

Rap in der Romania. Glocal Approach am Beispiel von Musikmarkt, Identität, Sprache

ARNO SCHOLZ

1. EINE BEGRIFFSDEFINITION

Der Titel *Rap in der Romania*¹ beinhaltet zwei Reduktionen. Zum einen ist *Rap* eine Teildisziplin des HipHop, wobei es jedoch die gesamtgesellschaftlich am stärksten wahrgenommene Komponente ist. Über die musikalische Begleitung ist sie mit der zweiten Teildisziplin, dem *DJ-ing* bzw. der musiktechnischen Produktion eng verbunden. Sicherlich müsste diese Komponente stets mitberücksichtigt werden, da sie gewissermaßen die Prosodie, Intonation und Metrik des Gerappten bestimmt.² Doch aus sprachanalytischer Perspektive verzichten viele Beschreibungen – im Bewusstsein um die bedeutungstragenden oder -erweiternden Funktionen der *Bass* und des *Beats* – auf eine detaillierte Analyse dieser Komponente. Lediglich Krims (2000) untersucht die komplexe Schichtung von Text und Musik und die bedeutungserweiternden Aspekte der musikalisch-rhythmischen Komponente.³ Zahlreiche Studien konzentrieren sich hingegen auf die Texte, deren Sprache und Inhalte sowie die sozio-ideologischen Kontexte der Songautoren. Im vorliegenden Beitrag stehen Methodenfragen am Beispiel der Vermarktung von Rap im Vordergrund. Ferner wird die Interaktion von Vermarktung, Trägermedien, Identität, Sprache und Stil aufgezeigt (vgl. 3.-5.).

Für den vorliegenden Beitrag wird – in den meisten Studien ist das nur implizit – nur *Studio-Rap*, kein improvisierter *Freestyle* berücksichtigt. Diese Anmerkung ist notwendig, da *Studio-Rap* wesentliche textliche Unterschiede zum originären *In-situation-Rap*, z. B. auf Paritys, aufweist (vgl. Dimitriadis 2001).

Die zweite Reduktion ist im Begriff *Romania* implizit, d.h. im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen Raptexte, die in romanischen Sprachen realisiert werden: Portugiesisch, Spanisch, Französisch, Italienisch, Rumänisch bzw. in deren Dialekten und romanischen

Kleinsprachen wie z. B. Friulisch. Tatsächlich ist aber der Bereich der Romania unüberschaubar groß und umfasst, neben den europäischen Staaten der Romania, den gesamten süd- und mittelamerikanischen Kontinent sowie v. a. frankophone Länder der ehemaligen französischen Kolonialgebiete. Außerdem wären noch Migrantensituationen zu berücksichtigen, wie z. B. die der Hispanos in den USA⁴ oder z. B. die italienischer oder spanischer Migranten zweiter bzw. dritter Generation in Deutschland. Eine umfassende Betrachtung des Rap in der Romania ist also nur im Rahmen eines groß angelegten Projektes realisierbar, doch können Ergebnisse breit angelegter Studien zu Rapkulturen in einzelnen Ländern durch Stichproben in anderen Ländern ergänzt werden.

2. ROMANISCHER RAP ALS FORSCHUNGSOBJEKT: EIN ÜBERBLICK

Aufgrund der Vielschichtigkeit der HipHop-Kultur ist es wünschenswert in der Forschung interdisziplinär vorzugehen. Mittlerweile setzen sich auch im Hinblick auf die Romania unterschiedliche Disziplinen mit der HipHop-Kultur auseinander. Vorreiterrolle spielt das Land der Romania, in welchem Rap die stärkste außeramerikanische Ausprägung erfahren hat, nämlich Frankreich. Vorreiterdisziplin ist mit Arbeiten von Bazin (1985), Boucher (1998) und Milon (1999) die Soziologie. Weitere Disziplinen sind in Frankreich diesem metakulturellen Diskurs über HipHop gefolgt, begleitet von journalistischen Buchtiteln sowie einem regen außeruniversitären Interesse. In Portugal, Spanien und Rumänien ist ein solches Interesse hingegen weiterhin wenig oder nicht entwickelt, im Falle von Italien ist es – entsprechend der momentanen Entwicklung innerhalb der einheimischen HipHop-Kultur – rückläufig.⁵ Das bedeutet, dass in der Romania bislang lediglich in Frankreich Rap in Forschung und Gesamtgesellschaft einen festen Platz innehat, während er in anderen romanischen Ländern, so auch in Mittel- und Südamerika, stärker subkulturell verhaftet bleibt.

Romanischer Rap ist jedoch auch außerhalb der Romania Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung, wobei wiederum Frankreich im Mittelpunkt steht, nachgeordnet Spanien und Italien.⁶ In der Regel werden US-Publikationen zu Rap allgemein rezipiert, doch sind diese inhaltlich weitgehend auf Rap innerhalb der USA beschränkt (dazu kritisch Mitchell 2001: 2-3). Interessanterweise wird nichtamerikanischer Rap jedoch außerhalb der USA und Europas wahrgenommen und wissenschaftlich beschrieben. Als wichtigste Beispiele sind die Arbeiten des Kanadiers Adam Krims (2000) und des Neuseeländers Tony Mitchell (1995, 1996, 2001) zu nennen. In Mitchell (2001) finden sich 13 Beiträge zu Rap und HipHop außerhalb der USA, von

denen allerdings nur drei romanischsprachigen Rap betreffen (italienischen und frankophonen Rap in Frankreich und in Kanada).

Welche Methoden legen einzelne Disziplinen bei der Erforschung des Rap in der Romania an den Tag? Im Prinzip kann, angesichts der Vielschichtigkeit der HipHop-Kultur, keine einheitliche Methode existieren bzw. es gibt so viele Methoden wie Disziplinen und Einzelforscher, Forschungsgruppen und -interessen. Man könnte eine grobe Zweiteilung des Forschungsbereiches vornehmen, indem man einzelkulturelle gegenüber übereinzelkulturellen Zugriffen unterscheidet. In den USA wiegt ein einzelkultureller Ansatz vor, wobei die interne Vielfalt der HipHop-Kultur als Vergleichsbasis fungiert. In Zielkulturen, die die HipHop-Kultur entlehnt haben, ergibt sich von selbst ein übereinzelkultureller Ansatz, der die afroamerikanischen Ursprünge berücksichtigt. Aus deutscher Perspektive wird vorwiegend amerikanische und französische Rap-Forschung rezipiert.

Wie schon angedeutet finden sich die Romania betreffend vorwiegend soziologische Arbeiten zum französischen Rap. Die umfangreichste Studie ist bislang diejenige von Boucher (1998), in der bereits im Titelzusatz die soziale Zuordnung *expression des lascars* ›Ausdrucksweise der Banlieue-Jugendlichen‹ vorgenommen wird. Der französische Rap wird im Sinne einer gesellschaftlichen Protestbewegung⁷ interpretiert (ebd.: 23). Als Ausdrucksmittel nutze der Rap die Sprache der Straße (ebd.: 35), wobei dadurch die Zugehörigkeit zum *milieu populaire* ausgedrückt werde. Die Sprache der Straße wird durch verschiedene Mittel in Raptexten reproduziert. Z.B. das stark beanspruchte Verfahren des *Verlan* (d. h. Silbenumkehrungen; vgl. Boucher 1998: 174-75) oder der Argot (ebd.: 174), z. T. werden alte Argotformen sogar wieder belebt.⁸ Béthune (1999: 189-190) ergänzt diese Sichtweise, denn es gibt auch Rapper, die sich stark an Schrifttraditionen orientieren, wie z.B. die durchkonstruierten Texte von MC Solaar zeigen. Insgesamt kann davon ausgegangen werden, dass aus dem gesamten Sprach-, Literatur- und Medienfundus geschöpft wird, wobei als Basis die gesprochene Sprache dient. Zusätzlich verwenden Rapper auch Substandard, d. h. Sprache, die nicht zum Schulstandard gehört, sondern auf irgendeine Art – dialektal, regional, jugendsprachlich, schichten- bzw. subkulturspezifisch, vulgär etc. – auffällig ist. Diese Sichtweise wird z.B. durch die Analysen von Androutsopoulos/Scholz (2002: 21-23) bestätigt. Ebenso urteilt Trimaille (1999: 86). Calvet (1999) zeigt für Marseiller Gruppen die Nutzung lokaler Sprachmerkmale zur Markierung einer Marseiller Identität, in Abgrenzung zum Pariser Rap.

Neben der Klassenzugehörigkeit werde in den Texten durch die Sprachwahl außerdem das (relativ) junge Alter⁹ sowie die Zugehörigkeit zur HipHop-Kultur markiert. Rap wird von Boucher auch als besonderes Mittel der Integration von jugendlichen Migranten und

z. T. als Mittel der sozialen Kontrolle angesehen (Boucher 1998: 105ff.). Insbesondere zeige der französische Rap, dass Multikulturalismus in Frankreich kulturelle Realität sei (ebd.: 200).

Doch mit der Vermarktung und der starken Verbreitung seit Anfang der 90er Jahre sind in Frankreich neben den sozialkritischen Aspekt auch andere Ausdrucksbedürfnisse (literarische, ludische, selbstdarstellerische, religiöse etc.) getreten. So ergab sich in Frankreich mit der Vermarktung und Verbreitung, wie in anderen Ländern auch, eine Authentizitätsdiskussion, die immer wieder aufflammt. Neben der sozialkritischen Richtung (Protestkultur) bestehen ja auch Varianten des *gangsta*-Rap, des *mack*-Rap, des *don*-Rap usw. (vgl. Krims 2000: 80-89), die aufzeigen, dass das amerikanische Modell bzw. die Vielfalt der Wellen des US-Rap sich immer wieder neu niederschlagen und mehr oder weniger intensiv verarbeitet werden. Boucher beleuchtet für Frankreich alle Aspekte, die Rap als Gattung zwischen Authentizität und Kommerz kennzeichnen (Schlagworte *be real!* vs. *sell out*). Die meisten Aspekte lassen sich auch für andere HipHop-Kulturen ausmachen. Gleichgültig woher man die Beispiele nimmt, Kommerzialisierung führt zu interner Auffächerung des Raps und zu Spannungen, die auf unterschiedlichen Graden von Vermarktung beruhen. Ein weiteres Beispiel aus Kolumbien: »... Hip-Hop erlebt eine Reihe interner Trennungen, so was wie kommerzielle gegen nicht kommerzielle Tendenzen, radikale gegenüber überflüssigen Formen ...«. ¹⁰ Besonders deutlich wird die Zweischneidigkeit der Vermarktung in Formulierungen wie »das Produkt vermarkten ohne der Manipulation durch den Markt anheim zu fallen« (ebd.; meine Übersetzung).

Andere Autoren beschäftigen sich mit spezielleren Themen. So fokussiert Hüser (1999) z. B. den Aspekt der Protestkultur im französischen Rap. Weitere Arbeiten journalistischen Zuschnitts bereiten die Geschichte des Rap in Frankreich auf (Bocquet/Pierre-Adolphe 1997, Cachin ²2001). Béthune (1999) fordert von der Philosophie kommend für den Rap eine eigenständige Ästhetik ein.

Wenige Studien gehen tatsächlich übereinkulturell vor. In diese Richtung geht das Projekt von Eva Kimminich, das u. a. Rap im Senegal und kulturgenetische Ansätze verbindet (z. B. Kimminich 2001). Von der Sprachwissenschaft kommend ist das Projekt *European Rap Research* zu nennen (z. B. Androutopoulos/Scholz 2002), das deutschen, französischen, italienischen, spanischen und griechischen Rap im Vergleich untersucht. Dabei erfolgt eine Öffnung gegenüber einem großen Bereich von Ansätzen, die ich in weitesten Sinne *kulturwissenschaftlich* nennen möchte. Europäischer, v. a. französischer Rap, wird z. T., wie oben bemerkt, in Kanada bzw. in Neuseeland – weniger in den USA – wahrgenommen und in essentiellen Zügen beschrieben.

Schließen möchte ich diese Listung der Methoden, mit denen die Rap-Forschung vorgeht, mit dem Hinweis auf den exzellenten Band

von Krims (2000), der von der *New Musicology* kommend, interdisziplinär vorgeht und die soziopolitische sowie, viel weiter als andere ausgreifend, v.a. die identitäre Begründetheit und die daraus resultierende Vielfalt des Rap in unterschiedlichen Zielkulturen aufzeigt: er untersucht verschiedene lokale US-Rapkulturen, Raps junger kanadischer Cree-Indianer und verschiedene z.T. konträre Ausformungen des niederländischen Rap.

Diese Methodendiskussion zeigt auf, dass ein pluridisziplinärer Forschungsansatz erforderlich ist, um die vielen und komplex verwobenen Aspekte der HipHop-Kultur zu erfassen. Eine erste umfassendere Sichtweise von Rap als globales Phänomen mit lokalen Ausprägungen stellt Mitchell (2001) dar, der in seinem Sammelband Unterschiede und Gemeinsamkeiten 13 unterschiedlicher nicht US-amerikanischer Rapkulturen synthetisch aufzuzeigen vermag (s. bereits Mitchell 1996). Die einzelnen Beiträge des Bandes konzentrieren sich allerdings jeweils auf ein bestimmtes Land. Es scheint sich im Moment eine international vergleichende Rapforschung zu etablieren, die gegenseitige Rezeption erfordert:

»For a sense of innovation, surprise, and musical substance in hip-hop-culture and rap music, it is becoming increasingly necessary to look outside the USA to countries such as France, England, Germany, Italy, and Japan, where strong local currents of hip-hop indigenization have taken place« (Mitchell 2001: 3).

Insgesamt scheinen zwei Faktoren generell aus allen Forschungsansätzen hervor: nämlich erstens die *Identitätsbildung* und zweitens, eng damit verbunden, der Aspekt der *Vermarktung* und der daraus resultierenden Authentizitätsdiskussion, die den Schlagwortpaaren *be real* vs. *sell out*, Kunst vs. Kommerz zugrundeliegt.

3. GLOCAL APPROACH: EINE VERMARKTUNGSSTRATEGIE ALS WISSENSCHAFTLICHE METHODE

Wie soll man bei dieser Vielfalt von Ansätzen, die sich mit HipHop-Kultur befassen – seien sie wissenschaftlich oder auch nicht – eine Art gemeinsamen Nenner finden? Im Mittelpunkt stehen, wie eben erläutert, auf einer sehr allgemeinen Ebene die Faktoren *Identität* und *Vermarktung*. Grund für die umfassende Verbreitung einer Kulturform sind die Möglichkeiten der modernen Medien. Man kann das Schlagwort fast nicht umgehen: *Globalisierung*. Amerikanischer Rap als Bestandteil der HipHop-Kultur ist durch Medien und Vermarktung globalisiert. Wenn man die Rezeptionsgeschichte des Rap in unterschiedlichen Zielkulturen betrachtet, stellt man fest, dass die Globalisierung amerikanischer Rapalben nicht nur passiven Konsum bedeu-

tet, sondern auch kulturelle Aktivität ausgelöst hat (vgl. Androutsopoulos/Scholz 2002). Globalisierung als Vermarktungsprozess hat über die Medien ein in sich vielfältiges Kultur- und Textmusikmodell verbreitet, das in vielen Ländern zunächst zur Nachahmung, dann jedoch zur Ausbildung immer eigenständigerer Varianten des Rap geführt hat. Je nach Autor werden – mit von Fall zu Fall variierender Terminologie – verschiedene Phasen der kulturellen Entlehnung unterschieden, die durch jeweils unterschiedliche Haltungen gegenüber der US-Kultur geprägt sind. Prévos (in Mitchell 2001: 50) unterscheidet z. B. für Frankreich 1. eine imitative Phase (*borrowing*), 2. eine Phase, in der eine positive Identifikation mit Inhalten und Formen des US-Rap erfolgt (*adoption*), 3. eine Phase, in der gewisse Bestandteile des US-Modells an jeweils eigene, lokale Ausdrucksbedürfnisse angepasst werden (*adaptation*).

Bei der Untersuchung von (mehr oder weniger) global zugänglichen Kulturprodukten wie Rap könnte folgende einheitliche, d.h. disziplinenübergreifende Methode, angewendet werden, die zwei Perspektiven berücksichtigt:

1. die *lokale Perspektive*: im Sinne breit angelegter Langzeitstudien spezifischer HipHop-Kulturen oder Raptraditionen (z.B. *Rap in Italien*, *Rap in Marseille* etc.)¹¹, die lokal die Gesamtheit der jeweiligen Szene in allen ihren Facetten erfasst.
2. die *globale Perspektive*: Untersuchungsobjekt ist aus dieser Perspektive jeweils ein ganz klar definierter Teilaspekt der HipHop-Kultur bzw. der Texttradition des Rap. Es geht dabei darum, bestimmte Phänomene herauszugreifen und sie vergleichend in mehreren Ländern zu beschreiben. Z.B. könnten folgende globale Fragestellungen untersucht werden: a) Welche Themen werden in Raps vorgetragen? b) Wie ist die Infrastruktur der HipHop-Kultur aufgebaut? c) Wie wird Rap vermarktet? etc.

Beide Perspektiven sollten parallel in konkreten HipHop-Kulturen untersucht werden, wobei ich diese recht allgemeine Methode – in Anlehnung an den Terminus *Glokalisierung*, den der britische Soziologe Roland Robertson populär gemacht hat¹² – als *glocal approach* bezeichnen würde. In diese Richtung geht auch Mitchell (2001), der die Einleitung zu seinem Sammelband mit dem Unterkapitel »*Glocal*« *hip-hop and local identity* schließt, allerdings ohne diesen Begriff als Ausgangspunkt methodischen Vorgehens anzusehen.

Ein Beispiel soll diesen Zugriff illustrieren: In unserer Studie Androutsopoulos/Scholz (2002) konnten wir auf der Basis eines Korpus von deutschen, französischen und italienischen Raps feststellen, dass folgende Themen übereinzelkulturell im Rap besungen werden: (1) Selbstdarstellung, (2) Szenediskurs, (3) Sozialkritik, (4) Nachdenken,

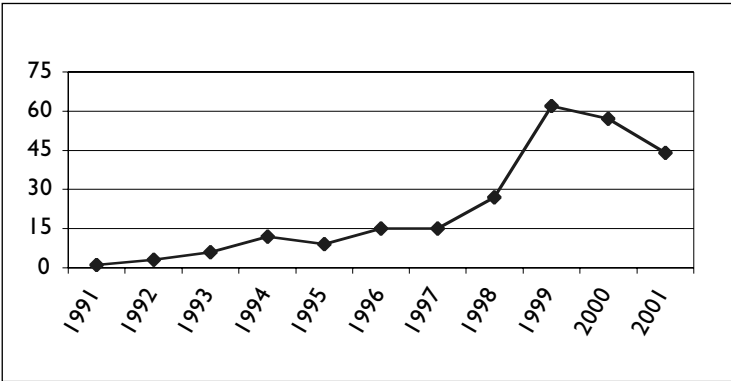
(5) Liebe/Sex, (6) Party/Spaß, (7) Kiffen. Andere Themen ordneten wir einer uneinheitlichen Restkategorie zu. Damit waren wir bereits »glokal« vorgegangen, d.h. wir hatten Daten verschiedener lokaler Raps unter einer einheitlichen (»globalen«) Fragestellung untersucht. Kluge (2001) konnte jedoch auf der Basis eines Korpus von kubanischen und französisch-kapverdischen Texten zwei zusätzliche Themenkategorien feststellen, die in diesen Zielkulturen wohl eine größere Relevanz aufweisen, nämlich (1) Religion und (2) Familie. Auch für die USA unterstreicht Béthune (1999) in zwei eigenständigen Kapiteln für den US-Rap diese beiden Aspekte (Bedeutung von Familie und Religion) im Lichte der afroamerikanischen Tradition. Zusätzliche lokale Perspektiven tragen demnach dazu bei, die globale Fragestellung der in Rapsongs verarbeiteten Themen zu ergänzen und wiederum umfassend in ihrer lokal jeweils unterschiedlichen Ausprägung zu erfassen.

Der Robertson'sche Terminus *Glokalisierung* bezeichnet ursprünglich die »Gleichzeitigkeit – Kopräsenz – sowohl universalisierender als auch partikularisierender Tendenzen« (aus dem Englischen übertragen aus Robertson 1997) und versucht die Wirkung von Globalisierung genauer zu erfassen bzw. der gemeinsprachlich negativen Konnotation des Begriffs *Globalisierung* durch den neuen Terminus entgegenzuwirken. M.E. kann daraus die Möglichkeit abgeleitet werden, die beiden Perspektiven (*lokal*, *global*) in eine hermeneutische Methode einzubinden und für wissenschaftliche Betrachtung und Beschreibung fruchtbar zu machen.

4. ENTWICKLUNG DER METHODE AM BEISPIEL DER VERMARKTUNG DES ITALIENISCHEN RAP

Seit ca. 10 Jahren beschäftige ich mich auch wissenschaftlich mit italienischem Rap. Das bedeutet, dass ich für dieses romanische Land am ehesten eine lokale Perspektive einnehmen kann, wobei ich im Folgenden der globalen Fragestellung der Infrastruktur und Vermarktung von Rap in Italien nachgehen möchte. Folgende Grafik stellt die Publikationen von Rap-CDs in Italien von 1991-2001 dar.¹³ 1999 wurde mit 62 die höchste Zahl publizierter Alben erreicht. Rap ist in Italien im Moment rückläufig.

Abbildung 1: Zahl 1991-2001 publizierter Rap-CDs in Italien



Das trifft auch zu, wenn man für einen Zeitraum von drei Jahren recht grob zwischen *Mainstream*, *Overground* und *Underground*-Produktionen unterscheidet. Die Unterscheidung dieser drei Kategorien könnte durch feinmaschigere Kriterien gestützt sein, doch genügen hier recht grobe Vertriebskriterien nach dem folgenden Muster:

- *Mainstream*: im allgemeinen Musikfachhandel erhältliches Produkt;
- *Overground*: im spezialisierten Fachhandel erhältlich;
- *Underground*: nur durch direkten Künstler- bzw. Szenekontakt erhältlich.

Die Kategorie *Overground* ist durch den Titel von Dazieri (1996) inspiriert, der damit recht allgemein Organisationsformen (gegenüber dem *Mainstream*) alternativer Kultur bezeichnet, die im Gegensatz zum *Underground* den Interessierten und der Vermarktung gegenüber offen und für Konsumenten zugänglicher sind.

Tabelle 1: Zahl 1999-2001 publizierter Rap-CDs in Italien nach Vermarktungsgrad

	1999	2000	2001
Mainstream	10	9	6
Overground	17	17	11
Underground	35	31	27
Gesamt	62	57	44

Bereits 1999 sprach man innerhalb der italienischen Szene von einer Krise, die mehrere Gründe hatte. Zunächst einmal wurde HipHop-

Kultur von der Musikindustrie z.T. zur Mode hochstilisiert. Immer mehr Leute ritten auf einer Vermarktungswelle mit, und so wurden z.T. auch fragwürdige Produkte auf den Markt geworfen. Anfang 2001 schloss das einzige nationale HipHop-Magazin *Aelle* (1990-2001) seine Redaktion. Die Zahlen in Italien publizierter Rapalben sind in allen drei Vermarktungsstufen – Mainstream, Over- und Underground – rückläufig, allerdings 2001 noch höher als 1998.

Wie können diese Zahlen erklärt werden? Eine fundierte Musikmarktanalyse liegt nicht vor, doch insgesamt kann man folgende Interpretation nachzeichnen: die Vermarktungswelle, die wohl auch viele italienische Hörer außerhalb des HipHop angesprochen hatte, fand 1999 mit einer Überproduktion ihre Sättigung. Viele Jugendliche hörten übergangsweise mehr Rap, weil es »in« war. Heute sind diejenigen übriggeblieben, die sich tatsächlich auch künstlerisch mit ihrem kulturellen Handeln identifizierten.¹⁴ Viele kleine Label sind verschwunden und mittlerweile gibt es – neben den Majors – (momentan, 2003) nur in Verona ein zentrales Szenelabel (*Vibra Records*), das z.T. auch von Künstlern selbstproduzierte Rapalben national vertreibt. Nach Aussage eines Betreibers (April 2002) habe die Reduktion der Menge publizierter Alben der »eigentlichen« italienischen Rapszene gut getan. Es gebe weniger, aber dafür konstante und qualitativ höherwertige Rapprodukte als zuvor. Vieles, was nicht den direkten Weg in die Vermarktung versucht, findet man auch im Internet, z.B. beim italienischen mp3-Anbieter www.vitaminic.it, der auch die Werke hunderter italienischer Rapkünstler zum meist kostenlosen Download anbietet.¹⁵

Allein aus den Ausführungen für Italien wird deutlich, wie aufwändig es ist, eine lokale, hier eine nationale Szene, adäquat und umfassend zu beschreiben.

5. ÜBERTRAGUNG DER METHODE: RAP-VERMARKTUNG IM VERGLEICH

Die Kenntnisse, die man aus dem Funktionieren einer lokalen HipHop-Kultur im Hinblick auf eine globale Fragestellung gewinnt, können in weiteren Schritten anhand anderer lokaler Kulturen untersucht werden. Z.B. kann man sich fragen, inwieweit und wie die Vermarktung von Rap in Spanien vonstatten gegangen ist. Hier wird man feststellen, dass um 1990 eine reine Majorvermarktung »von oben« erfolglos war, während ab 1994 bis heute eine vorwiegend szenelinterne Vermarktung kontinuierlich wächst, ohne dass bislang ein Sättigungsgrad erreicht zu sein scheint. In anderen lokalen Szenen scheint

Rap als Teil der HipHop-Kultur überhaupt nicht zu existieren, z. B. in Buenos Aires (vgl. Todt 2002), während dort zumindest eine kleine Writingszene besteht.¹⁶ Wie zu den Anfängen in Europa werden zunächst die zugänglicheren Aspekte von HipHop, also Writing und Breaking übernommen. Die Entwicklung einer indigenen Rapproduktion scheint für Buenos Aires, verlässt man sich auf die Angaben von Todt 2002, noch auszustehen.

Im Folgenden soll nun der Aspekt der Vermarktung, der in den unterschiedlichen Vermarktungsdimensionen *Mainstream*, *Overground* und *Underground* aufscheint, mit dem des Raptyps in Verbindung gebracht werden. Parallel zum Aspekt der Vermarktung ist außerdem derjenige der Zensur bzw. Selbstzensur zu berücksichtigen. Grob formuliert, kann man davon ausgehen, dass ein Rapsong, je radio- und großmarktfähiger er sein soll, auch umso mehr Kompromisse über sich ergehen lassen muss, die sich auf sprachlicher, stilistischer und inhaltlicher Ebene niederschlagen. Jeweils indigener *Mainstream* ist gewissermaßen »salonfähiger«, meidet z. B. – im Gegensatz zu *Over-* und *Undergroundrap* – sprachlichen Substandard, d. h. auffällig vom Standard abweichende Sprache (vgl. 2.).

*Mainstream*produkte sind problemlos zugänglich, für *Overground*produkte muss man bereits in den spezialisierten Plattenhandel gehen und für *Underground*produkte sind direkte Kontakte mit lokalen Szenen oder über das Internet erforderlich. Synoptisch:

Tabelle 2: Kriterien zur Unterscheidung von Vermarktungsstrategien

	Label	Trägermedien*	Hörerschaft	Sprache
Mainstream	Major	CDs, LPs, EPs	nicht spezialisiert	radiofähig, verständlich
Overground	Spezialisiertes Label	CDs, EPs, LPs, Mixtapes, mp3	spezialisiert	+ Nutzung von Substandard, z. T. unverständlich
Underground	Eigenproduktion	CDs, EPs, LPs, Mixtapes, mp3	spezialisiert	+ Nutzung von Substandard, z. T. unverständlich

* Hauptträgermedium kursiv markiert

Diese Klassifikation vergrößert, doch ist sie insgesamt vertretbar. In bestimmten Ländern, z. B. Spanien, haben wir es im Wesentlichen mit einer spezialisierten *Overground*-Rapkultur zu tun. In Frankreich ist die Rapkultur stark ausgebaut und deckt das gesamte Spektrum von *Underground* bis *Mainstream* ab. In Italien hat sich nach einer Entwicklung in den *Mainstream* hinein ein Rückzug des Rap in den

Overground vollzogen, sieht man von problematischen Grenzfällen des Mainstream ab.¹⁷ Das bedeutet, dass wir eine spezialisierte Hörschaft anzunehmen haben.

Ähnlich scheint die Entwicklung in Kanada zu sein, das im Rapbereich einen Overground (»strong subculture«), jedoch keinen Mainstream ausgeformt hat.

»Hip-hop has become widespread in Canada and developed into a strong subculture, despite being overlooked by the major record labels. This has its share of disadvantages, such as restricted distribution, but also its advantages, such as a certain freedom of expression and the establishment of a cultural network with its own radio time slots and its own zines [...] and magazines« (Mitchell 2001: 322).

Als italienische Rapper nennen die meisten Italiener Jovanotti (nicht aus der Szene stammend) und Articolo 31 (aus der Szene stammend), doch niemand, der nicht über die italienische Szene Bescheid weiß, würde annehmen, dass in Italien seit 1988 ca. 330 Rapalben produziert wurden. Aktuelle italienische Overground-Produkte sind z.B. Kaso: »Oro giallo« (2002, Ultimo Urlo Rds.), CDB: »Musi« (2002, Sanobusiness). Auch Major-Labels versuchen sich durch spezialisierte Sublabels solche Nischenmärkte zu sichern. Ein Produkt dieser Art ist z.B. Casa del Fico: »Inadiiria« (2001, ExtraVibe), wobei die Labels ExtraVibe und ExtraLabels von Virgin Music Italy abhängen. Nicht umsonst weist Frankreich die einzige romanische Rapproduktion auf, die auch ins Ausland exportiert.

6. LOKALE STICHPROBEN: UDINE, SEVILLA UND KÖLN

Im Folgenden werden drei Stichproben lokaler Raps aus Italien, Spanien und Deutschland vorgestellt¹⁸, um die oben genannten allgemein gehaltenen Generalisierungen durch konkrete Einzelbeispiele zu stützen. Es wird stets ein Textauszug mit vorangehender Nennung von Herkunftsland bzw. Stadt/Region¹⁹, Interpretenname, Songtitel, und Publikationsjahr präsentiert. Auf den Textauszug in der Originalsprache folgt jeweils eine Übersetzung.

6.1 Italien (Udine/Friuli): DLH Posse: »Hip hop instes«²⁰

»Questo è quello che sono è quello che vivo
e questo non lo cambierai mai

...

Ti puoi candidare per San Remo
se il beat è paruccato, io temo che lo scemo

comprerà 'sto disco, di dragio e fisco
onestamente insisto, misto di cultura e bisturi
misturi le me marilenghe e ctrl+v ...»

»Das ist das, was ich bin und was ich lebe /
und du wirst es nicht ändern können / ... /
du kannst dich für San Remo anmelden /
wenn dein Beat gestylt ist, fürchte ich, dass der Blödmann /
diese Platte kaufen wird / auf Wucht und Krach
bestehe ich wirklich, ein Gemisch von Kultur und Seziermesser /
mische ich meine Muttersprache und ctrl+v²¹«

In der Diktion ist der Song eindeutig als gerappt einzustufen, vom Namen der Gruppe her ist der Bezug zum HipHop gegeben (*Posse*). Die CD ist bei einem Label erschienen, das ein friulischer Radiosender in Udine betreibt (Radio Onde Furlane). Das Friuli-Venezia Giulia ist eine autonome Region in Italien, in welcher seit kurzem die romani-sche Kleinsprache Friulisch neben Italienisch zur offiziellen Sprache aufgestiegen ist (es gibt z. B. zweisprachige Ortsschilder Italienisch-Friulisch). Die jungen Leute sprechen in der Region eine lokale Umgangssprache, die sich aus unterschiedlichen Komponenten zusammensetzen kann: (i) regionales Italienisch (Italienisch mit einheimischer Aussprache), (ii) Friulisch, (iii) traditionelle überregionale Verkehrssprache (auf der Basis des venezianischen Stadtdialekts), (iv) eventuell Slovenisch. D. h. die Umgangssprache des Einzelnen kann in dieser komplexen Sprachlage an der slovenisch-italienischen Grenze nach Situation und Gesprächspartner sehr variieren.

Der Songauszug ist im Wesentlichen auf Italienisch gehalten, doch die Passage *misturi le me marilenghe* ist Friulisch und bedeutet ›ich mische meine Muttersprache‹. Es ist bezeichnend, dass gerade an dieser Stelle in die Muttersprache geschaltet wird, denn es wird die eigene, lokale kulturelle Identität sprachlich (Verwendung des Friulischen) und metasprachlich (Bezeichnung als ›Muttersprache‹) markiert. Es handelt sich also um indirekte Strategien des *Represent* und der *Lokalisierung*.²² Wie beeinflusst hier der Aspekt der Vermarktung die Sprachwahl? Nun, das erste Demotape der Gruppe, »Cerce chise« (1998), war ganz auf Friulisch (und Underground) gehalten und für Nichtfriulaner unverständlich. Das neueste Werk weist hingegen eine stärkere Öffnung zum Italienischen auf, und das Trägermedium ist mittlerweile eine offizielle CD, die von einem ethnisch-sprachlich spezialisierten Label vertrieben wird. Damit ist ein Schritt in Richtung Overground erfolgt, der sich eben auch in der Sprachwahl niederschlägt. Doch ist das Friulische nicht ganz aufgegeben. Einige Songs sind noch auf Friulisch, andere auf Italienisch, andere gemischt.

6.2 Spanien (Sevilla): Mala Rodríguez: »Tengo un trato«²³

»a mi no me saqueh [saques] tu henio [genio] que te lo mato
 si etá [está] gordo lo dejo flaco, si etá [está] flaco
 tómate algo [algo], huze [huye] de lo malo, búccate [búscate] un trabajo
 gansea algo sano; aunque no me fie yo, aquí dentro hay lu [luz]...«

»Komm' mir nicht mit deiner schlechten Laune, sonst nehm' ich sie dir /
 wenn du schlecht drauf bist, dann mach' ich dich gut drauf; wenn du gut drauf bist /
 dann trink 'was, meide das Schlechte, such' dir 'n Job /
 irgendwas Gesundes; auch wenn ich mir nicht ganz sicher bin, ist da 'was Gutes
 dran ...«

Ähnlich wie im vorhergehenden Beispiel wird sprachlich die sevellanische Herkunft deutlich markiert durch die Verwendung dortiger andalusischer Aussprachegewohnheiten des Spanischen (in Klammer stehen die entsprechenden Standardformen). In ganz Spanien selbst wird dieses Sevillanisch weitaus besser verstanden als das Friulische in Italien. Es ist nämlich die Varietät, auf der die Sprache des andalusischen Flamenco gründet.²⁴ Auch der Titel des Albums von Mala Rodríguez, »Lujo ibérico« (>iberischer Luxus<), markiert die Zugehörigkeit zu einer lokalen, hier der spanischen Hip-Hop-Kultur und trägt damit eindeutige Züge eines Identitätsmarkers.

Die Tracktitel des Albums spiegeln die andalusische Aussprache des Spanischen auch graphisch wieder: *En mi ciudad hace caló* statt *En mi ciudad hace calor* >in meiner Stadt ist es heiß< oder *Con los ojos de engañá* statt *Con los ojos de engañar* >mit Augen die trügen<.

6.3 Deutschland (Köln): Microphone Mafia: »Combatto mondiale«²⁵

»Stu rap (ah anda?) essere globale, eccezionale
 combattó mondiale e cu' 'e rime napoletane
 e fermateve guagliú, la malavita
 pijate 'nu foglio 'n mane e 'na penna e scrivite
 faciteve senti e nun v'annascunnite ...«

»Dieser Rap (wird?) global sein, außerordentlich /
 ein weltweiter Kampf mit neapolitanischen Reimen /
 hört' auf, Jungs, mit dem Kriminellenleben /
 nehmt ein Blatt in die Hand und einen Stift und schreibt /
 lasst eure Stimme hören und versteckt euch nicht ...«

In diesem Text bzw. auch in anderen desselben Albums findet man neben neapolitanischem Dialekt auch türkische Passagen sowie Deutsch und Kölsch. Die Interpreten beanspruchen für sich Echtheit,

sowohl aus multikultureller Sicht (sie sind tatsächlich türkische bzw. italienische Migranten 2. Generation) als auch aus künstlerischer Perspektive. Beide Aspekte, ethnische und künstlerische Belange, werden eng aneinandergebunden, um die eigene Identität hervorzuheben. Gleichzeitig werden im Song »Original« (2002) Türken-deutsch-Imitatoren kritisiert (und gedisst) bzw. Türken, die auf dieser Vermarktungswelle mitreiten:

»Deutsch mit fremden Akzent nennt ihr Asi mit Inbrunst,
bei Mundstuhl und Richie wird daraus Kunst,
rennt ihnen die Bude ein, ihr findet das so lustig,
wenn sie uns karikieren mit ihrem billigen Slapstick
im Einsatz da würdigt ihr es nicht eines Blickes,
auf der Bühne wird geklatscht nur weil es schick ist,
Brüder, die sind wie sie sind nennt man cholerisch,
bei deutschen Schauspielern wird daraus authentisch,
doch machen wir die Fehler auch in eigenen Reihen,
wollen Klischees und Vorurteilen 'was Witziges verleihen;
ich brauch keine Selbstverarschung um mich zu integrieren,
will mich selbst definieren, ohne mich zu assimilieren.«

Es handelt sich um ein Overground-Produkt, das nur spezialisierte und kritische Hörer anspricht.

7. GLOBALER MARKT UND LOKALE IDENTITÄTEN

Die drei Beispiele zeigen, wie unterschiedlich das globale Modell der Gattung Rap in verschiedenen lokalen Zielkulturen wirkt. Das Verhältnis zur Ursprungskultur ist ein jeweils anderes, mehr oder weniger emanzipiertes. Rap wurde als Ausdrucksform und -technik übernommen und zunächst in einer ›Lernphase‹ nachgeahmt. Für die meisten Zielkulturen ist eine imitative Lernphase des englischen Rappens dokumentierbar, von der zu einem späteren Zeitpunkt Abstand genommen wird. Nach dieser Phase jedoch wird Rap stark an jeweils lokale Ausdrucksbedürfnisse angepasst, wobei die Wahl der eigenen Sprache jeweils den ersten und wichtigsten Schritt der Appropriation darstellt. Man kann sogar behaupten, dass die gewählte Sprache für Under- und Overgroundproduktionen tendenziell nicht die Standardsprache ist, sondern eine regionale Umgangssprache, ein Dialekt, eine Kleinsprache bzw. die Umgangssprache, in die jeweils lokale Einsprengsel oder Textpassagen integriert werden. Je stärker jedoch ein Produkt vermarktet wird und in größere Kommunikationskontexte Eingang finden soll (Radiofähigkeit und Mainstream), desto mehr tritt der Faktor der Zensur²⁶ oder Selbstzensur in den Vordergrund und

unverständliche bzw. vulgäre Sprache wird vermieden, das friulische Beispiel ist nur eines von vielen.

Ein besonderes Augenmerk ist auf die globale Fragestellung der Geschichte lokaler HipHop-Kulturen und Raptraditionen zu richten. Wir haben es mit jeweils unterschiedlichen Rezeptionsgeschichten und -arten zu tun. Relativ früh erfolgte die Rezeption in Frankreich, das erste Album von Dee-Nasty ist von 1984. In Italien hat Jovanotti vor der Existenz einer eigentlichen HipHop-Szene 1988-91 mit vier kommerziellen Alben eine Art Vorreiterrolle. Die ersten Alben aus einer sich bildenden Szene folgen erst 1993. Auch in Spanien gibt es zuerst eine Kommerzialisierung von oben um 1990, erst 1994 erscheint das erste eigentliche Rapalbum »Madrid Zona Bruta« (Zona Bruta) von El Club de los Poetas Violentos. Für die Anfänge der HipHop-Kultur allgemein zeigt sich jedoch, dass klare Zuordnungen des Typs »das war das erste italienische Rapalbum« nicht leicht sind. Unsicherheiten in der Zuordnung zur Gattung durchziehen auch die Geschichte des Rap in den Zielkulturen.²⁷

In jedem Falle haben wir anhand von Beispielen aus der Romania sehen können, dass das globale Modell Rap unterschiedliche Reinterpretationen erfahren kann, da es an jeweils eigene, lokale Ausdrucksbedürfnisse angepasst wird. Besonders deutlich wird das z.B. an den Aussagen der kolumbianischen Gruppe La Etnia (zitiert nach García 2001):

- (1) »El hip hop se ha vuelto más global, más universal, y hoy existe rap asiático, latino y africano, porque son poblaciones que necesitan narrar su propia historia.«
»HipHop ist globaler, universeller geworden, und heute gibt es asiatischen, Latino- und afrikanischen Rap, weil es Völker sind, die ihre Geschichte erzählen wollen.«
- (2) »No es que el hip hop sea negro en sí. Es música negra que ha abierto espacios para que el universo en sí narre lo suyo.«
»HipHop ist nicht an sich eine schwarze Kultur. Es ist eine Musik der Schwarzen, die Räume geschaffen hat, damit jeder seine Geschichte erzählen kann.«
- (3) »El beat sigue siendo negro, pero no las letras.«
»Der Beat ist weiterhin schwarz, doch nicht die Texte.«

Deutlich zeigt sich, dass die Akteure sich der Globalität bzw. Universalität des Gattungsmodells bewusst sind, mit dem gleichzeitig der jeweils lokale Anspruch des »narrar su propia historia« (>die eigene Geschichte erzählen<) einhergeht (1-2). Das musikalische Modell bleibe dabei »schwarz«, nicht jedoch die Texte (und Inhalte; vgl. 3).

Dabei steht Rap außerhalb der USA dem US-Modell mehr oder weniger nahe, wobei man die interne Vielfalt des US-Rap nicht vergessen darf (Schlagworte *East* vs. *West Coast*), die weiterhin neben den

zunehmend existierenden lokalen Raptraditionen wirkt. Als sehr nützliches Mittel, die interne Vielfalt des Rap in einer Sprachgemeinschaft zu erklären, erweist sich die Unterscheidung von Mainstream, Over- und Undergroundprodukten, da die Vermarktung mit dem identitären Aspekt in einem Spannungsverhältnis steht und damit u.a. auch auf die Sprach- und Stilwahl Einfluss nehmen kann. Die globale Wirkung des US-Modells hat zu einer Vielfalt von lokalen Raptraditionen geführt, die man unter dem Aspekt der Glokalisierung sinnvoll in ihrer Mannigfaltigkeit angemessen analysieren kann.

ANMERKUNGEN

1 Im vorliegenden Beitrag wird auf eine Definition von *Rap* verzichtet, da davon ausgegangen wird, dass es mittlerweile ein relativ gängiger Begriff der Alltagssprache geworden ist. Ein Zeichen dafür sind die vielfältigen sekundären Verwendungen (vgl. Androutsopoulos/Scholz 2002: 7) des Begriffes *Rap* in Domänen, die nicht direkt mit der HipHop-Kultur in Verbindung stehen, z. B. in der Werbung. Ein kurioses Beispiel stellt die Werbe-CD »Der Stada-Spar-Rap« (2002) dar, auf der mit einem »pharmazeutischen« Rapsong für ein Produkt geworben wird. Ziemlich lächerlich macht sich die Namenswahl der Interpreten aus, Floxacin-Twins (vielleicht nach dem Modell der Stieber-Twins), die den Namen des Wirkstoffes Floxacin aufgreift. Ebenso amüsant eine Textpassage: »Der fette Entrobacter / denkt immer noch, das packt er. / Und erst die Salmonellen / denken, sie wären die Schnellen«.

2 Dieser Frage, insbesondere den Beziehungen zwischen Rhythmik und Metrik, wird anhand französischer Beispiele in Scholz (2003 a) nachgegangen.

3 Bedeutungskomponenten, die außerhalb der Raptexte, d.h. mit Musik und Gestik, erzeugt werden, berücksichtige ich bei der vorliegenden Analyse nicht. Die in Musikvideos sichtbare argumentative Gestik des Rap wäre z. B. eine Ebene der Bedeutungsgebung bzw. -akzentuierung, die parallel zum Sprachlichen und zum Musikalischen untersucht werden könnte. Allerdings ist diese, gegenüber dem Liveauftritt mit Freestyle, auch nur für die Medien inszeniert.

4 Vgl. z. B. Kelly (1993). Allgemein scheint Migrantenrap in den USA jedoch wenig erforscht zu sein. Kleinprojekte von US-Bürgern mit Migrantenhintergrund existieren jedoch, wie z. B. das im Oktober 2002 in New York gehaltene Symposium »*Eye-talian Flava: The Italian American Presence in Hip Hop*« zeigt (ich danke Joseph Sciorra vom »John D. Calandra Italian American Institute«, Queens College/CUNY, für den Hinweis).

5 In Italien publizierte Bücher zum einheimischen Rap sind journalistisch-didaktischen Zuschnitts und als kommentierte Textsammlungen konzipiert (Depaoli 1999, Pacoda 2000). Wissenschaftlicher Natur sind nur wenige Spezialstudien wie der musikwissenschaftliche Beitrag von Erra (1996). Italienische Rapproduktion ist momentan rückläufig (vgl. 4.). Die kommerzielle Gruppe Articolo 31 hält sich weiter, öffnet sich jedoch anderen Musikrichtungen. In sekundären Verwendungen wirkt die gesamtgesellschaftliche Wahrnehmung von Rap nach, z.B. in den neuesten Gedichtsammlungen von Alberto Arbasino (*1930) die mit *Rap!* (Arbasino 2001) und *Rap 2* (Arbasino 2002) betitelt sind.

6 Beispiele für Studien, die außerhalb der Romania durchgeführt wurden, sind für Frankreich Hüser (1997; 1999), Kimminich (2001), Scholz (2003 a), für Italien Mitchell (1995; 1996, Kap. 4; 2001), Scholz (1998; 2001; 2002), De Angelis (2001), für Spanien ansatzweise Androutsopoulos/Scholz (2002).

7 Vgl. auch Hüser (1997; 1999) und zu den juristischen Vorfällen im Zusammenhang mit französischen Interpreten und Protestkultur auch Prévos (1996; 1998).

8 Vgl. dazu Vicherat (2001: 120): »L'apport linguistique du rap a trait, en dernier lieu, au vocabulaire utilisé par les artistes: non seulement ils inventent des mots, des expressions ou des variations linguistiques à l'aide notamment du verlan, mais en plus ils permettent de réactualiser certains termes argotiques.«

9 Vgl. Boucher (1998: 177): »L'utilisation de l'argot par les rappeurs est à la fois l'affirmation d'appartenance à un groupe social et à une ›communauté d'âge‹.«

10 Das Originalzitat lautet: »... el hip hop está viviendo una serie de divisiones internas, aglo así como tendencias comerciales contra no comerciales, formatos radicales contra formatos superfluos...« (vgl. García 2001).

11 Für Italien vgl. Scholz (2002), für Marseille den Band von Gasquet-Cyrus/Kosmicki/Van den Avenne (1999).

12 Vgl. z.B. Robertson (1994). In einigen seiner Publikationen wird der Terminus *Glokalisierung* auf eine japanische Vermarktungsstrategie zurückgeführt, genauer gesagt auf das japanische Wort *dochakuka*, das aus *dochaku* ›einheimisch‹ abgeleitet ist und wortwörtlich ›Einheimischung‹ bzw. ›Einheimischmachung‹ bedeutet. Zur genaueren Herleitung vgl. Robertson (1994: 36).

13 Die Jahre 1988-1990 werden mit je einer Albumveröffentlichung von Jovanotti nicht berücksichtigt.

14 Unter demselben Aspekt können die Einbrüche der Produktionen nach 1996 in Frankreich interpretiert werden (vgl. Androutsopoulos/Scholz, im Druck). Ebenso werden die Einbrüche der Verkaufszahlen in Deutschland nach den Erfolgsumsätzen der Jahre 2000/2001

erklärt, vgl. das Special *Beats und Business. HipHop-Szene in Deutschland 2002: Eine Standortbestimmung* (in Juice 42, Juni 2002: 58-64), in welchem, wie vielerorts, eine ›Gesundschumpfung‹ des deutschen Rap thematisiert wird.

15 Es werden in der Kategorie »HIP HOP / R&B / SOUL« die Unterkategorien »HipHop« und »Rap« unterschieden. Am 20.6.2002 wurde die Zahl der Gruppen in der Kategorie »HipHop« mit 873, in der Kategorie »Rap« mit 505 angegeben. Allerdings finden sich dort nicht nur italienische Künstler vertreten und man müsste tatsächlich die ganze Liste durcharbeiten, um genaue Zahlen angeben zu können.

16 Für Südargentinien ist im Web mit Suchmaschinen unter »rap argentino« z. B. die Zweier-Formation Illya Kuryaki & The Valderramas zu finden, die seit 1991 fünf Alben publiziert hat. Doch erst 1996 hat sich Publikumsinteresse eingestellt.

17 Grenz- bzw. Problemfälle stellen Interpreten dar, die sich selbst nicht zur HipHop-Kultur rechnen, sondern lediglich Raptechnik nutzen, ansonsten jedoch allgemeiner der Popkultur angehören, wie z. B. Jovanotti. Die neueste CD der ursprünglich aus der HipHop-Kultur stammenden Articolo 31, »Domani smetto« (2002, BMG), kann auch nicht mehr eindeutig der Gattung Rap zugeordnet werden. Ganz klar schert das Album »Arrivi e partenze« (2001, Universal Italia) von Neffa aus der Gattung aus, der bis 1999 einer der Hauptvertreter der italienischen Rapszene war. Anhand dieser Beispiele wird deutlich, dass italienischer Mainstream-Rap im Prinzip kaum mehr existiert.

18 Es wird verwundert, dass ein Beispiel aus Deutschland miteinbezogen wird. Grund dafür ist eine migrantensprachliche Situation mit süditalienischem Hintergrund, s.u.

19 Im Falle von Migrantensituationen wird als Herkunftsort derjenige genannt, den die Interpreten für sich beanspruchen, z. B. Köln bei den italienischen bzw. türkischen Migranten 2. Generation, die der Gruppe Microphone Mafia angehören, s.u.

20 Auf dem gleichnamigen Album von 2001, Radio Onde Furlane. Der letzte Vers ist als Kombination von Tradition (Muttersprache) und Modernität (Computersprache) zu interpretieren. Für die Klärungen Danke ich C-Sal, Mitautor des Songs.

21 »ctrl+v« ist die Tastaturkombination, die die Einfügefunktion am PC aktiviert.

22 *Represent* bezeichnet recht allgemein die explizite Erklärung, dass ein Künstler sich als lokaler Vertreter der HipHop-Kultur betrachtet. *Lokalisierung* ist ein Überbegriff, der das *Representen* umfasst. Im engeren Sinne ist es die explizite Bezugnahme zum Herkunftsort des Künstlers. Vgl. zur Terminologie (*Represent*, *Lokalisierung*) Androutopoulos/Scholz (2002: 14-19). Zu *Represent* allgemein vgl. auch Menrath (in diesem Band).

23 Auf dem Album »Lujo ibérico«, Superego/Yo Gano, 2000.

- 24** Hiermit kommt ein Aspekt hinzu, der die Vermarktung betrifft. Auf Flamenco anspielender Rap könnte sich in Spanien gut verkaufen, da er ein identitäres (hispanisches) Plus aufweist.
- 25** Auf dem Album »Infernalía«, Pirate Records, 2002.
- 26** Zensur wird hier in einem weiten Sinne verwendet. Z.B. werden manche Titel einfach nicht gesendet.
- 27** Vgl. die Bemerkungen zu den klassifikatorischen Grenzfällen in Anm. 17.

LITERATUR

- Androutsopoulos, Jannis/Scholz, Arno: »On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics«, in: *Philologie im Netz* 19 (2002), S. 1-42; online unter: <http://www.fu-berlin.de/phn/phn19/p19tr.htm> (letzter Zugriff: 11.04.2003).
- Androutsopoulos, Jannis/Scholz, Arno: »Spaghetti Funk: Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe«, in: *Popular Music and Society* (im Druck).
- Arbasino, Alberto: *Rap!*, Milano: Feltrinelli 2001.
- Arbasino, Alberto: *Rap 2*, Milano: Feltrinelli 2002.
- Bazin, Hugues: *La culture hip-hop*, Paris: Desclée de Brouwer 1995.
- Béthune, Christian: *Le rap. Une esthétique hors la loi*, Paris: Éditions Autrement 1999.
- Bocquet, José-Louis/Pierre-Adolphe, Philippe: *Rap ta France*, Paris: Flammarion 1997.
- Boucher, Manuel: *Rap. Expression des Lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*, Paris: L'Harmattan 1998.
- Cachin, Olivier: *L'offensive rap*, Paris: Gallimard ²2001/1996.
- Calvet, Louis-Jean: »L'endogène, l'exogène et la néologie: le lexique marseillais«, in: M. Gasquet-Cyrus/G. Kosmicki/C. Ven den Avenne (Hg.), *Paroles et musiques à Marseille. Les voix d'une ville*, Paris: L'Harmattan 1999, S. 57-71.
- Dazieri, Sandrone (Hg.): *Italia overground. Mappa e reti della cultura alternativa*, Roma: Castelvechi 1996.
- De Angelis, Maddalena: *The Italian Hip Hop Style. Die Sprache des Raps*, Berlin: Mensch & Buch Verlag 2001.
- Depaoli, Massimo (Hg.): *Rap*, Milano: Garzanti Scuola 1999.
- Dimitriadis, Greg: *Performing Identity/Performing Culture. Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001.
- Erra, Andrea: »La struttura del rap italiano«, in: Rossana Dalmonte (Hg.), *Analisi e canzoni*, Bologna: Cleub 1996, S. 317-336.

- García, Chuchy: »Las palabras de la resistencia«, 2001; online unter: <http://calle22.com/articulos/50/> (letzter Zugriff: 11.04.2003).
- Gasquet-Cyrus, Médéric/Kosmicki, Guillaume/Van den Avenne, Cécile (Hg.): *Paroles et musiques à Marseille. Les voix d'une ville*, Paris: L'Harmattan 1999.
- Hüser, Dietmar: »Black-Blanc-Beur – Jugend und Musik, Immigration und Integration in Vorstädten französischer Ballungszentren«, in: *Frankreich-Jahrbuch* 10 (1997), S. 181-202.
- Hüser, Dietmar: »»Vive la RAPublique« – Botschaften und Bilder einer »anderen Banlieue«, in: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag* 7 (1999), S. 271-294.
- Kelly, Reagan: »Hip-Hop Chicano. A separate but parallel story«, in: Brian Cross (Hg.): *It's not about a salary: rap, race, and resistance in Los Angeles*, London: Verso – New York: Verso 1993, S. 65-76.
- Kimminich, Eva: »Enragement und Engagement. Beobachtungen und Gedanken zur WortGewalt des französischen und frankophonen Rap«, in: Eva Cross/Claudia Krülls-Hepermann (Hg.), *Wort und Waffe*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001, S. 141-174.
- Kluge, Bettina: »»nhos déjà canté – Codeswitching in zwei Raptexten (Span.-Frz.-Lucumí und Frz.-Kabuverdianu)«, in: Dieter Messner/Matthias Perl (Hg.), *Akten des IV. Germersheimer Lusitanistentags 2001* (im Druck).
- Krims, Adam: *Rap music and the poetics of identity*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Milon, Alain: *L'étranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris: PUF 1999.
- Mitchell, Tony: »Questions of style: notes on Italian hip hop«, in: *Popular Music* 14.3 (1995), S. 333-348.
- Mitchell, Tony: *Popular music and local identity: rock, pop, and rap in Europe and Oceania*, London – New York: University of Leicester Press 1996.
- Mitchell, Tony (Hg.): *Global noise. Rap and hip-hop outside the USA*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 2001.
- Pacoda, Pierfrancesco: *Potere alla parola. Antologia del rap italiano*, Milano: Feltrinelli 1996.
- Prévos, André J. M.: »The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s«, in: *The French Review* 69 (1996), S. 713-725.
- Prévos, André J. M.: »Hip-Hop, Rap, and Repression in France and in the United States«, in: *Popular Music and Society* 22.2 (1998), S. 67-84.
- Roland Robertson: »Globalisation or glocalisation«, in: *Journal of International Communication* 1(1) (1994), S. 33-52.

- Robertson, Roland: »Comments on the ›Global Triad‹ and ›Glocalization‹«, in: AAVV, *Globalization and Indigenous Culture*, Kokugakuin University: Institute for Japanese Culture and Classics 1997; online unter: <http://www.kokugakuin.ac.jp/ijcc/wp/global/15robertson.html> (letzter Zugriff 11.04.2003).
- Scholz, Arno: »[rep] oder [rap]? Aneignung und Umkodierung der Hip-Hop-Kultur in Italien«, in: J. Androutsopoulos/A. Scholz (Hg.), *Jugendsprache – langue des jeunes – youth language. Linguistische und soziolinguistische Perspektiven*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1998, S. 233-257.
- Scholz, Arno: »Intertestualità e riferimento culturale in testi rap italiani«, in: *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur* 6 (2001), S. 139-162.
- Scholz, Arno: »Un caso di prestito a livello di genere testuale: il rap in Italia«, in: Frank Baasner (Hg.), *Poesia cantata 2. Die italienischen Cantautori zwischen Engagement und Kommerz*, Tübingen: Niemeyer 2002, S. 220-252.
- Scholz, Arno: »Der französische Rap als Lyrik der Gegenwart?«, in: Gisela Febel/Hans Grote (Hg.), *L'état de la poésie aujourd'hui. Perspectives françaissprachiger Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2003, S. 241-255. (2003 a)
- Scholz, Arno: »›Explicite Lingo‹. Funktionen von Substandard in romanischen Rap-Texten (Italien, Frankreich, Spanien)«, in: Jürgen Erfurt (Hg.), »Multisprech‹: *Hybridität, Variation, Identität* (= OBST, Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie, Bd. 65), Duisburg: Gilles & Francke 2003, S. 111-130. (2003 b)
- Todt, Mark: »Buenos Aires. Wehe, wenn sie losgelassen...«, in: *Backspin* 33 (2002), S. 96-101.
- Trimaille, Cyril: »Le rap français ou la différence mise en langues«, in: Billiez, Jacqueline (Hg.), *Les parlers urbains* (= LIDIL 19), Grenoble: Université Stendahl 1999, S. 79-98.
- Vicherat, Mathias: *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris: L'Harmattan 2001.