Ethnolect, Minority Culture, Multiculturalism, and Stereotype in Germany“, *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 25.1 (2006): 32-62.
- Lorenz, Sandra. „Lisa ist doch erst 13: Mit 2 Flaschen Schnaps ins Koma gesoffen!“, *Bild.de* 22. Juli 2008. Web. 27. Juni 2011 <<http://www.bild.de/news/vermishtes/lisa-simpson/mit-zwei-flaschen-schnaps-ins-koma-5238286.bild.html>>.
- Lützler, Paul Michael. „Einleitung: Postkolonialer Diskurs und deutsche Literatur“, *Schriftsteller und die „Dritte Welt“*. *Studien zum postkolonialen Blick*. Hg. Paul Michael Lützler. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998.
- Mager, Christoph. „Grenzen populärer Musik: Die geographische Produktion von Differenz im deutschen HipHop“, *Grenzen, Konstruktionen und Bedeutungen*. Hg. Dennis Gräf und Verena Schmöller. Passau: Karl Stutz Verlag, 2009. 45-65.
- Magistrix.de*. Web. 8. Mai 2011 <<http://www.magistrix.de/>>.
- Manuel, Peter. „Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Music“, *Popular Music* 14.2 (1995): 227-239.
- Menrath, Stefanie. *Represent what...: Performativität von Identitäten im HipHop*. Hamburg: Argument Verlag, 2001.
- Motley, Carol M. und Geraldine Rosa Henderson. „The Global Hip-Hop Diaspora: Understanding the Culture“, *Journal of Business Research* 61 (2008): 243-253.

- Omoniyi, Topoi. „Hip-Hop Through the World Englishes Lens: A Response to Globalization“, *World Englishes* 25.2 (2006): 195-208.
- Padtberg, Carola. „Die 00er-Generation: HipHop ist die letzte große Jugendkultur“, *SPIEGEL-online* 11. Dezember 2009. Web. 22. Juni 2011 <<http://www.spiegel.de/schulspiegel/leben/0,1518,666113,00.html>>.
- Parker, Jessica Leigh. *The Hip Hop Aesthetic: A Cultural Revolution*. Denver: UP, 2006. Dissertation.
- Pennay, Mark. „Rap in Germany: The Birth of a Genre“, *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Hg. Mitchell, Tony. Middletown: Wesleyan UP, 2001. 111-133.
- Peters, Severin. *Romantische Lyrik und Rap-Texte als Ausdruck ‚progressiver Universalpoesie‘ (F. Schlegel): Ein Vergleich*, Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation. Hg. Prof. Dr. Peter Gendolla et al. Siegen: Universitätsverlag, 2002.
- Pilkington, Hilary und Richard Johnson. „Peripheral Youth: Relations of Identity and Power in Global/Local Context“, *European Journal of Cultural Studies* 6.3 (2003): 259-283.
- Pott, Hans Georg. „Nationale und regionale Identitäten im Zeitalter der Globalisierung“, *Oppelner Beiträge zur Germanistik. Band 6: Regionalität als Kategorie der Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hg. Maria Katarzyna Lasatowicz und Marek Zybur. Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang Verlag, 2002. 113-122.
- Prinz Pi. *Rebell ohne Grund*. Berlin: Keine Liebe, 2011. CD.
- „Prinz Pi“, *Wikipedia* 21. Juni 2011. Web. 23. Juni 2011 <http://de.wikipedia.org/wiki/Prinz_Pi>.
- „Purkwa“, *Purkwa.de*. 2010. Web. 14. Juni 2011 <<http://www.purkwa.de/purkwa/>>.
- Purkwa. *GegenSätze*. Bayreuth: Yanti Records, 2010. CD.
- Putnam, Michael. „Teaching Controversal Topics in Contemporary German Culture through Hip-Hop“, *Die Unterrichtspraxis / Teaching German* 39.1/2 (2006): 69-79.
- Ruby On Rails. „Magistrix“, *Magistrix.de*. Web. 2. Juni 2011 <<http://www.magistrix.de/>>.
- Schmidt, Johannes. „Trends in German Hip Hop Music and Its Usefulness for the Classroom“, *Die Unterrichtspraxis/ Teaching German* 41.1 (2008): 46-56.
- Selting, Margret, Peter Auer u.a. „Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)“, *Uni-potsdam.de*. Web. 1. Juni 2011 <<http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/rlmprcht/textling/comment/gat.pdf>>.
- Splash-Festival.de*. Web. 3. Mai 2011 <<http://www.splash-festival.de/>>.
- Templeton, Inez Horton. „What’s so German About It?: Cultural Identity in the Berlin Hip Hop Scene“, PhD thesis. U of Stirling, 2005.

Weber, Martin. „Review: Purkwa – Piratensender“, *Bumbanet.de* 1. April 2007. Web. 14. Juni 2011
<<http://www.bumbanet.de/reviews/purkwa-piratensender.shtml>>.

Anhang: Liedtexte und Albenempfehlungen

Blumentopf. „Da läuft was schief“

1 [Schu]: Wenn du dein Mikrofon checkst (-) und nur mit miesem Flow rappst/

2 Bist du zum=SCHEITERN=verurteilt (-) so wie der FRIEDENSprozess/=

3 =Doch wenn ich auf einer Bühne meine Parts droppe/

4 Dann sind noch mehr Hände in der Luft als Schadstoffe/=

5 =Leute live zu rocken ist wie lesen (-) MANCHE lernen es NIE/

6 Doch am Mic hab ich mehr Ausstrahlung als Kernenergie/=

7 =Ich bin ein derber MC (-) denn ich hab Brenner am Start/

8 Und meine Reime liegen im Takt, so wie die Penner im Park/

9 Wenn ihr mich BATTLEN wollt (-) rat ich dass Ihr das lieber lasst/

10 Denn meine Disse sitzen (-) wie Ausländer in Abschiebehäft/=

11 =Und ganz genauso wie Verfahren gegen RECHTSradikale/

12 Dauert meine Rapkarriere nun schon etliche Jahre/

13 Früher träumte ich oft (-) von Applaus und von Props/

14 Wie Menschen in Halle (-) heute noch vom Aufschwung Ost/

15 Aber ich will keinen BENZ (-) oder'n Häuschen mit Garten/

16 Ich will durch=die=WELT=ziehen wie deutsche Soldaten/

1 [Chorus; Johanna]: Mikrofon und MC`s (-) sind nicht zu trennen=wie Religionen und Krieg.

2 Da läuft was schief::f!

3 Ja wir und das Mic (-) sind nicht zu trennen=wie Nike und Kinderarbeit.

4 Irgendwas stimmt hier nicht!

5 Der Stift und das Blatt (-) sind nicht zu trennen=so wie Willkür und Macht.

6 Da läuft was schie::f!

7 Wir und dope Beats (-) sind nicht zu trennen=wie Lügen und Politik.

8 Irgendwas stimmt hier nicht!

17 [Schu]: Zu viele Rapper ham nur noch die Charts im Kopf/=

18 =Und denken MTV entscheidet wer die Party rockt/

19 Aber Videorotationen Fame und MEDIENHYPE/

20 Sind wie Passanten wenn es Stress gibt: (-) Sie gehen vorbei/=

21 =Und drum SCHEISSE ich auf Clips voller Glitz und Glammer/=

22 =Ich will's unten halten (-) wie der Westen die Entwicklungsländer/=

23 =Ich brauch 'ne fette Kick im Sampler (-) und 'ne krachende Snare/

24 Damit mein Sound so dreckig wird (-) wie das Wasser im Meer/=

25 =Wenn wir 'ne Platte pressen die schwarz ist wie Ostseestrände/

26 Und flach wie das Niveau der Fernsehshows am Wochenende/

27 Dann vergammelt die nicht im Regal wie Großmutter im Pflegeheim/=

28 =Weil's auf ihr mehr Hits gibt, als auf'm Schulhof Schlägereien/

29 Ja wir stürmen Eure Hitparaden/ (-)

30 Mit Texten die=unter=die=Haut gehen wie FIXERNadeln/

31 Wir releasen 'ne LP voll fetten Beats und BurnerRap/

32 Und scheißen auf Popmusik (-) wie Amis aufs Völkerrecht.

Eins Zwo. „Rechte Dritter“

„Das geht so!

Kommt Ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört? (x3)

Kommt Ihr klar? Kommt Ihr klar?“

1 Erstens halt' ich nicht viel von Faustregeln/

2 Jeder soll seinen Hip Hop Haussegen selbst auspegeln/

3 Was wir machen lebt von Zitaten/

4 Nur hält sich trotz KLEInerer=Kunst KEIner=von=uns für'n Piraten/

5 Denn Schallplatten sind Schatzkarten/

6 Auf denen wir mit=Nadeln=statt=Klappspaten nach=Loops=und=Cuts=graben/

7 Diejenigen mit Untiefen ham' die Hits gemacht/=

8 =Je weniger sie rundliefen desto Schnitzeljagd/

9 So bleibt's für kleine Pfadfinder unentdeckt/

10 Denn offenbar=hoffen=wa dass keiner schlafende Hunde weckt/

11 Und brauchst du was Smoothes zum runterkommen/=

12 =Nun davon ham Willi Bubbles und der Don hundert Tonnen/

13 Und wenn dein Haus brennt merkst Du's (-) wetten?/

14 Dann wirst du deine Werksdisketten sicher nicht=als=erstes retten/

15 Denn frische Breaks und Köpfe voll guter Ideen/

16 Rechte Dritter und Hip Hop würden sich super verstehen/

„Kommt Ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört? (x3)

Kommt Ihr klar? Kommt Ihr klar?

Kommt Ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört? (x3)

Kommt Ihr klar? Kommt Ihr klar?“

17 Zweitens sind neben den Rechten von Rillen/

18 Meine BESSEREN Sprüche nur aus den SCHLECHTEREN Filmen/

19 Aus Sitcoms, Cartoons und Teleshops/

20 Von den Helicops und all den andern Daily-Soaps/

21 Ob Sätze, Wörter oder Lautmalerei/=

22 =Das Unterfangen geht stundenlang und ich bin hautnah dabei/

23 Denn mit Gerechtigkeit ham's Dritte eilig/

24 Schön dass jeder anders checkt, wann der Zweck die Mittel heiligt/

25 Einer ist der Dieb (-) einer war inspiRIERT/

26 Solang jemand glaubt, dass aus ihm ein kleiner DaVinci WIRD/

27 Und sollt' es nirgendwo mehr ein Zitat geben/

28 Zählt bei=der=Verswahl leider=erst=mal mein Privatleben/

29 Denn das ist und bleibt die Quelle die nie versiegt/

30 Ich leb' danach dass=jeder=Tag die Melodie wiedergibt/

31 Also geht sicher eure Wände sind derbe schalldicht/=

32 =Denn in manchen Ohren werden gerade Rechte Dritter vergewaltigt/

„Kommt Ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört? (x3)

Kommt Ihr klar? Kommt Ihr klar?“

33 Sollte mehr als einer diesen Track fühlen/

34 „Dann“ =[„kommt ihr klar“]= mit den Scheinen nie im Dreck wühlen/

35 „Und ist“ (-) mehr als einer nicht blind, stumm und taub/[=„kommt ihr klar“]=

36 = „Dann“ mit 'n paar Gänsefüßen und 'n Mundraub/

- 37 Ich wollt' gerad' zwar sagen (-) mir platzt der Kragen/
38 Aber drittens kann ich fast immer noch Cuts vertragen/
39 Wir pitchen's nicht tot (-) wählen sorgfältig aus/
40 Und HOFFEN du hältst dich raus=wenn Du ihn gerad' selbst nicht brauchst/
41 Ob Lieblings-MC oder preiswerter Gaststar/
42 Ein begeisterter Bastler (-) weiß=wer=da=WAS=war/
43 Ohne 'n Plan zu haben vom Sinne des Erfinders/
44 Ob Du lieber nicht widersprichst und Schlimmeres verhinderst/
45 Also warum=werden=da=was für ÄNGSTE wach?/
46 Warum denkst du nach und hast es nicht längst gemacht?/
47 Denn wenn wir immer nur auf bessere Zeiten warten/=
48 =Gibt's die Eigenarten bald auch in unseren Breitengraden/
49 Daher Dank an alle mit Spaß an Kleinigkeiten/
50 Alle die noch wissen wer sich freut wenn zwei sich streiten/
51 Und hohes Gericht, natürlich nur, wenn Du es duldest="ja"/=
52 =Kommt jetzt noch mal der Kerl, der für mich an allem SCHULD ist/

„Kommt Ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört? (x5)

Kommt Ihr klar? Kommt Ihr klar?

Kommt Ihr klar mit was Altem, was sich neu anhört? (x2)

Was sich neu anhört?

Welches Samples man verwendet und vor allem, was man daraus macht!“

Purkwa. „Viele Bars Parkbankblues“

- 1 (x2 Mein GESICHT verzerrt in der Wodkaflasche/=
- 2 =Ein Morgen der Angst statt Hoffnung brachte/
- 3 Du bist besoffen halt die Klappe/=
- 4 =Dein Leben nur Nebensache/
- 5 Eh und Je (-) Tag und Nacht/=
- 6 =Der Spiegel fragt mich was hat Zweifeln gebracht?/=
- 7 =NICHTS (-) außer dass ich beim Kotzen lach/
- 8 Zynisch klebt der Beigeschmack./=
- 9 =ALLES will dass man weitermacht/
- 10 Doch was wenn außer Scheitern gar nichts klappt/=
- 11 =Und schon aufstehen Panik macht/
- 12 Und das Ganze nicht wegen ‘ner Wahnsinnsnacht/
- 13 Sondern weil man weiß dass alles Zufall ist/
- 14 Weil es absurd scheint dass es was Gutes gibt/=
- 15 =Man (-) HASST sich selbst (-) HASST die Welt/
- 16 Ist von Kopf bis Fuß mit HASS erfüllt/=
- 17 =Ich negier‘ jeden Sinn/
- 18 Wo führt das hin/=
- 19 =Wenn im Leben nichts mehr stimmt?/
- 20 Denn wer ich bin/=
- 21 =Ist eigentlich nur Kontingent (-) meine Existenz dahin./
- 22 Muss mich dem Scheiß entziehen/
- 23 Muss jetzt fliehen/
- 24 Übrig bleibt nur Aspirin./

- 25 Hab nichts verstanden/
26 Scheiß auf Gedanken/
27 Das Leben grinst nur: Nichts zu danken/
28 Was heißt hier ich muss handeln?/
29 Soll ich vielleicht die Welt verwandeln?/=
30 =Ich kotz mich an (-) schau mich an/=
31 =Sag mir wie man sich so verstellen kann?/
32 Ich scheiß auf alles um mich rum/
33 Ich versteh sowieso nur Wodka und Rum/=
34 =Ich (-) muss hier raus/=
35 =Dieser Raum frisst mich auf/=
36 =Fuck, hatte ich nicht Wein gekauft?/
37 So verlass ich das Haus/=
38 =Nur mit Kopfhörern auf/
39 Viel zu früh und noch keiner auf/=
40 =Ich (-) bin mal wieder bei Mum zu Haus/
41 Die Neubausiedlung scheint grau in grau/
42 Ich glaub wenn ich jemand treff^x gibt's Stress/
43 Besser wenn du mich alleine lässt/
44 Der Zeitungsmann/=
45 =Schaut mich wütend an/
46 Ich bin ein Arschloch dass nichtmal grüßen kann/
47 ,Leck mich denn ich bin müde man/
48 Guten Morgen ist nur 'ne Lüge man!'/=
49 =,Da (-) hast du recht'/=
50 =Sagt er ganz relaxed/=

51 =Ich bin perplex/=

52 =Hab ihn unterschätzt/=

53 Er (-) lacht mich an/

54 Reicht die Hand/

55 ‚Was soll's ich verbreite Lügen man‘/

56 Ich (-) schau ihn an und check es nicht/=

57 =Frage was es zu entdecken gibt./=

58 =Er meint ‚Na das!‘/=

59 =Zeigt das Titelblatt/=

60 =Lacht und wünscht noch ‘ne Gute Nacht./

61 Wir trennen uns und ich streun umher/

62 Drück auf Play als ob's so leichter wär./

63 Wenn Beatz die Welt beschreiben/

64 Verändern Zweifel Seltenheiten/

65 Und was kann man noch begreifen?/

66 Denn selbst Fakten haben tausend Seiten./

67 Ich weiß nicht, was gültig ist/=

68 =Weiß nur, dass ich immer mehr an Müll erstick:/

69 Leben (-) Tod,/

70 Arbeit (-) Brot/

71 Alltagswelt gleich hoffnungslos/=

72 =Und so lauf ich ziellos weiter/

73 Nur den Kater als Wegbegleiter/

74 Leider befreit die frische Luft mich kaum/

75 Selbst der Waldrand grenzt aus wie ein Zaun./=

76 =Alles schreit danach abzuhau'n/

- 77 Alles konstruiert wie'n Plattenbau/=
- 78 =Fuck ich raste aus./
- 79 Leben heißt Fiktion/
- 80 Oder doch nicht?/=
- 81 =Man wer weiß das schon?/
- 82 Ich ertränk die Frage im Alkohol/
- 83 Sauf mich zu und fühl mich wohl/
- 84 Doch es bleibt NICHTS außer morgens Wut/
- 85 Und vielleicht 'ne Notiz im Tagebuch)

Prinz Pi. „3 Minuten“

- 1 Das ist lass=den=Korn=rumgehen/
- 2 Handy nehmen (-) Pornos drehen/
- 3 Gangbang-Szenen (-)/
- 4 Aus Langeweile bis an die Grenzen gehen/
- 5 Rumhängen (-) dumm quatschen/
- 6 Aufmucken (-) rumatzen/
- 7 Durchdrehend =aus=Frust auf die Welt jemanden UMklatschen (-)/
- 8 Sieh dir die Jugend an (-) wie die Medien sie verteufeln/
- 9 Blick in die Städte wo aus Fenstern die Fernseher leuchten/
- 10 Blick auf all die Deutschen in ihren kleinen warmen Häuschen/
- 11 Die mit den satten Bäuchen (-) die sich ständig selber täuschen/
- 12 Im reichsten Land der Welt (-) wo kein Arsch zufrieden ist/
- 13 Mit dem was er hat (-) weil ein JEDER hier zu GIERIG ist/
- 14 In dem gleichen Land wo die Moral so verdreht ist/
- 15 Ihre Werte heißen Porsche BMW und MERCEDES/

Chorus X 2

- Sie nehmen dir deine Jugend (-) du hast keine Jugend/
HALBstarke ALKfahne SO::=leicht einzustufen/
Sie nehmen dir deine Jugend (-) du hast keine Jugend/
HALFZWARE (-) ALLES drin in einem Song von 3 Minuten/

- 16 Das ist Flatrate-saufend in den Backstage laufen/
- 17 Pfund Skunk kaufen (-) gleich das ganze PACK WEG rauchen/

- 18 Das ist Euphorie im Lichtertunnel/
19 Das ist Farben sehen/
20 Fenster=auf=Mucke=laut Runden im geklauten Wagen drehn/
21 Stummel aus dem Fenster schnippen/
22 Trauern wenn die beste Freundin ernst macht/
23 Und schließlich damit anfängt sich längs zu ritzen/
24 Das ist mit ihren Eltern in der Notaufnahme sitzen/=
25 =Wo die beiden Kokanasen nur von sich und über Porschefahren/=
26 =Über ihren nächsten Schuss Botox sprachen/=
27 =Während die EIGENE Tochter nebenan im Koma lag (-)/
28 Das ist MYSPACE Top Friends und ICQ/
29 Das ist kein‘ Bock haben auf irgendein SCHEISS Beruf/
30 Auf den Schultern keine Engel sitzen (-) neongelber Pali-Schal/
31 Schwachsinn redend Absinth heben (-) Kreuzberg Zyankhali Bar/
32 Die Mädels schminken ihre Augen dunkel (-) fallen auf/
33 Doch im Club da sind alle drauf (-) DRAUF und sie tauchen unter/

Chorus X 2

- 34 Das ist zu sei‘m Kumpel kommen (-) die Wohnungstür ist unverschlossen/
35 Mitten in sei‘m Wohnzimmer (-) hat er sich in sein Mund geschossen/
36 Die Tapete voll (-) sein letzter Gruß rot auf weiß/=
37 =Deine Lippen wiederholen das Echo seines Todesschreis/
38 Das ist wenn die Eltern meinen (-) mit ein bisschen Geldverteilen/
39 Ham‘ sie dann genug getan du stolperst in die Welt hinein/
40 Doch deine Chucks RUTSCHEN AUS/
41 In dem SCHLAMM und Matsch (-)/

42 In der Welt=die=die=Generation=vor=dir verSCHANDELT hat/

43 Das ist mit ganzer Kraft dagegen zu halten/

44 Das ist mit Liquid seinen Schädel zu spalten/

45 Das ist versuchen mal ein Mädels zu halten/

46 Das ist Rebell sein aus Prinzip (-) das ist NEOPUNK/

47 Das ist nix blicken rennen in die NEBELWAND/

48 Das ist mit dem Messer spielend aufwachen beim Ticker/

49 Und beim Geh'n die letzten Reste ziehen/

50 Schlägereien auf Tilidin (-)/

51 Das ist auf den Boxsack hauen (-) das ist ihnen die Hoffnung klauen/

52 Das ist alles fühlt sich nur noch an wie ein bekloppter TRAUM

Chorus X 2

Schusseffekt

Weitere Discographie

Blumentopf. *Eins A*. Four Music (Sony Music): 2001. CD.

---. *Großes Kino*. Four Music (Sony Music): 1999. CD.

---. *Kein Zufall*. Four Music (Sony Music): 1997. CD.

CHS. *Bildlich Gesprochen*. Release Record: 2005. CD.

Dendemann. *Die Pfütze des Eisbergs*. Yo Mama (Sony Music): 2006. CD.

Eins Zwo. *Gefährliches Halbwissen*. Yo Mama (Sony Music): 2006. CD.

---. *Zwei*. Yo Mama (Sony Music): 2006. CD.

Freundeskreis. *Esperanto*. Four Music (Sony Music): 1999. CD.

Herr von Grau. *Heldenplätze*. Rappers.in: 2009. CD.

Prinz Pi. *Der Herr der Dinge* (Bonus-CD). *Donnerwetter!*. Berlin, No Peanuts (Groove Attack): 2006.
CD.

Purkwa. *GegenSätze*. Yanti Records: 2009. CD.

Samy Deluxe. *Verdammtnochma!*. Mute (EMI): 2004. CD.

---. *Samy Deluxe*. EMI: 2001. CD.

Spax. *Engel & Ratten*. Urban (CD Vertrieb Grieger): 2004. CD.

Texta. *Blickwinkel*. Gecko (Groove Attack), 2004. CD.

---. *Gegenüber*. Plattenmei: 1999. CD.

---. *Grotesk*. Geco Tonwaren (Groove Attack): 2011. CD.

---. *So oder So*. Geco (Groove Attack): 2004. CD.

Umse. *Smart und Weise*. Tunnelblick/667Dist: 2008. CD.