



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Sprache als Medium der Konstruktion / Inszenierung  
von Gangsta-Rap(-Identität) im deutschsprachigen Raum.  
Unter Fokussierung des Beispiels  
*Money Boy* (Sebastian Meisinger)“

verfasst von / submitted by

Nina Wieneritsch, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 333 593 T

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Musikerziehung

Betreut von / Supervisor:

PD Mag. Dr. Manfred Glauningner



*Für alle Brudis*



# Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	III
Tabellenverzeichnis.....	III
<b>Einleitung.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Gangsta-Rap.....</b>	<b>5</b>
1.1 Entstehung und Entwicklung.....	7
1.1.1 Die karibischen Wurzeln.....	7
1.1.2 Aus Reggae wird Rap: Von New York an die West Coast.....	9
1.1.3 Von Übersee nach Rödelheim nach Berlin: Übernahme in den deutschen Sprachraum.....	10
1.1.4 Österreichischer Gangsta-Rap.....	14
1.1.5 Ist-Zustand der deutschsprachigen Szene.....	16
1.2 Sprache des Gangsta-Rap.....	17
1.2.1 Die Hip-Hop-Sprache.....	17
1.2.1.1 Der Ursprung: <i>Black English</i> .....	18
1.2.1.2 Spezifika des <i>Black English</i> .....	22
1.2.1.3 Die Hip-Hop-Sprache: Charakteristika und kommunikative Methoden.....	27
1.2.2 Übernahme in den deutschen Sprachraum.....	31
1.2.2.1 Sprechhandlungen bzw. -akte.....	31
1.2.2.2 Sprachliche Orientierung und Rap-Rhetorik.....	32
1.2.3 Heterogenitäten innerhalb des deutschen Sprachraums.....	34
<b>2. Kontextualisierung und die Erzeugung von Identität.....</b>	<b>36</b>
2.1 Die <i>Gangsta</i> -Figur.....	36
2.2 Authentizität im Gangsta-Rap und das <i>realness</i> -Konzept.....	37
2.3 Identitätskonzepte, Imagekonstruktion und <i>style</i> .....	42
2.4 Kontextualisierung und ihre Anwendung auf Gangsta-Rap.....	45
2.4.1 Die Kontextualisierungstheorie.....	45
2.4.2 Die Anwendung auf Gangsta-Rap.....	49
2.4.2.1 Schemata des fokussierten Interagierens.....	50
2.4.2.2 Schemata des <i>turn taking</i> .....	52
2.4.2.3 Handlungsschemata.....	53
2.4.2.4 Thematische Schemata.....	55
2.4.2.5 Beziehungsschemata.....	56
<b>3. Das Beispiel aus der Praxis: Money Boy.....</b>	<b>58</b>
3.1 Die Konstruktion der Kunstfigur.....	58
3.1.1 Kategoriensystem.....	59
3.1.2 Übertragung der Kategorien auf Money Boy.....	60
3.1.2.1 Sprache.....	60

3.1.2.2 Texte .....	63
3.1.2.3 Soziale Bedeutung (der Gangsta-Rap-Sprache) / Image / Hip-Hop-Szene....	65
3.1.2.4 Jugendliche Identitätsfindung / Identifizierung .....	68
3.1.2.5 (Image-)Konstruktion / Inszenierung.....	69
3.2 Das Eigenleben der Kunstfigur.....	71
3.2.1 „vong-Sprache“: Der Sprachstil von Money Boy .....	71
3.2.1.1 Morphologische Ebene.....	72
3.2.1.2 Syntaktische Ebene.....	76
3.2.2 Rezeption .....	78
<b>4. Diskussion .....</b>	<b>82</b>
<b>5. Fazit.....</b>	<b>86</b>
Literaturverzeichnis .....	IV
Anhang.....	XVI

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Atlantischer Dreieckshandel.....	20
Abbildung 2: Dreistellige Relation der Kontextualisierung.....	49
Abbildung 3: Screenshot aus dem Video zum Song „Kola mit Eis“ .....	68
Abbildung 4: Cover der Single „Beste Leben“ .....	69
Abbildung 5: Austausch einzelner deutscher Wörter durch englische Pendants .....	72
Abbildung 6: (Absichtliche) Orthografiefehler in einem Facebookbeitrag .....	74
Abbildung 7: Deutsche und englische Konjugation englischer Wortstämme in Facebook- beiträgen von Money Boy .....	75
Abbildung 8: Verwendung von <i>leetspeak</i> in Facebookbeiträgen.....	76
Abbildung 9: Standardferne Syntax in Facebookbeiträgen .....	77
Abbildung 10: Verwendung der Zirkumposition <i>vong ... her</i> .....	77
Abbildung 11: Fankommentar zu einem Beitrag vom 18. März 2019 .....	79
Abbildung 12: Fankommentar zu einem Beitrag vom 13. Dezember 2018.....	79
Abbildung 13: Beispielbild von „Nachdenkliche Sprüche mit Bilder“ .....	80

## Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Grammatikalische Eigenschaften von <i>Black English</i> .....	23
Tabelle 2: Fünf <i>present tenses</i> des <i>Black English</i> .....	25
Tabelle 3: Ausgewählte Wörter und Phrasen des <i>Black English</i> .....	27
Tabelle 4: Orthografische Charakteristika der Hip-Hop-Sprache .....	30
Tabelle 5: Merkmale der Übernahme englischer Strukturen in die deutsche Hip-Hop- Kommunikation.....	33
Tabelle 6: Ausgewählte Motive von Maskulinität im Gangsta-Rap .....	38
Tabelle 7: Einfache Handlungstypen im Gangsta-Rap.....	54
Tabelle 8: Schematischer Aufbau des Kategoriensystems .....	59
Tabelle 9: Typische Begriffe der „ <i>vong</i> -Sprache“ (Auswahl) .....	73





For this drug deal, I'm the big wheel  
The dope I'm sellin', you don't smoke, you feel  
Out on the dance floor, on my world tour  
I'm sellin' dope in each and every record store.  
*I'm Your Pusher*, Ice-T (1988)

Wir haben das Jay, wir haben Cocaine  
Und wir sind die Kings in diesem Game  
Ich hab' Kokain, ich hab' Krokodil  
Ich verticke Pulver wie Persil.  
*Ich komm in den Park*, Money Boy (2016)

## Einleitung

Der neokonservativen Wirtschaftspolitik Amerikas in den späten 1980er-Jahren ist es zu verdanken, dass sich Gangsta-Rap entwickelte und an dieser Stelle – beinahe vier Jahrzehnte nach seinem Entstehen – mit dem modernen Phänomen der „*vong*-Sprache“ in Zusammenhang gebracht werden kann. Diese Nonstandardvarietät dient – gleichwie die US-amerikanische Hip-Hop-Sprache und jegliche andere Soziolekte – als Kontextualisierungshinweis zur Schaffung eines kollektiven Identitätsgefühls unter den Sprechern. Die „*vong*-Sprache“ lässt sich neben anderen v. a. auf den österreichischen Rapper Money Boy zurückführen. Bemerkenswert sind diesbezüglich zwei Aspekte: (1) Die ursprünglich nur im Internet von Szeneangehörigen verwendete Varietät hat sich auf die Alltagssprache ausgebreitet, ist Thema von Medienberichten und kommt in Marketingstrategien von Unternehmen zum Einsatz. (2) Money Boy hat unter seinem bürgerlichen Namen SEBASTIAN MEISINGER (2008) eine Diplomarbeit über Gangsta-Rap verfasst. Es kann damit davon ausgegangen werden, dass er einschlägiges (Meta-)Wissen daraus für seine eigene Karriere und die Konstruktion der Kunstfigur *Money Boy* verwendet hat. Obwohl sich dem Künstler in Medienberichten und teils auch vereinzelt akademischen Abhandlungen jüngst des Öfteren gewidmet wird, mangelt es noch an wissenschaftlichen Arbeiten, in denen die „*vong*-Sprache“ mit der notwendigen Ernsthaftigkeit betrachtet wird. Auch das Verhältnis zwischen der vielfach belächelten Rapper-Persona und der Person SEBASTIAN MEISINGER wurde bislang kaum betrachtet, wenn auch einige Medienberichte (Artikel und Interviews) existieren, in denen sich dieses Themas angenommen wird.

In der vorliegenden Diplomarbeit erfolgt die Untersuchung diesbezüglich auf Basis der sog. Kontextualisierungstheorie. Die von AUER (1986: 27 ff.; 1991: 4) definierten Schemata

werden dafür auf den Gangsta-Rap-Kontext übertragen. Zudem sollen ausgewählte Aspekte sprachbasierter Konstruktion bzw. Inszenierung des Genres und der entsprechenden Identität(en) betrachtet werden. Ausgehend von der US-amerikanischen linguistischen Ausprägung des Gangsta-Rap wird der Bogen zum deutschsprachigen Raum gespannt. Es wird angenommen, dass die deutsche Gangsta-Rap-Sprache entsprechende (adaptive) Übernahmen aus dem US-amerikanischen Raum reflektiert und dass sich der deutsche Sprachraum dabei als durchaus heterogen bzw. regional differenziert erweist – nicht zuletzt hinsichtlich der Funktionalisierung von Nonstandarddeutsch.

Der Künstler Money Boy wird dabei als Beispiel für „strategische“, (besonders) reflektierte einschlägige Konstruktions- und Inszenierungsphänomene herangezogen. Aus den Ausführungen soll v. a. hervorgehen, welche Übernahmen aus dem US-amerikanischen Raum und welche Spezifika die Sprache als Medium der Konstruktion des Genres Gangsta-Rap und der entsprechenden Gangsta-Rap-Identitäten im deutschsprachigen Raum reflektiert. Weiterhin wird untersucht, welche varietäten- bzw. variationsspezifischen sprachlichen Merkmale ausschlaggebend sind, d. h. eine entsprechende „soziale Bedeutung“ haben. Zuletzt erfolgt eine Analyse dahingehend, inwiefern bzw. inwieweit sich in der Konstruktion bzw. Inszenierung der Gangsta-Rap-Kunstfigur Money Boy und dem entsprechenden künstlerischen Output einschlägiges (Meta-)Wissen von Sebastian Meisinger widerspiegelt. Es wird davon ausgegangen, dass er in seiner Diplomarbeit diesbezüglich wesentliche Aspekte antizipiert.

Hinsichtlich des Genres Gangsta-Rap und der sog. Hip-Hop-Sprache wird dabei hermeneutisch vorgegangen. Es wurde einschlägige musikwissenschaftliche und linguistische Fachliteratur verwendet. Dabei muss angemerkt werden, dass v. a. die musikalische Darstellung des Genres innerhalb der vorliegenden Arbeit in keinem Fall irgendeinem Anspruch gerecht werden kann. Auf musikalische Spezifika (z. B. betonte und unbetonte Zählzeiten u. Ä.) wird nicht eingegangen, weil der Fokus auf der Linguistik liegt. Hinsichtlich der sprachlichen Methoden wird, dem Thema entsprechend, ausschließlich auf die identitätsstiftenden eingegangen. Andere (z. B. Wortspiele) werden der Vollständigkeit halber erwähnt, können im Rahmen der vorliegenden Arbeit aber leider keiner genauen Betrachtung unterzogen werden. Bei der Untersuchung der Kunstfigur *Money Boy* wird qualitativ-inhaltsanalytisch vorgegangen. Diese Methode wurde gewählt, um dem Forschungsgegenstand resp. dem vorhandenen Material gerecht zu werden. Auf Basis von MEISINGERS Diplomarbeit (2008) wurden dafür, MAYRING (2010) folgend, zwölf Kategorien gebildet, die fünf Strukturdimensionen untergeordnet sind. Hinsichtlich ausgewählter Gangsta-Rap-Texte bzw. des Diskurses auf der Money-Boy-Facebookseite wird die

Künstlerfigur anschließend zu den Inhalten der Diplomarbeit in Beziehung gesetzt. Aufgrund des akademischen Hintergrunds des Rappers (ähnlich wie der u. a. in Kapitel 1.1.3 deutsche MC Kollegah) wird angenommen, dass an ihm die Inszenierung von Gangsta-Rap gut veranschaulicht werden kann.

Um zunächst aber die Entwicklung der deutschen Hip-Hop-Sprache aufzuzeigen, werden in Kapitel 1.1 anhand der Historie des Genres dessen wesentliche Merkmale erarbeitet. Beispielsweise dienen die kurzen Ausführungen zum Reggae in Kapitel 1.1.1 der Darstellung der Entwicklung von Rap-Songthemen. Diesbezüglich muss erwähnt werden, dass im Rahmen der vorliegenden Arbeit fast ausschließlich auf die Nische Gangsta-Rap eingegangen wird. Alle weiteren Ausprägungen des Hip-Hop-Genres können nicht bedacht werden und dienen höchstens der Darstellung der Gangsta-Rap-Entwicklung – wobei erwähnt werden muss, dass die meisten Künstler nicht einer Richtung zugewiesen werden können und die Grenzen fließend sind bzw. häufig im persönlichen Ermessen des Hörers liegen.

In Kapitel 1.2 wird die Sprache des Rap, d. h. die Hip-Hop-Sprache, von ihrer Entstehung in den Ghettos amerikanischer Großstädte bis hin zur Übernahme in den deutschen Sprachraum betrachtet. Von wesentlicher Bedeutung für das Genre ist das sogenannte *Black English* aus dem *Blinglish* (vgl. JANSEN 2012), die Hip-Hop-Sprache, entstand. Es wird aufgezeigt, wie die Rapper das Englische auf verschiedenen Ebenen der Sprache verändern, um eine individuelle „street-conscious identity“ (ALIM 2002: 288) zu kreieren. Im Anschluss wird die Übernahme bestimmter Phänomene in das deutsche Gangsta-Rap-Genre beleuchtet.

Die Kontextualisierungstheorie nach GUMPERZ (1982a) bildet den Kern von Kapitel 2. Es wird aufgezeigt, wie ein gegebener Kontext mithilfe sogenannter *contextualization cues* geschaffen und verändert werden kann. Diese Kontextualisierungshinweise sind für die Interpretation einer Aussage von Bedeutung (vgl. AUER 1991: 4). Um die Relevanz dieser Theorie für die Identitätskonstruktion im Gangsta-Rap aufzuzeigen, wird diese in Abschnitt 2.4.2 auf diesen Kontext bezogen. Dabei wird auf die von AUER (1986: 27 ff.; 1991: 4) geschaffene Typologie kontextbildender Schemata zurückgegriffen. Mit der Definition der Begriffe *Authentizität* und *realness* werden ebenfalls in Kapitel 2 zwei wesentliche Konzepte innerhalb der Gangsta-Rap-Szene vorgestellt. In diesem Zusammenhang wird auch aufgezeigt, welche Rolle Identitätskonzepte, Imagekonstruktion und gewisse *styles* dabei spielen. Wesentlich ist, den öffentlich präsenten Rapper von der Privatperson zu unterscheiden, denn im Hip-Hop geht es stets um die „bewu[ss]t[e] Selbstinszenierung als *Person*“ (MENRATH 2001: 72; Hervorhebung lt. Original).

In Kapitel 3 liegt der Fokus auf Money Boy. Zunächst wird auf Basis von der Diplomarbeit von MEISINGER (2008) analysiert, inwieweit sich die Identitäts- bzw. Imagekonstruktion der Kunstfigur an der Theorie, die Meisinger in seiner Abhandlung anführt, orientiert. Dafür werden Songtexte, teilweise auch Musikvideo- und Interviewausschnitte herangezogen. Im Anschluss wird auf die Emanzipation, das „Eigenleben“ der Kunstfigur eingegangen. Der wesentliche Faktor ist dabei die eingangs bereits kurz erwähnte „*vong*-Sprache“. Deren morphologische und syntaktische Charakteristika wurden auf Grundlage einschlägiger Facebookbeiträge bzw. -diskurse auf der offiziellen Money-Boy-Seite (FACEBOOK 2019a) identifiziert und sind in Abschnitt 3.2.1 angeführt. In Abschnitt 3.2.2 soll zuletzt die Emanzipation der Kunstfigur aufgezeigt werden, indem beispielshalber ausgewählte Rezeptionen angeführt werden. Mit einer Diskussion der Ergebnisse und einem abschließenden Fazit wird die vorliegende Arbeit abgerundet.

# 1. Gangsta-Rap

Im März 1989 kam es bei einem Konzert des Rappers Ice-T in Anaheim (Kalifornien) zu Krawallen unter den Zuhörern: Provokative Songs der Vorgruppe N.W.A. (Niggaz With Attitude) wie „Gangsta Gangsta“ oder „Fuck Tha Police“<sup>1</sup> hatten die Stimmung schnell aufgeheizt. Ein N.W.A.-Mitglied, der zu diesem Zeitpunkt 19-jährige Ice Cube, schaffte es schließlich, die aufgebrachte Meute zu beruhigen. HILBURN (1989: o. S.), damals Popmusikkritiker der „Los Angeles Times“, schrieb darüber am 24. März 1989:

Ice Cube, 19, stopped the song and used the microphone to try to combat the potential flare-up. [...] With the help of security guards, order was quickly restored, although about 40 males later spilled outside, causing nearby Anaheim police to dispatch a dozen squad cars. The youths then raced away; no arrests were made.

Inside the theater the concert continued uneventfully. Ice-T, who helped popularize the L.A. gangster rap image, was the evening's headliner, but N.W.A. was the more galvanizing force.

Dieser Artikel war der erste, der den Begriff *Gangsta-Rap* (HILBURN verwendete die alternative Schreibweise *gangster rap*) für jenes neu entstandene Genre bemühte, das bis dato als *Reality-Rap* bezeichnet worden war. „[G]angster rap‘ is the name that the media coined“ (zitiert nach: GROW 2015), erklärte Ice Cube später, im April 2015, in einem Interview mit der amerikanischen Musikzeitschrift „Rolling Stone“. Und weiter:

We was just talking about shit that we was going through, [...] Me and Dre [Dr. Dre, ebenfalls Mitglied von N.W.A., Anm.] started off making the first mixtapes: He would do the mixes, and I would rap at the beginning of them. We'd talk about shit you couldn't talk about on a record, that we didn't think you could until Eazy-E [weiteres Mitglied von N.W.A., Anm.] came into the picture and said, ‚No these are the kind of records I want to make, not just mixtapes, not just for the hood. Let's do these kinds of records for everybody.‘ (ebd.)

Die Sprache, derer sich Interpreten bedienen und bedienen, mit der sie sich über „shit you couldn't talk about on a record“ unterhalten, ist die der Straße, die in der Gesellschaft empirisch wahrnehmbar ist und unvermittelt eingesetzt wird, variantenreich und modifizierbar ist. Durch deren Verwendung soll auch Identität hergestellt bzw. gestärkt und Zugehörigkeit geschaffen werden. Der *Master of Ceremonies* (MC) weist sich dabei im Akt des *representing* als Angehöriger eines bestimmten Ortes aus, dessen Gesellschaft er ange-

---

<sup>1</sup> Beide erschienen auf: Niggaz With Attitude (1988): Straight Outta Compton. Ruthless / Priority / EMI.

hört und in dessen Netzwerk er verwoben ist. Mittels *dedication* wird *boundary work* betrieben: Dabei wird der Status anderer Rapper im Umkreis unterstrichen oder verhandelt. Anhand des Battle-Rap lassen sich spezifische Sprechakte aufzeigen: (Rap-)Battles unter MCs dienen der Herausbildung von Identitäten, die sich wiederum mit individuellen Skills darstellen lassen. Das sprachliche Wissen muss nach lexikalischen Einheiten, Idiomen und Phraseologismen organisiert werden, um ein Repertoire an metrisierten Sätzen bzw. Satzfragmenten und sich reimender Wörter parat zu haben, die im Freestyle-Battle gedroppt werden können. Ist dieses „Werkzeug“ erworben, hängt es vom *style* eines MCs ab, also von dessen individuellem Umgang mit den Beats, was er daraus macht – wie er also die sprachlichen Versatzstücke abrufen und in die Slots, die der Beat eröffnet, einpassen kann. Mit Sprechakten wie *boasting* (Hervorhebung und teilweise übertrieben positive Darstellung der eigenen Person) und *dissing* bzw. *disrespecting* (Degradierung des Gegners) wird versucht, den Battle-Partner im verbalen Kampf (dem sogenannten *beef*) mit sprachlichen Mitteln und ausgefeilten Skills zu „besiegen“. Nicht zuletzt unterliegen sämtliche Bemühungen einer Authentizitätsnorm – es geht stets um *credibility* (Glaubwürdigkeit) und *realness* („Echtheit“ i. S. v. „Authentizität“). Der Satz *Keep it real* wurde diesbezüglich zu einem Leitspruch der Hip-Hop-Kultur, v. a. innerhalb der Gangsta-Rap-Szene<sup>2</sup> (vgl. STREECK 2002: 538 ff.; MENRATH 2001: 92).

Das erste eigene Album von N.W.A. trug den Namen „Straight Outta Compton“<sup>3</sup> und erschien 1988. An der Westküste der USA lebten zu dieser Zeit knapp 37 Prozent der *African Americans* an oder unter der Armutsgrenze. Besonders betroffen waren Stadtteile wie Compton, südlich von Downtown Los Angeles gelegen und von einer hohen Kriminalitätsrate geprägt. Das in diesem Kontext entstandene Album „Straight Outta Compton“ hat genre-historischen Wert, prägte es doch den Gangsta-Rap durch die verwendete Vulgärsprache sowie die Schilderungen des Ghetto-Lebens entscheidend mit. Dank des bereits erwähnten Skandalsongs „Fuck Tha Police“ verhalf es diesem 1989 zunächst zum nationalen Durchbruch. Die neokonservative Wirtschaftspolitik Amerikas in den späten 1980er-Jahren befeuerte die Entstehung von Gangsta-Rap. Farbige Jugendliche schilderten ihre Erfahrungen in urbanen Brennpunkten und brachten ihre Frustration unvermittelt zum Ausdruck. N.W.A. löste sich 1991 auf, die ehemaligen Mitglieder der Gruppe dienten aber weiterhin als Vorbilder, die den Gangsta-Rap an der Westküste formten und damit an der

---

<sup>2</sup> Dies wird aber dann zum Problem, wenn sich Außenseiter des Gangsta-Rap-Idioms bedienen und der Text mit der Lebenswirklichkeit offensichtlich nicht mehr kongruiert (vgl. STREECK 2002, S. 549 f.) (s. weiterführend Kapitel 2.).

<sup>3</sup> Niggaz With Attitude (1988): Straight Outta Compton. Ruthless / Priority / EMI.

Entstehung weiterer Ausprägungen des Genres in den Großstadt-Ghettos partizipierten (vgl. QUINN 2005: 65, WICKE / ZIEGENRÜCKER / ZIEGENRÜCKER 2007: 272).

## 1.1 Entstehung und Entwicklung

Es waren also Gruppierungen wie N.W.A., die den Gangsta-Rap großmachten und wesentlich zu dessen hartem Image, das mit einer Zur-Schau-Stellung von Brutalität, Gewalt und Elend einherging (vgl. WICKE / ZIEGENRÜCKER / ZIEGENRÜCKER 2007: 272), beitrugen. Dennoch: Die grundlegenden musikalischen Strukturen und Aspekte, die das Genre bis heute prägen, wurden von anderen entwickelt – bereits zu einem früheren Zeitpunkt und zunächst nicht in den USA.

### 1.1.1 Die karibischen Wurzeln

Vieles deutet darauf hin und dementsprechend lässt sich argumentieren, dass der Rap auf Jamaika wurzelt, einer Insel, deren Einwohner zu einem Großteil Nachkommen von Sklaven sind und die 1962 Unabhängigkeit erlangte. Dieses Ereignis bewirkte eine politische und soziale Aufbruchsstimmung, die einen kulturellen Wandel und die Herausbildung einer eigenen nationalen bzw. kulturellen Identität zur Folge hatte. Aus dem Agglomerat unterschiedlichster Einflüsse, die auf der Insel präsent waren, kristallisierte sich der Reggae heraus, der entscheidend zum neuen Wir-Gefühl beitrug (vgl. DAYNES 2010: 28 ff.).

Dieses Genre entwickelte sich aus dem afrokaribischen Mento und dem daraus entstandenen Ska, der auch auf dem US-amerikanischen Rhythm & Blues basiert. Die genauen Entwicklungsstränge der einzelnen Musikstile sind für die Zwecke der vorliegenden Arbeit unwesentlich und sollen daher nicht genauer betrachtet werden. Mitunter können sie gar nicht mehr nachvollzogen werden, wie der oft zitierte Satz der Rastafari-Bewegung (*Half the story has never been told*) nahegelegt, der bspw. Eingang in Bob Marleys Song „Get Up, Stand Up“<sup>4</sup> fand (vgl. DAYNES 2010: 69). Dem Rastafari-Kult gehörten die meisten Reggae-Musiker zumindest zeitweilig an. Es wurde davon ausgegangen, dass die afrokaribische Bevölkerung durch einen herannahenden Messias ins Land ihrer Väter und damit in die ehemalige Freiheit geführt wird. In diesem Umfeld entstand ein revolutionäres Selbstbewusstsein, gepaart mit neuen politischen Überzeugungen (vgl. WICKE / ZIEGENRÜCKER / ZIEGENRÜCKER 2007: 586).

Wesentlich für die Reggae-Entwicklung waren schließlich die sogenannten *sound systems* und später mobile Diskotheken – Lieferwägen mit großen Lautsprechern –, mit denen über

---

<sup>4</sup> The Wailers (1973): Get Up, Stand Up. Tuff Gong / Island Records.

die Insel gezogen wurde und die Leute zum Tanzen animiert werden sollten. Ein *selector* wählte die Musik aus, sein Assistent stellte die Tracks mit *toasts* genannten Moderationen vor und wechselte dann oftmals in eine Art Sprechgesang oder *scat*. Im Laufe der Zeit entwickelten die Betreiber der verschiedenen *sound systems*, die die gesamte Insel bespielten, individuelle Stile, was dazu führte, dass in der Musikszene fortan *Dee-jays* mitmischten. Die Besitzer der mobilen Diskotheken waren es schließlich, die Platten produzierten und die ersten Künstler – allen voran Bob Marley – großmachten (vgl. DAYNES 2010: 30 ff., WICKE / ZIEGENRÜCKER / ZIEGENRÜCKER 2007: 587).

Am Sprechgesang und der rhythmischen Bassbegleitung (die Kombination aus beidem wird im Reggae als *riddim* bezeichnet) lassen sich schon hier die Verbindungen zum Hip-Hop-Genre erkennen. Bob Marleys Sohn Damian sprach in einem Interview mit dem US-amerikanischen Magazin „Electronic Musician“ (zitiert nach: LEVINE 2010: o. S.) über den gattungshistorischen Zusammenhang zwischen Reggae und Rap:

If you look at the history of hip-hop and reggae music, you can see that they're both very much intertwined. A lot of 80s hip-hop was influenced by Jamaican culture; they have very similar beginnings. The drums, which have origins back to Africa. Hip-hop and reggae music are coming essentially from a black, impoverished community.

Gemeinsamkeiten lassen sich deshalb auch hinsichtlich der Songtexte feststellen, denen in der Populärmusik<sup>5</sup>, der beide Genres angehören, große Bedeutung zugestanden wird. Häufig werden die Textinhalte – in welchem Genre der Populärmusik auch immer – als trivial angesehen, denn die meisten Songs handeln von Liebe, auch im Reggae. Dennoch waren bzw. sind Rap und Reggae immer wieder Gegenstand von Protestbewegungen – und sei es nur deshalb, weil die Genres von Künstlern hochgehalten werden, die nicht der bürgerlichen Elite, sondern einer Parallelgesellschaft angehören.

Nicht immer wird in den Songs jedoch eine bestimmte (politische) Ideologie vertreten. Reggae-Texte spielen auf vieles an – etwa auf die Bibel, den Rastafari-Kult oder die Historie des Genres an sich (vgl. DAYNES 2010: 36 ff.). Immer schwingen dabei eine starke Sehnsucht nach Afrika, das neu erlangte Selbstbewusstsein und politischer Kampfgeist mit, versteckt hinter einer Vielzahl an Metaphern, die für Außenstehende beim bloßen Hören nicht zu entschlüsseln sind. Hinzu kommt ein typisches Vokabular, das sich aus jamaikanischen Redensarten sowie der Reggae- und Rastafari-Tradition ableitet (vgl. WICKE /

---

<sup>5</sup> Unter dem Begriff der *Populärmusik* (auch: *Populäre Musik*) werden hier und im Folgenden Genres wie Schlager, Folk, Rock, Pop, Jazz, Latin und Rap bzw. Hip-Hop verstanden. Dieser Begriff ist als Fachbegriff von der Bezeichnung *populäre Musik* zu unterscheiden, bei der das Adjektiv lediglich eine Eigenschaft bezeichnet und keinen terminologischen Charakter besitzt.



ZIEGENRÜCKER / ZIEGENRÜCKER 2007: 586). Im Rap nennt sich das damit vergleichbare *droppen* von Metaphern<sup>6</sup> *signifying* (s. weiterführend Kapitel 2.4.2.3).

In den 1980er-Jahren entwickelte sich aus dem anfänglichen Roots-Reggae schließlich der sogenannte Reggae-Dancehall, der auf elektronischen Sounds basierte. Der Rastafari-Einfluss sank und machte Texten Platz, die ans Gangsta-Rap-Genre insofern erinnern, als Kriminalität und Gewalt in der Gesellschaft oder sexuelle Handlungen thematisiert werden<sup>7</sup> (vgl. DAYNES 2010: 34).

### 1.1.2 Aus Reggae wird Rap: Von New York an die West Coast

Die Geschichte der afroamerikanischen Minderheit in den USA ist eine Geschichte der Ausgrenzung und damit immer auch eine Geschichte und Kultur des Widerstandes gegen repräsentative Machtstrukturen. [...] Rap ist dabei nur das vorläufig letzte Glied einer langen Kette von ‚schwarzen‘ Musiktraditionen, in denen Afroamerikaner nicht nur ihr kulturelles Selbstverständnis pflegten, sondern auch Widerstand und Protest zum Ausdruck brachten. (BÄRNTHALER 1999)

Clive Campbell aka Kool DJ Herc soll der Erste gewesen sein, der die *sound systems*, wie sie auf Jamaica bekannt waren, in die New Yorker Bronx brachte (vgl. BÄRNTHALER 1999; GEORGE 2004: 45). Dort etablierte sich Hip-Hop als neue, v. a. afroamerikanische Jugendkultur seit den 1970er-Jahren als gängige identitäts- sowie statusstiftende Praxis, zu der neben der Musik und den damit verbundenen *styles* bzw. *skills* Graffiti-Kunst und Breakdance sowie ein entsprechender Kleidungsstil zählten (vgl. BÄRNTHALER 1999; WICKE / ZIEGENRÜCKER / ZIEGENRÜCKER 2007: 319).

Warum gerade die New Yorker Bronx – damals ein Stadtteil mit zwei Millionen Einwohnern – die Keimzelle der Hip-Hop-Szene war, lässt sich mit der schwierigen ökonomischen Situation jener Zeit erklären: Soziale und verkehrstechnische Probleme, hohe Grundstückspreise und ein Schwall an Exilsuchenden hatten v. a. die South Bronx wirtschaftlich stark mitgenommen und zu einer hohen Kriminalitätsrate, v. a. unter Jugendlichen, geführt. Dieser sollte durch sinnvolle „Freizeitangebote“ Einhalt geboten werden: Mit mobilen Diskotheken wurden auf öffentlichen Plätzen regelmäßig Partys veranstaltet, bei denen sich allmählich ein eigener Tanzstil – der spätere Breakdance – herausbildete, weil sich verfeinerte Jugendbanden im Tanzen *battelten*. Die Diskjockeys erfanden bald passende Musik,

---

<sup>6</sup> Anmerkung: Die Phrase *dropping metaphors* wird auch selbst als Metapher für den performativen Sprechakt des Rappens verwendet (vgl. STREECK 2002: 553).

<sup>7</sup> Der Begriff, der im Reggae-Genre für solche Texte verwendet wird, ist *slackness* (engl. *slack*, was in diesem Kontext so etwas wie ‚obszön‘ oder ‚vulgär‘ bedeutet) (vgl. DAYNES 2010: 34).

indem sie die *breaks*<sup>8</sup> verschiedener Songs neu mischten und später einen MC in ihr Programm aufnahmen, der mit Sprechgesang für Stimmung sorgte und das Geschehen kommentierte – die Anfänge des Rap als weiteres Element von Hip-Hop als „afroamerikanische Kulturform“ (vgl. WICKE / ZIEGENRÜCKER / ZIEGENRÜCKER 2007: 319 f.). Einen großen Einfluss auf diese Entwicklung hatte Afrika Bambaataa, Gründer der „Universal Zulu Nation“, die diese „Block-Partys“ veranstaltete und damit zum friedlichen Miteinander der Gangs beitrug (vgl. LAMOTTE 2014: 689; UNIVERSAL ZULU NATION 2016: o. S.).

Bis in die späten 1970er-Jahre kursierten die zusammengemischten Tracks nur auf Musikkassetten innerhalb der Bronx. Erst als sich um 1980 auch seitens der Plattenfirmen ein Interesse für das Genre entwickelte, wurde in den Tonstudios jene Art von Musik produziert, die heute als Rap bezeichnet wird. „Rapper’s Delight“<sup>9</sup> von The Sugarhill Gang gilt als die erste Hip-Hop-Platte, die das Genre aus der Bronx hinausführte und der Welt vorstellte. Die neu erlangte Bekanntheit führte zur Etablierung eigener Rap-Szenen in anderen US-amerikanischen Großstädten. In Los Angeles entwickelte sich der Gangsta-Rap als aggressive Westküsten-Ausprägung des Genres und bildete bald den kommerziell ausgerichteten und melodiös arrangierten Gegenpart zum East-Coast-Rap, mit dem unter dem Credo *Keep it real* Stilpflege und *credibility* betrieben werden sollte (vgl. BÄRNTHALER 1999).

Weil der West-Coast-Gangsta-Rap der New Yorker Szene bald den Rang ablief, entwickelten sich Feindschaften zwischen Vertretern beider Seiten, die ihren fragwürdigen Höhepunkt mit den Ermordungen der Gangsta-Rapper Tupac Shakur im Jahr 1996 und Christopher „The Notorious B.I.G.“ Wallace 1997 erreichten. Im Endeffekt drehte sich der Konflikt wiederum um Authentizität bzw. *credibility*. Die Vertreter beider Szenen sahen sich selbst jeweils als „more authentically hip-hop, and by extension, more authentically black, than the other“ (NEAL 2014: 58).

### 1.1.3 Von Übersee nach Rödelheim nach Berlin: Übernahme in den deutschen Sprachraum

In Deutschland traf das „Phänomen“ Gangsta-Rap aus den USA mit einer Latenz von etwa zehn Jahren ein. Bis 1993 gab es hier keine vergleichbaren Produktionen. Zwar war der

---

<sup>8</sup> Als *breaks* werden im Kontext der Populärmusik Zäsuren im musikalischen Ablauf bezeichnet, meist vor oder nach dem Refrain. Diese können bspw. von einem Instrument solistisch oder von der Rhythmusgruppe, meist von den *drums*, überspielt werden (vgl. WICKE / ZIEGENRÜCKER / ZIEGENRÜCKER 2007: 114).

<sup>9</sup> Erschienen auf: The Sugarhill Gang (1979): Sugarhill Gang. Sugarhill Records.

Grundstein für ein Bewusstsein dafür, was Hip-Hop umfasst und bedeutet, bereits in den Jahren 1982/83 gelegt worden, als einschlägige amerikanische Filme bzw. Dokumentationen der weltweiten Bevölkerung die neue New Yorker Subkultur näherbrachten. Allerdings dauerte es bis zum Ende des Jahrzehnts, bis sich hiesige Künstler von ihren ersten englischen Versuchen lösten und begannen, auf Deutsch zu rappen. Die ersten überregional erfolgreichen Gruppierungen auf diesem Feld waren Advanced Chemistry aus Heidelberg und Die Fantastischen Vier aus Stuttgart (vgl. SZILLUS 2012: 42).

Von Gangsta-Rap waren sie aber sowohl inhaltlich als auch das Image betreffend weit entfernt. Obwohl die ersten Adepten der Rap-Kultur der Gruppe der Migranten oder sozial Schlechtergestellter angehörten, was im vorbildhaften US-Genre als Chiffre für Benachteiligung (vgl. DIETRICH 2012: 224) und damit für *credibility* dient, wurden sie weder von der breiten Öffentlichkeit noch von der eingeschworenen Hip-Hop-Community ernst genommen. Sie inszenierten sich eher als „die lustigen Wortspielclowns“ (ebd.: 43) denn „drogendealend[e], gewaltbereit[e] und ausgegrenzt[e] Subjekt[e]“ (DIETRICH 2012: 226). Inhalte wurden entweder „humoristisch-harmlos“ (SZILLUS 2012: 43) hervorgebracht oder hatten zwar politischen Gehalt, der aber auf eine Art dargestellt wurde, „die dem deutschen Durchschnittsbürger keine Angst machte“ (ebd.).

Gewiss hatten sozial schwache Bezirke deutscher Großstädte, etwa Köln-Chorweiler oder Berlin-Neukölln, schon zu diesem Zeitpunkt das Potenzial, eine entsprechende Musikszene zu befördern, allerdings dauerte es noch ein paar Jahre, bis die Probleme ihrer Bewohner zu Topoi in Gangsta-Rap-Songs wurden (vgl. ebd.).

Den Anfang der deutschen Ausprägung des Genres verortet SZILLUS (2012: 44 ff.) im Jahr 1993 im Frankfurter Arbeiterbezirk Rödelheim. Moses Pelham und Thomas Hoffmann hatten dort das Rödelheim Hartreim Projekt (RHP) gegründet und veröffentlichten ihre erste Single „Reime“<sup>10</sup>. Zwar hat diese mit dem aktuellen Verständnis von Gangsta-Rap wenig zu tun und würde heute eher dem Battle-Rap zugeordnet werden, aber „[d]üstere, langsame, tonnenschwere Beats und direkte verbale Attacks gegen real existierende Gegner“ (ebd.: 44) sowie „[d]ie Verwendung von explizitem Straßenslang, ruppiger Wortwahl und amerikanischer Soundästhetik war[en] im deutschen HipHop etwas revolutionär Neues“ (ebd.: 45). Pelham und Hoffmann veröffentlichten als RHP in der Folge insgesamt zwei Alben<sup>11</sup>, die dem Gangsta-Rap zugeordnet werden können. Danach widmeten sie sich jeweils eigenen Projekten. Das Duo war aber nicht das einzige, das sich an das neue

---

<sup>10</sup> Erschienen auf dem Album: Rödelheim Hartreim Projekt (1994): Direkt aus Rödelheim. MCA Music Entertainment / Pelham Power Productions.

<sup>11</sup> Rödelheim Hartreim Projekt (1994): Direkt aus Rödelheim. MCA Music Entertainment / Pelham Power Productions; dies. (1996): Zurück nach Rödelheim. MCA Music Entertainment.

Genre heranwachte. GÜNGÖR / LOH (2003: 45) orten die Beginne des „harten“ deutschen Rap überhaupt woanders: 1991 lieferte die Kölner Gruppierung L.S.D. mit „Accompagnato“<sup>12</sup> laut den Autoren „definitiv den ersten Battletrack in deutscher Sprache“.

Auf den von wo aus letztlich auch immer geebneten Weg begab sich in den späten 1990er-Jahren, als Mittelstandsrap à la Fettes Brot aus Hamburg und Die Fantastischen Vier aus Stuttgart kommerziell gerade auf dem Vormarsch war, der Rapper Azad Azadpour. Er trat unter seinem echten Vornamen auf und berichtete in seinen Songs vom Leben im Ghetto. Damit fiel der Frankfurter durch besondere Authentizität auf (vgl. SZILLUS 2012: 48 ff.) und konnte zudem große finanzielle Erfolge verzeichnen (vgl. DIETRICH 2012: 221).

Während Azad als „Pate des deutschen Gangsta-Rap“ (SZILLUS 2012: 49) galt, bildete sich in Berlin eine eigene Untergrundszene heraus, in der „Battle-Kultur und Straßenmentalität von Anfang an mehr als im Rest der Nation“ (ebd.: 50) zählten. Songs wurden von den Mitgliedern selbst auf Musikkassetten verkauft und eine entsprechende Nachfrage war vorhanden, denn viele Jugendliche wünschten sich ein subversives Gegenstück zum biedereren Mittelstandsrap. Dieses sollten sie von jenen MCs bekommen, die sich nach und nach als Protagonisten der Szene hervortaten. Als Neuerer gilt in diesem Kontext Kool Savas, der erstmals Texte verfasste, die dem heutigen Verständnis von Gangsta-Rap nahekommen. Seine Lyrik war die erste mit explizitem, pornografischen Inhalt und führte dazu, dass in der Szene fortan keine Rücksicht mehr auf das gesellschaftlich festgelegte Anstandsgefühl genommen wurde (vgl. SZILLUS 2012: 50 ff.). Savas' erste Solosingle „LMS / Schwule Rapper“<sup>13</sup> ist Zeugnis der „expliziten verbalen Ergüsse“ (ebd.: 50) in dessen Frühwerk und gab die Richtung für die folgenden Produktionen des Genres vor. In der ersten Strophe heißt es:

Nutzen fragen mich, ‚Savas, warum bist du im Bett so ‘ne Kanone?‘  
Kein’n Plan, ich glaub’, ich hab’ einfach zu viel Hormone  
Ich belohne geile Hoes mit Scheiße auf die Titten  
Ich fick’ dich so tief in dein Loch, dass mein Schwanz mit deinen Rippen  
Flirtet, Ficksau, ich bums’ dich in die Klinik  
Bitch, Fresse, bevor ich dir den Sack in den Mund presse  
Sieh, ich scheiße auf dein Brot und du denkst, es wäre Aufstrich  
Dann riechst du, dass es Kacke ist, und ich scheiße auf dich  
Also red’ nicht, mich in den Po zu ficken, geht nicht  
Mein Schwanz denkt von alleine, deiner lebt nicht  
Seht mich an, gegen mich is’ Bruce Willis ‘n Witz  
Deine Braut macht auf prüde, doch sie will es und ich spritz’  
Ihr ohne Kommentare in die Augen, bis sie blind ist  
Gott hat mich gemacht, damit ihr seht, was ‘n Pimp ist.

---

<sup>12</sup> L.S.D. (1991): *Accompagnato*. Erschienen auf: Reinboth / Katmandu / Maruhn (1991): *Krauts with Attitude*. Bombastic Records.

<sup>13</sup> Kool Savas (1999): *LMS / Schwule Rapper*. Put Da Needle To Da Records.

Die Single wurde 2001 indiziert.<sup>14</sup> Auf dieses Moment von Gewalt und Pornografie aufbauend entwickelte sich das Independent-Label „Aggro Berlin“ um die Jahrtausendwende zum bislang erfolgreichsten Kommerzprodukt des deutschen Gangsta-Rap. Die ihm zugehörigen MCs setzten auf „provokant[e] Text[e] mit frauen- und schwulenfeindlichen sowie gewaltverherrlichenden Tendenzen“ (SZILLUS 2012: 53), weshalb Kritiker ihnen „Plakativität“ und „Klischeehaftigkeit“ (ebd.) vorwarfen. Den Erfolg des Labels konnten aber auch die Gegenstimmen nicht bremsen – bis es im Jahr 2009 aufgelöst wurde, gingen aus ihm zahlreiche Klassiker des Genres hervor, die den Künstlern renommierte Musikpreise einbrachten. Der kommerziell erfolgreichste Rapper war in der zweiten Hälfte der 2000er-Jahre Sido. Er wurde in der darauffolgenden Dekade von Bushido abgelöst, der 2003 unter „Aggro Berlin“ sein erstes Soloalbum „Vom Bordstein bis zur Skyline“<sup>15</sup> veröffentlichte und sich – ab 2004 mit dem eigenen Label „Ersguterjunge“ – zum bislang erfolgreichsten Künstler der deutschen Gangsta-Rap-Szene emporarbeitete. Weitere MCs, die bei „Aggro Berlin“ unter Vertrag waren, sind B-Tight und Fler, die mit ihrer Kunst-Persona ebenso jeweils unterschiedlichen Gangsta-Rap-Images gerecht wurden (vgl. SZILLUS 2012: 52 ff.).

An die Erfolge von Sido und Bushido anzuknüpfen, gelang in den Folgejahren keinem Vertreter der deutschen Szene. Als aussichtsreicher Newcomer wurde eine Zeit lang der Rapper Massiv gehandelt, der seinen Künstlernamen aufgrund seiner bodybuildingmäßigen Statur trug. Er wurde vom Majorlabel „SonyBMG“ unter Vertrag genommen, sein Erfolg blieb jedoch hinter den Erwartungen. Die Zusammenarbeit wurde bald darauf beendet. Zuletzt fiel Massiv mit „grotesk brutalem Gangsta-Rap [auf], wie er in dieser expliziten Form in Deutschland seinesgleichen sucht“ (SZILLUS 2012: 58). Etwa zur selben Zeit wurden die seit Längerem bestehenden Verbindungen zwischen Vertretern der Hip-Hop-

---

<sup>14</sup> In Deutschland werden nach einer Prüfung als jugendgefährdend eingestufte Tele- und Trägermedien von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) auf den sogenannten Index gesetzt. Kinder und Jugendliche sollen dadurch in ihrer Entwicklung und Erziehung zu „eigenverantwortlichen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeiten“, wie im Jugendschutzgesetz (§ 18 Abs. 1) festgehalten, nicht gefährdet werden. Die BPjM (2016: 5) führt dazu Folgendes an: „Seit Mitte der 90er Jahre [sic!] gehört die Hip-Hop-Szene zu den populärsten Jugendkulturen in Deutschland. Die Vielfalt und die kreativen sowie integrativen Qualitäten des Hip-Hop werden jedoch durch ‚Szenestars‘ verdeckt, die [...] ein völlig unangemessenes Bild eines gewalthaltigen und frauenfeindlichen Hip-Hop in den Vordergrund spielen. Doch dieser Randbereich einer Subkultur steht an der Spitze der Charts [...] und bleibt in den Köpfen haften. Dieser ‚Gangsta- oder Porno-Rap‘ ist es auch, der die Gremien der Bundesprüfstelle beschäftigt.“ In Österreich gibt es keine vergleichbare Prüfstelle; der Jugendschutz ist hier auf Länderebene geregelt, wobei jeweils die Bestimmungen des Bundeslandes gelten, in dem sich der Jugendliche zum gegebenen Zeitpunkt aufhält (vgl. Bundesministerium für Digitalisierung und Wirtschaftsstandort o. J.: o. S.).

<sup>15</sup> Bushido (2003): Vom Bordstein bis zur Skyline. Aggro Berlin.

Szene sowie kriminellen Hintermännern publik und Konflikte auf öffentlichem Boden ausgetragen.<sup>16</sup> Obwohl dies der Authentizität der Gangsta-Rapper durchaus zuträglich war, erweckten die Auseinandersetzungen bald den Anschein des Lächerlichen und neue Künstler setzten sich allmählich durch (vgl. SZILLUS 2012: 59 ff.). Heute beherrschen Rapper wie Kollegah, Farid Bang oder Haftbefehl die Szene. V. a. Kollegah hob das Genre dank ausgeklügelter, sprachlich anspruchsvoller Texte auf ein neues Level.<sup>17</sup> Dabei inszeniert er sich als Drogendealer sowie Zuhälter. Aufgrund seiner sprachlichen und raptischen Fähigkeiten gehört ein großer Teil seiner Fans dem Bildungsbürgertum an; er selbst studierte eine Zeit lang Jus (vgl. SZILLUS 2012: 62), widmete sich dann aber gänzlich seiner Musikkarriere.

#### 1.1.4 Österreichischer Gangsta-Rap

Während deutsche Großstädte ein Umfeld boten, in dem sich Gangsta-Rap entwickeln konnte, war die Situation in Österreich eine andere. Die Bundeshauptstadt Wien erschien zu prunkvoll und zu beschaulich, um die Entwicklung einer eigenen Hip-Hop-Szene zu befeuern. Der deutsche Szenekenner Sami Mansour, Besitzer einer der wenigen frühen Hip-Hop-Läden Berlins und selbst Rapper, schilderte die Eindrücke eines Wienbesuchs in den frühen 1990er-Jahren folgendermaßen (zitiert nach: HAFEZ 2016: 730 f.): „I thought this is no place for hip hop. The city is too calm, with too much culture. There are no social conflicts. There are no walls to write something on.“

Tatsächlich wurde die Wiener Hip-Hop-Szene Anfang der 1990er-Jahre nur von ein paar sogenannten *wiggers* hochgehalten – weißen Jugendlichen, die mehr schlecht als recht versuchten, die „schwarze“ Ästhetik der Straße nachzuahmen (vgl. ebd.: 731). Als erste österreichische Hip-Hop-Gruppe formierte sich 1986 Moreaus, die ihren ersten Song in

---

<sup>16</sup> Die Verschränkung von Gangsta-Rap und krimineller Unterwelt gründete auf Schutzgeldzahlungen, die Künstler leisteten, damit ihr hartes Gangsta-Rap-Image erhalten blieb. Dieser Umstand wurde wiederum des Öfteren von anderen MCs thematisiert, die vorgaben, tatsächliche Verbindungen zur Unterwelt zu haben und sich diese nicht erkaufen zu müssen (vgl. SZILLUS 2012: 59).

<sup>17</sup> Die Texte von Kollegah sind zuweilen geprägt durch Schlagreime, Alliterationen, Metaphern, Vergleiche, Referenzen und Ambiguitäten. Als Beispiel dafür sollen an dieser Stelle die folgenden zwei Verse dienen. Sie stammen aus dem Song „Mitternacht 2“ (erschienen auf: Kollegah / Farid Bang (2018): *Platin war gestern. Banger Musik / Alpha Music Empire.*): *Jeden Tag so hundert Blowjob im Bett/Denn Rappermütter verlang'n Samen wie der Slow-Mo-Effekt.* Dieses einfache Beispiel zeigt auf, wie mit Ambiguitäten gearbeitet wird. Offensichtlich ist das genretypische pornografische Moment; die Bedeutung des Vergleichs *wie der Slow-Mo[Slow Motion]-Effekt* erschließt sich jedoch erst mit der zweiten Lesart. *Verlang'n Samen* ist ein Beispiel für Homophonie, die sich über mehrere Ausdrücke erstreckt: Diese Phrase ist homophon mit dem Begriff *verlangsamten* – ein Verb, das mit dem darauffolgenden Substantiv *Slow-Mo-Effekt* kollokiert. (Zu Wortspielen in englischen, standarddeutschen und österreichisch-dialektalen Raptexen s. LHOTTA 2015.)

englischer Sprache veröffentlichte.<sup>18</sup> Im selben Jahr wurde Jörg Haider Vorsitzender der Freiheitlichen Partei Österreich (FPÖ) und verhalf dieser zum Aufstieg. Dieser „Rechtsruck“ und die damit einhergehende strikte(re) Ausländerpolitik befeuerte laut HAFEZ (2016: 733 f.) die Entwicklung von deutschsprachiger österreichischer Hip-Hop-Musik. Die Wiener Crew Schönheitsfehler thematisierte in ihren Songs bspw. immer wieder die Ausländerfeindlichkeit (TRISCHLER 2013: o. S.).

1995 wurde vom Radiosender FM4 im Rahmen der Sendung „Tribe Vibes & Dope Beats“ der erste Rap-Wettbewerb des Landes ausgerufen und in diesem Rahmen das erste Hip-Hop-Album veröffentlicht, an dem neben Schönheitsfehler unter anderem die Linzer Gruppe Texta und Total Chaos aus Innsbruck mitwirkten. Diese drei Crews waren es, die das österreichische Rap-Geschehen in den 1990er-Jahren vornehmlich prägten. Vergleichbar mit dem amerikanischen Original war die hiesige Ausprägung des Gangsta-Rap-Genres aber nicht. Die Künstler widmeten sich eher Alltags- oder politischen Themen und Wortspielen denn dem harten Leben auf der Straße. Lediglich die Gruppe Untergrund Poeten war mit einer Adaption des US-Gangsta-Rap erfolgreich. Ihre Mitglieder waren auch die ersten, die einen Plattenvertrag beim Majorlabel „Universal“ unterzeichneten. Die österreichischen Rapper legten erst eine härtere Gangart ein, als sich in Deutschland Gangsta-Rap bereits etabliert hatte (ebd.).

Während in Wien die Szene wuchs, entwickelte sie sich auch andernorts: Die nahe an Deutschland gelegene Stadt Linz war vom amerikanischen „Old-School“-Rap geprägt und 1996 Schauplatz des ersten jährlichen Hip-Hop-Festivals „Stay Original“, an dem auch die der „Zulu Nation“ nahestehende Band Advanced Chemistry aus Heidelberg partizipierte. Diese südwestdeutsche Stadt übte zu diesem Zeitpunkt eine große Anziehungskraft auf österreichische Nachwuchs-Rapper aus (vgl. HAFEZ 2016: 734 f.). Die oberösterreichische Szene brachte um die Jahrtausendwende weitere Künstler hervor, etwa Das Rückgrat, Kayo und Die Antwort, die dem Genre mit ihrem gemeinsamen Album „Vollendete Tatsachen“<sup>19</sup> zu einem „Qualitätssprung“ (TRISCHLER 2013: o. S.) verhalfen, bevor sie wieder

---

<sup>18</sup> Als erster weißer Rapper, jedenfalls als erster deutschsprachiger, wird Hans Hölzel, der als Falco Karriere machte, gehandelt. Er bediente sich anfänglich des Sprechgesangs, etwa in „Der Kommissar“ (erschienen auf: Falco (1982): Einzelhaft. GiG Records.) oder in „Rock Me Amadeus“ (erschienen auf: Falco (1985): Falco 3. A&M Records.), dem Song, der ihm zum Durchbruch auch in den USA verhalf. Als Vertreter der Hip-Hop-Szene sah sich der Künstler selbst jedoch nie (vgl. DIENER / BÄHR / KÜCHEMANN 2017: o. S.; FM4 2018: o. S.; TRISCHLER 2013: o. S.) und abgesehen vom Sprechgesang finden sich in seinen Liedern und seinem Stil kaum weitere hip-hop-typische Elemente, wenngleich argumentiert wird, dass er „mit Provokationen, seinem Faible für harte Drogen und exzessiven Partys den Grundstein für viele Rapper von heute“ (GEHM 2018: o. S.) gelegt hat. Auch andere Pop-Musiker zollten dem Hip-Hop-Genre Tribut oder nahmen zumindest Anteil bei diesem, z. B. die steirische Band EAV, die mit „Alpenrap“ den Welthit „Rapper’s Delight“ aufgriff (vgl. TRISCHLER 2013: o. S.).

<sup>19</sup> Markante Handlungen (2005): Vollendete Tatsachen. Tontraeger Records.

getrennte Wege gingen. Die Linzer Chakuza und DJ Stickle wurden aufgrund eines Demotapes vom Berliner Rapper Bushido (s. auch Abschnitt 1.2.2) entdeckt und waren an der Produktion von dessen Alben beteiligt. Chakuza war zudem eine Zeit lang bei dessen Label „Ersguterjunge“ unter Vertrag (vgl. ebd.).

Auch in Wien taten sich nach der Jahrtausendwende neue Künstler hervor: Der junge Kamp MC galt als Ausnahmeerscheinung und trug zum „Paradigmenwechsel weg vom damals noch vorherrschenden Gangsta[-]Rap“ (ebd.) bei. Andere Namen, die im Zusammenhang mit der Wiener Szene einer Erwähnung bedürfen, sind Nazar mit dem Debüt-Album „Kinder des Himmels“<sup>20</sup> sowie die Band Die Vamummtn mit „undogmatische[m] Dialektrap“ (ebd.) und ihrer Einstandssingle „Krocha Hymne“<sup>21</sup> (vgl. ebd.), eine Persiflage auf eine Ausprägung der damaligen österreichischen Jugendkultur.

### 1.1.5 Ist-Zustand der deutschsprachigen Szene

War Gangsta-Rap in seinen Anfängen eine Nische, von der aus einige wenige Künstler wie Kool Savas dem Genre den Weg ebneten, wurde er in jüngster Zeit einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Maßgeblich daran beteiligt ist, wie dargelegt, etwa der Rapper Kollegah, der gemeinsam mit Farid Bang zu den „Großen“ der Szene zählt und dabei auch „ein neues Schönheitsideal für den Rapper von heute“ (BAYRISCHER RUNDFUNK o. J.: o. S.) vorgibt: „Bizeps wie Wassermelonen“<sup>22</sup>, „90 Prozent Muskeln“<sup>23</sup>, „Stiernackenkommmando“<sup>24</sup>, „breiter als der Türsteher“<sup>25</sup>. An die Erzählungen der Aggro-Berlin-Rapper über das harte Leben auf der Straße schloss der Offenbacher Künstler Haftbefehl an, der vom Dasein in den deutschen Ghettos berichtet und damit – wie auch seine Vorgänger – Debatten unter den Nichtangehörigen der Szene auslöst (LAIER 2014: o. S.). Zwei weitere Künstler, die im Zusammenhang mit der aktuellen Debatte noch erwähnt werden sollen, sind Shindy, der v. a. durch seine Zusammenarbeit mit Bushido Bekanntheit erlangte (vgl. LEVANTE 2018: o. S.), sowie SpongeBOZZ, der im Kostüm der ähnlich klingenden Zeichentrickfigur auftritt und hinter dem sich der Rapper Sun Diego verbirgt. Letzterer wurde wiederum durch eine Zusammenarbeit mit Kollegah bekannt.<sup>26</sup> Die österreichische Gangsta-

---

<sup>20</sup> Nazar (2008): Kinder des Himmels. Asphalt Muzik.

<sup>21</sup> Die Vamummtn (2008): Krocha Hymne. Universal Music.

<sup>22</sup> Kollegah / Farid Bang (2013): Steroid Rap. Erschienen auf: Dies. (2013): Jung, brutal, gutaussehend 2. Selfmade Records.

<sup>23</sup> Kollegah / Bosshafte Beats (2013): Pushergene. [Freetrack].

<sup>24</sup> Kollegah / Farid Bang (2013): Stiernackenkommmando. Erschienen auf: Dies. (2013): Jung, brutal, gutaussehend 2. Selfmade Records.

<sup>25</sup> Majoe feat. Kollegah & Farid Bang (2014): BADT. Erschienen auf: Ders. (2014): Breiter als der Türsteher. Banger Musik.

<sup>26</sup> Eine umfassende Darstellung der Künstler der deutschen Rap-Szene bis zum Jahr 2015 gibt das „Deutschrapp Periodensystem“ (BAYRISCHER RUNDFUNK o. J.: o. S.).



Rap-Szene wird derzeit etwa von den bereits erwähnten, auch in Deutschland bekannten Rappern Nazar und Chakuza nach außen repräsentiert. Andere Künstler sind die Wiener T-Ser sowie Money Boy (vgl. KURZMANN 2017: o. S.), auf dessen Persona in der vorliegenden Arbeit in Kapitel 3 genau eingegangen wird.

## 1.2 Sprache des Gangsta-Rap

Wie zuvor dargelegt wurde, entwickelte sich die Hip-Hop-Kultur zunächst in den Armenvierteln amerikanischer Großstädte. Um im Folgenden die Sprache, derer sich die Rap-Künstler bedienen, untersuchen zu können, muss bei jenen Personen angesetzt werden, die die Szene anfänglich prägten. Es handelt sich dabei um Angehörige der afroamerikanischen Community. Zwar ist Hip-Hop an sich eine „Weltsprache“, viele der szenetypischen Praktiken haben ihren Ursprung dennoch in jener Kultur (vgl. STREECK 2002: 540).

Im Folgenden soll auf die identitätsformenden Methoden der Hip-Hop-Sprache eingegangen werden. Um die enge Verbindung zur afroamerikanischen Kultur aufzuzeigen, werden zunächst allgemeingültige Charakteristika von deren Sprachpraxis erläutert und mit jenen der Hip-Hop-Sprache in Beziehung gesetzt. Im Anschluss wird auf die raptypischen Sprechakte eingegangen. Erst in einem nächsten Schritt werden die gewonnenen Erkenntnisse auf die deutsche Rap-Sprache übertragen und etwaige Unterschiede resp. Besonderheiten dargestellt. Es soll insbesondere herausgearbeitet werden, inwieweit die Sprache des deutschen Gangsta-Rap (adaptive) Übernahmen aus dem US-amerikanischen Raum reflektiert. Heterogenitäten bzw. Differenzen innerhalb des deutschen Sprachraums werden abschließend dargestellt.

### 1.2.1 Die Hip-Hop-Sprache<sup>27</sup>

Um im Folgenden auf die Spezifika eingehen zu können, die die Sprache als Medium der Konstruktion bzw. Inszenierung des Genres Gangsta-Rap widerspiegelt, wird zunächst die

---

<sup>27</sup> Der Hinweis darauf, was unter dem Begriff *Hip-Hop-Sprache* im Rahmen dieser Arbeit verstanden wird, scheint an dieser Stelle nützlich. Laut ANDROUTSOPOULOS (2003a: 44) umfasst dieser neben Rap viele weitere diskursive Praktiken, etwa „talk at work among rappers, writers, and breakers; the discourse of Hip Hop magazines and broadcast shows; artist-fan communication during live events; and an array of everyday talk and computer-mediated discourse“. Hip-Hop ist demnach, wie bereits in Kapitel 1 dargelegt wurde, als Hyperonym von Rap und anderen Praktiken zu verstehen. Die Hip-Hop-Sprache umfasst alle diese Bereiche, wenngleich davon ausgegangen werden kann, dass Rap den „kreative[n] Antrieb der Hip-Hop-Sprache“ (Jansen 2012: 351) darstellt. In der vorliegenden Arbeit soll versucht werden, ein möglichst umfassendes Bild derselben zu zeichnen, wenngleich die sprachliche Analyse vorwiegend auf Basis ausgewählter Gangsta-Rap-Texte und des Diskurses auf der Facebookseite von Money Boy (Facebook 2019a) erfolgt.

Entstehung des sogenannten *Black English* betrachtet. Diese Varietät des Englischen wurde bzw. wird von Angehörigen der afroamerikanischen Kultur gesprochen und hatte bzw. hat dementsprechend großen Einfluss auf die Rap-Szene. Obwohl es schwierig, superficial und wissenschaftlich veraltet erscheint, eine Varietät (*Black English*) an der Hautfarbe von deren Sprechern festzumachen, wird diesbezüglich deren im Folgenden dargestellte „historisch einmalige Entstehung“ (JANSEN 2012: 355) betrachtet, mit der diese Bezeichnung gerechtfertigt werden kann. Dass eine solche Kategorisierung aber höchstens einer vereinfachten Darstellung dient und der Realität, in der Grenzen und Hautfarben verschwimmen, nicht gerecht werden kann (vgl. ebd. 347), soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Ausgehend von den ermittelten Charakteristika werden später die kommunikativen Methoden der Hip-Hop-Sprache analysiert.

#### 1.2.1.1 Der Ursprung: *Black English*

Die bedeutendsten Figuren der Hip-Hop-Szene sind, wie dargestellt wurde, oft Angehörige von Minderheiten innerhalb des Staates und der nationalen Kultur, in der sie leben. Daraus ergibt sich zwangsläufig eine Diskrepanz zwischen dieser Gruppe und der (privilegierten) Mehrheit (vgl. JANSEN 2012: 351) – ein Nachteil, der auch Auswirkungen auf die Kommunikation hat. ALIM (2002: 288) fand etwa heraus, dass Hip-Hop-Künstler ihre Sprache absichtlich verändern, um eine „street-conscious identity“ zu kreieren. Damit bleiben sie mit der Straße verbunden, die für sie nicht nur eine Lokalität, sondern ein Symbol für die gelebte Kultur, die Ästhetik und die geltenden Werte innerhalb der Szene ist.

Die Sprache der Hip-Hop-Kultur wird *Blinglish* genannt, eine Kontamination aus *bling* (ein Ausdruck aus der Hip-Hop-Kultur, vgl. Tabelle 3) und *English* (vgl. JANSEN 2012). In anderen Quellen wird sie als *Hip-Hop Nation Language* bezeichnet (vgl. ALIM 2002). Die Hip-Hop-Sprache, wie auch immer sie letztlich bezeichnet wird, hat ihren Ursprung im sogenannten *Black English* (auch: *Afro-American English* u. Ä.<sup>28</sup>). Dieses unterscheidet sich aufgrund seiner Entstehung von allen anderen Varietäten der englischen Sprache und galt aufgrund seiner vom *Standard American English* abweichenden Struktur lange Zeit als fehlerhafte Variante davon. Aus diesem Grund wurde den Sprechern v. a. im Zusammenhang mit rassistischen Argumentationen bzw. Stereotypen u. a. geringe Intelligenz attestiert. Tatsächlich entwickelte sich das *Black English* im Kontext bzw. zur Zeit des atlantischen Dreieckshandels. Seine Entstehung kann heute nicht mehr exakt nachvollzogen

---

<sup>28</sup> Für eine Auflistung sämtlicher mit *Black English* in Zusammenhang stehender Bezeichnungen s. JANSEN 2012: 354.

werden; es existieren mehrere Theorien<sup>29</sup>, die einander gegenüberstehen. Prinzipiell lassen sich diesbezüglich aber zwei Pole ausmachen: (1) die Entwicklung von *Black English* auf Basis von Pidgin- bzw. Kreolsprachen, eine These bspw. vertreten von DILLARD (2008), sowie (2) die Entstehung von *Black English* auf Basis der englischen Sprache, wie es z. B. von MUFWENE (2014) angenommen wird.

Im Rahmen des atlantischen Dreieckshandels wurden Sklaven auf europäischen Schiffen von Afrika nach Südamerika transportiert, wo sie auf Märkten angeboten wurden. Von den Erlösen wurden landwirtschaftliche Erzeugnisse angekauft, die wiederum zurück nach Afrika geschafft wurden. Dort wurden Güter wie Elfenbein, Gold, Harthölzer oder Gewürze, aber auch Sklaven gegen Waren wie Waffen oder Alkohol aus Europa eingetauscht. In Südamerika, später auch in Nordamerika, waren die Sklaven als Hausdiener oder Feldarbeiter tätig, der Ernteertrag wurde nach Europa verschifft und dort veräußert. Im Gegenzug wurden europäische Güter und Nahrungsmittel nach Amerika gebracht. Vereinfacht gesprochen bzw. „idealtypisch“ umfasste der atlantische Dreieckshandel damit drei Stationen (vgl. ELTIS 2007: o. S.).<sup>30</sup> Diese sind schematisch in Abbildung 1 dargestellt.

Der steigende Bedarf an Zucker der europäischen Bevölkerung war vorrangig ausschlaggebend dafür, dass der atlantische Dreieckshandel bzw. der damit verbundene Sklavenhandel etwa 350 Jahre lang aufrechterhalten wurde. Die ersten auf direktem Weg von Afrika nach Südamerika verschifften Sklaven erreichten den Kontinent historischen Aufzeichnungen zufolge im Jahr 1526 (vgl. ebd.). Die früheste festgehaltene transatlantische Fahrt fand vermutlich 1501 statt, sodass afrikanische Sklaven zu diesem Zeitpunkt erstmals südamerikanischen Boden betraten (vgl. BORUCKI et al. 2015: 433). 1557 wird als das Jahr angegeben, in dem Englisch erstmals von Afrikanern verwendet wurde. Zu diesem Zeitpunkt kehrten drei Sklaven nach Afrika zurück, nachdem sie drei Jahre zuvor nach Großbritannien verschifft worden waren, um dort Englisch zu lernen. Sie sollten während des Sklavenhandels und der britischen Kolonialisierung als Dolmetscher eingesetzt werden (vgl. JANSEN 2012: 360).

Von Südamerika aus wurden die Sklaven später auch nach Nordamerika gebracht: 1619 kamen dort die Ersten von ihnen an. Erst um 1740 aber nahmen direkte Fahrten von Afrika nach Nordamerika zu (vgl. O'MALLEY 2009: 140, 149). Im Jahr 1808 wurde der Import

---

<sup>29</sup> Siehe z. B. DILLARD (2008), JANSEN (2012), MUFWENE (2014), WOLFRAM / THOMAS (2002).

<sup>30</sup> Eine umfassende Darstellung der Sklavenbewegungen zwischen Afrika und Amerika liefern z. B. BLACK (2015), BORUCKI et al. (2015) und die *Trans-Atlantic Slave-Trade-Database* (EMORY UNIVERSITY, 2013).

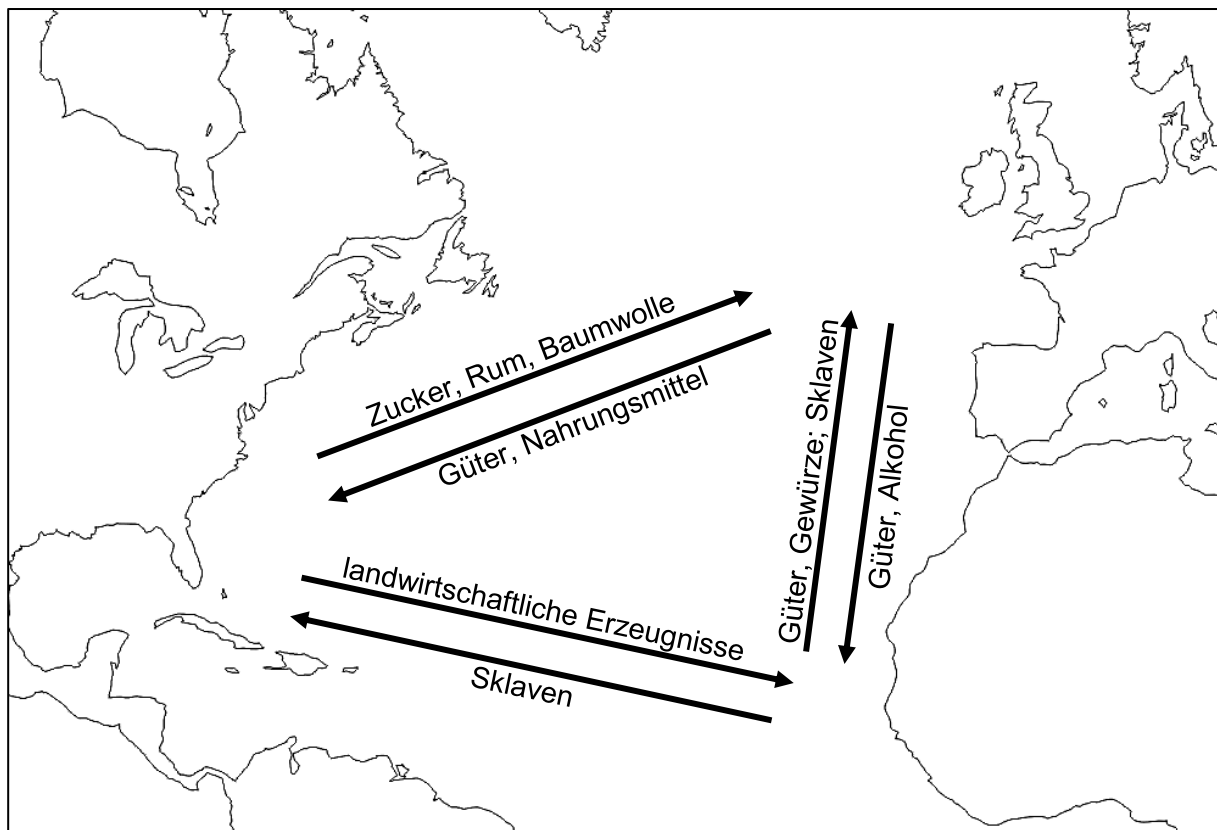


Abbildung 1: Atlantischer Dreieckshandel (eigene Darstellung)

neuer Sklaven in die USA per Bundesgesetz verboten, jedoch hielten sich nicht alle Staaten daran. Die Sklaverei dauerte in den Vereinigten Staaten noch bis zum Ende des Sezessionskriegs 1865 an – erst dann wurde sie im Rahmen der sogenannten *Reconstruction Amendments* vollständig abgeschafft (vgl. SAUTTER 2014: 60 f., 125 f.). Der letzte verzeichnete transatlantische Sklaventransport fand 1867 statt (vgl. BORUCKI et al. 2015: 433; ELLIS 2007: o. S.).

Das Potenzial dafür, dass sich eine neue Sprache entwickeln konnte, war damit vorhanden: Im Laufe der rund drei Jahrhunderte wurden insgesamt rund 12,5 Millionen Afrikaner Richtung Amerika verschifft, etwa 10,7 Millionen kamen tatsächlich an (vgl. ELLIS 2007: o. S.). Sie wurden dabei oftmals aus ihrem Sprach- bzw. Stammesverband herausgerissen, um Aufstände zu vermeiden (vgl. JANSEN 2012: 356). Um sich in dem heterogenen Umfeld dennoch verständigen zu können bzw. um überhaupt eine Kommunikation zu etablieren, mussten sie sich schnell eine „Hilfssprache“ aneignen.

Diese Annahme bildet die Basis für die Theorie, dass sich *Black English* aus den Pidgin- bzw. Kreolsprachen entwickelte, denn ein solches Umfeld stellt die ideale Basis für die Entwicklung einer Pidginsprache dar. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass sie von An-

gehörigen verschiedener Kulturen gesprochen und verstanden wird. Wenngleich sie womöglich einfacher ist als die ihr zugrunde liegende(n) Sprache(n), ist das teilweise bestehende Vorurteil, dass sie „ungrammatisch“ ist, nicht richtig. Pidginsprachen haben selbstverständlich eine Struktur und folgen Regeln, allerdings werden die für Nichtmuttersprachler schwierig zu erlernenden adaptiert bzw. vereinfacht. Wesentliche Strukturen wie die Satzgliedstellung in Frage- oder subordinierten Sätzen bleiben hingegen erhalten (vgl. DILLARD 2008: 55).

Pidginsprachen kamen bereits vor dem atlantischen Dreieckshandel zur Anwendung. Zunächst basierten sie auf Portugiesisch und Französisch, später auch auf Englisch (vgl. JANSEN 2012: 356). In den frühen amerikanischen Kolonien, aus denen sich die Vereinigten Staaten entwickelten, diente Pidgin-Englisch bald als Lingua franca. Unter den Massen an Sklaven gab es nur einzelne Wortführer, die die Sprache der europäischen Anführer – mehr oder weniger – beherrschten und so zwischen beiden Seiten vermitteln konnten. Das Gros der Gefangenen verständigte sich auf Pidgin-Englisch (vgl. DILLARD 2008: 56).

Zwei weitere Aspekte seien diesbezüglich noch angeführt. Der erste bezieht sich auf die pragmatische Ebene: Eine Pidginsprache ist, wie zuvor erläutert wurde, ein aus der Not geborenes „Hilfskonstrukt“, dessen sich ausschließlich Erwachsene bedienen, um miteinander zu kommunizieren. Eine emotionale Verbindung zu ihr fehlt dementsprechend und mögliche Varietäten bzw. Soziolekte sind nicht vorhanden oder – falls doch – zumindest weder entscheidend positiv noch negativ konnotiert.

Der zweite Aspekt betrifft den Zusammenhang zwischen Pidgin- und Kreolsprachen. Erstere haben, wie erwähnt, keine Native Speakers. Dies ändert sich jedoch, wenn eine neue Generation von Sprechern hinzukommt, wie am Beispiel von Pidgin-Englisch erläutert werden soll. Ab dem Zeitpunkt, an dem die Kinder afrikanischer Sklaven Pidgin-Englisch zu sprechen begannen, wurde aus der ehemaligen Pidgin- eine Kreolsprache. Diese beiden Sprachtypen unterscheiden sich zunächst demnach nur hinsichtlich der Frage, ob Muttersprachler vorhanden sind oder nicht. Zwar brachten die Sklaven ihren Kindern zeitweise auch afrikanische Sprachen bei, allerdings konnten sich diese in ihrem Umfeld damit kaum verständigen. Als Konsequenz wurde Pidgin-Englisch gesprochen, das sich nun also zu einer Kreolsprache wandelte (vgl. ebd.: 55).

Dabei entwickelte sich auch die Sprache selbst weiter. Der Wortschatz wurde mit Lehnwörtern aus dem Englischen oder Afrikanischen erweitert und es bildeten sich Varietäten heraus mit der Folge, dass die Sprache für ihre Native Speaker nun sehr wohl emotional besetzt war (vgl. ebd.).

Im Rahmen der Theorie, dass sich *Black English* aus der englischen Sprache, die am amerikanischen Kontinent präsent war, entwickelte, wird anders argumentiert. Hier wird davon ausgegangen, dass *Black English* und Standardenglisch viele Gemeinsamkeiten und nur relativ wenige Unterschiede aufweisen. Ein gewisser Einfluss der Pidgin- bzw. Kreolsprachen wird dennoch in Betracht gezogen<sup>31</sup> (vgl. MUFWENE 2014).

Lange Zeit galt die zuerst angeführte Kreolsprachentheorie als State of the Art (vgl. ebd.: 351), obwohl Vertreter der anderen Seite ebenso schlüssige Argumente anführen. Eine Evaluation der beiden Theorien kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Mit dieser Darstellung soll lediglich ein Überblick über die möglichen Ursprünge von *African American English* gegeben werden.

Zuvor wurde erwähnt, dass *Black English* im Vergleich zur Standardsprache einige Vereinfachungen aufweist. Daneben hat diese Varietät aber auch einige Verfeinerungen erfahren (vgl. JANSEN 2012: 356). Die Charakteristika von *Black English* werden im folgenden Abschnitt erläutert. Schließlich wird, darauf aufbauend, auf die Spezifika und kommunikativen Methoden der Hip-Hop-Sprache eingegangen, die sich daraus entwickelte.

#### 1.2.1.2 Spezifika des *Black English*

Bevor auf die Spezifika von *Black English* eingegangen wird, soll klargestellt werden, dass sich die Darstellung im Rahmen der vorliegenden Untersuchung auf Unterschiede zum *Standard English* bezieht. Erwähnt werden muss auch, dass sich *Black English* hinsichtlich seiner lexikalischen Charakteristika nicht stärker vom *Standard English* unterscheidet als andere nordamerikanische Varietäten. Auf grammatikalischer bzw. phonologischer Ebene zeigen sich zudem große Ähnlichkeiten mit einer weiteren Varietät, dem *American White Southern English*, und teilweise auch mit englischen Kreolsprachen (vgl. MUFWENE 2014: 351). Die folgende Auflistung soll einen Überblick über die Spezifika geben, es kann allerdings kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden (vgl. JANSEN 2012: 363 ff.; MUFWENE 2014: 351 ff.). Dem Umfang und der Zielsetzung der vorliegenden Arbeit entsprechend, wird auf phonologische Besonderheiten des *Black English* im Folgenden nicht eingegangen. Diesbezüglich kann auf die angeführten Quellen verwiesen werden.

---

<sup>31</sup> „[M]ost structural features of AAVE [*African American Vernacular English*, Anm.] have English origins, which [...] does not necessarily preclude congruent influence from substrate languages in some cases, including Caribbean English creoles.” (MUFWENE 2014: 353)

## Grammatikalische Ebene

In Tabelle 1 sind die grammatikalischen Merkmale des *Black English* dargestellt. Die Auflistung ist zur besseren Übersicht in Phänomene die Morphologie und die Syntax betreffend unterteilt. Dabei ist wiederholt anzumerken, dass kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann und dass nicht alle *Black-English-Sprecher* die angeführten Phänomene gleichermaßen in ihrem Sprachgebrauch aufweisen (vgl. JANSEN 2012: 363).

Tabelle 1: Grammatikalische Eigenschaften von *Black English* (eigene Darstellung nach JANSEN 2012: 363 ff.; MUFWENE 2014: 351 ff.; MUFWENE 2001: 294 ff.; SMITHERMAN 1973: 831 f.)

	Bereich	Erklärung	ev. Beispiele
Morphologie	Konstruktionen bzw. Kontraktionen von Phrasen	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Uhm</i> anstelle von <i>I'm</i> bzw. <i>I am</i></li> <li>- <i>Ima</i> (<i>I'm going to</i>)</li> <li>- <i>finna / fidna / fitna</i> (<i>fixing to</i>)</li> <li>- <i>gon / gonna</i> (<i>going to</i>)</li> <li>- <i>woulda / coulda / shoulda / mighta</i> (<i>would've / could've / should've / might've</i>)</li> <li>- <i>dem</i> (<i>them</i>, anstelle von <i>those</i> verwendet), <i>dey</i> (<i>they</i>)</li> <li>- <i>yall / y'all / yall's</i> (Kontraktion von <i>you</i> und <i>all</i>)</li> <li>- <i>it's</i> oder <i>i's</i> statt <i>there is / are</i></li> </ul>	<i>it's / i's a lot of girls</i>
	Genitivbildung	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kasusmarkierendes 's entfällt beim Sächsischen Genitiv.</li> <li>- Verwendung von <i>dey</i> bzw. <i>yall / y'all / yall's</i> als Possessivum</li> <li>- Verwendung der Possessivpronomen <i>he, her</i> bzw. <i>its</i> oder des genusneutralen Pronomens <i>he</i> bzw. <i>im</i> als Possessivum</li> </ul>	<i>My mother name Mary.</i>
	Markierung der Vergangenheit:	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Entweder entfällt das bei regelmäßigen Verben das Past-Tense-markierende Suffix <i>-ed</i> und der Vergangenheitsbezug ergibt sich aus dem Kontext oder</li> <li>- es erfolgt eine redundante Kennzeichnung der Vergangenheit, indem ein zusätzliches Suffix <i>-ed</i> zum bereits vorhandenen hinzugefügt wird.</li> </ul>	<i>He talk to me yesterday.</i>  <i>jumpeded</i>
	Pluralbildung	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Wegfall des Pluralsuffixes <i>-s</i></li> <li>- stattdessen z. B. <i>and nem</i> (auch <i>'n nem / nem</i>) als assoziativer Plural nach dem Nomen.</li> <li>- Demgegenüber aber auch Verwendung von {-z} zur Pluralmarkierung, auch in Kombination mit <i>dem</i> als Determinativ.</li> </ul>	<i>Those scientist inventing many thing.</i> <i>John and nem</i>  <i>dem niggaz</i>
Syntax	Kopulaverben <i>is / are</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bei Handlungen in der Gegenwart entfallen die Kopulaverben <i>is</i> bzw. <i>are</i>.</li> <li>- Selbiges gilt bei Subjektsprädikativen.</li> <li>- Tritt <i>is</i> bzw. <i>are</i> in kontrahierter Form auf, entfällt es nur in festgelegten Phrasen, z. B. bei <i>What up? / Whaddup?</i> statt <i>What's up? / Whassup?</i>.</li> </ul>	<i>He work all the time.</i> <i>People crazy.</i> <i>He a hippie.</i>

<i>been / bin</i> <i>BEEN / BIN</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- statt <i>has been / have been</i> verwendet</li> <li>- mit <i>-ing</i>-Form statt <i>was/were + -ing</i> verwendet</li> <li>- verwendet zur Kennzeichnung einer seit langem abgeschlossenen oder einer noch andauernden Handlung</li> <li>- in Verbindung mit <i>had / coulda / woulda</i> zur Bezeichnung einer Handlung, die nach wie vor andauert</li> <li>- Die betonte Form <i>BEEN/BIN</i> wird für Handlungen verwendet, die lange her sind oder die bis jetzt anhalten.</li> </ul>	<i>I been walking</i>  <i>He been coulda done that.</i>  <i>She BIN married.</i>
habituelles <i>be</i> (entspricht nicht dem Kopulaverb)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kontraktion von <i>will be / 'll be</i> bzw. <i>would be / 'd be</i></li> <li>- Bezeichnung von regelmäßigen, gewohnheitsmäßigen Handlungen, dabei häufig in Kombination mit dem Adverb <i>steady</i> (vor Verben im Present-Progressive, jedoch nicht vor den Zustandsverben <i>have / know / own</i>) bzw. mit dem Suffix <i>-s</i> (vgl. unten)</li> </ul>	<i>He be here at 2 pm.</i> <i>I be steady sitting on the bench.</i> <i>I sits on the bench all the time.</i> <i>It be's / bees like that.</i>
Satzbildung mit <i>done</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- für abgeschlossene Handlungen</li> <li>- in Kombination mit <i>be</i> verwendet</li> <li>- kann nicht verneint werden</li> </ul>	<i>be done walk</i> (statt <i>will have walked</i> ) <i>'d be done walk(ed)</i> (statt <i>'d / would have walked</i> ) <i>be done walk(ed)</i> (statt <i>have usually walked</i> )
Subjekt-Prädikat-Übereinstimmung	<ul style="list-style-type: none"> <li>- In der in der 3. Person Sg. entfällt im Simple Present <i>-s</i> im Verbauslaut; <i>has</i> wird zu <i>have</i>.</li> <li>- Bei wiederkehrenden Handlungen wird <i>-s</i> hingegen als Suffix angefügt, unabhängig von der Person.</li> </ul>	<i>He work all the time.</i> <i>I sits on the bench all the time.</i>
Pronomen	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Verwendung von Personalpronomen als doppeltes Subjekt mit der Funktion einer Betonung</li> <li>- Hinzufügung von redundanten Reflexivpronomen</li> <li>- Entfall von Relativpronomen bzw. ausschließliche Verwendung von <i>that</i> bzw. von <i>what</i>, auch bei Objektsätzen.</li> <li>- Verwendung von <i>say</i> zur Einleitung von Objektsätzen, in denen eine Rede indirekt wiedergegeben wird</li> </ul>	<i>Mary she be here at 2 pm.</i> <i>I sit myself on the bench.</i>  <i>We tell the man say Mary is ill.</i> (statt <i>We told the man that Mary is ill.</i> )
Negationen	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Verwendung von <i>ain't</i> als Verneinung der darauffolgenden Verbform (ähnlich wie die verneinte Verbform <i>didn't</i> verwendet)</li> <li>- Verwendung von <i>ain't</i> statt <i>am not, is/are not, does / do not</i> und <i>has / have not</i> bzw. der entsprechenden Kontraktionen sowie statt <i>did not / didn't</i></li> <li>- Verwendung der Phrase <i>ain't but</i> bzw. <i>don't but</i> als eingeschränkte Verneinung.</li> <li>- Doppelte Negationen heben sich nicht gegenseitig auf und sind oft mit einer Inversion verbunden, indem einem verneinenden Verb ein negierendes Nomen oder Pronomen folgt.</li> </ul>	<i>You ain't nothing but a hound dog.</i>  <i>Can't nobody love you.</i> (statt <i>Nobody can love you.</i> )



	(indirekte) Interrogativsätze	- Bei indirekten Interrogativsätzen erfolgt oftmals eine Inversion und <i>if</i> entfällt.	<i>She asked could she go home.</i> (statt <i>She asked if she could go home.</i> )
--	-------------------------------	--	--

Zum besseren Verständnis soll gesondert auf folgendes Spezifikum hingewiesen werden: Aus den gelisteten Merkmalen lassen sich allein fünf *present tenses* ableiten, die im *Black English* Anwendung finden (vgl. LECLAIR 1891: o. S.; JANSEN 2012: 366 f.):

Tabelle 2: Fünf *present tenses* des *Black English* (JANSEN 2012: 366 f.)

<i>Black-English-Variante</i>	Mögliche standardsprachliche Variante(n)
<i>He walkin.</i>	<i>He is walking.</i>
<i>He be walkin.</i>	<i>He is usually walking.</i> <i>He will be walking.</i> <i>He would be walking.</i>
<i>He be steady walkin.</i>	<i>He is usually walking in an intense, sustained manner.</i> <i>He will be walking in an intense, sustained manner.</i> <i>He would be walking in an intense, sustained manner.</i>
<i>He been walkin.</i>	<i>He has been walking ? at some earlier point but probably not now.</i>
<i>He BEEN walkin.</i>	<i>He has been walking for a long time, and still is.</i>

Erwähnt werden muss auch, dass die in Tabelle 1 angeführten Spezifika variabel eingesetzt werden, d. h. sie wechseln sich mit anderen Formen im selben Kontext ab. Die Phrase *Mary's book* kann bspw. mit oder ohne (*Mary book*) genitivmarkierendem Apostroph-s ohne Bedeutungsunterschied verwendet werden (vgl. MUFWENE 2001: 295).

## Semantische Ebene

Not bad meaning bad, but bad meaning good!<sup>32</sup>

Im Zusammenhang mit der Semantik ist zunächst die antonymische Umdeutung bzw. semantische Inversion zu nennen, bei der Begriffe mit einer umgekehrten Bedeutung verwendet werden. Als Beispiel dient hier, dem Zitat folgend, das Adjektiv *bad*, das im *Black English* eine positive Bedeutung hat. Der Unterschied zur Standardsprache zeigt sich dabei auch in den Steigerungsformen: Anders als im *Standard English* (*bad / worse / worst*) wird das Adjektiv hier mit *badder* und *baddest* gesteigert (vgl. MUFWENE 2001: 309). Dieses Phänomen wird auch *double talk* genannt und diente den Sklaven dazu, sich in der Spra-

<sup>32</sup> Run-D.M.C. (1986): Peter Piper. Erschienen auf: Dies. (1986): Raising Hell. Profile Records.

che der „Weißen“ auszutauschen. So konnten sie einerseits Sanktionen seitens der „weißen“ Herren umgehen und sich andererseits gleichzeitig in der Öffentlichkeit über Privates unterhalten. Die wahre Botschaft der Aussagen blieb somit allein den Sklaven vorbehalten (vgl. BOHMANN 2010: 209; JANSEN 2012: 369).

Zu den semantischen Besonderheiten zählen zudem die sogenannten *camouflaged forms*. Diese sind „phonologically similar or identical to forms in the base language [...], [...] which are used with different semantic values“ (SPEARS 1982: 850). Als Beispiele wurde in Tabelle 1 bereits das Adverb *steady* in der Bedeutung von ‚beständig‘ aufgeführt. Ein weiteres Wort, das in diesem Zusammenhang Verwendung findet, ist das Semi-Auxiliarverb *come*.<sup>33</sup> Dieses ist vom homonymen Vollverb zu unterscheiden und wird im *Black English* verwendet, um Empörung auszudrücken (1) (vgl. SPEARS 1982: 1 f.). Ein entsprechender, möglicher standardsprachlicher Ausdruck ist in (2) angeführt.

(1) *He come screaming at everybody like he own this damn place.* (MUFWENE 2014: 353)

(2) *He screamed at everybody as if he owned this place.*

Wird der Begriff der *camouflaged forms* weiter gefasst, beinhaltet dieser nach MUFWENE (2001: 309) auch die sogenannte *counterlanguage*. Diese bezeichnet das Phänomen, dass standardsprachliche Begriffe teilweise metaphorisch und mit einer anderen Bedeutung verwendet werden. Der Unterschied zur oben angeführten semantischen Inversion ist, dass hier der Fokus auf der metaphorischen Verwendung liegt. Überschneidungen zwischen den beiden Phänomenen existieren dennoch. MUFWENE (ebd.) nennt neben anderen folgendes Beispiel für die *counterlanguage*:

The term *train* in the meaning of ‘group rape’ has various metaphorical extensions: *train* (a victim), (aggressors) *get on a train*, *run a/the train on* (a victim), (a victim) *goes through a train*.

Zudem kann die Wortart eines Begriffs verändert werden. Das Verb (to) *fly* wird bspw. auch als Adjektiv verwendet und hat dann eine positive Bedeutung, etwa im Satz *Those boot sure are fly*. (vgl. MORGAN 2001: 199).

Pragmatische Ebene

*Black English* weist mehrere Sprechstile und Genres auf, die in bestimmten Situationen zum Einsatz kommen, etwa dann, wenn das Gegenüber beeinflusst werden soll, wie es unter

---

<sup>33</sup> Für eine umfassende Diskussion des Verbs *come* im *Black English* s. SPEARS 1982.

anderem im Rap der Fall ist. Dabei treten verschiedene Sprechakte auf (vgl. Kapitel 1). Ein anderer Stil ist bspw. das sogenannte *talk singing* afro-amerikanischer Priester (vgl. ebd.: 310 f.). Dabei kann sich auch verschiedener Diskursmodi wie des *Call-and-response*-Prinzips bedient werden (vgl. JANSEN 2012: 370 ff.).

## Lexikalische Ebene

Dieser Abschnitt leitet direkt zur Hip-Hop-Sprache über, deren Wortschatz durch Neologismen und semantische Inversionen geprägt ist. Die standardsprachlichen Regeln werden dabei bewusst gelockert, um neue Begriffe zu erschaffen. Diese „lexikalische Kreativität“ (ebd.: 374) ist typisch für die Hip-Hop-Kultur – viele der verwendeten Begriffe existierten jedoch schon im *Black English* und damit teilweise Jahrzehnte vor der Entstehung von Hip-Hop. Deshalb sollen hier einige wesentliche, von JANSEN (2012: 390 f.) identifizierte angeführt werden, bevor auf die Charakteristika der eigentlichen Hip-Hop-Sprache eingegangen wird.

Tabelle 3: Ausgewählte Wörter und Phrasen des *Black English* (JANSEN 2012: 390 f.)

Wörter	Bedeutung
<i>bad, def, dope, flamboyant, fresh, fly, serious, slammin, stupid</i>	<i>ausgezeichnet, grandios, großartig, umwerfend</i>
<i>bling, bling-bling, dime, rock, ice</i>	<i>Diamant(en) und/oder Schmuck</i>
<i>homeboy, homey, homes</i>	<i>1) Mann aus der eigenen Stadt/dem eigenen Stadtteil, 2) allgemeine Anrede für jemanden, dessen Namen man nicht kennt, 3) enger Freund</i>
<i>joint</i>	<i>1) Gefängnis, 2) mit Marihuana gefüllte Zigarette, 3) ein bestimmter Ort, 4) Filmproduktion oder Tonaufnahme</i>
<i>wack</i>	<i>inakzeptabel, lächerlich, schlecht, verrückt</i>
Phrasen	
<i>aka, a.k.a., a/k/a (also known as)</i>	<i>alias, auch bekannt unter dem Pseudonym</i>
<i>to break it down</i>	<i>1) etwas ausführlich und/oder vereinfacht erklären, 2) den Ablauf eines Musikstücks ändern</i>
<i>to kick something</i>	<i>etwas beginnen</i>
<i>word / word up / word to the mother!(!?)</i>	<i>Bestätigung (Infragestellung), Betonung (Anzweifeln) des Wahrheitsgehaltes der vorangegangenen Aussage</i>

### 1.2.1.3 Die Hip-Hop-Sprache: Charakteristika und kommunikative Methoden

Hip-Hop bzw. Rap wird in der Literatur des Öfteren als Weiterentwicklung der zuvor angeführten linguistischen Spezifika des *Black English* und der afroamerikanischen Kultur interpretiert (vgl. JANSEN 2012: 369; ALIM 2002: 290; MORGAN 2001: 188). Diesbezüglich soll

erneut darauf hingewiesen werden, dass diese beiden Begriffe nicht synonym verwendet werden können. Rap stellt, wie bereits erläutert wurde, einen Teilbereich von Hip-Hop dar und ist so gesehen nur eine Ausprägung von mehreren.<sup>34</sup>

In frühen Studien wurde die Hip-Hop-Sprache als *Black English* definiert, das mit Slang vermischt wird. Diese Auffassung gilt mittlerweile als überholt, nicht zuletzt deshalb, weil mit dem Ausdruck *Slang* übersehen wird, dass sich die Hip-Hop-Sprache nicht nur auf lexikalischer Ebene manifestiert (vgl. JANSEN 2012: 348 ff.). Dennoch stellt ALIM (2002: 288 ff.) fest, dass slanghafte Ausdrücke verwendet werden, um eine ideologische Verbindung zur afroamerikanischen Community herzustellen und eine Identität zu kreieren, die es erlaubt, mit dem durch die Straße geprägten Umfeld verbunden zu bleiben und sich von anderen abzugrenzen. Die Straße wird hier, wie erwähnt, nicht als physischer Ort, sondern als wesentlicher kultureller Topos hinsichtlich der Werte und Normen der Szene begriffen. Gleichmaßen wird sich der standardsprachlichen Grammatik bedient, um sich mit der „weißen“ Bevölkerung zu identifizieren bzw. entsprechende Kontexte zu indizieren.

Aus linguistischer Perspektive kann der Hip-Hop-Kultur eine „begriffsschaffende und/oder begriffsprägende und/oder begriffsverändernde Funktion“ (vgl. JANSEN 2012: 342) attestiert werden; die im Folgenden betrachtete Hip-Hop-Sprache umfasst aber nicht nur semantische, sondern auch grammatikalische, pragmatische, lexikalische und phonologische Aspekte, wobei letztere in der vorliegenden Arbeit nicht betrachtet werden.

Als Synonym für die Hip-Hop-Sprache hat sich, wie schon an früherer Stelle erwähnt, der Begriff *Blinglish* etabliert.<sup>35</sup> *Blinglish* gilt als eine Varietät des Englischen und steht demnach neben dem in den vorhergehenden Abschnitten vorgestellten *Black English* und vielen anderen, die von der afroamerikanischen Bevölkerung gesprochen werden. Dennoch können diese beiden Varietäten nicht losgelöst voneinander betrachtet werden, weil *Blinglish* seine Ursprünge im *Black English* hat (vgl. JANSEN 2012: 379). In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe *Hip-Hop-Sprache* und *Blinglish* synonym verwendet – beide beziehen sich auf Sprecher,

die sich innerhalb einer bestimmten sozialen Gruppe mit gewissen Gemeinsamkeiten und wenn möglich mit direktem Bezug zur Hip-Hop-Kultur verständigen, aber es soll auch jene Menschen

---

<sup>34</sup> ANDROUTSOPOULOS (2003b: 113 f.) geht diesbezüglich noch einen Schritt weiter und überträgt die sogenannte vertikale Intertextualität auf die einzelnen Bereiche des Hip-Hop. Für jeden identifiziert er Primär-, Sekundär- und Tertiärtexte: „Beispielsweise sind im Fall Rap die Primärtexte die Tonträger [...], aber auch Videoclips und (aufgenommene, ausgestrahlte) Konzerte. Sie werden beschrieben, bewertet und beworben in Sekundärtexten wie Besprechungen, Promotexten, Künstlerinterviews, Konzertberichten oder Moderationen. Als Tertiärtexte wären die Fan-Gespräche über Rapmusik, Reproduktionen von Primärtexten oder Eigenproduktionen der Fans einzuordnen.“

<sup>35</sup> Zur Entwicklung des Begriffs *Blinglish* s. JANSEN 2012: 331 ff.

einschließen, die sich vielleicht gar nicht bewusst sind, dass sie bestimmte Hip-Hop-behaftete Ausdrücke verwenden. Nur so ist es möglich, bei der Beschreibung und Analyse von Blinglish, die Massenmedien nicht zu sehr auszuklammern, die möglicherweise Kommunikationssituationen herstellen, in denen weder Sender, Adressat noch Rezipient mit der Hip-Hop-Kultur direkt in Verbindung stehen, aber in denen dennoch Blinglish gesprochen wird – sei es in Fragmenten oder ganzen Ausschnitten (JANSEN 2012: 343).

Diese Definition erscheint auch hinsichtlich des Gangs der vorliegenden Arbeit sinnvoll. Im dritten Kapitel sollen einerseits Rap-Texte, andererseits Fan-Gespräche analysiert werden. Es handelt sich somit sowohl um Primärtexte, die von Mitgliedern der Hip-Hop-Szene selbst produziert werden, als auch um Tertiärtexte, d. h. Konversationen von Personen, die mitunter nicht Teil der Community sind, sondern nur „Zuseher.

ALIM (2002: 288) stellte fest, dass sich die Charakteristika der Hip-Hop-Sprache anhand von Rap-Texten umfassend aufzeigen und darstellen lassen. Sie decken sich mit den im vorherigen Abschnitt gelisteten Spezifika des *Black English* weitestgehend. Zwei weitere, von MORGAN (2001: 199 ff.) im Rahmen einer Analyse von Rap-Texten identifizierte Charakteristika sollen an dieser Stelle noch Erwähnung finden: (1) Neologismen und (2) von der Standardorthografie abweichende Schreibweisen.

(1) Die Kreation neuer Begriffe kann sich im Hip-Hop auf zwei Arten äußern: zunächst in Form von Wörtern, die Eingang in die Hip-Hop-Kultur gefunden haben, die aber zuvor schon mit derselben Semantik im *Black English* verwendet wurden. Solche bezeichnet MORGAN (ebd.) als *hip-hop words*. Als Beispiel nennt sie den Begriff *mack* bzw. *mack daddy*, der auch im *Black English* mit der Bedeutung „someone who exploits or hustles for sexual favors“ existierte. Ebenso fällt die neu kreierte Phrase *I got my mack on* in diese Kategorie, weil die Wortart und die Bedeutung von *mack* dieselben bleiben. *Hip-hop words* zeichnen sich auch dadurch aus, dass sie von freien Morphemen abgeleitet werden.

Tatsächliche Neologismen, von MORGAN (ebd.) als *new words* bezeichnet, werden von gebundenen Morphemen abgeleitet. Oftmals haben diese Wörter auch eine Veränderung hinsichtlich der Grammatik, Pragmatik und / oder Semantik (vgl. etwa die in Abschnitt 1.2.1.2 beschriebenen *camouflaged forms*) erfahren. In Kapitel 1 wurde bspw. der Sprechakt des *dissing* bzw. *disrespecting* erwähnt. Das davon abgeleitete Verb *to dis* ist ein *new word*, das aus dem ursprünglich gebundenen Morphem *dis-* entstanden ist und heute die Bedeutung „to reject, ignore, and embarrass“ (ebd.: 200) trägt. Typisch für diese Kategorie sind auch Prä- oder Suffixe wie „-est, -ous/-ious, -er, -ic, and un-/in-“ (ebd.: 201), die an bestimmte Wörter angehängt werden. Dementsprechend gelten die Begriffe *mackadocious* und *mackness* als *new words*, weil sie adjektivisch verwendet werden und sich ihre Semantik zu „to having power to control“ (ebd.) verändert hat.

(2) Die zweite Art, Begriffe zu kreieren, bezieht sich auf die Orthografie, die bewusst verändert wird. Die wesentlichen Ausprägungen dieses Phänomens sind in Tabelle 4 zusammengefasst. Der Vollständigkeit halber sollte erwähnt werden, dass diese ggf. zumeist mit einer entsprechenden phonologischen Realisierung der genannten Begriffe einhergehen.

Tabelle 4: Orthografische Charakteristika der Hip-Hop-Sprache (eigene Darstellung nach MORGAN 2001: 202 ff.; ANDROUTSOPOULOS 2003b: 129)

Orthografische Besonderheit	ev. Funktion	Beispiel
Das Suffix <i>-er</i> von Wörtern mit zwei oder mehr Silben wird durch <i>-a</i> , <i>-uh</i> oder <i>-ah</i> ersetzt.		<i>brotha</i> ( <i>brother</i> ) <i>sucka</i> ( <i>sucker</i> )
Das Suffix <i>-ing</i> wird durch <i>-in</i> oder <i>-un</i> ersetzt.		<i>sumthin</i> ( <i>something</i> ) <i>thumpun</i> ( <i>thumping</i> )
Silbenreduktion bzw. Vokangleichung		<i>aight</i> ( <i>all right</i> ) <i>Ima</i> ( <i>I'm going to</i> ) (vgl. auch Tabelle 1, Konstruktion bzw. Kontraktion von Phrasen)
andere abweichende Orthografie, z. B. Verdopplung von Konsonanten	Kennzeichnung einer Bedeutungsänderung  symbolische Bedeutung	<i>mad</i> ( <i>I ain't mad at ya.</i> ) vs. <i>madd</i> ( <i>I drop madd rhymes.</i> )  <i>Amerikkka</i> (in Anlehnung an den Ku-Klux-Klan, um die Benachteiligung der afroamerikanischen Bevölkerung in Amerika zu symbolisieren)
Buchstabenersetzungen		<2> statt <to> <\$#!T> statt <shit>
Abkürzung des Datums		2k statt 2000

Ein weiteres Ergebnis aus der Studie von ALIM (2002) ist, dass die Texte der untersuchten Hip-Hop-Künstler mehr Charakteristika des *Black English* – in diesem Fall die Variation der Kopulaverben – aufweisen und damit dem Standardenglisch ferner sind als die ebenso analysierte gesprochene Sprache derselben Rapper. Daraus wird geschlussfolgert, dass

Hip Hop artists, by the very nature of their circumstances, are ultraconscious of their speech. [...] [T]hey exist in a cultural space where extraordinary attention is paid to speech. Hip Hop artists consciously vary their speech to 'represent' the streets. [...] The data suggest that Hip Hop artists are indeed in conscious control of their copula variability (ebd.: 300).

Diese Erkenntnis bildet die Basis für die Konstruktion von Image bzw. Identität im Kontext des (Gangsta-)Rap und wird in der vorliegenden Arbeit im Rahmen der Kontextualisierungstheorie betrachtet. Sie wird in Kapitel 2 wieder aufgegriffen und soll später im qualitativ-inhaltsanalytischen Teil dieser Arbeit (Kapitel 3) entsprechend analysiert werden.

## 1.2.2 Übernahme in den deutschen Sprachraum

*Black English* und die davon abgeleitete Hip-Hop-Sprache (bzw. *Blinglish*) stellen ein „globales, kulturelles Kapital“ (ANDROUTSOPOULOS 2003b: 131) insofern dar, als entsprechende rituelle Sprechakte sowie der dafür herangezogene Wortschatz bzw. einschlägige sprachliche Formeln weltweit prägend für die Hip-Hop-Kultur sind. Die zuvor angeführten Spezifika werden direkt aus dem Englischen übernommen bzw. an lokale Gegebenheiten angepasst. Dieser Prozess kann zum jetzigen Zeitpunkt als abgeschlossen betrachtet werden (vgl. ebd.: 116). Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie sich die deutsche Hip-Hop-Sprache entwickelt hat bzw. heute darstellt. Dies erfolgt anhand folgender von ANDROUTSOPOULOS (ebd.) identifizierter Hauptdimensionen von Raptexten: Sprechhandlungen, sprachliche Orientierung und Rap-Rhetorik. Für die vierte von dem Autor angeführte Kategorie, Songthemen, soll im Zusammenhang mit der Übernahme in den deutschen Sprachraum auf Abschnitt 1.1.3 verwiesen werden.

### 1.2.2.1 Sprechhandlungen bzw. -akte

Die in Kapitel 1 genannten Sprechhandlungen wie *boasting* (übertriebene Selbstdarstellung) oder *dissing* bzw. *disrespecting* (Degradierung des Gegners) und damit auch der Akt der *dedication* (Untermauerung des Stellenwerts anderer MCs) sowie des *representing* (Darstellung der eigenen Herkunft bzw. des eigenen Umfelds) kommen in sämtlichen lokalen Ausprägungen des Rap zur Anwendung, allerdings durchaus auf die Geschichte des jeweiligen Schauplatzes bezogen. So hat sich im deutschen Sprachraum, v. a. in Deutschland, bspw. der Akt des *dissing* thematisch ausgedehnt. Mit diesem wird versucht, einen Gegner mit rhetorischen Mitteln zu degradieren. Neben den im Gangsta-Rap üblichen sexistischen Metaphern werden dabei Anspielungen auf den Holocaust und – teilweise damit einhergehend – rassistische sowie homophobe Aussagen gemacht. Bei Bushido<sup>36</sup> finden sich etwa die folgenden Textzeilen: „Salutiert, steht stramm, ich bin der Leader wie A. [...] Mach mein Logo nach, ich mach dich Homo arm.“ ANDROUTSOPOULOS (ebd.: 119) stellt diesbezüglich fest:

Wenn es im Battlerap [auch im Gangsta-Rap, Anm.] generell [...] darum geht, einen künstlerischen Gegner zu degradieren [...], erscheint ein Rückgriff auf derartige Mittel in Deutschland nahezu unausweichlich.

---

<sup>36</sup> Bushido (2004): *Electro Ghetto*. Erschienen auf: Ders. (2004): *Electro Ghetto*. Ersguterjunge / Universal.

Es lässt sich also festhalten, dass beim *dissing* angeführte Vergleiche immer auch lokal beeinflusst sind. Dennoch ist die US-amerikanische Szene v. a. in der deutschen Community voll präsent, weshalb es diesbezüglich einer differenzierteren Betrachtungsweise bedarf. Es kann nicht einfach zwischen lokaler Unabhängigkeit sowie Imitation unterschieden werden (vgl. BOHMANN 2010: 209). Daneben fanden weitere typische Formen des amerikanischen Rap-Diskurses Eingang in die deutsche Hip-Hop-Szene, etwa das in Abschnitt 1.2.1 erwähnte *Call-and-response*-Prinzip (vgl. ebd.).

#### 1.2.2.2 Sprachliche Orientierung und Rap-Rhetorik

Mit dem Begriff der sprachlichen Orientierung ist in diesem Zusammenhang das Verhältnis zwischen Standard- und Nonstandardsprache gemeint. Die prinzipielle Orientierung an der Umgangssprache wurde von der amerikanischen Szene übernommen und ist somit auch im europäischen resp. deutschen Hip-Hop präsent. Anders als in den USA zeichnet sie sich jedoch nicht durch den Ethnolekt *Black English* aus, sondern durch die jeweils lokale Mehrsprachigkeit, die sich in den europäischen Ländern in Regiolekten, Soziolekten, Migrantensprachen sowie nichtmuttersprachlichen Varietäten der jeweiligen Landessprache manifestiert (vgl. ANDROUTSOPOULOS 2003b: 120).

Im deutschen Rap treten Regiolekte eher selten auf – BOHMANN (2010) konnte diesbezüglich in einem Korpus, bestehend aus insgesamt 243 deutschen Rap-Songs von der Crew Blumentopf sowie dem Rapper Bushido, nur drei bairisch-dialektale Lexeme identifizieren (*Schmarrn*, *Schlawiner*, *wurschtln*) (ebd.: 217). Weitaus häufiger finden sich Elemente aus Migrantensprachen bzw. Ethnolekten, hauptsächlich Türkisch und – laut ANDROUTSOPOULOS 2003b: 121) – auch Italienisch. Die Häufigkeit, in der Regionalmerkmale Eingang in Rap-Texte finden, hängt vom Prestige ab, die die jeweilige Varietät in der jeweiligen Sprachgemeinschaft hat (vgl. ebd.: 120).

Im deutschen Rap ist nicht so sehr die Sprache der Straße, die im amerikanischen Rap *credibility* und Identifikation mit der Community impliziert, sondern die Art und Weise, wie die Sprache verwendet wird, kennzeichnend für das Genre. Häufig werden migrantensprachige Elemente mit bildungssprachlichen oder poetischen kombiniert, wobei dies vom Songthema abhängt. Veröffentlichungen im Gangsta-Rap zeichnen sich eher durch standardferne Sprache aus als nachdenkliche Songs oder Liebeslieder (vgl. ebd.: 120 ff.).

Während Regionalmerkmale also je nach Songtyp differieren, finden sich Wörter, Phrasen oder Textsegmente aus dem Englischen gleichermaßen überall (vgl. ebd.: 121). Im deutschen Sprachraum hat sich mittlerweile eine Art „deutsches *Black English*“ etabliert, das



sich derselben gattungstypischen Gestaltungsmittel (sowohl semantisch als auch formal) wie das originäre *Black English* bedient. Englische Begriffe bzw. Phrasen werden entweder direkt übernommen und in einen deutschen Text eingefügt – eine Vorgehensweise, die sich als Codeswitching beschreiben lässt – oder übersetzt (vgl. JANSEN 2012: 385). Nach GARLEY (2010: 282) lassen sich drei semantische Typen von aus dem Englischen übernommenen Begriffen unterscheiden: (1) „hip hop-related borrowings“, die hauptsächlich von den Mitgliedern der Hip-Hop-Community gebraucht werden und auch große soziale Bedeutung innerhalb der Szene haben (z. B. *yo*, *beef*, *word*), (2) „borrowings related to the internet“, d. h. Begriffe, die nach 1993 entstanden (z. B. *Download*, *Homepage*, *lol*) und (3) „borrowings related to some aspect of the music industry“, die nicht ausschließlich in der Hip-Hop-Szene zur Anwendung kommen (z. B. *Release*, *Lyrics*, *Producer*).

Die Frage, ob es sich bei der Verwendung englischer Strukturen im deutschen Kontext um Innovation oder bloße Imitation des amerikanischen Vorbilds handelt, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Laut GARLEY (2010: 297) sind es stets beide Aspekte, die bei der Verwendung englischer Begriffe durch die Hip-Hop-Community zum Tragen kommen. Diese erfolgt dabei äußerst bewusst und stets an den Kontext angepasst. GARLEY (ebd.) attestiert den Sprechern daher ein hohes Bewusstsein hinsichtlich der Bedeutung und Implikationen bestimmter „hip-hop-typischer“ Begriffe.

Die folgenden, in Tabelle 5 gelisteten Merkmale der Übernahme englischer Strukturen in die deutsche Hip-Hop-Kommunikation konnten im Rahmen der Literaturrecherche identifiziert werden:

Tabelle 5: Merkmale der Übernahme englischer Strukturen in die deutsche Hip-Hop-Kommunikation (eigene Darstellung nach ANDROUTSOPOULOS 2003b: 130 f.; BOHMANN 2010; JANSEN 2012: 385)

Merkmal	Beispiele
Einfügung von englischen Phrasen / Satzteilen bzw. Fach- und Slangausdrücken in einen deutschsprachigen Text	<i>homies</i> , <i>niggas</i> , <i>brothers</i> und <i>sistaz</i> als Anrede Begrüßungs-/Verabschiedungsformeln wie <i>yo</i> und <i>peace</i> Slogans oder identitäts- / communitystiftende Aussagen wie <i>X rulez</i> oder <i>hiphop 4 life</i>
Übersetzung häufiger englischsprachiger Ausdrücke ins Deutsche	<i>phat</i> → <i>fett</i> <i>word up</i> → <i>Wort drauf</i> <i>nahmean</i> (Kontraktion von <i>know what I mean</i> ) → <i>versteht du</i>
Übernahme von orthografischen / lexikalischen Stereotypen der amerikanischen Hip-Hop-Sprache	Artikelformen <i>tha</i> , <i>da</i> (statt <i>the</i> ) Pluralendung <-z> bei englischen Substantiven Buchstabenersetzungen, Datumsabkürzung (vgl. Tabelle 4)
Übernahme des englischen tempusmarkierenden Suffixes <i>-ed</i> <sup>37</sup>	<i>Das Album wird released.</i> <i>Er hat coproduced.</i>

<sup>37</sup> Für eine umfassende Untersuchung dieses Charakteristikums deutscher Hip-Hop-Sprache s. GARLEY (2014).

BOHMANN (2010: 225) stellte fest, dass englische Strukturen in deutschen Hip-Hop-Texten auf zwei Arten eingesetzt werden: (1) unmarkiert, um bspw. den Akt des Rappen an sich zu beschreiben oder um sich bestimmter Gangsta-Rap-typischer Begriffe bzw. allgemeiner Schimpfwörter zu bedienen, oder (2) markiert, um den künstlerischen Gegner bewusst zu degradieren bzw. lächerlich zu machen. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt GARLEY (2010: 296). Die Wahl der Sprache ist im deutschsprachigen Rap, wie zuvor erwähnt, von zentraler Bedeutung – schon allein deshalb, weil hier der amerikanische Hip-Hop nach wie vor großen Einfluss ausübt. Wird der Gegner mit entsprechenden Phrasen beleidigt, soll daher auch nicht die englische Sprache degradiert werden, sondern allein die Tatsache, dass sich der andere MC dieser ungerechtfertigterweise bedient (vgl. BOHMANN 2010: 225).

### 1.2.3 Heterogenitäten innerhalb des deutschen Sprachraums

Wie in den vorhergehenden Abschnitten dargestellt wurde, zeichnet sich die Hip-Hop-Sprache durch Spezifika aus, die sich in den USA in Zusammenhang mit der Varietät des *Black English* entwickelten und dann von anderssprachigen Kulturen übernommen wurden. Gleichzeitig ist der Szene aber stets auch ein Wettkampfdenken inhärent, bei dem es darum geht, das gleichgesinnte Gegenüber mit den eigenen *skills* zu übertrumpfen. Dazu bedarf es der Entwicklung eines individuellen *styles* jedes MCs und damit einer „Distinktion innerhalb der gemeinsamen Kultur“ (ANDROUTSOPOULOS 2003b: 111). Letztere führt zu Stil-Unterschieden nicht nur zwischen Ländern, sondern auch zwischen Regionen, Städten oder sogar Stadtteilen (vgl. ebd.). Wie sich diese darstellen können, soll im Folgenden zusammengefasst werden.

Ausschlaggebend für die Heterogenitäten sind nicht zuletzt die unterschiedlichen kulturellen Hintergründe der Szenemitglieder, weil die Themen Migration und Ethnizität den Diskurs von deutschsprachigem Hip-Hop prägen (vgl. ANDROUTSOPOULOS 2010: 19), wie an früherer Stelle angedeutet wurde. Gleichzeitig beeinflusst die Vielfalt der deutschen Gesellschaft direkt die Hip-Hop-Praktiken (vgl. TEMPLETON 2007: 185). Hinzu kommt die jeweilige Historie der verschiedenen Schauplätze des Rap, die die jeweilige Praxis zusätzlich beeinflusst. Dies wurde etwa in Abschnitt 1.2.2.1 am Beispiel von Nazi-Referenzen festgemacht, die dem deutschsprachigen Raum eigen sind (vgl. ANDROUTSOPOULOS 2003b: 119). Der Bezug zur Lokalität kann jedoch nicht nur durch geschichtliche Ereignisse hergestellt werden. ANDROUTSOPOULOS / SCHOLZ (2002: 20 f.) identifizieren vier verschiedene Arten kultureller Referenzen:

- (1) Persönlichkeiten, die lokal bzw. im jeweiligen Kulturkreis bekannt sind: Dabei kann es sich sowohl um Angehörige der Hip-Hop-Szene als auch um Außenstehende handeln, um historische Figuren oder Menschen der Gegenwart.
- (2) Markennamen, v. a. von nationalen Produkten: Das können sowohl Haushalts- und Lebensmittelmarken sein als auch Mode- bzw. Luxusmarken.
- (3) Fiktive Charaktere, auch im Zusammenhang mit Filmen oder TV-Serien bzw. anderen Songs: Diese Kategorie ist laut den Autoren stark von der US-amerikanischen Kultur beeinflusst.
- (4) Andere Namen, etwa von Plattenfirmen, politischen Parteien oder lokalen Treffpunkten: Diese Kategorie wird am stärksten von lokalen bzw. nationalen Referenzen – nicht so sehr von globalen – dominiert.

Zuletzt ergeben sich Heterogenitäten auch hinsichtlich der verwendeten Lexeme. Manchmal finden sich in den Texten – neben fremdsprachigen Begriffen aufgrund des Migrationshintergrunds einiger Rapper – auch dialektale Ausdrücke, die eindeutig einer Region zugeordnet werden können. Als Beispiel wurden dafür bereits unter Abschnitt 1.2.2.2 die bairischen Ausdrücke *Schmarrn*, *Schlawiner* und *wurschtln* genannt. Ein anderes ist die Textzeile „Weil ich viel zu viel Berg Money hab (Oida, so viele)“<sup>38</sup>. An der dialektalen Form von *Alter* (*Oida*) lässt sich die Herkunft des Rappers, Wien, ablesen.

Die englische Sprache ist, wie in Abschnitt 1.2.2 erläutert, omnipräsent. Dies kann einerseits ästhetische Gründe haben, andererseits aber auch damit zusammenhängen, dass sich die „deutsche“ Identität mit jener der oftmals migrantischen Rapper mitunter nicht ohne Weiteres vereinbaren lässt (vgl. TEMPLETON 2007: 187). Im folgenden Abschnitt soll auf Identitäten und deren Konstruktion im Kontext von Gangsta-Rap eingegangen werden.

---

<sup>38</sup> Young Krillin / Yung Hurn (2014): 1 Berg Money. Erschienen auf: Young Krillin (2014): Feel Me B4 Dey Kill Me. Hanuschplatzflow.

## 2. Kontextualisierung und die Erzeugung von Identität

In Kapitel 1 wurde der Satz *Keep it real* vorgebracht, der seit den 1990er-Jahren ein Schlagwort innerhalb der Hip-Hop-Szene ist. Er entwickelte sich im Kontext der Entstehung des Gangsta-Rap in den Ghettos amerikanischer Großstädte mit dem Anspruch, ein gemeinsames Identitätsgefühl innerhalb der Community zu bewahren (vgl. MENRATH 2001: 96). Dieses Ziel ist eng verknüpft mit dem *realness*-Begriff, der ausgehend vom Gangsta-Rap in der gesamten Hip-Hop-Szene Verbreitung fand und mittlerweile mit verschiedenen Bedeutungen verwendet wird (vgl. ebd.: 101).

Auf das *realness*-Konzept wird im Folgenden genauer eingegangen und dessen Verhältnis zum Begriff der Authentizität beleuchtet. Es soll ferner dargestellt werden, wie sich von diesen beiden Begriffen ausgehend so etwas wie eine Identität bzw. ein Image innerhalb der Gangsta-Rap-Szene entwickeln kann. Im letzten Teil dieses Abschnitts wird erarbeitet, wie Künstler mittels spezifischer verbaler und nonverbaler Merkmale Bedeutung erzeugen und vermitteln. Dabei wird auf die Theorie der Kontextualisierung eingegangen. Im Folgenden wird aber zunächst basal die Figur bzw. das Konzept des *Gangstas* erklärt, auf dem anschließend aufgebaut werden kann.

### 2.1 Die *Gangsta*-Figur

Die Figur des Gangstas steht stellvertretend für die Probleme der Straße in den Ghettos amerikanischer Großstädte (vgl. MENRATH 2001: 92). Der Begriff selbst ist die Slangbezeichnung für

[a] sociopathic member of the inner-city underclass, known primarily for being antisocial and uneducated. Also known for ready access to illegal drugs and weapons, and staggeringly poor marksmanship (URBAN DICTIONARY o. J.a: o. S.).

Das Genre Gangsta-Rap baut auf der Identität des Gangstas auf, der versucht, das Leben im Ghetto so realistisch wie möglich wiederzugeben. Dabei lassen sich zwei Ebenen festmachen: die reale Welt und eine fiktive Image-Welt. Beide in persona zu vereinen, gilt als der „Idealzustand“ (MENRATH 2001: 98). Um zu verhindern, dass die Persona bzw. Identität des Gangstas zu einem Stereotyp wird, gilt in der Hip-Hop-Community die erwähnte Prämisse des *realness*-Konzepts (vgl. ebd.), auf das im Folgenden eingegangen wird und mit dem auch eine kulturelle Authentizität einhergeht.

## 2.2 Authentizität im Gangsta-Rap und das *realness*-Konzept

Das Konzept von *realness* spielt in der Hip-Hop-Szene eine große Rolle, ist aber nicht eindeutig definiert und – wie ebenso gezeigt werden soll – teilweise umstritten. Zunächst geht es dabei um die Musik selbst: In Rap-Songs sollen die realen Verhältnisse wiedergegeben werden – auch bzw. insbesondere in materieller Hinsicht. Spricht bspw. ein aus guten Verhältnissen stammender Jüngling über das harte Leben im Ghetto, wird dies von der Community relativ schnell als *fake* enttarnt (vgl. MENRATH 2001: 100 f.): „Er tut auf Bad Boy, doch ist BWL-Student [...] Er hat Abi, doch ich bin Streetlegend.“<sup>39</sup>

Das *realness*-Konzept umfasst aber noch viel mehr. Es geht darum, einen Nexus zwischen dem wirklichen Selbst und der eigenen Hip-Hop-Persona herzustellen, d. h. die simulierte und die tatsächliche Realität möglichst in Deckung zu bringen. Der *realness*-Begriff impliziert also eine „Prämisse der grundlegenden Bezogenheit auf eine Außenwelt“ (MENRATH 2001: 98). Daneben soll mit ihm gewährleistet werden, dass – wie zuvor erwähnt – Gangsta-Identitäten nicht zu Klischeebildern verkommen. Mimt ein Rap-Künstler eine Person, die er eigentlich nicht ist, ist er nicht *real*, sondern *fake*. Es geht darum, eine eigene Identität in einem reflexiven Prozess und in Auseinandersetzung mit den zwei Welten, zwischen denen man sich bewegt, zu entwickeln. Dabei ist es die Reflexion über das Selbst, die dem MC *realness* verleiht. Die geschaffene, angeeignete individuelle Identität wurzelt in jenem Punkt, an dem sich die reale Welt und die fiktive Image-Welt überschneiden (vgl. ebd.: 98 f.). Es zeigt sich, dass *realness* nicht unbedingt mit ‚Echtheit‘ gleichgesetzt werden kann. Vielmehr muss die erstellte „Identitätscollage“ (ebd.: 99) authentisch sein.

MENRATH (2001: 96 ff.) bringt das *realness*- mit dem Authentizitätskonzept in Deckung. Beide beinhalten die Bemühung, eine „glaubhafte Inszenierung“ (ebd.: 99) zur Schau zu tragen, die die gesamte Figur eines MCs umfasst: „[D]ie ›äußeren‹ Umstände müssen passen: [...] [D]er gesamte Hintergrund einer Person mu[ss] stimmig sein.“ (Ebd.) MOORE (2002: 210) merkt diesbezüglich an, dass Authentizität eine Eigenschaft ist, die jemandem zugeschrieben wird und einer Figur bzw. einer Sache nicht a priori inhärent ist. Sie ist laut ARMSTRONG (2004: 337) demnach ein soziales Konstrukt.

Im Gangsta-Rap wird die Authentizität eines Künstlers durch bestimmte Faktoren unterstrichen. Grundlegend sind hier die Herkunft und die Verbindung zu anderen bekannten Persönlichkeiten der Szene zu nennen. Daneben existiert eine Reihe kultureller Symbole,

---

<sup>39</sup> Fler (2018): Keinen wie mich. Erschienen auf: Ders.: Colucci (2019). Urban (Universal Music).

die als Zeichen von Authentizität gelten: (1) Ethnie, (2) Geschlecht und Sexualität sowie (3) soziales Umfeld (vgl. ARMSTRONG 2004: 336 ff.).

(1) Rap im Allgemeinen und Gangsta-Rap im Speziellen sind ein Ausdruck „schwarzer“, afroamerikanischer Kultur, keine „co-opted whiteness“ (ebd.). Dieser „Grundsatz“ führt fast zwangsläufig dazu, dass sich „weiße“ Rapper mit Vorwürfen kultureller Vereinnahmung konfrontiert sehen und Diskussionen über kulturellen Besitz aufkeimen. ARMSTRONG (2004) beleuchtete aus dieser Perspektive die Karriere des Rappers Eminem, „a white person“ (ebd.: 338), und stellte fest: „White involvement in black art forms is immediately problematic.“ (Ebd.) Im deutschen Sprachraum kann diesbezüglich, wie in Abschnitt 1.2.2 erläutert wurde, nicht so sehr von einem Gegensatz „black“–„white“ ausgegangen werden, sondern es muss eher zwischen migrantisch und nichtmigrantisch differenziert werden.

(2) „Idealtypisch“ ist Gangsta-Rap misogyn, homophob und männlich dominiert. GEORGE (1999: 110) spricht von einer „Hypermaskulinität“, die sich oft in (verbaler) Gewalt gegen Frauen äußert. Die Konstruktion von Männlichkeit erfolgt aus einer deutlichen Abgrenzung zum Femininen heraus. Sie basiert auf einem Geschlechtermodell, in dem Frauen zu *bitches* (Prostituierte) und Männer zu *pimps* (Zuhälter) degradiert werden. Damit werden gleichzeitig die Gegensätze zwischen dem Femininen und Maskulinen aus patriarchalischer Sicht betont (vgl. MCLEOD 2009: 204; ROSENBAUER 2006: 9).

ROSENBAUER (2006: 9 ff.) identifizierte im Rahmen der Analyse eines Musikvideos des deutschen Aggro-Berlin-Rappers Fler einige als typisch männlich geltende Motive, die in Tabelle 6 zusammengefasst sind.

Tabelle 6: Ausgewählte Motive von Maskulinität im Gangsta-Rap (eigene Darstellung nach ROSENBAUER 2006: 9 ff.)

Motiv	Symbol	Funktion / Semantik	beispielhafte Textstelle <sup>40</sup>
schwarzer Mercedes	Phallussymbol	Unterstreichung männlicher Macht und Technologie, Darstellung finanzieller und sexueller Potenz bzw. Stärke	<i>Jetzt seid ihr broke und ratet, wessen Felge glänzt; Er fährt den Maserati, ich den AMG</i>
	bei deutschen Rappern u. U. auch indigenes deutsches Symbol	Signifikant eines deutschen Rappers	

<sup>40</sup> Alle beispielhaften Textstellen stammen aus: Fler (2018): Keinen wie mich. Erschienen auf: Ders. (2019): Colucci. Urban (Universal Music).

Frau als mutmaßliche Prostituierte	„passives Objekt“, „Ware“, die (sexuelle) Verfügbarkeit ausstrahlt	Überlegenheit der maskulinen Identität, dargestellt durch eine deutliche Abgrenzung vom Femininen	<i>Ich seh' die Zeichen, sexy Pics auf deiner Timeline; Mir war's egal, denn deine Pussy, sie war tasty; Baby, du siehst hammer in der Jeans aus [...] Mag es, wie dein Booty zu dem Beat bounc;</i>
dicke Goldkette, Geld	Reichtum, finanzielle Überlegenheit	Darstellung von (finanzieller) Macht, Pflege des Zuhälterimages	<i>Jeder Cent, ich hab' ihn mir verdient; Danach kauf' ich dir bei Louis die Boutique</i>
muskulöser Körper	Maskulinität, Stärke, Durchsetzungsvermögen, Kraft	Herausstellung dominanter maskuliner Identität und Überlegenheit gegenüber dem Femininen, dem Homosexuellen und dem physisch Schwachen bzw. Nichtgewaltbereiten	<i>Für den Blazer sind die Schultern viel zu breit; Maskulin im Club so wie der Wu-Tang</i>
Kampf, Gewalttätigkeit, Härte, Kriminalität	Maskulinität, die sich aus der Fähigkeit, violent zu werden, konstituiert		<i>Mein ganzer Lebenslauf ein Polizeibeicht; Und meine Bilder an dem Train, nicht Atelier; Eine Schelle und der Junge liegt</i>
Student, Homosexueller und ähnliche als schwach klassifizierte Personen	Femininität, die sich durch Abwertung des Gegenübers konstituiert	Konstruktion von sozialer Geschlechtsidentität unabhängig vom biologischen Geschlecht und der sexuellen Orientierung des Gegenübers	<i>Er tut auf Bad Boy, doch ist BWL-Student; Der Typ ein Opfer, aber du kannst nix dafür</i>

Wie sich an den Beispielen ablesen lässt, soll die Gangsta-Rap-Szene auch aus ihrem Eigenverständnis heraus männlich dominiert sein und keinesfalls „the music of hoes, punks, faggots, and bitches of both genders“ (ARMSTRONG 2004: 338). Das „typisch Maskuline“ zeigt sich nicht zuletzt auch in der performativen Ausprägung des Genres: Battles zwischen Rivalen sind das musikalische Äquivalent zu (gewalttätigen) Auseinandersetzungen – wobei McLEOD (2009: 210) diesbezüglich festhält, dass mit der Entwicklung der erwähnten Hypermaskulinität ein Umschwung von einer spielerisch-wettkampforientierten Herangehensweise auf eine tatsächlich auf Gewalt ausgerichtete Kultur einherging. Die Manifestation von Maskulinität ist dabei nicht nur auf Hip-Hop-Diskurse beschränkt, sondern umfasst, wie aus der Tabelle hervorgeht, ebenso gesellschaftliche. Als Beispiel ist der Geschlechterdiskurs zu nennen, in dem dominante, typisch maskuline bzw. feminine Identifikationen bestätigt werden (vgl. ROSENBAUER 2006: 9 f.). Allerdings muss der Vollständigkeit halber auch angemerkt werden, dass Rapperinnen v. a. in jüngerer Zeit

versuchen, die Hypermaskulinität sowie das „feminine Paradigma“ umzukehren und sich so gegenüber den männlichen Kollegen zu behaupten.<sup>41</sup>

(3) Zuletzt ist Gangsta-Rap, wie zuvor bereits vielfach dargestellt, eine Musik der Straße bzw. der Ghettos und des Untergrunds. Er grenzt sich so vom Lebensstil der bürgerlichen Mittelschicht ab. Ein wesentlicher Faktor ist in diesem Zusammenhang die Sprache, die ein die Mitglieder der Unterschicht verbindendes Element darstellt (vgl. ARMSTRONG 2004: 338). Diesem Aspekt widmet sich ausführlicher Abschnitt 2.4. Afroamerikanische Rapper fassen so bspw. das Wort *nigga* nicht als Beleidigung auf, sondern benutzen es, um sich damit von der dominanten Mittel- und Oberschicht abzugrenzen. Darüber hinaus kann unter *nigga* im Gangsta-Rap auch eine performative Identität verstanden werden, die nicht zwangsläufig nur an eine afroamerikanische Anhängerschaft adressiert ist (vgl. BALDWIN 2004:165 f.).

Weil mit der Herkunft aus dem Ghetto einer Großstadt Authentizität bzw. *realness* erzeugt wird, fühlen sich deutsche MCs diesbezüglich oft eingeschränkt (vgl. TEMPLETON 2007: 186 f.). Armenviertel, die mit jenen amerikanischer Großstädte vergleichbar sind, gibt es im deutschen Sprachraum nicht. Allerdings wird teilweise argumentiert, dass sich hier dennoch glaubhaft Probleme der Straße thematisieren lassen, v. a. in Arbeiterbezirken (vgl. MENRATH 2001: 82) und v. a. auch dann, wenn es sich bei den Rappern um Migranten handelt, wie an früherer Stelle erwähnt wurde.

Das *realness*-Konzept spielt im Gangsta-Rap deshalb so eine große Rolle, weil Authentizität in diesem Genre – im Vergleich zu anderen wie Rock, Punk, Heavy Metal etc. – äußerst bedeutend ist. Hier besteht die größte „Notwendigkeit“, authentisch zu wirken, v. a. hinsichtlich der zuvor genannten „Marker“, aber auch bezüglich der Erschaffung eines Selbst. Die individuelle Identität zeichnet sich durch Natürlichkeit aus – es sollte nichts Artifizielles, nichts „Gekünsteltes“ an der Persona eines Gangsta-Rappers erkennbar sein. Um als authentisch bzw. *real* zu gelten, muss das Verhältnis zwischen Performer und der Komposition, die dieser vorträgt, stimmig sein (vgl. ARMSTRONG 2004: 336 ff.).

Kommerzialität und Entertainment werden aufgrund ihrer oftmaligen „Konstruiertheit“ als Gegenteile von *realness* aufgefasst (vgl. ebd.: 211). Davon ausgehend beschäftigt man

---

<sup>41</sup> Ein Beispiel ist die US-amerikanische Rapperin Nicki Minaj, die auf den MC The Notorious B.I.G. reagiert. Dieser veröffentlichte 1998 den Song „Just Playing (Dreams)“ (Erschienen auf: Cut Killer (1998): Cut Killa Show 19361 Part 1 et 2. Hh mixtapes.), in dem er R'n'B-Sängerinnen nennt, mit denen er gerne schlafen würde. Nicki Minaj kontert mit dem Song „Barbie Dreams“ (Erschienen auf: Dies. (2018): Queen. Young Money / Cash Money Records.), in dem sie bekannte Rapper nennt, mit denen sie keinesfalls sexuellen Kontakt haben wollen würde (vgl. GERHARDT 2018: o. S.).



sich im Kontext von Hip-Hop mit der Frage, inwieweit Künstler durch Erfolg unauthentisch werden. Innerhalb der Szene wird davon ausgegangen, dass sich der „echte“ Gangsta-Rap nur im Untergrund bewegt und dementsprechend wenig kommerziell ist. Es stellt sich die Frage, ob jene Künstler, die sich durch Kommerzialisierung allzu sehr von diesem „Kern“ des Hip-Hop entfernen, unauthentisch sind (vgl. MENRATH 2001: 96 f.). Dies zu beantworten, ist nicht Thema der vorliegenden Arbeit, bedürfte aber einer weiteren Betrachtung. Es bleibt festzuhalten, dass sich im Rahmen des *realness*-Konzepts mit dem Verhältnis von „Rap als Ware und Rap als Kultur“ (ebd. 97) auseinandergesetzt werden muss. Somit bewegt sich Hip-Hop letztlich immer in einem Spannungsfeld zwischen der „echten“ Untergrundszene und Kommerz (vgl. ebd.).

Der Vollständigkeit halber sollte an dieser Stelle angeführt werden, dass auch *realness* ein Produkt des Kommerz sein kann, sofern sie einem Künstler oder einer Produktion seitens der Musikindustrie zugeschrieben wird, um diesen oder diese als Beschreibung der „rauhe[n][sic!] Wirklichkeit“ (ebd. 101) zu vermarkten. Demnach muss hier weiterhin differenziert werden zwischen einem bestimmten *realness*-Gefühl, das tatsächlich vom Inneren der Szene ausgeht, und einem, das von der Außenwelt mit der Intention evoziert wird, das Authentizitätsgefühl der „echten“ Hip-Hopper miterleben zu können. *Realness* steht demnach vornehmlich von außen betrachtet im Zentrum des Hip-Hop-Diskurses. Daher ist der Begriff laut MENRATH (ebd.) v. a. unter noch nicht in die Szene involvierten Rappern gebräuchlich. Über die mit ihm verbundenen Stereotype können nur jene reflektieren, die den Diskurs tatsächlich von seinem Kern aus erleben (vgl. ebd.):

*Kein Intellekt am Start,  
d'rum fahrt ihr die realness-Schiene auf wackste Art  
Während ich Business mach,  
debattiert diese Szene den ganzen Tag über realness und Autotune  
Ihr macht selbst aus 'ner Kissenschlacht noch 'ne Wissenschaft.<sup>42</sup>*

An dieser Stelle lässt sich zusammenfassend festhalten, dass ein Gangsta-Rapper erfolgreich darin sein muss, den Eindruck zu vermitteln, dass seine Aussagen authentisch resp. integer sind und dass die Interaktion mit dem Publikum unmittelbar stattfindet, d. h. aus der Situation heraus geschieht. Wenn dies gelingt, spricht MOORE (2002: 214) von „first person authenticity“. BORGSTEDT (2012: 395 ff.) merkt diesbezüglich an, dass die Künstler vom Publikum immer in einen größeren Kontext gesetzt und daran gemessen werden. Dieser Kontext gründet auf Vorstellungen, die das Publikum vom Musiker und dessen Leben hat. Dementsprechend ist es auch für diesen von Bedeutung, sich entsprechend zu

---

<sup>42</sup> Kollegah (2016): Cold Blooded. Erschienen auf: Ders. (2016): Imperator. Alpha Music Empire.

inszenieren. Durch sein Verhalten und seinen jeweiligen Stil lassen sich etwa Aufmerksamkeit oder Wiedererkennung, aber auch *realness* bzw. *credibility* generieren – je nachdem, ob entsprechend den innerhalb eines Genres vorherrschenden, vom Publikum erwarteten Regeln und Normen gehandelt wird oder nicht.

### 2.3 Identitätskonzepte, Imagekonstruktion und *style*

An den zuvor angeführten Aspekten von *realness* zeigt sich, dass auch scheinbar authentische Gangsta-Rap-Identitäten konstruiert werden müssen und diesbezüglich eine Inszenierung von Künstlerfiguren stattfindet. Bei Hip-Hop handelt es sich also nicht um den unmittelbaren Ausdruck von sozialer Identität, sondern vielmehr um ein „Mittel zur Identitätsbildung“ (MENRATH 2001: 73). Der ausschlaggebende Faktor ist dabei zunächst der *style*, der individuelle Umgang eines MCs mit dessen rapspezifischen Fähigkeiten (vgl. Kapitel 1). Er stellt im Hip-Hop ein Werkzeug für die Konstruktion einer Identität dar und muss den Kriterien Innovativität und Individualität gerecht werden („It’s just the style I got that keeps my mic hot.“<sup>43</sup>). Zudem beinhaltet er ein Moment der Aktualität, weil beim Kreieren eines eigenen Stils immer auch ein Bewusstsein über vergangene *styles* vorhanden sein muss, auf die man aufbaut und von denen man sich abgrenzt (vgl. ebd.: 71 ff.). Der Prozess der Identitätsbildung wird nicht theoretisch vollzogen, sondern im praktischen Tun, sodass der *style* auch eine „Handlungsanweisung zur Identitätskonstruktion“ (MENRATH 2001: 71) ist. In anderen Worten ist er im Hip-Hop „das Mittel zur bewu[ss]ten Selbstinszenierung als *Person*“ (ebd. 72; Hervorhebung lt. Original).

Der Begriff *Person* muss, wenn er im Kontext von Identitäts- und Imagekonstruktion verwendet wird, differenziert verstanden werden. Laut BORGSTEDT (2012: 403) können Musiker als „komplexe Identitätsmodelle“ betrachtet werden, „indem sie relevante Werte und Normen einer Gesellschaft [...] verkörpern“. Dies geschieht stets mit Bezug auf die sie umgebende Kultur – auf bestimmte Gesellschaftsschichten bzw. soziale Gruppen, auf einen spezifischen Zeitpunkt oder Zeitraum sowie einen festgelegten geografischen oder imaginären Ort. Zeigt sich ein Künstler als Privatperson oder wird in den Medien als solche dargestellt, handelt es sich dabei entgegen dem ersten Eindruck zumeist ebenfalls um die Konstruktion einer Persönlichkeit. Davon zu unterscheiden ist die real existierende Person. Diese wird im Prozess der Identitätsbildung nicht negiert, sondern hat die Funktion, das Konstrukt zu verifizieren (vgl. ebd.: 397 ff.).

---

<sup>43</sup> Guru Starr (1994): Code of the Streets. Erschienen auf: Ders. (1994): Hard to Earn. Chrysalis Records.

The star's existence guarantees the existence of the value he or she embodies. [...] Personality is itself a construction known and expressed only through films, stories, publicity, etc. (DYER 2009: 22 f.)

Ein Künstler ist somit immer ein „Komplex aus Persönlichkeit und Konstruktion“ (KOCH 2012: 394). Die Konstruktion erfolgt auf Basis verschiedener Kategorien, die für die Musik bzw. das jeweilige Genre relevant sind (vgl. BORGSTEDT 2012: 398). „Je nachdem, von wem das Produkt Musik konsumiert werden soll, muss der Künstler eine Rolle übernehmen als Girl, Vamp, Boy, sozialaggressiver Außenseiter u. a. m.“ (DE LA MOTTE-HABER 2012: 375) In der konstruierten Person spiegeln sich demnach die der jeweiligen Musikkultur und dem entsprechenden Genre inhärenten Merkmale wider. Die Künstlerfigur ist dabei mit ihrem Image fast untrennbar verbunden, weil sie langfristig aufgrund ihrer konstruierten, individuellen Eigenschaften nur dann einen entsprechenden Status erlangt, wenn das Image mit diesen übereinstimmt (vgl. KOCH 2012: 394).

Images sind „pointierte, schematisierte Vorstellungsbilder [u. a.] von Personen“ (BORGSTEDT 2012: 397). Sie dienen dem Publikum dazu, sich von einem Künstler ein Bild zu machen, der sonst nicht „greif- oder erfahrbar“ ist. Das Image einer Person wird auf Basis (1) des medialen Bilds, das von dieser gezeichnet wird, und (2) der damit verbundenen Vorstellungen der Rezipienten konstituiert. Es lässt sich damit als mediales Phänomen beschreiben. Dies impliziert, dass auch Künstler – sofern sie einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht haben – mediale Phänomene sind, die durch Images erfahrbar werden (vgl. ebd.). Die (konstruierte) Biografie von Musikern, sprich deren künstlerischer Hintergrund, setzt sich aus kulturellen Annahmen bzw. Erwartungen hinsichtlich deren Individualität zusammen, womit gleichzeitig die Identität bestimmt wird (vgl. KOCH 2012: 390). Nach MENRATH (2001: 47) wird Identität durch die Musik performativ produziert, wobei dieser Prozess im Hip-Hop besonders hervortritt:

Weil die Individualität einer Persönlichkeit aus ihrem *style* entspringt, müssen Identitäten im Hip[-]Hop fortlaufend performiert werden. [...] Durch die ständige Aktivität und Auseinandersetzung mit Hip[-]Hop wird man sich der eigenen Identität gerade in der Abgrenzung zu anderen bewu[ss]t (ebd.: 77; Hervorhebung lt. Original).

Im Prozess der Identitätsbildung kommt es demnach auf Individualität an, denn Persönlichkeit entsteht zunächst auf der Grundlage eines eigenen Stils. Die Bedingung dafür ist letztlich aber die Anerkennung bzw. der Respekt seitens anderer (vgl. ebd.: 75). Hier verhält es sich ähnlich wie beim Konzept der Authentizität, die einer Person von Außenstehenden zugeschrieben wird (vgl. Kapitel 2.2). Zudem muss Persönlichkeit im Sinne einer

Identität, wie angedeutet wurde, in der Praxis erworben werden. Identität lässt sich davon ausgehend als „mimetischer Akt [...], dessen Bezugnahme [...] mit Hilfe der Sinne, ästhetisch, hergestellt wird“ (GEBAUER / WULF 1998: 16) beschreiben. Laut MENRATH (2001: 72) ist mit dieser Definition aufgrund des ästhetischen Aspekts ein konsumorientiertes Denken verbunden, das für Hip-Hop insofern Gültigkeit besitzt, als innerhalb der Szene bestimmte Konsumgüter zur Identitätsbildung herangezogen werden (vgl. etwa die in Tabelle 6 angeführten Symbole). Diese werden im Kontext des Gangsta-Rap somit eher als Werkzeuge denn Luxusgüter aufgefasst. Festzuhalten ist, dass Identität aufgrund ihres performativen Charakters einem ständigen Wandel unterliegt und kein statisches Konstrukt darstellt (vgl. ebd. 78). So änderte bspw. Money Boy, dessen Persona in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit ausführlich analysiert wird, seinen Namen eine Zeit lang auf *Why SL Know Plug*, weil er diesen für neue Projekte laut eigener Aussage passender fand (vgl. NOISEY 2016: o. S.; RAP.DE 2016: o. S.). Die Identität stellt sich letztlich als ein „Effekt der Performanz“ (MENRATH 2001: 78) heraus, bei dem sich gleichzeitig immer auch eine Abgrenzung zu anderen Rappern ergibt. Die Konstruktion und die Inszenierung einer Persona vollziehen sich im Hip-Hop also stets mit dem Bewusstsein über den eigenen, individuellen *style*, der sich von Vergangenen und Anderem möglichst abgrenzt (vgl. ebd.).

Eine wesentliche, wenn nicht die bedeutendste Rolle bei dieser Differenzierung und der erläuterten Identitäts- bzw. Imagekonstruktion spielt die Sprache. Auf die linguistischen Besonderheiten im Hip-Hop, die sich größtenteils aus dem *African American English* entwickelten, wurde bereits in Kapitel 1.2 eingegangen. Diese werden im (Gangsta-)Rap angewendet, um eine Beziehung zum Publikum und zur Straße herzustellen. Mit Rap-Texten wird ein Kontext erschaffen, der der persönlichen Identität eines Künstlers dienlich ist und mit dem dessen Solidarität innerhalb der Szene betont wird (vgl. ALIM 2006:109 ff.) – etwa in diesem Beispiel:

I've never been afraid to let loose my speech  
My brothers know I kick the code of the streets.<sup>44</sup>

Sprache im Allgemeinen wird innerhalb der Rap-Szene als „linguistic act of identity“ (ebd.: 124) betrachtet, die Hip-Hop-Sprache im Speziellen auch als „code of communication“ (ebd.: 114). Mit diesem können sich Mitglieder der Szene austauschen und eine symbolische Verbindung untereinander herstellen – oder wie es ANDROUTSOPOULOS (2003b: 122) ausdrückt: „Durch den Sprachstil zeigt man, dass man weiß, wovon man spricht.“

---

<sup>44</sup> Guru Starr (1994): Code of the Streets. Erschienen auf: Ders. (1994): Hard to Earn. Chrysalis Records.

In diesem Zusammenhang ist auf den Unterschied zwischen unmittelbarer gesprochener Sprache und Rap-Texten hinzuweisen. Letztere sind zumeist bewusst konstruiert und somit nicht mit direkter Kommunikation vergleichbar (vgl. GARLEY 2014: 27). Aufgrund ihrer sorgfältigen Erstellung auf dem Papier sind Rap-Texte oft sehr standardfern und reizen die identitäts- bzw. imagestiftende Hip-Hop-Sprache bis an deren Grenzen aus (vgl. ALIM 2006: 122).

## 2.4 Kontextualisierung und ihre Anwendung auf Gangsta-Rap

Speech is my hammer  
Bang the world into shape  
Now let it fall (huh!)<sup>45</sup>

Rapper sind sich ihrer Sprache v. a. auf pragmatischer Ebene äußerst bewusst (vgl. ALIM 2006: 124). Damit ihre Aussagen vom Publikum ihrem Sinn entsprechend interpretiert werden können, bedarf es verschiedener verbaler und nonverbaler Mittel, sog. Kontextualisierungshinweise (*contextualization cues*). Diese müssen vom Künstler entsprechend seiner Intention eingesetzt werden und allen Beteiligten bekannt sein, um eine angemessene Interpretation zu ermöglichen. Das ist die Grundidee der erstmals von GUMPERZ (1982a) festgehaltenen und später u. a. von GOFFMAN (1986 u. a.) und AUER (1986; 1991; 1999 u. a.) weiterentwickelten Theorie der Kontextualisierung.

### 2.4.1 Die Kontextualisierungstheorie

Die Kontextualisierungstheorie umfasst generell alle Aktivitäten von Teilnehmern eines zunächst nicht näher definierten Diskurses, mit denen die Aspekte eines Kontexts u. a. gebildet, hervorgehoben, beibehalten, abgeändert oder entwertet werden. Ebendiese Aktivitäten sind im Umkehrschluss für die Interpretation einer Aussage an der konkreten Stelle ihres Auftretens ausschlaggebend (vgl. AUER 1991: 4).

Dieser Zugang bedingt, obwohl er noch recht weitgefasst ist, ein bestimmtes Konzept des Begriffs *Kontext*, um diesen für die Forschung im Bereich der Kontextualisierung fruchtbar zu machen: Zum einen ist der Kontext flexibel, d. h. er wird ständig neu geschaffen bzw. umgeformt. Zum anderen muss er reflexiv sein insofern, als er durch die Sprache gebildet

---

<sup>45</sup> Mos Def (1999): Hip Hop. Erschienen auf: Ders. (1999): Black on Both Sides. Rawkus.

wird und nicht die Sprache festlegt. Gesprächssituationen sind demnach nicht vorgegeben, sondern werden im Rahmen der Interaktion kontextualisiert und zu einem bedeutenden Teil erst hergestellt (vgl. ebd.: 21; DEPPERMAN / SPRANZ-FOGASY 2001: 1152).

[L]anguage is not only a semiotic system the actual usage of which is determined by the context; this semiotic system (or, as we should better say, this system of semiotic systems) is in itself also responsible for the availability of the very context which is necessary in order to interpret the structures encoded in it. (AUER 1991: 22)

Der Kontext per se ist im Rahmen einer Interaktion nicht einfach gegeben. Er ist das „Produkt“ bestimmter Kontextualisierungsstrategien, gemeinsamer Anstrengungen der Teilnehmer, um ihn zugänglich zu machen. Erwähnt werden muss, dass *Kontext* hier nicht als bestimmter Ort oder in Abhängigkeit eines Rollenträgers definiert wird. Stattdessen handelt es sich um kognitive Schemata oder Modelle davon, was in der jeweiligen Situation relevant ist. Dies können sein (vgl. ebd.):

(1) bestimmte weitgehend objektiv nachvollziehbare Parameter des Materials oder des Umfelds der Interaktion, die auch von einem Außenstehenden beobachtet werden könnten.

(2) Informationen, die vor Interaktionsbeginn nicht nachvollziehbar oder unabhängig von der Interaktion sind: linguistische Aktivitäten, die auf Basis des vorhandenen materiellen oder sozialen Umfelds nicht vorhersagbar gewesen wären, und Aspekte von Wissen, die die Akteure von Anfang an teilen, die aber erst im Laufe der Interaktion von „unsichtbaren“, für die Situation irrelevanten kognitiven Verfügbarkeiten zu einer gemeinsamen Gesprächsgrundlage werden.

Interagierende reflektieren in einer bestimmten Situation stets darüber, was gerade passiert. Die jeweils persönlich gefundene Antwort wirkt sich unmittelbar auf das Verhalten aus. Diese subjektive Definition des jeweiligen Kontexts wird von GOFFMAN (1986: 8 ff.) als *frame* (*Rahmen*) bezeichnet. Dieser kann von Person zu Person stark differieren, ermöglicht aber ggf. einen (Arbeits-)Konsens. AUER (1996 u. a.) und GUMPERZ (1982a u. a.) verwenden dafür auch den Begriff *Schema*.

Der bis dato erläuterte Zugang zur Kontextualisierung ist insofern spezifisch, als der Kontext als flexibel und reflexiv angenommen wird. Zwei wesentliche Charakteristika dieser spezifischen Betrachtungsweise sind die folgenden (vgl. AUER 1991: 24 ff.):

(1) Zunächst wird der Fokus auf bestimmte Klassen von Kontextualisierungshinweisen gelegt. Bei diesen handelt es sich, wie zu Beginn des vorliegenden Kapitels erwähnt, grundlegend um alle formverwandten Mittel, mit denen Interagierende ihre Sprache kontextualisieren können. „[They] are used by speakers in order to enact a context for the interpretation of a particular utterance.“ (vgl. ebd.: 25) Die *contextualization cues* umfassen sowohl verbale als auch nonverbale (gestische etc.) Signantia, wobei a priori keine Beschränkungen dahingehend bestehen, welche in die Kategorie der Kontextualisierungshinweise fallen und welche nicht. Aus im Hinblick auf die Forschung praktikablen Gründen wurde diese dennoch insofern restringiert, als nur nichtreferentielle und in einem spezifischen Sinn (s. weiter unten) nichtlexikalische *contextualization cues* berücksichtigt werden. Es handelt sich dabei um solche, die in den Bereich der Kinetik und Proxemik, der Prosodie, des Blickverhaltens, der zeitlichen Platzierung, der Varietäten- / Sprachwahl, der lexikalischen Variation (inkl. *styles*) sowie sprachlicher Formulierungen fallen (vgl. AUER 1986: 26). Typische *contextualization cues* sind etwa die Erhöhung der Sprechlautstärke, Sprechpausen oder Simultansprechen, Codeswitching, Akzente oder das Abwenden des Blickes. Alle diese sind per se nichtreferentiell. Es muss auch angemerkt werden, dass kein Kontextualisierungshinweis eine ihm permanent inhärente Semantik hat Hinsichtlich des Kriteriums „nichtlexikalisch“ erfahren zwei Klassen von Signantia keine Berücksichtigung: zunächst explizite Äußerungen, die sich pro- oder retrospektiv auf den Kontext beziehen (bspw. die Ankündigung eines Witzes); außerdem Deiktika, die insofern eine Kontextualisierungsfunktion haben, als sie die Sprache in Zeit bzw. Raum verorten und damit das Umfeld konstruieren, in dem die Interaktion stattfindet. Es werden Referenzpunkte in der Umwelt etabliert, weshalb referentielle Bedeutung vorhanden ist.

(2) Das zweite Charakteristikum ist die Fokussierung auf natürlich auftretende Kontextualisierungshinweise. Damit sind kaum wahrnehmbare, „selbstverständliche“ *contextualization cues* gemeint, die nur mittels Videoaufzeichnung nachvollziehbar sind und von einem Interagierenden oder einem Beobachtenden nicht aus dem Gedächtnis abgerufen werden können.

Through frame-by-frame microanalysis of film it can be shown that communication depends upon usually unnoticed behavioral cues and postures which have interactional, i. e., social, significance. (GUMPERZ / COOK-GUMPERZ 1982: 14)

Es lässt sich festhalten, dass der jeweilige Kontext, in dem eine Interaktion stattfindet, mittels spezifischer *contextualization cues* verändert wird. Auch der Sprecher kann

---

<sup>46</sup> Für eine vollständige Auflistung der Merkmale von Kontextualisierungshinweisen s. AUER 1986: 26 f.

dadurch in einer anderen Position erscheinen – sein *participation status*, die Beziehung, die er zu einer bestimmten Aussage oder zur gesamten Situation hat, wandelt sich. Dies bezeichnet GOFFMAN (1979) als *footing*.

A change in footing implies a change in the alignment we take up to ourselves and the others present as expressed in the way we manage the production or reception of an utterance. A change in our footing is another way of talking about a change in our frame for events. (ebd.: 5)

Derartige *footings*, die per se nicht sichtbar sind, sondern sich auf kognitiver Ebene abspielen, manifestieren sich in entsprechenden *contextualization cues* (vgl. ebd.: 26).

Zu Beginn dieses Kapitels wurde angeführt, dass die Kontextualisierungshinweise betreffend ein Konsens hinsichtlich der damit verbundenen Konventionen bestehen muss, damit sie entsprechend interpretiert und von allen auf dieselbe Art aufgefasst werden können. Fehlt gemeinsames Wissen, kommt es mitunter zu Fehl- bzw. Missinterpretationen, wie es z. B. zwischen unterschiedlichen Kulturen der Fall sein kann. Im Rahmen der Kontextualisierungstheorie wird demnach von erfahrungsbasierten Erwartungsstrukturen ausgegangen, von den bereits erwähnten kognitiven Rahmen (*frames*) oder Schemata, die sich entweder auf allgemeine Vorstellungen von Sprechhandlungen (*speech activity*) oder auf spezielles Wissen über Personen, Objekte oder andere Entitäten (*local level*) beziehen (vgl. GUMPERZ 1991: 44 ff.). GUMPERZ (1982a: 133) führt folgendes Beispiel an, um die Bedeutung der Kontextualisierung aufzuzeigen:

[An African-American] graduate student has been sent to interview a black housewife in a low income, inner city neighborhood. The contact has been made over the phone by someone in the office. The student arrives, rings the bell, and is met by the husband, who opens the door, smiles, and steps towards him:

Husband: S y're gonna check out ma ol lady, hah?

Interviewer: Ah, no. I only came to get some information. They called from the office.  
(Husband, dropping his smile, disappears without a word and calls his wife.)

The student reports [afterwards] that the interview that followed was stiff and quite unsatisfactory.

Der Ehemann der Interviewten setzt im Beispiel auf ein bestimmtes Kontextualisierungsverfahren: Er bedient sich eines formulaischen Ausdrucks des *African American English*, der entsprechend phonologisch, morphologisch und lexikalisch markiert ist (vgl. Ausführungen in Kapitel 1.2). Dessen Verwendung in einer Gesprächssituation lässt sich nicht allein auf lexikalischer Ebene beschreiben. Vielmehr sind damit Erwartungen im Hinblick auf die Antwort des Gegenübers und das, was erreicht werden soll, verbunden. Im Beispiel ist es die Intention des Mannes, „eine informelle Atmosphäre unter Gleichen herzustellen und die gemeinsame schwarze Identität von Student und interviewter Familie zu betonen“



(AUER 1999: 173). Obwohl der Student afro-amerikanischer Abstammung die Kontextualisierung entsprechend erwidern hätte können (z. B. mit *Yea, I'ma git some info.*), signalisiert er seinem Gegenüber, dass er nicht zu dessen Gruppe gehört, sondern ein universitärer Mitarbeiter ist. Er kontextualisiert seine Aussage somit – anders als der Ehemann – ohne „schwarz“ konnotierte Marker. Mit diesem Kontrast zwischen den jeweils gewählten Kontextualisierungsverfahren lässt sich der Misserfolg des Gesprächs erklären (vgl. ebd.; GUMPERZ 1992a: 133 f.).

Kontextualisierung kann als „dreistellige Relation“ (AUER 1999: 174) aufgefasst werden (s. Abbildung 2). Bestimmte Ausdrucksmittel (Kontextualisierungshinweise) werden entsprechend gedeutet und von den Interaktionsteilnehmern interpretiert (Bedeutung). Diese Interpretation erfolgt auf Basis von Wissensbeständen (*frames*, Schemata), mit denen ihr Kontext gebildet wird (vgl. ebd.).

Kontextualisierungsverfahren sind demnach dadurch gekennzeichnet, dass gewisse *contextualization cues* auf eine bestimmte Art eingesetzt werden, um entsprechende *frames* aus dem Hintergrundwissen abzurufen und für die Interaktion verwenden zu können (vgl. AUER 1996: 24).

#### 2.4.2 Die Anwendung auf Gangsta-Rap

Die Wissensbestände, die *frames*, eines Einzelnen bilden sich, wie schon angedeutet, im Rahmen der Sozialisation auf Basis früher gemachter Erfahrungen heraus. Wenn die Mitglieder einer gewissen Gesellschaft(sschicht), einer bestimmten (Sprach-)Gemeinschaft, einer kleineren sozialen Gruppierung oder auch einer nur wenige Personen umfassenden

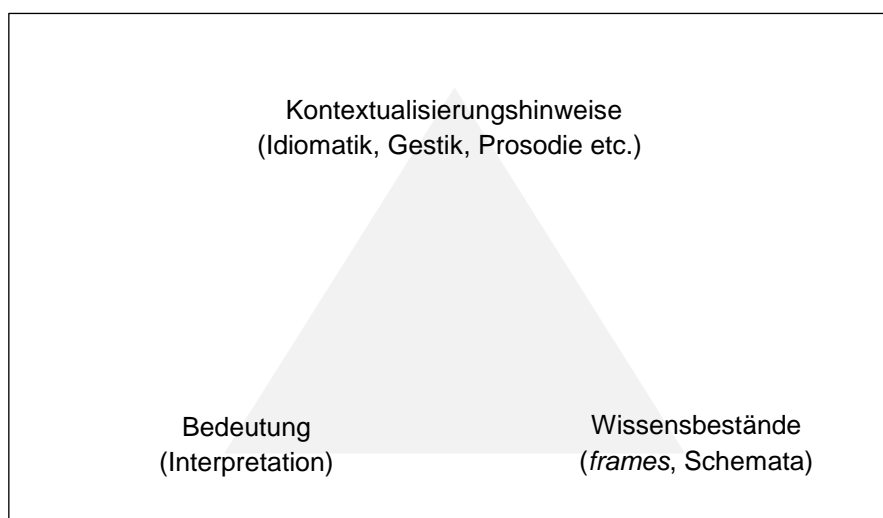


Abbildung 2: Dreistellige Relation der Kontextualisierung (eigene Darstellung nach AUER 1999: 174)

Beziehung aufgrund ihres gleichen Umfelds dasselbe oder Ähnliches erleben, kann davon ausgegangen werden, dass die entsprechenden Erfahrungsstrukturen und damit auch die *frames* (Schemata) intersubjektiv bis zu einem gewissen Grad korrelieren (vgl. ebd.: 173 f.). GUMPERZ / COOK-GUMPERZ (1982: 2) halten diesbezüglich fest: „[I]t is much easier to get things done when participants share the same background.“

AUER (1986: 27 ff.; 1991: 4) stellte eine Typologie kontextbildender Schemata samt zugehörigen Kontextualisierungshinweisen zusammen. Diese sollen im Folgenden auf den Bereich des Gangsta-Rap übertragen werden. Der Autor unterscheidet Schemata auf fünf Ebenen. Diese können – obwohl sie im Folgenden getrennt aufgelistet werden – nicht isoliert betrachtet werden, sondern hängen zusammen und / oder bauen aufeinander auf.<sup>47</sup>

#### 2.4.2.1 Schemata des fokussierten Interagierens

Auf der Ebene des fokussierten Interagierens geht es um die Evaluierung der Frage, ob zum gegebenen Zeitpunkt eine fokussierte Interaktion mit einem anderen stattfindet („Reden wir (gerade) miteinander?“ (AUER 1986: 27)). Bevor es zu einem tatsächlichen Gespräch kommt, findet eine Reihe von Vorlaufaktivitäten statt: Einer der Interagierenden muss sich bemerkbar machen, der andere muss die Bemühungen erwidern, z. B. mit Blickkontakt. Es folgen ein Grüßen aus der Ferne (etwa lächeln, zunicken oder winken), ein Sich-einander-Nähern und ein „Nahgruß“ (ebd.: 29).

Befinden sich die involvierten Personen im Anschluss in einer sog. fokussierten Interaktion, stellt sich eine Reihe permanenter Kontextualisierungshinweise ein, mit denen die Situation auch für Außenstehenden sichtbar gemacht wird. Auf kinetischer Ebene wird – abhängig von den vorhandenen räumlichen Gegebenheiten – ein gemeinsames Areal festgelegt, indem bspw. die Körper einander zugewandt werden. Auf prosodischer Ebene etablieren die Teilnehmer einen kollektiven Gesprächsrhythmus. Das gemeinsame Moment der Interaktion äußert sich zudem im verbalen Verhalten, mit dem das Schema kontextualisiert wird, bspw. in der Einhaltung der jeweiligen Aktivitätssequenzen, im *turn taking* etc.

Der Prozess der Entscheidung, ob eine fokussierte Interaktion mit einer anderen Person stattfindet, ist „sehr komplex“ (ebd.: 27). Dies liegt nicht zuletzt daran, dass dieser Zustand

---

<sup>47</sup> Erwähnt werden muss, dass mit der folgenden Auflistung kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann. Es handelt sich lediglich um den Versuch einer Typologie. Realiter sind die einzelnen Ebenen nicht unbedingt und nicht immer eindeutig voneinander zu trennen (vgl. AUER 1986: 27).

in der Face-to-face-Kommunikation vielfach unbewusst kontextualisiert wird. Ebenso komplex stellt sich die Auflösung der fokussierten Interaktion dar. Der Übergang zu externen Aktivitäten beginnt dabei lange vor dem eigentlichen Gesprächsende durch das Anführen bestimmter Floskeln oder bestimmte kinetische Signale (vgl. ebd.: 27 ff.).

Werden die Schemata fokussierten Interagierens auf den Bereich des Gangsta-Rap übertragen, müssen zwei unterschiedliche Situationen in Betracht gezogen und differenziert werden: (1) Live-Battles und (2) Rap-Songs.

(1) Beim Handlungstypus des Live-Battles ist die Frage, ob eine fokussierte Interaktion stattfindet, wegen dessen Konzeption obsolet. Battles sind „musikalische Wettkämpfe zwischen Bands oder Solisten“ (WICKE / ZIEGENRÜCKER / ZIEGENRÜCKER 2007: 68); die entsprechenden Aktivitäten der einen Partei richten sich also immer an und gleichzeitig gegen die andere. Im Rap äußert sich dies dergestalt, dass mittels verschiedener Sprechakte wie *boasting* oder *dissing* versucht wird, den Gegner zu diffamieren (vgl. Kapitel 1). Die Ansprache des Gegenübers ergibt sich somit, dem Konzept von Battles entsprechend, automatisch.

Auch die Voraktivitäten wie Kontaktaufnahme, Annäherung sowie Begrüßung entfallen. Mitunter werden die Kontrahenten namentlich von einem Moderator vorgestellt. Die Festlegung eines gemeinsamen Territoriums ergibt sich aus dem räumlichen Setting (die Hauptakteure stehen entweder auf einer Bühne oder auf einer freien Fläche, umringt – aber dennoch sichtbar getrennt – von den Zuhörern). Die Kontrahenten sind einander zugewandt, können sich aber auch direkt an das Publikum richten (außer es handelt sich um ein Battle, das via Internet ausgetragen wird), um dieses gegen die jeweils andere Partei aufzuhetzen.

Konventionen des *turn taking* ergeben sich wiederum aus der in Battles vorherrschenden Praxis: Der eine beginnt dann zu rappen, wenn der andere seine Darbietung beendet hat. Es bedarf in diesem Sinn keiner Rücksichtnahme und keiner Etablierung eines gemeinsamen Rhythmus. Auch das Ende der Interaktion unterscheidet sich signifikant von Face-to-face-Kommunikationen in gewöhnlicher Gesprächsatmosphäre. Die Regeln von Battles sehen die Festlegung einer bestimmten Rap-Dauer, an die sich die MCs halten müssen, sowie einer Rundenanzahl vor. Die Interaktion endet also von selbst, wenn die Zeit um ist. Als Sieger geht letztlich der hervor, der mehr Zustimmung seitens des Publikums oder von einer eventuell anwesenden Jury erhält.

(2) Gänzlich andere Kontextualisierungshinweise finden sich in Rap-Songs. Diese werden nicht face-to-face rezipiert, sondern zumeist im Studio produziert und dann veröffentlicht. Die Frage, ob gerade miteinander interagiert wird (z. B. in einem Beef- bzw. Disstrack),

kann nur durch die (explizite oder implizite) Ansprache eines Kontrahenten im Lied beantwortet werden. Häufig erfolgt dies zu Beginn eines Songs. Als Beispiel wird hier der (scherzhafte) Disstrack der Kunstfigur BattleBoi Basti gegen Money Boy<sup>48</sup> genannt, dessen erste drei Verse wie folgt lauten:

Yeah, B-B-B-Battleboi Basti!  
Das geht raus an Hoodhype  
Yeah, Money Boy oder Manfred, hi Manni! Ich diss dich.

Die Antwort des Gegenübers kann anders als in der Face-to-face-Kommunikation nicht unmittelbar erfolgen, sondern – wenn überhaupt – nur zeitlich verzögert. Aspekte wie das *turn taking* sind aufgrund der räumlichen und zeitlichen Distanz obsolet. Das Ende einer Sprachhandlung wird durch das Song-Ende markiert. Ob dies auch den Schluss der gesamten fokussierten Interaktion darstellt, hängt davon ab, ob der andere Rapper mit einem Track antwortet oder nicht.

#### 2.4.2.2 Schemata des *turn taking*

Mit den Schemata dieser Ebene geht die Frage „Wer spricht (gerade) mit wem?“ (AUER 1986: 31) einher. Sind in einer Gesprächssituation ein Sprecher und mehrere (potenzielle) Adressaten vorhanden, ergibt sich einerseits die Schwierigkeit, am Ende einer Aussage einer bestimmten anderen Person das Rederecht zu erteilen, und andererseits die Herausforderung klarzumachen, an wen eine entsprechende Äußerung gerichtet ist. Für Letzteres gibt es mehrere Möglichkeiten: Der Adressat kann explizit genannt werden oder implizit, bspw. durch bestimmte Indexikalitätsstrukturen oder entsprechendes Blickverhalten, angesprochen werden. Zudem kann auf prosodischer Ebene zwischen ihm und den weiteren Teilnehmern unterschieden werden, indem dem Angesprochenen bspw. etwas zugeflüstert wird, das die anderen nicht hören (vgl. ebd.: 32 ff.).

Um einem anderen das Rederecht zu erteilen, kommen ebenfalls verschiedene Kontextualisierungshinweise zur Anwendung: Der Sprecher kann z. B. mit entsprechendem Blickverhalten signalisieren, dass er dazu bereit ist, seine Rolle einem bisherigen Rezipienten zu übertragen. Die Rezipienten signalisieren durch erhöhte körperliche Aktivität, die sich zunehmend von der des Sprechers abhebt, dass sie die Rederolle übernehmen möchten. Dies kann sich auch in entsprechendem Blickverhalten äußern. Umgekehrt können Rezipienten aber durch sog. Hörsignale (*backchannels*), die sich auf (quasi-)sprachlicher und

---

<sup>48</sup> BattleBoi Basti (2011): Front gegen Money Boy. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sDvBrNI-OPo> [07.02.2019].

gestischer Ebene manifestieren (bspw. das Von-sich-Geben zustimmender Laute oder Nicken), auch anzeigen, dass sie die aktuelle Rollenverteilung beibehalten möchten (vgl. ebd.: 31 ff.).

Wird der Aspekt des *turn taking* auf die Gangsta-Rap-Praxis übertragen, zeigt sich, wie die einzelnen Schemata zusammenhängen. Wie schon hinsichtlich des fokussierten Interagierens festgestellt wurde, ist die Frage, wer gerade mit wem spricht, durch den Handlungstyp vorgegeben: Im Lied sind Aspekte des *turn taking* obsolet, weil keine Face-to-face-Kommunikation stattfindet. Im Battle-Rap ist das angesprochene Gegenüber der (musikalische) Gegner, der sich zum selben Zeitpunkt vor Ort befindet. Das *turn taking* ist hier durch den Ablauf eines Battles festgelegt (s. dazu Abschnitt 2.4.2.1). Im Gegensatz zum Lied kann hier aber zwischen dem (primären) Adressat und den (anderen) Zuhörern unterschieden werden. Auch wenn sich einer der Hauptakteure an das Publikum wendet, ist durch den Handlungstypus festgelegt, dass sich das Gesagte an den zweiten Hauptakteur richtet, nicht etwa an einen anderen MC, der der Gruppe des Gegners angehört, sich aber im Publikum befindet.

#### 2.4.2.3 Handlungsschemata

Auf der Ebene der Handlungsschemata wird zwischen komplexen und einfachen Handlungstypen unterschieden. Es wird dabei der Frage „Was tun wir (gerade) miteinander?“ (AUER 1986: 34) gefolgt. Einfache Handlungstypen lassen sich nicht in weitere Teilhandlungen zerlegen (Fragen, Begrüßungen, Bitten etc.). Es handelt sich somit um kleinräumigere Aktivitäten, die von Interagierenden ausgeübt werden, bzw. um „speech acts“ (GUMPERZ 1982a). Die zugehörigen Kontextualisierungshinweise stehen hierbei immer in Zusammenhang mit dem übergeordneten komplexen Handlungstyp und dienen v. a. der Abgrenzung von der jeweils darauffolgenden (einfachen) Aktivität.

Der Vollständigkeit halber muss angemerkt werden, dass durchaus isolierte einfache Handlungstypen auftreten können, die nicht der eigentlichen Intention dienlich sind (z. B. Seitenbemerkungen, die mit dem gerade aktuellen Thema in keinem Zusammenhang stehen). Außerdem können „interaktive Aspekte sprachlicher Handlungen“ (AUER 1986: 38; Hervorhebung lt. Original) kontextualisiert werden. Bei diesen handelt es sich nicht um tatsächliche Handlungstypen, sondern um Vorgänge wie Erzählen, Argumentieren, Erklären oder Ausdrücken von Gefühlen, die dem Ziel der Interaktion dienlich sein sollen. Sie finden quasi im Rahmen eines einfachen Handlungstyps statt (vgl. ebd.: 34 ff.).

Komplexe Handlungstypen (auch als „speech events“ (GUMPERZ 1982a) oder – wenn der Begriff weiter gefasst wird – als *Gattungen* bezeichnet) setzen sich aus einfachen zusammen. GUMPERZ (ebd.: 101 ff.) führt als Beispiel TV-Spots an. Als Kontextualisierungshinweise identifiziert er darin eine werbetypische (d. h. eingeschränkte) Lexik und Syntax, einen überbetonten Rhythmus, Tempoänderungen, deutliche Tonhöhenschwankungen und eine nasalierte Aussprache. Andere Beispiele sind Interviewsituationen, Unterhaltungsshow u. Ä. (vgl. AUER 1986: 36 f.).

Für den Gangsta-Rap lässt sich eine Reihe an typischen einfachen Handlungstypen identifizieren. Einige wurden bereits einführend in Kapitel 1 erwähnt. Sie sind zusammenfassend in der folgenden Tabelle angeführt. Die Liste wurde dabei noch um ein paar Sprechakte erweitert. Laut GRUBER (2016: 136) stellen *boasting* und *dissing* die „zentrale[n] Kulturpraktiken im Hip[-]Hop“ dar. Sie sind daher in der folgenden Aufzählung gemeinsam mit dem *representing* und der *dedication* hervorgehoben. Die drei in der Tabelle oben angeführten Sprechakte (*toasting*, *playing the dozens* und *signifying monkey*) haben ihren Ursprung in der jamaikanischen bzw. afrikanischen Tradition. Sie werden hier der Vollständigkeit halber genannt, ihre Bedeutung für den deutschsprachigen Rap muss laut GRUBER (ebd.: 135 f.) aber hinterfragt werden, da das Genre hier stark von den Kulturen der hiesigen MCs geprägt ist.

Tabelle 7: Einfache Handlungstypen im Gangsta-Rap (vgl. STREECK 2002: 538 ff.; GRUBER 2016: 133 ff.)

Handlungstyp	Bedeutung
<i>toasting</i>	das Wiedergeben selbstreferentieller, gereimter Texte
<i>playing the dozens</i>	verbales Angreifen eines Gegenübers mit „gereimten Sprachkreationen“ (GRUBER 2016: 133); Mit <i>the dozens</i> wird der übergeordnete komplexe Handlungstyp bezeichnet.
<i>signifying monkey</i>	Prototyp des „cleveren Spottredners“ (ebd.)
<i>boasting</i>	Prahlen, Hochstilisieren der eigenen Person
<i>dissing / disrespecting</i>	Beleidigen bzw. Diffamieren eines Gegners
<i>representing</i>	Präsentieren der eigenen Zugehörigkeit zu einem Ort, einer Gesellschaft und/oder einem Netzwerk
<i>dedication</i>	Anspielen auf den (hohen) Status eines anderen Rappers
<i>signifying</i>	das Droppen von raptypischen Metaphern (kann mit allen genannten Sprechakten einhergehen)

Als typische komplexe Handlungstypen lassen sich im Gangsta-Rap ebenfalls Battles und Konzerte von MCs anführen. Einzelne Kontextualisierungshinweise von Battles wurden

bereits in den vorangegangenen Abschnitten angeführt. Sie treten im Rahmen von Konzerten in einer leicht abgewandelten Form auf: Das Publikum hat hier nicht die Rolle einer Jury inne, sondern ist nur Rezipient. Räumlich äußert sich dies in der für Konzerte typischen Aufteilung: Der Hauptakteur (oder die Hauptakteure) stehen für gewöhnlich auf einer Bühne. Prosodische Merkmale sind mitunter eine erhöhte Sprechlautstärke und ein euphorischer Sprechstil seitens des Rappers. Dieser ist in erster Linie vor Ort, um die Zuhörer zu unterhalten, und nicht, um einen anderen zu degradieren, wenngleich er dies mitunter indirekt dennoch macht, z. B. in bestimmten Songs. Das Publikum ist laut AUER (1986: 35) auf „unterstützende Weisen an der Abwicklung des [...] Geschehens beteiligt“, etwa durch Jubelrufe, Applaus oder Mitsingen resp. Mitrappen.

Weil sich komplexe Handlungstypen aus einfachen zusammensetzen, lassen sich auch Rap-Songs selbst als komplex definieren. In diesen werden die in Tabelle 7 angeführten Sprechakte unmittelbar sicht- bzw. hörbar.

#### 2.4.2.4 Thematische Schemata

Diese Ebene umfasst bestimmte Themen. Bei diesen handelt es sich um kollektiv bekannte Schemata, mit denen Interagierenden gewisse „Gemeinplätze“ (AUER 1986: 39) eröffnet werden. Derartige Themen sind die Voraussetzung dafür, dass bestimmte Gattungen wie bspw. Small Talk funktionieren (vgl. ebd.). Die hier von den Interagierenden zu beantwortende Frage lautet: „Worüber reden wir (gerade) miteinander?“ (Ebd.: 39)

In einer Folge von komplexen Handlungstypen können unterschiedliche Themen bestimmte Abschnitte mitkontextualisieren, sie treten aber auch ohne gleichzeitige Veränderung des Handlungstypus auf. In letzterem Fall werden zur Kennzeichnung eines neuen Themas entsprechende überleitende Kontextualisierungshinweise verwendet (bestimmte abschließende Worte zu einem Thema, Einleitung oder Ankündigung eines neuen oder bspw. Verlangsamung des Sprechtempos, um dem Gegenüber die Möglichkeit zu geben, sich zu einem weiteren Thema zu äußern). Soll ein Thema beibehalten werden, wird dies ebenfalls teils mit prosodischen, teils mit verbalen Signalen kommuniziert (vgl. ebd.: 39 f.). Auf schriftlicher Ebene werden die prosodischen Signale durch Konnektoren und veränderte syntaktische Komplexität ersetzt, um einen Text so thematisch zu strukturieren (vgl. ebd.: 40).

Im Kontext des Gangsta-Rap sind die angeführten „Gemeinplätze“ durch das Konzept des Genres selbst bis zu einem gewissen Grad vorgegeben. Mitglieder oder Kenner der Szene können den Texten folgen und wissen, wie diese zu verstehen sind. Probleme können sich

ergeben, wenn szenefremde Personen und / oder Angehörige einer anderen Kultur die Lieder hören. Obwohl die zugrunde liegenden kommunikativen Praktiken eigentlich global bekannt sind, sind sowohl deren Realisierungen als auch Interpretationen variabel, weshalb es zu Missverständnissen kommen kann. GUMPERZ / COOK-GUMPERZ (1982: 12) identifizierten dafür drei prinzipielle Ursachen:

- (1) differierende Vorstellungen von der Situation und von damit verbundenen Intentionen bzw. von angemessenem Verhalten
- (2) unterschiedliche Strukturierung von Informationen bzw. Argumenten in einer Konversation
- (3) verschiedene Arten des Sprechens aufgrund unbewusster Kontextualisierungshinweise (bspw. abweichende prosodische Merkmale, mit denen Äußerungen verbunden, betont, hervorgehoben etc. werden)

Im Gangsta-Rap kommt es daher häufig dazu, dass Außenstehende das Genre,

die Songtexte und Statements aus ihrem Zusammenhang [reißen] und [...] nicht über die Zustände, die in den Songs beschrieben werden, informiert [sind]. Kurzum: Die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von (neuem deutschen) Hip[-]Hop (als Gangster-Rap) und Gewalt ist weiterhin verkürzt und scheinheilig, die Zuschreibungen und Vorwürfe vorschnell (KLEINER / NIELAND 2007: 217).

KLEINER / NIELAND (ebd.: 216 f.) geben diesbezüglich aber auch zu bedenken, dass sich Gangsta-Rapper oft zu sehr mit ihrer kriminellen Vergangenheit oder einschlägigen Personen aus der Untergrundszene rühmen und damit die Kritik an ihrem Genre provozieren. Diese äußert sich dann bspw. in negativer Presse oder darin, dass sich staatliche Behörden einschalten und entsprechende Medien indizieren (vgl. Fußnote 14).

#### 2.4.2.5 Beziehungsschemata

Die auf dieser Ebene zu bewertende Frage „Wie stehen wir (gerade) zueinander?“ (AUER 1986: 40) ist eng mit den Handlungsschemata (s. Abschnitt 2.4.1.3) verbunden. Die Kontextualisierung geschieht hier auf Basis der Rollen, die die Interagierenden einnehmen. Diesbezüglich kann auf das unter Punkt 2.4 angeführte Beispiel des afroamerikanischen Studenten verwiesen werden, der ein Interview mit einer Frau führen will, die ebenfalls Mitglied der „schwarzen“ Community ist. Die Signalisierung der Rollen erfolgte in diesem Fall auf Basis des verwendeten Stils, d. h. bestimmter phonologischer bzw. idiomatischer Merkmale. Wie sich in dem Beispiel auch zeigte, ist bei der Festlegung der Beziehung der



Interagierenden zueinander allein schon die gegenseitige Vorstellung von Bedeutung. Zudem kann die Anordnung der Interaktionsteilnehmer, etwa die Trennung von Sprechern und Publikum, ein eigener Kontextualisierungshinweis sein (vgl. ebd.: 40 f.).

Auch im Gangsta-Rap ist die Rollenverteilung durch das Handlungsschema vorbestimmt. Bei Rap-Songs und bei Konzerten gleichermaßen kann eindeutig zwischen Künstler und Rezipienten unterschieden werden. Hier ergeben sich, wie bereits zuvor erwähnt, allein durch die räumliche Konzeption Dominanzverhältnisse (vgl. AUER 1986: 41): beim Konzert durch die Trennung zwischen Publikumsraum und Bühne, bei Songs durch die Tatsache, dass zwischen Künstler und Zuhörer sowohl räumliche als auch zeitliche Distanz besteht. In Rap-Battles wechseln die Rollen zwischen den Hauptakteuren zwischen Angreifendem und Angegriffenem aufgrund der Regeln dieser Events.

### 3. Das Beispiel aus der Praxis: Money Boy

Als Beispiel für „strategische“, d. h. reflektierte einschlägige Konstruktions- und Inszenierungsphänomene im Gangsta-Rap wird im Folgenden jener österreichische Rapper herangezogen, der unter dem Namen *Money Boy* bekannt wurde. Im Rahmen einer Untersuchung seiner Persona soll dargestellt werden, inwieweit sich in ihm resp. seiner Karriere die in den vorangegangenen Kapiteln der vorliegenden Arbeit erläuterten Phänomene widerspiegeln. Money Boy ist für die folgende Analyse insofern interessant, als er im echten Leben einen anderen Background als der prototypische Gangsta-Rapper (vgl. dafür u. a. Kapitel 2.1) aufweist. Die Person hinter der Kunstfigur heißt mit bürgerlichem Namen SEBASTIAN MEISINGER und hat im Jahr 2008 das Diplomstudium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien abgeschlossen.

Im Rahmen der folgenden Untersuchung wird davon ausgegangen, dass in MEISINGER (2008), der Diplomarbeit „Gangsta-Rap in Deutschland. Die Rezeption aggressiver und sexistischer Songtexte und deren Effekte auf jugendliche Hörer“, wesentliche Aspekte hinsichtlich der Konstruktion bzw. Inszenierung der Figur *Money Boy* vorweggenommen worden sind. Gleichzeitig soll an diesem Beispiel aufgezeigt werden, wie Künstlerpersonae konstruiert werden und wie groß dabei die Bedeutung von Inszenierung ist. Für diesen Zweck werden auch Songtexte des Künstlers herangezogen.

In einem letzten Schritt sollen zudem ausgewählte Fan-Kommentare auf der Money-Boy-Facebookseite analysiert werden. Es wird diesbezüglich davon ausgegangen, dass die Künstlerfigur aufgrund ihres Erfolgs und eines soziogrupal wirksamen Identitätskonzeptes insofern ein „Eigenleben“ entwickelt hat, als bestimmte von ihr etablierte Sprachformen mittlerweile auch anderswo zur Anwendung kommen. In diesem Zusammenhang werden v. a. Aspekte der Jugendsprache und bestimmte Matrix-Varietäten sowie leetspeak-Elemente von Bedeutung sein.

#### 3.1 Die Konstruktion der Kunstfigur

Die Untersuchung der Persona *Money Boy* folgt dem Schema der Strukturierung im Rahmen einer qualitativen Inhaltsanalyse nach MAYRING (2010: 92 ff.). Entsprechend werden auf Basis von MEISINGERS Diplomarbeit (2008) Kategorien zu ausgewählten Aspekten des Gangsta-Rap erstellt, die für die vorliegende Arbeit relevant sind.

### 3.1.1 Kategoriensystem

Insgesamt wurden zwölf Kategorien gebildet, die zwecks Übersichtlichkeit entsprechenden Themenfeldern oder „Strukturierungsdimensionen“ (MAYRING 2010: 92) untergeordnet sind. Ebendiese wurden auf Basis der forschungsleitenden Fragen gebildet. Die Inhalte sind Ausschnitte aus dem Fließtext der analysierten Diplomarbeit und beziehen sich thematisch auf die jeweilige Kategorie. Wo es notwendig war, wurden MAYRING (ebd.) folgend Kodierregeln angeführt, um eindeutige Zuordnungen zu ermöglichen und zu definieren, welche Aspekte von der jeweiligen Kategorie umfasst werden. Das vollständige System ist dem Anhang beigelegt.

In der folgenden Tabelle sind die festgelegten Kategorien – der Übersichtlichkeit halber mit Kleinbuchstaben versehen – mit ihren jeweils übergeordneten Themenfeldern schematisch dargestellt. Im Anschluss wird davon ausgehend die Figur *Money Boy* mit den jeweiligen Strukturdimensionen bzw. Kategorien in Beziehung gesetzt.

Tabelle 8: Schematischer Aufbau des Kategoriensystems (eigene Darstellung)

Strukturierungsdimensionen				
Sprache	Texte	Soziale Bedeutung (der Gangsta-Rap-Sprache) / Image / Hip-Hop-Szene	Jugendliche Identitätsfindung / Identifizierung	(Image-) Konstruktion / Inszenierung
Kategorien				
a. Performative Techniken im Rap  b. Sprachliche Spezifika / Sprache in Rap-Songs  c. Sprachliche Übernahmen aus dem Englischen / Deutsch-Rap	d. Inhalte / Themen  e. Inszenierung / Imagekonstruktion mittels Text  f. Online-Diskussion (Tertiärtexte)	g. Wirkung auf Szenefremde / Kritik  h. Hip-Hop-Szene  i. Szenetypische Übernahmen	j. (Jugendliche Identitätsfindung / Identifizierung) <sup>49</sup>	k. von Künstlerfiguren  l. von Weiblichkeit / Männlichkeit

<sup>49</sup> Weil es das Material nicht hergab, wurden für das Themenfeld „Jugendliche Identitätsfindung / Identifizierung“ keine weiteren untergeordneten Kategorien gebildet.

### 3.1.2 Übertragung der Kategorien auf Money Boy

Im Folgenden soll herausgestellt werden, welche Phänomene, die in der Diplomarbeit von MEISINGER (2008) theoretisch angeführt sind, für die Konstruktion der Kunstfigur herangezogen wurden und auf welche Art dies geschehen ist bzw. geschieht. Dafür werden die Inhalte der Kategorien auf die Kunstfigur *Money Boy* übertragen.

#### 3.1.2.1 Sprache

Die ersten drei Kategorien umfassen generelle Spezifika der Gangsta-Rap-Sprache. Nicht berücksichtigt werden dabei individuelle Stile einzelner von MEISINGER (2008) angeführter Künstler.

#### a. Performative Techniken im Rap

Hinsichtlich dieser Kategorie wurden in der analysierten Diplomarbeit Textstellen identifiziert, in denen *boasting* und *dissing* als Grundelemente des Rap beschrieben werden, d. h. als die performativen Techniken, die ständig vorkommen (66)<sup>50</sup>. Das Genre wird wegen seiner simplen Produktionsweise als „Medienunterhaltung“ bezeichnet, bei der Künstler und Publikum nicht strikt voneinander getrennt werden könnten (88). Die Texte stünden beim Rap im Mittelpunkt (103). Zudem wird zwischen Battle-Rap und Rap-Battle unterschieden, wobei die ernstgenannte Form das tatsächliche Live-Event bezeichne, die zweite hingegen im Studio produzierte Tracks (67) (vgl. die Ausführungen in Abschnitt 2.4.2).

Wie es für das Genre üblich ist, lassen sich die Elemente *boasting* und *dissing* in vielen Songs von Money Boy finden, wenngleich selbstüberhöhende Formulierungen häufiger vorkommen zu scheinen, d. h. auch in solchen Texten, die an kein konkretes Gegenüber, sondern höchstens an fiktive Gegner gerichtet sind. Bspw. finden sich in „Dreh den Swag auf“<sup>51,52</sup> folgende Lines:

Zähle so viel Money jeden Tag  
Ich finde es echt geil

---

<sup>50</sup> Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die im Folgenden angeführten Seitenzahlen auf die Arbeit von MEISINGER (2008).

<sup>51</sup> Money Boy (2010): Dreh den Swag auf. Erschienen auf: Ders. (2010): Swagger Rap. [Selbst veröffentlicht].

<sup>52</sup> Ursprünglich war für die vorliegende Arbeit geplant, dem Anhang eine vollständige Diskografie von Money Boy mit Angabe der jeweiligen Veröffentlichungsjahre und Plattenlabels beizufügen. Nach einer Anfrage bei der offiziellen Seite der „Glo Up Dinero Gang“ kam eine Antwort des derzeitigen Labels von Money Boy, „Twentyone Entertainment“: Diesem liege keine vollständige Diskografie vor, die auch sämtliche Freetracks umfasst. Es wurde daher in der vorliegenden Arbeit darauf verzichtet, eine unvollständige Diskografie aus dem Internet anzuführen. Stattdessen werden die erwähnten Songs einzeln zitiert.

Mein Swagger ist total außer Kontrolle  
Ich bin echt nice  
Kannst du es verstehen  
Ich bin dieser MVP [*Most Valuable Player*, Anm.] jetzt  
Ich und meine Jungs wir hängen ab im VIP-Zelt.

Als „Battle-Rap“ lässt sich in der Money-Boy-Diskografie etwa die Antwort auf den bereits in Abschnitt 2.4.2.1 erwähnten Disstrack von BattleBoi Basti identifizieren – sofern von dem beabsichtigt ironisch-scherzhaften Moment, das diesem innewohnt, abgesehen wird. Der entsprechende Song wurde von Money Boy 2011 unter dem Titel „Ich mach dich berühmt“<sup>53</sup> veröffentlicht. Andere Tracks, die als Battle-Rap-Songs gewertet werden können, sind „Battle Rap“<sup>54</sup> oder „Gay C Rebell“<sup>55</sup>, der sich gegen den deutschen Rapper KC Rebell richtet. Das Gros der Songs ist nach Durchsicht der Diskografie aber dennoch eher dem Boasting-Rap (auch: *braggadocio*) zuzuordnen.

## **b. Sprachliche Spezifika / Sprache in Rap-Songs**

Rapper werden bei MEISINGER (2008) als „Reporter der Straße“ (74) bezeichnet. Das Ritual um die originellsten, mit den meisten *skills* behafteten Lines sei dabei seit der Jahrtausendwende einem Wettkampf um verbale Härte gewichen (67). Ein linguistisches Phänomen des Gangsta-Rap sei somit ein von Kraftausdrücken geprägtes Vokabular, das gleichzeitig als Metapher diene. So müssten sich Begriffe wie *Nutte* oder *bitch* nicht zwangsläufig auf Frauen beziehen, sondern können – gleichsam wie *Schwuchtel*, *Tunte* oder *Homo* – zur Degradierung eines männlichen Gegenübers verwendet werden (71; 81 f.; 88) (vgl. Tabelle 6 in Abschnitt 2.2). Dieses Vokabulars bedienten sich Rapper ungeachtet der Themen ihrer Songs (142). Bei der Sprache des Gangsta-Rap handle es sich um einen „Code“ (73), der ohne entsprechendes Hintergrundwissen nicht entschlüsselt werden könne.

Die Verwendung eines derben Vokabulars geht mit den Sprechakten *boasting* und *dissing* vielfach einher – entsprechende Ausdrücke finden sich daher auch in vielen der analysierten Songs von Money Boy. Als Beispiel ist hier ein Ausschnitt aus „Boy der am Block chillt“<sup>56</sup> angeführt:

---

<sup>53</sup> Money Boy (2011): Ich mach dich berühmt. Erschienen auf: Ders. (2011): *The Lost Tape*. Twentyone Entertainment.

<sup>54</sup> Money Boy (2012): Battle Rap. Erschienen auf: Ders. (2012): *Crack Für's Volk*. Twentyone Entertainment.

<sup>55</sup> Money Boy (2013): Gay C Rebell. Erschienen auf: Ders. (2013): *Der Mixtape King*. Swag City Clique / Twentyone Entertainment.

<sup>56</sup> Money Boy (2010): Boy der am Block chillt. Erschienen auf: Ders. (2010): *Swagger Rap*. [Selbst veröffentlicht].

Deine Texte sind deep, meine Texte sind cool  
Und das Outfit, das du trägst, es ist echt ziemlich schwul  
[...]  
Ihr raucht Tüten und Blunts, ich üb' mit der Gun  
Du bist schwul, denn du saugst von einem Typen den Schwanz  
Bitch, ich trag 'ne blaue Hose, blaues Shirt, blaues Cap  
Und bin der Dude, der über Kleidung, Geld und Frauen rappt  
[...]  
Komm, verpiss dich jetzt, du Freak, du bist nicht in meiner Gang  
Deine Mutter kommt vorbei und wird richtig hart gebangt.

Dass für das Verständnis der Hip-Hop-Sprache ein gewisses Hintergrundwissen (*frame*) vorhanden sein muss, wurde bereits in Abschnitt 2.4.2.4 der vorliegenden Arbeit diskutiert. In einem Interview mit dem Online-Musikmagazin „Noisey“ (FUNK 2015: o. S.) stellte Money Boy diesbezüglich fest, dass die Rezipienten seine Songs in einen Kontext setzen und somit mit bestimmten Aussagen entsprechend umzugehen wüssten:

Man darf die Leute auch nicht so unterschätzen oder für dumm halten, dass sie alles wörtlich nehmen und alles nachmachen, was einer vorrappt. Die Leute sehen das ja auch in einem Kontext und können sehen, ob es eine Übertreibung ist und was provokant sein soll. Die Leute sehen das in einem Kontext und können das einschätzen.

### **c. Sprachliche Übernahmen aus dem Englischen / Deutsch-Rap**

Im Deutsch-Rap habe sich eine Reihe afroamerikanischer Elemente erhalten: Es finden sich entsprechende Slangausdrücke, Sprachformeln und Performanzregeln (63; 69). Die Verwendung dieser Elemente im deutschen Gangsta-Rap diene vielfach der Unterhaltung der Rezipienten und beinhalte häufig ein humoristisches, ironisches Moment (73). Es habe sich zwar ein sexistischer bzw. homophober Wortschatz entwickelt und etabliert, der aber rapspezifisch umgedeutet und dadurch relativiert werde (68). Deutschsprachiger Rap sei v. a. ein bundesdeutsches Phänomen, Gangsta-Rap sei dabei der dominante Stil (103; 113).

Als „Paradebeispiel“ für die Übernahme englischer Begriffe kann bei Money Boy der Ausdruck *swag* herangezogen werden, der im deutschsprachigen Raum durch dessen bereits erwähnten ersten Hit „Dreh den Swag auf“<sup>57</sup> große Verbreitung fand und nun auch hier als Synonym für *cool* bzw. *coolness* verwendet wird. Daneben finden sich noch zahlreiche weitere Ausdrücke, die dazu geführt haben, dass heute vielfach angemerkt wird, Money Boy habe mit seiner Sprache das Deutsche verändert (vgl. SCHUMACHER 2017) – etwa *vong*, *i bims*, *was 1 life* (ebd.) oder *Gönnung* (vgl. REICHEL 2015). Diesen Phänomenen

---

<sup>57</sup> Money Boy (2010): Dreh den Swag auf. Erschienen auf: Ders. (2010): Swagger Rap. [Selbst veröffentlicht].

wird sich ausführlicher in Kapitel 3.2 gewidmet. Auf die hip-hop-typische Verwendung eines sexistischen und homophoben Vokabulars wurde bereits in den Ausführungen zur vorhergehenden Kategorie (vgl. Abschnitt 3.1.2.1 b.) eingegangen.

Abgesehen von den erwähnten Anglizismen und Neologismen sowie vom Gangsta-Rap-Idiom ist die Sprache von Money Boy standardnahe und weist auch in Interviews keine Dialekt- oder Regiolektformen auf – weder auf lexikalischer noch auf phonologischer Ebene –, obwohl das amerikanische Genre-Vorbild standardfern ist (vgl. Kapitel 1.2). Dies deckt sich mit den Ergebnissen der in Abschnitt 1.2.2.2 angeführten Untersuchung von BOHMANN (2010: 217 ff.), der in einem Korpus von 243 deutschen Rap-Songs nur drei dialektale (bairische) Lexeme identifiziert hat. Als Grund nennt der Autor das geringe Prestige dieses Dialekts. Im Fall von Money Boy könnte dessen Bekanntheitsgrad in Deutschland – im März und April 2019 hatte er mehr Auftritte im Ausland (Deutschland und Schweiz) als in Österreich – ein weiterer Grund für die standardnahe Sprache sein. Dazu passt die zuvor angeführte Feststellung in seiner Diplomarbeit, dass Gangsta-Rap v. a. ein bundesdeutsches Phänomen ist (103).

### 3.1.2.2 Texte

Innerhalb der Strukturdimension „Texte“ werden die Inhalte von Gangsta-Rap-Songs sowie sprachliche Phänomene, mit denen in diesen Identität bzw. Image konstruiert wird, betrachtet. Eine Kategorie bezieht sich zudem auf den Online-Diskurs.

#### **d. Inhalte / Themen<sup>58</sup>**

Themen wie Gewalt, Drogen, Pornografie und das Ghetto-Leben seien aus der US-amerikanischen in die deutsche Ausprägung des Genres übernommen worden. Inhalte der Songs seien demnach z. B. Zuhälterei, Sexismus, Homophobie oder Kriminalität, oft verbunden mit Tabubrüchen (58–103). Auch die Songs von Money Boy drehen sich genretypisch um „Money, Girls and Fame“<sup>59</sup> (so der Titel eines Mixtapes), das Leben im Ghetto (z. B. „Boy der am Block chillt“<sup>60</sup>), Drogen (z. B. „Smoke Weed“<sup>61</sup>, „Free Crack“<sup>62</sup>), Gewalt (z. B. „10 Bullets“<sup>63</sup>) und *swag* („Swagger Rap“<sup>64</sup>, „Swaggetti Yolonese“<sup>65</sup>).

---

<sup>58</sup> Diese Kategorie deckt sich mit der noch folgenden Kategorie i. („Szenetypische Übernahmen“).

<sup>59</sup> Money Boy (2011): Money, Girls and Fame. Twentyone Entertainment.

<sup>60</sup> Money Boy (2010): Boy der am Block chillt. Erschienen auf: Ders. (2010): Swagger Rap. [Selbst veröffentlicht].

<sup>61</sup> Money Boy unter dem Namen Why SL Know Plug ft. Medikamenten Manfred und Hustensaft Jüngling (2016): Smoke Weed. Twentyone Entertainment.

<sup>62</sup> Money Boy (2015): Free Crack. Glo Up Dinero Gang.

<sup>63</sup> Money Boy unter dem Namen Why SL Know Plug (2016): 10 Bullets. Twentyone Entertainment.

<sup>64</sup> Money Boy (2010): Swagger Rap. [Selbst veröffentlicht].

<sup>65</sup> Money Boy (2013): Swaggetti Yolonese. [Selbst veröffentlicht].

### e. Inszenierung / Imagekonstruktion mittels Text

Gangsta-Rapper stellen sich in ihren Songs häufig als „gefährlich, böse und unbezwingbar“ dar, zudem werde immer wieder die eigene Potenz betont (83). Übertreibungen sollen die Texte für Rezipienten interessanter machen (59). Die Beschreibung von Gewalt, Sex und Drogen diene dazu, Missstände aufzuzeigen (76), wodurch immer wieder der Eindruck eintreffe, dass mit den Texten die Realität wiedergegeben wird. Eine bedeutende Rolle würden Authentizität, *realness* und *street credibility* spielen (121) (vgl. Kapitel 2.2).

Die Inszenierung eines entsprechenden Gangsta-Rap-Images via Text lässt sich an dem Song „Choices“<sup>66</sup> von Money Boy beispielhaft aufzeigen. In diesem werden genretypische Elemente bejaht, andere, nicht ins Image passende werden verneint:

Hast du je gesnitcht? (nope) Fickst du eine Bitch? (yup)  
Bist du broke? (nope) Bist du rich? (yup)  
Lickst du Dicks? (nope) Flippst du Bricks? (yup)  
Bist du schwul? (nope) Bist du cool? (yup)  
Isst du Brei? (nope) Bist du fly? (yup)  
Fickst du Dudes? (nope) Bist du smooth? (yup)  
Bist du gay? (nope) Sagst du „Ey!“? (yup)  
Magst du Girls? (nope) Sagst du „Burr!“? (yup)  
Magst du Genetik? (nope) Hast du Cocaine mit? (yup)  
Stehst du auf Boys? (nope) Fickst du mit Royce? (yup)  
Fickst du mit Kendrick? (nope) Isst du 'n Sandwich? (yup)  
Magst du EstA? (nope) Seine Schwester? (yup)  
[...]  
Bist du lame? (nope) Hast du Game? (yup)  
Bist du ein Veganer? (nope) Bist du fly wie Adler? (Burr) (yup)  
Magst du Nazis? (nope) Magst du Partys? (yup)  
Magst du Hitler? (nope) Magst du Pizza? (yup)  
Adolf Hitler? (nope) Magst du Liquor? (yup)  
Trinkst du Korn? (nope) Trinkst du Sizzurp [Getränk aus Sprite und Hustensaft, Anm.]? (yup)  
Magst du Kurdo? (nope) Porsche Turbo? (yup)  
DCVDNS? (nope) K.I.Z? (yup)  
Magst du LeBron? (nope) Magst du Kobe? (yup)  
Magst du Weekend? (nope) Seine Omi? (yup)  
Karate Andi? (nope) Magst du Money? (yup)  
Bist du ein Homo? (nope) Lebst du yolo? (yup).

Im Unterschied zu Bushido und anderen deutschsprachigen Gangsta-Rappern, die in ihren Texten Anspielungen auf den Holocaust machen (vgl. Abschnitt 1.2.2.1), distanziert sich Money Boy im zitierten Song von Hitler und Nazis. Homophobes und sexistisches Vokabular, Anspielungen auf Drogen und Alkohol sowie Degradierungen anderer Künstler

---

<sup>66</sup> Money Boy (2015): Choices. Erschienen auf: Ders. (2015): Ich kann mein Gesicht nicht fühlen. Glo Up Dinero Gang.



sind hingegen vorhanden, ebenso wie zahlreiche Anglizismen. Dieser Song steht stellvertretend für viele andere von Money Boy, die inhaltlich ähnlich aufgebaut sind.

#### **f. Online-Diskussion**

In dieser Kategorie wird sich auf Texte bezogen, die ANDROUTSOPOULOS (2003b: 113 f.) als „tertiär“ bezeichnet (vgl. Abschnitt 1.2.1.3). Ein gewisser Teil des Hip-Hop-Diskurses findet, wie MEISINGER (2008) in seiner Diplomarbeit anführt, online statt. „[P]raktisch jeder“ Künstler verfüge über ein Social-Media-Profil und eine Homepage, über die mit Fans kommuniziert werde und Neuigkeiten verbreitet werden (87 f.). Genannt wird diesbezüglich die Plattform *MySpace* (88).

*MySpace* ist mittlerweile von anderen Netzwerken abgelöst worden. Die Kunstfigur *Money Boy* hat aktuell (Stand 2019) eine Facebook-Fanseite, ein Instagram-, Snapchat- und Twitter-Profil sowie eine Homepage mit der von ihr gegründeten „Glo Up Dinero Gang“, der verschiedene Künstler angehören. Der Kommunikation auf der Facebookseite wird sich in Kapitel 3.2 ausführlicher gewidmet.

#### **3.1.2.3 Soziale Bedeutung (der Gangsta-Rap-Sprache) / Image / Hip-Hop-Szene**

Die einzelnen Kategorien dieser Dimension umfassen Aspekte, die innerhalb der Rap-Szene verbindende Elemente darstellen. Mit diesen geht somit gleichzeitig eine Abgrenzung nach außen einher.

#### **g. Wirkung auf Szenefremde / Kritik**

Wie MEISINGER (2008) in seiner Arbeit anführt, wirkt Gangsta-Rap auf Außenstehende „bedrohlich, martialisch und gewalttätig“ (69). Nicht nur die Künstler, sondern auch die Fans würden als Gefahr für andere wahrgenommen (54), weshalb das Genre als gefährlichstes von allen gelte (60). Damit gehe einher, dass violente Übergriffe innerhalb der Szene nach außen dringen und immer wieder Teil der Berichterstattung in den Mainstream-Medien sind (89).

Money Boy machte im März 2016 selbst Schlagzeilen, weil er bei einem Auftritt im Wiener WUK „erst ein Funkmikrofon und anschließend sogar eine Glasflasche von der Bühne in das Publikum geworfen“ (ORF WIEN 2016: o. S.) hatte, wodurch angeblich eine junge Frau verletzt wurde. In einem Interview mit der „Kronen Zeitung“ (FRÖWEIN 2018: o. S.) sprach

er diesbezüglich von einem „schlechten“ Vorfall und davon, dass er sich ändern müsse.<sup>67</sup> Von einer Glorifizierung von Gewalt kann hier somit nicht ausgegangen werden. Bezüglich der Kritik seitens Szenefremder wurde bereits im Rahmen der Kategorie „Sprachliche Spezifika / Sprache in Rap-Songs“ angeführt, dass Money Boy laut eigener Aussage den Rezipienten zutraut, seine Aussagen in einen seiner Intention entsprechenden Kontext setzen zu können.

## **h. Hip-Hop-Szene**

Um zur Szene zu gehören, sei Hintergrundwissen notwendig. Damit sei die Repräsentation bestimmter Werte verbunden, auch seitens der Rezipienten (56). Diese teilen neben ihrem Interesse für Musik auch bestimmte Gesinnungen (86). Rapper hätten i. d. R. einen großen Wissensstand hinsichtlich der Historie des Genres vorzuweisen (85 f.). Gang-Mitglieder können sich mit den in einschlägigen Songs behandelten Themen identifizieren, Jugendliche aus bessergestellten Schichten würden „voyeuristische Einblicke“ (59) in eine ihnen unbekannte Welt erhalten.

Entsprechendes Hintergrundwissen kann bei Money Boy – auf jeden Fall bis zu einem gewissen Grad – aufgrund seiner Diplomarbeit vorausgesetzt werden. Was in den darin enthaltenen Ausführungen zur Hip-Hop-Szene nicht genannt wird, ist die Vernetzung von Rappern untereinander, bspw. durch Bezugnahmen aufeinander in Songs, durch die gegenseitige Erwähnung in Interviews oder Kollaborationen. Wie zuvor erwähnt wurde, hat Money Boy die *Glo Up Dinero Gang* gegründet, zu der ursprünglich mehrere Rapper ähnlicher Stilrichtung gehörten: Spinning 9, Hustensaft Jüngling, Keewee, LGoony und Medikamenten Manfred. Aktuell (Stand 2019) sind auf der Homepage<sup>68</sup> der Gang allerdings nur noch Money Boy und Hustensaft Jüngling aufgeführt.

Beide sind bspw. mit einem Hidden Track auf dem Kollaborationsalbum „Cla\$\$ic“<sup>69</sup> der deutschen Rapper Bushido und Shindy vertreten; Bushido und Money Boy nehmen auch immer wieder aufeinander in Interviews Bezug. Auf seinem 2016 erschienenen Album „All in a Night“<sup>70</sup> arbeitete Money Boy mit dem deutschen Rapper Sierra Kidd zusammen. Der Künstler nennt als seine Vorbilder immer wieder auch die Namen amerikanischer Rapper

---

<sup>67</sup> „Es passieren immer irgendwelche schlechten Dinge und daraus lernt man. Die Entscheidungen, die man selber trifft, führen zu Sachen, die nicht immer gut sind. Manche kommen früher drauf, dass sie etwas ändern müssen, manche später. Ich bereue nichts, sondern schaue lieber darauf, dass ich etwas daraus lerne, um meine Situation zu verbessern.“ (Money Boy im Interview mit der „Kronen Zeitung“, FRÖWEIN 2018: o. S.)

<sup>68</sup> URL: <https://www.gloupdinerogang.com/> [letzter Zugriff: 28.02.2019].

<sup>69</sup> Bushido / Shindy (2015): Cla\$\$ic. Ersguterjunge / Sony Music.

<sup>70</sup> Money Boy unter dem Namen Why SL Know Plug (2016): All in a Night. Twentyone Entertainment.

wie Lil Wayne (vgl. FRÖWEIN 2018: o. S.). Dies sind nur wenige Beispiele für die Vernetzung und interpersonale Bezugnahme innerhalb der Szene.

### **i. Szenetypische Übernahmen**

Diese Kategorie umfasst – im Unterschied zu c. („Sprachliche Übernahmen aus dem Englischen“) – all jene Übernahmen aus dem amerikanischen Genre, die sich nicht auf sprachlicher, sondern auf ideeller Ebene manifestieren. So habe die Figur des *pimp* (vgl. Kapitel 2.2) und deren Inszenierung ebenso Eingang in den deutschsprachigen Gangsta-Rap gefunden wie die Themen Gewalt, Drogen und Pornografie. Zudem werde – wie im amerikanischen Vorbild – das Ghetto-Leben reflektiert. Stereotype Frauenbilder sowie andere Bildfiguren finden in der deutschen Ausprägung des Genres ebenso Niederschlag (79; 84; 113).

In den Songs von Money Boy werden weitestgehend Themen behandelt, die für das Gangsta-Rap-Genre typisch sind: Frauen, Gewalt, Kriminalität, Drogen, Geld und Luxus, Ruhm sowie ein entsprechender Lifestyle (Stichwort: *swag*) (vgl. die Ausführungen zu Kategorie d. „Inhalte / Themen“). Auch die Figur des *pimp*, d. h. ein Zuhälterimage, wird von Money Boy dann und wann bemüht. Beispiele dafür sind Songs wie „Cock die Bitch weg“ (2013), „Tits von der Bitch“ (2015) oder „Das ist Mr. Money“ (2010), in dem es in der zweiten Strophe heißt:

Ich bin jung, ich bin cool und ich rule dieses Game  
Und ich komme jetzt vorbei in einem coolen BMW  
Auf dem Beifahrersitz, da sitzt eine geile Bitch  
Die mir meinen steifen Dick mit der Zunge eifrig leckt.

Auf visueller Ebene manifestiert sich die Zuhälterfigur etwa in der Inszenierung als *pimp* in Musikvideos, indem Money Boy von leichtbekleideten *bitches* umgeben ist. Als Beispiel ist in Abbildung 3 ein Ausschnitt aus dem Video zum Song „Kola mit Eis“<sup>71</sup> dargestellt. Auf dem Cover der Single „Beste Leben“<sup>72</sup> (Abbildung 4) ist Money Boy oberkörperfrei vor einer Villa und einem Geldberg mit einer dicken Goldkette abgebildet. Dass bei dem Künstler dabei immer auch Ironie mitschwingt, soll in der Diskussion (Kapitel 4) noch einmal aufgegriffen werden.

---

<sup>71</sup> Money Boy (2014): Kola mit Eis. Ft. MC Smook. Erschienen auf: Ders. (2014): Splashy Splash. Glo Up Dinero Gang / Twentyone Entertainment.

<sup>72</sup> Money Boy (2015): Beste Leben. Erschienen auf: Ders. (2015): Cash Flow. Glo Up Dinero Gang.



Abbildung 3: Screenshot aus dem Video zum Song „Kola mit Eis“ (2014; s. Fußnote 71)

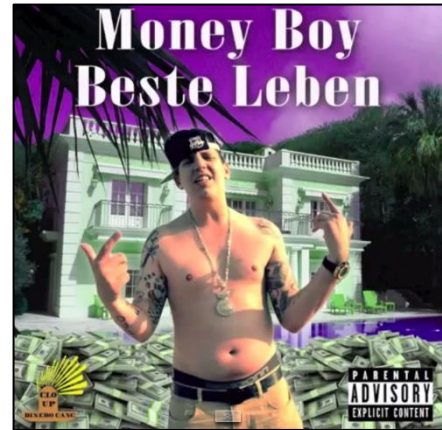


Abbildung 4: Cover der Single „Beste Leben“ (2015; s. Fußnote 72)

#### 3.1.2.4 Jugendliche Identitätsfindung / Identifizierung

Innerhalb dieser Strukturdimension resp. Kategorie geht es um Individualisierungsprozesse von Jugendlichen innerhalb der Hip-Hop-Szene, d. h. darum, wie diese auf Basis des Genres ihre soziale Identität kreieren. Nicht beachtet werden dabei die Gründe, warum sich Heranwachsende dem Genre zuwenden (etwa weil sie selbst Mitglieder einer Minderheit sind, vgl. 62). Es geht um jene Elemente, Symbolwelten oder Codes, mit denen sich Jugendliche als Mitglieder der Szene deklarieren. Die vielfach diskutierten Aspekte einer Gefährdung, die vom Gangsta-Rap ausgehen, sind zwar Thema der Diplomarbeit von MEISINGER (2008), für die vorliegende Arbeit aber wenig von Bedeutung und werden daher ebenso nicht erwähnt. Weil das zu untersuchende Material hinsichtlich dieser Strukturdimension nicht so ergiebig war wie bei den anderen Dimensionen, wurde hier darauf verzichtet, mehrere Kategorien zu bilden.

#### j. Jugendliche Identitätsfindung / Identifizierung

Jugendliche wollen sich, so führt MEISINGER (2008) an, zu einer bestimmten Gruppe – in diesem Fall der Hip-Hop-Szene – zugehörig fühlen und eignen sich dadurch einschlägige Codes an. Damit bilden sie auf Basis ihres Musikgeschmacks eine soziale Identität aus. Auf diese Weise finde eine Art Selbstsozialisation statt (55 f.). Das Genre Hip-Hop wirke dabei v. a. auf männliche Jugendliche anziehend, weil die Künstler meist ebenfalls männlich und damit Vorbilder seien (121).

In diesem Zusammenhang soll auf die kurze Ausführung zur Jugendsprache in Kapitel 3.2 verwiesen werden. Diesbezüglich scheint es Money Boy gelungen zu sein, nicht nur eine eigene Sprechvarietät zu kreieren und damit „eine ganze Jugendsprache essenziell [zu

prägen]“ (FRÖWEIN 2018: o. S.), sondern diese auch bekannter zu machen als sich selbst. So wurden etwa bestimmte sprachliche Phänomene von öffentlich-rechtlichen Jugendsendern (vgl. WÜRTEMBERGER 2015: o. S.) oder Werbeagenturen übernommen. Als Beispiel führt SCHUMACHER (2017: o. S.) den Sparkasse-Werbeslogan „Gönn dir ist einfach. Wenn man 1 gute Bank hat vong Vorsorge her.“ an.

Money Boy selbst schrieb 2016 an „Jetzt“, ein Onlinemagazin der Süddeutschen Zeitung, über „seine“ Sprache:

Ich habe die "1" einfach erfunden. Ich habe viel Slang & neue Sprache erfunden oder verbreitet. Auch etwa das vertauschen von "t" durch "k" zB. "Skrasse" statt "Strasse" (ss statt ß auch absichtlich). Oder "m" statt "n" und "i" statt "ich". Aber "i" nicht wie englisches "I" sondern deutsch., "i bim's" statt "ich bin's". "1 Video shootem" statt "shooten"

Gibt keine Hintergründe meist ausser die Sprache immer fresh und neu und different zu keepen. Und im Falle von "1" um bei Twitter wo nur begrenzte Zeichen möglich sind Buchstaben zu sparen. (SCHLÜTER 2016: o. S., Originalschreibweise wurde übernommen, Anm.)

Auf den Aspekt, dass die Figur Money Boy aufgrund solcher identitätsstiftender Phänomene ein „Eigenleben“ entwickelt hat, wird ebenfalls in Kapitel 3.2 eingegangen.

### 3.1.2.5 (Image-)Konstruktion / Inszenierung

In Abgrenzung zur Kategorie e („Inszenierung / Imagekonstruktion mittels Text“) wird in den letzten zwei Kategorien nicht die Textebene hinsichtlich jener Elemente, mit denen ein entsprechendes Image vermittelt werden soll, betrachtet. Stattdessen werden alle Manifestationen des Gangsta-Rap-Images beleuchtet, die nicht primär linguistisch zu erfassen sind.

### **k. (Image-)Konstruktion / Inszenierung von Künstlerfiguren**

Laut den Ausführungen von MEISINGER (2008) pflegen MCs das Image von Kriminellen, die Gangsta-Rap lediglich als probates Mittel erkannt haben, um Geld zu verdienen (70). Rap-Battles bzw. Beef dienen dabei der Schaffung von *street credibility* und sind somit kommerziell wertvoll (69). Weitere identitätsstiftende Elemente seien, wie gehabt, ein „Habitus der Härte“ (71), Männlichkeit, Frauenfeindlichkeit und Homophobie (83). Damit gehe eine „Verhüllung des Selbst“ (83) einher – Emotionalität und Einblicke ins weiche Innere seien im Gangsta-Rap nicht vorgesehen. Ob die Arbeiterviertel deutscher Städte diesbezüglich mit amerikanischen Ghettos vergleichbar sind, sei für Produktion und Rezeption des Genres nicht ausschlaggebend: „Entscheidend [sind] die Wahrnehmung der Künstler

von sich selbst als Gangster und von ihrem Viertel als Ghetto sowie die damit verbundenen Sinn- und Bedeutungsproduktionen.“ (73)

Die „übertrieben männliche“ Inszenierung von Money Boy als *pimp* wurde bereits in Kategorie i. („Szenetypische Übernahmen“) abgehandelt. Im Zusammenhang mit dessen Herkunft – MEISINGER wuchs im Wiener Bezirk Rudolfsheim-Fünfhaus als Sohn einer Lehrerin und eines Unternehmers auf (vgl. SCHUMACHER 2017: o. S.) – gewinnt der Aspekt, dass die Herkunft für die Glaubwürdigkeit des Rappers nicht entscheidend ist, an Bedeutung. Wie sich der afroamerikanische Student im Beispiel von GUMPERZ (1982a: 133) (s. Kapitel 2.4.1) aufgrund einschlägiger Kontextualisierungshinweise als universitärer Mitarbeiter deklarieren kann, weisen sich auch Gangsta-Rapper aufgrund eines entsprechenden Habitus als authentische, ernst zu nehmende Mitglieder der Szene aus. Im bereits zitierten Interview mit der „Kronen Zeitung“ (FRÖWEIN 2018: o. S.) differenziert MEISINGER zwischen sich als Person und sich als Künstlerfigur *Money Boy*:

Ganz objektiv betrachtet ist Money Boy schon ein Entertainer und das ist längst nicht alles, was ich bin. [...] Money Boy ist einerseits meine Leidenschaft und ich mache damit meine Kunst [...]. Das eine ist Entertainment und nicht zu hundert Prozent real. Es ist nicht das Ziel, dass ich Money Boy und seine Musik komplett verkörpern muss. Mein Leben muss sich nicht nur darum drehen.

Diese Aussage deckt sich mit dem in Kapitel 2.2 erläuterten *realness*-Konzept, das nicht so sehr in der Realität, sondern vielmehr in einer authentischen „Identitätscollage“ (MENRATH 2001: 99) seine Grundlage hat.

## **I. (Image-)Konstruktion / Inszenierung von Weiblichkeit / Männlichkeit**

Im Rahmen von Kategorie i. („Szenetypische Übernahmen“) wurde angeführt, dass Geschlechterstereotypen aus dem amerikanischen in das deutsche Genre übernommen wurden. Die nun vorliegende Kategorie wurde der Vollständigkeit halber hinzugefügt, um die zuvor kurz analysierte maskuline Inszenierung von Money Boy mit den Aussagen in der Arbeit von MEISINGER (2008) zur Konstruktion von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit vergleichen zu können.

Frauen werden demnach einerseits als Ware – Prestigeobjekte oder Trophäen – betrachtet, andererseits als Bedrohung gesehen, weil sie Männern primär aus monetären Gründen zugetan wären und aufgrund ihrer sexuellen Reize Macht über das Patriarchat erlangen könnten (80). Dementsprechend sei das Frauenbild der *bitch* im Gangsta-Rap allgegenwärtig (79). Männlichkeit werde stets als Gegenkonzept zur Weiblichkeit konstruiert (s. auch Kapitel 2.2). Sie zeichne sich durch einen grundsätzlichen Konservatismus aus,

der aber wegen der pornografischen und aggressiven Elemente gesellschaftlich weitgehend nicht akzeptiert werde (83).

Money Boy betreffend kann diesbezüglich wiederum auf die Ausführungen zur Inszenierung als *pimp* unter Kategorie i. verwiesen werden.

### 3.2 Das Eigenleben der Kunstfigur

„Zum Star wird [...] eine Person erst dann, wenn das Publikum in ihm auf idealisierte, überhöhte Weise Eigenschaften wiedererkennt, die es sich selbst zuschreibt.“ Was HICKETHIER (1997: 31) in Bezug auf den von ihm definierten „Theaterstar“ feststellte, hat auch Gültigkeit, wird die Künstlerfigur *Money Boy* betrachtet. Wie im Folgenden dargestellt werden soll, hat diese ein „Eigenleben“ entwickelt, das sich v. a. auf sprachlicher Ebene nachvollziehen lässt. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass die Gründe dafür die folgenden sind: (1) Alleinstellungsmerkmale der von Money Boy initiierten Sprechvarietät (s. Ausführungen unter 3.2.1), (2) ein entsprechendes Identitätskonzept (s. Kapitel 3.1) und (3) entsprechender künstlerischer Erfolg.

#### 3.2.1 „vong-Sprache“: Der Sprachstil von Money Boy

Es ist eher so ein Gefühl der Zusammengehörigkeit für all die Leute, die das machen und die auch wissen, wie man diese Sprache einsetzt. (MONEY BOY 2016: o. S.)<sup>73</sup>

Die „Sprache des Money Boy“ entstand auf dessen Fanseiten und -foren. Anfänglich machten sich Fans dort über sprachlich absurde Posts lustig, die sie im Internet gefunden hatten und einander zeigten. Irgendwann schrieben sie dann selbst so wie jene Personen, über deren Beiträge sie zuvor gelacht hatten. Was unter dem Einfluss von Money Boy dabei entstand, war eine neue Jugendsprache, die im Nachhinein den Namen „vong-Sprache“ (vgl. z. B. KLETTE 2017: o. S.) bekommen hat – benannt nach der in diesem Stil orthografisch absichtlich falsch verwendeten Präposition *von*. SCHUMACHER (2017: o. S.) stellt diesbezüglich fest: „[L]ustig machen ist auch eine Form der Aneignung.“

Teilweise finden sich in der „vong-Sprache“ Elemente, die sich mit jenen der originalen Hip-Hop-Sprache (s. Kapitel 1.2) decken, aber nicht nur:

[I]ch fand halt immer, dass die Rapper [...] ihre eigene Sprache [...] [haben]. [...] Und ich übernehm' jetzt nicht einfach so irgendetwas – teilweise schon, aber ich übernehm' jetzt nicht von

---

<sup>73</sup> Anders als hinsichtlich der Diplomarbeit von SEBASTIAN MEISINGER (2008) wurde bei dieser Quellenangabe darauf verzichtet, den bürgerlichen Namen des Künstlers anzuführen, weil dieser das hier transkribierte Interview mit einer Hip-Hop-Plattform als Money Boy geführt hat.

allen Rappern das, sondern ich hab da etwas Eigenes gemacht – sehr beeinflusst halt von den Ami-Leuten. (MONEY BOY 2016: o. S)

Im Folgenden sollen die Merkmale dieser Jugendsprache erläutert werden. Sie werden mittels Analyse von Beiträgen auf der Money-Boy-Facebookseite sowie von einschlägigen Medienberichten identifiziert und aufbereitet.

### 3.2.1.1 Morphologische Ebene

Die „*vong*-Sprache“ ist zunächst durch eine Reihe morphologischer Interferenzen gekennzeichnet. An Bekanntheit und Popularität erlangte dieser Stil aber v. a. durch *leetspeak*-Elemente und eine standardferne, aber konsequent realisierte Orthografie.

#### Anglizismen

Der von Money Boy geprägte Sprachstil fußt auf Anglizismen. Darauf wurde bereits im vorhergehenden Abschnitt bei der Analyse der Kategorien mehrmals hingewiesen. Die simpelste Form ist dabei, dass einzelne deutsche Begriffe durch ihr englisches Pendant ersetzt werden, wie z. B. in folgendem Beitrag:

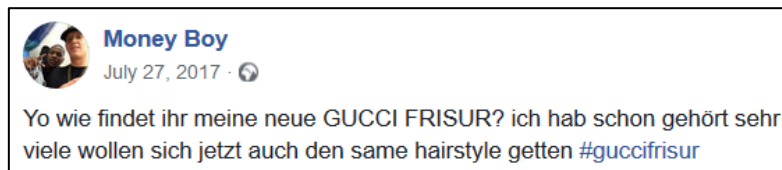


Abbildung 5 Austausch einzelner deutscher Wörter durch englische Pendants (Screenshot von FACEBOOK 2019a)

Die deutsche Phrase *denselben Haarschnitt* wurde hier durch *same hairstyle* ersetzt. Das Verb *getten* wurde wie ein deutscher Infinitiv gebildet. Diesbezüglich kann auf den weiter hinten angeführten Punkt „Deutsche Flexion englischer Wortstämme“ verwiesen werden. Sämtliche der im Folgenden angeführten Phänomene basieren zumindest teilweise auf Anglizismen.

#### Typische Begriffe

So wie sich im Rahmen der „*vong*-Sprache“ immer wieder typischer syntaktischer Muster bedient wird (s. Abschnitt 3.2.1.2), gibt es auch Begriffe, die regelmäßig auftreten. Ein paar wesentliche wurden in folgender Tabelle samt Beispielen aufgeführt. Ein Anspruch auf



Vollständigkeit kann dabei nicht erhoben werden, zumal anzunehmen ist, dass immer wieder neue Begriffe hinzukommen und andere dafür zunehmend seltener verwendet werden.

Tabelle 9: Typische Begriffe der „vong-Sprache“ (Auswahl) (eigene Darstellung nach MDR SPUTNIK o. J.: o. S.; SCHUMACHER 2017: o. S.; URBAN DICTIONARY o. J.c: o. S.)

Begriff	Bedeutung	Beispiel <sup>74</sup>
<b>Substantive</b>		
<i>Gönnung</i>	nominalisierte Form des Verbs <i>gönnen</i>	<i>Heute wird die Schule gemieden. Grund: Pedro hat neuen Stoff aus Mexiko für mich. Gönnung! (7. Dezember 2015)</i>
<i>real rap</i>	Synonym von <i>real talk</i>	<i>Real rap, ich musste Sommer/Herbst 2 Monate im jail verbringen. Hatte fussfessel und durfte Shows maken. So froh wieder 1 free man zu sein (19. November 2015)</i>
<i>Mois</i>	Synonym von <i>Kumpel</i> oder <i>Bruder</i> ( <i>bro</i> , <i>Brudi</i> ), ähnlich verwendet wie <i>Digga</i> oder <i>dude</i>	<i>Darf er das? Mois, ich darf alles! (4. November 2015)</i>
<i>Sizzurp</i>	Mischgetränk aus Hustensaft und Sprite; wird zumeist <i>gesippt</i> .	<i>NEW HEAT!!! Für alle sizzurp sipper &amp; die es noch werden wollen (18. Februar 2016)</i>
<b>Verben</b>		
<i>ballen</i>	Verbform des englischen Substantivs <i>balls</i> ( <i>Eier</i> ); im Sinne von ‚Eier haben‘, aber auch ‚Geld ausgeben‘ verwendet.	<i>Money Boy am Ballen wie die NBA (7. Februar 2018)</i>
<i>gönnen</i>	vgl. <i>Gönnung</i>	<i>Gönnt euch mein neues Musikvideo „Adrien Broner“ (20. Januar 2019)</i>
<i>ahnen</i>	‚gut heißen‘ bzw. auch ‚auf dem Schirm haben‘	<i>Kann man ahnen, sollte man ahnen, muss man ahnen!!! (11. Dezember 2015)</i>
<b>Adjektive</b>		
<i>lit</i>	adjektivische Verwendung des englischen Verbs <i>to lit</i> ( <i>leuchten</i> ); wird verwendet, wenn etwas heiß im Sinne von ‚angesagt‘ ist.	<i>Mein neues Xmas Video ist lit wie 1 Glühwein! (7. Dezember 2016)</i>
<i>fly</i>	adjektivische Verwendung des englischen Verbs <i>to fly</i> ( <i>fliegen</i> ); wird verwendet, wenn etwas cool oder lässig ist.	<i>Der Boy Boy ist fly! (12. Juli 2014)</i>
<i>ahnbar</i>	vgl. <i>ahnen</i> ; wird verwendet, wenn etwas für gut befunden wird.	<i>also mit "Just Want Money" hab ich heute wieder einen raus gehauen. sick!!! sehr ahnbar, muss man ahnen (17. Januar 2016)</i>
<b>Interjektionen</b>		
<i>scurr / burr</i> (oft auch mit mehreren <i>r</i> am Wortende realisiert)	Ausruf bzw. Shout-out, der das Gesagte betont, aber auch als	<i>Dreht alle den SWAG auf! Burr Burr Scurr Burr!</i>

<sup>74</sup> Die Beispiele wurden allesamt der Facebookseite von Money Boy (FACEBOOK 2019a) entnommen. Es handelt sich jeweils um Beiträge, die der Künstler zum angegebenen Datum veröffentlicht hat. Häufig sind die Texte mit Emojis versehen, die hier nicht angeführt sind.

	Gruß an die eigene Gang verstanden werden kann.	SWWWWRRRRRAAAG! (30. November 2012)  <i>Money Boy &amp; Hustensaft Jüngling am 1. März in BURR-Lean (22. Dezember 2018)</i>
<i>sheesh</i>	Ausdruck des Erstaunens oder einer wie auch immer gearteten emotionalen Regung; kann flexibel eingesetzt werden; Herkunft vermutlich von der türkischen Interjektion <i>çüş</i>	<i>Sheeeesh! Ich schwöre euch die Party in Wr. Neustadt am 13. April wird mehr als nur Lit (11. Januar 2019)</i>

## Orthografiefehler

Die „vong-Sprache“ hat ihren Ursprung in der Persiflage oder teilweisen Kritik an der Sprache einschlägiger Internetbeiträge. Diese wurden, wie zuvor erwähnt, auf der Money-Boy-Facebookseite und in Foren geteilt. Deren nicht den aktuellen Rechtschreib- und Grammatikregeln entsprechende Sprache wurde verwendet und allmählich verändert bzw. erweitert (vgl. SCHUMACHER 2017: o. S.). Häufig auftretende Tippfehler (z. B. *\*ich bim* statt *ich bin*, *\*ich han(n)* statt *ich hab*) oder Rechtschreibfehler (z. B. *\*Albung* statt *Album*, *\*Trening* statt *Training*, *\*Restorang* statt *Restaurant*, *\*wirt* statt *wird*) wurden übernommen (vgl. ROLAND 2015: o. S.). Sie werden absichtlich positioniert; die entsprechenden Begriffe werden „regelmäßig falsch“ (SCHUMACHER 2017: o. S.) realisiert.

[Zu] diesen Rechtschreibfehlern – es gibt [ein] paar Sachen, die sich da etabliert haben [...] und wie da geschrieben wird [...]. [M]anchmal haben wir so Worte abgewandelt wie *interessant* auf *intrissant* oder *intilektuell* [...] und die Leute schreiben das dann so. Und so entwickelt sich die Sprache so wie im Hip-Hop – wie’s immer einen Slang gibt. (MONEY BOY 2016: o. S.)

Die Verwendung falscher Orthografie hat keinen tiefergehenden Hintergrund. „Der Sinn ist, dass es unsinnig ist.“ (SCHUMACHER 2017: o. S.) Die „Tippfehler“ können dabei zu inkorrektur Syntax führen, etwa wenn dadurch – wie in dem in der folgenden Abbildung dargestellten Beitrag – die Kongruenz zwischen Artikel und zugehörigem Substantiv fehlerhaft ist.

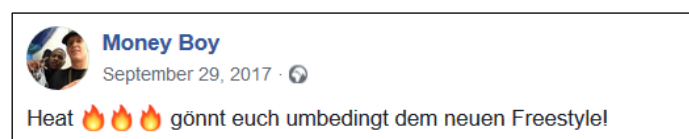


Abbildung 6: (Absichtliche) Orthografiefehler in einem Facebookbeitrag (Screenshot von FACEBOOK 2019a)

## Deutsche Flexion englischer Wortstämme

Ein weiteres Merkmal ist die deutsche Flexion englischer Wortstämme, die bislang eigentlich keinen Eingang in die deutsche Alltagssprache gefunden haben. Beispiele für Verben, die diese Konjugation aufweisen, sind *er sippt* oder *er cookt* (vgl. SCHUMACHER 2017: o. S.). Die Endungen werden dabei allerdings nicht konsequent, der schwachen Konjugation des Deutschen folgend, als *-t* realisiert (vgl. Abbildung 7) –weder in der 3. Person Sg. und 2. Person Pl. noch im Pl. des Imperativs, wie die Durchsicht einschlägiger Facebookbeiträge und -kommentare ergab.



Abbildung 7: Deutsche und englische Konjugation englischer Wortstämme in Facebookbeiträgen von Money Boy (Screenshots von FACEBOOK 2019a)

Ähnlich verhält es sich bei der Deklination von Adjektiven – auch bei diesen wird das entsprechende deutsche Suffix einfach angehängt, z. B.: „Gönnt euch meinen neuen Song!!!“ (Money Boy am 19. Mai 2017 auf FACEBOOK).

## leetspeak-Elemente

Kennzeichnend für die hier betrachtete Varietät sind Elemente, die als *leetspeak* (kurz: *leet*) bezeichnet werden. Es handelt sich dabei um eine Art von Transliteration: Buchstaben des lateinischen Alphabets werden durch Symbole oder Zahlzeichen ersetzt, die ähnlich aussehen. Dementsprechend wird z. B. der Begriff *leet* als <1337> realisiert<sup>75</sup> (vgl. URBAN DICTIONARY o. J.b: o. S.). Der ursprüngliche Gedanke hinter diesem Phänomen ist laut DEUMERT (2018: 13) ein subversiver: „[I]t was closely linked to hacker identities (whether real or imagined) and thus disruptive – in practice as well as ideology – to the capitalist-consumerist logic of the internet.“

<sup>75</sup> Der Begriff *leet* leitet sich vom englischen Substantiv *elite* ab, das im Internet irgendwann *eleet* geschrieben und schließlich zum kürzeren Wort *leet* wurde. Ursprünglich wurde dieses von Hackern verwendet, um sich von „normalen“ Internetnutzern abzugrenzen. Anstelle von *I am an elite hacker* schrieben sie *1 4|V| 4|V| 31337 |-|4x0|2*. In weiterer Folge wurde *leetspeak* v. a. in der Gaming-Szene populär. *1337* wird in dieser verwendet, um sich als besonders fähiger Spieler zu deklarieren (z. B. *im s0 1337 taht i pwn ur @ss n00b!*) (URBAN DICTIONARY o. J.b: o. S.).

In dem von Money Boy geprägten Sprachstil kommen Elemente des *leetspeak* nicht so sehr auf graphematischer, sondern v. a. auf lexikalischer und morphologischer Ebene zum Einsatz. Einzelne Worte oder Wortteile werden hier durch Zahlzeichen ersetzt, die phonetisch gleich oder ähnlich realisiert werden. Ein Beispiel ist der Ausdruck *Was ist das für 1 life* (s. Abschnitt 3.2.1.2, Punkt „Geflügelte Worte“). Zwei weitere Beispiele sind in der folgenden Abbildung dargestellt: Im linken Beitrag wird das Zahlzeichen 4 (englisch: *four*), als Ersatz für die Präposition *vor* verwendet; 1 und 2 stehen für die gleichlautenden Numerae. Im rechten Beitrag wird der indefinite Artikel *ein* durch das Zahlzeichen 1 ersetzt. Die differierende Phonetik spielt dabei keine Rolle; der Satz kann in der gesprochenen Sprache durchaus als *Das ist eins[sic!] nicer Artikel!* realisiert werden, analog zu *Was ist das für eins[sic!] life!?*.

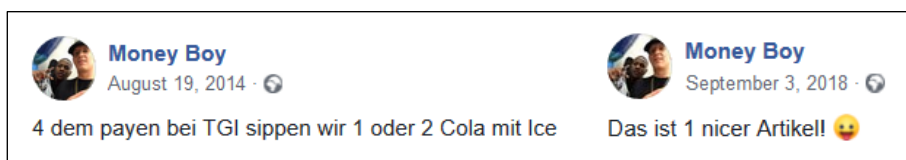


Abbildung 8: Verwendung von *leetspeak* in Facebookbeiträgen (Screenshots von FACEBOOK 2019a)

### 3.2.1.2 Syntaktische Ebene

Auf syntaktischer Ebene ist die „*vong*-Sprache“ durch eine veränderte Grammatik bzw. ungewöhnliche Syntax gekennzeichnet. Als häufigste Phänomene wurden in diesem Zusammenhang die folgenden identifiziert.

#### **Subjekt + *ist / sind* bzw. *tut / tun* ... *am* + Infinitiv**

In den einschlägigen Facebookbeiträgen finden sich viele Sätze mit Anglizismen und ungewöhnlicher Syntax. Besonders häufig ist folgender Aufbau: Subjekt + *ist / sind* bzw. *tut / tun* ... *am* + Infinitiv. Die Infinitivform am Satzende ist dabei oft ein englisches Verb mit dem entsprechenden Suffix *-en*. In der nachfolgenden Abbildung sind zwei Beispiele dafür angeführt. Laut Money Boy (2016: o. S.) selbst hat sich dieser Stil „irgendwie [...] organisch“ ergeben, dennoch folgt die Syntax gewissen Regeln:

[M]anche machen's auch falsch. [...] Ich schreib ja nicht *Ich sein Swagger-King* oder so, sondern *Ich bin der Swagger-King am Sein* oder so was in der Art [...].

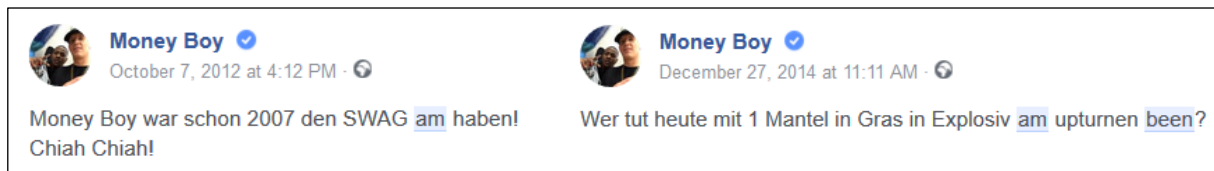


Abbildung 9: Standardferne Syntax in Facebookbeiträgen (Screenshot von FACEBOOK 2019a)

### Nachgestellte Zirkumposition *vong ... her* (als Adverbiale)

Auf dieses Phänomen hätte auch im Rahmen des vorhergehenden Punkts („Ungewöhnliche Syntax“) eingegangen werden können. Weil es aber für die hier betrachtete „*vong*-Sprache“ von großer Bedeutung ist, soll es eigens abgehandelt werden. Die „*vong*-Sprache“ bekam ihren Namen, wie bereits zuvor erwähnt, von der Präposition *von*, an die ein *-g* im Auslaut angefügt wird. Das so entstehende Wort *\*vong* wird im Rahmen der hier betrachteten Varietät häufig mit dem Adverb *her* verstärkt. So werden Zirkumpositionen gebildet, die ans Satzende gestellt werden und als modale Adverbiale fungieren. Sie ergänzen das entsprechende Bezugswort dabei oft um eine eigentlich überflüssige Information (vgl. DPA 2017: o. S.). Ein Beispiel dafür ist in Form eines Facebookbeitrags in Abbildung 10 zu sehen: „Hustensaft [gemeint ist der Rapper Hustensaft Jüngling, Anm.] & ich tun bei BENIHANA HIBACHI GRILL restorang am grinden sein tun *vong* Japanese Food *her*“. In diesem Satz finden sich noch zwei weitere Elemente, die typisch für die „*vong*-Sprache“ von Money Boy sind: die orthografisch inkorrekte Realisierung von *Restaurant*



Abbildung 10: Verwendung der Zirkumposition *vong ... her* (Screenshot von FACEBOOK 2019a)

(\**restorang*) und die zuvor erläuterte Satzkonstruktion „Subjekt + *ist / sind* bzw. *tut / tun* ... *am* + Infinitiv“, die hier am Ende der Phrase durch einen zweiten Infinitiv (*tun*) ergänzt wird.

### **Geflügelte Worte**

Genauso wie sich auf morphologischer Ebene typische Phänomene identifizieren lassen, gibt es bestimmte Phrasen, die sich im Kontext der „*vong*-Sprache“ entwickelt haben. Sie können teilweise als geflügelte Worte angesehen werden, weil sie einen „Sprung“ aus der von Money Boy geprägten Hip-Hop-Szene in den Mainstream gemacht haben (vgl. Abschnitt 3.2.2). Zwei typische Phrasen, die sich auf die von Money Boy geprägte Sprache zurückführen lassen, sind:

(1) *I bims* (auch: *Hallo, i bims*): Dieser Ausdruck war zunächst nur die orthografisch inkorrekt realisierte Variante von *ich bin* (vgl. Abschnitt 3.2.1, Punkt „Orthografiefehler“), hat mittlerweile aber auch eine selbstironische Semantik:

Wem es nicht gelingt, die Silvesterraketen anzuzünden, kann sich über sein Missgeschick lustig machen, indem er sagt: «I bims 1 Physiker.» Auch möglich: sich in andere Dinge oder Angelegenheiten hineinversetzen und aus dieser Sicht sprechen. Telefoniert man teuer ins Ausland, könnte man sagen: «I bims 1 Kostenfalle.» (KLETTE 2017: o. S.)

(2) *Was ist das für 1 life*: Dieser Ausdruck wird entweder als rhetorische Frage verwendet, um Verwunderung auszudrücken, oder als Ausruf, um z. B. Begeisterung kundzutun (vgl. ALBRING 2016: o. S.).

### **3.2.2 Rezeption**

Weil sich die „*vong*-Sprache“ auf der Facebookseite von Money Boy und einschlägigen Foren entwickelte, kann davon ausgegangen werden, dass die Fans maßgeblich an ihrer Entstehung beteiligt waren. Werden entsprechende Facebookkommentare betrachtet, zeigt sich, dass die „*vong*-Sprache“ darin vielfach zur Anwendung kommt. Häufig werden per Kommentarfunktion mehr oder weniger ernst gemeinte Verse *gedroppt* (s. Abbildung 11). In Anlehnung an die Rap-Texte von MCs finden sich dabei auch des Öfteren Stilmittel wie Vergleiche und ähnliche (vgl. Fußnote 17) (s. Abbildung 12).

Die „*vong*-Sprache“ hat sich ausgehend von Diskursen auf der Money-Boy-Facebookseite verbreitet. Im Folgenden sollen ein paar ausgewählte Rezeptionen dargestellt werden. Eine der bekanntesten Plattformen, auf denen die Varietät gepflegt wird, ist die Facebookseite „Nachdenkliche Sprüche mit Bilder[sic!]“. Ihr Gründer tritt in der Öffentlichkeit als die

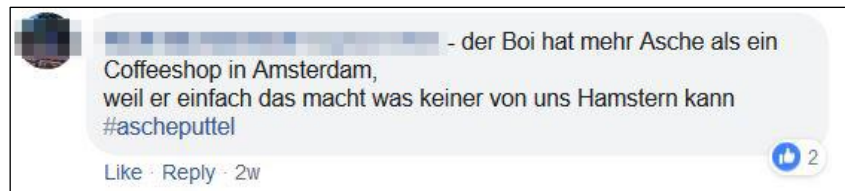


Abbildung 11: Fankommentar zu einem Beitrag vom 18. März 2019 (Screenshot von FACEBOOK 2019a)

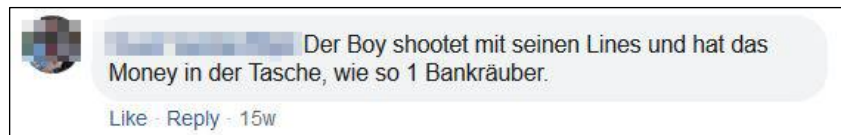


Abbildung 12: Fankommentar zu einem Beitrag vom 13. Dezember 2018 (Screenshot von Facebook 2019a)

Kunstfigur *Willy Nachdenklich* auf. Von Money Boy übernahm er laut eigener Aussage die Phrase *I bims*, die Zirkumposition *von ... her* sowie die Schreibweise *1* statt *einer / eine / eines* (vgl. Kapitel 3.2.1). Die Realisierung *\*vong* gehe aber auf ihn zurück (vgl. FEUERBACH 2017: o. S.). Auf seiner Facebookseite (FACEBOOK 2019b) werden Bilder mit Phrasen veröffentlicht, die voller Grammatik- sowie Rechtschreibfehler sind und die auch die unter Kapitel 3.2.1 angeführten Charakteristika der „*vong*-Sprache“ beinhalten. Die Idee hinter der Seite ist, „die – ganz ernsthaft – geteilten und gelikten Fotos mit sentimentalen Sprüchen [...], die oft vor Fehlern nur so strotzen“ (DPA 2017: o. S.), zu ballhornisieren (vgl. das Beispiel in Abbildung 13). Money Boy sieht sich selbst als Mitbegründer der Seite (vgl. SCHUMACHER 2017: o. S.).

Daneben finden sich noch viele weitere Rezeptionen. SHAPIRA (2017) übersetzte beispielsweise die Bibel in die „*vong*-Sprache“. Es entstand die „Holyge Bimbel“ mit „Storys vong Gott u s1 Crew“. Das Buch erreichte als beste Platzierung Rang 7 auf der deutschen Spiegel-Bestsellerliste (vgl. BUCHREPORT 2019: o. S.). Ebenfalls im Jahr 2017 erschien das „Vong“-Wörterbuch, verfasst von *H1 Vong*. Dieser ist der Gründer der Facebookseite „VONG“ (FACEBOOK 2019c), auf der in „*vong*-Sprache“ verfasste Sprüche geteilt werden. Das Design ist dem des Duden nachempfunden. Dies sind nur zwei einer Reihe von vergleichbaren Büchern, die in den letzten Jahren erschienen sind. Unabhängig davon sicherte sich eine deutsche Werbeagentur 2017 die Markenrechte an *I bims* und *vong* (vgl. LAMPMANN 2017: o. S.). Daneben wurden die Phrasen *Was ist das für 1 Life!* und *I bims*





Abbildung 13: Beispielbild von „Nachdenkliche Sprüche mit Bilder“ (Screenshot vom 16. Januar 2019 von FACEBOOK 2019b)

2016 bzw. 2017 zum Jugendwort des Jahres gewählt (vgl. FORSCHUNGSSTELLE ÖSTERREICHISCHES DEUTSCH 2019: o. S.).

Mit diesen Beispielen wird aber auch deutlich, dass die „*vong*-Sprache“ nicht (mehr) als bloße Jugendsprache gelten kann, weil entsprechende Ausdrücke und Formulierungen mittlerweile auch von anderen Sprechergruppen verwendet werden. Eine „Restandardisierung“, wie NEULAND (2018: 114 ff.) sie definiert, hat bis dato allerdings noch nicht stattgefunden. Obwohl einzelne Begriffe und Phrasen auch außerhalb der jungen Sprechergruppe bekannt sind<sup>76</sup>, haben diese bis dato ihre „soziale Signifikanz für die Jugendlichen“ (ebd.: 116) noch nicht verloren, ein „Verlust soziokultureller Konnotationen und stilistischer Gebrauchspräferenzen“ (ebd.) war bislang nicht zu bemerken. Ein Aspekt in diesem Zusammenhang, der weiterer Aufmerksamkeit bedürfte, ist die Tatsache, dass die ursprünglichen „Schöpfer“ der „*vong*-Sprache“ – Money Boy und mitunter die zuvor erwähnte

<sup>76</sup> Schon 2017 ging aus einer Studie, durchgeführt in Deutschland vom Meinungsforschungsinstitut YouGov (BUCKSTEGEN 2017: o. S.), hervor, dass 51 Prozent der Bevölkerung den „ursprünglichen Nischenhype“ „*vong*-Sprache“ bereits wahrgenommen hatten. Bei den unter 25-Jährigen waren es 81 Prozent.



Kunstfigur *Willy Nachdenklich* – altersmäßig nicht mehr zur Gruppe der Jugendlichen gezählt werden können. Willy Nachdenklich selbst habe den Stil z. B. nie in seine Alltagssprache übernommen:

Viele Follower meiner Seite und auch von Money Boy sind Jugendliche. Auch wenn ich das alles schriftlich gemacht habe, glaube ich, dass die Jugendlichen es auf den Schulhof getragen haben und nun auch so reden. Einmal habe ich bei einem Fußballspiel zwei Jungs gehört, 14 bis 15 Jahre alt, die haben tatsächlich so gesprochen. Das fand ich lustig. Ich selbst habe das nicht in meinen Sprachgebrauch übernommen. (FEUERBACH 2017: o. S.)

Auch Money Boy verwendet in Interviews – zumindest in jenen, die im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit gesichtet wurden – nicht die „*vong*-Sprache“. In seinen Texten finden sich, wie in Kapitel 3.2.1 dargestellt wurde, aber des Öfteren Begriffe, die sich mit dieser Varietät in Verbindung bringen lassen (*Gönnung*, *lit* etc.).

## 4. Diskussion

Für die vorliegende Untersuchung wurden primär Populärmedien – Facebookbeiträge, Musikvideos und Artikel sowie Interviews in Zeitungen bzw. Magazinen – herangezogen, um die eingangs formulierten Forschungsfragen zu beantworten und die entsprechenden forschungsleitenden Annahmen zu prüfen. Aus der qualitativen Inhaltsanalyse geht hervor, dass sich in der Kunstfigur *Money Boy* einschlägiges (Meta-)Wissen von SEBASTIAN MEISINGER manifestiert. Dies wurde in Kapitel 3.1 auf Basis von zwölf Kategorien aufgezeigt. Dabei wurde einerseits die Konstruiertheit der Kunstfigur sichtbar (vgl. Abschnitt 3.1.2.5): *Money Boy* greift bestimmte Gangsta-Rap-Elemente auf performativer sowie linguistischer Ebene auf und zeigt sich damit als glaubwürdiges Mitglied der Szene, wie es für das Rap-Genre typisch ist (vgl. Kapitel 2).

Andererseits scheint seiner Inszenierung als Gangsta-Rapper stets ein ironisches Moment innezuwohnen. Dieser Eindruck stellt sich durch eine vielfach besonders *trashig* wirkende Aufmachung von Single- bzw. Album-Covers, durch eine übertriebene und gleichzeitig geschmacklose optische Inszenierung als *pimp* sowie scheinbar absichtlich schlechte *rhymes* ein. Textzeilen wie „Bow, wow, wow, jippi yo jippi yey / Ich hab’ eine Sonnenbrille von Cartier“<sup>77</sup> unterscheiden sich durch ihre (scheinbare) Banalität sehr von jenen in ausgeklügelten Songs, die andere Rapper gegenwärtig veröffentlichen (vgl. z. B. Fußnote 17). Ob es sich dabei tatsächlich um Ironie oder z. B. um fehlende *skills* handelt, konnte im vorliegenden Rahmen nicht untersucht werden. MEISINGER (zitiert nach: ZISH 2011: o. S.) selbst hat in einem frühen Interview vom Begriff „Ironie“ abgesehen und stattdessen von „Humor“ gesprochen:

Ironie würde ich nicht sagen, aber natürlich ist auch Humor dabei. Das ist ja schon immer ein Grundelement von Rap gewesen. Ich meine es mit meinem Auftreten und meinen Songs hundertprozentig ernst.

Inwieweit diese Aussage tatsächlich zutrifft, kann an dieser Stelle nicht beurteilt werden. Aufgrund des hohen Stellenwerts von *credibility* im Gangsta-Rap (vgl. Kapitel 2.2) kann aber angenommen werden, dass dem Künstler „gar nichts anderes übrig bleibt“, als die *realness* seiner Darbietungen zu unterstreichen. Zudem wäre es hinsichtlich der Bildungskarriere von MEISINGER naheliegend, dass die besonders *trashig* wirkende Inszenierung durchaus gewollt und bewusst konstruiert worden ist: „*Money Boy* gibt den Vollproll, ist aber ein Sprachkünstler.“ (EWERT 2016: o. S.)

---

<sup>77</sup> Money Boy (2017): Monte Carlo. Twentyone Entertainment.

Weiterhin konnte eine Art Emanzipation der Kunstfigur – vorhergehend auch als „Eigenleben“ bezeichnet – festgestellt werden. Dies äußert sich v. a. in der Verwendung der „*vong*-Sprache“ (s. Kapitel 3.2.1), derer sich Money Boy und dessen Fans neben aus dem US-amerikanischen Raum übernommenen *key words* bzw. *phrases* bedienen. Entsprechend den Ausführungen in Kapitel 1.2 handelt es sich bei der Sprache um ein identitätsstiftendes Moment, mit dem die Zugehörigkeit zur einschlägigen Szene markiert werden kann. Die in Abschnitt 3.2.1 erläuterten Merkmale der „*vong*-Sprache“ dienen damit als Kontextualisierungshinweise (vgl. Kapitel 2.4) und haben eine bestimmte soziale Bedeutung. Der Unterschied zur afroamerikanischen *hip hop language* ist, dass die „*vong*-Sprache“ auch außerhalb der Rap-Szene bekannt ist und verwendet wird (vgl. Abschnitt 3.2.2). Sie hat sich damit in gewisser Weise emanzipiert. Dies ist laut CSÍKSZENTMIHÁLYI (1999: 321) aber nur möglich, weil seitens der Gesellschaft eine Bereitschaft zur sozialen Anerkennung dieser Idee besteht. Emanzipationsprozesse äußern sich somit generell in der Akzeptanz eines kreativen „Produkts“, wofür der jeweilige soziale Kontext entscheidend ist. Beide Prozesse – Erschaffung und Akzeptanz – laufen gleichzeitig ab: „The two are inseparable. As long as the idea or product has not been validated, we might have originality, but not creativity.“ (Ebd.) Damit eine Idee überhaupt als kreativ angesehen wird, braucht es das sogenannte Feld, d. h. die Szeneangehörigen. Diese beurteilen sie anhand der geltenden Regeln, Normen sowie Konventionen und sind somit stark durch die Szene („Domäne“ nach CSÍKSZENTMIHÁLYI 1999) geprägt. Mit der „*vong*-Sprache“ werden damit zwei Anforderungen erfüllt, die zur Emanzipation von Money Boy beigetragen haben: Die von diesem erfundene Varietät ist „neu genug“, um als kreativ bzw. innovativ gelten zu können, und basiert gleichzeitig auf Konventionen der Szene (vgl. ebd.: 315 ff.).

Darin zeigt sich das einschlägige Gangsta-Rap-Wissen, das Money Boy vorweisen kann und das laut CSÍKSZENTMIHÁLYI (1999: 327) Voraussetzung dafür ist, dass die kreative Arbeit akzeptiert wird. Wie in Kapitel 2.2 dargestellt wurde, spielen diese Zugehörigkeit zur Szene sowie die damit einhergehende Authentizität, *realness* und entsprechende *skills* eine Schlüsselrolle hinsichtlich des Erfolgs eines Gangsta-Rappers (vgl. LHOTTA 2015: 43). Anzumerken ist, dass Money Boy die „*vong*-Sprache“ nicht durchgängig verwendet, sondern hauptsächlich in den sozialen Medien. In seinen Songs kommen häufig entsprechend markierte Ausdrücke – hin und wieder auch eine für die „*vong*-Sprache“ typische Syntax – vor. In Interviews spricht er standardnahe (vgl. Abschnitt 3.1.2.1), wohingegen es durchaus Jugendliche gibt, die „*vong*“ tatsächlich sprechen.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Vgl. die in Kapitel 3.2.2 angeführte Aussage von Willy Nachdenklich („Einmal habe ich [...] zwei Jungs gehört [...], die haben tatsächlich so gesprochen.“; FEUERBACH 2017: o. S.).

Auffällig ist die zumindest konzeptionelle Nähe der „*vong*-Sprache“ zum amerikanischen *Blinglish* bzw. zur *Hip-Hop-Nation-Language* (s. Kapitel 1.2.1.1). Bei beiden handelt es sich um von der jeweiligen Standardsprache differente Varietäten, die dazu dienen, eine kollektive Identität unter den Sprechern herzustellen. Im Unterschied zum US-amerikanischen Vorbild, bei dem der „Gemeinschaftsraum“ der Szene die Straße im weitesten Sinne ist (vgl. die Ausführungen in Kapitel 1), zeichnet sich die „*vong*-Sprache“ dadurch aus, dass sie im Internet entstanden ist und eher geschrieben als gesprochen wird. Das ist auch der Grund dafür, dass die erwähnten *leetspeak*-Elemente (die ihren Ursprung, wie dargestellt, in der Internet- resp. Hackersprache haben) hier funktionieren. Andere Charakteristika der Hip-Hop-Sprache wie entsprechende Slang-Ausdrücke finden sich jedoch auch in der von Money Boy geprägten Varietät wieder. Dass ein Zusammenhang besteht, führt der Künstler selbst aus, indem er sagt, von den „Ami-Leuten“ (MONEY BOY 2016: o. S) inspiriert gewesen zu sein (vgl. Kapitel 3.2.1).

Im Zusammenhang mit der Darstellung der „*vong*-Sprache“ muss angemerkt werden, dass es im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit unmöglich war, alle Facebookbeiträge und Fankommentare zu sichten und zu analysieren, weil die Fülle an Beiträgen zu groß ist. Für eine umfassende Betrachtung müsste die Untersuchung zudem auf andere soziale Medien und entsprechende Foren ausgedehnt werden. Die in Kapitel 3.1 vorgenommene Konstruktion der Kategorien basiert hauptsächlich auf dem theoretischen Teil von MEISINGERs Diplomarbeit. Diesbezüglich kann davon ausgegangen werden, dass dem Künstler das darin dokumentierte Wissen bekannt ist. Weil beim Schreibprozess aber immer auch eine gewisse Selektion stattfindet, ist davon auszugehen, dass seine Kenntnisse größer sind, als aus der Diplomarbeit hervorgeht. Die Analyse der Kategorien könnte somit insofern unvollständig sein, als auf Basis des Primärtextes nicht das gesamte (Meta-)Wissen von MEISINGER erfasst werden kann. Um die Kategorien mit der Kunstfigur *Money Boy* in Beziehung zu setzen, wurden – wie erwähnt – v. a. Populärmedien herangezogen. Speziell hinsichtlich der zitierten Interviews ist auf das Verhältnis zwischen der Kunstfigur *Money Boy* und dem Künstler SEBASTIAN MEISINGER hinzuweisen (vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.3): Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass der Künstler im Gespräch mit Medienvertretern als Privatperson auftritt, weshalb die getätigten Aussagen auch hier differenziert und vor dem Hintergrund einer entsprechenden Identitäts- bzw. Imagekonstruktion betrachtet werden müssen.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, das popultärkulturelle Sprachphänomen „*vong*-Sprache“ wissenschaftlich zu betrachten und, ausgehend

vom „linguistischen Vorbild“ der US-amerikanischen Hip-Hop-Sprache, in den derzeitigen Forschungsstand einzuordnen. Wie die Recherche ergab, geschah dies zumindest im Rahmen der Linguistik bisweilen kaum. Für eine umfassende Betrachtung des Themas bedürfte es der bereits zuvor erwähnten vollständigen Erfassung der „vong-Sprache“, auch im Kontext von Jugend- bzw. Internetsprachen. Diesbezüglich müsste auch erfasst werden, inwiefern bzw. inwieweit sich die Varietät verändert bzw. erweitert und wer (Rapper, Fans, Allgemeinbevölkerung) die „treibende Kraft“ dahinter ist.

Um weiter zu evaluieren, inwiefern die Kunstfigur *Money Boy* nicht nur durch einschlägiges (Meta-)Wissen von MEISINGER, sondern auch durch den US-amerikanischen Gangsta-Rap und entsprechende Übernahmen geprägt ist, könnten neben der qualitativen Inhaltsanalyse Bild- und Videoanalysen durchgeführt werden. So würden auch jene Aspekte der Identitätskonstruktion erfasst werden, die sich vielfach nur visuell manifestieren. Diesbezüglich könnte – z. B. in einem Vergleich mit anderen deutschen MCs – der Aspekt der Ironie, der bei Money Boy omnipräsent zu sein scheint, einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. Auch die Verortung der „vong-Sprache“ innerhalb der Jugendsprachen wäre letztlich für weiterführende Forschungsarbeiten interessant, v. a. vor dem Hintergrund, dass deren Schöpfer erwachsen sind und diese Varietät in ihrem Alltag nicht verwenden.

## 5. Fazit

Rapper verändern ihre Sprache, um eine eigene Identität zu kreieren – sowohl im englischen als auch im deutschen Sprachraum. Wie gezeigt werden konnte, orientiert sich die deutsche Hip-Hop-Sprache stark an ihrem US-amerikanischen Vorbild. Dies äußert sich v. a. in der Verwendung typischer Slangausdrücke, sodass der Eindruck eines „deutschen *Black English*“ entsteht. Daneben wurden raptypische Sprechakte zur Gänze von der amerikanischen Genre-Ausprägung übernommen. Der deutschsprachige Raum erweist sich in Bezug auf die Hip-Hop-Sprache als nicht so heterogen, wie ursprünglich angenommen. Unterschiede ergeben sich weniger aufgrund der verwendeten Varietäten bzw. Variationen, sondern eher aufgrund der unterschiedlichen kulturellen Backgrounds der Künstler, sodass differierende Referenzen hergestellt werden. Eindeutig dialektal markierte Lexeme treten selten auf.

Wesentliche Merkmale der Gangsta-Rap-Sprache manifestieren sich auf mehreren Ebenen. Sie dienen als Kontextualisierungshinweise und damit der Identitätsbildung im Rahmen des Rap-Kontexts. Wie anhand des *Black English*, von dem die US-amerikanische und letztlich auch die deutsche Hip-Hop-Sprache beeinflusst ist, aufgezeigt wurde, finden sich zunächst morphologische und syntaktische Strukturen, die standardfern sind. Semantisch ist die Sprache der Rapper von antonymischen Umdeutungen und sog. *camouflaged forms* geprägt. Typisch ist nicht zuletzt auch ein kreativer Umgang mit der Lexik, der sich in Neologismen, semantischen Inversionen und einer veränderten Orthografie äußert.

Der jeweils individuelle Umgang mit diesen sprachlichen Merkmalen seitens der MCs wird als *style* bezeichnet. Dieser stellt das Werkzeug zur Identitätsbildung dar und kann letztlich darüber entscheiden, ob einem Künstler seitens der Szenemitglieder Authentizität bzw. *realness* zugesprochen wird oder nicht. Dies hängt auch davon ab, inwieweit es dem Rapper gelingt, seine Aussagen integer und die Interaktion mit den Rezipienten selbstverständlich erscheinen zu lassen. Letztlich geht damit einher, dass der Künstler die verschiedenen Schemata, die in der Gangsta-Rap-Szene gelten, verinnerlicht hat.

Diesbezüglich konnte bei der Betrachtung der Kunstfigur *Money Boy* festgestellt werden, dass MEISINGER in seiner Diplomarbeit die wesentlichen Schemata mit den entsprechenden Kontextualisierungshinweisen antizipiert hat. Gemeinsamkeiten zwischen der Inszenierung der Künstlerpersona und dem von MEISINGER dokumentierten (Meta-)Wissen konnten in allen Kategorien der festgelegten Strukturierungsdimensionen „Sprache“, „Texte“, „Soziale Bedeutung / Hip-Hop-Szene“, „Jugendliche Identitätsfindung / Identifizierung“ und „(Image-)Konstruktion / Inszenierung“ festgestellt werden. Besonderer Aufmerk-

samkeit bedarf in diesem Zusammenhang die von Money Boy geprägte Nonstandardvarietät, die sog. „*vong*-Sprache“. Diese zeichnet sich – vergleichbar mit bzw. beeinflusst von der aus dem *Black English* hervorgegangenen Hip-Hop-Sprache – ebenfalls durch eine standardferne Orthografie und Syntax aus, wesentliche Merkmale sind zudem *leetspeak*-Elemente sowie zahlreiche Anglizismen, die teilweise aus dem *Black English* übernommen worden sind.

Die „*vong*-Sprache“ ist mittlerweile auch der Allgemeinbevölkerung bekannt – v. a. wegen ihrer Verwendung in der Werbung, einschlägiger Facebookseiten sowie humoristischer Bücher. Von einer Restandardisierung kann derzeit allerdings noch nicht ausgegangen werden.

Inwieweit die „*vong*-Sprache“ tatsächlich als Jugendsprache gelten kann, müsste Gegenstand einer weiterführenden Untersuchung sein. Offen bleibt auch, inwieweit bzw. inwiefern die von Money Boy geprägte Varietät von Fans beeinflusst bzw. mittlerweile von diesen weiterentwickelt wurde. Dies konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geklärt werden. Für eine umfassende Untersuchung der „*vong*-Sprache“ müssten entsprechende Primärtexte zudem in einem weitaus größeren Umfang gesichtet werden, als es in der vorliegenden Betrachtung möglich war. Zudem würde eine weiterführende Analyse der Kunstfigur *Money Boy* sowohl in Hinblick auf das ironische Moment als auch hinsichtlich nichtlinguistischer Aspekte die vorliegende Arbeit sinnvoll ergänzen. Ein spezielles Augenmerk sollte dabei – anknüpfend an die Kontextualisierungstheorie – auf alle *contextualization cues* gelegt werden, die nicht primär mit der Sprache in Zusammenhang stehen und somit in den vorangegangenen Kapiteln nur wenig Beachtung finden konnten.

Festzuhalten bleibt, dass die Sprache das bedeutendste Medium ist, mit dem Identitätskonstruktionen und -inszenierungen im Gangsta-Rap vorgenommen werden. Dem Künstler Money Boy ist dies mit dem Konzept einer eigenen Varietät, die heute als „*vong*-Sprache“ bezeichnet wird, bemerkenswert gelungen.





## Literaturverzeichnis

### *Monografien*

ALIM, SAMY H. (2006): *Roc the Mic Right. The Language of Hip Hop Culture*. New York / London: Routledge.

AUER, PETER (1999): *Sprachliche Interaktion. Eine Einführung anhand von 22 Klassikern*. Tübingen: Niemeyer (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 60).

BLACK, JEREMY (2015): *The Atlantic Slave Trade in World History*. New York / London: Routledge (Themes in World History).

BUNDESPRÜFSTELLE FÜR JUGENDGEFÄHRDENDE MEDIEN (BPJM) (2016): *Hip-Hop-Musik in der Spruchpraxis der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) – Rechtliche Bewertung und medienpädagogischer Umgang. Mit 20 Fragen und Antworten zu gesetzlichen Regelungen und zur Medienerziehung*. Bonn (BPJMThema).

DAYNES, SARAH (2010): *Time and memory in reggae music. The politics of hope*. Manchester / New York: Manchester University Press (Music and Society).

DYER, RICHARD (2009): *Stars*. London : British Film Institute.

GEBAUER, GUNTER / WULF, CHRISTOPH (1998): *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt.

GEORGE, NELSON (1999): *Hip Hop America*. New York: Penguin.

GOFFMAN, ERVING (1986): *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.

GRUBER, JOHANNES (2016): *Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap*. Bielefeld: transcript (Studien zur Populärmusik).

GUMPERZ, JOHN J. (1982a): *Discourse Strategies*. Cambridge: University Press.

H1 VONG (2017): *VONG. Vongsches Wörterbuch. Das kl1ne Nachlagewerk, LOL !* [Selbst veröffentlicht].

LHOTTA, KATHARINA (2015): *Sprache und Kreativität in Raptexten. Eine vergleichende Analyse von Wortspielen in Raptexten auf Englisch, Standarddeutsch und verschiedenen österreichischen Dialekten*. Wien: Praesens (Studia Interdisciplinaria Ænipontana. Band 23).

MAYRING, PHILIPP (2010): *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 11., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Weinheim / Basel: Beltz.

MEISINGER, SEBASTIAN (2008): Gangsta-Rap in Deutschland. Die Rezeption aggressiver und sexistischer Songtexte und deren Effekte auf jugendliche Hörer. [Diplomarbeit an der Universität Wien].

MENRATH, STEFANIE (2001): represent what ... Performativität von Identitäten im HipHop. Hamburg: Argument.

NEULAND, EVA (2018): Jugendsprache. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Francke.

QUINN, EITHNE (2005): Nuthin' but a "G"Thang. The Culture and Commerce of Gangsta Rap. New York: Columbia University Press.

SAUTTER, UWE (2014): Sklaverei in Amerika. Darmstadt: Theiss.

SHAPIRA, SHAHAK (2017): Holyge Bimbel. Storys von Gott und Crew. Reinbek: Rowohlt.

WICKE, PETER / ZIEGENRÜCKER, WIELAND / ZIEGENRÜCKER, Kai-Erik (2007): Handbuch der populären Musik. Geschichte – Stile – Praxis – Industrie. Erweiterte Neuauflage. Mainz: Schott.

WOLFRAM, WALT / THOMAS, ERIK R. (2002): The Development of African American English. Oxford: Blackwell (Language in Society. Band 31).

### ***Beiträge in Sammelwerken***

ANDROUTSOPOULOS, JANNIS (2003a): Language and the Three Spheres of Hip Hop. In: ALIM, H. SAMY / IBRAHIM, AWAD / PENNYCOOK, ALASTAIR (Hg.) (2009): Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities and the Politics of Language. New York / London: Routledge, 44–61.

ANDROUTSOPOULOS, JANNIS (2003b): HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur. In: Ders. (Hg.) (2003): HipHop: globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld: transcript (Cultural Studies 3), 111–136.

ANDROUTSOPOULOS, JANNIS (2010): Multilingualism, Ethnicity and Genre in Germany's Migrant Hip Hop. In: TERKOURAFI, MARINA (Hg.) (2010): Languages of Global Hip Hop. London / New York: Continuum (Advances in Sociolinguistic), 19–43.

AUER, PETER (1991): Introduction: John Gumperz' Approach to Contextualization. In: AUER, PETER / DI LUZIO, ALDO (Hg.) (1991): The Contextualization of Language. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins (Pragmatics & Beyond, New Series), 1–37.

BALDWIN, DAVARIAN L. (2004): Black Empires, White Studies: The Spatial Politics of Identity in the Age of Hip-Hop. In: FORMAN, MURRAY / NEAL, MARK ANTHONY (Hg.) (2004): That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York / London: Routledge, 159–176.

BORGSTEDT, SILKE (2012): Persönlichkeit als Konstruktion. Das Image und seine Bedeutung für medienbasiertes Startum in der Musik. In: ALTENBURG, DETLEF / BAYREUTHER, RAINER (Hg.)

(2012): Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004. Band 1: Öffentliche Vorträge, Roundtables und Symposien A. Kassel: Bärenreiter, 394–403.

DE LA MOTTE-HABER, HELGA (2012): Einführung. In: ALTENBURG, DETLEF [u. a.] (Hg.) (2012): Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung. Symposien A: Der Musikstar – Persönlichkeit oder Konstruktion? Kassel: Bärenreiter, 375–376.

CSÍKSZENTMIHÁLYI, MIHALY (1999): Implications of a Systems Perspective for the Study of Creativity. In: STERNBERG, ROBERT J. (Hg.) (1999): Handbook of Creativity. Cambridge: Cambridge University Press, 313–328.

DEPPERMAN, ARNULF / SPRANZ-FOGASY, THOMAS (2001): Aspekte und Merkmale der Gesprächssituation. In: BRINGER, KLAUS / ANTOS, GERD / HEINEMANN, WOLFGANG / SAGET, SVEN F. (Hg.) (2001): Text- & Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zur zeitgenössischen Forschung. 2. Halbband. Berlin / New York: de Gruyter, 1148–1161.

DIETRICH, MARC (2012): Von Miami zum Ruhrpott. Analyse von Gangsta-Rap-Performances in den USA und Deutschland. In: DIETRICH, MARC / SEELIGER, MARTIN (Hg.) (2012): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript (Cultural Studies 42), 187–229.

GARLEY, MATT (2010): Realkeepen. Anglicisms in the German Hip-Hop Community. In: TERKOURAFI, MARINA (Hg.) (2010): Languages of Global Hip Hop. London / New York. Continuum (Advances in Sociolinguistic), 277–299.

GEORGE, NELSON (2004): Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth. In: FORMAN, MURRAY / NEAL, MARK ANTHONY (Hg.) (2004): That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York / London: Routledge, 45–55.

GUMPERZ, JOHN J. (1982b): Fact and inference in courtroom testimony. In: Ders. (Hg.) (1982): Language and social identity. London [u. a.]: Cambridge (Studies in Interactional Sociolinguistics 2), 163–195.

GUMPERZ, JOHN J. / COOK-GUMPERZ, JENNY (1982): Introduction: language and the communication of social identity. In: GUMPERZ, JOHN J. (Hg.) (1982): Language and social identity. London [u. a.]: Cambridge (Studies in Interactional Sociolinguistics 2), 1–21.

GUMPERZ, JOHN J. (1991): Contextualization Revisited. In: AUER, PETER / DI LUZIO, ALDO (Hg.) (1991): The Contextualization of Language. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins (Pragmatics & Beyond, New Series), 39–53.

GÜNGÖR, MURAT / LOH, HANNES (2003): »Wir schreien null-sechs-neun«: Ein Blick auf die Frankfurter Szene. In: ANDROUTSOPOULOS, JANNIS (Hg.) (2003): HipHop: globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld: transcript (Cultural Studies 3), 43–62.

HICKETHIER, Knut (1997): Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert. In: FAULSTICH, WERNER / KORTE, PETER (Hg.) (1997): *Der Star: Geschichte, Rezeption, Bedeutung*. München: Fink, 29–47.

KLEINER, MARCUS S. / NIELAND, JÖRG-UWE (2007): HipHop und Gewalt: Mythen, Vermarktungsstrategien und Haltungen des deutschen Gangster-Raps am Beispiel von Shok-Muzik. In: BOCK, KARIN / MEIER, STEFAN / SÜSS, GÜNTER (Hg.) (2007): *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Bielefeld: transcript, 215–246.

KOCH, LARS-CHRISTIAN (2012): Der Musikstar und seine biographische Konstruktion im interkulturellen Vergleich. In: ALTENBURG, DETLEF / BAYREUTHER, RAINER (Hg.) (2012): *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004. Band 1: Öffentliche Vorträge, Roundtables und Symposien A*. Kassel: Bärenreiter, 389–394.

MORGAN, MARCYLIENA (2001): “Nuthin’ but a G thang”: Grammar and language ideology in Hip Hop identity. In: LANEHART, SONJA L. (Hg.) (2001): *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins (Varieties of English Around the World 47), 187–209.

MUFWENE, SALIKOKO S. (2014): The English origins of African American Vernacular English. What Edgar W. Schneider has taught us. In: BUSCHFELD, SARAH [u. a.] (Hg.) (2014): *The Evolution of Englishes. The Dynamic Model and beyond*. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 349–364.

MUFWENE, SALIKOKO S. (2001): African-American English. In: ALEGO, JOHN (2001) (Hg.): *The Cambridge History of the English Language. Volume VI. English in North America*. Cambridge: Cambridge University Press, 291–324.

NEAL, MARK ANTHONY (2004): No Time for Fake Niggas: Hip-Hop Culture 57 and the Authenticity Debates. In: FORMAN, MURRAY / NEAL, MARK ANTHONY (Hg.) (2004): *That’s the joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York / London: Routledge, 57–60.

STREECK, JÜRGEN (2002): Hip-Hop-Identität. In: KEIM, INKEN / SCHÜTTE, WILFRIED (Hg.) (2002): *Soziale Welten und kommunikative Stile. Festschrift für Werner Kallmeyer zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 537–558.

SZILLUS, STEPHAN (2012): UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss. In: DIETRICH, MARC / SEELIGER, MARTIN (Hg.) (2012): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. (= Cultural Studies 42)*. Bielefeld: transcript, 41–63.

TEMPLETON, INEZ H. (2007): Was ist so Deutsch daran? Kulturelle Identität in der Berliner Hip-Hop-Szene. In: BOCK, KARIN / MEIER, STEFAN / SÜSS, GÜNTER (Hg.) (2007): *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Bielefeld: transcript, 185–198.

### **Zeitschriften- / Zeitungsartikel**

ALIM, H. SAMY (2002): Street-Conscious Copula Variation in the Hip Hop Nation. In: *American Speech* 77(3), 288–304.

ARMSTRONG, EDWARD G. (2004): Eminem's Construction of Authenticity. In: *Popular Music and Society* 27(3), 335–355.

AUER, PETER (1986): Kontextualisierung. In: *Studium Linguistik* 19, 22–47.

BOHMANN, AXEL (2010): "Red mal deutsch, Hundesohn, ich halt nicht viel vom Spitten": Cultural Pressures and the Language of German Hip Hop. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 58(3), 203–228.

BORUCKI, ALEX / ELTIS, DAVID / WHEAT, DAVID (2015): Atlantic History and the Slave Trade to Spanish America. In: *The American Historical Review* 120(2), 433–461.

DEUMERT, ANA (2018): Mimesis and mimicry in language – Creativity and aesthetics as the performance of (dis-)semblances. In: *Language Sciences* 65, 9–17.

DILLARD, JOEY L. (2008): A Sketch of the History of *Black English*. In: *Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 45(2), 53–86.

GARLEY, MATT (2014): Seen and not heard: The relationship of orthograpy, morphology, and phonology in loanword adaption in the German hip hop community. In: *Discourse, Context and Media* 3, 27–36.

GOFFMAN, ERVING (1979): Footing. In: *Semiotica* 25(1), 1–30.

HAFEZ, FARID (2016): Political Beats in the Alps. On Politics in the Early Stages of Austrian Hip Hop Music. In: *Journal of Black Studies* 47(7), 730–752.

JANSEN, ROBERT (2012): Blinglish. Ein sprachliches Phänomen. In: *Lebende Sprachen* 57(2), 329–399.

LAMOTTE, MARTIN (2014): Rebels Without a Pause: Hip-hop and Resistance in the City. In: *International Journal of Urban and Regional Research* 38(2), 686–694.

MCLEOD, KEN (2009): The Construction of Masculinity in African American Music and Sports. In: *American Music* 27(2), 204–226.

MOORE, ALLAN (2002): Authenticity as authentication. In: *Popular Music* 21(2), 209–223.

O'MALLEY, GREGORY (2009): Beyond the Middle Passage: Slave Migration from the Caribbean to North America, 1619–1807. In: *The William and Mary Quarterly, Third Series*. 66(1), 125–172.

SMITHERMAN, GENEVA (1973): "God Don't Never Change": *Black English* from a Black Perspective. In: *College English* 34(6), 828–833.

SPEARS, ARTHUR K. (1982): The *Black English* Semi-Auxiliary Come. In: *Language* 58(4), S. 850–872.

### **Internetquellen**

ALBRING, LEA (2016, 24. November): Wir haben den Satz "Was ist das für 1 Life?" mit Sprach-Experten untersucht. In: *Vice*. URL: [https://www.vice.com/de\\_at/article/qba43p/wir-haben-den-satz-was-ist-das-fuer-1-life-mit-sprach-experten-untersucht](https://www.vice.com/de_at/article/qba43p/wir-haben-den-satz-was-ist-das-fuer-1-life-mit-sprach-experten-untersucht) [letzter Zugriff: 12.03.2019].

ANDROUTSOPOULOS, JANNIS / SCHOLZ, ARNO (2002): On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics (*Philologie im Netz* 19). URL: <http://web.fu-berlin.de/phn/phn19/p19t1.htm> [letzter Zugriff: 09.12.2018].

BÄRNTHALER, THOMAS (1999): Two Turntables and a Microphone: Widerständigkeit und Subversivität in der Hip-Hop-Kultur. URL: <http://www.kein-plan.de/hiphop/txt/jive.html> [letzter Zugriff: 10.01.2017].

BAYRISCHER RUNDFUNK (o. J.): Deutschrap Periodensystem. 91-15. Nr. 01. URL: <http://story.br.de/hiphop-periodensystem/> [letzter Zugriff: 10.01.2017].

BUCHREPORT (2019): Holyge Bimbel. URL: [https://www.buchreport.de/?s=holyge+bimbel&force\\_filter\\_type=titles](https://www.buchreport.de/?s=holyge+bimbel&force_filter_type=titles) [letzter Zugriff: 31.03.2019].

BUCKSTEGEN, NIKOLAS (2017, 16. November): „I bims vong der Jugend“: Mehrheit ist genervt von Jugend- bzw. Netzsprache. In: *YouGov, Panorama, Reports* (DE). URL: <https://yougov.de/news/2017/11/16/i-bims-vong-der-jugend-mehrheit-ist-genervt-von-ju/> [letzter Zugriff: 02.04.2019].

BUNDESMINISTERIUM FÜR DIGITALISIERUNG UND WIRTSCHAFTSSTANDORT (Hg.) (o. J.): Jugendgefährdende Medien, Gegenstände und Dienstleistungen. URL: <https://www.help.gv.at/Portal.Node/hlpd/public/content/174/Seite.1740540.html> [letzter Zugriff: 02.10.2018].

DIENER, ANDREA / BÄHR, JULIA / KÜCHEMANN, FRIDTJOF (2017, 17. Februar): Wie der Rap nach Deutschland kam. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/zum-sechzigsten-von-falco-wie-der-rap-nach-deutschland-kam-14881812.html> [letzter Zugriff: 17.10.2018].

DPA (2017, 13. Juni): Auf den Spuren des „vong“-Hypes. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. URL: <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/internetsprache-auf-den-spuren-des-vong-hypes-15058922.html> [letzter Zugriff: 31.03.2019].

ELTIS, DAVID (2007): A Brief Overview of the Trans-Atlantic Slave Trade. URL: <http://www.slavevoyages.org/assessment/essays#> [letzter Zugriff: 01.11.2018].

EMORY UNIVERSITY (2013): Trans-Atlantic Slave Trade Database. URL: <http://www.slavevoyages.org/> [letzter Zugriff: 01.11.2018].

EWERT, LAURA (2016, 19. Januar): Money Boy ist der unterschätzteste Rapper dieser Zeit. In: Welt. URL: <https://www.welt.de/kultur/pop/article151181402/Money-Boy-ist-der-unterschaetzteste-Rapper-dieser-Zeit.html> [letzter Zugriff: 10.04.2019].

FACEBOOK (2019a): Money Boy (@therealmoneyboy). Offizielle Facebookseite von Money Boy. URL: <https://www.facebook.com/therealmoneyboy/> [letzter Zugriff: 31.03.2019].

FACEBOOK (2019b): Nachdenkliche Sprüche mit Bilder (@WillyNachdenklich). URL: <https://www.facebook.com/WillyNachdenklich/> [letzter Zugriff: 31.03.2019].

FACEBOOK (2019c): VONG (@VongMir). URL: <https://www.facebook.com/VongMir/> [letzter Zugriff: 31.03.2019].

FEUERBACH, LEONIE (2017, 17. November): „Ich hätte nie gedacht, dass das so groß wird“. URL: <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/jugendwort-des-jahres-willy-nachdenklich-im-interview-15297454.html> [letzter Zugriff: 31.03.2019].

FM4 (2018): Das legendäre FM4-Gespräch mit Falco über Hip Hop. URL: <https://fm4.orf.at/stories/2893821/> [letzter Zugriff: 17.10.2018].

FORSCHUNGSSTELLE ÖSTERREICHISCHES DEUTSCH (2019): Wörter des Jahres 1999-heute. URL: <http://www.oedeutsch.at/OEWORT/vergangene-woerter-des-jahres/> [letzter Zugriff: 31.03.2019].

FRÖWEIN, ROBERT (2018, 11. Oktober): Money Boy: Aus den Fehlern von früher gelernt. In: Kronen Zeitung. URL: <https://www.krone.at/1785134> [letzter Zugriff: 28.02.2019].

FUNK, VIOLA (2015, 11. Februar): „Auch wenn es eine Kunstfigur ist, es ist im Moment einfach mein Leben“ – Money Boy spricht über seine Diplomarbeit. In: Noissey. URL: <https://noissey.vice.com/alps/article/6adk3p/money-boy-interview-diplomarbeit-972> [letzter Zugriff: 28.02.2019].

GEHM, FLORIAN (2018, 18. Februar): Neues Album: Falco trifft 12 Deutschrap-Ausnahmekünstler. In: Noizz. URL: <https://noizz.de/musik/neues-album-falco-trifft-12-deutschrap-ausnahmekunstler/bq8t1qh> [letzter Zugriff: 17.10.2018].

GERHARDT, DANIEL (2018, 15. August): Ein paar süße Ohrfeigen gefällig? In: Die Zeit. URL: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2018-08/nicki-minaj-album-rap-queen-geschlechtergleichheit-rezension> [letzter Zugriff 08.01.2019].

GLO UP DINERO GANG (o. J.). URL: <https://www.gloupdinerogang.com/> [letzter Zugriff: 28.02.2019].

GROW, KORY (2015, 15. April): Ice Cube on N.W.A's 'Reality Rap' and 'Straight Outta Compton' Movie. In: Rolling Stone. URL: [rollingstone.com/movies/features/ice-cube-on-n-w-as-reality-rap-and-straight-outta-compton-movie-20150415](http://rollingstone.com/movies/features/ice-cube-on-n-w-as-reality-rap-and-straight-outta-compton-movie-20150415) [letzter Zugriff: 04.07.2017].

HILBURN, ROBERT (1989, 24. März): Ice Cube Keeps Cool, Chills Clash. Pop Music Review. In: Los Angeles Times. URL: [articles.latimes.com/1989-03-24/entertainment/ca-444\\_1\\_ice-cube](https://www.latimes.com/1989-03-24/entertainment/ca-444_1_ice-cube) [letzter Zugriff: 04.07.2017].

KLETTE, KATHRIN (2017, 17. November): Was ist das für 1 Sprache? Warum uns «I bims» so begeistert – von Experten her. In: Neue Zürcher Zeitung. URL: <https://www.nzz.ch/panorama/was-ist-das-fuer-1-sprache-warum-uns-i-bims-so-begeistert-von-experten-her-id.1329564> [letzter Zugriff: 07.03.2019].

KURZMANN, MANUEL (2017, 10. März): Genre-Check: Rap aus Österreich. URL: <https://www.redbull.com/at-de/rap-aus-oesterreich-genre-check> [letzter Zugriff: 17.10.2018].

LAIER, PHILIPP (2014, 27. November): Phänomen Haftbefehl. „Russisch Roulette“ – das wichtigste Rapalbum des Jahres. In: Puls. URL: <https://www.br.de/puls/musik/aktuell/phaenomen-haftbefehl-russisch-roulette-100.html> [letzter Zugriff: 17.10.2018].

LAMPMANN, ARNO (2017, 2. November): I bims! Inhaber der Rechte von Marke her! URL: <https://www.lhr-law.de/magazin/markenrecht/i-bims-inhaber-der-rechte-von-marke-her> [letzter Zugriff: 02.04.2019].

LECLAIR, THOMAS (1981, 21. März): ‘The Language Must Not Sweat’. A Conversation With Toni Morrison. In: The New Republic. URL: <https://newrepublic.com/article/95923/the-language-must-not-sweat> [letzter Zugriff: 24.11.2018].

LEVANTE, YANNICK (2018, 3. Juni): Shindy am Wendepunkt: Ein Rückblick auf seine bisherige Karriere. In: Rap. URL: <https://rap.de/meinung/130887-shindy-rueckblick-karriere/6/> [letzter Zugriff: 17.10.2018].

LEVINE, MIKE (2010, 11. Mai): Roots Rap Reggae. In: Electronic Musician 26(6), 30-34. URL: <https://www.emusician.com/gear/damian-marley-roots-rap-reggae> [letzter Zugriff: 18.10.2018].

MDR SPUTNIK (o. J.): 12 Begriffe, die du brauchst, um Money Boy zu verstehen. URL: <https://www.sputnik.de/programm/moneyboy-abc-100.html> [letzter Zugriff: 28.03.2019].

MONEY BOY (2016, 27. Januar): Hinter Money Boys Slang steckt in Wirklichkeit ein soziales Phänomen. Interviewtranskription mit: BOHH! Best of Hip Hop. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sWPhF5o9kUQ> [letzter Zugriff: 10.03.2019].

NOISEY (2016, 17. Oktober): † R.I.P. Money Boy †—Ein Künstlername wird offiziell beerdigt. URL: [https://noisey.vice.com/alps/article/rip-money-boy-ein-kunstlername-wird-offiziell-beerdigt?utm\\_source=viceFBat](https://noisey.vice.com/alps/article/rip-money-boy-ein-kunstlername-wird-offiziell-beerdigt?utm_source=viceFBat) [Stand: 15.01.2019].

ORF WIEN (2016, 14. März): Anzeige und Spielverbot für Money Boy. URL: <https://wien.orf.at/news/stories/2762750/> [letzter Zugriff: 28.02.2019].



RAP.DE (2016, 17. April): Money Boy über seine Namensänderung, Flaschenwürfe und Drogenfreiheit. Interview von rap.de-TV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J9DFmnOgo3Q> [Stand: 15.01.2019].

REICHEL, TORI (2015, 10. Dezember): Gönnung: Eine Liebeserklärung an das wahre Jugendwort des Jahres. In: Vice. URL: [https://www.vice.com/de\\_at/article/9bmvjz/goennung-ist-das-wahre-jugendwort-des-jahres-2015-839](https://www.vice.com/de_at/article/9bmvjz/goennung-ist-das-wahre-jugendwort-des-jahres-2015-839) [letzter Zugriff 28.02.2019].

ROLAND, GABRIEL (2015, 22. Oktober): Erkenne den Money Boy in dir. In: The Gap. URL: <https://thegap.at/erkenne-den-money-boy-in-dir/> [letzter Zugriff: 10.03.2019].

ROSENBAUER, FLORIAN (2006): Die Aggro-Kultur. Konstruktionen von Männlichkeit und Deutsch-Sein in Flers „NDW 2005“. URL: [https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2015/08/Rosenbauer\\_Beitrag.pdf](https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2015/08/Rosenbauer_Beitrag.pdf) [letzter Zugriff: 07.01.2019].

SCHLÜTER, NADJA (2016, 3. Mai): Das hier ist 1 Text. In: Jetzt. URL: <https://www.jetzt.de/inter-net/die-1-in-der-netz-sprache> [letzter Zugriff: 03.03.2019].

SCHUMACHER, FLORENTIN (2017, 5. Dezember): I bims. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/wie-money-boy-die-deutsche-sprache-veraendert-15321487.html> [letzter Zugriff: 28.02.2019].

TRISCHLER, STEFAN (2013): Hiphop in Österreich. (Eine Geschichtsschreibung ohne Vollständigkeitsanspruch, 1982-2012). URL: <https://www.musicaustria.at/hiphop-in-oesterreich/> [letzter Zugriff: 16.10.2018].

UNIVERSAL ZULU NATION (2016): About Zulunation. URL: <http://new.zulunation.com/about-zulunation/> [letzter Zugriff: 17.10.2018].

URBAN DICTIONARY (o. J.a): gangsta. URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=gangsta> [letzter Zugriff: 03.01.2019].

URBAN DICTIONARY (o. J.b): 1337. URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=1337> [letzter Zugriff: 12.03.2019].

URBAN DICTIONARY (o. J.c): Sheesh. URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Sheesh> [letzter Zugriff: 28.03.2019].

WÜRTEMBERGER, DAVID (2015, 13. Juli): Wie 1 Boi Fame in den Skreets gettet. In: Bayrischer Rundfunk / Puls. URL: <https://www.br.de/puls/musik/aktuell/moneyboy-neues-album-100.html> [letzter Zugriff: 03.03.2019].

ZiSH (2011, 6. Mai): Rapper Money Boy im ZiSH-Interview. URL: <http://www.haz.de/Hannover/ZiSH/Uebersicht/Rapper-Money-Boy-im-ZiSH-Interview> [letzter Zugriff: 10.04.2019].

## ***Tonträger***

BattleBoi Basti (2011): Front gegen Money Boy. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sDvbRrNIOPo> [letzter Zugriff: 07.02.2019].

Bushido (2003): Vom Bordstein bis zur Skyline. Aggro Berlin.

Bushido (2004): Electro Ghetto. Erschienen auf: Ders. (2004): Electro Ghetto. Ersguterjunge / Universal.

Bushido / Shindy (2015): Cla\$\$ic. Ersguterjunge / Sony Music.

Die Vamummtn (2008): Krocha Hymne. Universal Music.

Falco (1982): Einzelhaft. GiG Records.

Falco (1985): Falco 3. A&M Records.

Fler (2018): Keinen wie mich. Erschienen auf: Ders. (2019): Colucci. Urban (Universal Music).

Guru Starr (1994): Code of the Streets. Erschienen auf: Ders. (1994): Hard to Earn. Chrysalis Records.

Ice-T (1988): I'm Your Pusher. Erschienen auf: Ders. (1988): Power. Sire.

Kollegah (2016): Cold Blooded. Erschienen auf: Ders. (2016): Imperator. Alpha Music Empire.

Kollegah / Bosshafte Beats (2013): Pushergene. [Freetrack].

Kollegah / Farid Bang (2013): Steroid Rap. Erschienen auf: Dies. (2013): Jung, brutal, gutaussehend 2. Selfmade Records.

Kollegah / Farid Bang (2013): Stiernackenkommmando. Erschienen auf: Dies. (2013): Jung, brutal, gutaussehend 2. Selfmade Records.

Kollegah / Farid Bang (2018): Platin war gestern. Banger Musik/Alpha Music Empire.

Kool Savas (1999): LMS / Schwule Rapper. Put Da Needle To Da Records.

L.S.D. (1991): Accompagnato. Erschienen auf: Reinboth / Katmandu / Maruhn (1991): Krauts with Attitude. Bombastic Records.

Majoe feat. Kollegah & Farid Bang (2014): BADT. Erschienen auf: Ders. (2014): Breiter als der Türsteher. Banger Musik.

Markante Handlungen (2005): Vollendete Tatsachen. Tontraeger Records.

Money Boy (2010): Boy der am Block chillt. Erschienen auf: Ders. (2010): Swagger Rap. [Selbst veröffentlicht].

Money Boy (2010): Dreh den Swag auf. Erschienen auf: Ders. (2010): Swagger Rap. [Selbst veröffentlicht].

Money Boy (2010): Swagger Rap. [Selbst veröffentlicht].

Money Boy (2011): Ich mach dich berühmt. Erschienen auf: Ders. (2011): The Lost Tape. Twentyone Entertainment.

Money Boy (2011): Money, Girls and Fame. Twentyone Entertainment.

Money Boy (2012): Battle Rap. Erschienen auf: Ders. (2012): Crack Für's Volk. Twentyone Entertainment.

Money Boy (2013): Gay C Rebell. Erschienen auf: Ders. (2013): Der Mixtape King. Swag City Clique / Twentyone Entertainment.

Money Boy (2013): Swaggetti Yolonese. [Selbst veröffentlicht].

Money Boy (2014): Kola mit Eis. Ft. MC Smook. Erschienen auf: Ders. (2014): Splashy Splash. Glo Up Dinero Gang / Twentyone Entertainment.

Money Boy (2015): Beste Leben. Erschienen auf: Ders. (2015): Cash Flow. Glo Up Dinero Gang.

Money Boy (2015): Choices. Erschienen auf: Ders. (2015): Ich kann mein Gesicht nicht fühlen. Glo Up Dinero Gang.

Money Boy (2015): Free Crack. Glo Up Dinero Gang.

Money Boy (2016): Ich komm in den Park. Glo Up Dinero Gang.

Money Boy unter dem Namen Why SL Know Plug (2016): 10 Bullets. Twentyone Entertainment.

Money Boy unter dem Namen Why SL Know Plug (2016): All in a Night. Twentyone Entertainment.

Money Boy unter dem Namen Why SL Know Plug ft. Medikamenten Manfred und Hustensaft Jüngling. (2016): Smoke Weed. Twentyone Entertainment.

Money Boy (2017): Monte Carlo. Twentyone Entertainment.

Mos Def (1999): Hip Hop. Erschienen auf: Ders. (1999): Black on Both Sides. Rawkus.

Nazar (2008): Kinder des Himmels. Assphalt Muzik.

Nicki Minaj (2018): Barbie Dreams. Erschienen auf: Queen. Young Money / Cash Money Records.

Niggaz With Attitude (1988): Straight Outta Compton. Ruthless / Priority / EMI.

Rödelheim Hartreim Projekt (1994): Direkt aus Rödelheim. MCA Music Entertainment/Pelham Power Productions.

Rödelheim Hartreim Projekt (1996): Zurück nach Rödelheim. MCA Music Entertainment.

Run-D.M.C. (1986): Peter Piper. Erschienen auf: Dies. (1986): Raising Hell. Profile Records.

The Notorious B.I.G. (1998): Just Playing (Dreams). Erschienen auf: Cut Killer (1998): Cut Killa Show 19361 Part 1 et 2. Hh mixtapes.

The Sugarhill Gang (1979): Sugarhill Gang. Sugarhill Records.

The Wailers (1973): Get Up, Stand Up. Tuff Gong/Island Records.

Young Krillin / Yung Hurn (2014): 1 Berg Money. Erschienen auf: Young Krillin (2014): Feel Me B4 Dey Kill Me. Hanuschplatzflow.

## Anhang

### Kategoriensystem

Forschungsfrage: Welche Übernahmen (aus dem US-amerikanischen Raum) und welche Spezifika reflektiert die Sprache als Medium der Konstruktion / Inszenierung des Genres Gangsta-Rap und der entsprechenden Identität(en) im deutschsprachigen Raum?

#### STRUKTURIERUNGSDIMENSION

#### SPRACHE

Nicht berücksichtigt werden hier die individuellen Stile einzelner genannter Künstler, sondern nur generelle sprachliche Spezifika des Rap-Genres.

a. Performative Techniken im Rap	<ul style="list-style-type: none"><li>„Bis heute hat sich in der internationalen Rap-Praxis ein Pool routinierter Elemente des kompetitiv dialogischen Sprachgebrauchs erhalten [...] Rituelle Beschimpfungen sind wissenschaftlich dokumentiert und lassen sich dem Diskurstyp des <b>Verbal Duelling</b> zuordnen, der in vielen Kulturen bereits seit langer Zeit praktiziert wird [...] Die Praxis des Battle-Raps geht auf afroamerikanische Traditionen des verbalen Duells zurück. Zu diesen Traditionen gehören <i>Playing the Dozens</i>, <i>Signifying</i> und <i>Toasting</i>“ (65)</li><li>„Basisэлеmente dieses Spiels sind <b>Schmähungen des Gegners und Selbstpreisungen</b> [...] Ähnliche Formen des verbalen Duells gibt es in vielen Kulturen, etwa in der türkischen.“ (66)</li><li>„Traditionelle Formen des verbalen Duells [...] haben die Funktion, den <b>hierarchischen Stellenwert</b> der Beteiligten innerhalb einer Gruppe zu etablieren oder zu bestätigen“ (66)</li><li>„Im Battle-Rap stehen – anders als bei anderen Stilformen wie <i>Storytelling</i> oder <i>Conscious Rap</i> – nicht die Inhalte und Botschaften (die Message) der Texte, sondern vielmehr die <b>Skills</b> der MCs und die Qualität der verbalen Attacks und Reime im Vordergrund. Die zwei zentralen Elemente im Battle Rap sind das <b>Boasting</b> [...] (Angaben) und das <b>Dissing</b> [...] (Beleidigen).“ (66)</li><li>„Beim klassischen Rap-Battle handelt es sich um eine improvisierte <b>Face-to-Face-Interaktion</b> unter wertender Teilhabe des Publikums [...] beim Begriff Battle-Rap [handelt es sich] um eine hauptsächlich in der deutschsprachigen Rap-Szene verwendete Bezeichnung für <b>vorgeschriebene und im Studio aufgenommene Texte</b>, bei denen die Praktiken des Battles (boasten und dissen) im Mittelpunkt stehen.“ (67)</li><li>„Aufgrund der einfachen Herstellungspraxis handelt es sich bei Rap-Musik um eine performative Form der Medienunterhaltung, bei der die Grenzen zwischen Akteuren und Rezipienten häufig verschwimmen.“ (88)</li><li>„Rap ist eine musikalische Kommunikationsform, bei der die Texte der Künstler im Mittelpunkt stehen.“ (103)</li></ul>
	<ul style="list-style-type: none"><li>„Die Reime, Vergleiche und Metaphern der Rapper wurden zunehmend komplexer und origineller [...] Dieser Wettbewerb der raptechnischen und sprachlichen Qualität wurde nach der Jahrtausendwende durch einen Wettbewerb der verbalen Härte abgelöst.“ (64)</li><li>„Das Vokabular, sprachliche Niveau und der Themenkatalog kann[sic!] abhängig von der Stilrichtung und vom Rapper stark variieren“ (67)</li><li>„Die <b>von derben Kraftausdrücken durchtränkte Sprache</b> wird aufgrund der Gewaltverherrlichung und des Sexismus als beängstigend und erschütternd empfunden. Provokation und Tabubrüche werden von Rappern bewusst eingesetzt, um Aufmerksamkeit zu erzielen.“ (71)</li><li>„Die Aussagen von Rappern müssen stets im Kontext der HipHop-Kultur und der speziellen Symbolik des Gangsta-Raps betrachtet werden. In der Literatur wird <b>Gangsta-Rap als Code</b> bezeichnet, der ohne das nötige Hintergrundwissen nicht oder nur unvollständig entschlüsselt werden kann [...]. [D]ie buchstabengetreue Rezeption von [...] Rap [stellt] nur eine von vielen Deutungsmöglichkeiten [dar]. [...] Rapper gehen häufig</li></ul>

b. Sprachliche Spezifika / Sprache in Rap-Songs	<p>davon aus, dass ihr Publikum in der Lage ist, die Codes des Genres richtig zu entschlüsseln. Kritiker sind der Meinung, dass dies nicht der Fall ist.“ (73)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>„Gangsta-Rap kann [...] auch als Artikulationsinstanz bzw. Reportage gesellschaftlich marginalisierter Schichten betrachtet werden, die ansonsten keine Plattformen besitzen, um öffentlich ihre Lebenssituation zu schildern [...]. Rapper sehen sich in der Funktion von <b>Reportern der Straße</b>.“ (74)</li> <li>„Der <b>Begriff der Homosexualität</b> wird als Beleidigung verwendet, um anderen Rappern ihre Männlichkeit abzusprechen. Worte wie <i>Schwuchtel</i>, <i>Tunte</i> oder <i>Homo</i> gehören im deutschsprachigen Rap zum Standardvokabular.“</li> <li>„HipHop transportiert die Fachsprache und den speziellen Jargon der Szene. Mitglieder der HipHop-Szene bedienen sich dieses Jargons, auch wenn sie mit anderen kommunizieren. In einer Befragung von Rap-Hörern gaben 44 % [...] an, Rap-Sprache in ihrem Alltag sehr oft zu verwenden“ (88)</li> <li>„Rapper bedienen sich generell eines distinktiven Fachjargons, unabhängig davon, über welche Themen sie rappen.“ (142)</li> <li>„Rapper argumentieren, dass Ausdrücke wie <i>Nutte</i> oder <i>bitch</i> sich trotz ihrer geschlechtsspezifischen Bedeutung nicht immer direkt auf Frauen beziehen, sondern im Kontext des Battle-Raps ohne sexistische Intention verwendet werden. Es handele sich um austauschbare Ausdrücke der Szenesprache, die im verbalen Duell zur Beleidigung anderer männlicher Rapper dienen.“ (81f.)</li> </ul>
c. Sprachliche Übernahmen aus dem Englischen / Deutsch-Rap	<ul style="list-style-type: none"> <li>Da die Vorbilder der HipHopper allesamt aus den USA stammten, dauerte es [...] einige Jahre, bis sich die <b>deutsche Sprache</b> in der deutschen Rap-Szene durchgesetzt hatte. Letztendlich merkten die Rapper in Deutschland aber, dass es wesentlich einfacher ist, sich auf Deutsch auszudrücken. Die Verwendung der deutschen Sprache vereinfachte neben der <b>Inhaltsvermittlung</b> auch den Einsatz von Reimen und Metaphern, die in Rap-Texten als wesentliche <b>Stilmittel</b> gelten. Eine <b>Vielzahl afroamerikanischer Slang-Begriffe</b> ist in den Texten der deutschen Rapper aber bis heute unverzichtbar.“ (63)</li> <li>„Diese neue Form des deutschen [Gangsta-]Raps bedient sich freizügig an <b>Sprachformeln und Performanzregeln des amerikanischen Vorbilds</b>, integriert diese in lokale Kontexte und strickt daraus so eine eigene Selbstinszenierung.“ (69)</li> <li>„Neben pornographischen Elementen fanden Themen des amerikanischen Gangsta-Rap – etwa Gewaltverherrlichung, Drogenhandel und Schilderungen aus dem Ghetto-Leben – Eingang in die Texte [des deutschen Gangsta-Rap].“ (71)</li> <li>„Die Texte der deutschen Gangsta-Rapper orientieren sich stark am amerikanischen Gangsta-Rap und den genreüblichen Bildfiguren und Klischees. Diese Elemente dienen ästhetischen Zwecken und werden vorwiegend zur Unterhaltung der Hörer eingesetzt. Weiters sind Stilmittel wie Übertreibungen und Vergleiche typisch für Rap-Texte. Trotz der harten Texte sind viele [...] von Humor, Ironie und Wortwitz geprägt.“ (73)</li> <li>„Im angloamerikanischen Rap werden Frauen als <i>bitches</i>, <i>sluts</i> und <i>hoes</i> bezeichnet, bei deutschen Rappern zählen Ausdrücke wie <i>Nutte</i>, <i>Hure</i> oder <i>Schlampe</i> zum Standardvokabular.“ (78)</li> <li>„In ihren Verbalattacken [...] etablierte [die neue Generation deutscher Battle-Rapper] einen <b>sexistischen und homophoben Wortschatz</b> [...] Die Transformation von Gewalt und Aggression auf einer künstlerischen Ebene sowie die Rap-spezifische Umdeutung vermeintlich homophober und sexistischer Ausdrücke stellt jedoch einen Begründungszusammenhang dar, mit dem Textinhalte relativiert werden“ (68)</li> <li>„Lange Zeit war es in der deutschen HipHop-Community nicht denkbar, Gangsta-Rap auf Deutsch authentisch zu repräsentieren. Wer dies versuchte, wurde nicht ernst genommen, verspottet oder als <i>fake</i> bezeichnet.“ (72)</li> <li>„Das Subgenre Gangsta-Rap, für das Gewaltverherrlichung, die Glorifizierung von Verbrechen und Frauenfeindlichkeit typisch sind, entwickelte sich zur dominanten Stilform im deutschen HipHop.“ (103)</li> </ul>

## STRUKTURIERUNGSDIMENSION

### TEXTE

- „In der HipHop-Szene sind die Lieder sowie Paratexte wie Booklet und Cover, aber auch Videoclips und Konzerte die Primärtexte [...]. Bei den Sekundärtexten handelt es sich um Zeitschriftenartikel, Kritiken, Fernsehbeiträge oder Interviews. Tertiärtexte sind Fan-Gespräche, **Diskussionen in Online-Foren** sowie Eigenproduktionen der Fans.“ (86)

#### d. Inhalte / Themen

- „Typisch für die **Texte** der Gangsta-Rapper waren und sind die Glorifizierung von Gewalt und Verbrechen sowie ein hohes Maß an Sexismus [...] [und] die brutale Realität in den Ghettos. Die Texte, die häufig Erzählungen aus der Ich-Perspektive enthielten, waren nihilistisch und boten keine Lösungsansätze an.“ (58f.)
- „Rapper [...] **porträtierten, stilisierten und ästhetisierten** die Gewalt und die Kriminalität in den Ghettos. Drogenhandel, Gang-Gewalt sowie der Gebrauch von Schusswaffen wurden zu zentralen Themen der Rap-Musik.“ (59 – s. auch oben)
- „[...] die Anwendung von **Gewalt gegen Frauen** ein gängiges Thema in den Texten von Gangsta-Rappern. [...] Ein weiteres Merkmal der Texte ist die Verbindung von **Gewalt mit Kriminalität**. [...] Wie die Inhaltsanalyse zeigte, werden auch Vergewaltigungen in mehreren Songs verherrlicht.“ (60)
- „Neben Gewalt und Sex rückte [...] die Zurschaustellung von **Statussymbolen** sowie die Glorifizierung von **Luxusgütern** und eines ausschweifenden Lebensstils in den Mittelpunkt [...]. Gangsta-Rapper [...] erklärten das kompromisslose Streben nach materiellem Reichtum und Luxusgütern zum obersten Ziel. In den Texten wird suggeriert, dass sich dieses Ziel am schnellsten durch **Drogenhandel, Zuhälterei oder Rap-Musik** erreichen lässt.“ (60)
- „Weitere Bestandteile von Battle-Texten sind verbale Gewalt, die **Beschreibung von Gewaltakten sowie die Androhung von realer Gewalt**.“ (67)
- „Typisch für das Genre [des deutschen Gangsta-Rap] sind eine **stark vulgäre Ausdrucksweise, die Schilderung und Verherrlichung von Gewalt und Verbrechen sowie ein hohes Maß an Sexismus und Homophobie**.“ (70)
- „[Deutsche] Gangsta-Rapper erheben den Anspruch, in ihren Texten das wahre **Leben in den ‚Ghettos‘ deutscher Großstädte** zu schildern. Zu diesem gehören schlechte Wohnverhältnisse, Straßenkriminalität, Drogenhandel und –konsum, Arbeitslosigkeit und der alltägliche Kampf ums Überleben [...] Lebensweltliche Erfahrungen dienen als Bezugsrahmen für Glaubwürdigkeit, Anerkennung und Respekt [...] Gangsta-Rap ist ein **radikaler Tabubruch** mit bürgerlichen Werten und gesellschaftlichen Grundregeln“ (71)
- „Texte, die von Bandenkriegen, Gewalt, Drogenhandel, Vergewaltigungen und Sex handeln, können als Glorifizierung dieses Lebensstils aufgefasst werden.“ (73)
- „Es gilt als Tatsache, dass frauenfeindliche Einstellungen im HipHop weit verbreitet sind. [...] Eine [...] Inhaltsanalyse von 480 amerikanischen Gangsta-Rap-Songs ergab, dass 22 % der Lieder sowohl **violente als auch frauenfeindliche Themen** beinhalten. In 11 % der untersuchten Songs wurden Vergewaltigungen beschrieben.“ (78)
- „In Rap-Texten werden Frauen meist nur als **Sexualobjekte** oder über ihre soziale **Rolle als Freundin oder Mutter** thematisiert“ (79)
- „Traditionelle Vorstellungen von Romantik oder Zärtlichkeit sind in Rap-Texten kaum zu finden.“ (80)
- „Diese **Phobie vor dem weiblichen Geschlecht** ist [...] ein wesentlicher Aspekt im HipHop, der Einfluss auf die Texte der Rapper hat.“ (80)

	<ul style="list-style-type: none"> <li>„Viele Rapper weisen in ihren Texten auf die <b>Überheblichkeit von Frauen</b> hin, die den Kontakt zu weiger wohlhabenden Männern meiden und diese mit despektierlichen Bemerkungen bedenken“ (80)</li> <li>„Im deutschen HipHop hat der Anteil der <b>pornografischen Texte</b> seit der Jahrtausendwende stark zugenommen. Zu beliebten Themen bei deutschen Rappern zählen sexuelle Orgien, Analverkehr und die Beschreibung von hartem oder auch brutalem Sex. In etlichen Texten werden Sex und Gewalt miteinander in Verbindung gebracht.“ (81)</li> <li>„Grimm [...] betont jedoch, dass es im Rap sehr wohl Leidenschaft gebe: ‚Viele Äußerungen im Rap sind sehr leidenschaftlich, nur werden meist keine positiven, sondern negative Gefühle zum Ausdruck gebracht.‘“ (83f.)</li> <li>„Die Ausführungen zum Sexismus in HipHop machen klar, dass <b>Frauenfeindlichkeit, sexuelle Objektivierung und sexistische Rollenbilder</b> zentrale Bestandteile von Rap-Texten sind.“ (84)</li> <li>Generell kann in Rap-Texten <b>jeder Art von Inhalt</b> vermittelt werden. In den letzten Jahren hat aber vor allem die Popularität von aggressiven, gewaltverherrlichenden und sexistischen Texten im deutschsprachigen Rap stark zugenommen.“ (103)</li> </ul>
e. Inszenierung / Image- konstruktion mittels Text	<ul style="list-style-type: none"> <li>„Die Texte enthielten trotz des Realitätsanspruches auch zunehmend <b>fiktionale Elemente und Übertreibungen</b>, um die Erzählungen aufregender, interessanter und schockierender zu gestalten“ (59)</li> <li>„[V]on Indizierungsverfahren betroffene[n] Rapper [argumentieren] häufig damit, dass vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte des HipHop und der Eigenheiten des Battle-Rap klar werde, dass es sich bei den Texten um ein nicht ernst gemeintes Spiel mit Worten handele, das sich ausschließlich mit dem ‚verbalen Vernichten‘ von Gegnern befasse [...] Die Thematisierung von Gewalt, Sex und Drogen sei auf die Lebensweisen benachteiligter Jugendlicher zurückzuführen und spiegele[sic!] lediglich die Realität wider Es handele sich dabei nicht um eine Verherrlichung, sondern um ein Aufzeigen von sozialen Missständen.“ (76)</li> <li>„In ihren Texten nehmen die Akteure häufig auf ihre Potenz und Virilität Bezug. Die Selbstüberhöhung der eigenen Potenz sowie Verweise auf die eigenen Geschlechtsorgane sind typische[n] Elemente[n] des Battle-Raps.“ (83)</li> <li>„Gangsta-Rapper stellen sich in ihren Texten als gefährlich, böse und unbezwingbar dar.“ (83)</li> <li>„Des Weiteren spielen im Hip-Hop Kriterien wie Authentizität, <i>Realness</i> oder <i>Street Credibility</i> eine wichtige Rolle. Viel mehr als Vertreter anderer Musikrichtungen erheben Gangsta-Rapper den Anspruch, in ihren Texten vom wahren Leben (im Ghetto) zu erzählen. Bei den Rezipienten entsteht häufig der Eindruck, dass es sich bei den Textinhalten um Schilderungen der Realität handelt.“ (121)</li> </ul>
f. Online-Diskussion	<ul style="list-style-type: none"> <li>„Im HipHop zählen zwar nach wie vor Konzerte, HipHop-Clubs oder Jugendzentren zu öffentlichen Treffpunkten der Szene, ein großer Teil der Tertiärkommunikation wie Fan-Gespräche findet aber <b>online</b> statt. [...] In den Diskussionsforen der Portale können Mitglieder ihre Meinungen austauschen.“ (87)</li> <li>„Darüber hinaus verfügt praktisch jeder Rapper ein <b>Profil auf <a href="http://www.myspace.com">www.myspace.com</a></b>. Myspace wird von Künstlern und Fans zur Vernetzung innerhalb der HipHop-Szene genutzt. Weiters dienen Myspace-Profilen zur Ankündigung von Produkten oder Auftritten sowie zur Veröffentlichung von Liedern und Videos. Fans haben auch die Möglichkeit, mit Künstlern in Kontakt zu treten. Rapper und Labels verfügen außerdem über <b>offizielle Websites und eigene Diskussionsforen</b>.“ (87f.)</li> </ul>



Forschungsfrage: Welche (varietäten- / variationsspezifischen) sprachlichen Merkmale spielen dabei eine Schlüsselrolle, d. h. transportieren z. B. entsprechende „soziale Bedeutung“?

#### STRUKTURIERUNGSDIMENSION

### SOZIALE BEDEUTUNG / (DER GANGSTA-RAP-SPRACHE) / IMAGE / HIP-HOP-SZENE

g. Wirkung auf Szenefremde / Kritik	<ul style="list-style-type: none"> <li>„Aufgrund der auf Außenstehende teilweise beleidigend, befremdlich und obszön wirkenden Texte genießt Rap-Musik, insbesondere Gangsta-Rap, einen schlechten Ruf in der Öffentlichkeit. [...] Dies hat zur Folge, dass auch Hörer von Rap-Musik ein schlechtes <b>Image</b> haben und zunehmend als gewalttätig oder kriminell angesehen werden.“ (53)</li> <li>„Rap-Fans [werden] als <b>Gefahr</b> für andere wahrgenommen [...] 60 % der Befragten brachten Rap-Hörer mit Aggression in Verbindung. Weiters erwähnten mehr als die Hälfte der Teilnehmer das Stereotyp, dass es sich bei Rap-Hörern häufig um Gangmitglieder handelt.“ (54)</li> <li>„HipHop [wird] heute häufig mit der Darstellung und Verherrlichung von Gewalt und Kriminalität in Verbindung gebracht“ (58)</li> <li>„In der Presse wurde Gangsta-Rap als ‚<b>gefährlichstes Musikgenre</b>‘ und als Bedrohung für die öffentliche Sicherheit bezeichnet, da die Musik jugendliche Fans zu Gewalthandlungen animiere“ (60)</li> <li>„Im Jahr 2008 bestimmen Skandalrapper, aggressive Ghetto-Kids und gewaltsame Übergriffe unter deutschen Rappern die öffentliche Wahrnehmung der deutschen HipHop-Szene. [...] Die Songtexte werden von Medienvertretern, Politikern, Interessensverbänden und Kritikern zumeist mit dem Stempel <b>gewaltverherrlichend, asozial, sexistisch und jugendgefährdet</b> versehen.“ (69)</li> <li>„Auf Szene-Fremde wirken die Inhalte der Gangsta-Rapper bedrohlich, martialisch und gewalttätig“ (71)</li> <li>„Die allgemein im HipHop[,] und besonders stark im Gangsta-Rap[,] ausgeprägte Schwulenfeindlichkeit ist ein häufig genannter Kritikpunkt am Genre.“ (83)</li> <li>„Dieses [harte] Image der Rapper hat Kritiker dazu veranlasst, Rap als gefühlsarme Musikrichtung zu bezeichnen“ (83)</li> <li>„Die gewaltsamen Übergriffe in der Rap-Szene wurden nicht nur in den Szene-Medien[,] sondern auch in General-Interest-Medien behandelt. Tageszeitungen, Nachrichtenmagazine und Boulevardsendungen im Fernsehen berichteten plötzlich vermehrt über Gangsta-Rap und prägten so das öffentliche Bild der gesamten deutschen HipHop-Szene.“ (89)</li> </ul>
h. Hip-Hop-Szene	<p>Nicht berücksichtigt werden hier die Musikproduktion und -distribution sowie Nutzungsgewohnheiten seitens der Rezipienten (Bootlegging etc., vgl. 86 ff.).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>„Um als Mitglied der HipHop-Szene zu gelten, ist es zum Beispiel Voraussetzung, über die Geschichte, Künstler, Stile und den Slang der Musikrichtung Bescheid zu wissen. Dieses Wissen ermöglicht es den Mitgliedern, bestimmte <b>Codes</b> entschlüsseln zu können. Mit der Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Gruppen ist auch das Entstehen für bestimmte <b>Werte, Vorstellungen und Übereinkünfte</b> verbunden.“ (56)</li> <li>„Drogenhandel, Gang-Gewalt sowie der Gebrauch von Schusswaffen wurden zu zentralen Themen der Rap-Musik. Echte Gang-Mitglieder konnten sich mit den Texten identifizieren, während sozial besser gestellte Jugendliche aus den Vorstädten – die Hauptkäufer des Genres – durch die Texte voyeuristische <b>Einblicke</b> in eine aufregende Welt erhielten.“ (59)</li> <li>„HipHop kann als globale Kultur verstanden werden, die durch die Einbettung in lokale Szenen neue Bedeutungen erhält“ (85)</li> <li>„Gangsta-Rap will weder politisch noch pädagogisch sein [...]. Die Lebens- und Erfahrungswelten der Gangsta-Rapper sind in der kriminellen Szene und diesseits der Political Correctness situiert“ (73)</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>o „Da lokaler HipHop kaum ohne die Verarbeitung globaler HipHop-Symbole auskommt, verfügen HipHopper in der Regel über einen relativ großen Wissensbestand, was Ursprung, Geschichte, Stil und Genres der HipHop-Kultur angeht‘ [...] Für ‚echte HipHopper‘, die HipHop als ein Lebensgefühl und die Szene als eine Wertegemeinschaft verstehen, gehört es zum Selbstverständnis[,] über die Traditionen, Konventionen und Spielregeln [...] Bescheid zu wissen“ (85f.)</li> <li>o „Im HipHop sind streng genommen die vier Elemente der HipHop-Kultur (Rap-Musik, DJ-ing, Graffiti und Breakdance) das zentrale Thema, wobei Szenegänger sich selten für alle vier Elemente gleichermaßen interessieren. Den Großteil der HipHop-Fans verbindet in erster Linie das Interesse für Rap-Musik. Szenegänger teilen neben dem Interesse für die Musik auch typische Einstellungen und eine Reihe weiterer Interessen.“ (86)</li> <li>o „In der HipHop-Szene wird Musik gleichermaßen zum Kommunikationsthema und -mittel“ (86)</li> <li>o „Rap-Musik ist vor allem bei männlichen Jugendlichen beliebt. Ergebnisse einer Meinungsumfrage zeigten, dass Rap die bevorzugte Musikrichtung der 14- bis 19-Jährigen in Deutschland ist“ (103)</li> </ul>
i. Szenetyp. Übernahmen	<ul style="list-style-type: none"> <li>o „Viele der <b>Stereotypen und Frauenbilder</b> [im deutschen Gangsta-/Porno-Rap] haben ihre Wurzeln im amerikanischen (Gangsta-)Rap.“ (79)</li> <li>o „Dieses spezifische Geschlechtermodell [das Frauen als Prostituierte (<i>bitches</i>) und Männer als Zuhälter (<i>pimps</i>) darstellt] hat seine Wurzeln in der afroamerikanischen Straßenkultur und wurde bereits in den 1970er[-]Jahren in Filmen des Genres <i>Blaxploitation</i> glorifiziert. Gangsta-Rapper wie <i>50 Cent</i> oder <i>Snoop Dogg</i> sorgten Anfang des 21. Jahrhunderts für eine Wiederbelebung der Figur des Pimps. Deutsche Rapper wie <i>Fler</i>, <i>Kollegah</i> oder <i>King Orgasms One</i> orientieren sich in ihren Texten an diesem Zuhälterimage.“ (84)</li> <li>o „HipHop ist eine globale Kultur, die durch die Einbettung in lokale Kontexte neue Bedeutungen erhält [...]. Diese Umdeutung der Musikrichtung vollzieht sich [in] vor allem in deutschen Großstädten. Deutschsprachiger Gangsta- und Battle-Rap ist in erster Linie ein <b>bundesdeutsches Phänomen</b>.“ (113)</li> </ul>

#### STRUKTURIERUNGSDIMENSION UND KATEGORIE

### j. JUGENDLICHE IDENTITÄTSFINDUNG / IDENTIFIZIERUNG\*

Nicht berücksichtigt werden hier die Gründe für die Hinwendung bestimmter Jugendlicher zur Rap-Musik (etwa weil sie selbst Mitglieder einer Minderheit sind, vgl. 62). Ebenso wenig soll es hier um die viel diskutierten Aspekte einer möglichen Gefährdung Jugendlicher durch Rap-Musik gehen sowie um allgemeine Pluralisierungs- und Individualisierungsprozesse innerhalb einer Gesellschaft, sondern rein innerhalb der Hip-Hop-Szene.

- o „**Selbstsozialisation** [durch] Mitgliedwerden in [...] der HipHop-Szene [...] die Aneignung der Symbolwelt [...] die Übernahme eines entsprechenden Lebensstils“ (55)
- o „Jugendliche konstruieren über ihre Musikpräferenz und die **Zugehörigkeit zu einer Szene** ihre soziale Identität.“ (55)
- o „Durch die gewählten Symbolwelten bestimmen Jugendliche, wie sie von anderen Personen wahrgenommen werden wollen. Jugendliche eignen sich weiters **Symbole und Codes** einer bestimmten Musikrichtung oder Szene an, um sich einer bestimmten Gruppe anderer Jugendlicher zugehörig zu fühlen und sich von anderen Gruppen abzugrenzen.“ (55 f.)
- o „Jugendliche [konstruieren] beim Umgang mit Musik ihre Identität“ (56)
- o „HipHop gilt als besonders einflussreich auf Jugendliche, da es sich bei den Akteuren zumeist um junge Männer handelt, die von den Rezipienten in hohem Maße als cool angesehen werden.“ (121)

\*Weil es das Material nicht hergab, wurden hier keine untergeordneten Kategorien gebildet.

Forschungsfrage: Inwiefern bzw. inwieweit spiegeln die Konstruktion / Inszenierung der Gangsta-Rap-Kunstfigur Money Boy und der entsprechende künstlerische Output einschlägiges (Meta-)Wissen von Sebastian Meisinger – dokumentiert in dessen Diplomarbeit – wider?

## STRUKTURIERUNGSDIMENSION

### (IMAGE-)KONSTRUKTION / INSZENIERUNG

k. von Künstlerfiguren	<ul style="list-style-type: none"> <li>„Ein Überfall, bei dem <i>50 Cent</i> mehrfach angeschossen wurde, verhalf dem ehemaligen Drogendealer zu einem hohen Maß an <b>Street Credibility</b>, das seine gewalthaltigen und harten Texte umso glaubhafter erscheinen lässt.“ (61)</li> <li>„Battle-Rap hat auch eine ökonomische Perspektive [...] <b>Rap-Battles und Beef</b> [Feindschaften unter Rappern, Anm.] sind für Rapper imagebildend und werden als Marketing- und Promotion-Tool verwendet.“ (69)</li> <li>„[Die deutschen Gangsta-Rapper] präsentieren sich weniger als Musiker, sondern pflegen lieber das <b>Image von Kriminellen</b>, die Rap lediglich als Mittel entdeckt haben, um schnelles Geld zu machen.“ (70)</li> <li>„Gangsta-Rapper [prahlen] mit kriminellen Taten sowie dem tatsächlichen Besitz und dem Gebrauch von Messern und Schusswaffen.“ (70)</li> <li>„<b>Habitus der Härte [ist] ein identitätsstiftendes Element</b> innerhalb der HipHop-Szene. Im Gangsta-Rap wird die als männliches Ideal angesehene Härte auf eine maßlos übertriebene und obszön erscheinende Weise in den Texten inszeniert“ (71)</li> <li>„Ob in den Vierteln, die von den [deutschen] Rappern als Ghettos präsentiert werden, tatsächlich eine ähnliche hohe Konzentration sozialer Probleme herrscht wie in den Ghettos von New York oder Los Angeles, ist [...] für den Kontext der Produktion und Rezeption nicht ausschlaggebend. Entscheidend [sind] die Wahrnehmung der Künstler von sich selbst als Gangster und von ihrem Viertel als Ghetto sowie die damit verbundenen Sinn- und Bedeutungsproduktionen.“ (73)</li> <li>„Indizierung [wird] zu einer Ressource der medialen Aufmerksamkeitsökonomie, indem sie Produzenten und Konsumenten dieser Musik mit einem Authentizitätsnimbus versieht.“ (77)</li> <li>„Die Verbindung von Sex und Gewalt wird von Rappern bewusst eingesetzt, um zu provozieren, öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen und so den Verkauf von Tonträgern anzukurbeln.“ (82)</li> <li>„Da es sich beim HipHop um einen <b>Wettkampf der Männlichkeit</b> handelt, werden als feminin betrachtete Eigenschaften strikt abgelehnt. Rapper pflegen das Image körperlich starker und sexuell hyperaktiver Supermänner.“ (83)</li> <li>„Das Ideal der männlichen Härte muss im Rap um jeden Preis aufrechterhalten werden. Neben <b>Frauenfeindlichkeit</b> ist daher auch <b>Homophobie</b> im HipHop weit verbreitet.“ (83)</li> <li>„Diese Eigenschaft der Härte beruht [...] auf einer <b>Verhüllung des Selbst</b>. Das emotionale oder weiche Innere, das im Rap als weiblich und daher negativ angesehen gilt, wird verdeckt, während die Akteure sich nach außen als hart und gefühllos präsentieren.“ (83)</li> </ul>
I. von Weiblich-/Männlichkeit	<ul style="list-style-type: none"> <li>„Das gängigste Frauenbild im Rap ist das <b>Stereotyp der bitch oder der Nutte</b>. Diese Kategorie von Frau dient Männern lediglich zur Lustbefriedigung.“ (79)</li> <li>„Frauen werden in Rap-Texten häufig als <b>Ware</b> beschrieben, die von Männern besessen werden kann [...]. So werden Frauen als <b>Prestigeobjekte, Trophäen oder Belohnung</b> für beruflichen Erfolg betrachtet und [...] als Statussymbole erwähnt. Gleichzeitig werden Frauen aber auch als Bedrohung für den finanziellen Wohlstand von Männern angesehen. Sie werden in Rap-Texten als ‚<b>geldgeile Schlampen</b>‘ bezeichnet, die aufgrund ihrer sexuellen Macht eine Gefahr für Männer und die Aufrechterhaltung des Patriarchats darstellen.“ (80)</li> <li>„Männlichkeit wird im Rap konsequent als <b>Gegenkonzept zu Weiblichkeit</b> konstruiert [...] Im Rap wird ein <b>patriarchalisches Konzept von Männlichkeit</b> geschaffen, das in seiner Grundstruktur zwar konservativ ist, sich aufgrund der pornografischen und sexuell-aggressiven Elemente aber außerhalb des gesellschaftlichen Konsenses bewegt.“ (83)</li> </ul>



## Zusammenfassung

Gangsta-Rapper verändern ihre Sprache und konstruieren sich damit eine szenetypische Identität. Dem österreichischen Künstler Money Boy ist dies mit jener Sprechvarietät gelungen, die unter dem Namen „*vong*-Sprache“ bekannt geworden ist. Er wird in der vorliegenden Diplomarbeit daher als Beispiel für „strategische“, (besonders) reflektierte Phänomene herangezogen, mit denen in der deutschen Ausprägung des Gangsta-Rap-Genres Imagekonstruktion bzw. -inszenierung stattfindet.

Zunächst wird davon ausgegangen, dass die deutsche Rap-Sprache (adaptive) Übernahmen aus dem US-amerikanischen Raum aufweist. Diesbezüglich wird angenommen, (1) dass Money Boy, der selbst eine Diplomarbeit über Gangsta-Rap verfasst hat, in dieser wesentliche Aspekte seiner Karriere antizipiert, (2) dass die Künstlerfigur aufgrund ihres Identitätskonzepts aber auch ein „Eigenleben“ entwickelt hat. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird daher analysiert, inwiefern bzw. inwieweit sich in der Inszenierung von *Money Boy* und dessen entsprechendem künstlerischen Output einschlägiges (Meta-)Wissen – dokumentiert in dessen Diplomarbeit – widerspiegelt. Ferner wird untersucht, welche Übernahmen und Spezifika die Sprache als Medium von Gangsta-Rap-Identität im deutschsprachigen Raum reflektiert und welche varietäten- bzw. variationsspezifischen sprachlichen Merkmale dabei eine Schlüsselrolle spielen.

Die theoretischen Betrachtungen erfolgen im Rahmen einer funktionalen „Stil“-Forschung der (interaktionalen) Soziolinguistik und der sog. Kontextualisierungstheorie. Zur Beantwortung der Forschungsfragen wird hermeneutisch auf Basis einschlägiger Fachliteratur sowie qualitativ-inhaltsanalytisch hinsichtlich ausgewählter Gangsta-Rap-Texte und des Diskurses auf der *Money-Boy*-Facebookseite vorgegangen.

Es zeigt sich, dass sich die deutsche Rap-Sprache stark an ihrem englischen Vorbild orientiert. Wesentliche Merkmale dienen hierbei als Kontextualisierungshinweise und damit der Identitätsbildung innerhalb der Rap-Szene. Diesbezüglich kann bei der Betrachtung von Money Boy festgestellt werden, dass dieser in seiner Diplomarbeit die wesentlichen entsprechenden Kontextualisierungshinweise antizipiert hat. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird letztlich aber auch festgestellt, dass die von ihm geprägte „*vong*-Sprache“ mittlerweile nicht mehr nur innerhalb der Rap-Szene bekannt ist und demnach von einer Emanzipation dieser Sprechvarietät ausgegangen werden kann.



## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Nina Dierker', with a stylized flourish at the end.

Wien, 01. Juli 2019