Ethik-Evangelisch
Eine Initiative des Netzwerks Ethik in der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern und der Lehrstühle für Evangelische Ethik an den bayerischen Universitäten

Hip-Hop

Autor

Max Tretter



Hip-Hop bezeichnet zweierlei: erstens ein Musikgenre, das auch „Rap“ genannt wird, und zweitens die Kultur, die diesem Musikgenre entspringt. Dabei wird häufig nicht trennscharf zwischen beiden unterschieden. Hip-Hop entstand Ende der 1970er Jahre in den Vereinigten Staaten und entwickelte sich seitdem zu einem der meistgehörten und -gestreamten Musikgenres welt- wie deutschlandweit (Viberate, 2021; Deutscher Musikrat & Deutsches Musikinformationszentrum, 2021) sowie zu einer der verbreitetsten und einflussreichsten Kulturen (Breitenwischer, 2021). Seit seinen Ursprüngen beeinflusst Hip-Hop politische Kampagnen, Graswurzelbewegungen und Proteste (Williams, 2015), prägt gesellschaftliche, ästhetische sowie pop- und alltagskulturelle Vorstellungen und Verhaltensmuster (Breitenwischer, 2021) und zeigt seinen Einfluss im Profisport, der Mode, in Film und Fernsehen, Computerspielen, anderen Musikgenres sowie auf Social Media (Breitenwischer, 2021).

Der enorme Einfluss, der Hip-Hop gegenwärtig zukommt, seine Einbindung in und Wechselwirkungen mit anderen gesellschaftlichen Teilbereichen – u.a. der Politik, der Religion oder Wirtschaft – sowie seine kulturelle Prägekraft machen Hip-Hop zum

kulturwissenschaftlich wie ethisch relevanten Phänomen (Rochester, 2012). Zudem liefert Hip-Hop zentrale Impulse für das Nachdenken über soziale Gerechtigkeit, (Gruppen-)Identität, Formen gesellschaftlicher Repräsentation und Emanzipation sowie die Verflechtung kultureller Ausdrucksweisen mit politischen Macht- und Ordnungsfragen (Collins, 2006). Damit erweist sich Hip-Hop als relevanter „Gesprächspartner" u.a. für die politische wie theologische Ethik sowie die Öffentliche Theologie.

a. Historischer Kontext des Hip-Hop

Das 20. Jahrhundert war eine bewegte Epoche für Schwarze Personen[1] in den Vereinigten Staate von Amerika. Obwohl 1865 die Sklaverei offiziell abgeschafft worden war, litten Schwarze Personen v.a. in den Südstaaten unter anhaltender Unterdrückung. An die Stelle der Black Codes, der Gesetze, die die Menschen- und Bürgerrechte von Sklaven und Schwarzen Personen in den Vereinigten Staaten einschränkten, waren die Jim Crow Gesetze getreten. Unter dem Motto „getrennt aber gleich" (separate but equal) etablierten sie eine Rassentrennung in allen öffentlichen Einrichtungen. Dabei waren die Bereiche, die Schwarzen Personen offenstanden, trotz des Leitmottos getrennter Gleichheit, deutlich unterfinanziert, was v.a. im Bildungswesen erhebliche negative Auswirkungen hatte (Blackmon, 2012).

Diese Ungleichbehandlung Schwarzer Personen in den Vereinigten Staaten provozierte viel Unmut und führte zu zahlreichen Klagen, die Gesetzesanpassungen und -änderungen verlangten und eine schnellstmögliche Gleichstellung Schwarzer Personen mit der weißen Bevölkerung forderten. Ab Mitte der 1950er Jahre wurde dieses juristische Vorgehen mit der Strategie des zivilen Ungehorsams der Bürgerrechtsbewegung verknüpft. Maßgeblich unterstützt von der Black Church (S. D. Johnson, 2019), kam es während der 1960er Jahre zu sog. Freedom Rides, lokalen Protesten, Sit-Ins sowie Märschen für die Freiheit. Ziel dieser Aktionen war es, öffentliche Aufmerksamkeit für das Unrecht dieser Ungleichbehandlung zu erzeugen, so Druck auf die Regierung auszuüben und auf eine politische Änderung der Zustände hinzuwirken. Nach einigen Erfolgen – u.a. der Unterzeichnung des Civil Rights Act 1965, der die Separate-but-equal-Segregation in allen zivilen Bereichen abschaffte, sowie des Voting Rights Act 1965 durch Präsident Johnson, der Schwarzen Personen gleiche Beteiligung bei demokratischen Wahlen zusicherte – zersplitterte die Bürgerrechtsbewegung Mitte der 1960er allmählich. Der Kampf um die Rechte Schwarzer Personen wurde ab den späten

1960ern und 1970ern von diversen Bewegungen – u.a. der Black Power Bewegung sowie der Black Muslim Bewegung – mit verschiedenen Ansätzen fortgeführt.

b. Entstehungskontexte des Hip-Hop

Trotz der Erfolge, die im Zuge der Bürgerrechtsbewegung(en) erzielt wurden, stand ein Großteil der Schwarzen Personen in den Vereinigten Staaten auch in den 1970ern noch deutlich schlechter da als die weiße Bevölkerung. Die Nachwirkungen der Separationsgesetzgebung, gesellschaftliche Ressentiments sowie neue Gesetze, die unter dem Anschein der „Farbenblindheit" alte Separationstendenzen fortführten (Alexander, 2010), führten dazu, dass Schwarze Personen auf dem sich wandelnden Arbeitsmarkt schwerer Arbeit fanden (Wilson, 1997). Die damit einhergehenden ökonomischen Verteilungsdiskrepanzen hatten schlechteren Zugang zum Gesundheits- und Bildungswesen sowie zum Rechts- und politischen System zur Folge, was wiederum zu Segregationsprozessen führte. V. a. in den Städten entstanden verstärkt Schwarze Viertel, die zunehmend isoliert und strukturell vernachlässigt wurden. Aufgrund einer zurückhaltenden Infrastrukturpolitik und anhaltender Unterfinanzierung unterlagen sie einem stetigen Verfall und wandelten sich allmählich zu Ghettos mit hohen Armuts- und Kriminalitätsquoten.

In einem dieser Viertel, der South Bronx in New York City, die von vielen als „America's worst slum" (Price III, 2006: 4) oder „city of death" (Chang, 2005: 16) bezeichnet wurde, entstand in den späten 1970ern der Hip-Hop. Die Wurzeln des Hip-Hop liegen in Tanzpartys, zu denen sich v.a. Jugendliche regelmäßig trafen, um gemeinsam „eine gute Zeit zu haben" (Price III, 2006: 41), den prekären Lebensbedingungen der South Bronx kurzzeitig zu entfliehen, und durch das eigene künstlerische Können Anerkennung bei Gleichaltrigen zu erlangen. Diese Partys wurden entweder als sog. „Block Partys" im Freien auf der Straße oder in den lokalen Community Centers veranstaltet. Organisiert wurden sie von den Feiernden selbst, die ihr eigenes Equipment mitbrachten, ihre eigene Musik spielten, dazu tanzten, ihre Lebens- und Gemütslage im Rhythmus der Musik kommentierten und ihre Reviere mit Graffitis markierten.

Diese Tanzpartys zogen immer mehr Aufmerksamkeit auf sich und etablierten sich schrittweise in der Community – und mit ihnen auch die in diesem Rahmen artikulierten Formen kulturellen Ausdrucks, die Musik, der Tanz und das Graffiti. So bildete sich allmählich eine live aufgeführte Partykultur heraus, die man später als Hip-Hop bezeichnete.

c. Elemente des Hip-Hop

Die Formen des kulturellen Ausdrucks, die bei den Tanzpartys artikuliert wurden, wurden bald herangezogen, um die Kultur des Hip-Hop zu definieren. Man begann, von den vier klassischen Elementen des Hip-Hop zu sprechen, die das künstlerische Rückgrat dieser Kultur bilden. Zu diesen Elementen zählen das DJing, Breakdance, Graffiti und MCing/Rap.

DJing bezeichnet das Abspielen von Musik, um die Zuhörer*innen zum Tanzen zu bringen. Dabei legten DJs v.a. Platten Schwarzer Künstler*innen auf und entwickelten raffinierte Techniken, um die Tanzbarkeit der Songs zu steigern. Zu diesen gehören u.a. das Wiederholen besonders anregender Musikabschnitte, das Ausdehnen instrumentaler Pausen, das nahtlose Ineinander-Übergehen-Lassen mehrerer Songs sowie Effekte wie das Scratchen oder das Sampling, d.h. das Einbauen musikalischer Versatzstücke in einen Song (Alaigh, 2018). Als Hip-Hop immer weniger live gespielt und immer häufiger aufgenommen wurde, wandelte sich die Aufgabe von DJs. Ihre Hauptaufgabe bestand fortan darin, Instrumentals für den Hip-Hop zu erstellen (Falkenberg Hansen, 2015).

Breakdance bezeichnet eine bestimmte Form des Tanzes. Ihr zentrales Moment sind die instrumentalen Pausen, die bewusst von den DJs gesetzt werden. Während dieser sog. „Breaks“ präsentieren die BGirls und BBoys akrobatische Figuren, ausgefallene Drehungen oder Elemente aus Kampfkünsten. Dem Breakdance wohnt ein kompetitives Element inne. Dieses zeigt sich in sog. „Dancebattles“, im Zuge derer verschiedene Tänzer*innen oder Tanzgruppen versuchen, die Komplexität ihrer Moves gegenseitig zu übersteigern und so Anerkennung von den umstehenden Zuschauer*innen zu erhalten (I. K. Johnson, 2015).

Als Graffiti wird das Hinterlassen markanter Erkennungszeichen oder -kürzel, sog. „Tags“, oder das Abdecken großer Flächen mit Sprühfarben, sog. „Bombing“, bezeichnet. Beliebte Ziele für Graffiti waren Wände öffentlicher Gebäude oder Züge. Nachdem Graffiti in den 1960ern in den Großstädten als Ausdruck jugendlicher Revolution, kreativen Selbstausdrucks oder Markierung und Aneignung von Territorien entstand, erlebte es seine Hochphase in den 1970ern und wurde zum Teil der Hip-Hop Kultur (I. Miller, 2015). Aufgrund des strikten polizeilichen Vorgehens gegen Graffiti nahm dessen Prominenz innerhalb der Hip-Hop Szene in den 1980ern ab. Heute existiert Graffiti weitestgehend als eigene Szene (Austin, 2016).

MCing bezeichnet ein Amt, das schon früh in den Hip-Hop integriert wurde – den „Master of Ceremony“ (MC). Aufgabe des MCs ist es, dem DJ zu assistieren und dafür zu sorgen, dass das Publikum während instrumentaler Pausen oder weniger stimulierenden Musikpassagen weiterhin beteiligt ist. Dazu nutzt der MC „Call and Response“-Techniken, kurze Ansprachen oder kommentiert die Situation mit Reimen und eingeschobenen Kommentaren. Diese Sprechgesangseinlagen nahmen im Hip-Hop immer mehr Raum ein und entwickelten sich zum Rap, der heute zentrales Charakteristikum des Hip-Hop ist (Price-Styles, 2015).

Die Elemente des Hip-Hop unterliegen einem stetigen Wandel. Bspw. erlebte der Breakdance Anfang bis Mitte der 1980er eine Hochphase, wohingegen die Bedeutung des Graffiti für den Hip-Hop seit den 1980ern stetig abnahm. Solche Entwicklungen führten zu Diskussionen darüber, ob man nicht alternative Elemente auswählen oder neue hinzuziehen solle. Der nachhaltigste Vorschlag stammt vom Rapper KRS-One, der „Knowledge“, im Sinne der Kenntnis der Geschichte des Hip-Hop sowie die eigene Verortung innerhalb dieser, als fünftes Element bezeichnete (Gosa, 2015). Weitere prominente Elementvorschläge umfassen das Beatboxing sowie einen bestimmten Kleidungs- oder Sprachstil (Price III, 2006, S. 38–40).

d. Verbreitung und Entwicklung des Hip-Hop

Nachdem Hip-Hop in der South Bronx entstanden war, verbreitete er sich bald über das Viertel hinaus. Noch in den späten 1970ern fand Hip-Hop Einzug in die Clubs von Downtown Manhattan und in die damals prominente Diskoszene. DJs wurden von den Clubs angeheuert, um dort ihre Musik aufzulegen, und BGirls und BBoys wurden angefragt, dort zu tanzen. Diese neue Form künstlerischen Ausdrucks zog ein junges Publikum an, wodurch sich der Hip-Hop eine neue Hörerschaft erschloss und nun auch in die weiße New Yorker Mittelschicht Einzug hielt.

Mit der Aufnahme in die Clubszene stieg die Nachfrage nach Hip-Hop, die anfangs v.a. durch illegale Bootleg-Mitschnitte von Club-Auftritten bekannter Hip-Hop DJs oder von Hip-Hop Partys befriedigt wurde. Bald fasste die Idee Fuß, Hip-Hop professionell aufzunehmen und Interessierten offizielle Video- und Tonträger zugänglich zu machen. Innerhalb der Hip-Hop Kultur stieß diese Idee anfänglich auf Gegenwehr. Das zentrale Gegenargument lautete, dass Hip-Hop eine Kultur sei, die man nur live vor Ort und nur durch aktive Teilhabe erleben könne, und dass Mitschnitte diese Performativität untergraben würden.

Diese Gegenwehr konnte den Medialisierungsprozess des Hip-Hop nicht aufhalten. 1979 wurde mit „Rapper's Delight" von der Sugarhill Gang der erste Hip-Hop Song professionell eingespielt (González, 2018). Die Aufnahme verbreitete sich schnell, wurde von Privatpersonen gehört und im Radio gespielt, was den Song zu einem kommerziellen Erfolg machte. Der Erfolg des Songs führte dazu, dass bald weitere Hip-Hop Songs aufgenommen und weitere Rapper unter Vertrag genommen wurden. Mit dem wachsenden Angebot stieg auch die Nachfrage, sodass allmählich ein Musikmarkt für Hip-Hop entstand. Die Medialisierung und Vermarktung beschränkt sich nicht nur auf Hip-Hop Musik, sondern erfasst auch den Breakdance, der bald in kommerziell erfolgreichen Filmen – bekannt sind Wild Style von 1983 sowie Beat Street und Breakin' von 1984 – dokumentiert und verarbeitet wird (Stevens, 2006).

Die Tatsache, dass sich Tonträger und Videokassetten leicht transportieren lassen, sorgte dafür, dass Hip-Hop sich schnell in ganz Amerika und mit einiger Verzögerung auch im Rest der Welt verbreitete (Polfuß, 2021). Mit seiner Verbreitung in neue Kontexte passte sich der Hip-Hop auch stilistisch an die lokalen Gegebenheiten an. Er integriert neue musikalische Formen, Sprech-, Tanz- und Ausdrucksgewohnheiten in sein Repertoire, wodurch es zu stilistischen wie sprachlichen Kreolisierungen und Hybridisierungen kommt. Die Globalisierung des Hip-Hop ereignet sich als Lokalisierung – ein Zusammenspiel, das sich prägnant als „Glokalisierung" beschreiben lässt (Klein & Friedrich, 2003). Als Resultat der Glokalisierung des Hip-Hop kommt es zu einer Vielfalt lokaler Ausformungen (Hess, 2010) oder internationaler Formen (Dawn Goldsmith & Fonseca, 2019; Hüls, 2021; Mitchell, 2001) von Hip-Hop, ebenso wie zur Herausbildung verschiedener Rap-Subgenres.

e. Hip-Hop in Deutschland

In den 1980ern gelangten die ersten Hip-Hop Tonträger und Filme durch US-Soldat*innen nach Deutschland und führten dazu, dass sich dort eine Hip-Hop Subkultur etablierte. Diese war anfangs noch stark vom amerikanischen Hip-Hop abhängig, gewann aber während der späten 1990er Jahre allmählich Eigenständigkeit. Gleichzeitig bleibt Hip-Hop in Deutschland bis heute vom amerikanischen Hip-Hop abhängig und adaptiert dortige Stile und Trends.

Anfangs war in Deutschland v.a. Breakdance prominent, die anderen Elemente des Hip-Hop hingegen waren weniger ausgebildet. Als Ende der 1980er die „Breakdance-Euphorie" (Güngör & Loh, 2002: 92) abflachte, avancierte Rap zum zentralen Element der deutschen Hip-Hop

Subkultur.

Bis in die 1990er Jahre rappten auch Künstler*innen in Deutschland überwiegend auf Englisch und thematisierten dabei häufig politische und gesellschaftskritische Anliegen. Diese Form deutschen Hip-Hops wurde kaum außerhalb der Subkultur rezipiert. Dies änderte sich, als Mitte der 1990er Hip-Hop Gruppen wie Die Fantastischen Vier oder Rödelheim Hartreim Projekt aufkamen. Erstere trugen mit ihren deutschsprachigen, popkulturell-anschlussfähigeren „Pop- oder Spaßraps“ dazu bei, dass sog. „Deutschrap“ erstmals mediale Aufmerksamkeit, Radioplays und Chartplatzierungen sowie gesellschaftliche Verbreitung fand. Letztere zeigten etwas später mit ihrem „Straßenrap“, dass auch ernster und gesellschaftskritischer Deutschrap breiten Anklang finden kann (Schacht, 2021). Weitere Hip-Hop Gruppen und Künstler*innen trugen Hip-Hop in Deutschland vom Untergrund immer weiter in die Mitte der Gesellschaft und sorgten dafür, dass Deutschrap sich Anfang der 2000er endgültig im Mainstream etablierte – und auch kommerziell konsolidierte. Mitte der 2000er findet ein Stilwechsel innerhalb des deutschen Hip-Hop statt, im Zuge dessen der sog. „Gangsta-“ oder „Battlerap“ zum vorherrschenden Deutschrapstil wurde. Beiden Stilen geht es darum, die eigene Dominanz herauszustellen, vorzugsweise indem Hip-Hop Künstler*innen entweder sich selbst als möglichst gefährlich und kriminell stilisieren (Gangstarap) oder das Gegenüber in musikalischen Auseinandersetzungen erniedrigen (Battlerap). Nachdem die deutsche Hip-Hop Landschaft bis Ende der 00er Jahre maßgeblich vom Battle- und Gangstarap geprägt war, diversifiziert sich Deutschrap seit den 2010ern in eine Vielzahl unterschiedlicher Stilrichtungen.

Eine wichtige Trägergruppe für Hip-Hop in Deutschland waren Migrant*innen (Kaya, 2015). Analog zu Schwarzen Personen in den Vereinigten Staaten eigneten sie sich Hip-Hop in den 1980ern an und nutzen es als „kulturelle Empowerment-Strategie“ (Güngör & Loh, 2017: 197), um eine eigene Gruppenidentität zu stützen (Seeliger, 2018), ihren Lebenserfahrungen Ausdruck zu verleihen (Fröhlich & Röder, 2017) und gesellschaftliche Anerkennung zu erlangen (Seeliger & Dietrich, 2017). Dabei griffen Migrant*innen auf musikalische wie sprachliche Elemente von Gastarbeiter*innen und deren Nachfolgegenerationen zurück und prägten, indem sie beides in den Deutschrap integrierten, dessen Klangästhetik (Güngör & Loh, 2002) sowie seinen kreolisierenden Sprachgebrauch (Androutsopoulos, 2020).

f. Hip-Hop Studies

Bereits kurz nach dem Entstehen des Hip-Hop begannen erste Akademiker*innen dessen Kultur und Musik wissenschaftlich zu erkunden. Eine bahnbrechende Rolle spielte David Toops Monographie The Rap Attack (Toop, 1984), der mit Interviews und kulturwissenschaftlichen Betrachtungen die musikalischen Traditionen und Formen des Hip-Hop analysierte. Seitdem formierte sich die wissenschaftliche Disziplin der Hip Hop Studies, die sich der interdisziplinären Erkundung des Hip-Hop verschreibt. Zentrale Perspektiven liefern hierbei Ethnomusikologie, Musik-, Medien- und Theater- und Kulturwissenschaften, Linguistik und Sprachwissenschaften, Soziologie, politische Theorie, African American und Critical Race Studies (Williams, 2015). Die Hip Hop Studies differenzieren sich, je nach thematischem Schwerpunkt, in verschiedene Unterdisziplinen aus, bspw. Hip Hop and Religion Studies oder Studies of Hip Hop and Politics.

Nachdem die Hip Hop Studies einige Zeit als offenes Forschungsfeld existierten, kam es in den 1980ern und 1990ern zur Institutionalisierung der Disziplin. Es wurden Netzwerke für Hip Hop Studies etabliert (bspw. The European Hiphop Studies Network), akademische Journals (bspw. Journal of Hip Hop Studies und Global Hip Hop Studies) und Buchserien (bspw. HipHop Studies, Hip Hop Studies Series, Hip Hop Studies and Activism oder Routledge Studies in Hip Hop and Religion) begründet. An Universitäten weltweit wurden Lehrstühle für Hip Hop Studies gegründet und Hip-Hop-fokussierte Studiengänge ins Leben gerufen (Snell & Söderman, 2014). Zudem existieren Institutionen wie das Hiphop Archive & Research Centre an der Harvard Universität oder das Universal Museum of Hip Hop in New York City, die sich der Aufbewahrung und Kuratierung zentraler Artefakte der Hip-Hop Kultur widmen.

Die Auseinandersetzung mit Hip-Hop fand in Deutschland lange Zeit nur journalistisch statt. Doch auch hierzulande etablieren sich Hip Hop Studies immer weiter in der Forschungslandschaft und es gibt immer mehr akademische Konferenzen und Publikationen zu Hip-Hop (Dietrich, 2018).

[1] Anm. d. Verf.: mit dieser Benennung folge ich der geläufigen Selbstbezeichnung u.a. in der Protestbewegung Black Lives Matter oder den akademischen Disziplinen der Black Studies oder der Critical Race Studies.

a. Das Verhältnis von Hip-Hop und Gesellschaft

Ein grundlegender Topos in Diskussionen um Hip-Hop ist dessen Verhältnis zur Gesellschaft. Im Vordergrund steht dabei häufig die Frage, in welcher Relation die vom Hip-Hop vermittelten Inhalte zur Lebenswelt seiner Protagonist*innen und Hörer*innen sowie den dortigen Problemen stehen.

Wie Tricia Rose in The Hip Hop Wars aufzeigt (Rose, 2008), stehen sich in dieser Frage zwei Parteien gegenüber. Auf der einen Seite die Kritiker*innen mit dem Vorwurf, Hip-Hop würde durch seine Inhalte gesellschaftliche Probleme verursachen, indem er Gewalt fördere, einen kriminellen Lebensstil verherrliche, Frauen degradiere, gesellschaftliche Werte zerstöre und eine dysfunktionale „Ghettokultur" etabliere. Besonders der Gangstarap – ein Stil des Hip-Hop, der in den 1990ern und 2000ern die Hip-Hop Landschaft dominierte, sich an der Figur des namensgebenden Gangsters orientiert und dessen kriminellen Lifestyle portraitiert (Quinn, 2010) – wird von Kritiker*innen häufig als negatives Beispiel hierfür angeführt. Zudem seien in erster Linie Kinder und Jugendliche für die Schilderungen des Hip-Hop anfällig, würden dessen Inhalte internalisieren und die negativen Auswirkungen zu spüren bekommen. Gegen diese Vorwürfe wenden Verteidiger*innen auf der anderen Seite ein, dass Hip-Hop ein Spiegel der Gesellschaft sei und lediglich das schildere, was sich in der Lebenswelt der Hörer*innen und Künstler*innen vorfinde. Damit sei Hip-Hop jedoch nicht verantwortlich für gesellschaftliche Probleme. Wenn überhaupt, so Hip-Hop Apologet*innen, trage Hip-Hop zu deren Überwindung bei, indem er auf diese Probleme aufmerksam mache und sie damit in den Fokus des gesellschaftlichen wie politischen Interesses rücke oder durch deren überspitzte Darstellung zu deren Subversion beitrage.

Entgegen solch stereotyper Gegenüberstellungen wendet Seeliger (2021) ein, dass es kein Außen der zu beschreibenden Kultur gibt, und dass jede Darstellung sozialer Probleme eine teilnehmende Beobachtung voraussetzt. Hip-Hop sei demnach weder nur Spiegel der Gesellschaft noch nur Verursacher gesellschaftlicher Probleme, sondern immer beides zugleich.

Die Diskussionen zum Verhältnis von Hip-Hop und Gesellschaft fokussieren sich häufig auf die Zusammenhänge von Hip-Hop und Sexismus sowie von Hip-Hop und Gewalt.

i. Hip-Hop und Sexismus

Die Lyrics vieler Hip-Hop Songs sowie die Inszenierungen in Hip-Hop Musikvideos präsentieren Frauen häufig erotisch, stellen sie in sexuelle Handlungskontexte und reduzieren sie zu verfügbaren Lustobjekten. Dementgegen präsentieren sich männliche Hip-Hop Künstler oftmals auf eine hypermaskuline Weise und konstruieren toxische Männlichkeitsbilder. So definiert sich „Mannsein“ im Hip-Hop häufig als Verfügungsgewalt über Frauen und deren Lust und zeigt sich in einer Degradierung „weniger männlicher“ – d.h. in erster Linie homosexueller oder queerer – Personen (Penney, 2012). Auf diese Weise werden im Hip-Hop stereotype Genderbilder aggressiver und dominanter Männlichkeit wie unterwürfiger, erotischer und stiller Weiblichkeit (Bradley, 2018: 182) perpetuiert, gesellschaftliche Sexismen aufrechterhalten, sowie Misogynie, Homo- und Queerphobie geschürt.

Obwohl Hip-Hop in weiten Teilen anhaltend Probleme mit Sexismus, Homo- wie Queerphobie und toxischer Männlichkeit hat, gibt es in ihm auch Gegenströmungen. Seit den Anfängen treten im Hip-Hop weibliche Künstlerinnen auf, die sich den herrschenden Geschlechtsstereotypen widersetzen und feministische Perspektiven einbringen (Morgan, 1999; Rabaka, 2011). Zudem lässt sich beobachten, dass sich in jüngerer Zeit vermehrt Hip-Hop Künstler*innen als queer outen (Li, 2019) oder ihre Unterstützung für die LGTBQ+ Szene ausdrücken. Dass immer mehr männliche Hip-Hop Künstler statt ihre Dominanz und Stärke hervorzuheben ihre eigene Vulnerabilität thematisieren, trägt zusätzlich zur Dekonstruktion der Hip-Hop Hypermaskulinität und stereotyper Genderbilder bei (Tretter, 2022c).

Das Verhältnis von Hip-Hop und Sexismus ist vielschichtig. Einerseits gibt es produktive Aufbrüche und neue Perspektiven innerhalb des Hip-Hop, andererseits agieren weite Teile des Hip-Hop noch immer mit sexistischen Stereotypen. Gleichzeitig können gerade überzogen sexistischen oder stereotypen Darstellungen subversive Momente innewohnen. Wie ein konkreter Fall von Sexismus oder Gewalt im Hip-Hop zu beurteilen ist, hängt somit von seiner jeweiligen Darstellung und Einbettung ab.

ii. Hip-Hop und Gewalt

Hip-Hop hat ein ambivalentes Verhältnis zu Gewalt. Grundlegend ist festzustellen, dass Hip-Hop oftmals eine Affinität zur Gewalt aufweist. Viele Hip-Hop Künstler*innen rappen in ihren

Songs von Gewalt, inszenieren sie in ihren Musikvideos – besonders der Gangstarap mit seinen Schilderungen kriminellen Lifestyles, der Battlerap mit seiner Diffamierung des Gegenübers oder der Horrorcore mit seinen morbiden Gewaltfantasien (Kangas, 2013) stechen hierbei heraus – oder deuten ihre Gangzugehörigkeit an. Diese Gewaltaffinität des Hip-Hop kann in Gewaltexzesse in der realen Welt umschlagen. In besonderer Prominenz verdeutlicht dies die Fehde zwischen Ostküsten- und Westküstenrapper*innen in den 1990er Jahren, im Zuge derer es vielfach zu gewaltsamen Auseinandersetzungen kam, bei denen u.a. die Rapper Tupac Shakur (1996) und The Notorious B.I.G. (1997) erschossen wurden.

Gleichzeitig ist festzuhalten, dass nicht jede Gewaltdarstellung im Hip-Hop in realweltliche Gewalt umschlägt und zu kritisieren ist. Umgekehrt können Gewaltdarstellungen im Hip-Hop auch positiv wirken. Wenn bspw. Künstler*innen von ihren Erfahrungen mit erlittener struktureller oder von der Polizei ausgehender Gewalt berichten, weisen diese Gewaltdarstellungen auf Missstände in der Gesellschaft hin, üben Kritik an diesen und liefern einen Beitrag zur Bewältigung. Sie können die Emanzipation unterdrückter Bevölkerungsgruppen unterstützen (Travis Jr., 2015) oder Individuen in therapeutischen Kontexten dazu verhelfen, Traumata zu verarbeiten und zu überwinden (Susan & Yancy, 2012). Weiterhin kann im Hip-Hop artikulierte Gewalt auch kathartisch wirken. Wo Konflikte zwischen Hip-Hop Künstler*innen in Form von Rap- oder Breakdancebattles ausgetragen werden und damit auf eine ritualisierte und eingebettete Form von Gewalt zurückgreifen, können sich – wie v.a. die Anfangsphase des Hip-Hop zeigt (Price III, 2006) – bestehende Spannungen entladen und realweltliche Gewaltpotentiale entschärft werden.

Das Verhältnis von Hip-Hop und Gewalt ist bleibend ambivalent und nicht pauschal zu beurteilen. Gewaltdarstellungen im Hip-Hop können realweltliche Gewaltpotentiale schüren, kritisieren oder entschärfen. Wie eine Form von Hip-Hop Gewalt einzuschätzen ist, hängt von ihrer jeweiligen Darstellung und ihrem Kontext ab.

b. Hip-Hop und Politik

Innerhalb des Forschungsfelds Hip Hop and Politics wird das Verhältnis von Hip-Hop und Politik diskutiert – die Frage, ob Hip-Hop politisch sei und worin sich seine Politizität ausdrücke. Relevanz kommt dabei v.a. dem Zusammenhang von Hip-Hop, Identität, Emanzipation, der Bedeutung des Hip-Hop für das Politische sowie dessen Rolle im

tagespolitischen Geschehen zu.

i. Hip-Hop, Identität und Emanzipation

Sowohl die Entstehungsgeschichte des Hip-Hop in den Vereinigten Staaten wie auch in Deutschland legen eine identitätspolitische Dimension des Hip-Hop nahe. Denn Hip-Hop wurde – und wird noch immer – in erster Linie von Schwarzen Personen oder von Migrant*innen geschaffen, die in ihm ein kulturelles Ausdrucksmittel finden, um ihre Erfahrungen zu verarbeiten und sich in einem fremden und teilweise feindlichen Umfeld zu behaupten. Dies belegen auch die Biographien amerikanischer (Library of Hip-Hop Biographies, 2006–2009) und deutscher (Seeliger, 2017) Hip-Hop Künstler*innen. Wo Hip-Hop dazu genutzt wird, Lebenswirklichkeiten artistisch zu schildern – besonders dort, wo Künstler*innen dabei auf charakteristische Kulturelemente zurückgreifen oder eigene Soziolekte, Dialekte oder Fremdsprachen integrieren –, trägt Hip-Hop zur Herausbildung geteilter Bedeutungen und zur Stiftung gemeinsamer Identitäten (Kage, 2014) oder zum Erhalt teils bedrohter Kulturen (Minestrelli, 2017) bei.

Diese identitätspolitische Dimension kann bedenkliche Züge annehmen, wo Hip-Hop die eigene Identitätsbildung durch fragwürdige Abgrenzungen und den Ausbau bestehender Marginalisierungen vorantreibt (Khamis, 2018). Umgekehrt kann sie auch positive Früchte tragen, besonders dort, wo die Herausbildung einer gemeinsamen Wir-Identität marginalisierten Gruppen dabei hilft, eine Stimme zu erlangen (Garcia, 2020). Dies geschieht dort, wo Hip-Hop genutzt wird, um Außenstehenden einen Einblick in die Lebenswelt und Probleme marginalisierter Bevölkerungsgruppen zu vermitteln (Tretter, 2021b), ihren bislang kaum oder ungehörten Anliegen Aufmerksamkeit verschafft, und so ihre gesellschaftliche Emanzipation befördert (Vernon, 2018).

Neben dem Beitrag zur politischen Emanzipation gesellschaftlicher Gruppen eröffnet Hip-Hop einzelnen Künstler*innen, darunter oftmals Personen, denen andere Wege finanzieller Selbstbestimmung versperrt sind, die Möglichkeit, auf dem zunehmend wachsenden Absatzmarkt für Hip-Hop Geld zu verdienen. So ermöglicht Hip-Hop Einzelpersonen finanzielle Emanzipation, die wiederum zu deren gesellschaftlicher Anerkennung beiträgt (Tretter, 2022a).

ii. Hip-Hop und das Politische

Während innerhalb des Forschungsfelds Hip-Hop and Politics Konsens darüber besteht, dass Hip-Hop politisch ist, gibt es Uneinigkeit darüber, welche Charakteristika ihn politisch machen. Es gibt drei zentrale Positionen. Genealogische Positionen sagen, dass der Hip-Hop aufgrund seiner Geschichte, seiner Nähe zu politischen Bewegungen – bspw. der Black Lives Matter Bewegung (Orejuela & Shonekan, 2018) oder dem US-amerikanischen Prison Reform Movement (Pearce, 2017) – und seines emanzipatorischen Grundzugs immer schon eine politische Dimension habe (Ogbar, 2018). Substantielle Positionen heben darauf ab, dass Hip-Hop dort politisch sei, wo seine Künstler*innen gleich „Prophets of the Hood" (Perry, 2004) zu gesellschaftlichen Themen Stellung beziehen, d.h. explizit auf diese referieren oder implizit auf sie verweisen und dadurch ihre Kritik oder Unterstützung ausdrücken. Funktionale Positionen knüpfen die Politizität des Hip-Hop an dessen Wirksamkeit. Wo er seine Hörer*innen für gesellschaftsrelevante Themen sensibilisiert und zu deren politischer Meinungsbildung beiträgt, sei Hip-Hop politisch (Bonnette, 2015).

Weitgehende Einigkeit besteht darüber, dass Hip-Hop zur Herausbildung individueller wie kollektiver politischer Identitäten sowie einer öffentlichen Meinung beiträgt, wenn er soziopolitische Anliegen thematisiert und die politischen Einstellungen der Künstler*innen und Hörer*innen reflektiert. Dadurch erweitert Hip-Hop das Verständnis dessen, was Politik und politisches Handeln ausmache, und stellt es infrage (Deis, 2015).

iii. Hip-Hop und die Politik

Nicht selten spielt Hip-Hop auch im tagespolitischen Geschehen eine Rolle. Dies zeigt sich dort, wo Hip-Hop Künstler*innen auf Wahlkampfveranstaltungen präsent sind, sich mit Politiker*innen zeigen oder bei politisch motivierten Kulturveranstaltungen auftreten. Weiter dort, wo Hip-Hop Künstler*innen sich in ihren Songs, auf Social Media, in Interviews oder auf anderen Medienkanälen zu gesellschaftlichen wie politischen Themen äußern oder ihre Zustimmung für bzw. Abneigung gegen politische Kandidat*innen kundtun. Mit diesen Aktionen können Künstler*innen die politischen Meinungen ihrer Hörer*innen beeinflussen, sie ggf. für politische Zwecke mobilisieren und so ihr künstlerisches Kapital in politischen Einfluss umwandeln. Gelegentlich kommt es vor, dass Hip-Hop Künstler*innen selbst politische Ämter anstreben oder einnehmen. Nicht zuletzt gibt es politische Parteien, die sich

Hip-Hop affin zeigen, um Wähler*innen aus der Hip-Hop Community anzusprechen, oder sich explizit in der Hip-Hop Kultur verorten. Ein Beispiel für letzteres ist die 2017 in Deutschland gegründete „Hip-Hop Partei“ Die Urbane, die in ihren Parteiprogrammen auf Hip-Hop und dessen kulturelle Werte verweist, die sie politisch fortführen möchte (Die Urbane, 2021).

Hip-Hop Künstler*innen und deren Äußerungen sind überwiegend dem politisch linken Spektrum zuzuordnen. Ein ausschlaggebender Faktor dafür ist, dass sich die Anliegen des Hip-Hop und die Ziele einer linken Politik – primär der Einsatz für soziale Gerechtigkeit und die Befähigung marginalisierter Bevölkerungsgruppen – vielfach überschneiden. Dennoch gibt es auch Hip-Hop Künstler*innen, die sich politisch rechts positionieren und ihre Kunst dazu nutzen, rechte – oder sogar rechtsradikale – Inhalte zu verbreiten (Busch & Süß, 2021; TickTickBoom, 2015).

c. Hip-Hop und Religion

Innerhalb des Forschungsfelds Hip Hop and Religion wird, bislang hauptsächlich in den Vereinigten Staaten, das Verhältnis von Hip-Hop und Religion diskutiert. Wenngleich Bezüge zur Black Church, der Nation of Islam, den Five Percenters oder der Zulu Nation im amerikanischen Hip-Hop besonders häufig vorkommen (M. R. Miller & Pinn, 2015), steht keine einzelne Denomination, sondern das Verhältnis von Hip-Hop und Religion generell im Vordergrund (M. R. Miller, Pinn, & Freeman, 2015). Nachdrücklich stellt sich die Frage nach diesem Verhältnis dort, wo Hip-Hop Künstler*innen sich explizit als religiös bezeichnen, religiöse Inhalte in ihren Songs verarbeiten, religiöse Symbole, Gesten oder Artefakte in ihre Kunst integrieren oder Religion als Motivation für ihr künstlerisches Schaffen benennen. Aber auch dann, wenn Elemente des Hip-Hop in religiöse Handlungsvollzüge integriert oder zu missionarischen Zwecken genutzt werden, oder wo Hip-Hop Künstler*innen eigene Gottesdienste durchführen. Vier Möglichkeiten der Verhältnisbestimmungen haben sich dabei herauskristallisiert (M. R. Miller & Pinn, 2015, S. 421–426).

Hip-Hop in Religion. Die erste Verhältnisbestimmung geht von grundlegenden religiösen Vollzügen oder Inhalten aus, in die Elemente des Hip-Hop integriert oder in ihnen wiedergefunden werden. Bspw. wenn in Gottesdiensten oder auf kirchlichen oder missionarischen Veranstaltungen Hip-Hop Musik gespielt, gerappt oder gebreakdanced wird. Gleiches gilt, wenn in religiösen Geschichten Motive oder Werte ausfindig gemacht werden,

bspw. das Moment prophetischer Sozialkritik, die sich auch in der Hip-Hop Kultur finden. Zentral für diese Zuordnung ist, dass Religion einen chronologischen wie geltungstheoretischen Vorrang besitzt, während Hip-Hop und dessen Elemente an sie herangetragen bzw. in sie integriert werden.

Religion im Hip-Hop. Die zweite Verhältnisbestimmung geht umgekehrt von grundlegenden Hip-Hop Vollzügen aus, in die religiöse Elemente eingebaut oder in ihnen wiedergefunden werden. Bspw. wo Versatzstücke existierender religiöser Songs oder Predigten als Samples in Hip-Hop Songs eingebaut werden, wo lyrisch oder visuell auf religiöse Akteure oder Geschichten angespielt wird, oder wo religiöse Symbolik, Gestik oder Artefakte in Hip-Hop miteinbezogen werden. Zentral für diese Zuordnung ist, dass dem Hip-Hop ein chronologischer wie geltungstheoretischer Vorrang zukommt und religiöse Elemente an ihn herangetragen bzw. in ihn integriert werden.

Ob es sich bei einem Phänomen, bei dem Hip-Hop und Religion aufeinandertreffen, um Hip-Hop in Religion oder um Religion im Hip-Hop handelt, ist davon abhängig, welche von beiden Größen zeitlich früher bestand, und welcher der beiden Größen ein geltungstheoretischer Vorrang zugeschrieben wird. Häufig lässt sich dies jedoch nicht eindeutig bestimmen, sodass das Verhältnis von Hip-Hop und Religion unklar bleibt. Offen bleibt häufig auch, welche Funktion Hip-Hop Elementen in der Religion oder religiösen Elementen im Hip-Hop zukommt. Werden also religiöse Elemente in den Hip-Hop mit der Intention integriert, religiöse Anliegen zu artikulieren, oder handelt es sich dabei um eine Verwendung religiöser Elemente zu nicht-religiösen Zwecken (Tretter, 2022b)?

Hip-Hop als Religion. Die dritte Verhältnisbestimmung geht von einem funktionalen Religionsbegriff aus und erkennt Religion überall dort, wo persönliche Identitäten oder Gruppenzugehörigkeiten gestiftet, Sinn geschaffen, Kontingenzen bewältigt oder Transzendenzerfahrungen gemacht werden (Pickel, 2011). Wo Hip-Hop diese Funktionen erfüllt, ereignet sich Religion – unabhängig davon, ob er dabei auf traditionelle religiöse Inhalte zurückgreift und ob religiöse Symbole, Gesten oder Artefakte im Hip-Hop vorkommen oder nicht. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, wie sich Hip-Hop als Religion und traditionelle Formen von Religion, bspw. Kirchen, zueinander verhalten. So können Hip-Hop und traditionelle Religionsformen nebeneinander koexistieren und ihr je eigenes Publikum

ansprechen (M. R. Miller, 2013), einander wechselseitig befruchten (Pinn, 2003) oder miteinander um ein gemeinsames Publikum konkurrieren und sich ggf. sogar wechselseitig ablösen (Sylvan, 2015).

Religion gegen Hip-Hop. Die vierte Verhältnisbestimmung fand v.a. während der Hochphase des Gangstarap in den 1990ern und 2000ern Verbreitung. Seitdem hat sie an Bedeutung verloren und findet sich gegenwärtig fast ausschließlich in fundamentalreligiösen Kreisen. In ihr wird Hip-Hop von Seiten der Religion aufgrund seiner Inhalte, seiner Wirkungsweisen oder der Bedeutung, die er im Leben von Personen einnimmt, als bedrohlich für die eigene Religiosität oder gar als widerreligiös wahrgenommen. Teilweise wird dieser Kontrast gar zu einer Feindschaft stilisiert, und religiöse Gruppen machen es sich zur Aufgabe, Hip-Hop zu bekämpfen, bspw. indem sie öffentlichkeitswirksam Hip-Hop Tonträger zerstören oder vor Hip-Hop Events protestieren.

Die theologische Erschließung der vielfältigen Beziehungen zwischen Hip-Hop und Religion geschah bislang hauptsächlich in der angelsächsischen Theologie. Die deutschsprachige Theologie rezipiert Hip-Hop bislang hauptsächlich praktisch-theologisch aufgrund der Chancen, die er für Bildungsarbeit, Gottesdienste etc. liefert. Ausführliche deutschsprachige, systematisch-theologische oder theologisch-kulturhermeneutische Auseinandersetzungen mit dem Hip-Hop fehlen bislang.

d. Kommerzialisierung des Hip-Hop

Ein vieldiskutiertes Thema der Hip Hop Studies ist die Kommerzialisierung des Hip-Hop und seine Etablierung im gesellschaftlichen Mainstream. Anfänge seiner Kommerzialisierung zeigen sich bereits früh in der Geschichte des Hip-Hop: Seit Hip-Hop DJs und Breakdancer*innen in den späten 1970ern angeheuert wurden, in den Clubs der gesellschaftlichen Mittelschicht aufzutreten, und seit die ersten Hip-Hop Tonträger und Filme aufgenommen und vermarktet wurden. Seither ist der Hip-Hop Markt stark angewachsen und die Vermarktung des Hip-Hop hat deutlich zugenommen (Polfuß, 2021). Mittlerweile ist Hip-Hop das weltweit meistgestreamte Musikgenre (Viberate, 2021). Hip-Hop Künstler*innen erhalten hochdotierte Verträge bei Musikunternehmen, werden als Werbeträger*innen von großen Mode-, Lebensmittel- oder Lifestyleunternehmen unter Vertrag genommen (Woods, 2020) oder haben ihre eigenen Marken (Kedem, 2021) und Geschäftsmodelle.

Diese Kommerzialisierung des Hip-Hop wird von Kritiker*innen erstens als ein zunehmender Verfall und sog. „Sellout“ gedeutet (Watking, 2005). Denn mit seiner Kommerzialisierung halte ein Konsumismus Einzug in den Hip-Hop. Je mehr Hip-Hop Künstler*innen ihre teuren Luxusgüter in ihrer Kunst zur Schau stellen und weltweit als Werbeträger*innen und Stars auftreten, desto mehr entstehe bei anderen Künstler*innen der Gruppenzwang und bei Hörer*innen der Wunsch, sich diesem Lifestyle anzupassen und ebenfalls teure Autos, Klamotten und Schmuck zu besitzen und einen demonstrativen Superstar-Lifestyle zu zelebrieren. Dies führe insgesamt dazu, dass sich im Hip-Hop eine konsumeristische Mentalität etabliert und er öffentlich als konsumorientierte Kultur wahrgenommen wird (Dyson, 2006).

Zweitens trage die Kommerzialisierung des Hip-Hop zu einer Reduktion seiner ursprünglichen Vielfalt bei. Auf dem globalen Hip-Hop Markt bilden sich Trends heraus. Viele Hip-Hop Künstler*innen orientieren sich an diesen Trends, um eine breite Hörerschaft anzusprechen und die eigenen Chancen auf kommerziellen Erfolg zu erhöhen. Dies resultiere letztendlich in einer zunehmenden Vereinheitlichung und Trendorientierung des Hip-Hop – und einer Reduktion seiner anfänglichen Vielfältigkeit. Digitale Streaming Plattformen und die Verbreitungsdynamiken von Social Media Plattformen erhöhen diesen Vereinheitlichungseffekt weiterhin (Tretter, 2021a).

Zusammen befördern diese Entwicklungen, so Kritiker*innen, drittens eine zunehmende „Verdummung“ und „Entpolitisierung“ des Hip-Hop (Rose, 2008). Verhandelte Hip-Hop ursprünglich gesellschaftskritische wie politische Themen und zielte auf Emanzipation und Repräsentation, fokussiere sich gegenwärtiger Mainstream Hip-Hop auf einen konsumeristischen Lifestyle und rappe thematisch überwiegend über Luxusgüter und Statussymbole. Dies liege v.a. daran, dass unpolitischer Hip-Hop kommerziell erfolgreicher sei und häufiger gestreamt werde, was gesellschaftskritischen oder politischen Hip-Hop für viele Künstler*innen unattraktiver mache, und die Verdummungs- und Entpolitisierungsspirale weiterdrehe.

Insgesamt führe die Kommerzialisierung zu einem zunehmenden Verlust der „Seele“ des Hip-Hop (Watking, 2005). Als Gegenmittel schlagen die Kommerzialisierungskritiker*innen vor, Hip-Hop solle seinen populären Status aufgeben, sich als Untergrundkultur neu erfinden und

sich erneut an lokalen Szenen orientieren (Perry, 2004; Rose, 2008).

Gegen die radikalen Kommerzialisierungskritiken ist erstens einzuwenden, dass Kommerzialisierung im Hip-Hop nichts Neues ist, sondern dass bereits frühe Hip-Hop Songs konsumeristische Elemente aufweisen und Lifestyle orientierte Inhalte transportieren. Zweitens wird durch seine Kommerzialisierung nicht sämtlicher gesellschaftskritischer oder politischer Hip-Hop verdrängt. Vielmehr bieten der gegenwärtige Musikmarkt und v.a. Streaming Plattformen Nischen für unbegrenzt viele Stilrichtungen des Hip-Hop. Auch gibt es noch viele Hip-Hop Künstler*innen, die politische und gesellschaftsrelevante Themen aufgreifen, kritische Kunst machen und dennoch von vielen Personen gehört werden. Drittens wohnt auch den Schilderungen von Erfolg, Reichtum und Konsum, gerade dann, wenn sie ins Unermessliche gesteigert werden, eine politische und emanzipative Dimension inne. So kann ein konsumeristisches Prahlen mit Luxusgütern und Statussymbolen zum Ausdruck eines Es-trotz-allen-Widrigkeiten-Geschafft-Habens (Tretter, 2022a) oder als kritische Form der Subversion gelesen werden (Perry, 2004). Viertens verschafft die Verbreitung des Hip-Hop in den Mainstream – unabhängig davon, ob er kommerzialisiert ist oder nicht – dem Hip-Hop selbst, seinem Grundanliegen und seiner Trägergruppe mehr Sichtbarkeit und Möglichkeiten der gesellschaftlichen Teilhabe und politischen Partizipation (Price III, 2006, S. 49–50).

e. Ethik und Hip-Hop

Hip-Hop ist in politische, religiöse und marktwirtschaftliche Ordnungen eingebunden. Er spielt eine wichtige Rolle bei der Aushandlung hegemonialer Dispositive und Machtstrukturen und trägt zur Herausbildung individueller und Gruppenidentitäten sowie ihrer Emanzipation bei. Gleichzeitig provoziert er auch moralische Empörungen, sodass regelmäßig Vorwürfe gegen ihn erhoben werden und seine Zensur gefordert wird. Dies macht den Hip-Hop zu einem ethisch relevanten Phänomen und wirft Fragen auf, wie dessen gesellschaftliche Einbindung zu gestalten ist, wie man mit Hip-Hop umgehen und seine Potentiale nutzen sowie seine problematischen Eigenarten eindämmen sollte.

Eine eigenständige „Ethik des Hip-Hop“, im Sinne einer auf den Hip-Hop fokussieren Bereichsethik oder einer ausgearbeiteten Vorgehensweise, wie man sich ethisch mit Hip-Hop auseinandersetzen kann, gibt es bislang nicht. Die Überlegungen zu Hip-Hop und Politik, Hip-Hop und Gesellschaft etc. geben jedoch Aufschluss darüber, welche Aspekte bei der ethischen

Beschäftigung mit Hip-Hop sowie der Bearbeitung aufkommender ethischer Fragen wichtig sind. Weitere Eckpfeiler für die ethische Auseinandersetzung mit Hip-Hop sind dessen Status als ästhetische Kultur, d.h. eine Kultur, deren Angehörige sich ästhetisch artikulieren, die verschiedenen Sitten, die sich innerhalb der Hip-Hop Kulturen herausgebildet haben, sowie seine körperlichen Dimensionen. So ist Hip-Hop als ästhetische Kultur prinzipiell durch die Kunstfreiheit geschützt. Äußere Eingriffe kommen nur dort infrage, wo die ästhetischen Artikulationen des Hip-Hop eindeutig rechtswidrige Formen annehmen und die Freiheit von Personen oder die Autonomie anderer Kulturen bedrohen oder einschränken. Für seinen Beitrag zur künstlerischen und kulturellen Landschaft ist Hip-Hop umgekehrt zu würdigen und die Teilhabe an ihm aktiv zu fördern. Im Anschluss an Überlegungen zur kulturellen Teilhabe (Bahr, 2015) ließe sich so – im Sinne einer konsequenten Beteiligungs- und Befähigungsgerechtigkeit (Dabrock, 2012) – über eine öffentliche Subventionierung des Hip-Hop nachdenken. Zudem haben sich innerhalb der Hip-Hop Kultur eigene Verhaltenskodizes, Sitten und Werte herausgebildet. Manche von ihnen wohnen dem Hip-Hop seit seinen Ursprüngen inne und lassen sich in all seinen Artikulationen wiederfinden. Um einige Beispiele zu nennen: Das Hervorheben von Gruppensolidarität, Gleichberechtigung und Fairness; das Streben nach individueller wie kollektiver Emanzipation; Anerkennung und Authentizität als „subkulturelle[s] Kapital“ des Hip-Hop (Klein & Friedrich, 2003; Thornton, 1995) oder das Ablehnen sog. „Snitches“, d.h. Personen, die ihre Hip-Hop Kolleg*innen an die staatlichen Behörden ausliefern, oder „Biter“, d.h. Personen, die Hip-Hop Styles übernehmen, ohne deren Erfinder*innen Respekt zu zollen. Andere haben sich als Lokalkolorit in regionalen Hip-Hop Artikulationen herausgebildet (Bramwell, 2015; Harrison, 2009). Weiterhin hat Hip-Hop als „somaästhetische“ Ausdrucksform immer eine körperliche Dimension und trägt zur Herausbildung von individuellem „Körperbewusstsein“, aber auch zur Formung gesellschaftlicher Körperbilder und -erwartungen bei (Shusterman, 2010). In dieser Ambivalenz kommt Hip-Hop ethische Relevanz als diskursiver Aushandlungsort von Körperlichkeit und Normerwartungen zu (Ibrahim, 2003).

a. Methoden und Materialien

Der Einsatz von Hip-Hop im Unterricht hat großes Potential. Dies ist erstens darauf zurückzuführen, dass im Hip-Hop immer schon non-formale und informelle Lern- und

Bildungsprozesse stattfinden (Pirner, 2016), zweitens darauf, dass Hip-Hop und v.a. Rap die Lebenswelt vieler Schüler*innen und Jugendlicher prägt (Gallina, 2012; Peschke, 2010). Hip-Hop lässt sich auf drei Arten in den Unterricht einbinden.

Erstens kann Hip-Hop eine Brücke zwischen der Lebenswelt der Schüler*innen und Jugendlichen und den Inhalten der Unterrichtsstunden schlagen. Durch das Abspielen eines Hip-Hop Songs kann die Lehrkraft das Interesse der Schüler*innen wecken und auf das Stundenthema hinleiten. Dabei ist jedoch zu beachten, dass Rap, v.a. in der Streamingära, sehr schnelllebig ist. Dies birgt die Gefahr, dass Schüler*innen und Jugendliche die verwendeten Hip-Hop Songs als veraltet entlarven und der Versuch, musikalisch einen lebensweltlichen Anschluss herzustellen, scheitert.

Zweitens lässt sich Hip-Hop als „Gesprächspartner“ in den Unterricht einbringen, um sich in der kritischen Auseinandersetzung mit seinen Inhalten bestimmte Themen zu erarbeiten (Verlan, 2018). Aufgrund der inhaltlichen Vielfalt lässt sich Hip-Hop nutzen, um über politische Themen (Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus, 2017), gesellschaftliche Fragen (Peschke, 2010) oder Genderthemen (Brown & Kwakye, 2012) nachzudenken oder religiöse und ethische Anliegen (Abraham, 2015) zu diskutieren.

Drittens eignet sich Hip-Hop als pädagogische Methode für den Unterricht. In sog. „Rap-Workshops“ (Hartung, 2019) oder „Hip-Hop Werkstätten“ (Niehl & Thömmes, 2014) können Schüler*innen und Jugendliche sich Themen eigenständig erschließen, indem sie deren zentrale Inhalte in einen Hip-Hop Text überführen und daraus einen Rapsong produzieren. Diese Form der Auseinandersetzung mit einem Thema zielt darauf, Wissen nachhaltig zu vermitteln und die Selbstständigkeit sowie die Kreativität der Schüler*innen und Jugendlichen zu fördern.

b. Anknüpfungspunkte im LehrplanPLUS

In folgenden Unterrichtseinheiten des bayerischen LehrplanPLUS lässt sich Hip-Hop nutzen.

Mittelschule

Ethik, 8. Klasse, Mit Konsumgütern verantwortungsvoll umgehen, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/mittelschule/8/ethik/mittlere-reife-

klasse#73906

Evangelische Religionslehre, 8. Klasse, Verantwortlich leben – Liebe und Partnerschaft, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/mittelschule/8/evangelische-religionslehre/mittlere-reife-klasse#73696

Evangelische Religionslehre, 9. Klasse, Zwischen Abhängigkeit und Freiheit, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/mittelschule/9/evangelische-religionslehre/mittlere-reife-klasse#73743

Katholische Religionslehre, 8. Klasse, Rassismus und Diskriminierung – unvereinbar mit der Botschaft Jesu, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/mittelschule/8/katholische-religionslehre/mittlere-reife-klasse#73459

Katholische Religionslehre, 9. Klasse, Engagement für Gerechtigkeit – aufgerufen zum prophetischen Handeln, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/mittelschule/9/katholische-religionslehre/mittlere-reife-klasse#73521

Realschule

Ethik, 8. Klasse, Mit Konsumgütern verantwortungsvoll umgehen, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/realschule/8/ethik#63090

Ethik, 10. Klasse, Erwachsen sein als Frau und Mann, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/realschule/10/ethik#63223

Evangelische Religionslehre, 8. Klasse, Propheten und die Frage nach Recht und Gerechtigkeit, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/realschule/8/evangelische-religionslehre#62666

Evangelische Religionslehre, 9. Klasse, Liebe, Partnerschaft und Sexualität, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/realschule/9/evangelische-religionslehre#62734

Katholische Religionslehre, 8. Klasse, „Wenn er mich doch küsste…“ – Sexualität als Ausdruck personaler Liebe, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/realschule/8/katholische-

religionslehre#62330

Katholische Religionslehre, 8. Klasse, „Ich lege meine Worte in deinen Mund“ – Prophetinnen und Propheten, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/realschule/8/katholische-religionslehre#62339

Gymnasium

Ethik, 8. Klasse, Liebe, Freundschaft, Sexualität, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/gymnasium/8/ethik#215479

Ethik, 8. Klasse, Soziales Engagement, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/gymnasium/8/ethik#215478

Ethik, 12. Klasse, Politische Ethik, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/gymnasium/11/ethik#291764

Evangelische Religionslehre, 8. Klasse, Propheten und die Frage nach Recht und Gerechtigkeit, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/gymnasium/8/evangelische-religionslehre#215506

Evangelische Religionslehre, 12. Klasse, Gerechtigkeit und Frieden in der einen Welt, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/gymnasium/10/evangelische-religionslehre#218826

Katholische Religionslehre, 8. Klasse, Von Gott berufen: prophetische Impulse für eine gerechtere Welt, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/gymnasium/8/katholische-religionslehre#232164

Katholische Religionslehre, 9. Klasse, Freundschaft – Partnerschaft – Liebe: verantwortliche Gestaltung von menschlichen Beziehungen, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/gymnasium/9/katholische-religionslehre#232171

Fachober- und Berufsschule

Ethik, 12. Klasse, Politische Ethik, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/fos/12/ethik#126180

Ethik, 13. Klasse, Recht und Gerechtigkeit, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/fos/13/ethik#126242

Evangelische Religionslehre, 10. Klasse, Glaube in der Welt, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/fos/10/evangelische-religionslehre#126255

Katholische Religionslehre, 12. Klasse, Gerechtigkeit und Verantwortung – die Botschaft der Propheten für heute, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/fos/12/katholische-religionslehre#126449

Katholische Religionslehre, 12. Klasse, Gemeinschaft und Gerechtigkeit – christliche Perspektive für die Gesellschaft, https://www.lehrplanplus.bayern.de/fachlehrplan/fos/13/katholische-religionslehre#126474

a. Einführend ins Thema

Zur Einführung in die Geschichte des Hip-Hop in Amerika, seine Entstehung und Entwicklung:

- Price III, Emmett G. (2006). Hip Hop Culture. Santa Barbara: ABC Clio.
- Reese, Eric (2017–2019). The History of Hip Hop. Bd. 1–3. Scotts Valley: CreateSpace.
- Die von Banger Films unter der Regie von Darby Wheeler und Rodrigo Bascunan produzierte Serie Hip-Hop Evolution.

Zur Einführung in die Geschichte des Hip-Hop in Deutschland, seine Entstehung und Entwicklung:

- Verlan, Sascha, & Loh, Hannes (2015). 35 Jahre HipHop in Deutschland. 1980–2015 (3. Aufl.). Innsbruck: Hannibal.
- Wehn, Jan, & Bortot, Davide (2019). Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap (3. Aufl.). Berlin: Ullstein.

- Die von ARTE unter der Regie von René Kästner produzierte Serie We wear the Crown - 40 Jahre Rap aus Deutschland

Zur Einführung in zentrale Themen und Fragestellungen rund um den Hip-Hop:

- Forman, Murray & Neal, Marc Anthony (Hrsgg.). (2004). That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York: Routledge.
- Klein, Gabriele & Friedrich, Malte (2003). Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Miller, Monica R. & Pinn, Anthony B. (Hrsgg.). (2015). The Hip Hop and Religion Reader. New York: Routledge.
- Riggs, Thomas (Hg.) (2018). St. James Encyclopedia of Hip Hop Culture. Farmington Hills: GALE.
- Williams, Justin A. (Hg.) (2015). The Cambridge Companion to Hip-Hop. Cambridge: Cambridge University Press.

Für einen Überblick über wichtige Hip-Hop Alben, deren Kontextualisierung und einen Einblick in deren Bedeutung:

- Breitenwischer, Dustin (2021). Die Geschichte des Hip-Hop. 111 Alben. Stuttgart: Reclam.
- Aaron, Charles et al. (2022, 07.06.2022). The 200 Greatest Hip-Hop Albums of All Time. The Rolling Stone. https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-hip-hop-albums-1323916/

b. Zitierte Literatur

Abraham, I. (2015). Christian hip hop as pedagogy: a South African case study. Journal of Beliefs & Values, 36(3), 285-296. doi:10.1080/13617672.2015.1095518.

Alaigh, A. (2018). Evaluating the Past and Present of Sample-Based Hip Hop. In J. D. Burton & J. L. Oakes (Hrsgg.), The Oxford Handbook of Hip Hop Music. doi: 10.1093/oxfordhb/9780190281090.013.53.

Alexander, M. (2010). The New Jim Crow. Mass Incarceration in the Age of Colorblindness. New York, London: The New Press.

Androutsopoulos, J. (2020). Sprachgrenzen u□berschreiten und unterwandern. Eine translinguale Lektu□re von Haftbefehls Chabos wissen wer der Babo ist (2012). In D. Höllein, N. Lehnert, & F. Woitkowski (Hrsgg.), Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen (S. 23-34). Bielefeld: transcript.

ARTE. (2021). We wear the Crown - 40 Jahre Rap aus Deutschland | ARTE. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=XtxtZSKhtXY&list=PLhGeNYH-50KYXWkE4hrjKPNAl01012-i2

Austin, J. A. (2016). From the city walls to 'Clean Trains'. Graffiti in New York City, 1969–1990. In J. I. Ross (Hrsg.), Routledge Handbook of Graffiti and Street Art (S. 223–233). London, New York: Routledge.

Bahr, P. (2015). Ethik der Kultur. In W. Huber, T. Meireis, & H.-R. Reuter (Hrsgg.), Handbuch der Evangelischen Ethik (S. 401–450). München: C.H. Beck.

Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus. (2017, 15.05.2017). Mit Hip Hop politische Bildung im Unterricht anstoßen. Bayerisches Staaatsministerium für Unterricht und Kultus. https://www.km.bayern.de/lehrer/meldung/5194/mit-hip-hop-politische-bildung-im-unterricht-anstossen.html

Blackmon, D. A. (2012). Slavery by Another Name. The re-enslavement of black americans from the Civil War to World War II. London: Icon.

Bonnette, L. M. (2015). Pulse of the People. Political Rap Music and Black Politics. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bradley, R. N. (2018). Barbz and kings: explorations of gender and sexuality in hip-hop. In J. A. Williams (Hrsg.), The Cambridge Companion to Hip-Hop (S. 181–191). Cambridge: Cambridge

University Press.

Bramwell, R. (2015). UK Hip-Hop, Grime and the City. The Aesthetics and Ethics of London's Rap Scenes. New York, London: Routledge.

Breitenwischer, D. (2021). Die Geschichte des Hip-Hop. 111 Alben. Stuttgart: Reclam.

Brown, R. N., & Kwakye, C. J. (2012). Wish to Live. The Hip-hop Feminism Pedagogy Reader. New York, Washington D.C.: Peter Lang.

Busch, N., & Süß, H. (Hrsgg.). (2021). Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservativismen im Deutschrap. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.

Chang, J. (2005). Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation. New York: St. Martin's.

Collins, P. H. (2006). From Black Power to Hip Hop. Racism, Nationalism, and Feminism. Philadelphia: Temple University Press.

Dabrock, P. (2012). Befähigungsgerechtigkeit. Ein Grundkonzept konkreter Ethik in fundamentaltheologischer Perspektive. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

Dawn Goldsmith, M. U., & Fonseca, A. J. (Hrsgg.). (2019). Hip Hop Around the World. An Encyclopedia. Santra Barbara, Denver: Greenwood.

Deis, C. (2015). Hip-hop and politics. In J. A. Williams (Hrsg.), The Cambridge Companion to Hip-Hop (S. 192–205). Cambridge: Cambridge University Press.

Deutscher Musikrat, & Deutsches Musikinformationszentrum. (2021). Bevorzugte Musikrichtungen nach Altersgruppen. MIZ. http://miz.org/downloads/statistik/31/31_Bevorzugte_Musikrichtungen_Altersgruppen.pdf

Die Urbane. (2021). Die Urbane. Eine HipHop Partei. https://www.die-urbane.de

Dietrich, M. (2018). Rap als Forschungsgegenstand. Aus Politik und Zeitgeschichte, 68(9), 4–10. https://www.bpb.de/apuz/265098/rap-als-forschungsgegenstand?p=all

Dyson, M. E. (2006). Holler if you hear me. Searching for Tupac Shakur. New York: Basic Civitas.

Falkenberg Hansen, K. (2015). DJs and turntablism. In J. A. Williams (Hrsg.), The Cambridge Companion to Hip-Hop (S. 42–55). Cambridge: Cambridge University Press.

Forman, Murray & Neal, Marc Anthony (Hrsgg.). (2004). That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York: Routledge.

Fröhlich, G., & Röder, D. (2017). Über sich selbst rappen. Gangsta-Rap als populärkultureller Biografiegenerator. In M. Seeliger & M. Dietrich (Hrsgg.), Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration (S. 133–153). Bielefeld: transcript.

Gallina, O. (2012). Jugendmedienkultur Hip-Hop. Mediennutzung und Medienkompetenz in populären Jugendkulturen. Hamburg: Diplomica.

Garcia, T. (2020). We Ourselves. The Politics of Us (C. RayAlexander, A. RayAlexander, & J. Cogburn, Trans.). Edinburg: Edinburg University Press.

González, M. (2018). "Rappers Delight". In T. Riggs (Hrsg.), St. James Encyclopedia of Hip Hop Culture (S. 392–394). Farmington Hills: St. James Press.

Gosa, T. L. (2015). The fifth element: knowledge. In J. A. Williams (Hrsg.), The Cambridge Companion to Hip-Hop (S. 56–70). Cambridge: Cambridge University Press.

Güngör, M., & Loh, H. (2002). Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap. Häfen: Hannibal.

Güngör, M., & Loh, H. (2017). Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper. HipHop, Migration und Empowerment. In M. Seeliger & M. Dietrich (Hrsgg.), Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration (S. 193–220). Bielefeld: transcript.

Harrison, A. K. (2009). Hip Hop Underground. The Integrity and Ethics of Racial Identification. Philadelphia: Temple University Press.

Hartung, N. (2019). Rap-Pädagogik. Praxisbuch zur Anleitung von Rap-Workshops. Seelze: Kallmeyer.

Hess, M. (Hrsg.) (2010). Hip Hop in America: A Regional Guide. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC Clio.

Hüls, N. (2021). Hip Hop Kultur. Ein Roadtrip durch Europa. Bielefeld: Delius Klasing.

Ibrahim, A. (2003). Marking the unmarked : hip-hop, the gaze and the African body in North America. Critical Arts, 17(1–2). https://hdl.handle.net/10520/EJC29119

Johnson, I. K. (2015). Hip-hop dance. In J. A. Williams (Hrsg.), The Cambridge Companion to Hip-Hop (S. 22–31). Cambridge: Cambridge University Press.

Johnson, S. D. (2019). The Role of the Black Church in Black Civil Rights Movements. In S. D. Johnson & J. B. Tamney (Hrsgg.), The Political Role of Religion in the United States. New York: Routledge.

Kage, J. (2014). American Rap. US-HipHop und Identität (2. Aufl.). Mainz: Ventil.

Kangas, C. (2013, 05.11.2013). The History of Horrorcore Rap. LA Times. https://www.laweekly.com/the-history-of-horrorcore-rap/

Kaya, V. (2015). HipHop zwischen Istanbul und Berlin. Eine (deutsch-)türkische Jugendkultur im lokalen und transnationalen Beziehungsgeflecht. Bielefeld: Transcript.

Kedem, M. (2021, 02.03.2021). 9 Rappers that have their own clothing line. Audacy. https://www.audacy.com/music/hip-hop-r-b/gallery/9-rappers-that-have-their-own-clothing-line

Khamis, S. (2018, 04.06.2018). Hip-Hop und Identitätspolitik. Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunk.de/deutschrap-hip-hop-und-identitaetspolitik-100.html

Klein, G., & Friedrich, M. (2003). Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Li, X. L. (2019). Black Masculinity and Hip-Hop Music. Black Gay Men who Rap. London: palgrave macmillan.

Library of Hip-Hop Biographies. (2006–2009). New York: Rosen.

Miller, I. (2015). Hip-hop visual arts. In J. A. Williams (Hrsg.), The Cambridge Companion to Hip-Hop (S. 32–41). Cambridge: Cambridge University Press.

Miller, M. R. (2013). Religion and Hip Hop. New York, London: Routledge.

Miller, M. R., & Pinn, A. B. (Hrsgg.). (2015). The Hip Hop and Religion Reader. New York: Routledge.

Miller, M. R., Pinn, A. B., & Freeman, B. B. B. (Hrsgg.). (2015). Religion in Hip Hop: Mapping the New Terrain in the US. London: Bloomsbury Academic.

Minestrelli, C. (2017). Australian Indigenous Hip Hop. The Politics of Culture, Identity, and Spirituality. New York, London: Routledge.

Mitchell, T. (2001). Global Noise. Rap and Hip Hop Outside the USA. Middletown: Wesleyan University Press.

Morgan, J. (1999). When Chickenheads Come Home to Roost. A Hip Hop Feminist Breaks it Down. New York, London: Simon & Schuster.

Niehl, F. W., & Thömmes, A. (2014). 212 Methoden für den Religionsunterricht. München: Kösel.

Ogbar, J. O. G. (2018). Rapkultur und Politik. Eine US-amerikanische Geschichte. Aus Politik und Zeitgeschichte, 68(9), 12–20. https://www.bpb.de/apuz/265100/rapkultur-und-politik?p=all

Orejuela, F., & Shonekan, S. (Hrsgg.). (2018). Black Lives Matter & Music. Protest, Intervention, Reflection. Bloomington: Indiana University Press.

Pearce, S. (2017, 13.11.2017). How Hip-Hop Is Fighting for Prison Reform. Pitchfork. https://pitchfork.com/thepitch/how-hip-hop-is-fighting-for-prison-reform/

Penney, J. (2012). “We Don't Wear Tight Clothes”: Gay Panic and Queer Style in Contemporary Hip Hop. Popular Music and Society, 35(3), 321-332. doi:10.1080/03007766.2011.578517

Perry, I. (2004). Prophets of the Hood. Politics and Poetics in Hip Hop. Durham, London: Duke University Press.

Peschke, A. (2010). HipHop in Deutschland. Analyse einer Jugendkultur aus pädagogischer Perspektive. Hamburg: Diplomica.

Pickel, G. (2011). Religionssoziologie. Eine Einführung in zentrale Themenbereiche. Wiesbaden: Springer VS.

Pinn, A. B. (Hrsg.) (2003). Noise and Spirit. The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music. New York, London: New York University Press.

Pirner, M. (2016). Religiöses Lernen in Jugendkulturen. In U. Kropa, U. Meier, & K. König (Hrsgg.), Zwischen Religion und Religiosität. Ungebundene Religionskulturen in Religionsunterricht und kirchlicher Jugendarbeit – Erkundungen und Praxis (S. 41–53). Würzburg: Echter.

Polfuß, J. (2021). Hip-hop: a marketplace icon. Consumption Markets & Culture, 1-15. doi:10.1080/10253866.2021.1990050

Price III, E. G. (2006). Hip Hop Culture. Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC Clio.

Price-Styles, A. (2015). MC origins: rap and spoken word poetry. In J. A. Williams (Hrsg.), The Cambridge Companion to Hip-Hop (S. 11–21). Cambridge: Cambridge University Press.

Quinn, E. (2010). Nuthin' but a G Thang. The Culture and Comm: The Culture and Commerce of Gangsta Rap. New York: Columbia University Press.

Rabaka, R. (2011). Hip Hop's Inheritance. From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement. Lanham, Boulder: Lexington.

Riggs, Thomas (Hg.) (2018). St. James Encyclopedia of Hip Hop Culture. Farmington Hills: GALE.

Reese, Eric (2017–2019). The History of Hip Hop. Bd. 1–3. Scotts Valley: CreateSpace.

Rochester, R. (2012). Spiritually Educating and Empowering a Generation: Growing Up in a Hip Hop Matrix. In E. G. Price III (Hrsg.), The Black Church and Hip Hop Culture. Toward Bridging the Generational Divice (S. 165–172). Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow.

Rose, T. (2008). The hip hop wars. What we talk about when we talk about hip hop – and why it matters. New York: Basic Civitas.

Schacht, F. (2021, 18.11.2021). Deutsch-Rap vs. Euro-Rap | We Wear the Crown - 40 Jahre Rap aus Deutschland (4/7) | ARTE. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=d06wFg4yaNA

Seeliger, M. (2017). Autobiografien deutscher Gangsta-Rapper im Vergleich. In M. Seeliger & M. Dietrich (Hrsgg.), Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration (S. 37-60). Bielefeld: transcript.

Seeliger, M. (2018). Rap und Gegenidentitäten in der Migrationsgesellschaft. Aus Politik und Zeitgeschichte, 68(9), 21–26.

Seeliger, M. (2021). Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte. Weinheim: Beltz Juventa.

Seeliger, M., & Dietrich, M. (Hrsgg.). (2017). Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript.

Shusterman, R. (2010). Body consciousness and music: Variations on some themes. Action, Criticisn, and Theory for Music Education, 9(1), 1–23. http://act.maydaygroup.org/articles/Shusterman9_1.pdf

Snell, K., & Söderman, J. (2014). Hip-Hop Within and Without the Academy. Lanham: Lexington.

Stevens, L. (2006). Urban Youth Street Dances. Go to the Movies and Become ‘Breakdancing’. In R. Cann (Hrsg.), Dance/Diversity/Dialogue: Bridging Communities and Cultures (S. 360-369). Toronto: World Dance Alliance Global Assembly.

Susan, H., & Yancy, G. (Hrsgg.). (2012). Therapeutic Uses of Rap and Hip Hop. New York: Routledge.

Sylvan, R. (2015). Rap Music, Hip-Hop Culture and „the Future Religion of the World“. In M. R. Miller & A. B. Pinn (Hrsgg.), The Hip Hop and Religion Reader (S. 408–420). New York: Routledge.

Thornton, S. (1995). Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital. Cambridge: Polity.

TickTickBoom. (2015). Deutschrap den Deutschen? Deutscher Nationalismus im Rap – ein Zwischenstand. Berlin: TickTickBoom, ZeckenRapGala.

Toop, D. (1984). The Rap Attack. African Jive to New York Hip Hop. London: Pluto.

Travis Jr., R. (2015). The Healing Power of Hip Hop. Santa Barbara: ABC Clio.

Tretter, M. (2021a). By all Memes Necessary: Hip Hop, Memes, and the Internet. PopMeC. https://popmec.hypotheses.org/4265

Tretter, M. (2021b). Review: Das weisse Album, Haftbefehl, Audio CD, Berlin, Urban / Universal. Global Hip Hop Studies, 1(2), 325–329. doi:10.1386/ghhs_00026_5

Tretter, M. (2022a). Land of Unlimited Possibilities – Land of Systematic Oppression. The Ambivalent Representations of America in Jay-Z and Kanye West's Watch the Throne. PopMeC. https://popmec.hypotheses.org/4853

Tretter, M. (2022b). „Neben der Pistole steht 'ne Jesus-Ikone". Über (nicht-)religiöse Rhetorik im Deutschrap. In T. Wilke & M. Rappe (Hrsgg.), Hip Hop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tadierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur (S. 473–487). Wiesbaden: Springer.

Tretter, M. (2022c). Vulnerabilität(-sinszenierungen) im Hip Hop. Von 808s & Heartbreak zu Emo-Rap. In M. Stahl & C. Polke (Hrsgg.), beRÜHRUNGen. Wiesbaden: Springer VS.

Verlan, S. (2018). Rap-Texte. Für die Sekundarstufe (Texte und Materialien für den Unterricht) Stuttgart: Reclam.

Verlan, Sascha, & Loh, Hannes (2015). 35 Jahre HipHop in Deutschland. 1980–2015 (3. Aufl.). Hannibal.

Vernon, J. (2018). Hip Hop, Hegel, and the Art of Emancipation. Let's Get Free. Cham: Palgrave Macmillan.

Viberate. (2021, 06.2021). Streaming vs. Radio Airplay. A data-driven comparison. Viberate. https://resources.viberate.com/streaming-vs-radio-airplay

Watking, S. C. (2005). Hip Hop Matters. Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement. Boston: Beacon.

Wehn, J., & Bortot, D. (2019). Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap (3. Aufl.). Berlin: Ullstein.

Wheeler, D., & Bascunan, R. (Writers). (2016–). Hip-Hop Evolution. In D. Wheeler, R. Bascunan, R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn, & N. George (Produzent). Kanada: Netflix.

Williams, J. A. (2015). Introduction: the interdisciplinary world of hip.hop studies. In J. A. Williams (Hrsg.), The Cambridge Companion to Hip-Hop (S. 1–10). Cambridge: Cambridge University Press.

Wilson, W. J. (1997). When Work Disappears. The World of the New Urban Poor. New York: Vintage.

Woods, A. (2020, 07.10.2020). These are the Rappers with Major Endorsement Deals in 2020. XXL. https://www.xxlmag.com/rappers-major-endorsement-deals-2020/