



Leseprobe aus Dietrich und Süß, Rap & Rassismus, ISBN 978-3-7799-7620-2

© 2023 Beltz Juventa in der Verlagsgruppe Beltz, Weinheim Basel

[http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/
gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-7620-2](http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-7620-2)

Inhalt

Danksagung	9
1. Einleitung	11
2. Rassismus in der HipHop-Forschung	21
2.1 Blackness, Realness und Gangsta-Rap – der US-amerikanische Diskurs	22
2.2 Glokalisierung, kulturelle Hybridität und die deutsche (Post-) Migrationsgesellschaft – der deutschsprachige Diskurs	27
3 Über Rassismus	35
3.1 Begriffe, Positionen und Perspektiven	35
3.1.1 Rassismusaushandlungen im HipHop-Kontext und das Konzept der Intersektionalität	41
3.2 Rassismus, Interpretation und qualitative Forschung	43
3.2.1 Reflexion des eigenen <i>Weiß</i> seins in der Forschungspraxis	44
4 Studiendesign und methodisches Vorgehen	49
4.1 Rapvideos und weitere „Welten“ der Aushandlung	49
4.2 Sample und methodisches Vorgehen	54
4.3 Die Audiovisuelle Grounded-Theory-Methodologie (AVGTM)	55
4.3.1 Materialbestimmung und Fallauswahl	57
4.3.2 Memowriting und Kodierung als verzahnte Operationen	58
4.3.3 Analytische Trennung von Bewegtbild sowie Text und Musik	59
4.3.4 Die Forschungsfrage als dominanter Orientierungspunkt der Segmentierung	60
4.3.5 Segmentprotokolle zur Dokumentation der Kodevergabe	60
4.3.6 Segmentierung von Text (Lyrics) und Ton (Instrumental)	63
5 Empirischer Teil: Rassismusaushandlungen in Rapvideos, Social Media und (Szene-)Medien	69
5.1 Die erste Welt der Aushandlung von Rassismus im Deutschrap: Rapvideos	69
5.1.1 Visuelle Modi der Inszenierung von Rassismus zwischen „comicartig überzeichnend“ und „wahrhaftig stilisiert“	70
• Die „comicartig überzeichnende“ Inszenierung	71
• Die „wahrhaftig stilisierte“ Inszenierung	72

5.1.2	Vier Modi des Sich-zu-Deutschland-in-Beziehung-Setzens	73
5.1.3	Das Schwarzsein in Deutschland	74
	• Die comicartige Inszenierung	74
	„Das is kein Neger-Ding, ich bin ein Ghetto-Kind“ – <i>B-Tights</i> „Der Neger“	74
	„Ich hab' Arsch, ich bin schwarz“ – <i>SXTNs</i> „Ich bin schwarz“	78
	„Es ist nicht der Wagen, sondern wer ihn fährt“ – <i>Tareks</i> „Nach wie vor“	81
	• Die wahrhaftige Inszenierung	85
	„Mein Vater sagte, halt' ihn' nie die andere Wange hin!“ – <i>OG Keemos</i> „216“	85
	„Ich hörte schon im Kindergarten Weiße zu mir Nigga sagen“ – <i>Brothers Keepers</i> „Adriano (letzte Warnung)“ und <i>Samy Deluxe</i> feat. <i>Torch</i> , <i>Xavier Naidoo</i> , <i>Afrob</i> , <i>Megaloh</i> , <i>Denyo</i> „Adriano (SaMTV Unplugged)“	88
5.1.4	Das Ethnisch-Hybridsein in Deutschland	93
	• Die comicartige Inszenierung	93
	„Migrantenkind, in mir steckt der Zorn meiner Oma, meiner Mama, meiner Tanten drinnen“ – <i>Ebows</i> „K4L“	93
	„Kein Unterschied zwischen Türken oder Kurden oder sonst irgendwas in mein' Heaven“ – <i>Manuellsens</i> „Toss it“	99
	• Die wahrhaftige Inszenierung	102
	„Kein Ausländer und doch ein Fremder“ – <i>Advanced Chemistry</i> : „Fremd im eigenen Land“ und „Operation Artikel 3“	102
	„Bruder gib mir deine Hand und lass uns leben friedlich“ – <i>Fresh Familees</i> „Ahmet Gündüz“	107
	„Wir sind zwischen beiden Welten aufgewachsen, Punkt“ – <i>Eko Freshs</i> „Aber“	108
	„Halb Türke, halb deutsch, ich war nie dies oder das“ – <i>Azzi Memos</i> Allstar-Track „Bist du wach?“	112
5.1.5	Das Deutschsein in (Rap-)Deutschland	116
	• Die comicartige Inszenierung	116
	„Schwarz, weiß, egal, jeder ist hier Aggro in Berlin“ – <i>Flers</i> „Neue Deutsche Welle“	116
	„Aufrecht stehen, absolut, gerade geh'n, Deutsches Blut“ – <i>Chris Ares</i> ' „Neuer Deutscher Standard“ (feat. <i>Prototyp</i>) und „Widerstand“ (feat. <i>Komplott</i>)	120
	• Die wahrhaftige Inszenierung	128
	„Wenn man genauer hinschaut, ist Deutschland schon ganz in Ordnung“ – <i>Samy Deluxe</i> ' „Dis wo ich herkomm“	128
	„Wenn man dich nicht akzeptiert, weil du deutsch bist“ – <i>CashMos</i> „Alman“	132

5.1.6	Das Deutschsein als abzulehnendes Sein	142
	• Die comicartige Inszenierung	142
	„Man kann und darf mit diesen Leuten gar nicht mehr reden“ – <i>Antilopen Gangs</i> „Beate Zschäpe hört U2“	142
	„Wo sind bloß die Terroristen, wenn man sie grade mal braucht?“ – <i>K.I.Z.s</i> „Boom Boom Boom“ (2015)	146
5.1.7	Zusammenfassung	152
5.2	Die zweite Welt der Aushandlung von Rassismus im Deutschrapp: Rapvideokommentare	161
5.2.1	Methodisches Vorgehen und einzelne Schritte	161
5.2.2	Bedeutung und Herausforderungen von Videokommentaranalysen	162
5.2.3	Einzelfallanalysen und Songauswahl	164
5.2.4	„Wie keiner in den Kommentaren merkt, dass es eine Provokation sein soll“ – <i>SXTNs</i> „Ich bin schwarz“	165
5.2.5	„Ihr seid nicht unterdrückt und jetzt hört auf, so zu tun als ob“ – <i>Ebows</i> „K4L“	171
5.2.6	„Sehr gut gemacht, inhaltlich teilweise fragwürdig“ – <i>OG Keemos</i> „216“	180
5.2.7	„Eine Schande, was einige ‚Zugereiste‘ sich hier trauen“ – <i>Tareks</i> „Nach wie vor“	187
5.2.8	„Er hat das Recht, das zu thematisieren, so wie es jeder andere auch darf!“ – <i>CashMos</i> „Alman“	192
5.2.9	Zusammenfassung	198
5.3	Die dritte Welt der Aushandlung von Rassismus im Deutschrapp: (Szene-)Medialer Diskurs	204
5.3.1	Rapmedienanalyse als Szeneanalyse	204
5.3.2	Einzelfallanalysen und Medienauswahl	207
5.3.3	Die (szene-)mediale Lesart von <i>OG Keemos</i> „216“	210
5.3.4	Die (szene-)mediale Lesart von <i>CashMos</i> „Alman“	222
5.3.5	Zusammenfassung	243
6	Zusammenfassung und Ausblick	253
7	Literatur	273
8.	Steckbriefe	287
9.	Glossar	295

Danksagung

Unser Dank gilt zunächst der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) für die Förderung des Projekts und die über vier Jahre hervorragende Beratung und Unterstützung durch Jennifer Seemann und Christian Braun.

Als Autor*innen dieses Buchs bedanken wir uns aber besonders bei Prof. Dr. Günter Mey als Gesamtleiter des Projekts: Die stets aufgeschlossene und substanzvolle Zusammenarbeit, die methodischen Diskussionen und nicht zuletzt die gemeinsam entwickelte Audiovisuelle Grounded-Theory-Methodologie – all dies hat uns enorm bereichert!

Unser Dank gilt aber ebenfalls den studentisch Mitarbeitenden Elena Mancuso, M.A. (Hochschule Magdeburg-Stendal) und Hendrik Rech, B.A. (Universität Leipzig). Zwar sind beide mittlerweile nicht mehr in der Wissenschaft, trotzdem sind sie stets Teil dieses Buches und seiner Diskussionen geblieben.

Unseren Kooperationspartner*innen gebührt ebenfalls unser Dank. Mit ihrer Expertise aus Musikindustrie und Wissenschaft beratend zur Seite gestanden haben uns namentlich: Stephan Kunze (damals Spotify/Musik- und Kulturjournalist), Alex Engelen (damals Four Music/Marketing Manager), Prof. Dr. Jürgen Raab, Dr.in Anja Peltzer und PD Dr. Christofer Jost sowie Jun.Prof.in Ursula Offenberger.

Für die Unterstützung bei dem Buch bedanken wir uns schließlich bei Matthias Schmitt für die Manuskriptdurchsicht und bei Günter Wallbrecht für die Bearbeitung der Fotos sowie dem Team von Beltz Juventa für den Support bei der Buchproduktion.

Berlin im Frühjahr 2023,
Marc Dietrich & Heidi Süß

1. Einleitung

Das vorliegende Buch basiert auf einer vierjährigen qualitativen Studie, die maßgeblich im Zeitraum zwischen 2018 bis 2022 an der Hochschule Magdeburg-Stendal von Marc Dietrich, Günter Mey und Heidi Süß sowie den studentisch Mitarbeitenden Elena Mancuso und Hendrik Rech umgesetzt wurde. Im Rahmen des DFG-geförderten Projekts „Musikvideos, Szenemedien und Social Media – zur Aushandlung von Rassismus im deutschsprachigen HipHop“¹ beschäftigten wir uns mit der Art, wie Rassismus im deutschsprachigen HipHop thematisiert wurde und wird. Wir betrachten HipHop – und dies ist sicher weitgehend konsensfähig – als Deutschlands einflussreichste *Jugendkultur* der Gegenwart. Um Missverständnissen vorzubeugen, möchten wir jedoch betonen, dass HipHop bzw. Rap² sicher nicht nur biologisch ‚junge‘ Menschen fasziniert und zur Vergemeinschaftung bringt: HipHop ist eine „Jugendkultur“ im modifizierten sozialwissenschaftlichen Verständnis: Sie adressiert eine Jugend, für die eine „Entstrukturierung und Entgrenzung“ (Ferchhoff/Dewe 2016) charakteristisch ist. Jugend heute bildet eine unscharf konturierte und stark verlängerte Phase, die bis ins dritte Lebensjahrzehnt oder sogar darüber hinaus reichen kann (vgl. Mey 2018).³ Man kann HipHop hinsichtlich des Adressat*innenkreises auch etwas stärker soziologisch akzentuieren und von einer „Szene“ im Sinne Hitzlers und Niederbachers (2010) sprechen: HipHop ist dann eine posttraditionale Sozialisationsagentur, die distinktionsförderliche und zugleich vergemeinschaftende „Konsum-Stil-Pakete“ (ebd., S. 17) liefert und damit Jugendliche *und* „juvenile Erwachsene“ (ebd., S. 196) adressiert. Im Falle von so traditionsreichen

1 <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/403605416> (25.01.2022).

2 Einem musikjournalistisch und wissenschaftlich weitgehend geteilten Gestus folgend, verwenden wir die Begriffe Rap und HipHop synonym – korrekterweise ist eigentlich zwischen Rap und HipHop zu differenzieren, insofern HipHop die aus mehreren Elementen bestehende übergreifende Kultur ist und Rap eben nur einen Teil davon ausmacht. Aufgrund der medialen Dominanz von Rap ist aber mittlerweile ein eben synonymes Gebrauch etabliert.

3 In dieser Hinsicht besteht dann auch eine Differenz zur klassischen, biografisch streng limitierten Youth-Culture-Konzeption (geprägt von Parsons 1961, 1968). Innerhalb einer als individualisiert verstandenen Gesellschaft wird dann auch keine homogene Teilkultur ausgemacht. Vielmehr umfasst der modernisierte Jugendkulturbegriff eine De-Standardisierung der Jugendphase und eine verlängerte Jugend, die Akteur*innen hervorbringt, deren Lebensstil so geprägt ist, wie es auch die Szeneforschung mit dem „juvenilen Erwachsenen“ umschreibt. Im Falle von Teilnehmer*innen der Jugendkulturen geht es dann um Personen, die v.a. vital und erlebnisorientiert sind (aber nicht zwingend biologisch ‚jung‘, vgl. Hitzler/Niederbacher 2010, S. 196).

Gesellschaftsgebilden wie HipHop (oder Punk, vgl. Mey/Dietrich 2019) handelt es sich deswegen auch um ein zutiefst *intergenerational* frequentiertes Identifikations- und Sinnangebot, insofern sich dort Akteur*innen aus den Pionierzeiten der 1980er Jahre ebenso aufhalten wie Teenager*innen, die immer wieder neu dazustoßen (vgl. Süß/Dietrich 2022). Wenn in dieser Studie also von Rap als einer Jugendkultur die Rede ist, dann ist hierbei immerzu ein modernisierter Jugendkulturbegriff unterlegt (vgl. Mey/Pfaff 2015; Böder/Eisewicht/Mey/Pfaff 2019). Letzterer hat sich mittlerweile auch jenseits der Unterschiede zwischen Jugendkultur-, Subkultur- und Szeneperspektive (vgl. Ferchhoff 2010; Dietrich 2016a) zu einem Konsens entwickelt.

Kommen wir nun aber zum Ziel der Studie: Was uns an der schon traditionell mit Rassismus befassten HipHop-Kultur interessierte, waren die von den beteiligten Akteur*innen mehr oder weniger reflektierten Orientierungen und Wissensbestände, die die Aushandlungen von Rassismus in seinen verschiedenen Schattierungen immer schon leiteten und leiten. Entsprechend war es uns ein Anliegen, den Diskurs auf seinen verschiedenen Ebenen in seiner Entwicklung in den Blick zu bekommen. Aus diesem Grunde nahmen wir die 1990er Jahre als initiale Phase der Fundierung des deutschsprachigen Rap zum Ausgangspunkt, um sodann bis in die Gegenwart zu rekonstruieren, wie sich die Perspektiven auf Rassismus auch in Reaktion auf gesellschaftliche Entwicklungen und Ereignisse stabilisierten oder transformierten. Mit der bereits im Projekttitle aufscheinenden Formulierung „Aushandlung von Rassismus“ fokussieren wir aber nicht nur die klassische Kritik an Rassismus – auch, wenn dies rapaffine oder subkulturhistorisch bewanderte Leser*innen sicher als erstes vermuten mögen. Uns interessierte zunächst einmal die „bloße“ *Thematisierung* von Rassismus als einer Form von Diskriminierung, die mit überwiegend essenzialisierenden Vorstellungen der Minderwertigkeit bestimmter Gruppen aufgrund ihrer ethnischen und/oder kulturellen Hintergründe operiert. Impliziert sind insofern nicht nur Rassismusanprangerungen (wie sie in der HipHop-Historie aufgrund der Ursprungsgeschichte zahlreich sind), sondern ebenfalls Positionen, die als Kommentar zu Rassismus verstehbar sind oder sich (implizit) an diesem Thema abarbeiten. Zur Folge hat dies, dass in dem 21 Musikvideos umfassenden Sample klassische Rassismuskritiken wie jene von *Advanced Chemistry* und *OG Kemo* mit solchen Beiträgen zusammenfinden, die vordergründig keine Rassismuskritik darstellen oder sogar rassismusförderliche Elemente enthalten können (wie z. B. „Der Neger“ von *B-Tight*). Mit diesem Blickwinkel erweitert sich das Spektrum dann auch um Positionen, die durchaus als rechts klassifizierbar sind (dazu zählen etwa die Beiträge von *Chris Ares*, der bekanntermaßen der *Identitären Bewegung* → *Glossar* nahesteht). Ebenso kommen auch solche Rapvideos in den Blick, die progressiv oder auch antirassistisch intendiert waren, aber durchaus kontroverse Inszenierungen und stereotype (Re-)Produktionen aufweisen (dazu zählt etwa „Dis is wo ich herkomm“ von *Samy Deluxe*).

Das Zentrum der Analysen in diesem Buch bilden also deutschsprachige Rapvideos als die wahrscheinlich einflussreichsten Bühnen der HipHop-Kultur. Rapvideos verstehen wir als kulturelle Selbstbeschreibungen sowie populäre audiovisuelle Sinn- und Identifikationsangebote, deren methodisch kontrollierte Analyse zentrale Einsichten dazu liefert, was wann und wie unter Rassismus im deutschen HipHop verhandelt wird und wie dies mit übergeordneten soziokulturellen Diskursen in Verbindung steht. Da Musikvideos aber nur eine „Welt“ innerhalb der „Arena“ des Deutschraps bilden⁴ und wir der Komplexität zeitgemäßer (digitaler) Aushandlungen von Szenen wie HipHop Rechnung tragen möchten, stellen wir der Produktanalyse auch eine *Rezeptionsanalyse* zur Seite, indem wir zum einen die unter den Musikvideos befindlichen *YouTube*-Kommentare untersuchen und darüber hinaus *journalistische Kommentare* zu den Videos und angrenzenden Diskursen auswerten. Letzteres erfolgt unter Einbindung sowohl klassischer HipHop-Online-Medien als auch von Beiträgen, die im Feuilleton überregionaler (Online-)Zeitungen firmieren. Durch dieses Forschungsdesign, d. h. der Verknüpfung dreier Welten der Aushandlung, wird Rassismus also sowohl auf der Ebene der Produkte (Musikvideos), als auch der Ebene der Rezeption bzw. Medienrezeption rekonstruiert (*YouTube*- bzw. *journalistische Kommentare*). Mit dieser Anlage ist die Studie dann auch nicht nur als Beitrag zur sozial- und kulturwissenschaftlichen Szeneforschung (vgl. Hitzler/Niederbacher 2010) oder auch den interdisziplinären HipHop-Studies zu betrachten (vgl. Dietrich 2016a, 2018; Süß 2021a, b), sondern ebenso als Beitrag zu einer qualitativen soziologischen Kulturanalyse im Kontext digitaler Diskurse.

Bevor wir näher in den Aufbau des Buches einführen, möchten wir aber die Fragestellung nach Rassismusaushandlungen im deutschsprachigen Rap noch etwas näher begründen und eine kleine Vorschau auf die Ergebnisse liefern: Die Frage nach den oft implizit bleibenden Sinnschichten und Artikulationen von Rassismus – den „Konzepten“, wie es in der von Glaser/Strauss (1967) begründeten *Grounded-Theory-Methodologie* heißt (vgl. Mey/Mruck 2011; Bryant/Charmaz 2019) – macht schon allein wegen des enormen kulturellen Einflusses von HipHop Sinn: Seit Jahrzehnten dominiert HipHop die (Streaming-)Charts, die Mode, die Sprache und auch den medialen Diskurs in Form von „Schlagzeilen“ (vgl. Dietrich/Seeliger 2012; Dietrich 2016a; Süß 2021a). HipHop ist so etwas wie ein Seismograf gesellschaftlicher Themen und Konflikte. Nicht umsonst bilden sich gesamtgesellschaftlich geführte Debatten etwa zu Emanzipation oder auch sozialer Ungleichheit besonders hier (und unter allen Vorzeichen) ab. Rassismus und weitere Diskriminierungsformen berührende Themen bilden auch schlicht eine Konstante – sowohl im Rap als auch der medialen Fokussierung auf Rap:

4 Die Begriffe „Welten“ und „Arenen“, die wir in Kapitel 4.1 näher aufgreifen, stammen maßgeblich von Anselm Strauss – dem Mitbegründer der Methode unserer Wahl, der *Grounded-Theory-Methodologie*.

Zu denken ist hier beispielsweise an den „Echo-Skandal“ 2018, im Zuge dessen sich eine breit geführte Diskussion um Antisemitismus im Pop und Deutschrap entzündete (vgl. Baier 2019, 2020, 2022; Schmidt/Dollinger/Bock 2022), oder auch die Kampagne um *#deutschrapmetoo*, die Mitte 2021 eine umfangreiche Debatte über Sexismus und sexuelle Gewalt im Rap auslöste (vgl. Süß/Dietrich 2022; Süß 2023a). Um das Thema Rassismus und besonders Rassismuskritik im Kontext von HipHop zu rekonstruieren, muss man den Blick aber keineswegs auf Erscheinungen der letzten Jahre verengen: Rassismus lässt sich bereits seit der kulturellen „Startphase“ des deutschsprachigen HipHop, d. h. ab den frühen 1990er Jahren als prominenter Gegenstand von Rapmusik ausmachen (vgl. Androutsopoulos/Scholz 2002; Lütke 2007; Templeton 2007; Rappe 2010; Wolbring 2015). Während im „Ursprungsland“ des HipHop, den Vereinigten Staaten von Amerika, es aber vor allem Afroamerikaner*innen und Latinos sind, die Rap als Medium zur Artikulation ihrer (prekären) Lebensverhältnisse und rassistisch strukturierten Alltagswelt interpretieren, liegt der Fall in Deutschland aufgrund einer anderen Geschichte und eines divergenten Migrationsregimes etwas anders: Schon in den frühen 1990er Jahren lassen sich Perspektiven von Rapper*innen rekonstruieren, die Nachfahren türkischer Gastarbeiter*innen (→ Glossar) sind und sich kritisch mit dem Verhältnis von Deutschen und Türken auseinandersetzen. So zum Beispiel im Song „Ahmet Gündüz“ der Rap-Crew *Fresh Familee* (der Teil unseres Samples ist). Auf der anderen Seite etablieren sich Rassismuskritiken, die vom „Afrodeutschsein“ (→ Glossar) ausgehen und von Gruppen wie *Advanced Chemistry* oder dem Projekt *Brothers Keepers* repräsentiert werden. Diese beiden Perspektivschwerpunkte haben sich bis heute zwar durchaus reproduziert, unterschiedliche Entwicklungen haben dann jedoch dazu geführt, dass sich eine Vielzahl neuer Blickwinkel eingestellt hat. Um dies bereits einmal anzudeuten und damit ein *wesentliches Ergebnis* dieser Studie zu skizzieren: Seit den späten Nullerjahren sind nicht nur Kritiken und Erfahrungsräume von Menschen mit türkischem oder arabischem Migrationshintergrund (→ Glossar) präsent, sondern auch solche, die von Menschen mit Fluchtgeschichte in den kommerziell relevanten Rap eingespeist werden (vgl. Güngör/Loh 2017). In den letzten Jahren sind es dann zunehmend Schwarz gelesene Menschen (→ Glossar) oder PoC⁵ ohne Bezug

5 Die Begriffe sind im Glossar erklärt. Wir haben versucht, sie nach bestem Wissen und Gewissen möglichst passgenau zu verwenden, und dabei berücksichtigt, dass sich das Adjektiv „schwarz“ nicht auf das Aussehen, eine biologische Eigenschaft oder eine Farbe im engeren Sinne bezieht. „Schwarz“ wird als soziale Kategorie verstanden, die sich auf eine gemeinsame Position in der Gesellschaft und damit verbundene, geteilte Erfahrungen von Rassismus bezieht. Um auf die politische Dimension dieser gesellschaftlichen Position hinzuweisen, hat sich im wissenschaftlichen Diskurs mittlerweile die Schreibweise „Schwarz“ mit großem „S“ etabliert, der wir uns angeschlossen haben. Ebenso haben wir bei der Bezeichnung Person of Color (PoC) berücksichtigt, dass hiermit eine internationale Sammelbezeichnung für nichtweiße Menschen, d. h. Menschen, die rassifiziert und/

zur „klassischen“ Gastarbeiter*innenmigration, die Rassismus im Deutschrap zum Thema machen. Das Repräsentationsspektrum ethnischer Gruppen hat sich innerhalb der letzten beiden Jahrzehnte im Bereich des deutschsprachigen Rap also maßgeblich erweitert. Hinzukommt, dass sich innerhalb des letzten Jahrzehnts immer mehr weiblich, nicht-binär bzw. queer (→ Glossar) identifizierte Personen im Bereich des deutschsprachigen Rap etablieren konnten, sodass sich die *ethnisch-kulturelle Diversität* zunehmend mit einer Vielfalt im Bereich *geschlechtlich-sexueller Identitäten und Orientierungen* überkreuzt. Besonders anschaulich wird dies zum Beispiel in den HipHop-Medien bei Personen wie *Miriam Davoudvandi* oder auch *Salwa Houmsi*, die als (HipHop-)Journalist*innen dezidiert feministische Positionen und (post-)migrantische Erfahrungsräume einbringen. Auch Rapper*innen wie *Nura* oder *Ebow*, die sich bisexuell bzw. queer identifizieren und sich dezidiert für die Rechte der LGBTQI+-Community (→ Glossar) engagieren, sind mittlerweile enorm relevant und bringen ihrerseits unterschiedliche Erfahrungen von Rassismus in den deutschsprachigen Rap-Diskurs ein (vgl. Süß/Dietrich 2022). Soziologisch betrachtet sind diese Entwicklungen – und damit nehmen wir bereits ein *zweites Ergebnis* dieser Studie vorweg – auf Dynamiken der „postmigrantischen Gesellschaft“ (→ Glossar) zurückzuführen. Hierbei handelt es sich um einen Gesellschaftszustand, den die Migrationssoziologin Naika Foroutan (2015, 2021) wiederholt untersucht hat. Ihr folgend hat Deutschland seine Einwanderungsgeschichte zögerlich und spät anerkannt, weswegen die wirtschaftlichen und soziokulturellen Leistungen migrantischstämmiger Akteur*innen nur defizitär in gesellschaftliche Formen der Anerkennung, Repräsentation und Inklusion übersetzt wurden. Die Folge dessen kann man in alljährlich erscheinenden Studien erkennen, die (v.a. türkisch- und arabischstämmigen) Migrant*innen strukturelle Nachteile in zentralen gesellschaftlichen Feldern wie dem Bildungsbereich, dem Arbeits- und Wohnungsmarkt, aber auch der Politik attestieren. Sie finden ihren Ausdruck in immer lauter werdenden Forderungen nach Teilhabe und Gleichberechtigung, wobei sie medial oftmals unter dem kritisierbaren Etikett der „Identitätspolitik“ diskursiviert werden.

Die Rassismuskritik sowie der Wunsch, gehört und gesehen zu werden, um im Kampf um Ressourcen Bestand zu haben – all dies ist also Wesenszug der

oder migrantisiert werden, vorliegt. PoC beschreibt ganz ähnlich wie Schwarz oder weiß keine Hautschattierungen, sondern eine rassismusbasierte Marginalisierungserfahrung. „PoC“ ist seit der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung in den 1960ern ein etablierter Begriff, der in analytischer sowie politischer Absicht verwendet wird, aber auch aktiv als Selbstbezeichnung zum Einsatz gelangt. Als Rückeroberung und positive Umdeutung der abwertenden Zuschreibung „colored“ (im Deutschen „farbig“), vereint er inszwischen sehr unterschiedliche Communities, die jedoch die Erfahrung struktureller Ausschlussverfahren aufgrund von Rassismus teilen. Einige Communities verwenden statt PoC auch den Begriff „Schwarz“, um sich als Teil der afrikanischen Diaspora zu markieren.

postmigrantischen Gesellschaft. Es ist dann auch die Dynamik der nachholenden Repräsentation von migrantisch geprägten Gruppen, die sich im Feld des Rap in Form heterogener und multipler Kritikformen artikuliert. Sie manifestiert sich im Musikvideo, den *YouTube*-Kommentaren und einem diese Aushandlungen begleitenden Mediendiskurs, wobei hierbei immer wieder gesellschaftliche Ereignisse als Anlässe rekonstruierbar sind. So etwa, wenn die Rap-Formation *K.I.Z* im Video zu „Boom Boom Boom“ auf die tendenziösen Diskurse im Kontext der sogenannten „Flüchtlingskrise“ im Jahr 2015 reagiert. Die aufgerufenen Kontexte sind allerdings heterogen und historisch unterschiedlich gelagert: Unsere Analysen zeigen, dass oftmals in kritischer Absicht Traditionslinien des Rassismus entworfen werden und hierbei die Zeit der amerikanischen Sklaverei, die US-amerikanische Bürgerrechtsbewegung, aber auch die Weimarer Republik, das „Dritte Reich“, sowie aktuelle Rassismussvorfälle sowohl in den USA (der rassistisch motivierte Mord an George Floyd) als auch in Deutschland (die NSU-Mordserie) aufgegriffen werden. Dass der dominante Modus der Rassismusthematisierung im deutschsprachigen Rap jener der Rassismuskritik ist, ist also nicht von der Hand zu weisen: Die Interpretation von HipHop als Medium zur Artikulation randständiger Positionen und Repräsentationen marginalisierter Gruppen ist eben ein Merkmal, das sich durch Prozesse der sogenannten „Glokalisierung“ (Robertson 1998; für HipHop: Klein/Friedrich 2003; Androutsopoulos 2003; Dietrich 2015a) in Deutschland tatsächlich reproduziert hat. Dennoch sind hier keine ahistorischen Gesetzmäßigkeiten am Werk: In unserer Studie ist wie bereits erwähnt ganz bewusst von „Aushandlungen“ die Rede. Zunächst kennzeichnen sich „Aushandlungen“ durch einen ergebnisoffenen Thematisierungsmodus. Gemäß einer symbolisch-interaktionistisch geprägten Perspektive auf die „Negotiation“, also die permanente Aushandlungsbedürftigkeit von Ordnungen (vgl. Strauss 1978), betrachten wir HipHop-Werte und entsprechende Orientierungen als das immerzu vorläufige Resultat von Interpretationen: So muss die Antwort auf die Frage, was HipHop sein oder nicht sein soll und mit welchen kulturellen oder politischen Idealen er verknüpft sein soll – bei aller Persistenz von Strukturen –, immer auch mit Blick auf Interpretationen dominanter Akteur*innen und (medialer) Institutionen sowie resultierender Praktiken verknüpft werden. Die soziologische Perspektive ist dabei eine „unromantische“ Perspektive, kann HipHop aus diesem Blickwinkel doch keine *per se* antirassistische Jugendkultur darstellen, insofern die Ausrichtung eben den Orientierungen und Wissensbeständen der Beteiligten untergeordnet ist. Dies meint auch, dass die US-amerikanische Ursprungserzählung, die HipHop in einem antirassistischen Kulturkontext platziert, keine überzeitliche „Wahrheit“ darstellt. Einmal gebildet, sind Strukturen der Rapkultur immerzu Verschiebungen, Modifikationen und Revisionen ausgesetzt. Zu dieser Aushandlungsbewegung gehören sodann auch Rassismusthematisierungen, die sich immer wieder den Vorwurf der (Re-)Produktion rechter Semantiken und rassistisch lesbarer Darstellungen

eintragen (vgl. Loh/Güngör 2002; Busch/Süß 2021). Dazu zählt nicht nur „Neue Deutsche Welle“, ein Video des weißdeutschen Rappers *Fler* aus dem Jahr 2005, sondern auch das bereits erwähnte „Der Neger“;⁶ ein drei Jahre zuvor veröffentlichtes Video von *B-Tight*, das ebenfalls aus dem *Aggro-Berlin-Kosmos* stammt. Letzterer spielt in den Nullerjahren unter verschiedenen Vorzeichen mit sozialen und ethnischen Stereotypen, die bewusst ambivalent angelegt sind (vgl. dazu Szillus 2012; Süß 2021a, S. 223 ff.). Die Tatsache, dass Rapmusik v. a. durch Einnahmen aus Streamingangeboten lukrativ und einflussreich geworden ist, hat dann auch – und dies ist eine Vorschau auf ein *drittes Ergebnis* unserer Studie – Publika in den Rap gebracht, die Lai*innen dort nicht zwingend vermuten würden: Rap war seit Anbeginn ein politisch wichtiges Einflussinstrument, und im Zeitalter der postmigrantischen Gesellschaft engagieren sich dort eben nicht nur jene, die gesellschaftlich eindeutig marginalisiert sind und Ressourcen für sich reklamieren möchten, sondern auch Etablierte oder jene, die ihre Position und ihre Ressourcen (aus einer tendenziösen bis rechten Weltsicht heraus) verteidigen wollen. Beides führt dann dazu, dass in der Musik gesellschaftliche Gruppen vertreten sind, die noch vor wenigen Jahren auf der popkulturellen Repräsentationsfläche kaum erkennbar waren (vgl. Seeliger/Dietrich 2017) und ideologisch vermeintlich inkompatibel erschienen. Die „Musik der Marginalisierten“ wird dann auch von jenen genutzt, die weder strukturell marginalisiert, noch umfänglich rassistisch betroffen sind – was man durchaus perfide nennen kann. Mit seinem Plädoyer für den „Alman“ (→ Glossar), den vermeintlich im „Migrantenviertel“ diskriminierten Deutschen, trat im Jahr 2020 beispielsweise der – immerhin bereits seit 2006 aktive – weißdeutsche Rapper *CashMo* in Erscheinung. Inhaltlich ähnlich aufgestellt – wenngleich deutlich radikaler – sind auch Rapper wie *Chris Ares*, *Komplott* und *Prototyp*, die sich dem identitären, sogar rechtsextremen Lager zuordnen lassen (vgl. Schwarz 2021; Alt-Hessenbruch 2021). Auch dieses Spektrum haben wir in Form von *CashMo* entlang der drei Aushandlungswelten untersucht – schließlich geht es uns darum, Rassismus als ein polyphones, umkämpftes und hochgradig aushandlungsbedürftiges Thema im deutschsprachigen HipHop-Diskurs zu rekonstruieren, seine zentralen Schattierungen herauszuarbeiten und dabei auch historische und aktuelle Kontexte im Blick zu behalten.

Das Buch gliedert sich in insgesamt *sechs Kapitel* und wird durch Literaturangaben, Steckbriefe zu den behandelten Künstler*innen sowie ein Glossar (das die wesentlichen verwendeten Begriffe definiert) ergänzt.

6 In der Alltagspraxis und bei Vorträgen reproduzieren wir das N-Wort freilich nicht, im Kontext der Studie ist es u. E. jedoch notwendig, sowohl die von den Künstler*innen gewählten Songtitel korrekt wiederzugeben als auch jene rassistischen Begriffe zu benennen, die im empirischen Material auftauchen (und bisweilen sogar in empowernder Absicht von Rapper*innen zur Selbstetikettierung genutzt werden).

Kapitel zwei „Rassismus in der HipHop-Forschung“ bildet nach diesem einleitenden Kapitel den Auftakt der Studie. Unternommen wird eine Sondierung der wichtigsten Erkenntnisse und Beiträge aus der interdisziplinären Forschung zu Rassismus im HipHop, wie sie in den USA und Deutschland vorgelegt wurden. Das Kapitel präzisiert einige der in dieser Einleitung nur angedeuteten Kennzeichen der HipHop-Entwicklung. Es zeigt auf, dass Kategorien wie Ethnizität und Klasse (oft auch im Kontext von Authentizität) zu den Hauptbezugspunkten des Rap und darauf gerichteter Forschung geworden sind, weshalb Rassismus in einer sozial ungleich gedeuteten Welt auch ganz besonders in Erscheinung tritt. Auch aus diesen Gründen knüpfen wir an diese Forschungstradition – und wie wir hoffen innovativ – an.

In *Kapitel drei* „Über Rassismus“ stellen wir eine Reihe von Überlegungen zum Rassismusbegriff an, wobei wir Vorschläge aus der einschlägigen sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschung aufgreifen. Die in der Forschungsliteratur dokumentierten Begriffe führen uns zunächst zu einem breiten Rassismusbegriff, den wir dann aufgrund der Analyse der Videos und unter Beschäftigung mit der Literatur aus den HipHop-Studies *intersektional* angelegt haben. Der breite Rassismusbegriff und der intersektionale Ansatz dienen uns sodann als „Sensitizing Concepts“ im Sinne Herbert Blumers (1954) – beide Bezugspunkte orientieren unsere grounded-theory-basierte Studie, ohne sie jedoch zu determinieren. Integriert haben wir zudem ein *Unterkapitel* (3.2.), das sich kritisch mit der eigenen Position als überwiegend weißdeutsche Forschende, die eine qualitative Studie zu Rassismus im Rap vorlegen, befasst.

Im Anschluss daran werden in *Kapitel vier* das für diese Studie leitende Forschungsdesign und das methodische Vorgehen vorgestellt. Dazu werden (von Marc Dietrich und Günter Mey, die diesen Abschnitt verfasst haben) die wesentlichen Schritte der für dieses Projekt speziell entwickelten und mittlerweile verschiedentlich dargestellten Audiovisuellen Grounded-Theory-Methodologie (vgl. Dietrich/Mey 2018, 2019, 2020; Dietrich et al. 2021) unterbreitet. Wenngleich wir uns in dieser Arbeit für eine Darstellung der Analyseergebnisse entschieden haben, die weniger stark an der Terminologie der Grounded-Theory-Methodologie orientiert ist, dafür aber einen größeren Leser*innenkreis adressieren dürfte, so wurden dennoch alle Welten (erste Welt: Rapvideos, zweite Welt: Videokommentare, dritte Welt: Mediendiskurse) streng auf Basis der (AV)GTM ausgewertet und auf ihren konzeptuellen Gehalt befragt. Das Ergebnis für die erste Welt, die *Musikvideos*, wird in *Kapitel 5.1*, das den Auftakt zum *empirischen Teil der Studie* (Kap. 5) bildet, präsentiert. Im Falle der Musikvideoanalyse wird eine sowohl die Darstellungsform als auch die grundsätzliche inhaltliche Positionierung der Rassismusthematisierung erfassende Rekonstruktion geleistet. Damit wird gezeigt, *wie* eine Darstellung realisiert ist (im Falle der Videos identifizieren wir die Modi „wahrhaftig“ und „comicartig überzeichnend“) und *welche semantische Qualität* die Rassismuskonstruktion kennzeichnet (z. B. eine Rassismuskritik, die sich

am *Schwarzsein in Deutschland* festmacht). Darauf folgend gewährt *Kapitel 5.2* Einblick in die zweite Welt, wobei es um die Aushandlung der Musikvideokonstruktionen in der *Kommentarspalte* unter den Videos (bei *YouTube*) geht und wir zeigen, dass die Rezipient*innen teilweise sehr selektiv und kontrovers an die Performances der Künstler*innen Anschluss nehmen und die Videos fast immer Vorlagen für Diskussionen sind, die größere gesellschaftliche Themen und Konflikte betreffen. *Kapitel 5.3.* wiederum untersucht den *medialen Diskurs* zu den Videos und damit verbundenen Künstler*innen, wobei nicht nur Beiträge der HipHop-Medien ins Zentrum rücken, sondern auch solche, die außerszenischen Medien sowie dem Feuilleton entstammen. Ähnlich wie im Falle der Auswertungen der *YouTube*-Kommentare musste auch hier eine Auswahl getroffen werden. Tonangebend waren hierbei zeitliche und pragmatische Gründe, ebenso zogen wir aber ins Kalkül, dass es sich um zwei aktuelle und für die Diskussion sehr wichtig gewordene Videos handeln sollte. Die Wahl fiel auf die mediale Thematisierung des Videos „216“ von *OG Keemo* sowie „Alman“ von *CashMo*. Wenn *OG Keemo* sicher zu den wichtigsten Newcomer*innen des deutschsprachigen Rap gehört und „216“ eine genauso sperrige wie komplexe Rassismuskritik erkennen lässt sowie mit „Alman“ von *CashMo* ein äußerst kontrovers aufgenommenen Beitrag entstand, dann glauben wir mit diesen Videos eine für die Diskussion der letzten Jahre schlüssige Auswahl getroffen zu haben.

Alle empirischen Kapitel zu den Welten eins bis drei schließen jeweils mit einer Zusammenfassung und Abstraktion von den Einzelfällen, sodass – nach Maßgabe einer *Grounded-Theory*-Perspektive – jene Aushandlungskonzepte konturiert werden, die alle untersuchten Fälle teilen, aber auch kategorisch unterscheiden. Das diese Studie beschließende *Kapitel sechs* fasst alle Ergebnisse nochmal konzise zusammen. Geleistet wird eine alle Ebenen verbindende Perspektive, sodass der Frage nach Form und Inhalt der Aushandlungen zu Rassismus im deutschsprachigen Rap erstmalig mit einer Antwort begegnet werden kann, die empirisch fundiert und Resultat einer umfassenden qualitativen Analyse auf drei Ebenen der Aushandlung ist.

2. Rassismus in der HipHop-Forschung

Entstanden in den frühen 1970er Jahren in der New Yorker Southbronx ist die Geschichte des HipHop eng mit der Krise des Fordismus und der Deindustrialisierung verwoben: Ökonomische Transformationsprozesse drängten vor allem die auf industrielle Arbeit angewiesene Schwarze Unterschicht sukzessive in Arbeitslosigkeit und Armut. Verschärft durch stadträumliche Erneuerungsprozesse, wie u. a. den Bau des Cross Bronx Expressway, entstand zudem ein Wohnungsmangel, der eine neue *urban underclass* konstituierte. Die innerstädtischen Ghettos avancierten zum Symbol für den Verfall und bildeten den Nährboden für die Entstehung des HipHop. Bis heute steht dieser sinnbildlich für eine Kultur, in der sich gesellschaftlich marginalisierte Gruppierungen sozialkritisch bis politisch artikulieren und damit unterschiedliche Erfahrungen von Ausgrenzung und Diskriminierung auf die popkulturelle Agenda setzen – so weit die Grundkoordinaten der Sozialgeschichte der US-amerikanischen HipHop-Kultur, wie sie ausgehend von den angloamerikanischen HipHop-Studies auch im europäischen Raum weitgehend geteilt wird. Im Fortlauf dieses Narrativs wird mit Blick auf globale Zusammenhänge dann auch auf das durch Roland Robertson (1998) in die Diskussion gebrachte Konzept der Glokalisierung verwiesen. Klein und Friedrich (2003) betonen in Anknüpfung daran, dass die US-amerikanische HipHop-Kultur über die globale Medienrotation in ganz unterschiedliche lokale Zusammenhänge gelangt ist, wo sie vor dem Hintergrund eben lokaler Gegebenheiten selektiv angeeignet wurde. Zur Folge hat dies unterschiedliche HipHop-Identitäten, die sich durch lokal unterschiedliche Erzählweisen, Semantiken und Stile auszeichnen (zur Entstehungsgeschichte des HipHop vgl. die dazu inzwischen umfassend vorliegende interdisziplinäre Literatur aus den US-amerikanischen wie deutschsprachigen HipHop-Studies wie z. B. Rose 1994; Krims 2000; Menrath 2001; Scharenberg 2001; Kage 2002; Androutsopoulos 2003; Klein/Friedrich 2003; Dyson 2004; Rappe 2010; Jeffries 2011; Forman/Neal 2012; Saied 2012; Dietrich 2015a; Verlan/Loh 2015; Wolbring 2015; Seeliger 2021; Süß 2021a u. v. a. m.).

Nachfolgend beleuchten wir den Forschungsstand zum Thema Rassismus im HipHop und geben einen Überblick über die wichtigsten Arbeiten, Perspektiven und theoretischen Zugriffe aus sowohl US-amerikanischer als auch deutschsprachiger HipHop-Forschung und -Szene.

2.1 Blackness, Realness und Gangsta-Rap – der US-amerikanische Diskurs

Als Forschungsgegenstand wurde HipHop in den Vereinigten Staaten bereits in den 1990er Jahren entdeckt, wobei sich der HipHop-Diskurs dort insgesamt weit politisierter darstellt als etwa in Deutschland. Gerade in den Anfängen wird HipHop in der US-Forschung stark im Kontext der erwähnten US-amerikanischen Sozialgeschichte diskutiert und dabei in erster Linie vergleichend an die Schwarze Bürgerrechtsbewegung zurückgebunden (vgl. z. B. Rose 1994; Kitwana 2002; Dyson 2004; zusammenfassend Dietrich 2018a). Die Stile, Praktiken und Performances des HipHop gelten als Ausdrucks- und Ermächtigungsmedium der afroamerikanischen Community. Vor allem in der Sprach- und Musikpraxis des Rap werden enge Parallelen zur afrikanischen Griot-Kommunikation, den Codes und Sprachspielen der Sklavenzeit (signifying, playin' the dozens usw.), aber ebenso dem Scat-Gesang, den Lindy-Hop-Tanzstilen oder der afroamerikanischen Kunstbewegung der *Harlem Renaissance* gezogen (vgl. z. B. Toop 1984; Rose 1994; Streeck 2002; Rappe 2010; Rabaka 2011; Dietrich 2015a; Wolbring 2015; Süß 2021a). Paradigmatisch für diese erste Phase, in der sich HipHop-Studies v. a. als *Black Studies* fassen lassen (vgl. Wolbring 2015, S. 27), ist sicherlich das Standardwerk von Tricia Rose „Black Noise“ (1994). Die Soziologin, die sich selbst als „pro black, biracial, ex-working-class, New York-based feminist“ (ebd., S. XIII) positioniert, arbeitet HipHop darin als kreative und gewaltfreie Revolution Schwarzer Jugendlicher „from the margins“ heraus (vgl. Wolbring 2015, S. 27). Wenngleich Rose dabei bereits früh eine intersektionale Perspektive bemüht und sich intensiv mit den Performances Schwarzer Rapperinnen sowie den komplexen Überschneidungen von Sexismus und Rassismus in Rap wie Kulturindustrie auseinandersetzt, so bilden die *racial politics* dennoch das Zentrum ihrer Abhandlung, wird HipHop in dem Erstlingswerk doch als dezidiert Schwarze Kultur konzeptualisiert:

„Black Noise examines the complex and contradictory relationships between forces of racial and sexual domination, black cultural priorities, and popular resistance in contemporary rap music“ (Rose 1994, S. XIII).

Im US-amerikanischen Rap-Diskurs ist Rose jedoch längst nicht die Einzige, die HipHop als genuin Schwarze Kultur essenzialisiert. Während nicht wenige Arbeiten die sogenannte „HipHop-Generation“ in Verbindung mit der elterlichen *Civil Rights Generation* bringen und dabei abermals (wenn auch mitunter kritisch) in die Traditionslinie Schwarzer Befreiungskämpfe stellen (vgl. z. B. Boyd 2002; Kitwana 2002; Asante 2008 usw.), sieht ein weiterer Diskursstrang die Kultur des HipHop gar als Artikulation eines wiederbelebten Schwarzen

Nationalstolzes. Wolbring (2015, S. 28) verweist an dieser Stelle auf Autoren wie Gilroy, Collins oder Lipsitz und merkt nicht unkritisch an, dass hier zuweilen die Perspektive eines „It’s a black thing, you wouldn’t understand“ vorherrsche. Ein europäischer Wissenschaftsdiskurs – so die Sichtweise – könne die performativen, oralen und theatralen Praktiken und Performances des HipHop gar nicht erst angemessen erfassen, da diese gewissermaßen außerhalb der Sprache und Wertideologie der europäischen Aufklärung liegen würden (ebd.). Im Kontext eines Verständnisses von HipHop-Studies als Black-Studies sei erwähnt, dass sich die US-amerikanische HipHop-Forschung nebst wissenschaftlichen Abhandlungen grundsätzlich durch eine Vielzahl an Beiträgen und Interventionen an der Schnittstelle von Aktivismus, (Musik-)Journalismus und Wissenschaft auszeichnet. In nicht wenigen Publikationen dokumentiert sich dabei eine z. T. normative Ausrichtung, die auch mal in Handlungsaufforderungen mündet. Diese interventionistische Stoßrichtung mag sich durch eine insgesamt stärkere Publikumsorientierung des US-amerikanischen Wissenschafts- und Literaturbetriebs begründen. Tatsache ist jedoch ebenfalls, dass viele Autor*innen der US-amerikanischen HipHop-Studies selbst von Rassismus und/oder anderen Formen von Diskriminierung betroffen sind (vgl. zusammenfassend Dietrich 2018a). Die jeweilige Sprecher*innenposition im Rap-Diskurs wird deshalb häufig mitmarkiert und/oder die eigene (wissenschaftliche) Arbeit mit sozialem Engagement innerhalb der afroamerikanischen Community verbunden. In diesem Zusammenhang, d. h. im Kontext geteilter Diskriminierungserfahrung zwischen Forschungssubjekt und -objekt, sind dann auch der tendenziell rege Austausch sowie die gegenseitigen Bezugnahmen zwischen Akteur*innen aus HipHop-Studies und -Szene zu verstehen (vgl. z. B. Rose 1994; Morgan 1999; Kitwana 2002; Dyson 2004; Pough 2007; Peoples 2008; Hill 2009 u. v. a. m.).⁷ Dies markiert einen deutlichen Unterschied zum deutschsprachigen Raum, in dem HipHop bis heute den Forschungsgegenstand mehrheitlich weißdeutscher Akademiker*innen bildet (vgl. Süß 2021c). Auch eine konstruktive Diskurskultur zwischen Akteur*innen aus Forschung, Journalismus, Aktivismus und Szene ist in Deutschland bis dato eher wenig etabliert – wengleich sich dies innerhalb der letzten Jahre sukzessive zu ändern beginnt (vgl. Süß 2021b; 2023b).

7 Beispiele für die Markierung der eigenen Sprecher*innenposition sowie biografischen Verortung im HipHop-Diskurs wären Rose 1994, Morgan 1999, Dyson 2004 oder auch Asante 2008. Afroamerikanische HipHop-Forschende und *black intellectuals* sind jedoch ebenso gern gesehene Gäste in US-amerikanischen TV- oder Radiosendungen sowie (Video-)Podcast-Formaten, so z. B. HipHop-Feministin Joan Morgen bei der New Yorker HipHop-Radioshow „The Breakfast Club“ oder Michael Eric Dyson bei dem beliebten Rap-Video-Podcast „Drink Champs“. Die enge Verbindung zwischen Forschungs- und Szeneakteur*innen materialisiert sich aber auch anderweitig, etwa im Rahmen von Vorworten innerhalb wiss. Publikationen (vgl. z. B. das Vorwort von Rapper *Common* in der Monografie von Dyson/Daulatzai 2009: „Born to use mics. Reading Nas’s *Illmatic*“).

Im Hinblick auf den universitären Sektor und die Institutionalisierung der US-amerikanischen HipHop-Forschung lässt sich festhalten, dass HipHop-Studies anfangs (und wenn überhaupt) vornehmlich im Bereich der *African American* oder *Africana Studies* gelehrt wurden (vgl. Forman 2007, S. 23) – eine institutionelle Verortung, die dem Verständnis von HipHop-Studies als Black-Studies entspricht. Nach und nach avancierte HipHop jedoch auch zu einem beliebten Forschungsgegenstand weiterer Disziplinen, darunter Soziologie, Kultur-, Literatur-, Sprach- oder auch Medienwissenschaften. Die Herausgeber von „That’s the joint“. The Hip-Hop Studies Reader“ (zwei Auflagen: 2004 und 2012), einem weiteren, wichtigen Standardwerk US-amerikanischer HipHop-Forschung, lehnen eine disziplinspezifische Verortung der US-HipHop-Studies jedoch grundsätzlich ab. Was viele Arbeiten stattdessen eint, ist eine intersektionale Perspektive, die soziale Ungleichheit und Ausgrenzung an der Schnittstelle mehrerer Achsen, v. a. der Trias *race*, *class*, *gender* fokussiert (vgl. Forman 2012a; zusammenfassend Dietrich 2018a).

Dass die Kategorie *race* (→ Glossar) und die damit verbundene Diskriminierungsform des Rassismus im US-amerikanischen HipHop-Diskurs selten gesondert, sondern stets in der Verwobenheit mit anderen Dimensionen, Strukturen und kulturellen Semantiken befragt und analysiert wird, lässt sich bereits an der Kapitel-Struktur des über 700 Seiten starken „Hip-Hop Studies Reader“ von Forman/Neal (2012) ablesen. Folgt man dieser Unterteilung, so werden mindestens fünf zentrale Diskursstränge der US-amerikanischen HipHop-Forschung eng unter rassismustheoretischen und -kritischen Vorzeichen gedacht: Geschichtsschreibung/politischer Widerstand, Authentizität, Kapitalismus/Kulturindustrie, Gender/Sexualität und die Debatten um Raum/Lokalität (das „Ghetto“ und die „Hood“).⁸ Wie bereits erwähnt, ergibt sich die rassismustheoretische Komponente des Themenspektrums Geschichtsschreibung/politischer Widerstand vor dem politisch-historischen Hintergrund von Sklaverei, Segregation und Bürgerrechtsbewegung sowie der afroamerikanischen Tradition vieler Sprach-, Musik- und Kulturpraktiken des Rap, aufgrund deren die Kultur nicht selten als genuine „black cultural expression“ gehandelt wird. Doch auch die „authenticity debates“ des HipHop sind eng an den *race*-Diskurs geknüpft. Vor allem im US-amerikanischen Raum wird die „racial dimension“ (McLeod 1999, S. 140f.) von Authentizität häufig entlang des Dualismus *black* vs. *white* diskutiert, wobei *blackness* mit *realness* übersetzt wird und sich *weiße* Rapper*innen (→ Glossar) und Rap-Crews demzufolge immer wieder mit Vorwürfen kultureller Aneignung und der Ausbeutung Schwarzer Kultur konfrontiert sahen (vgl. z. B. Dyson 2004; Jeffries

8 Der „HipHop Studies Reader“ ist in insgesamt sieben Kapitel gegliedert: „Hip-Hop History and Historiography“, „Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates“, „Hip-Hop, Space and Place“, „Hip-Hop and Gender“, „Rap, Politics and Resistance“, „Hip-Hop, Technology, and Rap’s Lyrical Arts“ und „Hip-Hop in/and the Culture Industries“.

2011; White 2011; Rodman 2012; auch Dietrich 2015a; Süß 2021a). Entsprechend ist auch der HipHop-Diskursstrang zu Kapitalismus/Kommerzialisierung und Kulturindustrie stark von rassismuskritischen Perspektiven durchdrungen. Neben der historischen Kritik an einer *weiß* dominierten Musik- und Kulturindustrie sowie Hörer*innenschaft und der kommerziellen Erschließung des HipHop durch *weiße* Rap-Acts gehören hierzu auch Debatten um den sozialen Aufstieg Schwarzer „HipHop-Mogule“ (z. B. Russell Simmons), deren Geschäftsmodelle und die damit verbundenen Interventionen in vorherrschende Repräsentationsverhältnisse (vgl. z. B. Hess 2005/2012; Negus 2012; Smith 2012; Watkins 2012; Watts 2012). Insbesondere geschlechter- und sexualitätstheoretische Abhandlungen sind im US-amerikanischen HipHop-Diskurs schließlich unwiderruflich mit Rassismusanalysen verquickt und seit Anbeginn durch intersektionale Perspektiven gekennzeichnet. Noch bevor das Forschungsfeld der *Hip-hop Studies* überhaupt etabliert war, traten Theoretiker*innen und Aktivist*innen des *Black Feminism* mit den Protagonist*innen der Kultur in den Dialog, kritisierten den problematischen Männlichkeitskult und die damit verbundene Ausbeutung und Degradierung Schwarzer weiblicher Körper und Sexualitäten (vgl. z. B. hooks 1981; 1994; 2004; Davis 1981; Rose 1994; Collins 2000). Bis heute bildet die Kategorie *race* einen zentralen Bezugspunkt der US-amerikanischen *hip-hop & gender studies*. Nachfolgende Generationen setzen dabei noch stärker auf Intersektionalität und befragen Gender- und Sexualitätsperformances außerdem vermehrt auf ihr emanzipatorisches sowie transformatorisches Potenzial (Stichwort *hip-hop feminism, queer theory*, vgl. z. B. Morgan 1999; Pough 2007; Peoples 2008; Durham 2010; Clay 2012; Keyes 2012; Lindsey 2014 usw.). Spätestens im Hinblick auf die Debatten um Raum und Lokalität („Ghetto“, „Hood“ usw.) ist anzumerken, dass sich thematische Akzentuierungen inklusive der Bedeutung von *race* in den wissenschaftlichen, journalistischen oder auch aktivistischen Diskursen des HipHop immer vor dem Hintergrund gesamtgesellschaftlicher Ereignisse ergeben und zudem eng mit dem jeweiligen Entwicklungsstadium des HipHop verbunden sind. Anders ausgedrückt: Innerhalb der letzten fünf Dekaden hat die Kultur des HipHop bzw. ihre prominenteste Ausdrucksform Rap unterschiedliche Stadien durchlaufen.⁹ Und wengleich zahlreiche Struktur motive um politischen Widerstand, Authentizität, empowernde Genderperformances oder eben Raum/Lokalität bereits in der sogenannten „Ursprungserzählung“ des HipHop angelegt

9 Vgl. Scharenberg (2001), der die Entwicklung der US-amerikanischen Rapmusik in vier Phasen unterteilt: HipHop als Partykultur (Mitte bis Ende der 1970er), *old school* (Anfang bis Mitte der 1980er), eine durch *Public Enemy* eingeleitete politische Periode (1986 bis ca. 1992) und eine bis heute andauernde Phase der Ausdifferenzierung des Genres (Anfang der 90er bis heute). An dieser Stelle sei angemerkt, dass sowohl Genre-Bezeichnungen als auch deren zeitliche Eingrenzungen sowie Relevanz für bestimmte entstehungsgeschichtliche Zäsuren des HipHop in der Forschung zuweilen unterschiedlich verwendet und eingeschätzt werden.

sind, so erhielten sie durch die Entstehung des Gangsta-Rap-Subgenres und dessen weltweiten Siegeszug doch eine enorme Bedeutungssteigerung: Mit Alben wie „It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back“ (1988) oder „Fear of a Black Planet“ (1990) propagierte die New Yorker Polit-Rap-Gruppe *Public Enemy* (*P.E.*) ein neues Schwarzes – und stark maskulin geprägtes – Nationalbewusstsein. Die vielzitierte Parole „Rap is Black America’s CNN“ von *P.E.*-Crew-Mitglied *Chuck D* verdeutlicht die radikale Vereinnahmung des Rap als Sprachrohr der Schwarzen und von Rassismus betroffenen Bevölkerung. Während die afrozentrischen *Public Enemy* maßgeblich für die Politisierung des Musikgenres verantwortlich zeichnen, bringt sich mit *N.W.A.* an der US-amerikanischen Westküste ein subkultureller Gegenentwurf in Stellung: Der Mitte/Ende der 1980er Jahre grassierenden Crack-Epidemie und einer restriktiven Drogenpolitik („war on drugs“), die für Millionen von Afroamerikaner*innen Mitte der 1980er Jahre in Armut, Arbeitslosigkeit, Bandenkriminalität oder den industriellen Gefängniskomplex der USA führte, setzen *N.W.A.* weniger politisch motivierte Systemkritik als vielmehr einen ghettozentristischen „bad nigger street swagger“ entgegen (vgl. White 2011, S. 75). *N.W.A.* zelebrierten „Prügeleien, Frauenfeindlichkeit und nihilistisches Gangster-Draufgängertum“ (Ogbar 2018, S. 14) und avancierten schon bald zur Blaupause des Gangsta-Rap. Dieses Ereignis markiert eine diskursive Verschiebung in der Geschichte des HipHop, die auch die Bedeutung von *race* und den Umgang mit Rassismus betrifft: So wird die eher abstrakte Idee des „Ghettos“ sukzessive durch das Konstrukt der örtlich enger begrenzten „Hood“ ersetzt (vgl. Forman 2012b, S. 251), während mit der Figur des *thugs* die Subjektkultur einer delinquenten Schwarzen Unterschichtsmännlichkeit in das Zentrum der Kultur rückt (vgl. z. B. Jeffries 2011; Süß 2021a). Spätestens an dieser Stelle wird *race* (ebenso wie *gender*) im Rap-Diskurs also ganz explizit im Zusammenhang mit *class* verhandelt, wobei die Identitätsarbeit eng an konkrete, strukturschwache Gegenden und lokale Gegenkollektive gebunden ist.

Wenngleich die enorme Popularität und Kommerzialisierung des HipHop maßgeblich durch den Erfolg des Gangsta-Rap-Subgenres Anfang der 1990er einsetzt, so beginnen sich die Bildwelten und Diskurse der US-amerikanischen Subkultur bereits ab den 1980er Jahren über den Globus zu verbreiten. Der Perspektive der HipHop-Studies als Black-Studies (vgl. Rose 1994 mit „Black noise“) steht deshalb schon bald die Betrachtungsweise von HipHop-Studies als *Global Studies* gegenüber (vgl. Mitchell 2001: „Global noise“, siehe zusammenfassend bei Wolbring 2015, S. 28 ff.). Damit einher geht auch eine Kritik an zu restriktiven Konzeptualisierungen, die HipHop als genuin Schwarze Kultur essenzialisieren und die vielgestaltigen landesspezifischen Übersetzungen samt ihrer kreativen Um- und Neudeutungen außer Acht lassen. In diesem Zusammenhang gewinnt sodann das erwähnte Konzept der „Glokalisierung“ an Bedeutung, das auch innerhalb der deutschsprachigen HipHop-Literatur bis heute einen zentralen Bezugspunkt wissenschaftlicher Auseinandersetzung bildet.

2.2 Glokalisierung, kulturelle Hybridität und die deutsche (Post-) Migrationsgesellschaft – der deutschsprachige Diskurs

Im deutschsprachigen Raum wird seit der Jahrtausendwende zu HipHop geforscht, wobei sich erste Beiträge hierzulande vor allem auf US-amerikanische Akteur*innen und Produktionen beziehen (vgl. Scharenberg 2001; Streeck 2002; Kage 2002). Ähnlich wie in den USA spannt sich auch die hiesige Forschungslandschaft seit Anbeginn zwischen wissenschaftlichen, journalistischen und aktivistisch-interventionistischen Beiträgen auf, wobei die Übergänge zwischen den jeweiligen Textsorten häufig diffus sind. Zugriff und Motivation betreffend lassen sich dabei bis heute grundsätzlich zwei Positionen unterscheiden: Einerseits gibt es Ansätze, HipHop stärker einer Verwissenschaftlichung zuzuführen. HipHop-kulturelle Akteur*innen und Praktiken werden dann zum Gegenstand objektiver (germanistischer, soziologischer usw.) Analysen, mit dem Ziel, HipHop (noch weiter) in den Stand eines legitimen akademischen Forschungsgegenstands zu erheben. Die forschersiche Haltung ist sodann entsprechend nüchtern und um Objektivität bemüht, während eigene biografische Verwicklungen oder Reflexionen der (z. B. *weißen*, männlichen usw.) Sprecher*innenposition im Feld eher unbenannt bleiben (vgl. Androutsopoulos 2003; Klein/Friedrich 2003; Dietrich/Seeliger 2012; Dietrich 2016b; Seeliger 2021; Wolbring 2015; Höllein/Lehnert/Woitkowski 2020). Demgegenüber stehen Positionen, die mehr auf die Verschränkung von Theorie und Praxis und die diskursive Einbindung entsprechender Akteur*innen aus Aktivismus, Kulturarbeit und Szene bedacht sind. Arbeiten aus diesem Bereich bewegen sich häufig an der Schnittstelle zur Sozialen Arbeit sowie zur Kunst-, Sozial-, Medien- oder Musikpädagogik. Auch ethnografische Zugänge und/oder Beiträge, die die eigene Position im Feld mitmarkieren, finden sich hier gehäuft (vgl. Rappe 2010; Güngör et al. 2021; Süß 2021a, c; Süß/Burghausen/Ryue 2021; Imort-Viertel 2022; Kautny 2022; Nitzsche 2022 usw.).

Nach über 20 Jahren HipHop-Forschung mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunktsetzungen darf HipHop inzwischen als legitimer Forschungsgegenstand gelten. Innerhalb der wissenschaftlichen Forschung zu HipHop wird dabei teilweise zwischen einer deutschsprachigen Jugendkultur- oder Szeneforschung, die unter anderem zu HipHop arbeitet, und einem interdisziplinären, stärker auf die Einbindung US-amerikanischer Publikationen bedachten Diskursfeld: den sogenannten „HipHop-Studies“, unterschieden. Die kategoriellen Zuordnungen sind dabei v. a. den jeweiligen theoretischen Bezugspunkten geschuldet. In den einschlägigen Sammelbänden, Monografien oder Fachzeitschriften der Jugendkultur- und Szeneforschung spielt HipHop durchaus eine prominente Rolle, wird

jedoch insgesamt einer eher breiteren Betrachtung unterzogen. Darunter fallen beispielsweise Kulturgeschichte, Mode und Tanz, Gender und Sexualität, die wirtschaftliche Relevanz des HipHop und seine politische Ausrichtung sowie Event- und Veranstaltungspraxen. Demgegenüber steht ein kulturwissenschaftlich bis interdisziplinär ausgerichtetes Diskursfeld, in dem sich stärker auf US-amerikanische Publikationen respektive die US-HipHop-Studies bezogen und dabei häufig auf Einzelphänomene konzentriert wird (vgl. zusammenfassend Dietrich 2018a; auch Dietrich 2016a). Hier sind auch kultur-, musik- und sprachwissenschaftliche Arbeiten zu nennen, die die Nähe des Rap/der Rapsprache zum *African American Black* bzw. *Vernacular English* herausarbeiten oder die musikalische Praxis des Rap auf afroamerikanische Musik- und Kunsttraditionen zurückführen (z. B. Androutsopoulos/Scholz 2002; Streeck 2002; Androutsopoulos 2003; Lütke 2007; Rappe 2010 u. v. a. m.).¹⁰

Als wichtiges Standardwerk der deutschsprachigen HipHop-Forschung gilt bis heute die Monografie „Is this real? Die Kultur des HipHop“ (2003). Gabriele Klein und Malte Friedrich modellieren darin „basale kulturelle Etablierungs- und Transformationsdynamiken“ (Dietrich 2018a, S. 3), die geholfen haben, HipHop kultur- und gesellschaftstheoretisch einzubetten und damit auch als wissenschaftlichen Forschungsgegenstand zu legitimieren. Das Glokalisierungskonzept wiederum gilt seit dieser Publikation als zentraler theoretischer Bezugspunkt vieler Arbeiten: In kritischer Abgrenzung zum sogenannten Konzept der „McDonaldisierung“ des Soziologen Georg Ritzer (1993) und in Rekurs auf die Arbeiten der Cultural Studies (vgl. für den dt. Raum z. B. Winter 2006; 2012; Göttlich/Winter 2000; Mikos 2000) wird HipHop als Paradebeispiel der Glokalisierung verstanden, insofern sich in der globalen Verbreitungs- und Etablierungslogik der Kultur zwar eine Orientierung an der US-amerikanischen „Leitkultur“ erkennen lässt, die weltweiten Prozesse der Aneignung und Adaption jedoch lokalspezifische Eigenheiten hervorbringen (vgl. Klein/Friedrich 2003, 84 ff.). Bei dieser sogenannten „Re-Kontextualisierung“ (auch Re-Territorialisierung oder Re-Inszenierung) werden also kulturelle Objekte aus anderen Kontexten (hier USA) entnommen und in neue soziale Kontexte (z. B. Deutschland) integriert, wobei sie neue Bedeutungen erhalten (vgl. Androutsopoulos/Scholz 2002, S. 1). Für den Soziolinguisten und HipHop-Forscher Jannis Androutsopoulos stellt der Transfer vom Englischen in die eigene Landessprache dabei einen besonders wichtigen Schritt im Emanzipationsprozess dar (Androutsopoulos 2003, S. 116). Fast folgerichtig ist es zu nennen, dass sodann die Heidelberger Rap-Crew *Stieber Twins* Mitte der 1990er Jahre die New Yorker Beat-Ästhetik mit kurpfälzischen Raps kombiniert (vgl. Dietrich 2018a, S. 3).

10 „Englisch und vor allem (stereotypisches) Black English fungiert als globales ‚kulturelles Kapital‘ auf allen Ebenen des HipHop“ (Androutsopoulos 2003, S. 131).

Die Kategorie *race* wird im deutschen Kontext meist mit dem Begriff der Ethnizität gefasst und vor dem Hintergrund der Glokalisierung interpretiert. Gerade in frühen Arbeiten gilt HipHop vor allem als Jugendkultur ethnischer Minderheiten und damit als eine Subkultur, deren Ursprung in der gemeinsam geteilten Erfahrung ethnischer Differenz und Rassismus und eben nicht entlang von Klassenantagonismen gesehen wird (vgl. Klein/Friedrich 2003, S. 82). Im Mittelpunkt vieler Betrachtungen stehen entsprechend die Nachkommen der ersten Gastarbeiter*innengeneration, d. h. Jugendliche mit türkischem, arabischem oder auch italienischem Hintergrund bzw. multiethnische Gruppierungen. Untersucht wird dann die Art und Weise, wie diese sich die unterschiedlichen hiphop-kulturellen Praktiken im Spannungsfeld zwischen afroamerikanischer Ghetto- und Popkultur auf der einen und lokalspezifischen Kulturtraditionen sowie eigener Herkunftskultur auf der anderen Seite aneignen (vgl. z. B. Mikos 2000; Wetzstein/Reis/Eckert 2000; Birken-Silverman 2003; Kaya 2003; Klein/Friedrich 2003; Liell 2003; Nohl 2003; Weller 2003 u. v. a. m.). Deutschlands ethnische Minderheiten (v. a. türkische Jugendliche) gelten im Zuge dessen als eine Art Äquivalent zur afroamerikanischen Minderheit in den USA. Selbstadressierungen als „Kanake“ (→ Glossar) oder Songs wie „Fremd im eigenen Land“ (1992) von *Advanced Chemistry* werden folglich als Entsprechungen zum US-amerikanischen „Nigga“ oder dem Song „The Message“ (1982) von *Grandmaster Flash and the Furious Five* interpretiert (vgl. Wolbring 2015, S. 59). Die Imagination eines homogenen Migrant*innenkollektivs ist dabei ebenso fraglich wie der Vergleich mit den emanzipatorischen Praktiken US-amerikanischer Protagonist*innen, da letztere vor einem anderen historischen und sozialstrukturellen Kontext stattfinden (Stichwort Kolonialismus/Sklaverei, Rassentrennung, Bürgerrechtsbewegung usw.) und sich Rassismuserfahrungen im deutschen Kontext weniger durch eine geteilte Hautfarbe begründen lassen als in den USA (vgl. ebd., S. 60; Seeliger/Dietrich 2017, S. 13). Ohnehin darf der deutschsprachige HipHop als insgesamt (d. h. subgenreübergreifend) diverses Musikgenre ohne dominante ethnische Gruppierungen, jedoch mit latent *weißer* Dominanz auf Produzent*innenseite gelten, wie Wolbring (2015, S. 58 ff.) mit Bezug auf verschiedene Studien herausarbeitet.

Vor dem Hintergrund des Glokalisierungskonzepts wird HipHop in der deutschsprachigen Forschung häufig als hybride Kultur gefasst, wobei Konstruktionen von Ethnizität und Differenz (ähnlich wie in der US-Forschung) auf der Folie von Authentizität diskutiert werden (vgl. z. B. Klein/Friedrich 2003; Dietrich 2015a). Ethnizität wird sodann auch weniger in einem essentialistischen als vielmehr in einem metaphorischen Sinne verstanden, insofern *race* als eine Art Referenzrahmen der global zirkulierenden HipHop-Erzählung um soziale Marginalisierung fungiert. Simeziane (2010) spricht in diesem Zusammenhang auch von der „race metaphor“, worunter eine Identifikation mit den grundsätzlichen Werten und Narrativen des HipHop und weniger eine gemeinsam geteilte (also konkret hautfarbengebundene) „Blackness“ gefasst wird (Kultur, *race*, historische

Unterdrückung, jugendliche Rebellion usw.).¹¹ An dieser Stelle sei zudem auf eine weitere zentrale Perspektive internationaler HipHop-Forschung verwiesen, die HipHop bereits in seinen Anfängen als kulturellen Mix verschiedenster Kulturtechniken – eben als genuin hybride Kultur – konzipiert und den Bezug auf eine afroamerikanische „Ursprungskultur“ mitunter kritisiert (vgl. z. B. Mitchell 2001; Klein/Friedrich 2003; Verlan 2003; Alim/Ibrahim/Pennycook 2009; Pennycook/Mitchell 2009;¹² Terkourafi 2010; zusammenfassend auch Wolbring 2015, S. 28 ff. über „HipHop-Studies als Global Studies“). Das emanzipatorische und politische Potenzial des HipHop liegt in dieser Lesart dann auch in seiner Vielfalt und Hybridität, während Authentizität durch die Sichtbarmachung des „Hybride[n] der eigenen kulturellen Identität“ erzeugt wird (Klein/Friedrich 2003, S. 79). Wird Ethnizität im Spannungsfeld von Globalem und Lokalem als inszenatorische Ressource und Authentizitätsmarker eingesetzt (vgl. auch Dietrich 2015a; Süß 2021a), so dient der Bezug auf das Schwarze Ghetto als orientierungs- und identitätsstiftende Bildfigur (und nicht etwa als konkreter Ort in der New Yorker Southbronx) für all diejenigen, die sich als Teil der HipHop-Kultur verstehen wollen (vgl. Klein/Friedrich 2003).¹³ Vor allem im Gangsta-Rap dient der segregierte (und ethnisierte) Raum (nebst „Ghetto“ im Deutschrapp auch als „Hood“, „Trap“, „Viertel“, „Block“ usw. aufgerufen) bis heute als wichtige symbolische Ressource, die authentisches – weil biografisch fundiertes – Sprechen überhaupt

11 „The notion of a race metaphor in hip hop does not mean that all artists try to portray themselves as Black in order to gain authenticity, but simply that race is a salient reference point around which most hip-hop artists seem to construct their identity“ (Simeziane 2010, S. 116).

12 In einem Beitrag, in dem sie HipHop als „dusty foot philosophy“ konzeptualisieren, schreiben Pennycook/Mitchell (2009, S. 40) beispielsweise: „Global Hip Hops do not have one point of origin (whether that be in African griots, New York ghettoes, Parisian suburbs, the Black Atlantic, or Indigenous Australia) but rather multiple, copresent, global origins. Similarly, global Englishes are not what they are because English has spread and been adopted but because language users refashion themselves, their languages, their histories, and their cultures. Just as Hip Hop has always been Aboriginal, so has English. Such an understanding of Hip Hop as dusty foot philosophy, we are suggesting, radically reshapes the ways in which we can understand global and local cultural and linguistic formations.“

13 „Über HipHop setzen sie ethnische Differenz in Szene und bestätigen soziale Grenzen über Stilbildung. Zugleich ist das Bild des schwarzen Ghettos auch der sinnweltliche Rahmen für die Imagination einer globalen Gemeinschaft jener Jugendlichen, die zwar verschiedenen kulturellen Traditionen entstammen und diese auch in unterschiedlichen HipHop-Stilen aktualisieren und verfestigen, sich aber aufgrund ihrer sozialen Erfahrungen oder ihres Lebensgefühls der globalisierten Welt der HipHopper zugehörig fühlen. Gerade dann, wenn Authentizität nicht mehr aus der Erfahrung sozialer Marginalisierung hergeleitet, sondern über das Lebensgefühl HipHop hergestellt wird, kommt der essentialisierenden Kraft der mythischen Erzählung des Ghettos eine besondere Rolle zu: Das Ghetto wird zum theatralen Mittel, das in den Texten und Bildern als inszenatorischer Verweis auf Tradition dient.“ (Klein/Friedrich 2003, S. 82).

erst möglich macht (vgl. Dietrich 2015b, sowie beispielhaft die Analysen von *B-Tight* (Kap. 5.1.3), *Fler* (Kap. 5.1.5) oder auch *CashMo* (Kap. 5.1.5)).

Vor dem theoretischen Hintergrund um Globalisierung und hybride Identitäten erklären sich die verhältnismäßig vielen Arbeiten zu (deutsch-)türkischem, -arabischem oder auch muslimischen HipHop, durch die sich die frühe HipHop-Forschungslandschaft (ca. 2000–2007/08) – wie erwähnt – auszeichnet. Auch der französische Rap bzw. einige französische Rap-Varianten werden dabei mitabgebildet (vgl. Kimminich 2001; 2012; Wergin 2007). Als besonders „bemerkenswert“ (Wolbring 2015, S. 29) sind ferner zurecht die zahlreichen Beiträge über afrikanische Rap-Varianten zu nennen (vgl. z. B. Auzanneau 2003; Heinrich 2007), während *Weiß-* oder *Deutschsein* als ethnische respektive kulturelle Kategorie im HipHop-Forschungsdiskurs zunächst weitestgehend unmarkiert bleibt (vgl. als Ausnahme Templeton 2007). Als Konsequenz der zweifelhaften Gleichsetzung türkischer Jugendlicher mit den US-amerikanischen „Ghetto-Schwarzen“ klafft dagegen bis heute eine erstaunliche Lücke, wenn es um die Abbildung afrodeutscher Identitäten im deutschsprachigen HipHop-Forschungsdiskurs geht (vgl. Ausnahmen wie Hagen-Jeske 2016; Dietrich 2020). Das ist auch insofern erstaunlich, als dass nicht wenige Studien sogar einen überproportional hohen Anteil an Afrodeutschen unter deutschsprachigen Rapschaffenden ausmachen wollen (vgl. bei Müller 2007, zit. nach Wolbring 2015, S. 60) und sich gerade die letzten Jahre durch einen enormen Zuwachs von People of Color (→ Glossar) im Deutschrap auszeichnen (vgl. Süß/Dietrich 2022).¹⁴

In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass sich die Forschung freilich auch hierzulande stets zu gesamtgesellschaftlichen sowie hiphop-kulturellen Ereignissen verhält. In Bezug auf unser Forschungsinteresse ist es wichtig anzumerken, dass sich *Szeneakteur*innen* auch in Deutschland historisch an rassistischen Gesellschaftsdiskursen und -ereignissen abarbeiten, so zum Beispiel an den fremdenfeindlichen Anschlägen in Hoyerswerda und Rostock-Lichtenhagen Anfang der 1990er Jahre. Der Titel „Fremd im eigenen Land“ (1992) der Heidelberger Rap-Crew *Advanced Chemistry* gilt als paradigmatisches Zeitzeugnis für diese Phase des deutschsprachigen HipHop und hat sich entsprechend in der HipHop-Forschung niedergeschlagen. Die Kulturwissenschaftlerin Menrath (2001, S. 58) bezeichnet den Song sogar als „eines der wenigen explizit antirassistischen Stücke

14 Dass Afrodeutsch- respektive Schwarzsein sowohl im gesellschaftlichen auch als auch im inner-szenischen Diskurs um Rassismus und Othering vergleichsweise unterrepräsentiert ist, während Nachkommen der Gastarbeiter*innengeneration den diesbezüglichen Diskurs dominieren, ist eine Wahrnehmung, die auch seitens betroffener *Szeneakteur*innen* entsprechend benannt wird. So etwa von Rapper und *Brothers Keepers*-Mitglied *Afrob*, der sich in einer Publikation aus dem Jahr 2002 wie folgt äußert: „Ich will, so wie wir es bei *Brothers Keepers* sagen, dass Deutschland seine Minderheiten wahrnimmt und auch schützt. Speziell die Schwarzafrikaner, denn in der Hierarchie der Ausländer sind wir die Letzten“ (Loh/Güngör 2002, S. 263).

[...], die größeren Erfolg in den Medien hatten.“ Zum Zusammenhang Ethnizität/*race* und Rassismus im deutschsprachigen HipHop lässt sich ohnehin feststellen, dass sich der forschersche, (massen-)mediale und innerszenische Diskurs hier zuweilen diametral zueinander verhalten: Während sich die Wissenschaft (wie erwähnt) für die hybriden Identitätskonstruktionen (vorwiegend) türkischer Migrationsjugendlicher interessiert, versteht sich ein Großteil der Szene anfangs als Teil einer kosmopolitischen globalen Community, die losgelöst von kollektiven nationalen oder ethnischen Identitätskategorien agiert (vgl. z. B. Saied 2012, S. 241 ff.). Dem gegenüber steht eine Medienlandschaft, die in den Songs von deutsch-türkischen Formationen wie *Islamic Force*, *Cartel* und *Co Mitte* der 1990er einen sogenannten „Oriental Rap“ (auch „Türken-Rap“) erkennen will, der von jenem weißdeutscher Rapper*innen wie den *Fantastischen Vier* usw. abgegrenzt wird. Die Phase eines gesellschaftlich wiedererstarkenden Nationalismus samt seiner szenespezifischen Reaktionen (z. B. stärkere Betonung nicht-deutscher Herkunft, antirassistisches Engagement, innerszenische Spaltungen usw.) wird in der Forschung auch als „reaktiver Nationalismus“ bezeichnet (vgl. Androutsopoulos 2010, S. 22 f.; außerdem Loh/Güngör 2002; Verlan/Loh 2006; zusammenfassend Süß 2021a, S. 215 ff.). Während sich die Zeit zwischen 1995 und 2000 durch eine – vor allem kommerzielle – Dominanz weißdeutscher Akteur*innen auszeichnet, die nur partiell durch dezidiert politische und/oder antirassistische Positionen auffielen, markiert der Zusammenschluss der *Brothers Keepers* und die Veröffentlichung von „Adriano“ im Jahr 2001 sicherlich ein weiteres wichtiges Ereignis im deutschen Rap- und Rassismus-Diskurs.¹⁵ Schon deshalb, weil sich mit „Adriano“ erstmals explizit afrodeutsche Stimmen zum Thema Rassismus in Deutschland äußern (vgl. Hagen-Jeske 2016; Dietrich 2020; Kap. 5.1.3).

Als eine der größten Zäsuren in der Geschichte des deutschsprachigen HipHop ist schließlich die Etablierung des Gangsta-Rap-Subgenres um die Jahrtausendwende zu nennen, das sowohl den innerszenischen als auch den medialen und wissenschaftlichen Diskurs bis heute nachhaltig prägt (vgl. u. a. Dietrich/Seeliger 2012; Szillus 2012; Seeliger/Dietrich 2017; Seeliger 2021; Süß 2021a; Dietrich/Seeliger 2022 u. v. a. m.). Eine ästhetische, musikalische, sowie inhaltliche Verschiebung, die die HipHop-Chronisten Verlan/Loh wie folgt beschreiben:

15 Das afrodeutsche Musikerkollektiv *Brothers Keepers* gründete sich anlässlich der Ermordung Alberto Adrianos, einem Schwarzen Deutschen mit mosambikanischem Background, der im Jahr 2000 in einem Dessauer Stadtpark von Neonazis zusammengeschlagen wurde und kurze Zeit später seinen tödlichen Verletzungen erlag. Vgl. dazu <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/afrikanische-diaspora/59569/die-brothers-keepers-story/> (Abfrage: 14.02.2023).

„Auf dem Zenit der medialen Selbstverliebtheit in das folgsame Ziehkind ‚Deutsch-Rap‘ kippte allerdings die Stimmung. Die kleinen Brüder der gutmütigen Alis, die man freundlich für ihr multikulturelles Engagement gelobt und dann beiseitegeschoben hatte, kehrten zurück. Und sie kamen nicht, um sich zu beschweren. Sie kamen als wütende ‚Kanaken‘ mit Baseballschläger und Hassmaske“ (Verlan/Loh 2015, S. 94).

Den Pionier*innen des deutschsprachigen Gangsta-Rap-Ablegers wie *Azad*, *Da Fource* oder dem Berliner Rap-Kollektiv *Aggro Berlin* ging es dabei nicht vordergründig um die Kritik an einer rassistischen Gesellschaft samt verfehlter Integrations- und Migrationspolitik oder die Anprangerung von Repräsentationsverhältnissen. In der Tradition des nihilistischen US-Westküsten-Rap stehend, wurden bestehende klassistische und rassistische Stereotype um jugendliche Gewaltkriminelle mit Migrations- aber ohne Bildungshintergrund stattdessen selbstbewusst affirmiert und im Gestus des Empowerments monetär verwertbar gemacht (vgl. z. B. Dietrich/Seeliger 2012; Saied 2012; Szillus 2012; Seeliger 2013/2021; Güngör/Loh 2017; Seeliger/Dietrich 2017; Güngör et al. 2021; Süß 2021a usw.).¹⁶ Im Zuge der Etablierung des Gangsta-Rap-Subgenres beginnt sich sodann auch die deutschsprachige HipHop-Forschung stärker intersektional auszurichten und die zentrale Sprecher*innenposition „Gangsta-Rapper*in“ an der Schnittstelle verschiedener Differenzkategorien, vorwiegend *race*, *class*, *gender*, zu befragen (vgl. z. B. Gossmann 2012; Gossmann/Seeliger 2015; Bifulco/Reuter 2017; Böder/Karabulut 2017; Süß 2020; 2021a; 2021b; Nitzsche/Spilker 2021; Seeliger 2021 usw.). Als dominierende disziplinäre Perspektiven lassen sich hierbei nebst Germanistik, Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaften insbesondere kulturwissenschaftliche, v. a. aber soziologische Zugänge ausmachen, die deutschen Gangsta-Rap in erster Linie als Ausdrucksform sozialer Ungleichheit, Prekaritätskritik sowie als Kampf um Anerkennung im Kontext der Postmigrationsgesellschaft deuten (vgl. v. a. Dietrich/Seeliger 2012; Saied 2012; Lütten/Seeliger 2017; Seeliger/Dietrich 2017; Seeliger 2021; Süß 2021a; Dietrich/Seeliger 2022; Seeliger/Sahr 2022). Die Kategorie Ethnizität/*race* sowie Erfahrungen von Rassismus werden dann meist in ihrem komplexen Zusammenspiel mit anderen Kategorien und (strukturellen) Diskriminierungsprozessen in den Blick genommen. Geschlechtertheoretisch informierte Beiträge diskutieren die Subjektkultur Gangsta-Rapper*in dabei häufig unter den Vorzeichen von Bewältigung, Empowerment sowie als Aktualisierung hegemonialer Männlichkeit (z. B. Gossmann 2012; Seeliger 2013/2021; Gossmann/Seeliger 2015; Süß 2020; 2021a; 2021b; Güngör et al. 2021 usw.). Auch kritische Stimmen, die sich mit der Aneignung Schwarzer weiblicher Körperästhetiken durch *weiß* gelesene Deutsch-Rapperinnen (zum Blackfishing von *Shirin David* vgl. Nitzsche/Spilker 2021) oder der Rassifizierung von (geschlechtlich kodierten)

16 Vgl. in diesem Zusammenhang vor allem die Einzelfallanalysen der *Aggro Berlin*-Rapper *B-Tight* (Kap. 5.1.3) sowie *Fler* (Kap. 5.1.5).

Emotionen im deutschsprachigen Rap auseinandersetzen (Süß 2023a), mischen sich in diesen Diskurs. Dass der Kontext der deutschen (Gastarbeiter*innen-) Migrationsgeschichte in der Diskussion um Ethnizität/*race* und Rassismus bei der Analyse von Gangsta-Rap zu kurz greift, ist eine Perspektive, die erst innerhalb der letzten Jahre stärker aufgegriffen wird. So weisen Güngör/Loh (2017) dezidiert auf die Flucht- und eben nicht Gastarbeiter*innenmigrationsgeschichte vieler deutschsprachiger Gangsta-Rapper*innen hin, während diese sich im Rahmen von Songs und Autobiografien längst selbst zur Thematik zu Wort melden (vgl. z. B. die Autobiografie von Rapperin *Nura* sowie Kap. 5.1.3). Die rassistischen Ereignisse um die NSU-Mordserie, der politische Aufstieg der Partei AfD sowie weitere rechtsradikal motivierte Anschläge wie 2018 in Chemnitz oder 2020 in Hanau markieren schließlich eine weitere Verschiebung im Rassismus-Diskurs des deutschsprachigen HipHop (zur medialen Rezeption des diesbezüglichen Rap-Diskurses vgl. Meyer 2022). Neben den unterschiedlichen (audiovisuellen, inhaltsbezogenen) Modi, die die Sprecher*innen der mittlerweile stark diversifizierten Rap-Szene zur Aushandlung und Bearbeitung von Rassismus wählen, offenbart sich dabei auch die uneindeutige Semantik vieler hiphop-typischer Narrative sowie deren Offenheit für rechtspopulistische bis -extreme Umdeutungen (vgl. Alt-Hessenbruch 2021; Busch 2021a; 2021b; Schwarz 2021; ferner die Beispiele um RechtsRapper *Chris Ares* (Kap. 5.1.5) sowie *CashMo* (Kap. 5.1.5)).