



**Hybride Identität und Marktkonformität im
Azzlack-Rap**

Ayaal Herdam, Bordeaux

ISSN 1470 – 9570

Hybride Identität und Marktkonformität im Azzlack-Rap

Ayaal Herdam, Bordeaux

Azzlack is the self-chosen label of a group of German rap artists (the most popular figure being Haftbefehl “detention order”) with a recent migration record. They radically dissociate themselves from conventions and representatives of German society by their hybrid discourse, which paradoxically contributes to their integration because the discourse is consciously adjusted to be in keeping with the market. The transition from street-rap to gangsta-rap is probably meant to meet the expectations of a wider clientele.

1. Einführung: Wer oder was sind Azzlacks?

Auch wenn es nicht danach aussieht: Azzlack ist ein deutsches Wort. Der etwa seit 2010 prominente Offenbacher Rapper Haftbefehl gilt als derjenige, der das Wort aus „asozial“ und „Kanacke“ zusammengesetzt hat. Offensichtlich wurde es aber wahrscheinlich schon einige Jahre vorher von den HipHop-Künstlern Azad und Chaker aus Frankfurt am Main geschaffen und popularisiert¹. Heute denkt das Publikum bei Azzlack in erster Linie an Haftbefehl. Er ist auch der Gründer des Labels Azzlackz, bei dem außer Haftbefehl noch z.B. Capo, Celo&Abdi sowie Veysel unter Vertrag stehen oder standen. Authentische Azzlacks sind also zunächst die Künstler, die regelmäßig mit dieser inzwischen dem Major Label Universal Music angegliederten Firma arbeiten. Wie anhand von Textbeispielen gezeigt werden soll, handelt es sich bei den Azzlacks aber nicht um eine geschlossene Gesellschaft; die untersuchten Texte beziehen sich auf eine größere Gruppe und formulieren die Bedingungen, unter denen die Zuhörerschaft vielleicht selbst zu den Azzlacks gehört. Die Selbstbezeichnung als asozialer Kanacke, die von Angehörigen der deutschen Mehrheitsgesellschaft (also im Prinzip von Deutschen ohne neuere Migrationsgeschichte) vor dem Hintergrund eines medienpräsenten Krisendiskurses (Seeliger&Dietrich 2012: 32f.) in etwa als „gewaltbereiter unangepasster Einwanderer aus Südosteuropa und aus dem muslimisch geprägten Raum“ verstanden wird, trägt programmatischen Charakter: Der politisch inkorrekte,

¹ Interview Chaker/rap.de, z.B. auf <https://www.youtube.com/watch?v=VNvdkoQL2LE>; Haftbefehl selbst stellt den Begriff an anderer Stelle auch in Zusammenhang mit „dazlak“ (türkisch für Kahlkopf, Nazi).

zum großen Teil brutale und vulgäre Azzlack-Diskurs (hier verstanden als Gesamtheit der Texte, die den Azzlacks zugerechnet werden können), in dem es bevorzugt um Waffengewalt, Drogenhandel und sexuelle Dienstleistungen geht und der Vertreter des Staates und der deutschen Mehrheitsgesellschaft systematisch abwertet, will unter anderem subversiv unterhalten und provozieren, wie HipHop als die populärste Jugendkultur der letzten Jahrzehnte im Allgemeinen und die dem Azzlack-Rap nahestehenden Subgenres Street- und Gangsta-Rap im Besonderen. Die Tatsache, dass Menschen sich als asoziale Kanacken bezeichnen, ist ein politisches Statement. Es bedeutet, dass die sich traditionell an wirtschaftlichen Interessen orientierende deutsche Ausländerpolitik (Herbert 2001: 335-345) das Thema Integration vernachlässigt hat. Im Laufe der Jahrzehnte ist offensichtlich im Wesentlichen aus ehemaligen Arbeitsmigranten und ihren Familien eine Bevölkerungsgruppe entstanden, die an der Basis der sozialen Hierarchie mit der einheimischen „Unterschicht“ um Ressourcen konkurrieren musste und sich dabei nicht auf den Staat, sondern nur auf sich selbst verlassen konnte. Ihr Bild der mehrheitsdeutschen Gesellschaft wird nicht von Reden auf Integrationsgipfeln, sondern einerseits von Massenmedien und omnipräsenter Produktwerbung sowie andererseits vom rauen Alltagskontakt mit armen und bildungsfernen Deutschen bestimmt. Letztere erkennen in den Migranten eine Gruppe, die ihnen bei der Verteilung der Ressourcen unterlegen ist oder zumindest ihrer Ansicht nach unterlegen sein sollte. Die sozial am schlechtesten gestellte Gruppe hat a priori das geringste Interesse daran, gesamtgesellschaftliche Normen, seien es sprachliche und symbolische, zu akzeptieren. Der Bedeutungswandel des Wortes „Kanacke“ illustriert dieses Phänomen: Bis in die 1990er Jahre wurde es hauptsächlich abfällig von Mehrheitsdeutschen als Bestätigung ihrer eigenen Überlegenheit gebraucht, inzwischen wird es von einem Teil der Migranten und ihrer Kinder mit Selbstbewusstsein und Stolz verwendet (vgl. Loh&Güngör 2002: 19-40). Die selbsternannten Kanacken können auf diese Weise rassistische Fremdbestimmungen unterlaufen und den dominanten Diskurs teilweise entwerten; Parallelen zum Bedeutungswandel des Wortes „nigger“ in den USA sind frappierend (Ha 2005: 114 f., Ha 2010: 266 f.). Versuche engagierter Migranten, gemeinsame Interessen innerhalb der Gesellschaft zu formulieren, gab es lokal und bundesweit, z.B. durch das Netzwerk Kanak Attak. Möglicherweise hat der ideologisch aufgeladene Gebrauch des Wortes Kanacke, oft in seiner Form Kanak wie bei Feridun Zaimoğlu (1995), durch engagierte und medienpräzente Migranten dazu geführt, dass der neue Begriff Azzlack mit den zusätzlichen semantischen Nuancen, die

durch „asozial“ transportiert werden, in der Szene Erfolg hat, die sich so von angepassten oder politisch aktiven und damit des Integrationswillens verdächtigen Kanacken abgrenzt. Als Anti-Pegida-Demonstranten sind Azzlacks allerdings in letzter Zeit in Erscheinung getreten (s. *Frankfurter Rundschau* vom 4. Mai 2015); eine Verbindung zu den hier interessierenden rappenden Azzlacks und deren Stammpublikum scheint jedoch eher ein Ziel als eine Realität zu sein. Immerhin entfaltet die Selbstbezeichnung als asoziale Kanacken auch in diesem Kontext ihre verstörende Wirkung (vgl. Leserkommentare zum Thema Azzlacks gegen Pegida auf *shortnews.de* vom 9. Mai 2015).

In diesem Artikel soll die These vertreten werden, dass der im Azzlack-Diskurs ausgedrückte hybride Identitätsentwurf mitsamt seiner zur Schau gestellten Integrationsverweigerung paradoxerweise zur Integration in die deutsche Gesellschaft beiträgt: Der „Hype um Hybridität“ (Ha 2005), bei dem es darum geht, kulturelle Unterschiede ökonomisch zu verwerten, zeigt sich auch in einem Hype um Haftbefehl. Dazu soll zunächst die Aufnahme des Azzlack-Raps durch die Gesellschaft skizziert werden. Anschließend wird die hybride Identität der Azzlacks anhand von Textbeispielen dargelegt und hinsichtlich ihrer Marktkonformität diskutiert.

2. Rezeption

Tatsächlich dürften nur wenige künstlerische Textproduktionen in deutscher Sprache gegenwärtig so stark polarisieren, wie die „lyrics“ der Rap-Tracks von Haftbefehl, Veysel, Celo&Abdi oder Capo. Ähnlich vielen anderen erfolgreichen popkulturellen Produkten finden die Werke der Azzlacks unter Heranwachsenden und jungen Erwachsenen sowohl begeisterten Zuspruch als auch entschiedene Ablehnung. Die Positionen in den Verkaufsranglisten und die Besucherzahlen auf den Rap-Kanälen der Videosharing-Plattform YouTube weisen, entgegen der Vermutung, der deutsche Gangsta-Rap habe vor 2010 seinen Zenit bereits überschritten (vgl. Gangsta-Rap als „toter Gaul“ bei Staiger 2012), auf ein dynamisches Marktsegment hin, ohne dass die Azzlacks bisher die Popularität von Superstars wie Bushido oder Sido erreichen, die schon erheblich länger aktiv sind (siehe Tabelle 1).

Tabelle 1: Besucherzahlen von oft gesehenen YouTube-Videos aus den Jahren 2012 und 2013 (Stand vom 5. August 2015)

Autor (A für Azzlack)	meistgesehener Clip	Erscheinungsdatum	Anzahl der Klicks (Besuche)
Sido	Bilder im Kopf	12. 12. 2012	47 115 283
Marteria	Kids	5. 12. 2013	34 780 015
Bushido	Leben und Tod des Kenneth Glöckler	22. 11. 2013	30 212 026
Haftbefehl (A)	Chabos wissen, wer der Babo ist	21. 10. 2012	16 599 159
Celo&Abdi (A)	Besuchstag	20. 5. 2012	9 668 398

Die wahrscheinlich oft jugendlichen YouTube-Kommentatoren äußern sich selten indifferent, sondern in der Regel sehr positiv oder sehr negativ über die verschiedenen Aspekte der Azzlack-Videos, darunter explizit über die sprachlichen und inhaltlichen Elemente der Texte und die Parameter des „flows“, also in etwa der Prosodie des Vortrags. Die Benutzung der „gefällt mir/nicht-Funktion“ im Vergleich zur Gesamtanzahl der Besuche ist relativ hoch, das Verhältnis von „likes“ zu „dislikes“ ist immer größer als der Wert 1, wenn auch in geringerem Maße als bei anderen deutschen Rappern und bei nichttrappenden deutschen Musikern. Tabelle 2 vergleicht ausgewählte Videos von Azzlacks (A), ähnlichen deutschsprachigen Rappern (B) und von Vertretern anderer unterhaltungsmusikalischer und jugendaffiner Genres (C). Es fällt auf, dass bei den betrachteten Werken die Kommentarhäufigkeit mit steigender Like-Rate sinkt (diese Beobachtung gilt vielleicht auch für Videos zu völlig anderen Themen). Relativ wenige Kommentare werden zu den Stücken abgegeben, die allgemein gefallen. Azzlacks befinden sich hier auf einer den Nicht-Rappern entgegengesetzten Position: Die Azzlack-Clips werden von den YouTube-Nutzern im Durchschnitt weniger positiv bewertet und lösen relativ mehr Kommentare aus.

Tabelle 2: Bewertung und Kommentarhäufigkeit bei ausgewählten Musikvideos auf YouTube, alle Clips haben mehr als 6 Millionen Klicks (Stand vom 5. August 2015)

Autor	Clip	Bewertungen (likes+dislikes) pro 1000 Klicks	Like-rate: likes/dislikes	Kommentare pro 1000 Klicks
Haftbefehl (A)	Generation Azzlack	6,4	2,3	2,2
Veysel (A)	Im Ghetto geboren	3,8	7,5	1,3
Bushido (B)	Alles wird gut	3,8	18,5	0,8
Eko Fresh (B)	Gheddo	5,4	27,2	0,9
Sportfreunde Stiller (C)	Applaus Applaus	3,1	19,0	0,3
Seed (C)	Dickes B	2,7	40,8	0,3

Bemerkenswert ist weiterhin, dass Azzlack-Videos außer Kommentaren in deutscher Sprache auch relativ viele Kommentare in anderen Sprachen auslösen, z.B. türkisch, kurdisch, englisch, russisch etc. Das kann bedeuten, dass viele Nutzer eine andere Sprache besser beherrschen als deutsch (obwohl sie deutschsprachigen Rap konsumieren), dass sie durch den Sprachcode einen exklusiven Raum innerhalb der Kommentarrubrik und so eventuell Nähe zu den Künstlern oder zu anderen Fans schaffen wollen, oder dass Azzlack-Rap stärker international vermarktet wird als andere Musik mit deutschen Texten. Eine umfassendere Analyse dieser verschiedenen Beobachtungen müsste mehr Daten einbeziehen und es müssten die Faktoren genauer betrachtet werden, die zu einer bestimmten Zahl von Besuchen, Bewertungen und Kommentaren beitragen, wie die Verlinkung der Videos auf YouTube-Kanälen und anderen Webseiten, ihre Einbindung in verkaufsfördernde Maßnahmen, die Existenz von verschiedenen Versionen, Präsenz in der Branchen- und Fanpresse, re-uploads, die filmische Qualität der Videos, die generelle Mobilisierung einer Fangemeinde usw. Die Tracks von bekannten und unbekanntem Künstlern werden gern von anderen professionellen Musikern oder Amateuren im Sinne einer Hommage „gecovert“ oder im Prinzip mit Zustimmung des Künstlers und seines Managements durch einen Remix clubtauglich gemacht, was unter Umständen das Interesse für den Track neu erweckt. Außerdem entwickelt sich das HipHop-typische „Dissen“ (von „to diss“, Abkürzung für „to disrespect“), also die öffentliche Abwertung einer missliebigen Person, z.B. durch

eine Parodie, durch das Anzweifeln ihrer Kompetenzen, durch Spekulationen über ihre Sexualität und die Promiskuität ihrer Angehörigen, gegenüber den Azzlacks zu einer kulturellen Praxis mit eigenem Publikum².

Die Reaktionen der erwachsenen Hörer und Zuschauer³ reichen von Abscheu und Entsetzen über Anerkennung, z.B. durch etablierte Musikerkollegen und die Fachpresse, bis hin zu dithyrambischen Rezensionen im Feuilleton der großen Printmedien. Mit seinem virtuoson Sprachmix sei Haftbefehl der gegenwärtige Erneuerer der deutschen Sprache (ein Titel, der gemeinhin an Luther, Herder oder Nietzsche vergeben wird), befand *Der Spiegel* (Rapp 2013) schon anlässlich des Verkaufsstarts des Albums *Blockplatin*. Die azzlack-typische Vokabel Babo (Anführer, Mann mit Durchblick), ursprünglich ostanatolische Form des in der Türkei und im arabischsprachigen Raum verbreiteten „baba“ (Vater), wurde 2013 von der Jury des Langenscheidt-Verlags zum deutschen Jugendwort des Jahres gekürt. Haftbefehl sei der deutsche Dichter der Stunde, behauptet *Die Zeit* vom 27. November 2014 und empfiehlt Literaturliebhabern unter Zuhilfenahme von Vergleichen mit Bret Easton Ellis und Michel Houellebecq den Kauf des neuesten Albums *Russisch Roulette*, allerdings nicht ohne sie vorbeugend vor der „Falle der Pädagogenhermeneutik“ zu warnen (Haas 2014). In der *FAZ* vom 23. November 2014 wird den skeptischen Lesern erklärt, warum angeblich nicht so sehr die 12- bis 17-jährigen, sondern Hipster und andere Studenten sowie generell „alle anständigen und sinnsuchenden Mittelstandskinder“ von Haftbefehls Werken fasziniert sind (Baum 2014): Letztere geben, so die Autorin, einer diffusen Wut eine Stimme, entsprechen einer Sehnsucht nach Existentiellern, danach, „dass es endlich knallt“, auf dass sich die in Wohlstand und Sicherheit aufwachsenden jungen Mehrheitsdeutschen nicht gegenseitig mit monologischen Introspektiven in die Verzweiflung langweilen müssen. Der Artikel vermittelt außerdem einen interessanten Einblick in die Möglichkeiten des Managements, auf den Diskurs der Künstler Einfluss zu nehmen: bestimmte Themen, hier Frauenfeindlichkeit, werden ausgeklammert; Interviews und Artikel sind also eine Möglichkeit, „Missverständnisse“ zu korrigieren und den Diskurs

² Vgl. beispielsweise die satirische Rapanalyse zu Haftbefehl von JuliensBlog, inzwischen von ihrem Autor mit Zugangsbeschränkung versehen, aber von anderen Nutzern ins Netz gestellt, sowie Haftbefehls Reaktion, ebenfalls im Dissing-Modus angefertigt und im Internet zu finden.

³ Bei Artikeln in den großen Printmedien und bei Lesercommentaren auf ihren Webseiten wird hier von eher erwachsenen Autoren ausgegangen. Rap-Kanäle von Videoplattformen dürften dagegen eher viele junge Besucher haben.

auf diese Weise gesellschaftlich akzeptabler und kundenfreundlicher zu gestalten. Als Beispiele für journalistische Expertenmeinungen kann man auf die Artikel von Marcus Staiger (2012) in der *Frankfurter Rundschau* und Kenneth Hujer (2014) im Kulturmagazin *Quotom* verweisen. Für Staiger ist Haftbefehl mit seiner bildhaften, aber auch „kaputten“ Sprache und seinen übertrieben zynischen Texten, die von einem Teil Deutschlands berichten, den die meisten ignorieren⁴, immerhin der Erneuerer des deutschen Gangsta-Raps. Hujer erläutert, dass der Azzlack-Rap in Sprachgewalt und Thematik stärker als die konkurrierenden deutschen Rap-Produktionen an den originären afro-amerikanischen Rap-Diskurs und speziell an dessen Positionierung innerhalb eines Brechtschen Unterweltszenarios anknüpft. Der deutsche Rap erhalte durch die Azzlacks Zugang zu einem höheren künstlerischen Niveau und könne zu den amerikanischen und französischen Vorreitern des Genres aufschließen.

Kritische Stimmen sucht man im redaktionellen Teil der großen Printmedien so gut wie vergeblich, mit Ausnahme der *Welt*, die den expliziten Antisemitismus in den Texten der Azzlacks und insbesondere bei Haftbefehl und Celo&Abdi hervorhebt (Peltonen, 2012). Dagegen lehnen die meisten Leserkommentare auf den Webseiten dieser Medien den Azzlack-Rap und seine positive Bewertung durch die Publizisten ab: Haftbefehls Texte seien, so heißt es dort zum Beispiel, unverständlich, sinnlos und von schlechter Qualität, als Pop-Müll sowieso einer ernsthaften Betrachtung unwürdig. Wie schon bei Videospiele und Actionfilmen gesehen, wird dem Rap-Diskurs vorgeworfen, bei jungen unkritischen Menschen die Schwelle der Gewaltanwendung zu senken. So unterstellen Foristen Haftbefehl gelegentlich, den Soundtrack für diverse in den Medien beachtete tödliche Angriffe in deutschen Städten geliefert zu haben. Es wird weiterhin moniert, dass Meinungsführer einerseits in allen Bereichen eine Sprache praktizieren oder fordern, die die Geschlechter gleichbehandelt, und dass man andererseits die Augen vor der Abwertung von Frauen durch Rap-Diskurs und HipHop-Ästhetik verschließt, da letztere migrantischen bzw. afro-amerikanischen Ursprungs und deshalb tabu sind. Journalistische Lobgesänge auf Haftbefehl werden von kritischen Lesern häufig als Ausdruck für den intellektuellen Niedergang Deutschlands betrachtet, wahlweise auch als realitätsferne linke Sozialromantik, idyllische Multikulti-Träumerei oder Flirt mit dem Star des Augenblicks. Explizit fremdenfeindliche Kommentare

⁴ Vgl. dazu die Idee vom Rap als CNN des Ghettos (Chuck D. von Public Enemy, nach Szillus 2012: 43).

werden offensichtlich in den Leserforen der großen Printmedien von Moderatoren zensiert. Dass mancher kommentierende Leser, wie im Übrigen auch mancher azzlack-kritische YouTube-Nutzer und dissende (siehe Erklärung zu „dissen“ weiter oben) Blogger unter dem Vorwand des ästhetischen Urteils oder unter dem Deckmantel kultureller, sprachlicher oder gar rap-akademischer Expertise sein Gefühl zivilisatorischer Überlegenheit auslebt, ist allerdings kaum zu übersehen.

Bedeutet nun die mediale Anerkennung, die Aufmerksamkeit der Hipster, das wohlwollende Interesse eines Teils des Bildungsbürgertums, dass der Azzlack-Rap in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist? Ist ein Teil der öffentlichen Meinung davon überzeugt, dass die radikale Azzlack-Lyrik im Grunde genommen ein Produkt der dominanten westlichen Kultur ist und zu ihr gehört, wie Tarantino, Tattoo-Studios und Freizeitparks? Erkennt sich gar ein Teil der Mehrheitsdeutschen in Haftbefehls Narration über die Lust an der rücksichtslosen Erhöhung des eigenen sozialen Status und an der Anhäufung materieller Reichtümer wieder, wie in einem vorgehaltenen Spiegel? Sind die positiven Reaktionen das Ergebnis oder gar das Instrument einer Marketingstrategie, die ein durchschnittliches Produkt in neuer Verpackung hochjubeln lässt? Bejahende Antworten auf einige dieser Fragen scheinen möglich zu sein und schließen sich nicht aus.

3. Hybride Identität und ihre marktkonforme Gestaltung

3.1. Theoretischer Rahmen

Der Begriff Hybridität wird in diesem Artikel in vereinfachender Anlehnung an Homi K. Bhabha (1994) als Vermischung kultureller Elemente zu einer neuen Gesamtheit betrachtet. Dazu ist zunächst zu bemerken, dass Deutschland die Herkunftsländer der Familien der heutigen Azzlack-Rapper nicht in der Weise kolonisiert hat, wie es Großbritannien beispielsweise mit dem indischen Subkontinent getan hat. Trotzdem ist die Position der Einwandererfamilien, die aus den durch die deutsche Ausländerpolitik im 20. Jahrhundert erschlossenen Gebieten stammen, in vieler Hinsicht mit der Position der Einwanderer aus ehemaligen Kolonien in die Länder der ehemaligen Kolonialherren zu vergleichen: Sie bilden Minderheiten, die von den entsprechenden Bevölkerungsmehrheiten und von den Medien als fremd erkannt und im dominanten Diskurs als Gemeinschaft ethnisiert werden. Ihr Zugang zu Bildung und normenkonformem

sozialen Aufstieg ist erschwert, in Krisenzeiten wird ihre Präsenz als überflüssig und bedrohlich empfunden. In ihren Lebensweisen lassen sich neu kombinierte Elemente verschiedener Kulturen erkennen. Nachahmung der dominanten Kultur im Sinne des Bhabhaschen Mimikry und Bezugnahme auf die überlieferte oder vorgestellte Kultur der Vorfahren werden praktiziert. Unter den Bedingungen fortgeschrittenen Kulturkontakts beginnt die Hybridisierung schon im Herkunftsland, vor der Migration: Die Übernahme von aus Deutschland stammenden (und im Azzlack-Rap häufig erwähnten) Statussymbolen, etwa der Besitz von Autos der Marken Mercedes, BMW oder Porsche als Beweis des ökonomischen Erfolges, lässt sich inzwischen in vielen Ländern beobachten und ihre soziale Bedeutung ist in den Schwellen- und Entwicklungsländern heute wohl größer als im Westen. HipHop ist im Zusammenhang mit Hybridität besonders interessant, da er schon in seiner ursprünglichen amerikanischen Form eine neue Mischkultur darstellt, die die dominante angelsächsische Kultur kommentiert. Wesentliche Elemente des HipHop und insbesondere des Rap-Diskurses werden auf westafrikanische Wurzeln zurückgeführt (Kage 2002: 18-20). Dass Nachfahren der Arbeitsmigranten in Deutschland rappen, wie es Nachfahren der Sklaven in Nordamerika tun, kann zum Teil dadurch erklärt werden, dass die materiellen und sozialen Voraussetzungen für die Wahl dieser künstlerischen Ausdrucksform einer bestimmten Position am Rande der dominanten Gesellschaft entsprechen. Es muss aber auch beachtet werden, dass HipHop wie vorher andere musikalische Genres erst durch Kulturkontakt aus den USA nach Europa kam, seine besondere Ausprägung im hier interessierenden Raum Frankfurt am Main kann durch starke Präsenz amerikanischer Militärangehöriger als Agenten des Kulturtransfers erklärt werden (Kannamkulam 2008: 14). Die Fortführung der HipHop-Kultur durch Nicht-Amerikaner ist eine weitere Hybridisierung.

Das Medieninteresse für kulturelle Hybridität im Allgemeinen und für HipHop als jugendaffine Mischkultur im Besonderen wird von Kien Nghi Ha (2005) im Rahmen einer neomarxistisch inspirierten Gesellschaftsanalyse als Ausdruck spätkapitalistischer Bemühungen verstanden, ethnisierte Andersheit als Profitquelle zu nutzen. Diversifizierte Identifikationsmöglichkeiten sollen ein heterogenes Publikum ansprechen, Kreolisierung und Exotisierung sollen gleichzeitig die Dominanz des marktentscheidenden weißen Publikums sichern, dessen Identität durch asymmetrischen Kontakt mit anderen Kulturen mehr Spielraum erlangt. Der Glaubwürdigkeit in den

Augen des dominanten Publikums kommt dabei eine tragende Rolle zu. Um das rassistische Stereotyp des gefährlichen, hyperpotenten, animalischen Schwarzen zu bedienen, müssen (amerikanische) Gangsta-Rapper auf Ghettovergangenheit und volles Vorstrafenregister verweisen und diese gegebenenfalls vortäuschen (Ha 2010: 234 f.). Allerdings muss ihre überzogene Macho-Prahlerei lächerlich bleiben, um die Konsumenten nicht abzuschrecken; diese wollen schließlich ihre eigene Überlegenheit bestätigt sehen. Die Selbstinszenierung der nichtweißen „bad boys“ ist in dieser Perspektive letztlich ein Instrument der Herrschaftsabsicherung weißer Kapitalisten. Eine Grenze dieses attraktiven Ansatzes ist die Tatsache, dass jeder kommerzielle Erfolg von hybriden oder genuin nichtwestlichen Kulturprodukten in ähnlicher Weise interpretiert werden kann. Sowohl jugendkulturelle als auch musikalische Praxis lebt vom Kontakt mit Publikum; die auf dem globalen Markt erfolgreichen Spielarten müssen sich den Vorwurf gefallen lassen, am System teilzunehmen. Dass sie damit automatisch tendenziell postkolonialen Rassismus reproduzieren, ist wohl nur so lange wahr, wie die strategischen Entscheidungen auf den Märkten von der traditionell dominanten Gruppe getroffen werden oder diese begünstigen. Ob das zurzeit der Fall ist oder für wie lange das der Fall sein wird, ist nicht Gegenstand dieses Artikels.

3.2. Sprachliche Hybridität

Dass der Azzlack-Diskurs lexikalische Elemente aus verschiedenen Sprachen vermischt, wird in den Medien systematisch hervorgehoben und kann mit Hilfe von Webseiten, die die „lyrics“ präsentieren und durch kompetente Nutzer erklären⁵, leicht nachvollzogen werden. Deshalb an dieser Stelle nur ein Beispiel für einen lexikalisch hybriden Haftbefehl-Text (*Money Money*), der nicht schon in den im Literaturverzeichnis aufgeführten Artikeln erwähnt wird:

Fick Deutschkenntnis auf der Street/ ey Chabo, was macht 400 Gramm Kokain auf der Straße/ Blockmathematik, ich liebe keine Zahlen/ doch die Farbe Lila, wenn mich müsteris auszahlen.

Der Autor stellt sein Publikum hier vor lexikalische Herausforderungen von unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad: Das englische „street“ kann als bekannt vorausgesetzt werden und wird in Konkurrenz zum deutschen „Straße“ benutzt, es trägt

⁵ Rap-Texte mit kontextuellen und sprachlichen Erklärungen kann man z.B. auf genius.com konsultieren. Haftbefehl übersetzt den Text von *Chabos wissen, wer der Babo ist* auf clixoom.de ins Standarddeutsche.

zur Installierung eines HipHop-affinen Dekors bei. „Chabo“ (Junge) kommt aus dem seinerseits hybriden Soziolekt Rotwelsch (bei Haftbefehl: „Zigeunersprache“) und ist dem regelmäßigen Publikum als häufige Ansprache des untergeordneten (selten: gleichwertigen) Gesprächspartners bekannt; „müsteri“ (Kunde) ist türkisch und muss von inkompetenten Hörern (also solchen ohne Dealer-Erfahrung und Türkischkenntnisse) aus dem Kontext abgeleitet werden; „Lila“ ist bekannt, aber seine Bedeutung „500-Euro-Schein“ erschließt sich nicht sofort. Dass mit der Sequenz „die Farbe Lila“ auf den deutschen Titel des Romans *The Color Purple* von Alice Walker oder den gleichnamigen Spielberg-Film angespielt wird, ist eher unwahrscheinlich. Das Ergebnis der Sprachmischung bleibt auch dem unbedarften Zuhörer in den Grundzügen verständlich; die obskuren Passagen markieren den Text allerdings als nicht banal und erhöhen so den intellektuellen Mehrwert für den Konsumenten. Dazu kommt ein Authentizitätseffekt: Azzlacks sind keine Blender, sondern sie beherrschen die Sprache der Straße und wissen, wovon sie sprechen. Außerdem transportiert der Textausschnitt eine Haltung gegenüber der dominanten Gesellschaft: Azzlacks haben es nicht nötig, ihre Sprechgewohnheiten an die Hörgewohnheiten des mehrheitsdeutschen Publikums anzupassen, eine bewusste Illustration der den Ausschnitt einleitenden Behauptung über die angeblich geringe Relevanz von Deutschkenntnissen auf der „street“. In ähnlicher Weise verwenden Haftbefehl, Capo und andere Azzlack-Rapper neben englischen und türkischen Lexemen sowie deutschen Slang-Ausdrücken (oder umgangssprachlichen und mundartlichen deutschen Sequenzen) oft arabische, zazaische, kurdische und französische Wörter und Wortgruppen. In neueren Tracks findet man auch auf den jeweiligen Kontext bezogen eingestreute bosnische, albanische und russische Kraftausdrücke, die von den Adressaten wohl spontan als Grußbotschaften und Verbrüderungssignale verstanden werden sollen, vergleichbar mit der Animation des lokalen Publikums in Live-Konzerten, im Stile von „Hey Leute, was geht ab in ...(Auftrittsort)?“ Gelegentlich werden ganze „parts“ (Strophen) in französischer Sprache platziert, so mehrfach bei Celo&Abdi (einer der beiden ist maghrebinischer Herkunft) oder im Track *Haram Para*, in dem Haftbefehl den vergleichbaren französischen Rapper Kaaris „featurt“ und damit seine eigene Internationalität illustriert.

Im Bereich der Morphosyntax lassen sich einige Abweichungen von der deutschen Standardsprache feststellen, zum Beispiel der für den hybriden Soziolekt

„Türkendeutsch“ als archetypisch angesehene und durch den Einfluss der türkischen Sprache erklärbare Ausfall von Präposition und bestimmtem Artikel in Haftbefehls Track *Stoppen Sie mal Officer*:

Mit der Gang A zum ZZZLACK/ Cayenne schwarz matt und Gras/ fahren wir Marktplatz Richtung Stadt.

Insgesamt werden diese grammatikalischen Besonderheiten allerdings nicht systematisch eingesetzt, weder von Haftbefehl, noch von anderen Azzlack-Rappern, vielleicht mit Ausnahme von Veysel, der auf diese Weise gern die Wiedergabe der wörtlichen Rede kennzeichnet. Deutlich öfter ist eine standarddeutsche Syntax mit vielen Imperativkonstruktionen anzutreffen. Genus- und kasusmarkierende Wortendungen sind oft abgeschliffen, wie es in der deutschen Umgangssprache häufig zu hören ist. Dem Unterschied zwischen Strophe („part“) und Refrain („hook“) entspricht oft ein Kontrast zwischen gebräuchlicher Syntax, mit der zum Beispiel eine Geschichte erzählt wird, und einer expressiven Anhäufung von Nominal- oder Infinitivgruppen, die dem Hörer eine schnelle Abfolge von Bildern vorschlägt.

Phonetische Besonderheiten des vorgetragenen Azzlack-Diskurses werden gern von Parodisten aufgegriffen und können ebenfalls als typisch für das hybride „Türkendeutsch“ identifiziert werden: z.B. Koronalisierung des stimmlosen palatalen Frikativs, apikale Aussprache des /r/, Kürzung des /e/ (siehe Tekin&Colliander 2010).

3.3. Identitätsentwurf

Die Gruppenidentität der Azzlacks soll im folgenden Abschnitt als Gesamtheit der im Diskurs ausgedrückten Merkmale verstanden werden, die die Gruppe vereint und die sie von anderen abgrenzt. Ein Bezug zur Herkunft aus dem Ghetto findet sich in vielen Tracks der Azzlacks wieder; hier sollen zunächst die Schöpfer des Begriffs Azzlack zu Wort kommen (Azad ft. Chaker, Track *Blocktränen*):

Meine Gegend brodelt, Junge, nervöse Zone/ Depris, Wut und Hass sind die Blocksymptome/ Dieser Azzlack bettelt, Junge, Schein für Schein/ Hier tickt jeder um dreimal am Tag sorglos zu sein.

Die Wohngegend aus Neubaublocks wird als düster und trostlos dargestellt, der Azzlack ist arm und betreibt Kleinhandel mit Drogen, er misstraut den anderen. Der frühe Haftbefehl entwickelt eine sehr ähnliche verzweifelte Vision in *Azzlacks sterben jung*. Im Verlauf des Tracks beschreibt der Autor den Zusammenhang von Armut, der als

nutzlos empfundenen, abgebrochenen Schulbildung und dem Drogenhandel als einziger Möglichkeit, Geld zu verdienen, sowie dem dazugehörigen Risiko, selbst in die Drogenabhängigkeit zu geraten oder von der Polizei festgenommen zu werden. Selbstmordgedanken werden erwähnt⁶, der Track gipfelt im „hook“:

Lieber Tod anstatt Hunger/ Azzlacks sterben jung/ Reiche leben lang/ das ist der Werdegang/ Und ich wollt mich bei Merkel bedanken/ Kannst du mich hören, du Schlampe?

Soziale Ungerechtigkeit und fehlende Chancengleichheit haben also den Hass ausgelöst, und er richtet sich gegen die Regierenden, die für diese Situation verantwortlich gemacht werden. Doch konkrete Gewalt im Ghetto ergibt sich eher aus Revierstreitigkeiten und eigenem Moralkodex. Im Track *Dann bist du Azzlack* definiert Capo den Azzlack nicht als Opfer, sondern als Täter:

Fick auf Cops, tick die Rocks/ Mentalität abgefickt, krass bekannt/ ja dann bist du Azzlack/ Tick kein Stoff an ein Bruder hier am Block/ sonst endet's mit ner Kugel in dein Kopf/ von einem Azzlack.

In den neueren Texten der Azzlacks hat sich das Thema der Metanarration gewandelt. Aus dem armen Kleinkriminellen, der auf der Straße kleine Drogenmengen an Endverbraucher verkauft, ist offensichtlich ein international agierender Gangsterboss geworden, der ganz Europa und den Mittelmeerraum beherrscht (z.B. in *Saudi Arabi Money Rich*), sich mit lateinamerikanischen Drogenbossen vergleicht und sich mit zur Schau gestellten Statussymbolen (Schmuck, Uhren, Markenkleidung, Luxusautos, Frauen) aufwertet (Haftbefehl, *Julius Cesar*):

Fünfzehntausend am Hals hängen, laut Zertifikat/ Day-Date voll Gold am Handgelenk für'n Dreißiger/ Diamanten glänzen an Mamas Ringfinger/ Nenn mich King Julius Cesar.

Der zum Track *Julius Cesar* gedrehte Videoclip zeigt einen brutalen Banküberfall. In der Realität kam Haftbefehl allerdings nicht so sehr durch Drogenhandel oder Banküberfälle zu Reichtum (die reale kriminelle Vergangenheit von Haftbefehl, Veysel

⁶ “Dieses Leben macht schizophoren und suizidgefährdet” in *Azzlacks sterben jung*, aber auch der Titel *Russisch Roulette* für Haftbefehls jüngstes Album suggerieren Selbstmord als Ausweg und weisen (über den Bezug zu Haftbefehls Familiengeschichte hinaus) auf eine wiederkehrende tragische Interpretation seiner eigenen Existenz hin. Die ebenfalls in *Azzlacks sterben jung* erscheinende und später wiederholt aufgegriffene Gleichsetzung von Benutzung öffentlicher Verkehrsmittel mit sozialem Versagen lässt dagegen eine übertriebene, aber wohl sozial induzierte Erwartungshaltung an die deutsche Gesellschaft erkennen, was ihre Möglichkeiten betrifft, alle individuellen Wünsche zu erfüllen und die Einzigartigkeit jedes ihrer Mitglieder in allen Bereichen zu bestätigen.

oder Xatar wird hier nicht angezweifelt), sondern durch sein Talent als Rapper und insbesondere durch seinen Vertrag mit dem Major Universal Music. So mischen die neueren Tracks und Videoclips der Azzlacks Verweise auf internationale organisierte Kriminalität mit Verweisen auf den kommerziellen Erfolg ihrer künstlerischen Aktivitäten; die Rap-Musiker stilisieren sich selbst zur Azzlack-Mafia: Der Drogenmarkt, den sie beschreiben, steht in der Realität für den Rap-Markt, den sie beherrschen wollen und für die anderen kommerziellen Aktivitäten, die von ihren Managern nach dem Vorbild amerikanischer Rapper entwickelt werden, wie die zeitweiligen Partnerschaften mit Bekleidungsmarken, z.B. Thug Life, die in Clips und Texten erscheinen. Die Konsumenten sind zur Teilnahme an dieser legalen Schein-Mafia eingeladen. Dass Universal Music für die Abkehr der Azzlacks von der pessimistischen Beschreibung des Ghettolebens und ihre Hinwendung zur Selbstdarstellung als erfolgreiche Gangster mitverantwortlich ist, kommt in den neueren Texten an verschiedenen Stellen zum Ausdruck, am deutlichsten wohl in DOEs „part“ in Haftbefehls Track *Ich dreh noch durch*:

Was für Werte? Tsss, Chab, was zählt, ist nur Profit und Bares/ Kasse klingelt ka-tsching
Azzlack Labelboss Universal/ Die Universal-Chefetage will den Gangster-Sound.

Der also eventuell aus kommerziellen Gründen erfolgte Übergang zum Gangsta-Rap impliziert die Beachtung der Codes dieses Subgenres; er dürfte hypermaskuline Elemente der Azzlack-Identität verstärken, die auch in den frühen Texten nachgewiesen werden können, wie Drohungen gegenüber Rivalen, Abwertung von Homosexualität und Darstellung von Frauen als Objekten, die z.B. als „Schlampen, die ich gefickt hab“ (in Haftbefehls *Ich dreh noch durch*), gerne auch als imaginierte Trophäen im Revanchekampf gegen die deutsche Mehrheitsgesellschaft (vgl. „Sarrazin seine Tochter“ in Veysels Track *Im Ghetto geboren*, die „Tochter vom Staatsanwalt“ in Al-Gears „part“ des Remix von *Chabos wissen, wer der Babo ist*) oder als Allegorien für Schusswaffen (in Haftbefehls Track *Anna Kournikova*) auftauchen; weibliche Azzlackas wurden dagegen bisher noch nicht gesichtet.

Einige Elemente der Azzlack-Identität werden auf etwa gleichem Niveau beibehalten, z.B. eine starke verbale Abgrenzung von der deutschen Mehrheitsgesellschaft und vom übrigen deutschen Rap, allerdings relativiert durch die Gastbeiträge deutscher Rap-Stars wie Marteria oder deutscher Musiker aus anderen Genres wie Jan Delay oder Miss Platnum (mit oder ohne neuere Migrationsgeschichte, aber alle zumindest zeitweise bei

Universal Music unter Vertrag) zu Haftbefehls Album *Russisch Roulette*, wie in *Money Money*:

Während deutsche MCs in Reihenhäusern häng'n/ fick ich in teuren Hotels ihre Freundinnen.

Relativ stabil bleibt auch der Bezug zum Raum Frankfurt am Main und Offenbach (sehr präsent z.B. im Track *Crackfurt*) und die Rivalität mit den Berliner Kollegen sowie zur zazaisch-kurdischen Herkunft der prominentesten Azzlacks (sichtbar beispielsweise in Veysels Track *Zazalogie*), aber Haftbefehl und seine Freunde demonstrieren gelegentlich, dass der Zusammenhalt zwischen Azzlacks und Sympathisanten auch überregional praktiziert werden kann (siehe Remix von *Chabos wissen, wer der Babo ist*, Bonus-Track auf dem Album *Blockplatin*).

Beachtenswert ist schließlich auch die Tatsache, dass der Islam in einigen Tracks von Haftbefehl, Celo&Abdi und Veysel als moralische Instanz fungiert; als dominante Religion in den Herkunftsländern der Azzlacks (und in den postmigrantischen Ghettos in Deutschland?) ist er ein wichtiger Bestandteil ihrer Identität, auch wenn es unter Rappern und ihren Fans sicher die ganze Bandbreite an Religiosität gibt. Unter den Bedingungen der systematischen Abwertung durch Angehörige der deutschen Mehrheitsgesellschaft bietet der Islam mit der von ihm je nach Auslegung mehr oder weniger stark behaupteten spirituellen Überlegenheit über Anders- und Nichtgläubige, aber auch mit der Forderung nach brüderlicher Solidarität mit Mitgläubigen eine nicht versiegende Quelle der gegenseitigen Aufwertung. Wie bei anderen Religionen zu beobachten, werden einfache Erklärungen und Orientierungen in einer komplexen Welt vorgeschlagen. Gleichzeitig scheint die Religion legitimer als der (unmoralische, da zu unmoralischen Aktivitäten zwingende) Staat zu sein, wenn es darum geht, Werte auszugeben und soziale Normen zu setzen. Bei Haftbefehl wird der Bezug zum Islam mit klischeehaften Elementen einer unter jungen Menschen populären alternativen Welterklärung gemischt, die sich gegen den offiziellen und medienpräsenten westlichen Diskurs stellt. Der Künstler ist sich offensichtlich eines Widerspruchs zwischen seinem kommerziellen Erfolg und einem selbst gestellten moralischen Anspruch bewusst: Er macht selbst *Haram Para* (türkisch für „schmutziges Geld“, Titel eines Tracks im Album *Russisch Roulette*) und sorgt dafür, dass die seiner Meinung nach Mächtigen dieser Welt (Illuminaten wie in *Ich dreh noch durch* oder konservative Juden wie im Videoclip zu *Saudi Arabi Money Rich?*) durch seine Zusammenarbeit mit dem Major

Universal Music, durch einen „Deal“ also, den er bekanntlich „mit Penis unterschrieb“ (in *Saudi Arabi Money Rich*), noch reicher werden und somit Muslime noch stärker unterdrücken können, z.B. die palästinensischen Brüder, denen er gern mit der Uzi aus israelischer Produktion (wohl auch eine Metapher für seinen Vertrag mit Universal) Beistand leisten würde (Track *Russisch Roulette*). Dieser Fehler wiegt für ihn (oder für wichtige Angehörige seiner Szene) eventuell schwerer als seine frühere unmoralische Tätigkeit als Drogendealer, als er nur die deutschen und die notwendigerweise in der Finanzsphäre angesiedelten jüdischen (in *Psst*, Freetrack aus dem Jahre 2010 und in *Crackfurt* vom Album Blockplatin aus dem Jahr 2013) Drogenkonsumenten bediente, oder als seine heutige, ebenfalls „zu 60 bis 70% unislamische“ (Buhre 2014) Aktivität als Rapper. So wird verständlich, dass er in den verbleibenden 30 bis 40% mit einem Gebet an die Adresse Allahs seine *Seele* (Titel eines Tracks auf dem Album *Russisch Roulette*) reinwaschen möchte. Es ist mehr als vorstellbar, dass auch dieser Aspekt des Identitätsentwurfs der Azzlacks den Erwartungen eines Teils der heterogenen Zielgruppe entspricht. Um die anderen Teile der Zielgruppe nicht zu verprellen, kann das Bild in Interviews retuschiert werden: Haftbefehl stellt klar, dass er, obwohl selbst „Arier wie Saladin“⁷ (im Track *Russisch Roulette*), „nichts gegen Juden“ hat (so im Rap-Magazin *Juice*, zit. nach Peltonen 2012).

Bilanz

Die Herkunft aus dem Ghetto mit seinen Hierarchien, Feindbildern und Solidaritäten, das Bewusstsein für soziale Ungerechtigkeiten, die Lebenserfahrung von Armut und Kriminalität, insbesondere Drogenhandel, der Konflikt mit Vertretern der dominanten deutschen Gesellschaft, aber auch der Wille, sich ihrer (vermeintlichen?) Statussymbole zu bemächtigen, der Bezug zu den Kulturen der Regionen, aus denen die Familien ausgewandert sind (z.B. Anatolien, Iran, Maghreb), sowie ein starkes lokales und regionales kulturelles Zusammengehörigkeitsgefühl (Raum Frankfurt-Offenbach) prägen die Identität der Azzlacks. Der Islam als gemeinsamer weltanschaulicher Nenner sowie der Bezug zur HipHop-Kultur mit Vorbildern, denen nachgeeifert wird, und Rivalen, von denen man sich abgrenzt, sind präsent. Im Azzlack-Diskurs kann Hybridität auf der sprachlichen und auf der thematischen Ebene nachgewiesen werden.

⁷ Sultan Saladin (1137-1193) war kurdischer Abstammung, wie Haftbefehl, Capo, Veysel, Azad, Xatar.

Die Selbstdarstellung hat dabei zwischen 2010 und 2014 eine bemerkenswerte Entwicklung durchlaufen: Der ausgestoßene kleinkriminelle Azzlack ohne Zukunft ist ein Gangster von internationaler Reichweite geworden. Diese Veränderung entspricht dem kommerziellen Erfolg der Azzlacks, insbesondere ihres Stars Haftbefehl. Der Diskurs selbst reflektiert, dass das Management (z.B. des Major Labels Universal Music) auf die künstlerische Produktion einwirkt: Die Figur des erfolgreichen und skrupellosen Gangsters bietet vermutlich eine größere Identifikationsfläche als das Image des Opfers einer hoffnungslos überlegenen Gesellschaft. Man darf annehmen, dass es den ökonomischen Entscheidungsträgern darauf ankommt, die Gruppe der Azzlack-Rap-Konsumenten zu erweitern; die Majors verstehen es, durch Verträge, finanzielle Vorschüsse und Beratung den Erfolgswillen und die kreative Energie der Musiker in nützlich erscheinende Bahnen zu lenken. Innerhalb Deutschlands kommen für eine Erweiterung der Zielgruppe Jugendliche und junge Erwachsene der zahlungskräftigen Mittelschicht in Betracht, die sich Haftbefehls Alben in der luxuriösen „Special Babo Edition“ leisten und sich damit zur Abwechslung quasi in der Haut eines orientalischen Mafiabosses wohlfühlen können. Außerhalb Deutschlands sind Osteuropa, Russland und die Herkunftsländer der Azzlacks ein erfolgversprechender Markt. Gleichzeitig muss auf die Erwartungen des Stammpublikums Rücksicht genommen werden. Diffuse Gesellschaftskritik, die verschiedene konkrete Meinungen der Verbraucher vage bestätigen und aufwerten kann, sowie kontrollierte Überschreitung der Normen öffentlicher Kommunikation haben da durchaus ihren Platz. Der Präsenz in den Medien kommt eine wichtige Rolle zu; popkulturelle Produkte leben von der Aufmerksamkeit des Publikums. Künstler, Management und Medien befinden sich dabei im Optimalfall in einer Situation, von der sie alle profitieren: Ein gut konditioniertes Publikum beschert allen Beteiligten höhere Umsätze. In diesem Sinne ist auch der Azzlack-Rap voll in die Gesellschaft integriert. Ob er außer seinem unbestrittenen Unterhaltungswert auch noch subversives Potential besitzt, steht auf einem anderen Blatt.

Bibliographie

- Baum, Antonia (2014) Der Chef von allen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.11.2014, www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/vorstellung-haftbefehls-neues-album-russisch-roulette-13280855.html.
- Bhabha, Homi K. (1994) *The location of culture*. New York: Routledge

- Buhre, Jakob (2014) Haftbefehl: Nichts für Leute unter 16! In: *Frankfurter Neue Presse*, 5.12.2014, www.fnp.de/rhein-main/Haftbefehl-Nichts-fuer-Leute-unter-16;art801,1160352.
- Ha, Kien Nghi (2005) *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: transcript-Verlag.
- Ha, Kien Nghi (2010) *Unrein und vermischt. Postkoloniale Streifzüge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen „Rassenbastarde“*. Bielefeld: transcript-Verlag.
- Haas, Daniel (2014) Gib dir Kugel. Der Rapper Haftbefehl ist der deutsche Dichter der Stunde. In: *Die Zeit*, 27.11.2014, www.zeit.de/2014/49/haftbefehl-csu-wahlkampf-plakat.
- Herbert, Ulrich (2001) *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland*. München: Verlag C.H. Beck.
- Hujer, Kenneth (2014) Der Angriff der Azzlacks auf das übrige Deutsch. In: *Quottom*, 2.
- Kage, Jan (2002) *American Rap. Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität*. Mainz: Ventil-Verlag.
- Kannamkulam, John (2008) *HipHop im globalen Transfer. Subkultur, Ritualität und Interethnizität*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Loh, Hannes; Güngör, Murat (2002) *Fear of a kanak planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. Höfen: Verlagsgruppe Koch GmbH/Hannibal
- Peltonen, Boris (2012) „Kokain an die Juden von der Börse“. In: *Die Welt*, 16.4.2012, www.welt.de/kultur/musik/article106182968/Kokain-an-die-Juden-von-der-Boerse.html.
- Rapp, Tobias (2013) Der Babo von Frankfurt. In: *Der Spiegel*, 9.2.2013, 121-122
- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2012) G-Rap auf Deutsch. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hrsg.) *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript-Verlag, 21-40.
- Staiger, Marcus (2012) Ich mach dich Offenbach, Alter. In: *Frankfurter Rundschau*, 22.2.2012, www.fr-online.de/kultur/gangster-rap-haftbefehl-ich-mach-dich-offenbach--alter,1472786,11681260.html.
- Tekin, Özlem; Colliander, Peter (2010) Das „Türkendeutsch“. Phonetische Charakteristika und die Auswirkungen auf das Deutsche. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 1/2010/H2, 49-61.
- Szillus, Stephan (2012) Unser Leben – Gangsta-Rap in Deutschland. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hrsg.) *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript-Verlag, 41-64.
- Zaimoğlu, Feridun (1995) *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch.

Kurzbiographie

Ayaal Herdam geb. am 16.1.1965 in Halberstadt (Sachsen-Anhalt) ist als Lehrkraft („Professeur agrégé“) für Deutsch an der Université de Bordeaux und am Institut d’Etudes Politiques de Bordeaux tätig. Docteur en sciences politiques (Doktor in Politikwissenschaften), Wissenschaftliche Interessen: Kulturkontakt, Sprachwandel, Zentrum-Peripherie-Beziehungen. Neuere Publikationen: Ayaal Herdam (2005) *L’allemand kanak, de l’insulte au phénomène de mode*. In: Paulin, Catherine (Hrsg.) *Multiculturalisme, multilinguisme et milieu urbain*. Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 121-138. Ayaal Herdam (2010) Keine Experimente ! Les énoncés averbaux dans les slogans électoraux en allemand. In : *Discours* 6/2010, www.discours.org. E-Mail-Adresse: ayaal.herdam@u-bordeaux.fr

Schlagwörter

Kanak Sprak, Rap, Azzlack, hybride Identität, sprachliche Hybridität, Sprachwandel