

Universität Heidelberg

Germanistisches Seminar

Masterarbeit

Erstgutachter: Prof. Dr. Ekkehard Felder

Zweitgutachter: Prof. Dr. Günter Leypoldt

Tabubruch als subkulturelle Praktik

Diskursive und kulturelle Effekte von Tabubrüchen am Beispiel des Battle-Rap

Sven Bloching

Scheffelstraße 21

68526 Ladenburg

sven.bloching@gmail.com

Germanistik, Master, 6. FS

3173620

30.10.2020

Inhalt

1.	Einleitung	1
2.	Theoretische Zusammenhänge: Tabu, Identität und Diskurs	6
2.1	Tabukomplex und Tabumechanismus	6
2.1.1	Tabus und Tabuisierungen: Semiotische und semantische Eigenschaften	7
2.1.2	Tabubrüche und ihre potenziellen Wirkungsweisen	12
2.1.3	Ritualisierte Tabubrüche	16
2.2	Identität durch Alterität: Der subkulturelle Tabubruch	21
2.2.1	Identitätsstiftende Eigenschaften des Tabumechanismus	22
2.2.2	Zur Entlokalisierung und Abstraktion kultureller Praktiken	28
2.2.3	Heterotopologie der Battle-Rap-Kultur	33
2.3	Tabubrüche zwischen Produktion, Reproduktion und Rezeption	42
2.3.1	Zur technischen Reproduktion ritualisierter Werke	43
2.3.2	Medienwirkungspotenziale und Rezeptionszusammenhänge	49
2.3.3	Tabukomplexe zwischen Intertextualität, Kontext und Diskurs	55
3.	Analyse eines Tabubruchs und seiner diskursiven Effekte	62
3.1	Analyse des Primärtextes	62
3.2	Quantitative Voranalyse	69
3.3	Divergierende und konfligierende Lesarten	74
3.4	Normative Bewertung des Primärtextes	79
3.5	Distanzierungs- und Positionierungsmarker	85
4.	Fazit	93
	Literaturverzeichnis	98

Tabellen- und Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Subjektive Konstruktion und intersubjektive Zirkulation von Bedeutung	60
Tabelle 1: Rap-typische Topoi, die die Auschwitz-Zeile kontextualisieren, mit ausgewählten Beispielen aus JBG 3.....	68
Tabelle 2: Eine Auswahl der Keywords von Korpus 1 (270 Artikel verschiedenster Zeitungen)	70
Tabelle 3: Eine Auswahl der Keywords von Korpus 2 (41 Artikel, inkl. Kommentare aus Hiphop-Medien)	71
Tabelle 4: Wertende Keywords in Korpus 1	73
Tabelle 5: Wertende Keywords in Korpus 2	73
Tabelle 6: Verhältnis von Lesart, Bewertung und Kulturbereich	84
Tabelle 7: Form-Funktions-Zusammenhänge der kulturellen Positionierung im untersuchten Tabudiskurs	92

Notation

›Einfache deutsche Guillemets‹ indizieren ganzheitliche Begriffe mittleren Abstraktionsgrades auf der Bedeutungsebene sprachlicher Zeichen.

KAPITÄLCHEN indizieren Teilkonzepte im Sinne von Bedeutungsaspekten sowie die dadurch evozierten Frames als Wissens- und Erwartungsrahmen.

Kursiv geschrieben sind metasprachliche Erwähnungen objektsprachlicher Ausdrücke sowie Zitate aus dem Untersuchungsgegenstand; außerdem Eigennamen, emphatisch betonte Wörter oder Morpheme und fremdsprachige Fachbegriffe, wenn sie das erste Mal eingeführt werden.

1. Einleitung

Die Jünglinge von Innen wollen sein, wie die von draußen, nämlich tough/
Vor allem aber unangepasst/
Das Korsett ihrer Moral ein wenig lockern, was dann doch kaum einer schafft/
Und auch nicht will, wenn er mal ehrlich ist, herrje, es ist vertrackt/
Also schaut man mit Angstlust auf den Hinterhof herab/
Als schöne Drohkulisse, unverstellt, archaisch bloßer Kraft/
Vorsichtig sympathisierend, doch nicht ohne, dass/
man nicht auch angewidert bliebe von dem fremden, rohen Pack/
Und zwischen all dem Drama, zwischen all dem kurz vor knapp/
Ist man heimlich stolz auf sich, als hätt' man selbst was durchgemacht¹

Aus Sicht der Mehrheitsgesellschaft wirft die Subkultur des deutschen Rap dringliche, scheinbar unlösbare Rätsel auf. Einerseits stellt sie aktuell eine der größten, einfluss- und erfolgreichsten Sub- und Jugendkulturen dar, andererseits bedienen ihre gewaltvollen, vulgären Texte oftmals gerade jene Themen, deren Versprachlichung konsensual als unangenehm bis unmoralisch gilt. Wie ist das möglich? Die gegenkulturellen Kräfte des Rap scheinen von Markt und Mehrheitsgesellschaft meist wohl etabliert und geradezu kooptiert, doch immer wieder sorgen besonders gewaltverherrlichende oder diffamierende Textzeilen aus der Rapkultur für ein größeres Medienecho und Debatten über die Grenzen der künstlerischen Freiheit. Das jüngste Beispiel liefert Anfang 2020 die Kampagne „#unhatewomen“ des feministischen Vereins *terre des femmes*, in deren Zusammenhang Frauen (bzw. Menschen, deren Aussehen als ›weiblich‹ gilt) Zitate aus Raptexten vorlesen, die am Ende des Videos als „Gewalt gegen Frauen“ bezeichnet werden.² In derartigen Problematisierungen von Raptexten betreffen die Sorgen der involvierten Diskursakteure³ meist eine allgemeine ‚Verrohung‘ der Sprache, die Gefühle der jeweils betroffenen marginalisierten Menschengruppen und/oder einen negativen Einfluss besonders auf jugendliche Hörer. Die vorliegende Arbeit widmet sich den Fragen nach dem Ursprung und der Ritualisierung solcher beleidigender Tabubrüche, ihrem numinosen Reiz auf ihre aktiven Rezipienten, ihren identitätsstiftenden Effekten speziell für Subkulturen und schließlich ihren gefürchteten Rezeptionswirkungen, die zuletzt anhand eines konkreten Beispiels – des sogenannten „ECHO-Skandals“ – untersucht und plausibilisiert werden sollen.

Bei der 27. und letzten ECHO-Preisverleihung am 12. April 2018 wurde den beiden Rappern *Kollegah* und *Farid Bang* für ihr gemeinsames Album *Jung, brutal, gutaussehend 3*

¹ *Präsident*: „Zitadelle Peripherie“

² <https://www.youtube.com/watch?v=C4d8rmS6IBc> (zuletzt aufgerufen am 26.10.2020)

³ Aus Mangel an sinnvollen und praktikablen Alternativen wird in der vorliegenden Arbeit nach wie vor das generische Maskulinum verwendet. Frauen sind dadurch nicht explizit „mitgemeint“, sondern vielmehr genauso nicht erwähnt wie Männer und alle anderen Geschlechter. Personenendungen, die grammatisch ein maskulines Genus mit sich bringen, werden also ausschließlich in ihrer Funktion verwendet, eine Person zu versprachlichen bzw. zu imaginieren, nicht einen bestimmten Sexus. Die variable ‚Geschlecht‘ soll dadurch, so die Hoffnung des Autors, an Bedeutung und Unterscheidungskraft verlieren.

(kurz: *JBG3*) der ECHO in der Kategorie *Hip-Hop/Urban National* verliehen. Schon im Vorfeld hatten sich einige Diskursakteure, wie etwa das *Internationale Auschwitz Komitee*, gegen die Preisverleihung für dieses Album – ausgerechnet am Holocaustgedenktag – ausgesprochen. Der Ethik-Rat des ECHO hatte die kritisierten Zeilen des Albums geprüft und es schließlich zur Preisverleihung zugelassen, sich stützend auf die künstlerische Freiheit und verbale Provokation als typisches Stilmittel der Rapmusik. Die tatsächliche Verleihung des ECHO, die sich rein an Verkaufszahlen orientiert, an die beiden Rapper führte zu einer Welle der Empörung bei Zuschauern, bei anderen Musikern, die ihre Preise zurückgaben, bei Sponsoren, die ihre Zusammenarbeit kündigten, und schließlich zur Auflösung des ECHO-Preises; zur Indizierung des Albums *JBG3* und zu einem Rechtsverfahren wegen Holocaust-Leugnung und wegen Volksverhetzung, das allerdings wieder eingestellt wurde. Vor allem eine Zeile, für die den beiden Rappern Antisemitismus vorgeworfen wurde, stand im Fokus der Kritik. Auf dem Song „0815“ rappt Farid Bang:

*Und wegen mir sind sie beim Auftritt bewaffnet/
Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen*

Im anschließenden Diskurs wurde die Zeile – zusammen mit anderen schockierenden, gewaltverherrlichenden und vulgären Zeilen – neben *Provokation* auch als *Tabubruch* bezeichnet und auch in der vorliegenden Arbeit soll die Zeile im Zusammenhang des Tabukomplexes untersucht werden. Sie steht somit exemplarisch für eine Subkultur, die mit ihren Texten immer wieder deliberativ in der Mehrheitsgesellschaft aneckt und sich dafür verschiedener Tabubrüche als Stilmittel zu bedienen scheint.

Eine systematische Untersuchung des Albums und eine Einschätzung seiner potenziellen Wirkung auf Rezipienten setzt also ein Verständnis der Phänomene Tabu und Tabubruch voraus. Kapitel 2.1 zeichnet daher den Weg nach von den Mechanismen der Tabuisierung über die Affekte und Effekte von Tabubrüchen bis hin zu deren kultureller Ritualisierung. Da die Empörung und die Sorgen um viele Raptexte nicht allein aus deren Inhalten, sondern vor allem aus deren durch die ECHO-Preisverleihung ersichtliche Popularität entstehen, lautet die hier zu behandelnde Frage: Warum sind gewaltvolle, beleidigende und vulgäre Texte so beliebt? Ein Studium der einschlägigen Tabu-Literatur wird nahelegen, dass die alltägliche Selbst-Zensur, Unterdrückung und Umgehung, die die Mechanismen der Tabuisierung gebieten, den prinzipiell immer möglichen Tabubruch mit einem numinosen, fast neurotischen Reiz ausstatten, so dass dessen sprachliche Performanz befreiende, aggressionsentladende, lustvolle und sogar lustige Effekte auslösen kann. Geschieht das sprachliche Brechen von Tabus bewusst und wird es zum gemeinschaftlichen Genießen ebendieser Effekte gesellschaftlich hinreichend ritualisiert und institutionalisiert, wie dies beispielsweise beim Karneval oder traditionellen Beleidigungsritualen der Fall ist, so trägt es keineswegs zu einer Enttabuisierung bei, sondern erfüllt vielmehr

eine Ventilfunktion, durch die es bestehende Verhältnisse langfristig sogar stabilisieren kann (vgl. Schröder 2002: 18ff.). Die Ritualisierung eines Tabubruchs kann, wie sich zeigen wird, durch massenhafte Reproduktion jedoch zunehmend infrage gestellt werden und ist dann – genau wie seine subjektive Wirkungsweise – vom Kontextualisierungswissen des jeweiligen Rezipienten abhängig.

Da Tabubrüche je nach Ritualisierungsgrad rezipientenseitig unterschiedliche Reaktionen hervorrufen, können sie als Distinktionsmittel zwischen verschiedenen kulturellen Gruppen dienen. In Kapitel 2.2 wird entsprechend dargelegt, wie bestimmte Subkulturen und speziell gesellschaftliche Randgruppen Tabubrüche zu identitätsstiftenden Zwecken nutzen.⁴ Indem Akteure auf einen bewussten Tabubruch mit dem Sanktionsmechanismus oder aber mit Lachen reagieren, geben sie zu erkennen, ob sie ihn als ritualisiert anerkennen, i.e. ob sie Teil des Rituals, der lokalen Ingroup sind oder nicht. Die Ablehnung und Sanktion durch die Mehrheitsgesellschaft ist für die jeweilige Ingroup somit geradewegs Ziel der Tabubrüche, da sie meist zu einem Kommunikationsabbruch führt (Schröder 2014: 49) und die Identität der jeweiligen Randgruppe in Abgrenzung zur Hauptkultur verstärkt. Dadurch bilden ritualisierte Tabubrüche eigene *Communities of Practice*, die als Subkulturen einerseits eigenständige Kulturen mit eigenen Codes und Konventionen darstellen, dafür aber andererseits auf die bewusste Umkehr der Normen der Mehrheitsgesellschaft angewiesen und somit von dieser abhängig sind – ähnlich wie die ‚anderen Räume‘, wie sie Foucault (1992) beschreibt. Vor diesem Hintergrund kann auch die Entwicklung der Sub- bzw. Gegenkultur (als nur graduell abgrenzbarer Unterbegriff zu *Subkultur*) des Hiphop nachgezeichnet werden. In Ausgrenzung entstanden, bediente sie sich – vor allem in der Form des Sub-Genres Battle-Rap – etablierter Beleidigungsrituale und machte die Abgrenzung durch Umkehr der Norm zu einem Programm, das auch heute noch bei zunehmender Kommerzialisierung und Kooptation die Authentizität der subkulturellen Identität zu wahren versucht (vgl. Delitz 2018: 28).

Subkulturelle Praktiken gewinnen also durch eine technisch fortschreitende Distribution und eine leichtere Zugänglichkeit an Reichweite, verlieren jedoch gleichsam ihre Dichte, ihr identitätsstiftendes Moment, indem sie Gefahr laufen, zum bloßen Konsumgut zu verkommen. In Kapitel 2.3 wird untersucht, welchen Einfluss die massenhafte technische Reproduzierbarkeit kultureller Praktiken erstens auf die sie produzierenden und zweitens auf die sie rezipierenden Sozietäten haben kann. Indem technische Reproduktionsmittel die Beleidigungsrituale des Battle-Rap lediglich als kontextlose Produkte reproduzieren, nicht jedoch die sie fundierenden Rituale, legen sie die Ritualisierung und somit die Wirkungspotenziale der

⁴ Man beachte hierzu nochmals die Metaphorik der „Peripherie“ im eingangs zitierten Raptext.

Tabubrüche in die Hand des Rezipienten. Unter Rückgriff auf (sub)kulturelle Medienerfahrungen muss er das Rezipierte kontextualisieren und mit seiner Subjektposition vereinen. Da diese Subjektpositionen auf je unterschiedliches, aber in einer bestimmten (Sub-)Kultur sozialisiertes Kontextualisierungswissen zurückgreifen, können sie anhand bestimmter Sinnstiftungskonventionen die Grenze zwischen zwei Kulturbereichen markieren. Diese kulturspezifischen Kontextualisierungskonventionen sowie die von ihnen abhängigen Medienrezeptionswirkungen lassen sich, da kognitive Prozesse nicht unmittelbar beobachtet werden können, nur in ihrem anschließenden sprachlichen Ausdruck im Diskurs ermitteln.

Im empirischen Teil der Arbeit wird am vorgestellten Beispiel ein methodisches Modell vorgezeichnet, mit dem die Fragen nach individuellen sowie kulturellen Wirkungspotenzialen eines Tabubruchs differenzierter eingeschätzt und plausibilisiert werden können als mit der bloßen Betrachtung einer einzelnen Textstelle. Daher werden schon bei der Analyse der tabubrechenden Äußerung selbst intertextuelle Beziehungen zu anderen Tabubrüchen auf demselben Album untersucht, die aktiven Rezipienten aus der Subkultur für die Deutung der Textzeile zur Verfügung stehen, außerhalb der Subkultur jedoch weniger nachvollzogen werden können. Für die anschließende Analyse der tatsächlichen Kontextualisierungen und diskursiven Anschluss-handlungen wurden zu dem untersuchten Tabubruch zwei Korpora erstellt – eines aus konventionellen Zeitungen und eines aus subkulturellen – deren quantitative Voranalyse die signifikantesten Faktoren für die qualitative Analyse ergibt. Dabei gilt es zu untersuchen, auf welches Kontextualisierungswissen haupt- und subkulturelle Rezipienten zur Deutung des Tabubruchs zurückgreifen und wie sie ihre daraus resultierenden unterschiedlichen Lesarten versprachlichen (s. 3.3). Die Hypothese ist, dass sich der Dissens deshalb so schwierig gestaltet, weil er auf grundlegend verschiedenen Lesarten derselben Äußerung beruht und die Diskursakteure somit nicht in einen regelrechten Streit, etwa einen Rechtsstreit, sondern in einen Widerstreit treten (vgl. Lyotard 1987). Zweitens ist zu untersuchen, inwiefern eine bestimmte Lesart der Zeile, die sich in einer bestimmten Kontextualisierung und intertextuellen Verknüpfung äußert, auch eine bestimmte normative Bewertung derselben nahelegt oder gar determiniert, oder ob hier stärker zwischen Lesart und Bewertung differenziert werden muss, sodass auch eine ablehnende Haltung sich aus unterschiedlichen Sinnstiftungsprozessen speisen kann (s. 3.4). Zuletzt wird untersucht, welche sozialen Positionen und Verhältnisse die diskursive Behandlung eines Tabubruchs offenlegt und mit welchen sprachlichen Mitteln Diskursakteure nicht nur zu einer einzelnen tabubrechenden Äußerung Stellung beziehen, sondern zugleich auch ihre relative Nähe oder Distanz zu anderen Akteuren und ganzen Kulturbereichen ausdrücken (s. 3.5).

Damit stellt die vorliegende Arbeit die Bemühung dar, erstens die möglichen individuell-kognitiven, aber auch kulturell-gesellschaftlichen Effekte von Tabubrüchen differenzierter

zu untersuchen, als dies oftmals auch in wissenschaftlichen Diskursen zu beobachten ist; und zweitens das Potenzial der Untersuchung subkultureller Tabubrüche und ihrer diskursiven Anschlussbehandlungen auszutesten – für eine Kultursemiotik, die auch scheinbar selbstverständlichen sozialen Normen und Konventionen habhaft werden will, die, solange dies nicht durch einen Verstoß provoziert wird, nicht rationalisiert oder auch nur expliziert werden.

2. Theoretische Zusammenhänge: Tabu, Identität und Diskurs

Im theoretischen Teil wird der Weg nachgezeichnet von der Entstehungsgeschichte des Begriffs ›Tabu‹ über den numinosen Reiz und die Ritualisierung von Tabubrüchen, ihre identitätsstiftenden Eigenschaften für lokale Gruppen und schließlich für ganze Subkulturen, ihre massenhafte technische Reproduktion, kooptative Vermarktung und potenziell ubiquitäre Rezeption, bis hin zu den daraus entstehenden Interpretationsprozessen und diskursiven Anschlusshandlungen. Die Texte der Überkapitel 2.1, 2.2 und 2.3 stellen einen inhaltlichen Leitfaden der theoretischen Ausführungen dar.

2.1 Tabukomplex und Tabumechanismus

Mit einem bösen Lachen dreht er um, was er verhüllt, durch irgend eine Scham geschont findet: er versucht, wie diese Dinge aussehen, wenn man sie umkehrt. Es ist Willkür und Lust an der Willkür darin, wenn er vielleicht nun seine Gunst dem zuwendet, was bisher in schlechtem Rufe stand, – wenn er neugierig und versucherisch um das Verbotenste schleicht. (Nietzsche 2019: 17)

Was Nietzsche hier in *Menschliches, Allzumenschliches* beschreibt, lässt sich als Lust am Tabubruch verstehen. Die Frage, wie bewusste Tabubrüche produzenten- sowie rezipientenseitig eine solche Lust hervorrufen können, setzt die Frage voraus, in welcher Weise Tabuisierungen die Brüche ihrer selbst in Individuen reizen und provozieren. Diese Zusammenhänge werden im vorliegenden Kapitel als Tabukomplexe und Tabumechanismen dargelegt. Der Terminus *Tabukomplex* fasst dabei das Tabu bzw. die Tabuisierung einerseits und den dadurch vorgezeichneten Tabubruch andererseits zusammen (Ertelt-Vieth 2002: 70f.), während der Terminus *Tabumechanismus* dynamischer angelegt ist und den konventionalisierten sozialen Ablauf von Tabu, Tabubruch und Sanktion (ebd.: 74). bzw. Abbruch der Kommunikation (Schröder 2014: 49) bezeichnet. Um Tabubrüche zu verstehen, muss also zunächst das Phänomen des Tabus verstanden werden, weshalb in 2.1.1 dessen Herkunft, Bedeutung und Funktionsweise dargelegt wird. Dabei wird sich zeigen, dass tabuisierte Wörter einerseits entscheidende Gemeinsamkeiten haben, also ganz bestimmten Lebensbereichen entspringen, es andererseits aber nicht die Lebensbereiche selbst sind, die unter Tabu stehen, sondern vielmehr die Wörter, mit denen konventionalisiert auf diese referiert wird und denen dadurch eine bestimmte Perspektivität zu eigen wird. Die alltägliche Selbst-Zensur, die Unterdrückung und Umgehung bestimmter Wörter und Konzepte macht Tabubrüche zu un-alltäglichen, markierten Ausdrucksformen, deren emotional kraftvolle Sonderstellung sie besonders für Fluchwörter, Invektive aber auch Witze eignet. In 2.1.2 sollen entsprechend die potenziellen aggressionsentladenden, lustvollen und lustigen Effekte von Tabubrüchen dargelegt werden, die einen Erklärungsansatz für die Popularität des untersuchten Albums liefern können. Einen großen Einfluss auf die Wirkungsweisen bewusster Tabubrüche hat jedoch deren Ritualisiertheit, von der vor allem deren witzige

Effekte abhängig sind. So wird in 2.1.3 dargelegt, inwiefern ein Tabu ritualisiert – i.e. innerhalb lokal, zeitlich und personell strenger Rahmen – ungestraft gebrochen werden kann. Sind Tabubrüche hinreichend ritualisiert, so lässt sich auch die Sorge nach einer sukzessiven Enttabuisierung nehmen, da ritualisierte Tabuverletzungen den Tabumechanismus zwar kurzfristig ausheben, auf lange Sicht jedoch sogar stärken können. Entsprechend gibt es seit tausenden von Jahren aus zahlreichen Kulturen Beispiele von ritualisierten Tabuverletzungen und Beleidigungsritualen, in denen Tabus zur gemeinsamen Belustigung und Katharsis ritualisiert gebrochen werden und in die sich der Battle-Rap einreihen ließe, würde er nicht durch seine mediale Reproduktion und Distribution seinen „Spielplatz“ verlassen und an Ritualisiertheit einbüßen (s. 2.3).

2.1.1 Tabus und Tabuisierungen: Semiotische und semantische Eigenschaften

Die Frage danach, was ein Tabu ist und wie es funktioniert, lässt sich vorerst behandeln als die Frage, was das Wort *Tabu* bedeutet und wie es verwendet wird. Als einer von nur sehr wenigen Ausdrücken wurde *Tabu* aus dem Polynesischen in die deutsche und auch in andere indoeuropäische Sprachen übernommen. James Cook brachte den Ausdruck *tapu* von einer Südseereise in seinem Tagebuch mit, wo er im April 1777 erstmals belegt ist (Rada 2013: 15f.); dieses Datum markiert also den Startpunkt der europäischen Tabuforschung.

Etymologie, Morphologie und Semantik der polynesischen Ursprungsform sind umstritten und nicht final geklärt, grob setzt sich seine Bedeutung jedoch wie folgt zusammen: *ta* bedeutet im Polynesischen in etwa ‚kennzeichnen‘, *pu* ließe sich mit ‚kräftig‘ oder ‚intensiv‘ übersetzen. *tapu* bedeutet wortwörtlich also so viel wie ‚kräftig gekennzeichnet‘ (Rada 2013: 16) oder eben ‚kräftig kennzeichnend‘. In der polynesischen Kultur bezeichnete es jedoch in erster Linie eine Art Berührungsverbot, das sich nach Frazer (1963: 129) und Freund (2013: 78ff.) sowohl auf das ‚Heilige, Geweihte‘ als auch auf das ‚Gefährliche, Unheimliche, Unreine‘ bezog. Bezeichnenderweise drückt *tapu* im Polynesischen das Antonym zu *noa* aus, was sich nach Freund (2013: 77) mit ‚gewöhnlich‘ oder ‚allgemein zugänglich‘ übersetzen ließe. Das Tabu stellt also in den polynesischen Gesellschaften zunächst vor allem etwas dar, was aufgrund seiner Un- und Außergewöhnlichkeit – ob nun im positiven oder im negativen Sinne – eine Berührungsangst, eine „heilige Scheu“ (Freud 2013: 77) hervorruft, die auch zu einem Berührungsverbot führt.

Anfang des 19. Jahrhunderts fand das Wort *tapu* Einzug in verschiedene europäische Sprachen. Seine Ausdrucksform, die der jeweiligen Sprache angepasst wird – sie wird zu *tabu*, *taboo*, *tabou* usw. – schien auf Begriffsebene eine Lücke zu füllen (Rada 2013: 17; vgl. Lanza 2002, 25), die Freud (2013: 80) wie folgt beschreibt: „Es darf uns ahnen, dass das Tabu der

Wilden Polynesiens doch nicht so weit von uns abliegt, wie wir zuerst glauben wollten, daß die Sitten- und Moralverbote, denen wir selbst gehorchen, in ihrem Wesen eine Verwandtschaft mit diesem primitiven Tabu haben könnten“. Semantisch blieb das Wort aber weiterhin schwer zu fassen, was seiner Verbreitung jedoch eher nützte als schadete (Rada 2013: 16f.), da es dadurch – wie auch heute noch (Schröder 2014: 48) – vielseitig verwendet werden konnte. So bemühte sich beispielsweise die *Encyclopaedia Britannica* schon 1911 um eine Bedeutungsfixierung, die einen ersten Eindruck von der semantischen Vielfalt des Wortes liefert. Laut ihr bezeichnet *Tabu* „nur *a*) den heiligen (oder unreinen) Charakter von Personen oder Dingen, *b*) die Art der Beschränkung, welche sich aus diesem Charakter ergibt, und *c*) die Heiligkeit (oder Unreinheit), welche aus der Verletzung dieses Verbotes hervorgeht“ (übersetzt in Freud 2013: 77).

Auch in seiner heutigen Verwendung füllt die Ausdrucksform dieselbe Wortschatzlücke in Opposition zu *noa*, dem Gewöhnlichen, als eine Art „Anti-Norm“ oder „Verbot“ (Lanza 2002: 25). Als eine grundlegende Eigenschaft zeichnet Tabus also aus, dass sie – ähnlich wie Verbote – „meistens etwas betreffen, was nicht getan, gesagt, gedacht, gefühlt, auch nicht gewusst und berührt werden darf – dennoch aber machbar, sagbar, denkbar, fühlbar und erkennbar sowie berührbar ist – ansonsten brauchte es ja nicht durch ein Tabu geschützt zu werden“ (Schröder 2014: 49). Von fixierten Verboten im Sinne moralischer oder formaler Normen (vgl. Brennan et al. 2013: 40ff.) unterscheiden sich Tabus jedoch in zweierlei Hinsicht: Erstens sind sie stärker kontextsensibel. Tabus sind also im Vergleich zu Verboten stärker dynamisch, gruppen- und situationsabhängig, prinzipiell aufhebbar, aber allem voran nicht kodifiziert (Schröder 2002: 17), da selbst eine Kodifizierung in Form einer Erwähnung gegen das neurotisch anmutende Berührungsverbot verstoßen würde (Freud 2013: 35).⁵ Wie Schröder im obigen Zitat betont, verstoßen schließlich selbst entsprechende Gedanken, Gefühle und Wissensbestände gegen das Tabu. Angerer et al. definieren Tabus daher wie folgt:

Ein Tabu ist als eine meist stillschweigende, auf starken Affekten basierende gesellschaftliche Übereinkunft zu verstehen, die Grenzen weit über rechtliche Regelungen hinaus markiert und aufrechterhält. Ein Tabu tritt in diesen Fällen als soziale Ersatzmaßnahme an die Stelle der Mühen diskursiver Verständigungsprozesse, um die gesellschaftliche Praxis zu stabilisieren. (Angerer et al. 2014: 44)

Damit ist auch der zweite Unterschied von Tabus zu expliziten Verboten angesprochen: Im Gegensatz zu Verboten beruhen Tabus nicht auf religiösen, ethischen, utilitaristischen oder sonstigen externen teleologischen oder finalen Geboten. Sie sind in kein System eingereiht, das Beschränkungen fordern und begründen würde, sondern „verbieten sich eigentlich von selbst“ (Freud 2013: 77). Allerdings schlussfolgert Haidt (2001) nach seinen Experimenten zur

⁵ Dieses Berührungsverbot bzw. Meidungsgebot (Schröder 2014, 49) des Tabus erfordert wiederum Umgehungsstrategien, die es sich später zu untersuchen lohnt.

moralischen Bewertung von Inzest (bei einvernehmlichen erwachsenen Sexualpartnern), dass auch ethisch-moralische Urteile von richtig und falsch oftmals Ergebnis eines intuitiven und letztlich emotionalen Bewertens sind, das weder rational begründet werden kann noch begründet werden muss und entsprechend „gegenüber Argumenten revisionsfest“ ist (Angerer et al. 2014: 44). Dies legt nahe, dass auch manche moralische und gar formale, also gesetzliche Normen auf Tabuisierungen beruhen können (vgl. Freud 2013: 80) und diese in den entsprechenden kulturellen und historischen Zusammenhängen zunehmend Hinterfragung und Rechtfertigungsdrang erfahren können, wie dies auch beim Beispiel des Inzestverbots immer wieder geschehen ist (vgl. Angerer et al. 2014).

Diese intuitive, emotionale Aversion gegenüber tabuisierten Konzepten wirft die Frage auf, wodurch sich die Referenten von Tabus konzeptuell auszeichnen und welche grundlegenden Gemeinsamkeiten sie haben. Allan und Burrige (2007: 1) zählen zu den Tabukonzepten unter anderem Körper und ihre Ausdünstungen bzw. Körperflüssigkeiten; Sexualorgane und -Praktiken sowie Urinieren und Stuhlgang; Krankheit, Tod und Töten; heilige („sacred“) Menschen, Wesen, Orte, Objekte; und schließlich – was zunächst verwundern darf – auch das Sammeln, Zubereiten und Konsumieren von Essen.⁶ Unterscheiden ließen sich in Bezug auf all diese Tabukonzepte Objekttabus einerseits – also tabuisierte Gegenstände, Institutionen und Personen – und Handlungstabus andererseits, zu denen auch die verbalen Tabus zählen (Schröder 2014: 49f.). Im Zuge einer linguistischen Untersuchung ist es demnach angezeigt, sich fortan auf die verbalen Tabus zu konzentrieren.

Die jeweiligen Motivationen für die Tabuisierung dieser doch recht unterschiedlich anmutenden Konzepte lassen sich mit entsprechend mit Ullmann (1962: 196ff.) unterteilen in Furcht, Feinfühligkeit und Anstand. Tabuisierungen aus Furcht bzw. Ehrfurcht bezogen sich oftmals auf Götter oder andere mächtige Wesen und haben in modernen Gesellschaften zunehmend an Bedeutung verloren (Schröder 2014: 50). Sie lassen sich noch in mehr oder weniger rudimentären Ersatzformeln wie dem englischen *Oh my Gosh* belegen oder stellen Kultureme in fiktiven mystischen, archaisch anmutenden Kulturen dar – wie etwa *You-Know-Who* („Du weißt schon wer“) und *He-Who-Must-Not-Be-Named* („Der dessen Namen nicht genannt werden darf“) als meidende Referenzstrategien in Bezug auf den mächtigen Erz-Bösewicht Lord Voldemort in J.K. Rowlings *Harry Potter*-Universum. Wichtiger geworden sind hingegen Tabus aus Feinfühligkeit und Tabus aus Anstand. Erstere sind durch Rücksichtnahme im Zusammenhang mit Tod, Krankheit und etwa geistige wie körperliche Einschränkungen motiviert und

⁶ Hier sei bereits angemerkt, dass auf dem untersuchten Album *Jung Brutal Gutaussehend 3* all diese tabubehafteten und entsprechend sonst meist verschwiegenen Lebensbereiche mehrfach auf Ausdrucks- und Inhaltsebene adressiert werden, was die Bedeutung von Tabubrüchen für den Battle-Rap als Subkultur im Allgemeinen (vgl. 2.2.3) und auch für das Album im Speziellen (vgl. 3.1) verdeutlicht.

begründen euphemistische Ausweichformulierungen für den Tod und das Sterben wie *XY ist von uns gegangen* sowie die immer wieder sich erneuernden Bezeichnungen für Menschen mit geistiger Behinderung⁷ von *Geistig Behinderte* über *Praktisch Bildbare*⁸ bis hin zu *Menschen mit besonderen Fähigkeiten*⁹. Tabus aus Anstand hingegen sind motiviert durch Scham- und Peinlichkeitsgefühle in Bezug auf Körperfunktionen wie etwa Darmaktivitäten sowie die entsprechenden Ausscheidungen, bestimmte Körperteile wie Sexualorgane und auf Sexualität im Allgemeinen Ullmann (1962: 196ff.). So ist diese Tabuisierung nicht nur der Grund für bedeckende Badebekleidung, sondern auch für sich stetig erneuernde Euphemismen für denjenigen Ort, an dem sich Menschen „erleichtern“, vom „Locus“ (von lat. *locus*: ‚Ort‘) über die „Latrine“ (von lat. *lavare*: ‚sich waschen‘)¹⁰ und die „Toilette“ (von franz. *toilette*: ‚das Ankleiden und Frisieren‘)¹¹ bis hin zum „WC“ (zusammengesetzt aus engl. *water*: ‚Wasser‘ und *closet*: ‚kleines Privatgemach, Geheim-, Privatzimmer‘)¹².

Zöllner (1997: 52) erweitert die Liste der Tabu-Motivationen um eine vierte, modernere Kategorie: „Tabus aus sozialem Takt“. Schröder beschreibt diese als „ideologisch motivierte Tabus, die in einem engen Zusammenhang zu *political correctness* stehen und einen bedeutenden Einfluss auf den Sprachgebrauch ausüben“ (Schröder 2014: 50). Diese knappe Definition liefert jedoch mehr Fragen als Antworten, insofern als die Ausdrücke *ideologisch* und vor allem *political correctness* weder wertungsfrei noch wohl definiert sind und nicht einheitlich gebraucht werden (vgl. Allan und Burrige 2007: 90ff.). Überschneidungen finden sich bei dieser Tabu-Motivation mit den Tabus aus Feinfühligkeit, gerade in Bezug auf geistige und körperliche Behinderungen, deren neuere Ausdrücke oftmals mit *political correctness* in Verbindung gebracht wurden. Ferner scheint es, als bezögen sich die Tabus aus sozialem Takt ausschließlich auf Menschen(gruppen); sie stehen im engen Zusammenhang mit kollektiven Identitäten und scheinen in Bezug auf diese eher durch eine Distanzierung von bestimmten vergangenen Perspektiven auf der sprachlichen Oberfläche und durch das Vermeiden daraus entstandener negativer Konnotationen motiviert. Das wohl deutlichste Beispiel im Deutschen wäre hierfür der Ausdruck *Neger*, der allein schon aufgrund seiner häufig rassistischen Verwendungsweise in der Vergangenheit nicht mehr benutzt wird aber auch so tabuisiert ist, dass viele Sprecher selbst

⁷ Dem Autor ist durchaus bewusst, dass auch er sich für je eine Ausdrucksform entscheiden muss, die sich zwangsläufig auf dem Spektrum zwischen potenziell verletzender und euphemistischer Sprache bewegt.

⁸ Wie etwa in hessischen Sonder- und Förderschulen (vgl. <https://web.archive.org/web/20160725062142/https://www.wiesbaden.de/leben-in-wiesbaden/bildung/schulen/schule-fuer-praktisch-bildbare.php> (zuletzt aufgerufen am 07.07.2020)).

⁹ Dieser Ausdruck wird durchaus ernsthaft verwendet, vor allem im Zusammenhang mit bildender Kunst (*Art brut*), erweitert seine Extension zuweilen jedoch auf alle Menschen mit geistigen Beeinträchtigungen.

¹⁰ <https://www.dwds.de/wb/Latrine> (zuletzt aufgerufen am 07.07.2020).

¹¹ <https://www.dwds.de/wb/Toilette#et-1> (zuletzt aufgerufen am 07.07.2020).

¹² <https://www.dwds.de/wb/WC> (zuletzt aufgerufen am 07.07.2020).

eine metasprachliche Erwähnung des Wortes vermeiden wollen und stattdessen auf den kryptischen Ausdruck *N-Wort* ausweichen. Dies verdeutlicht noch einmal die Eigenschaft von Tabus als Meidungsgebote, als negative Konventionen, deren selbst „symbolische Berührung“ (Schröder 2014: 49) untersagt ist. Schröder (ebd.) nennt dies „Nenn- oder Abbildtabu“.¹³

Somit sind bereits einige Strategien angesprochen, Tabus ausdrucksseitig zu umgehen. Da wären die willkürlichen Umformungen (z.B. *Gosh* anstatt *God*), die Verwendung von Fremdwörtern (z.B. *Locus* anstatt *Ort*) oder bestehender phonetisch ähnlicher Wörter (z.B. *Scheibenkleister* anstatt *Scheiße*) und die Abkürzungen (z.B. *N-Wort* anstatt *Das Wort ‚Neger‘* oder auch *N* anstatt *Neger*) (vgl. Hjelmslev 1968: 80ff.). Hjelmslev (ebd.: 81) folgert aus diesen anscheinend hinreichenden Ausweichstrategien auf der sprachlichen Oberfläche: „es ist nicht die Sache selbst, sondern das Zeichen, das unter Tabu steht, und wenn man ein fremdes Zeichen benützt, fällt der garstige Beigeschmack weg“. Doch wie anhand der Tabukonzepte gezeigt wurde, hängt es in erster Linie vom durch ihn denotierten Sachverhalt ab, ob ein Ausdruck tabu ist oder nicht: „Somit scheint es bei Tabuphänomenen nicht nur um Einstellungen gegenüber sprachlichen Ausdrücken zu gehen, sondern auch um die Sachverhalte, die sie bezeichnen“ (Hartmann 1990: 147). Dieser Widerspruch ließe sich auflösen durch eine Unterscheidung zwischen Wort-Tabuisierungen und Begriffs-Tabuisierungen (Hannappel und Melenk 1984) bzw. zwischen Worttabus und sprachlichen Tabus im Sinne von Kommunikationstabus, „bei denen eine bestimmte sprachliche Äußerung auch ohne die Verwendung von Tabuwörtern eine Tabuverletzung darstellt“ (Lanza 2002: 26). Und doch scheinen Wort-Tabus angesichts der dargelegten euphemistischen-Tretmühlen-Effekte, denen sie erliegen (vgl. Pinker 1994), nicht ohne dahinterliegende Kommunikationstabus auf begrifflicher, konzeptueller Ebene zu existieren, sodass sich erstere wohl am ehesten als Teilmenge der letzteren greifen lassen.

Hilfreicher scheint hier, in Bezug auf die Frage, was denn nun tabu ist: das Zeichen oder das Bezeichnete, der Ansatz von Lanza. Mit Hjelmslev versteht er das Bezeichnete als eine Substanz des Zeichens; in dieser „Inhaltssubstanzgröße“ wird das Referenzobjekt einer Inhaltsform zugeordnet, von ihr subsumiert (Lanza 2002: 31). Helmsjev versteht diese semiotisch geformte Substanz wohl so wie de Saussures sein *signifié* (vgl. Linke et al. 2004: 30f.) oder Peirce sein *Unmittelbares Objekt* (Peirce 1990: 272) und grenzt sie von dem ontisch wirklichen Objekt, der semiotisch nicht geformten Materie ab, die bei Peirce *Reales Objekt* oder *Dynamisches Objekt* heißt (vgl. Lanza 2002: 32ff.). Da das Referenzobjekt also nicht dyadisch vom Zeichen zu trennen ist, kann nicht eindeutig gesagt werden, ob das Zeichen oder das Objekt tabuisiert

¹³ Dass dem Autor schon für einen früheren Artikel vonseiten einiger Redaktionsmitglieder vorgeschlagen worden war, in der hier untersuchten Rapzeile *Autschwitzinsassen* durch „***-Insassen“ zu zitieren und auch zu thematisieren, zeigt also einmal mehr, dass es sich bei dem Wort *Auschwitz* eindeutig um ein Tabu im Sinne eines Meidungsgebotes und bei der untersuchten Zeile um einen Tabubruch handelt.

wird. Was tabuisiert wird, ist vielmehr die Art und Weise, wie das Zeichen sich selbst durch diese subsumierende Substanz selbst auf den Sinn eines Objektes projiziert (Eco 2000: 67f.). Durch die dem Wort immanente Perspektivität werden bestimmte Aspekte des Realen Objektes als Attribute des Unmittelbaren Objekts fokussiert und akzentuiert (Felder 2009: 20f.). So wird eine sozial und kulturell kontextualisierte Bedeutung geschaffen (Lanza 2002: 40), mit der eine kulturspezifische Wertung einhergeht (vgl. Spieß 2009: 322), die sich in Form einer Konnotation als Teil des Zeichens manifestiert (Lanza 2002: 37f.). Somit stimmt es also, dass das Wort tabuisiert wird, jedoch gerade in dieser seiner Funktion als Zeichen, einen bestimmten Aspekt der Realität hervorzuheben und als seine Inhaltssubstanz zu subsumieren. Tabuisiert wird also die dem Zeichen innewohnende Perspektivität, seine „bestimmte Art und Weise ein Objekt zu repräsentieren, zu erkennen und mitzuteilen“ (Lanza 2002: 33). Diese Perspektivität einzunehmen – in welcher Form auch immer – ist es, was das Tabu schließlich verletzt.

2.1.2 Tabubrüche und ihre potenziellen Wirkungsweisen

Was einen Verstoß gegen das Tabu-Verbot darstellt, erscheint zunächst simpel und lässt sich quasi ex negativo festhalten: Wird ein Tabu, wie es in 2.1.1 beschrieben ist, trotz des Berührungsverbots sprachlich „berührt“, so performiert diese Sprachhandlung zunächst einen Bruch mit dem Meidungsgebot des Tabus. Weit komplexer ist jedoch die Frage nach der Wirkung bzw. den Folgen eines Tabubruchs, die immer wieder Gegenstand kritischer Auseinandersetzungen mit Tabubrüchen ist und auch im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht, hierfür also wie folgt formuliert wird: Welche Wirkungen kann die sprachliche Berührung eines Tabus auf die Rezipienten der jeweiligen Äußerung haben? Denn genau wie Tabuisierungen selbst, können auch Tabubrüche aus unterschiedlichsten Motivationen heraus und auf unterschiedlichste Weise vollzogen werden und somit zum Teil unterschiedliche Effekte auf Sprecher und Hörer in der jeweiligen Situation haben. Nach Schröders Kommunikationsmodell, „in dem Sprachtabu im Kontext der jeweiligen Kommunikationssituation betrachtet werden“ (Schröder 1999: 9), hängt selbst der Grad der Tabuisierung eines bestimmten Zeichens nicht nur von diesem selbst bzw. seinem Referenten ab, sondern auch vom jeweiligen Medium, dem pragmatischen raum-zeitlichen Kontext, dem Verhältnis zwischen Sender und Empfänger sowie von der Text- und Diskursfunktion der Äußerung. Ferner haben Mittel der Mimik, Gestik und der paraverbalen Ausdrucksgestaltung – respektive der Interpunktion und der Typographie in schriftlichen Tabubrüchen – entscheidenden Einfluss auf die Wirkung und den intersubjektiven Sinn eines Tabubruchs bzw. überhaupt auf den graduellen Status einer konkreten Äußerung als Tabubruch (Schröder 1999: 10).

So würden zwar die wenigsten Sprecher beim Zitieren oder metasprachlichen Erwähnen von Tabuwörtern von einem Tabubruch sprechen, dennoch sind selbst diese Formen der „symbolische[n] Berührung untersagt“ (Schröder 2014: 49), sodass die Tabuwörter auch in der Metasprache oftmals mit den bereits erwähnten Ersatzmitteln gemieden werden. Daraus lässt sich also folgern, dass jede Form der sprachlichen Realisierung von Tabuwörtern, auch die metasprachliche Erwähnung oder Zitation – abhängig von Schröders (1999: 9) Kommunikationssituation – einen Tabubruch darstellen kann. Tabubrüche durch eine solche explizite Erwähnung lassen sich jedoch von Tabubrüchen in Form von Benutzung eines Tabuwortes – also sprachlicher Konstitution einer tabuisierten Perspektivierung – insofern abgrenzen, als durch die metasprachliche Aktualisierung des Zeichens quasi ein Tabubruch zweiten Grades vollzogen wird, der erst in den diskursiven Reaktionen im Sprechen *über* Tabubrüche weiter untersucht werden soll. Zwar wird z.T. auch in Bezug auf diese Tabubrüche zweiten Grades vor der Wirkung auf Rezipienten gewarnt, was im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand jedoch zunächst von Interesse ist, sind Tabubrüche ersten Grades – in Form von Benutzung eines Tabuwortes.

Gewarnt wird vor den Folgen von Tabubrüchen (ersten Grades) gerade in der Auseinandersetzung mit politischen Diskursen. Gemeint sind hier in der Regel Verstöße gegen eine bestimmte Art von Tabus, die ebenso auf eine bestimmte Art vollzogen werden. Niehr, der vor der Enttabuisierung durch populistische Tabubrüche warnt, definiert Tabus als „gesellschaftlich nicht akzeptierte Äußerungen, mit denen eine gruppenbezogene kollektive Abwertung vollzogen wird“ (Niehr 2019: 6). Dieser sehr enge Begriff von ›Tabu‹ lässt sich am ehesten mit den Tabus aus sozialem Takt (Zöllner 1997: 52, Schröder 2014: 50) vergleichen und stellt somit nur einen bestimmten Teilbereich des hier behandelten Tabu-Begriffs dar. Niehr beschreibt die Kommunikationsstrategie, „immer wieder Tabus zu brechen, um auf diese Weise dazu beizutragen, die Grenzen dessen, was in der Gesellschaft als sagbar gilt, auszuweiten“ (ebd.: 2). Zu dieser Enttabuisierung würde auch beitragen, dass durch diskursive Anschlusshandlungen und Reaktionen die Tabubrüche „zitierend wiederholt und im gesellschaftlichen Bewusstsein wachgehalten“ würden (ebd.: 5), womit er wiederum den Effekt von zitierten Tabubrüchen, also Tabubrüchen zweiten Grades anspricht.

Allan und Burridge (2007: 10) betonen hingegen, dass bewusste, kalkulierte Tabubrüche das Tabu nur für die jeweilige Situation ausheben und unwirksam machen, was jedoch den Status desselben Konzepts oder Wortes als Tabu nicht berühre, weder für die restliche Gesellschaft, noch für den Tabubrecher („perpetrator“) selbst im späteren Lauf seines Lebens. Schröder (2002: 20) und Ertelt-Vieth (2002: 75) betonen sogar, dass ritualisierte oder institutionalisierte Tabubrüche das Tabu innerhalb der Mehrheitsgesellschaft bestärken können (s. 2.1.3 und 2.2.1). Letztlich müsste die potenzielle Wirkung eines jeden einzelnen Tabubruchs

innerhalb dieser theoretischen Tripolarität (Enttabuisierung, Indifferenz oder Stärkung des Tabus) konkret untersucht werden – und zwar nicht nur durch Mutmaßungen über mögliche Effekte desselben, sondern durch eine systematische Analyse der tatsächlichen diskursiven Anschlusshandlungen und intertextuellen Beziehungen (vgl. Fiske 1991, Androutsopoulos 2016), wie sie auch im empirischen Teil (ab 3.2) für den untersuchten Tabubruch dargelegt wird.

Hierfür ist es notwendig, sich zunächst die lokalen, situativ unmittelbaren sozialen Folgen von Tabubrüchen vor Augen zu führen, die jedoch nicht zwangsläufig weniger komplex und vielfältig sind. Balle (1990: 46) schreibt: „Bei vielen Völkern wird Tabubruch mit Sünde gleichgesetzt“ und nennt beispielhaft Reinigungsrituale, mit denen sich Tabubrecher wieder reinwaschen und nach der „Ansteckung“ mit dem unberührbaren Tabu selbst wieder berührbar machen können. Nach Schröder (2014: 49) jedoch, der sich in seinem Aufsatz speziell auf die deutsche Kultur seit dem zweiten Weltkrieg bezieht, gibt es für Tabus und deren Verstöße im Gegensatz zum Komplex *Verbot – Vergehen – Sühne* „keine konventionalisierten Reparaturmechanismen“ (ebd.). Werden Tabubrüche von Rezipienten und Kommunikationspartnern als unangemessen wahrgenommen, ist die Folge also oftmals ein Abbruch der Kommunikation.

Wie ein Tabubruch jedoch von Rezipienten wahrgenommen, eingeordnet und bewertet wird und welchen unmittelbaren Effekt er auch auf den Sprecher selbst hat, hängt von all den oben dargelegten Kommunikationsbedingungen und Formulierungsdynamiken ab (Schröder 1999: 9f.). Neben den Tabubrüchen zweiten Grades – also den metasprachlichen Tabubrüchen – als Sonder- und Zweifelsfall, stellen auch Invektive und Fluchwörter ein gutes Beispiel für die vielfältigen und situationsabhängigen möglichen Effekte von Tabubrüchen dar. Allan und Burridge (2007: 2) bezeichnen tabu-brechende oder beleidigende Ausdrücke als dysphemistisch – in Antonymie zu euphemistischen Ausdrücken – und sprechen einer solchen dysphemistischen Ausdrucksweise das Potenzial einer „Waffe“ zu, andere Menschen verbal zu verletzen und zu kränken, aber auch das Potenzial eines Ventils zum Abbau von Wut, Frustration oder Schmerz. „Schon die Bezeichnung ‚Kraft-Wort‘ deutet die emotionale Stärke eines Wortes an“ (Balle 1990: 41), weshalb auch Allan und Burridge (2007: 2) verletzende, unhöfliche, dysphemistische Sprache als starke Sprache („strong language“) bezeichnen. Da sich Sprecher standardmäßig selbst zensieren und mäßigen, um Rezipienten nicht zu verletzen, stellt diese starke Sprache den markierten Ausnahmefall dar (ebd.: 2, vgl. Freud 2006: 115). Dadurch können Tabubrüche in Form eines mehr oder weniger kontrollierten Fluchens (Technau 2018: 234f.) für den Sprecher und gegebenenfalls auch für Rezipienten die Funktion erfüllen, mit Nachdruck starke Emotionen auszudrücken und tatsächlich auszuleben, also standardmäßig unterdrückte Aggressionen und selbst die angestaute Energie besonders großer Überraschung oder Freude auf einen Schlag zu entladen (ebd., vgl. Freud 2006: 115). „Dabei kommt es also auf den sachlichen Inhalt seiner

Äußerung gar nicht an, Hauptsache ist, daß sie geeignet sind (sic), seine Erregung abzuleiten“ (Porzig 1971: 252). Und doch ist hier – ähnlich wie bei der Frage, ob nun die Zeichenform oder der Zeicheninhalt oder gar der ontische Sachverhalt tabuisiert ist – festzustellen, dass eben gerade Äußerungen mit einem bestimmten sachlichen Inhalt es vermögen, angestaute Gefühle im Fluchen abzubauen. Allerdings erhalten Kraftausdrücke ihre „Kraft“ nur über einen Umweg: Sie eignen sich nicht wegen ihrer Semantik per se zum Fluchen, sondern ihre Semantik führt zu einer Tabuisierung, einer Unterdrückung und Verdrängung der Ausdrucksformen und auch der Konzepte im Alltag; dieses Unterdrückt-Sein und schließlich das Ausbrechen aus demselben macht Kraftausdrücke zur markierten, kraft- und lustvollen, aggressionsentladenden Sprache des Tabubrechens.

Eng verbunden mit dem aggressionsentladenden Effekt von Tabubrüchen ist auch deren Verwendung für Witze. Bloching und Landschoff (2018: 17f.) haben dargelegt, dass in der psychologischen und linguistischen Literatur zu Witz, Humor und Lachen deren Ursprung immer wieder auf Aggression zurückgeführt wird (vgl. Freud 2006: 114, Grotjahn 1957: 36, Raskin 1985: 10f., etc.) und ihre „schuldfreie Freisetzung“ bewirkt (Grotjahn 1957: 11). In Witzen werden oftmals – genau wie beim Fluchen – tendenziöse und tabuisierte Konzeptualisierungen bzw. Perspektivierungen (Lanza 2002) ausgedrückt, die im Zuge der Sozialisation „verdrängt“ (Freud 2006: 115) und in der nicht-markierten Alltagssprache deshalb unterdrückt werden, also nicht unverblümt zum Vorschein kommen dürfen (Allan und Burrige 2007: 2). Tendenziöse Witze bewirken somit „Lust im Ausdruck eines sexuellen oder aggressiven Triebes, der nicht offen ausgedrückt oder ausagiert werden kann“ (Rösing 2014: 48). Auch wenn kontrolliertes Fluchen bereits Lachen hervorrufen kann (Technau 2018: 234), besteht das distinktive Merkmal von Witzen jedoch darin, dass in ihrer Pointe immer zwei in irgendeinem Sinne gegensätzliche Frames¹⁴ aufeinandertreffen: In der Regel entpuppt sich das zuvor Gesagte schlagartig als doppeldeutig oder ambivalent und es findet ein Frameshift statt, der für den witzigen Effekt sorgt (Raskin 1985: 114)

Doch „[d]as Tabu verlangt, diese Doppeldeutigkeit zu verkennen“ (Balle 1990: 42) und muss deshalb für bzw. durch die Pointe gebrochen werden. Da das Tabu die jeweils tabuisierte Inhaltssubstanz eines Zeichens fixiert, werden gleichzeitig andere mögliche Substanzen desselben Zeichens verschwiegen (Lanza 2002: 42f.). Eine Pointe kann diese verschwiegenen Aspekte des Zeicheninhalts zum Vorschein bringen, zugleich aber durch dieselbe Ausdrucksform auch die tabuisierte Inhaltssubstanz beim Rezipienten evozieren; diese Kombination aus

¹⁴ „Frames“ werden hier weniger in dem Sinne verstanden, wie sie oftmals in politischen Kontext angesetzt werden, sondern vor allem im Zusammenhang mit den semantischen und kognitiven Mechanismen von Witz und Humor (vgl. Raskin 1985) als Wissens- und Erwartungsrahmen, die durch die jeweiligen Bedeutungsaspekte evoziert werden.

Doppeldeutigkeit und Explikation des Verschwiegenen führt zu einer Freisetzung unterdrückter Emotionen und schließlich zum lustvollen Lachen. Rothe und Schröder (2002: 13) sprechen in dieser Hinsicht auch vom „emanzipatorischen Wert“ von Tabubrüchen, da sie performativ Alternativen beweisen, die durch Tabuisierungen eigentlich ausgeschlossen sind. Allerdings ist – mit besonderer Rücksicht auf Tabus aus Feinfühligkeit und aus sozialem Takt (s. 2.1.1) – genauso zu betonen, dass Tabus nicht immer nur repressiv sind, sondern auch schützende und entlastende Funktionen erfüllen sollen; entsprechend haben auch Tabubrüche, selbst wenn sie in Witzen performiert werden, nicht immer emanzipatorische, sondern vielfältige und oftmals auch ambivalente Wirkungsweisen, die entsprechend differenziert zu untersuchen sind (Schröder 2002: 12f.).

Ob und inwieweit ein Tabubruch aber überhaupt als Witz verstanden werden und somit die entsprechenden Effekte auf Rezipienten haben kann, hängt ferner nicht allein von diesen semantischen Eigenschaften der Äußerung ab, sondern auch vom situativen Kontext und den kulturellen Zusammenhängen, in denen die Äußerung steht. Balle (1990, 46) spricht im Zusammenhang kollektiv aggressionsentladender und gegebenenfalls witziger Tabubrüche von „Ventilsitten“, die ihren ganz eigenen Regeln und Gepflogenheiten folgen. Rothe und Schröder (2002: 12); betonen, „dass die Aufhebung eines Tabus nicht regellos erfolgt“; sie beschreiben den Zusammenhang von Tabu, Tabubruch und Lachen als ein „funktionelles Ritual“ (ebd.). Was einen entscheidenden Einfluss auf die Rezeptionswirkung eines Tabubruchs hat und schließlich auch den Unterschied zwischen sukzessiver Schwächung (vgl. Niehr 2019) und langfristiger Stärkung (vgl. Schröder 2002) des Tabus ausmachen kann, ist also die Frage, ob der Tabubruch in einem ritualisierten Rahmen stattfindet oder nicht.

2.1.3 Ritualisierte Tabubrüche

In James Cooks Tagebüchern findet sich dessen überraschte Feststellung, dass Objekte, die für die Einwohner Polynesiens während eines bestimmten Rituals oder einer bestimmten Zeremonie tabu gewesen waren, nach deren Abschluss wieder aus dem Tabu enthoben und somit wieder problemlos berührbar waren: „but the ceremony being over they became simply what they really were“ (Cook 1967: 153). Rituale stellen also eine besonders wirksame, kulturspezifische Möglichkeit dar, Tabus ob ihrer Kontextsensitivität (Schröder 2014: 49, 2002: 17) Trennschärfe und Eindeutigkeit zu verleihen. Was James Cook über die situativ bedingte Tabuisierung beobachtet hat, gilt auch umgekehrt: Zeichen und Handlungen, die in aller Regel tabuisiert sind, können im Rahmen bestimmter Rituale unter diesen Tabus hervorgeholt und ungestraft berührt bzw. performiert werden, ohne dass sie ihren grundsätzlichen Status als tabuisiert verlieren würden; das Tabu wird lediglich temporär aufgehoben und bleibt nach Abschluss des Rituals ungeschwächt bestehen oder wird durch dasselbe sogar langfristig gestärkt (Schröder 2002:

18ff., Ertelt-Vieth 2002: 75). Rothe und Schröder (2002) sprechen in diesem Zusammenhang von *ritualisierten Tabuverletzungen*.¹⁵

Tabukomplexe und Tabumechanismen sind stark von sozialen Kontexten wie dem konventionalisierten Wortgebrauch, Beziehung zwischen Sprecher und Hörer(n) etc. abhängig (Balle 1990: 41). Entsprechend sind ritualisierte Tabuverletzungen „lokal, zeitlich und personell usw. streng reglementiert“ (Ertelt-Vieth 2002: 75); sie können durch bestimmte verbale und nonverbale Zeichen oder Riten als solche markiert werden (Schröder 2002). Auf welche Weise Tabubrüche jedoch im Einzelfall versprachlicht und kontextualisiert werden müssen, um als ritualisierte Tabuverletzungen zu gelten und die entsprechende Wirkung auf Rezipienten und auf den Tabumechanismus zu haben, ist erstens keineswegs trivial und zweitens im Zuge der zunehmenden Technisierung und Abstraktion von Kommunikation ungleich komplexer geworden (vgl. 3.1.1).

Die potenziellen Rezeptionseffekte mehrfachadressierter ritualisierter Regelverstöße mit komplexen Wirkungsmechanismen untersucht Fiske (1991) in verschiedenen Fernsehformaten. Das beste Beispiel für spielerische und lustvolle Regelverstöße liefern wohl die Wrestling-Shows, die im US-amerikanischen, aber auch im deutschen Fernsehen ausgestrahlt werden. Diese akrobatisch-theatralischen Veranstaltungen mimen einen sportlichen Wettkampf, der durchaus klar definierte Regeln hat und auch einen Ringrichter, der diese durchsetzen soll. Die Regeln rahmen diesen inszenierten Wettkampf jedoch ausschließlich, um ritualisiert und regel-mäßig gebrochen zu werden, und die eigentliche Aufgabe des Ringrichters als gespielte exekutive Autorität ist es, an der Durchsetzung der Regeln verlässlich zu scheitern, dabei überfordert bis verzweifelt zu erscheinen und von den Regelbrechern dafür ignoriert oder sogar angegriffen zu werden. Diese inszeniert-gewalttätigen Regelverstöße erfreuen sich – besonders in den USA – breiter Beliebtheit und großem kommerziellem Erfolg, denn sie sind „playful and pleasurable [...] for they demonstrate that rule-governed systems are both arbitrary and fragile“ (Fiske 1991: 235). Doch warum erfahren Rezipienten aus diesen chaotischen Zurschaustellungen von Anarchie nicht etwa Angst, sondern eine spielerische Lust? Fiske (1991: 235) führt fort:

Rules are one of the hegemonic forces through which the dominant try to win the consent of the subordinate to the control of their „unruliness“. The pleasures of breaking rules or exposing their arbitrariness are resistive pleasures of the subordinate.¹⁶

¹⁵ Da die Ritualisiertheit von Tabubrüchen bzw. Tabuverletzungen in dieser Arbeit als graduell sowie als subjektiv produzenten- und rezipientenabhängig konzeptualisiert wird, soll der Terminus *Tabubruch* weiterhin als Überbegriff für alle Formen des Explizierens tabuisierter Zeichen dienen.

¹⁶ Um die Perspektivität seiner Äußerungen transparent zu machen, sei an dieser Stelle erwähnt, dass Fiske das hier zitierte Werk *Television Culture* auf den theoretischen Grundlagen der Cultural Studies aufbaut, „which derives form particular inflections of Marxism, semiotics, post-structuralism, and ethnography“ (Fiske 1991: 1).

Die spielerische Lust entsteht also im Spannungsverhältnis zwischen der sozialen Ordnung und einer prinzipiellen anarchischen Freiheit (Fiske 1991: 234), die dem Wrestling-Publikum jedoch nur vorgetäuscht wird: Tatsächlich verstoßen die gespielten Regel-, Norm- und Tabubrüche weder gegen staatliche Gesetze noch gegen das Regelwerk der jeweiligen Fernsehsender, auf denen die Wrestling-Shows ausgestrahlt werden. Vielmehr handelt es sich bei diesen letztlich strikt geregelten und wohl etablierten Programmen, um einen kooptierten und kommerzialisierten Teil der sozialen Ordnung und der Medienlandschaft.

Obwohl auch Tabuverbote letztlich aus der Perspektive des Individuums von einer „elterlichen oder gesellschaftlichen Autorität installiert“ sind (Freud 2013: 36), darf hier nicht aus dem Blick geraten, dass Regeln und auch die ungeschriebenen Taburegeln nicht nur repressive Funktionen haben (Schröder 2002: 13). Inszenierte Regelverstöße und ritualisierte Tabubrüche erzeugen entsprechend nicht nur emanzipatorische Fiktionen, sondern ihre Rezeptionswirkung muss im Einzelfall differenziert betrachtet werden (ebd.: 12). Umso mehr gilt das für massenmediale Phänomene wie Fernsehsendungen mit individueller, raum-zeitlich verzögerter und potenziell vielfältiger Rezeption (vgl. 2.3.1).

Um die Ritualisierung von Tabuverletzungen näher fassen zu können, ist also ein Blick auf lokal, zeitlich und personell strenger kontrollierte und kontrollierbare Rituale nötig, die eine Art Archetyp verschiedener spielerischer, ritualisierter Tabuverletzungen darstellen können und in die sich auch die Tradition des Tabubruchs im Battle-Rap unmittelbar einreicht (vgl. 2.2.3). Derartige raum-zeitlich und sozial beschränkte und überschaubare Tabuaufhebungen wurden in vielen Kulturen durch bestimmte Rituale gerahmt, die mit Allan und Burridge (2007: 85ff.) unter dem Terminus *ritualisierte Beleidigungen* oder auch *Beleidigungsrituale* zusammengefasst werden können. Wenige Beispiele hierfür wären das *flyting* aus dem 10. Jh. Großbritanniens, die skandinavischen *Lokasenna* („Lokis Zankreden“), die spöttischen Tiroler *Gstanzln*, die *cussing contests* unter amerikanischen Cowboys oder die Tradition *playing the dozens*, die seit der Sklavenzeit zur afroamerikanischen Kultur gehört (Allan und Burridge 2007: 85, Verlan 2003: 141). In der aktuellen US-amerikanischen sowie deutschen Popkultur finden sich derartige Beleidigungsrituale neben Rap-Battles vor allem in den sogenannten *Roast Battles*, in denen mehrere Prominente – meistens Comedians – auf einer Bühne stehen und sich in ritualisierter und humorvoller, doch scham- und grenzenloser Weise gegenseitig beleidigen („roasten“).

Was all diesen Beleidigungsritualen gemein ist, ist, dass sie sich all den Kategorien, Topoi und sprachlichen Mitteln echter Beleidigungen bedienen, im Gegensatz zu diesen jedoch nicht zum Ziel haben, bestimmte Personen zu verletzen oder zu entwürdigen, sondern durch die gemeinsame Belustigung am Tabubruch ein Gefühl von Gruppenidentität und

Gruppenzusammengehörigkeit zu schaffen (Allan und Burrige 2007: 87, Balle 1990: 41). In echten Beleidigungen soll das Objekt der Beleidigung verletzt und erniedrigt werden, indem ihm beispielsweise bestimmte in der jeweiligen Kultur als negativ geltende Eigenschaften zugeschrieben werden. Diese Eigenschaften reichen von bestimmten von der Norm abweichenden körperlichen Attributen wie Über- oder Untergewicht (*Fettsack, Bohnenstange*), über körperliche und vor allem kognitive Unfähigkeit (*Schwächling, Schlappschwanz, Trottel, Dummkopf*), bis hin zu einem niedrigen sozialen und ökonomischen Status (*Asi/asozial, Penner*) (Allan und Burrige 2007: 79). Durch die beleidigende Intention hinter der Versprachlichung dieser Eigenschaften wird zugleich deren negative Bewertung impliziert und aktualisiert, sodass auch Dritte, die zwar nicht unmittelbar Ziel der Beleidigung sind, aber (in wessen Augen auch immer) ähnliche Eigenschaften haben, verletzt und in Verruf gebracht werden können (ebd.). In einer ähnlichen Art der Beleidigung wird das beleidigte Gegenüber mit einem ebenfalls negativ bewerteten Vergleichsobjekt assoziiert; etwa mit Tieren (*Hund, Schwein, Esel*) (ebd.) oder mit tabuisierten Körperteilen (*Arschloch, Fotze*), Körperausscheidungen (*Mistkerl, Miststück, scheiß XY*) oder körperlichen Tätigkeiten (*Pisser, Hure, Wichser*) (ebd.: 80).

Beleidigungsrituale greifen nun diese typischen Muster der Beleidigung auf und verwenden sie nicht etwa zum Zwecke des Verletzens und nicht einmal zu Zwecke des Beleidigens, sondern quasi zum Selbstzweck. Durch sie können in einer Art gemeinschaftlichem Fluchen Tabus gebrochen und unterdrückte aggressive oder sexuelle Regungen kathartisch, lustvoll und lustig ausgelebt werden (vgl. Technau 2018: 234f, Grotjahn 1957: 11, Freud 2013: 35f., Rösing 2014: 45f.), ohne dass die Äußerungen tatsächlich eine verletzende Wirkung auf die unmittelbar Teilnehmenden hätten. Somit dienen die ritualisierten Beleidigungen auch als „Substitut für einen physischen Angriff“ (Raskin 1985: 24f.) und als „Ventilsitten“ für angestaute Aggressionen (Balle 1990: 46). Während in den Lokasenna Loki Gottheiten persönlich auf tendenziöse und obszöne Weise beleidigt, alles Unberührbare berührt und alles Heilige verspottet, haben die Teilnehmenden der *Dozens* das Ziel, wettkampftartig, spielerisch und kreativ das Gegenüber und auch ihm nahestehende Personen zu beleidigen (Allan und Burrige 2007: 86). In *Playing the Dozens* findet sich auch die historisch-kulturelle Wurzel der Beleidigungsspiele im Battle-Rap, was sich auch darin sedimentiert, dass diese heute noch eines der zahlreichen Synonyme zu *dozens* als Namen tragen: *dissing* (vgl. 2.2.3).

Als Bedingung für die Ritualisiertheit dieser Tabuverletzungen und somit für die „offizielle Erlaubnis, Tabus zu brechen“ (Balle 1990: 46) nennt Parsons (1964: 306) die „safety-valve“-Mechanismen:

These entail a limited permissiveness for modes of behavior and types of emotional expression which would be tabooed in ordinary everyday life, e.g., the display of "grief" at funeral ceremonies. But this permissiveness is rather narrowly limited, and it is of the greatest importance that it operates within a system of

interaction which is continuous with the main institutionalized social structure, differing from it only with respect to occasion [...]. (Parsons 1964: 306)

Eine Tradition, die diese Bedingungen in der Regel ebenfalls erfüllt, in Deutschland allerdings bekannter sein dürfte als die genannten Beispiele, ist der Karneval. Im mittelalterlichen Europa stellte der Karneval eine Art temporäre Aushebung der üblichen Sanktionsmechanismen durch die herrschenden Autoritäten dar, eine ordnungsstabilisierende Gegenplatzierung als integraler Bestandteil der dominanten Kultur (Schröder 2002: 12). Durch dieses entlastende Ventil konnte die beherrschte (oder unterdrückte) Bevölkerung ihre beherrschten (oder unterdrückten) Regungen wie Sexualtrieb und Aggression oder Wut und Frustration in spielerischer und relativ geordneter Manier ausleben. Das kontrollierte Ablassen des angestauten Drucks des Unterdrückt-werdens durch dieses etablierte Ventil des Karnevals hat im Mittelalter „Entlastung bewirkt, einem ernsthaften Widerstand gegen die Hierarchie der Stände sogar vorgebeugt“ (ebd., vgl. Bachtin 1990).

Rothe und Schröder (2002) leiten von dem lokal und zeitlich beschränkten Karneval den Begriff des allgemeineren, abstrakteren, aber immer noch ritualisierten ›Karnevalesken‹ ab, das sie als „Lachkultur, die einer ernsten Kultur gegenübergestellt wird“ konzeptualisieren (Schröder 2002: 18). Das Karnevaleske zeigt sich somit nicht nur im Karneval selbst, sondern lässt sich in verschiedensten Alltagsbereichen und prinzipiell alltäglich rezipierbaren Kunstformen finden wie etwa dem Theater, dem Kabarett, den erwähnten Wrestling-Shows, Sitcoms, Late-Night-Shows und eben auch Rapsongs (vgl. ebd.: 22f.). Rothe und Schröder beschreiben das Karnevaleske in Anlehnung an Bachtin (1990: 48) als

eine Weise, die Welt *umzustülpen* und damit die (...) *Ordnung und alle aus ihr erwachsenen Formen der Furcht, Ehrfurcht, Pietät und Etikette* außer Kraft zu setzen. Das ‚Lachen‘ ist eine wichtige Vollzugsform des Karnevalesken und zudem unmittelbare Reaktion auf jedwede gelungene Verkehrung der Welt. Die Begriffe ‚Tabu‘ und ‚Tabuverletzung‘ legen den Fokus auf die besondere Natur dieses Regelverstoßes. Karnevaleske Verkehrung der Welt heißt nicht nur Nichtachtung von Verboten, sondern verletzt werden vor allem jene Konventionen, deren Funktion es gerade ist, bestimmten Kommunikations- und Verhaltensformen alternativlos Geltung zu verschaffen, so daß der Schutz durch ein niedergeschriebenes Gesetz seine Notwendigkeit verliert. (Rothe und Schröder 2002: 11)

Dadurch wird die Realität verkehrt, zuvor tabuisierte Perspektivierungen und ausgeschlossene Aussagen werden im Rahmen des Karnevalesken ermöglicht (ebd.: 23), weil sie als markiert verkehrte Aussagen gerade die Geltung der nicht-verkehrten, gebotenen Perspektivierungen validieren können. Dies hat jedoch seine Grenzen: Auch das Karnevaleske erhält manche Tabus aufrecht und schützt manche Objekte und Handlungen als unberührbar. So bleiben auch am Karneval bestimmte Orte wie Kirchen und Friedhöfe (der Kölner Dom ist gerade am Rosenmontag geschlossen) und bestimmte Handlungen wie sexuelle Praktiken in der Öffentlichkeit tabu (ebd.: 19). Interessanterweise schafft das Karnevaleske zudem selbst auch eigene Tabus: Indem es die Ordnung der Sitten umkehrt, lässt es das Normale als unnormal erscheinen. So stellt es etwa eine Art ironischen Tabubruch dar, unverkleidet zu einer Karnevalsveranstaltung

zu gehen (ebd.) – ein Phänomen, das sich auch in der deutschen Rapkultur beobachten lässt (s. 2.2.3).

Was die hartnäckig bestehende Frage nach der möglichen Wirkung von Tabubrüchen angeht, stellt die karnevaleske Tabuverletzung einen recht gut erforschten Sonderfall dar. Ritualisierte bzw. institutionalisierte Tabuüberschreitungen stellen keineswegs permanente, sondern lediglich temporäre, strikt beschränkte Aufhebungen der Tabugebote und ihrer Sanktionsmechanismen dar (Schröder 2002: 18, Ertelt-Vieth 2002: 74). Eine ritualisierte Tabuverletzung trägt nicht etwa zu einer Enttabuisierung bei, sondern ihre Funktion besteht im Gegenteil darin, dass sie „als Teil des Regelsystems die Verletzung geradezu markiert, als Ventil aber zur Ablassung des Druckes dient und damit das Tabu selbst dauerhaft stärkt“ (Schröder 2002: 20).

Derartige Tabubrüche sind als Abweichung von einer Norm markiert, was durch die außergewöhnliche Reaktion des Lachens unterstrichen wird (Rothe und Schröder 2002: 12), und aktualisieren und validieren dadurch gleichzeitig die kulturelle Norm selbst (ebd.: 11). Als Teil einer karnevalesken Situation oder Subkultur dienen sie somit „mechanisch als Tabubestärkung innerhalb der dominanten Kultur“ (Bloching und Landschoff 2018, vgl. Ertelt-Vieth 2002: 75). Karnevaleske Tabubrüche und ritualisierte Reaktionen wie Lachen (Balle 1990: 45, Schröder 2002: 12) können somit die Identität ganzer Subkulturen in Alterität zur dominanten Kultur konstituieren (Bloching und Landschoff 2018, vgl. Lanza 2002: 46), was im folgenden Kapitel stärker untersucht werden soll.

2.2 Identität durch Alterität: Der subkulturelle Tabubruch

Wer will Rap schon weichgespült haben, lieb haben/
Sie woll'n ihn schön wütend, primitiv, laut und aggressiv haben/
Widerständisch, widersprüchlich, subversiv haben/
Provokativ haben, was es nicht noch gibt, haben/
Die da unten solln doch bitte ein Ventil haben/
Schallt es unisono aus der Deutschrappmagazinsparte/
Aber bring mal einen müden Nebensatz/
Der nur ein bisschen an dem Weltbild dieser Grünenwähler kratzt/
Ohoho, dann regnets Leitartikel/
Auch rap.de lässt sich nicht zweimal bitten¹⁷

Was der Rapper *Prezident* in seinem Song *Ich geh dir liebend gern die Extrameile auf den Sack* reflektiert, sind die paradoxalen Ansprüche an eine Sub- und Gegenkultur, die in ihrer Funktion als Ventil durchaus wohletablierter Bestandteil der Hauptkultur geworden ist. Einerseits will sie als eigenständige Kultur ihre Identität in Abgrenzung zu einem gedachten ‚Mainstream‘ wahren; dafür muss sie die Normen der Hauptkultur in karnevalesker Weise verkehren und bietet ihren Rezipienten die konsumhafte, nur scheinbare Teilhabe an einer gespielten, romanisierten Devianz, die zu den in 2.1 beschriebenen lustvollen und lustigen Affekten führt.

¹⁷ *Prezident*: „Ich geh dir liebend gern die Extrameile auf den Sack“

Andererseits sieht sie sich als Teil einer übergeordneten Hauptkultur immer wieder mit deren Werten konfrontiert und nach deren Maß bemessen, sodass die Ritualisiertheit und die Ventilfunktion ihrer Tabubrüche in Vergessenheit zu geraten scheinen, was vor allem aus Sicht der Hauptkultur zu einem widersprüchlichen Umgang zwischen Implementation der Ventilfunktion und verurteilender Ausgrenzung führt. Subkulturelle Tabubrüche werden hier entsprechend verstanden als originär ritualisierte Tabubrüche, die mit der relativen sozialen Entfernung des Rezipienten von der Subkultur subjektiv bzw. perzeptiv an Ritualisiertheit verlieren und entsprechend an Verächtlichkeit zunehmen. Ihre Wurzeln haben subkulturelle Tabubrüche – wie die des Battle-Rap – also in Beleidigungsritualen und tabubrechenden sozialen Codes, die, wie in 2.2.1 gezeigt werden soll, eine Ablehnung durch die Mehrheitsgesellschaft nicht nur in Kauf nehmen, sondern zur eigenen Distanzierung und Identitätsbildung, zur Demarkation der Gruppenzugehörigkeit geradezu anstreben. Subkulturen stellen somit einerseits insofern eigenständige Kulturen dar, als sie über eigene Codes verfügen und separate Sprechergemeinschaften und Communities of Practice herausbilden, andererseits sind sie insofern von der Hauptkultur abhängig, als sie die Kultureme (und Regeln) der Hauptkultur kennen müssen, um sie zum Zwecke der Abgrenzung bzw. des Ausgegrenzt-Werdens deliberativ umkehren (und brechen) zu können. Wie in 2.2.2 dargelegt werden soll, stellen Sub- und speziell Gegen-Kulturen somit Abstraktionen lokaler Beleidigungsrituale und anderer Ventil-Sitten dar sowie der ‚anderen Orte‘ (Foucault 1992), an denen dieses sozial deviante Verhalten geschützt ausgelebt und zelebriert werden kann. Durch die Entbindung von ihrer lokalen Umgrenzung und die Implementation in den Alltag verlieren diese kulturellen Praktiken ihren originären Ort und damit den lokalen Aspekt ihrer Ritualisierung; sie werden zugleich *heimlich* und potenziell ubiquitär. In 2.2.3 soll entsprechend die Entwicklung des Battle-Rap als Sub- und Gegen-Kultur, als abstrahierter ‚anderer Ort‘ nachgezeichnet werden: von der lokalen Ritualisierung der ersten, aus einer Ausgrenzung heraus entstandenen Hiphop-Partys über die eigene Abgrenzung und Identitätsbildung durch tabubrechende Codes zur gezielten Provokation durch die karnevaleske, von außen nicht mehr als ritualisiert erkennbare Umkehr der Normen der Mehrheitsgesellschaft. Dabei wird sich zeigen, dass eine zunehmende Vermarktung der Subkultur – und die damit einhergehende Kooptation als Ventil der dominanten Kultur – zu einer umso stärkeren Flucht dieser Subkultur in die sprachliche Abgrenzung durch schockierende Tabubrüche führen kann, durch die sie ihre ‚Realness‘, Identität und Authentizität als Gegen-Kultur zu wahren versucht.

2.2.1 Identitätsstiftende Eigenschaften des Tabumechanismus

In Bezug auf die Identität und Alterität kultureller Kollektive haben bewusste – und insbesondere eben ritualisierte – Tabubrüche zweierlei eng miteinander verbundene Effekte. Erstens

stellen sie einen Distinktionsmarker zwischen der jeweiligen tabubrechenden Subkultur und der dominanten Kultur dar: Wer den Tabubruch nicht sanktioniert, sondern vielmehr genießt, indem er z.B. mitlacht, erfüllt das funktionelle Ritual, die kulturelle Praxis und zeigt, dass er ihn als ritualisiert und institutionalisiert erkennt und zur Community of Practice oder zur subkulturellen Ingroup gehört; wer auf den Tabubruch ablehnend reagiert und das Tabu reinstanziiert, versteht ihn nicht als ritualisiert und institutionalisiert, sondern interpretiert ihn vor dem Hintergrund der üblichen Kommunikationsmaxime und -regeln; er positioniert sich entsprechend außerhalb der Subkultur, als Teil der dominanten Kultur mit mehrheitlich geteilten Vorstellungen davon, was üblicherweise ‚sagbar‘ und ‚nicht-sagbar‘ ist. Zweitens macht der Tabubruch durch die gezielte Abweichung von einer (negativen) Norm, das bewusste Missachten eines unausgesprochenen Berührungsverbots ebendieses Ge- und Verbot erst als Kulturem sichtbar. „Indem die Verkehrung als Tabuverletzung faßbar wird, erscheint das bis dahin Selbstverständliche als eine spezifische kulturelle Praxis“ (Schröder 2002: 11). Beispielhaft hierfür stehen narrative Witze, die in Qualität und Quantität eine umgekehrte kulturspezifische Prägung aufweisen. So beruhen beispielsweise im Deutschen im Vergleich zu anderen Sprachgemeinschaften sowohl Flüche und Beleidigungen (Meinunger 2018: 114) als auch Witze (Balle 1990: 43) nicht trotz, sondern gerade „aufgrund der strengen Hygieneerziehung vor allem auf Skatologischem“ (ebd.) und markieren durch diese Verkehrung zur Antithese ebendieses deutsche Kulturem der strengen Hygieneerziehung. Tabubrüche eignen sich also in besonderem Maße als Untersuchungsgegenstände für eine Kultursemiotik (Schröder 2002: 17f.), die auch subtilere, unausgesprochene kulturelle Eigenheiten aufspüren will, da sie quasi als Antithese von außen auf ebendiese Kultureme verweisen und in der diskursiven Weiterverarbeitung eine Explikation des Impliziten provozieren.

Dieser zweite Effekt von Tabukomplexen, zeichenhaft für eine bestimmte Kultur zu stehen (Schröder 2002: 17), kann fruchtbar gemacht werden, um dem ersten Effekt, der intrakulturellen Identitätsbildung und interkulturellen Distinktion habhaft zu werden und die Relationen zwischen verschiedenen (Sub-)Kulturen nachzuzeichnen. Für politische „Lager“ zeichnet Niehr (2019: 4f.) am Beispiel populistischer Äußerungen die diskursiven Anschlussbehandlungen mehrfachadressierter Tabubrüche wie folgt nach: Der tabubrechende Sprechakt wird sowohl vom „eigenen Lager“ rezipiert, in dem er auf Zustimmung stößt, als auch von der breiteren Öffentlichkeit, in der eine „Empörungsmaschinerie“ angeworfen und somit Aufmerksamkeit und diskursive Reichweite generiert wird (ebd.: 5). Mit Schröder (2014: 48) lässt sich dieser Mechanismus um die politisch-rhetorische Strategie des Tabuvorwurfs ergänzen, mit dem bewusst geplante Tabubrüche legitimiert werden können. Dadurch können politische Akteure die Gegenseite als schweigsame „Verheimlicher“ mit Berührungsängsten und sich selbst als

Tabubefreier mit „Mut zur Wahrheit“ inszenieren, was maßgeblich zur politischen Profilschärfung und somit zur Identitätsbildung beiträgt.¹⁸ Der Tabubruch ermöglicht den Diskursrezipienten also, indem sie sich zu ihm positionieren, sich trennscharf mit einem „Lager“, einer politischen Gruppe zu identifizieren, deren Identität durch ihre eindeutige Positionierung zum Tabubruch nach innen homogenisiert und nach außen abgegrenzt wird.

Auch wenn sich viele der speziell partei-politischen Effekte von Tabuvorwürfen und Tabubrüchen nicht eins zu eins auf andere kulturelle Bereiche übertragen lassen (wie etwa die Kämpfe um diskursive Macht und um Wählerstimmen), so ist doch Politik immer auch in kulturelle Zusammenhänge eingebunden und so hat Kultur immer auch irgendwo ein politisches Moment, sodass sich die identitätsstiftenden Aspekte kalkulierter Tabubrüche und ihrer diskursiven Anschlussbehandlungen durchaus auch in der Profilierung und Distinktion von Subkultur und Hauptkultur erkennen lassen. Hier wirft sich jedoch die Frage auf: Inwiefern sind Subkulturen andere Kulturen und inwiefern sind sie Teil derselben Hauptkultur? Entsteht der Tabubruch durch ein interkulturelles Aufeinandertreffen der beiden kulturellen Entitäten oder durch intrakulturelle Kommunikation?

Zwar finden sich viele Gemeinsamkeiten zwischen den tabuisierten Zeicheninhalten verschiedener Kulturen, in der Regel sind Tabus jedoch kulturell gebunden (Lanza 2002: 27). Interkulturelle Tabus sind nun solche, die innerhalb einer Kultur gar nicht gelten, sondern nur in der Kommunikation mit anderen Kulturen; die entsprechenden Themen können also intrakulturell problemlos thematisiert werden, nach außen hin jedoch nicht (Ertelt-Vieth 2002: 71f.). Zumindest für den hier zu untersuchenden Tabubruch scheint dies aus Sicht der Hauptkultur nicht der Fall zu sein. Inwiefern dies jedoch für die subkulturelle Perspektive gilt und wie die quasi-interkulturelle Kontaktsituation mit der Ritualisierung und der medialen Verbreitung von Tabubrüchen zusammenhängt, soll Gegenstand der Kapitel 2.2.3 und 2.3.1 sein und in 3.1 anhand des Untersuchungsgegenstandes weiter analysiert werden. Zwar wissen die jeweiligen Akteure bei bewussten subkulturellen Tabubrüchen zwangsläufig um die Existenz des gebrochenen Tabus, da sie diese im Zuge ihrer Sozialisation in derselben übergeordneten Kultur verinnerlicht haben müssen, dennoch lässt sich das Verhältnis zwischen Haupt- und Subkultur insofern zumindest graduell als interkulturell beschreiben, als es sich um unterschiedliche

¹⁸ Klassischerweise waren Tabuvorwürfe und Tabubrüche identitätsbildend speziell für linksintellektuelle, progressive Kreise – gerade im Zusammenhang mit der Aufarbeitung von NS-Verbrechen in der Nachkriegszeit, aber auch in den folgenden Dekaden, jedoch vor dem verstärkten Aufkommen von Political Correctness und Tabus aus sozialem Takt: „Der Linksintellektuelle [...] versteht sich als Anwalt der öffentlichen Diskussion aller relevanter Probleme. Er verabscheut die Ausklammerung, die Verdrängung, das Schweigegebot. Er hält es für eine seiner wesentlichen Aufgaben, Tabus aufzuspüren, Verschleierungen zu enthüllen, das Schweigen zu brechen, Tabus zu zerstören. Wenn heute auch konservative Publizisten den Tabuvorwurf erheben, so nur, weil sie meinen, auf diese wirksame zeitgemäße Waffe der Polemik nicht verzichten zu können: Sie drehen den Tabu-Spieß einfach um“ (Sontheimer 1970: 202f.)

Kommunikationsgemeinschaften mit unterschiedlichen Codes handelt: „In *interkultureller* Kommunikation gibt es größere Unterschiede in Umfang und Art des Zugriffs auf gesellschaftlich (mehr oder weniger explizit) konventionalisierte Zeichen und Kodes sowie in Umfang und Art der Erfahrungen der KommunikantInnen“ (Ertelt-Vieth 2002: 69f.).

Die Akteure der Subkultur sind also nicht nur mit den Codes und Tabus der Hauptkultur vertraut, sodass sie diese bewusst konterkarieren und verletzen können, sondern beherrschen vor allem auch einen subkulturellen Code: Sie haben individuelle Erfahrungen innerhalb der Subkultur gemacht, die mit der Zeit zu Zeichen und Topoi abstrahiert und innerhalb der Subkultur konventionalisiert werden. Insofern können Subkulturen durchaus autonome Kulturen im Sinne von vergleichsweise homogenen Kommunikationsgemeinschaften darstellen, die „einen ausgeprägten diachronen, d.h. historischen Zusammenhang“ (Ertelt-Vieth 2002: 70) und dadurch gemeinsame Erfahrungs- und Zeichenbestände teilen (ebd.). So wie die nicht oder kaum kodifizierten Tabus vornehmlich im Kopf des kulturellen Akteurs vorherrschen und instanziiert werden (ebd.: 74), so treffen auch die subkulturellen Tabubrüche im Kopf des aktiven, ebenso subkulturellen Rezipienten sowohl auf die Tabumechanismen aus der Sozialisation in der Hauptkultur als auch auf die spezifischen Erfahrungswerte aus der Subkultur, die ihm eine Deutungsalternative des jeweiligen Tabubruchs anbieten. So kann beispielsweise ein Hiphop-Fan einen beleidigenden Tabubruch je nach Kontext sowohl als Beleidigung als auch (während eines Rap-Battles) als belustigende „Punchline“ innerhalb eines Beleidigungsrituals auffassen. Es handelt sich also bereits bei der Rezeption von Tabubrüchen um eine Art interkulturelle Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient aber auch zwischen sozialen Identitäten des Rezipienten selbst. Denn jeder „Hiphopper“ ist insofern immer auch gleichzeitig „Nicht-Hiphopper“, als er wie jeder Mensch außerhalb dieser Subkultur große Teile seiner Sozialisation erfahren hat.

Tabus zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie nicht kodifiziert sind, sondern wie selbstverständlich gemieden werden: „[S]ie sind unbekannter Herkunft; für uns unverständlich, erscheinen sie jenen selbstverständlich, die unter ihrer Herrschaft stehen“ (Freud 2013: 77). Gerade ob dieser vermeintlichen Selbstverständlichkeit sind Tabus von der Innenperspektive einer Kultur nur schwer zu fassen, sondern oftmals nur „aus der Außenperspektive zu eruieren“ (Ertelt-Vieth 2002: 70). Eine Subkultur kann sich also so weit von der Hauptkultur distanzieren, dass sie diese Außenperspektive bewusst einnehmen kann; nicht im Sinne einer genuin andersartigen, naiven, mit der Hauptkultur nicht vertrauten Perspektive, sondern im Sinne eines verzerrenden Spiegels (Foucault 1992: 39), der, dadurch dass er die Kultureme der übergeordneten Kultur bewusst verkehrt, diese als kulturspezifisch und sozial konstruiert greifbar macht. Insofern können Tabubrüche zu Auseinandersetzungen der dominanten Kultur mit einer

entsprechenden Subkultur aber auch – in Relation und Distinktion zu dieser Subkultur – mit sich selbst führen. Durch derartige Prozesse wird kulturelle Identität, die nicht statisch konserviert werden kann, permanent neukonstruiert und kulturelle Subjekte haben immer wieder aufs Neue die Möglichkeit aber auch den Zwang, sich entlang der verschiedenen Anknüpfungspunkte plurizentrischer Kulturen zu positionieren und dadurch auch ihre eigene kulturelle Identität zu bestimmen (Ertelt-Vieth 2002: 75f.).

Aufseiten der Hauptkultur können Tabukomplexe somit als „Distanzierungszonen“ dienen: In Bezug auf Tabubrüche und ihre vermittelten Perspektivierungen besteht, sofern sie nicht ritualisiert und die jeweiligen Akteure der dominanten Kultur nicht in die entsprechenden Rituale eingebunden sind, ein „klarer Konsens der Ablehnung und Zurückweisung“ (Göppel 2019: 210). Somit ist der subkulturelle Tabubruch nicht nur identitätsstiftend für die Subkultur selbst, sondern auch für die dominante Kultur, in der das Tabu und die Notwendigkeit der Tabuisierung gleichsam bestärkt werden (Ertelt-Vieth 2002: 75, vgl. Bloching und Landschoff 2018: 16). Oftmals werden bei ablehnenden Reaktionen auf Tabubrüche moralische Geltungsansprüche erhoben, obwohl Tabuisierungen ob ihrer kulturspezifischen Konventionalisierung weniger moralische als vielmehr soziale Normen (Brennan et al. 2013: 57ff.) bzw. Kulturnormen (Angerer et al. 2014: 48) darstellen. Sprachliche Tabus sind zusätzlich abhängig von konventionalisierten und prinzipiell immer wandelbaren Wortbedeutungen und Konnotationen und somit quasi zweiten Grades konventionalisiert. Soziale bzw. Kulturnormen stellen also gesellschaftliche Konventionen dar.

Als solche erlangen sie allenfalls mittelbar moralische Bedeutung, etwa weil ihr Bruch die Gefühle anderer verletzen oder Auswirkungen auf die gerechte Verteilung von Chancen haben kann und deshalb, nicht aber wegen des schieren Bruchs der Konvention selbst, moralisch zu missbilligen wäre. (Angerer et al. 2014: 48)

Gerade weil Kulturnormen wie Tabus nicht aus sich selbst heraus eine „Forderung auf allgemeine, normativ zwingende Gültigkeit erheben“ (ebd.), schaffen sie aber entsprechende Distanzierungszonen und tragen somit

zum Selbstverständnis und zur personalen Identität der Teilnehmer an dieser Kultur bei und können daher einen hypothetischen und reversiblen Schutz beanspruchen. Einschränkend ist bezüglich derartiger Kulturnormen jedoch zu bedenken, dass sie in der Gefahr stehen, Ressentimentlagen gegenüber Mitgliedern der Gesellschaft zu rationalisieren. (Angerer et al. 2014: 48)

Abgesehen von den zwar mittelbaren, aber z.T. durchaus berechtigten und substanziellen moralischen Einwänden, können solche Ressentiments und stark ablehnende Reaktionen auf Tabubrüche und andere Normverstöße auch in der eigenen latenten Lust am Tabubrüchen begründet sein, wie Althans‘ Ausführungen zum „Kaffeeklatsch“ beispielhaft illustrieren:

Beim Kaffeeklatsch bestand die Möglichkeit, eng geschnürt ins Korsett der eigenen Ehrbarkeit, durch das Debattieren über die Verstöße anderer Frauen gegen die Gebote der Schicklichkeit, die eigenen

Übertretungs- und Ausbruchsphantasien zumindest verbal zu befriedigen – und sie gleichzeitig entrüstet zu verdammen. (Althans 1985: 50f.)¹⁹

Auf diese Weise stärken ablehnende sprachliche Reaktionen auf deviantes Sozialverhalten den Gruppenzusammenhalt und die Intimität zwischen den Interaktanten; sie sind derart „unerlässlich für ein funktionierendes soziales Beziehungsnetz“ (Balle 1990: 50), dass sie im Rahmen der Klatsch- und Tratsch-Theorie sogar als Hauptursache für Entstehung und Entwicklung der Sprache parallel zur Kooperation zunehmend großer Menschengruppen angesehen werden (Dunbar 1998).

Abseits von entsprechenden distanzierenden und reinstanzierenden Reaktionen auf Tabubrüche (als Verstöße gegen soziale Normen) lassen sich Tabus innerhalb der dominanten Kultur – mangels ihrer Kodifizierung – nur negativ in Leerstellen und Meidungshandlungen auffinden (Ertelt-Vieth 2002: 71, Hjelmslev 1968: 80ff. vgl. 2.1.1.). Und selbst in Reaktionen auf Tabubrüche wirken die Schweigegebote des Tabus zuweilen derart, dass der Tabubruch für den Reaktanten seinen identitätsstiftenden Effekt nicht entfalten kann. Anschaulich wird dies beispielsweise bei tabubrechenden Witzen: „Wer nicht mitlacht, gibt nicht zu erkennen, wo seine Normgrenzen bzw. Reizschwelle (sic) liegen, weil er nicht zeigt, ob das Gesagte ihn verletzt oder ob es für ihn akzeptabel ist“ (Balle 1990: 45). Wer hingegen mitlacht, zeigt sich solidarisch mit dem tabubrechenden Akteur und identifiziert sich somit als Teil der Community of Practice und (aktuellen) Ingroup (ebd.).

Entsprechend kann tabuverletzende Sprache aber auch ganz ohne strenge lokale Ritualisierung und ohne offensichtlichen humoristischen Effekt den sozialen Code einer Subkultur oder sozialen Gruppe mitkonstituieren und deren Grenzen somit markieren und festigen. „Ganz allgemein benutzen gesellschaftliche Randgruppen, Rebellen, Jugendliche, Studenten etc. eine verpönte Sprache“ (Balle 1990: 41). Diese Ablehnung des Sprachgebrauchs durch die Mehrheitsgesellschaft wird innerhalb der entsprechenden Randgruppen nicht nur in Kauf genommen, sondern ist gerade die Antriebsfeder für die gewünschten Distanzierungsmechanismen: „The outsider must cultivate what the representatives of the acceptable norm reject“ (Spalding 1969: 120).

Ein deutliches Beispiel für eine solche verpönte Sprache – insbesondere im Hinblick auf die hier zu untersuchenden Texte aus der und über die Rap-Kultur (vgl. 2.2.3 und 3.) – liefert der sogenannte *Slang*. Was ihn nach Allan und Burrige (2007: 69f.) vom Jargon im Wesentlichen unterscheidet, ist die ihm entgegengebrachte negative Spracheinstellung, die Hand in Hand mit der negativen Einstellung gegenüber der Sprechergemeinschaft geht. Als *Slang* – oder

¹⁹ An dieser Stelle kann wiederum reflektiert werden, dass auch das Interesse vieler wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit Tabukomplexen – ob im Allgemeinen oder im Speziellen, ob auf Seiten der Forschenden oder der Lesenden – zumindest teilweise in ähnlichen Motivationen begründet sein kann.

auch *thieves-Latin* – wurden im Englischen des 18. Jahrhunderts zunächst ausschließlich die Sprüche von Kriminellen bezeichnet; „slang originally referred to the sublanguage of the underworld“ (ebd.: 69). In diesen Kreisen erfüllte der Slang zwei wesentliche Funktionen: Einerseits verbarg er als kryptischer Code absichtlich gewisse Bedeutungen vor Mitgliedern der Outgroup, also der Mehrheitsgesellschaft, weshalb er auch als *antilanguage* oder *the language of the antisociety* bezeichnet wurde (ebd.: 70). Andererseits markierte er dadurch gleichzeitig als sozialer Code, wer zur In-Group gehörte und wer nicht, und konstituierte diese als Gruppe von Menschen mit geteilten Erfahrungen und Wissensbeständen (ebd. 70). Zudem sehen Sprecher eines solchen *Slangs* oftmals Eigenschaften wie ›Authentizität‹, ›Mut‹ und ›Männlichkeit‹ als konstitutiv für ihre eigene Identität und die ihrer Gruppe an, da sie das Ersetzen eines unangenehmen Wortes und die dem zugrundeliegende Berührungsangst als Schwäche verpönen (Balle 1990: 44).

Genau wie bestimmte Jargons und andere Soziolekte wie Generationensprachen (vgl. Göppel 2019: 207f.) kann also auch ein Sprachgebrauch, der von Tabubrüchen und anderen von der Mehrheitsgesellschaft abgelehnten Wortformen Gebrauch macht, als Marker von Ingroup-Solidarität und als Distanzierungsmittel zu anderen Gruppen fungieren. Die Ablehnung des Sprachgebrauchs durch die Mehrheitsgesellschaft ist dabei nicht Nebeneffekt, sondern gerade Ziel dieser sozialen Codes, weshalb sich speziell sprachliche Tabubrüche für die Bestimmung der Gruppenmitgliedschaft eignen. Die Umgrenzung der Gruppenidentität entsteht somit im nur teilweise kalkulierten Wechselspiel von aktiver Abgrenzung und passiver Ausgrenzung.

2.2.2 Zur Entlokalisierung und Abstraktion kultureller Praktiken

Die Prozesse, in denen sich über eine tabubrechende, hemmungslose, vulgäre Sprache ganze Subkulturen definieren sind emergente Abstraktionen davon, wie sich konkret, lokal kleinere Gemeinschaften bilden. Das gemeinsame Produzieren und Rezipieren von Tabubrüchen kann ein Gefühl von Gruppenzugehörigkeit und Solidarität auslösen, wie dies lange Zeit vor allem in eng umgrenzten, streng reglementierten und männlich dominierten Gemeinschaften wie dem Militär, der Marine oder Sportvereinen zu beobachten war (Balle 1990: 47). Die Abstraktion und die alltägliche Implementation solcher lokal umgrenzter Rituale lassen sich jedoch am besten an einem stereotyp weiblichen Phänomen illustrieren: dem in 2.2.1 bereits erwähnten Klatsch.

Bevor durch die Erstarkung des Bürgertums Öffentlichkeit und Privatsphäre zunehmend getrennt wurden, erfüllte nicht der private „Kaffeeklatsch“, sondern der öffentliche Waschplatz die Funktionen des Klatsches, des Lästerns über Normverstöße Dritter. Aber der Klatsch als Ventilsitte „dient nicht nur zur Erhaltung von Tabus und Regeln, er überschreitet sie auch“

(Gehrke 1984: 144), weshalb der Waschplatz als Ort verbaler Aggression und sprachlicher Tabubrüche galt, die das Zusammengehörigkeitsgefühl der Waschfrauen stärkten (Balle 1990: 47f.). Entsprechend war die Sprache der Waschfrauen eine aggressive und vulgäre Sprache, die eine Art Abwehrmechanismus gegenüber der Outgroup darstellte: „Dieser Exhibitionismus und die zotige Sprache, die sich hier an diejenigen richtet, die den Frauen zu nahe kommen, zeigen den »ständischen« Geist innerhalb der Wäscherinnen-Gruppe“ (Verdier 1982: 138). Dieses „Spiel verbaler Aggression und selbst drohender Gesten“ (ebd.: 137) verfügt über ein festgefügtes Vokabular (ebd.) und zeigt Parallelen zu den in 2.1.3. vorgestellten Beleidigungsritualen.

Mit Foucault (1992) ließe sich der öffentliche Waschplatz als ‚anderer Ort‘ bzw. ‚anderer Raum‘ begreifen. Ähnlich wie Subkulturen die ihre übergeordnete Kultur einerseits widerspiegeln und sie andererseits umkehren, so sind auch andere Räume solche, „die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Plazierungen (sic) widersprechen“ (Foucault 1992: 38). Während er Utopien als unwirkliche Räume größtenteils außen vor lässt, beschreibt Foucault (1992: 39) andere Räume vor allem im Sinne physisch existenter Orte, die er Heterotopien nennt:

Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien.

Genau diese Funktion erfüllt auch der Klatsch an Waschplätzen, indem er einerseits die Normen und Tabus des öffentlichen, „nicht-anderen“ Raumes reinstanciert, indem abschätzig über deviantes Verhalten gesprochen wird, andererseits werden sie innerhalb dieses anderen Raumes selbst bewusst spielerisch, ritualisiert gebrochen (Gehrke 1984: 144). Insofern machte der Klatsch aus dem Waschplatz eine Heterotopie im Foucaultschen Sinne, einen anderen, aber wirklichen Ort, an dem die Normen, Werte und Kultureme der Mehrheitsgesellschaft „gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet“ werden (Foucault 1992: 39).

Diesen wirklichen physischen Ort verlor der Klatsch jedoch mit der Zeit: Im Zuge der wachsenden Bedeutung des Bürgertums werden öffentliche und private Sphäre zunehmend getrennt; der öffentliche Waschplatz wird „für die ‚gut bürgerliche‘ Frau tabu“ (Balle 1990: 48) und der Klatsch, samt seiner zotigen, vulgären, aggressiven Sprachspiele, wird vom Öffentlichen in das Private verschoben – er wird *verheimlicht*. Parallel zum unsichtbaren und unterirdischen Kanalsystem, das nun heimlich den Körperschmutz der Wäsche transportiert, entstand auch ein unsichtbares und heimliches System zum Transport des „Seelenschmutzes“, des Klatsches „als murmelnder und tuschelnder Gesprächsfluß vor allem über sexuelle Belange hinter

den Fassaden der Bürger(-häuser)“ (Verdier 1982 in Balle 1990:48)²⁰. Die „Ventilfunktion des früheren Waschplatzes“ (Balle 1990: 48) wird somit dahingehend abstrahiert, dass sie nicht mehr lokal gebunden ist, sondern im Rahmen von „Kaffeekränzchen“ oder in Form von Klatsch im Allgemeinen prinzipiell überall erfüllt werden kann (ebd.). Mit seinem festen physischen Ort, der Heterotopie des Waschplatzes hat der Klatsch auch seine räumliche Kontextualisierung verloren. Somit ist er einerseits geschützt durch die Heimlichkeit des privaten Raumes, verliert aber andererseits durch die prinzipielle Ubiquität einen gewissen Schutz durch lokale Ritualisierung (vgl. Ertelt-Vieth 2002: 75). Denn Kultur wird nicht nur durch das Wissen um Regeln und Normen konstituiert, sondern vor allem durch das Wissen, unter welchen Umständen welche Regeln und Normen sicher gebrochen werden können (Schröder 1999: 21), also um das Wissen der „Regeln über das Brechen von Regeln“ (Göhring 1980: 72f.), die durch eine zunehmende Entlokalisierung an Gültigkeit und Sicherheit einbüßen.

Genau wie sich der Klatsch vom physischen Ort des Waschplatzes abstrahieren lässt und das Karnevaleske von der Heterotopie des Karnevals (Schröder 2002: 11, vgl. ebd.: 18), so lassen sich vielerlei ritualisierte kulturelle Praktiken von ihren lokalen Kontextualisierungen insoweit abstrahieren, als sie in ihrer Manifestation nicht mehr an einen bestimmten physischen Ort gebunden sind, aber im abstrakten Kulturraum immer noch ‚andere Räume‘ im Foucaultschen Sinne von Gegenplatzierungen darstellen können. So ließe sich Foucaults Gegenüberstellung von Utopien als unwirklichen Orten und Heterotopien als wirklichen Orten als Kontinuum konzeptualisieren, auf dem sich bestimmte Rituale (vgl. 2.1.3) und die Gemeinschaften und Subkulturen, die sich um diese herum bilden und über diese identifizieren (vgl. 2.2.1), langsam bewegen – von der Heterotopie zur Utopie, von der räumlich beschränkten Kontextualisierung im Öffentlichen zur gleichzeitigen Heimlichkeit und prinzipiellen Ubiquität des Privaten.²¹ Foucault (1992: 39) erkennt dieses Kontinuum an, wenn er von einer „Mittelerfahrung“ zwischen Heterotopie und Utopie spricht, für deren Beschreibung er sich der Metapher des Spiegels bedient:

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin.

²⁰ Originalbeleg von Verdier nicht auffindbar.

²¹ Einen Versuch, Beleidigungsrituale von den Utopien weg, zurück zu wirklichen Orten mit strengen lokalen Kontextualisierungen zu bewegen, stellen die zuvor erwähnten *Roast-Battles* dar. Aufgrund ihrer massenmedialen Verbreitung und Vervielfältigung und damit ubiquitären Rezipierbarkeit überschreiten jedoch auch diese Rituale die Grenzen ihrer lokalen, zeitlichen, und personellen Kontextualisierung (vgl. 2.3.1).

Entsprechend kann auch – wie in 2.2.1 dargelegt – die Hauptkultur insofern in einer Subkultur sich selbst erkennen, als sie durch deren Alterität ihre eigene Identität umreißen und durch Distanzierung *ex negativo* aktualisieren kann. Subkulturen sind also insofern andere Orte, als sie gewisse Kulturen nicht aus sich selbst heraus und um ihrer selbst Willen hervorbringen, sondern in umgekehrter Analogie, als Gegenentwurf, als Verkehrung der dominanten Kultur, so dass diese trotz allem von den Schablonen der Hauptkultur abhängig bleiben: ohne Bild kein Spiegelbild.

Die systematische Beschreibung und Analyse dieser anderen Orte bezeichnet Foucault (1992: 40) als *Heterotopologie*. Unter der Annahme des Kontinuums von Heterotopie und Utopie und der tendenziellen Bewegung bestimmter kultureller Praktiken und Gemeinschaften von der ersteren hin zur letzteren lassen sich viele von Foucaults Grundsätzen der Heterotopologie für jüngere Kulturerscheinungen übernehmen und digitalisierte oder anderweitig entlokalisiertere und abstrahierte Kulturräume als andere Räume verstehen. Andere Grundsätze werden durch den Wandel und die Abstraktion der anderen Orte in Frage gestellt.

So hält Foucault (1992: 42) beispielsweise fest, dass Heterotopien mehrere eigentlich unvereinbare Orte an einem einzigen Ort zusammenbringen, und nennt dafür das Beispiel des Theaters, auf dessen Bühne verschiedenste Orte einander unmittelbar aufeinanderfolgen können. Überträgt Foucault (ebd.) diesen heterotopologischen Grundsatz schon auf den Kinosaal mit seiner zweidimensionalen Leinwand, so gilt er nun gleichermaßen für Fernsehprogramme, DVDs und Streaming-Anbieter bzw. für die Räume, in denen diese aktiv sind. Insofern in ihnen verschiedene andere Orte zusammengeführt werden, lassen sich die abstrakteren Institutionen ›Theater‹ und ›Kino‹ bzw. ›Fernsehen‹, ›Streaming-Anbieter‹ als eine Art Meta-Heterotopie verstehen, die verschiedene andere Orte darstellen und dadurch den Ort der Rezeption ebenfalls zum anderen Ort machen.

Auch im Hinblick auf das Verhältnis und die Funktion anderer Räume „gegenüber dem verbleibenden Raum“ (Foucault 1992: 45) spielt die Entlokalisierung und Abstraktion derselben eine entscheidende Rolle. Foucault stellt den Grundsatz auf, dass sich diese Funktion zwischen zwei konträren Polen beschreiben lässt: der Illusionsheterotopie und der Kompensationsheterotopie. Erstere besteht in einem Illusionsraum, der den gesamten verbleibenden Raum „als noch illusorischer denunziert“. Da Foucault vermutet, dass Bordelle lange Zeit eine solche Funktion erfüllt haben, ließe sich – in Anbetracht der gesellschaftlichen Substitution der Prostitution durch Pornographie in der jüngeren Zeit (vgl. Fradd 2017) – auch die heterotopische Funktion des Illusion-Schaffens von den wirklichen, physisch tatsächlich georteten, lokal umgrenzten Bordellen auf die wiederum abstrahierte, unwirklichere, digital verbreitete und ubiquitär rezipierbare Internetpornographie übertragen.

Entsprechend lassen sich auch Kompensationsheterotopien, die in einem anderen Raum bestehen, „der so vollkommen, so sorgfältig, so wohlgeordnet ist wie der unsrige ungeordnet, mißraten und wirr ist“ (Foucault 1992: 45) in der heutigen Zeit eher in der digitalen Welt finden als in der analogen. Fragt sich Foucault noch, ob sich solche Kompensationsheterotopien in Kolonien aus dem 17. Jahrhundert wie den puritanischen Gesellschaften in Nordamerika oder den Jesuitenkolonien in Südamerika finden, so erfüllen heute Social-Media-Accounts auf Plattformen wie Facebook oder Instagram für die jeweiligen Nutzer noch deutlicher eine kompensierende Funktion. Wie in einer Art Werbeanzeige für die eigene Person, das eigene Leben wird hier oftmals ein vollkommenes Bild derselben gezeichnet, das positive Aspekte hervorhebt und negative verschweigt und somit einen anderen, vollkommeneren, kompensierenden Raum der eigenen sozialen Identität darstellen kann (vgl. Zhao et al. 2008).

Am deutlichsten lassen sich die moderneren, durch die Digitalisierung potenzierten Effekte der Entlokalisierung und Abstraktion anderer Orte jedoch von Foucaults (1992: 46) „Heterotopie schlechthin“ ableiten: dem Schiff.

[W]enn man daran denkt, daß das Schiff ein schaukelndes Stück Raum ist, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres aufgeliefert ist und der, von Hafen zu Hafen, von Ladung zu Ladung, von Bordell zu Bordell, bis zu den Kolonien suchen fährt, was sie an Kostbarstem in ihren Gärten bergen, dann versteht man, warum das Schiff für unsere Zivilisation vom 16. Jahrhundert bis in unsere Tage nicht nur das größte Instrument der wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist (nicht davon spreche ich heute), sondern auch das größte Imaginationsarsenal. (ebd.)

Nicht nur die wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung des Schiffes im 16. und den folgenden Jahrhunderten lässt sich mit der heutigen Bedeutung des Internets vergleichen. Erfüllten Schiffe früher die Funktion einer Art Meta-Heterotopie, so wird diese nun umso mehr vom Internet übernommen. Es ist ein Ort ohne Ort, eine Art geistiges Fortbewegungsmittel, mit dem – im Gegensatz zum Schiff in Sekundenschnelle – an verschiedensten anderen Orten in Form virtueller Räume „angelegt“ werden kann. Konnte man mit dem Schiff vom Bordell zur Kolonie fahren, so lassen sich im Internetbrowser verschiedenste andere Orte – z.B. Illusions- und Kompensationsheterotopie in Form von Social-Media- und Pornoseiten – in verschiedenen Browserfenstern geradezu parallel „betreten“; die einzige Beschränkung ist die menschliche Aufnahmefähigkeit.

Umso dringender stellt sich die Frage, wodurch der andere Ort im physischen Sinne dargestellt wird, wo er zu verorten ist: Sind die Server der Social-Media-Seiten andere Orte, oder sind es die Bildschirme, auf denen bspw. Instagram-Accounts abgebildet werden? Im Anschluss an Foucault (1992: 42 und 46) ließe sich das Internet als Meta-Heterotopie dahingehend abstrahieren, dass es wie das Schiff selbst keinen festen Ort hat, also nur einen anderen Orte im metaphorischen Sinne darstellt, jedoch wie das Theaterstück oder der Kinofilm durch bestimmte Inhalte den ganzen Rezeptions- und Interaktionsraum zu einem (zeitlich beschränkten)

anderen Ort machen kann, der den Rezipienten selbst mit einschließt und subsumiert, von dem er aber auch erst als solcher konstruiert wird.

Genau wie andere Orte mit ihren jeweiligen Funktionen für den übrigen Raum zunehmend entlokalisiert und abstrahiert werden, so verlieren auch einst streng reglementierte Rituale wie der Karneval, der Klatsch oder verschiedene Beleidigungsrituale – samt der sozialen Gruppen, die sich über sie identifizieren, ihrer Communities of Practice – durch gesellschaftlichen Wandel und technischen Fortschritt ihre einstige räumliche, zeitliche und personelle Beschränkung und können durch potenziell ubiquitäre Rezeption aus ihrem ursprünglichen Kontext enthoben und gegebenenfalls neu kontextualisiert werden. Dieser Prozess lässt sich auch an Subkulturen wie der hier relevanten Rap-Kultur beobachten, die sich teilweise aus solchen Beleidigungsritualen entwickelt und über diese definiert hat.

2.2.3 Heterotopologie der Battle-Rap-Kultur

Im Sinne der Abstraktion der Foucaultschen Heterotopien – als relativ unwirkliche andere Orte auf einem Kontinuum zum Pol der Utopien (Foucault 1992: 38f.) – lässt sich auch die von ihm begründete Heterotopologie, die Beschreibung und Analyse anderer Orte, zu einer kulturellen Verortung von Subkulturen als unwirklichen anderen Orten abstrahieren. Dementsprechend soll in diesem Kapitel eine knappe Beschreibung der den Untersuchungsgegenstand rahmenden Hiphop-Kultur bzw. im Speziellen der Battle-Rap-Kultur als anderem Ort dargelegt werden: ihr Verhältnis zur Hauptkultur, ihre möglichen Funktionen für diese und – damit verbunden – ihr Status als Sub-, Gegen- und Protestkultur. Dabei wird im Sinne der in 2.2.2 beschriebenen Entlokalisierung und Abstrahierung anderer Orte auch die kontinuierliche Bewegung der Battle-Rap-Kultur nachgezeichnet – von den lokalen, ritualisierten Wurzeln ihrer Entstehungsgeschichte hin zu ihrer massenmedial verbreiteten, teils immer noch ritualisierten aber teils eben auch dekontextualisierten heutigen Form.

Die ersten Hiphop-Partys fanden in New Yorks Armenvierteln der 1970er Jahre statt, vor allem in der Bronx: Da vielen jungen Menschen mangels Eintrittsgeldes und erforderlicher Garderobe der Zugang zu den angesagten Diskotheken versperrt war, veranstalteten sie privat ihre eigenen sogenannten *Block Parties*. Dort lief zunächst dieselbe Musik wie in den unerreichbaren angesagten Clubs: Disco und Funk. Bald begann jedoch *DJ Kool Herc* die Schallplatten der Disco- und Funksongs auf ihre beliebten Break-Passagen zu reduzieren und diese mit Hilfe zweier Plattenspieler aneinanderzureihen („Beatjuggling“). Dies war die Geburtsstunde des Breakbeats und damit des Hiphop (Verlan 2003: 140). Die Hiphop-Partys entstanden also erstens im in 2.2.1 beschriebenen Spannungsfeld aus passiver Ausgrenzung und aktiver Abgrenzung – bzw. reaktiver, opportuner Gruppenkonstruktion – und zweitens durch

Übernahme eines Kulturguts aus der dominanten Kultur sowie dessen anschließende innovative Abwandlung und Anpassung an die eigenen lebensweltlichen Umstände und Bedürfnisse.

Zwar wurde der Wettstreit an sich schnell Teil dieser neuen Szene – in Form von Juggle-Wettkämpfen zwischen den New Yorker Underground-DJs (Verlan 2003: 140) –, aber konstitutiv für die Identität der Subkultur des Hip-hop wurde er erst durch ein neues Element: den Rap. Der DJ *Grandmaster Flash* kam als erstes auf die Idee, geschwätzige Menschen auf die Bühne zu holen, die „mit lockeren Sprüchen, Anfeuerungsrufen und lustigen Reimen“ (Verlan 2003: 140) die Stimmung auf den Partys aufheizten und die Leute zum Tanzen animierten. Entsprechend werden Rapper auch heute noch als *MCs* bezeichnet, als „Masters of ceremonies“, da sie eine Funktion als Zeremonienmeister, als eine Art Moderator und Animateur erfüllten und noch immer erfüllen. Schnell wurden die *MCs* zu den neuen Hauptfiguren der Hip-hop-Szene, sodass sie sich bald – wie zuvor die DJs – im Wettstreit miteinander maßen. Da sowohl das Publikum als auch die Rapper größtenteils afroamerikanischer Herkunft waren, wurde bei diesen Wettstreiten oftmals auf Topoi der afroamerikanischen Beleidigungsspiele zurückgegriffen (Weinstein 2006: 278). Diese Rap-Battles waren also auch eine Weiterentwicklung des in 2.3.1 erwähnten *playing the dozens* (Allan und Burridge 2007: 85f.), das in der internationalen Rapkultur auch heute noch unter seinem Namen *dissing* (im Deutschen häufiger *dissen*) bekannt ist, und stellten somit musikalisch untermalte Beleidigungsrituale dar. Die Tabubrüche, die im Rahmen dieser lokal, zeitlich und personell reglementierten Beleidigungsspiele begangen wurden, waren somit ritualisierte Tabubrüche, die der Unterhaltung und Belustigung dienten, und vom Publikum in aller Regel nicht sanktioniert wurden (vgl. 2.3.1).

Neben dem Aspekt des Wettstreits waren und sind die wesentlichen Elemente des Rappens die Improvisation, der Vers bzw. *Flow* und der Reim (Verlan 2003: 140). So messen sich auch Battle-Rapper seit jeher nicht nur über den Unterhaltungs- und Belustigungswert ihrer Beleidigungen und Tabubrüche (ihrer *Punchlines*), sondern auch über die Komplexität ihrer Reime und die geschickte und wohlklingende Formulierung derselben auf den Takt des Beats (ebd.). Das Reimen selbst ist für den Menschen und seinen Sprachgebrauch durchaus von großer Bedeutung, tragen doch „Reime, Schüttelreime und andere Wortspiele“ (Verlan 2003: 143) zu einem spielerischen Spracherwerb bei (ebd.: 142ff.).²² Genau wie Tabus und ihre Brüche,²³ kann das Reimen auch neurotische, zwanghafte Züge annehmen, wie etwa in der psychischen Krankheit der Witzelsucht, auch *Moria* genannt, die von einem Zwang geprägt ist, zu reimen

²² Man denke an die ersten Wörter, die Kinder in der Regel artikulieren (*Mama, Papa, Wauwau* etc.) oder auch klassische kindliche Ausdrucksformen gerade in Bezug auf tabuisierte Konzepte (*Pipi, Kaka, Popo, A-a, Mumu* etc.), die durch Silbenwiederholung allesamt simple Reime darstellen (Verlan 2003: 42)

²³ Freud zieht Parallelen zwischen Zwangsstörungen bzw. -neurosen und Tabus, indem er ihre Verbote als unmotiviert, rätselhaft und ihre Berührungsangst „als Symptom eines inneren Konfliktes zwischen Berührungslust und -verbot“ beschreibt (Freud 2006: 35).

und Wortwitze oder auch vulgäre Witze (also Tabubrüche) zum Besten zu geben (ebd.: 139). Im Rap lassen sich beide Aspekte – der spielerische wie der zwanghafte – in gewisser Form beobachten, grundsätzlich sind die Reime, Wortwitze und Sprachspiele der Rapper jedoch von “kindlichem Spieltrieb und Ursprünglichkeit” geprägt (ebd.: 139).

Die Freiheit, Vielfältigkeit und auch Komplexität der Reime können einen Grund für die zunehmende Beliebtheit von Rapmusik und auch für die zentrale Stellung des Rap innerhalb der Hiphop-Kultur liefern: Nach dem zweiten Weltkrieg war der Reim in deutschen Gedichten kaum noch zu finden; diese verloren für die Allgemeinheit durch ihre freien Verse und mangels phonetischem Lustgewinn zunehmend an Reiz und Vertrautheit, wurden exklusiver, elitärer, avantgardistischer und sprachen schließlich nur noch Literaturexperten an (Verlan 2003: 144f.). Mit dem Rappen entdeckten Menschen, die mit der elitären Welt der Dichtkunst wenig bis gar nicht vertraut waren, das menschliche Grundbedürfnis nach Reimen also ganz von neuem und trieben über die Jahre “die Komplexität der Reime derart ins Extrem [...], dass jeder Inhalt verloren gehen musste” (Verlan 2003: 145). Vor allem wurde der gleitende oder mehrsilbige Reim, der vereinzelt auch in älteren Gedichten zu finden ist,²⁴ geradezu zum Standardreim und zur distinktiven Form des Rap weiterentwickelt. Ein deutliches Beispiel hierfür, dem es auch nicht an tabubrechender Obszönität fehlt, stellen die folgende Zeilen des Rappers Alligatoah aka. Kaliba 69 dar:

Es ist superkalifragilistikexpialigetisch/
Super, Kali fragt die Bitch, sie leckt ihm an den Penis²⁵

Egal, ob in älteren Gedichten oder in neueren Raptexten: Derartige mehrsilbige Reime und homophone Wortspiele (im Rap-Jargon auch *spitten* genannt) haben stets einen gewissen humoristischen bzw. witzigen Effekt auf das Publikum (Goatly 2012: 281, Freud 2006: 47ff., Bloching und Landschoff 2018: 18).

Wie dieses Beispiel verdeutlichen kann, äußern sich Lust, Spiel und Witz beim Rap aber nicht nur formal über die Phonetik der Reime, sondern auch inhaltlich über die Semantik der Wortwahl. Bei dieser wird sich oftmals Konzepten aus Bereichen wie SEXUALITÄT, GEWALT und TOD bedient, denen aufgrund ihrer alltäglichen Verdrängung ein Potenzial sowohl für Tabubrüche (Allan und Burridge 2007: 1f.) als auch für tendenziöse Witze (Freud 2006: 104ff., Rösing 2014: 45f.) innewohnt und mit denen die für den Rap so typischen ‚Punchlines‘, also Pointen erzielt werden können (vgl. 2.1.2). Die Rapkultur lebt also formal sowie inhaltlich von Experiment, Spielerei, Wettkampf und Witz und somit auch von einer Ambivalenz und

²⁴ Ein älteres Beispiel für einen mehrsilbigen Reim findet sich etwa in Lord Byrons *Don Juan*: „But O ye lords of ladies intellectual,/ Inform us truly, have they not henpecked you all?“ (Byron 1820: 1. Canto, 22. Stanze). Auch hier hat der mehrsilbige Reim einen humoristischen Effekt, der mit dem satirischen Stil des gesamten Werks im Einklang steht.

²⁵ *Alligatoah*: „Es gibt einen Ort“

Doppeldeutigkeit. „Das Tabu verlangt, diese Doppeldeutigkeit zu verkennen“ (Balle 1990: 42) und muss somit für die tendenziösen, obszönen, sexualisierten, gewaltbetonten etc. Punchlines im Rap gebrochen werden.

Die Hip-hop- und Rapkultur stellt also in vielerlei Hinsicht eine Gegenkultur dar: Sie spricht aus ihrer Entstehungsgeschichte heraus sowie in ihrer formalen und inhaltlichen Distanzierung von der sogenannten Hochkultur ein soziales Milieu an, das einem einflussreichen, wohlhabenden, kulturschaffenden Bürgertum fern ist und in gewisser Hinsicht auch gegenübersteht. Diese Opposition äußert sich einerseits in sozialkritischen Texten, die von Armut, Elend, Polizeibrutalität, Rassismus- und Gewalterfahrungen im eigenen Leben berichten und bei den Reichen und Mächtigen nach Schuldigen suchen;²⁶ andererseits zielen die für den Rap so typischen tabubrechenden, zynischen und teils menschenverachtenden Witze „auf die Ernsthaftigkeit und moralische Überheblichkeit eines liberalen intellektuellen Konformismus ab“ (Nagle 2018: 9) und stellen sich damit – in Deutschland vor allem seit den frühen 2000er-Jahren mit Rappern wie *Kool Savas*, *Sido* und *Bushido* – quasi aus Prinzip gegen ein liberales Establishment. Tabubrüche erfüllen im Rap also nicht nur den Zweck, Belustigung, Mut, ludische Experimentierfreude und Gefühle der grenzenlosen Denkfreiheit hervorzurufen, wie dies auch bei anderen Beleidigungsritualen und Tabubrüchen der Fall ist (Balle 1990: 47); sie dienen auch der Distanzierung von der dominanten Kultur – mit ihren Werten, Normen und eben Tabus – sowie der Identitätskonstruktion als Gegenkultur, ähnlich wie es eine verpönte Alltagssprache, ein Slang für gesellschaftliche Außenseiter zu tun vermag (Allan und Burridge 2007: 70, Balle 1990: 41, Scholz 2003: 149f.). Genau wie im französischen Rap, der als Protestbewegung interpretiert wird und durch die „Sprache der Straße“ seine Zugehörigkeit zum „milieu populaire“ ausdrückt (Scholz 2003: 149), orientiert sich auch im Deutschrap der Wortschatz stark dem aus Gangsterfilmen (z.B. *Chivato* für ‚Verräter‘, bekannt aus dem Film *Scarface*), dem Drogenmilieu (z.B. *Flex* für Kokain oder *Trap* für den Ort eines Drogendeals) oder auch aus juristischen Texten (z.B. *31er*, benannt nach §31 des Betäubungsmittelgesetzes, der die Strafmilderung bei Kooperation mit der Polizei behandelt; oder die *187 Strassenbande*, die sich nach dem §187 des kalifornischen Strafgesetzbuches benannte, der Mord behandelt).

Im Übrigen ist oftmals nicht klar, ob ein Tabubruch respektive eine sonstige extreme Normabweichungen im Rap nur einen belustigenden oder einen identitätsstiftenden, gegenkulturellen Zweck erfüllen soll, beide zugleich oder eben einen ganz anderen. So jonglieren auch

²⁶ Das wohl älteste Beispiel hierfür wäre der Song „The Message“ von *Grandmaster Flash and the Furious Five*. Weitere bekannte Beispiele aus der frühen Phase des Rap sind „Fight the Power“ von *Public Enemy* oder auch „Fuck the Police“ von *N.W.A.*, die als Begründer des Gangsta-Rap gelten. Doch auch in der modernen deutschen Rapkultur wird diese Tradition fortgeführt – sowohl von Underground-Rappern (z.B. *Prezident* mit „Menschenpyramiden“) als auch von erfolgreichen Popstars der Gangsta-Rap-Szene (z.B. *Gzuz* mit „Guck mich um“).

Rapper – „wie damals Benn, Hamsun, Céline und Pound“ (Verlan 2003: 145) – zuweilen im Rahmen ihres freigeistigen Spiels mit rechtsradikalen Äußerungen (ebd.), wie es zuerst und am extremsten wohl das Rapduo *Westberlin Maskulin* bestehend aus *Kool Savas* und *Taktloss* schon Ende der 90er vormachte.²⁷ Mit ihren provokant gewaltverherrlichenden und menschenverachtenden Textzeilen führten die beiden Rapper ein Sub-Genre des Hip-hop in Deutschland ein, dem sich auch das hier untersuchte Album *JBG3* von Kollegah und Farid Bang zuordnen lässt: Den Battle-Rap.

Die Tabubrüche und schockierenden Äußerungen, die zynischen Witze und das Spotten und Schockieren zum scheinbaren Selbstzweck zeigen in ihrer vermeintlichen Motivation sowie ihrer verwirrenden, beängstigenden Wirkung einige Parallelen zu einem moderneren aber verwandten Phänomen: den Internet-Trollen, die sich ebenfalls rein aus einer sturen Abwehr- und Gegenhaltung menschenverachtender und rechtsextremer Äußerungen zu bedienen scheinen. Eine übergeordnete Gemeinsamkeit ist, dass sowohl die Hip-hop-Kultur allgemein (Androustopoulos 2016: vgl.) als auch Internetkulturen allgemein eine „Do-It-Yourself-Kultur“ (Nagle 2018: 10) pflegen, für deren Teilhabe aktive Mitgestaltung nicht nur erwünscht, sondern geradezu erforderlich ist. Bei den Hip-hop-Partys drückte sich die aktive Teilhabe an der Kultur in Form der vier Elemente DJing, Rappen, Breakdance und Graffiti aus; bei Online-Kulturen findet die Mitgestaltung hauptsächlich in Form von Memes statt (ebd.). Ähnlich wie die DJs der frühen Hip-hop-Partys greifen Nutzer hierbei bestehende Kultureme (Bilder) auf, fokussieren einen bestimmten Aspekt daraus und kontextualisieren diesen neu, indem sie beispielsweise eine bestimmte Überschrift dazu verfassen oder es mithilfe von Bildbearbeitungsprogrammen mit anderen bestehenden Bildern zusammenschneiden. Sowohl die Hip-hop-Kultur als auch Online-Kulturen im Allgemeinen sind in dieser Hinsicht entschieden postmodern im literarischen Sinne (vgl. Lewis 2001: 284f.).

Was jedoch sowohl die Subkultur der rechten Internet-Trolle von anderen Online-Kulturen als auch das Sub-Genre des Battle-Rap von anderen Strömungen des Hip-hop trennt, ist ihr – entschiedener und prinzipieller – spottender Non-Konformismus. Die Internet-Trolle kamen insofern als eine Art Gegenreaktion auf einen Konformismus auf, als „in den sozialen Medien eine gewisse Art humorloser, selbstgerechter Rührseligkeit bereits so aberwitzig präsent war, dass der einst anrühliche Stil ironisch-zynischer Spöttelei als Gegenkraft in etabliertere Netzkulturen Einzug hielt“ (Nagle 2018: 14). Entsprechend haben es sich die Internet-Trolle zur Aufgabe gemacht, „[a]uf hochgradig mediatisierte Tragödien mit pietätlosem Schabernack

²⁷ Um nur die stumpfsten und extremsten Beispiele zu nennen: „Der Fernseher ist an, ich freu mich über Tote im KZ/ die Vergewaltigung im anderen Film ist auch ganz nett, haha“ (*Taktloss* auf „Hoes, Flows, Moneytoes“), „Ich bin ein Nazi/ Hitler ist mein Vater“ (*Kool Savas* auf „Bass“), „Du bist Jude, ich bin Rassist, Nigga“, (*Taktloss* auf „Killateam“).

und Ironie zu reagieren“ (ebd.), was auch eine Strategie vieler deutscher Battle-Rapper darstellt. So machen auch Kollegah und Farid Bang auf dem untersuchten Album JB3 nicht nur pietätlose Witze über den Holocaust, sondern beispielsweise auch über die Anschläge auf Charlie Hebdo, den Bataclan und über das Columbine-Massaker und vergleichen sich mit medial wirksamen Antagonisten vom sogenannten *Berliner Treppenschubser* bis hin zu weltweit bekannten Kriegsverbrechern wie Josef Stalin, Adolf Hitler oder Saddam Hussein. Je stärker Ereignisse also öffentlich als Tragödien dargestellt werden, je stärker Trauer und Anteilnahme als nicht nur natürliche, sondern obligatorische Reaktionen erscheinen, desto stärker wirkt auch das Tabu aus Feinfühligkeit (s. 2.1.1) und desto größer ist für eine Gegenkultur wie die der Internet-Trolle oder des Battle-Rap die Versuchung des Tabubruchs. Abseits von der grundlegenden latenten Berührungslust des Tabus (Freud 2013: 35) und den damit verknüpften befreienden, belustigenden Effekten (Freud 2006: 104ff., Rösing 2014: 45f., Balle 1990: 47 usw.) könnte ein Grund für derartige bewusste Brüche jüngerer, vergleichsweise harmloserer Tabus auch die Absicht sein, durch die antizipierbare Reizbarkeit einiger Rezipienten bzw. die zur Schau gestellte Vorhersehbarkeit der Reaktionen ein (aus Sicht der Tabubrecher) vermeintlich unterkomplexes, vereinfachendes moralisches Werte-Gerüst eines politischen Gegners oder auch einer Allgemeinheit zu entlarven. Das Zur-Schau-Stellen der gleichzeitig notwendigerweise verkürzten, vereinfachten geteilten Werte und Normen einer konformen Werte-Gemeinschaft, das dabei gleichsam als eine Art Währung dienen kann, „welche die Karriere oder soziale Stellung eines Online-Nutzers befeuern oder besiegeln kann“ (Nagle 2018: 94) sowie die dementsprechende antizipierbare Provozierbarkeit bereiten also „den Nährboden für eine respektlos spötelnde und political correctness verhöhnende Gegenbewegung“ (ebd.: 17).²⁸ Genau wie beim Slang (s. 2.2.1) und bei der Sprache des Battle-Rap (s.o.) spiegeln Tabukomplexe auch in Online-Kulturkämpfen je einen „politischen und ästhetischen Werte-Kosmos mit eigenem Vokabular und Stil“ (Nagle 2018: 88) und haben insofern eine soziale identitätsstiftende Funktion.

In Anbetracht ihrer spötelnden und prinzipiellen Non-Konformität ist es aus Sicht einer Werte-Gemeinschaft vielleicht umso beängstigender, aber wohl auch umso schlüssiger, dass die Gegenkultur des Battle-Rap gerade für junge Menschen reizvoll ist (vgl. Scholz 2003: 149).

²⁸ Ein geradezu überdeutliches Beispiel für diese spöttisch-antizipierende Grundhaltung im (Battle-)Rap liefern die folgenden Zeilen des Rappers *Prezident* aus seinem Song „Gute Laune“:

*Gute Laune, ich fühl mich auf Bühnen wie Zuhause/
 Und Zuhause wie auf ner Bühne, denn gefühlt hat alles Augen/
 Und real zumindest Ohren und miserable dieser Tage/
 Rümpfen gerade Liberale schnell die hochsensible Nase/
 Und hyperreflektierte stellen erstaunlich viel in Frage/
 Aber nie sich selbst, niemals ihr Gehabe/
 Und wenn du mir nicht glaubst, probier es aus/
 Kurz was Irritierendes sagen/
 Und du siehst sie reagieren wie die Blagen*

In der Allgemeinen Pädagogik wird die Jugend unter anderem als Alter des Hinterfragens, der Skepsis, des Kritisch-Werdens konzipiert. Im Jugendalter wird die soziale Realität mit ihren Normen und Werten nicht mehr als gottgegeben hingenommen, sondern als eine von vielen möglichen Realitäten, also als prinzipiell kontingent und damit als stärker „begründungs- und legitimationsbedürftig“ (Göppel 2019: 131). Das zunehmende Bewusstsein der Relativität sozialer Konventionen und kultureller Normen (vgl. Brennan et al. 2013: 57ff., Angerer et al. 2014: 48) und die sicherere Abgrenzung derselben von intrinsischen moralischen Normen und Werten (Göppel 2019: 145) geht in der Jugend mit einer Ablösung von den Eltern und deren Vorgaben von ›richtig‹ und ›falsch‹ einher (ebd.: 138). Dadurch nimmt in der Jugend auch die Antizipationsfähigkeit der Reaktionen des Gegenübers – mit dessen inzwischen bekannten, durchschaubaren, langwährenden und damit „langweiligen“ Normen und Werten – auf das eigene Verhalten stark zu (ebd.: 144); eine Fähigkeit, die auch für das Verfassen von Troll-Kommentaren sowie von Battle-Rap-Texten und somit auch für deren sinnstiftende und lustvolle Rezeption essentiell ist. In diesem Zusammenhang ergibt auch die Lust gerade junger Menschen am Tabubruch (Allan und Burrige 2007: 87) – ob in Rap-Battles oder in anderen Beleidigungsritualen – besonders Sinn, insofern als auch das Tabu „von einer mächtigen, elterlichen oder gesellschaftlichen Autorität installiert“ wird (Freud 2013: 36).

Im Zuge der Abnabelung von den Eltern wenden sich Jugendliche jedoch nicht nur von deren Sinn- und Wertevorgaben ab, sie begeben sich vor allem auf die Suche nach einer eigenen Identität, wobei das Elternhaus mit seinen Sinnvorgaben an Bedeutung verliert und die „Peer-Group“ der Gleichaltrigen gleichsam aufgewertet wird (Göppel 2019: 138). Das Konzept ›Jugend‹ kann jedoch nicht für sich allein, im luftleeren Raum gedacht werden, sondern nur als Generationenverhältnis, in Abhängigkeit von einer ›Nicht-Jugend‹. Genau wie Subkulturen nur in ihrem Verhältnis zur Hauptkultur existieren und Foucaults andere Räume nur in ihrem Verhältnis zum übrigen Raum, so ist auch die Jugend als Lebensabschnitt und als Generation in einen „Generationszusammenhang“ eingebunden und existiert nur in ihrem „Verhältnis zu den Erwachsenen dieser Gesellschaft“ (Göppel 2019: 205). Die Suche nach Unabhängigkeit von der Elterngeneration drückt sich aus in einer entschiedenen Abgrenzung, einem Alteritätsdrang derselben gegenüber, der somit wiederum zu einer umgekehrten Abhängigkeit von dieser führt: Die eigene Identität, die eigene Kultur der Jugend wird entworfen als „Gegenprogramm zum gesellschaftlichen Normalentwurf, zu den dominanten Strömungen“ (Fend 1988: 191). Für diese Zwecke bietet Battle-Rap für Jugendliche eine sehr geeignete Subkultur, insofern als er sich – genau wie Jugendliche auf der Suche nach Identität – von einem Mainstream an dominanten Strömungen abgrenzt; und zwar indem er bewusst sprachliche Mittel verwendet, die von der Erwachsenengesellschaft als tabu, verpönt oder gar unmoralisch angesehen werden.

Wiederum wie beim Slang und verpönte Sprache im Allgemeinen (Balle 1990: 41) wird in der Battle-Rap-Kultur für Jugendliche eine gemeinsame Identität umgrenzt – durch Abgrenzung von einer Mehrheitsgesellschaft, aber auch durch Ausgrenzung aus derselben (vgl. Scholz 2003: 149f.). Dafür berührt der Battle-Rap bewusst die „Distanzierungszonen“ der Erwachsenengesellschaft, also bestimmte Sachverhalte, Konzepte und Perspektiven, über die innerhalb einer Generation „ein klarer Konsens der Ablehnung und Zurückweisung“ besteht (Göppel 2019: 210). Die Berührung bzw. Verletzung dieser Distanzierungszonen – ob nun durch Produktion oder Reproduktion und Rezeption der entsprechenden Tabubrüche – stellt somit ein probates Mittel dar, ein eigenes „Gegenprogramm zum gesellschaftlichen Normalentwurf“ (Fend 1988: 191) vorzustellen und somit die Distinktion zwischen Subkultur sowie Jugend einerseits und Hauptkultur sowie Erwachsenen andererseits von letzteren reaktiv vollziehen zu lassen, um somit das subkulturelle und jugendliche Bedürfnis nach Distinktion und Identitätskonstruktion zu stillen.

Diese Identitätskonstruktion durch Distinktion, die Umgrenzung der Subkultur durch Ausgrenzung aus der Hauptkultur droht jedoch zu scheitern, wenn auch der tabubrechende Battle-Rap zum Mainstream wird. Während Rap bspw. in vielen romanischen und lateinamerikanischen Ländern bis in die 2000er-Jahre subkulturell verankert blieb, hatte er in Deutschland bereits „in Forschung und Gesamtgesellschaft einen festen Platz inne“ (Scholz 2003: 148). Eine Erklärung hierfür bietet in erster Linie die Vermarktung der Rapmusik in den jeweiligen Kulturen. In Italien etwa führte eine zunehmende Vermarktung von Rapmusik, die auch Abnehmer außerhalb der Szene fand, Ende der Neunzigerjahre zu einer Übersättigung des Marktes, sodass anschließend nur ein Kern an als authentisch geltenden Künstlern übrigblieb (Scholz 2003: 154f.). Der italienische Rap zog sich somit aus dem Mainstream in einen Overground zurück, der in Hinsicht der Kommerzialisierung und medialen Verbreitung zwischen Mainstream und Underground liegt, und bildete eine „strong subculture“ mit authentischen Künstlern und spezialisierten Hörern (ebd.: 156f.). Um den Preis der begrenzten Vermarktung im Vergleich zum Mainstream gewinnen die kulturell Agierenden im Overground eine künstlerische und kulturelle Selbstbestimmung, die sich auch äußert in „a certain freedom of expression and the establishment of a cultural network“ (Mitchell 2001: 322).

Die deutsche Rapszene der 2010er-Jahre unterscheidet sich in zweierlei Hinsicht vom Gegenbeispiel Italiens Ende der Neunzigerjahre. Erstens reagierte der Deutsche Rap auf die Vermarktungswelle in den Neunzigerjahren nicht mit einem Rückzug in den Overground, sondern mit einer Aufteilung des Marktes: „Kommerzialisierung führt zu Auffächerung des Raps“

(Scholz 2003: 150).²⁹ Daraus entstanden unterschiedliche Grade der Vermarktung, die bereits zu inter- und auch intrakulturellen Spannungen führten: die Rapszene stand und steht seither im Spannungsverhältnis zwischen Identitätsbildung („be real“) und Vermarktung („sell out“) (ebd.: 151). „Realness“ können Battle-Rapper insbesondere dadurch erlangen und bewahren, dass sie sich von der Mehrheitsgesellschaft distanzieren und zur Subkultur bekennen, indem sie etwa anstatt einer angepassten, salonfähigen Sprache eine milieunahe, tabubrechende Sprache verwenden. Diese Obligation ist wiederum typisch für ritualisierte Tabubrüche und die Gemeinschaften, die sich über sie identifizieren: „Die Umkehrung der Sitten in karnevalesken Situationen (Ernst, Unernst) führt dazu, dass das ansonsten Normale unnormale wird, die Maskerade das Normale ist und das Fehlen der Maskerade gerade eine Tabuverletzung darstellt“ (Schröder 2002: 19).³⁰ Die verpflichtende Umkehrung der Sitten in Form einer tabubrechenden Sprache stellt für den Battle-Rap einen Versuch dar, sich aus dem Mainstream in einen Overground zurückzuziehen, um seine eigene Identität zu wahren, oder zumindest die *Realen* von den *Sell-Outs* unterscheiden zu können. Dies kann jedoch aus einem anderen Grund nur bedingt gelingen:

Zweitens änderten sich zwischen den Neunziger- und den 2010er-Jahren die medialen Bedingungen für die Verbreitung und Rezeption von Musik im Allgemeinen derart, dass sich eine Unterscheidung zwischen Mainstream, Over- und Underground anhand der Erhältlichkeit der Produkte und des Zugangs zur Szene kaum noch treffen lässt. Der Zusammenhang, den Scholz noch 2003 (ebd.: 156, 160f.) zwischen größerer Vermarktung und stärkerer Selbstzensur bzw. salonfähiger Sprache zog, lässt sich somit keineswegs mehr beobachten, was die Preisverleihung an Kollegah und Farid Bang für ihr Album JBG3 schließlich belegt. Es gibt kaum noch Mechanismen, die gewaltverherrlichende, vulgäre und überhaupt tabubrechende Texte aus dem Mainstream als Absatzmarkt ausschließen und sie in einen lokal begrenzten Overground mit Privatveranstaltungen und eigenen, unabhängigen, spezialisierten Plattenläden und Radiosendern drängen (vgl. Mitchell 2001: 322). Vielmehr kann jeder Mensch zu jeder Zeit, lokal unabhängig jeden Musiktext rezipieren, ist also potenzieller Konsument der Tabubrüche

²⁹ Eine Übersättigung des Marktes oder gar ein Rückgang der Verkaufszahlen lässt sich auf dem deutschen Rap-Markt bisher keineswegs absehen. So hatte beispielsweise der Rapper Capital Bra in den Jahren 2018 und 2019 allein 19 Nummer-Eins-Singles und gilt in Hinsicht der Single-Charts-Platzierungen als der in Deutschland erfolgreichste Musiker aller Zeiten. Seine Karriere begründete er bei den Rap-Battles der Veranstaltungsreihe *Rap am Mittwoch*.

³⁰ Ein Beispiel für eine solche Tabuverletzung innerhalb des Karnevalesken liefert der Rapper DCVDNS, der es sich zu Beginn seines Schaffens zur Aufgabe gemacht hatte, mit seinem Auftreten nicht etwa die Regeln der Mehrheitsgesellschaft, sondern die der Subkultur selbst zu brechen. Er provozierte – u.a. durch ein bürgerliches, milieufernes Äußeres mit Pollunder und dicker Brille, die er wiederum als *Maske* bezeichnete – innerhalb der Rapszene derart, dass er zahlreiche Hasskommentare und sogar Morddrohungen bekam.

des Battle-Rap, der durch zunehmende Kommerzialisierung gleichzeitig seiner subkulturellen Untergrund-Identität mit ihrer „freedom of expression“ (Mitchell 2001: 322) verlustig wird.

Diese technischen Änderungen der medialen Verbreitung haben nicht nur Folgen für die wirtschaftlichen und kulturellen Aspekte der Rapszene selbst, sondern auch einen entscheidenden Einfluss auf die Rezeptionszusammenhänge der Tabubrüche des Battle-Rap, der im folgenden Kapitel genauer zu untersuchen ist.

2.3 Tabubrüche zwischen Produktion, Reproduktion und Rezeption

Die Physik kennt Schwellenwerte und -erscheinungen. Erscheinungen sind es, die es gar nicht gibt, solange nicht eine bestimmte, der Natur bekannte, von der Natur chiffrierte Schwelle übertreten ist. [...] Und so will es den Anschein haben, als wäre ein Schwellenwert auch die böse, die verbrecherische Untat. (Solženicyn 1986: 90)

Eine „verbrecherische Untat“, wie Solženicyn sie im *Archipel Gulag* beschreibt, stellen Tabubrüche selbstredend nur im übertragenen Sinne dar: nicht etwa gegen juristische, formale, sondern lediglich gegen kulturelle, soziale Normen wird hierbei verstoßen. Dennoch tritt auch der sprachliche Tabubruch über eine Schwelle, die nicht nur ihn als solchen, sondern auch die kulturellen Praktiken diesseits der Schwelle erkennbar macht, und auch die Interaktanten in ihrem Verhältnis zum Schwellenwert des Tabukomplexes identifizieren kann. Die unterschiedlichen Positionierungen zu einem bestimmten Tabubruch beruhen zum Teil auf in irgendeinem Sinne divergenten Rezeptions- und Decodierungsakten, die durch die technische Reproduktion pluralisiert werden. In 2.3.1 wird mit Rückgriff auf Benjamin (2008) dargelegt, welchen Einfluss die massenhafte, potenziell unendliche Reproduzierbarkeit eines Kunstwerkes auf dessen originäre Ritualisierung und somit auf dessen Rezeptionszusammenhänge haben kann. Geht die Ritualisiertheit des Tabubruchs aus Rezipientensicht verloren, so wird der Tabumechanismus nicht ausgehoben und der Tabubruch stößt auf die übliche Ablehnung. Entsprechend müssen diejenigen Rezipienten, die nach wie vor Gefallen an reproduzierten Tabubrüchen finden, die Ritualisiertheit aus der Rezeptionssituation heraus wiederherstellen oder zumindest wiedererkennen. In 2.3.2 werden entsprechend die vielfältigen Medienwirkungspotenziale dargelegt, die sich keineswegs allein vom Medientext selbst ableiten lassen, sondern gerade bei medial vermittelten i.e. zwangsweise unvollständig reproduzierten Kunstwerken zu großen Teilen von der Rezeptionssituation, -modalität, -haltung, Hintergrund- und Kontextualisierungswissen etc. des Rezipienten abhängen, der keineswegs ein unbeschriebenes Blatt ist, sondern ein sozial situiertes Subjekt, das sich nicht der Ideologie eines Textes unterordnen, sondern vielmehr diesen in der eigenen Subjektposition integrieren muss, um daraus überhaupt Sinn stiften zu können (Fiske 1991: 66). In 2.3.3 wird der Frage nachgegangen, wie diese entsprechend stark unterschiedlichen Rezeptions-, Decodierungs- und Sinnstiftungsprozesse untersucht werden können.

Ein Medientext kann in seinem vielfältigen und ambivalenten Bedeutungspotenzial nur erfasst werden, indem verschiedene Lesarten und Bedeutungsrepräsentationen nachvollzogen werden können. Dieser wiederum ist nur habhaft zu werden, indem die auf ihnen beruhenden Diskursbeiträge untersucht werden: In der Recodierung eines Textes zeigt sich die vorangegangene Decodierung, in der produktiven Kontextualisierung zeigt sich das jeweilige Kontextualisierungswissen, auf dem der rezeptive Sinnstiftungsprozess beruht. Subkulturelle Tabubrüche haben also gerade dadurch identitätsstiftenden Charakter, dass sie die auf ihrer subjektiven Rezeption beruhenden diskursiven Anschlusshandlungen als Unterscheidungszeichen zwischen Haupt- und Subkultur prädeternieren.

2.3.1 Zur technischen Reproduktion ritualisierter Werke

So wie Foucaults andere Räume ihren Ort verlieren, so wie Rituale ihre lokale und zeitliche Beschränkung verlassen und ubiquitär werden, wie etwa der Klatsch nicht mehr an den Waschplatz gebunden ist und das Karnevalische nicht an den Karneval, so wird auch das Kunstwerk durch technologischen und gesellschaftlichen Wandel entlokalisiert und dekontextualisiert und lässt sich prinzipiell unendlich vervielfältigen und jederzeit überall rezipieren: Das Theaterstück wird zum Kinofilm, der zunächst im Kinosaal, dann in den eigenen vier Wänden und schließlich irgendwo und überall über das Smartphone rezipiert werden kann – Raum einnehmend höchstens durch eine DVD und schließlich nur noch durch ein flüchtiges stellvertretendes Icon auf einem zweidimensionalen Bildschirm.

Erinnern wir uns an die Auflösung der Waschplätze und die damit verbundene Entlokalisierung des Klatsches (2.2.2), die Verdier als unsichtbares, heimliches Kanalsystem beschreibt, das parallel zum Schmutz der Wäsche auch den „Seelenschmutz“ in Form von Klatsch transportiert „als murmelnder und tuschelnder Gesprächsfluß vor allem über sexuelle Belange hinter den Fassaden der Bürger(-häuser)“ (Verdier 1982 in Balle 1990: 48). Treffenderweise zeichnet Valéry für die mediale Verbreitung von Kunstwerken (im Battle-Rap ebenfalls voller „Seelenschmutz“) bereits 1931 ein ganz ähnliches Bild vor:

Wie das Wasser, wie das Gas, wie der elektrische Strom von weit her in unseren Wohnungen unsere Bedürfnisse befriedigen, ohne daß wir mehr dafür aufzuwenden hätten als eine so gut wie nicht mehr meßbare Anstrengung, so werden wir mit Hör- und Schaubildern versorgt werden, die auf eine Winzigkeit von Größe, fast auf ein bloßes Zeichen hin entstehen und vergehen. (Valéry 1960: 47)

Selbstverständlich bleibt dieser Wandel – etwa vom abendfüllenden Konzertbesuch zum sekundenschnellen Klick auf das Display des Smartphones, das fast schon wie eine Cyborg-Prothese zum Körper gehört – nicht ohne Folgen für Kunstschaffende, das Kunstwerk selbst und natürlich für dessen Rezeptionszusammenhänge.

Mit Foucaults Heterotopologie ließe sich der Problemzusammenhang wie folgt beschreiben. Durch die Speicherung, Vervielfältigung und Verbreitung von Musikstücken treffen

zwei Heterotopien aufeinander, die sich gleichermaßen aber in entgegengesetzter Richtung auf Zeitschnitte beziehen und die Foucault deshalb *Heterochronien* nennt: Einerseits sind die „Bibliotheken“ auf den Servern von Streaming-Anbietern, Videoportalen etc. typische moderne „Heterotopien der sich endlos akkumulierenden Zeit [...], in denen die Zeit nicht aufhört, sich auf den Gipfel ihrer selber zu stapeln und zu drängen“ (Foucault 1992: 43); sie sollen die Kunstwerke verschiedener Zeiten und Orte also an einem Ort sammeln, speichern und konservieren, also vor dem Zahn der Zeit schützen. Andererseits gehören musikalische Ausdrucksformen in der Regel selbst zu „Heterotopien, die im Gegenteil an das Flüchtige, an das Vorübergehendste, das Prekärste der Zeit geknüpft sind: In der Weise des Festes“ (Foucault 1992: 44). In besonderem Maße gilt dies beispielsweise für Jazz-Improvisationen aber auch für die Freestyles: die Improvisationen von Tänzern, DJs und Rappern, die für die Hiphop-Kultur so elementar sind (Verlan 2003: 140). Werden die Resultate einer auf Improvisation und Vergänglichkeit beruhenden Praxis wie dem Battle-Rap gespeichert, konserviert, akkumuliert und schließlich vielfach reproduziert, so kommt es zu einer Kollision dieser beiden Heterochronien. Denn „[n]och bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“ (Benjamin 2008: 345).

Die technische Reproduktion nimmt dabei insofern Einfluss auf die Produktion des Kunstwerks selbst, als sie „sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahungsweisen eroberte“ (Benjamin 2008: 345). Benjamin nennt hierfür das Beispiel der Filmkunst, die auf technischen Möglichkeiten der visuellen Reproduktion beruht. In gleicher Weise beruht aber auch der Hiphop als Musikrichtung nur zu einem Teil auf Improvisation, auf Vergänglichem, zu einem anderen aber selbst auf der Reproduktion bestehender Kunstwerke. Schließlich reihten schon die ersten DJs die Breaks von bestehenden Funk-Songs zu Breakbeats aneinander (s. 2.2.3) und auch heute noch stellt das Sampling – also das kreative Einbinden bestehender Musikaufnahmen in den neuen Kontext des eigenen Musikstücks – eine essentielle Verfahrensweise bei der Produktion von Hiphop-Beats dar.³¹ Gleichermäßen rezitierten die ersten MCs auf der Bühne bereits existierende Witze, Reime und andere erheiternde Sprüche, die sie lediglich intonatorisch an die Musik anpassten; und auch im heutigen Rap gehört das *Biting* – also eine Pastiche auf bestehende Raptexte in Form von imitiertem Stil, elaborierten Anspielungen oder auch längeren Zitaten – zur gängigen Praxis.

³¹ ...so wie auch jedes Verwenden von Sprache im Übrigen nichts anderes ist als die kreative Reproduktion und Kombination bestehender Begriffe und die Anpassung derselben an die aktuellen kontextuellen Anforderungen. Deshalb verwundert es nicht, dass das Element der Sprache so gut zum Hiphop passt, dass es in Form von Rap inzwischen als Gallionsfigur, z.T. auch synekdochisch namensgebend für Hiphop- bzw. Rapmusik steht (vgl. Verlan 2003: 140f.).

Die neuen Techniken der Produktion – ob bei Filmen oder bei Hiphop-Beats – ermöglichen die massenweise Vervielfältigung und Verbreitung des Kunstwerkes in so offensichtlicher Weise, dass sie sie geradezu „erzwingen“ (Benjamin 2008: 350). Dadurch ändert sich auch der Charakter des Kunstwerkes selbst: „Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerkes“ (ebd.). In diesem Fall lässt sich die einst so entscheidende Frage nach Authentizität und Echtheit des Kunstwerkes nicht mehr stellen: Es gibt keine „Uraufführung“, jede Version, jedes Token ist gleichermaßen echt und authentisch oder eben unecht und unauthentisch. Gewöhnlich ließ sich ein Kunstwerk, z.B. ein Musikstück auf seine ursprüngliche Rolle an einem Ritual zurückführen:

Der einzigartige Wert des »echten« Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte. Diese mag so vermittelt sein wie sie will, sie ist auch in den profansten Formen des Schönheitsdienstes als säkularisiertes Ritual erkennbar (Benjamin 2008: 349f.)

– also etwa auch als Beleidigungsritual (vgl. 2.1.3). Doch „die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual“ (ebd.: 350), indem sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises, theoretisch unendliches (ebd.: 347) und an die Stelle seiner Vergänglichkeit, seiner räumlichen und zeitlichen Begrenzung seine Konservierung und potenzielle Ubiquität setzt.

Für Kunstformen, die wie der Battle-Rap auf ebendiesen räumlich und zeitlich begrenzten Ritualen beruhen, sich aus denselben aber durch ihre technische Reproduzierbarkeit emanzipieren, bedeutet dies, dass sie ihre notwendigerweise ritualisierten Kultureme und Topoi reproduzieren, ohne gleichzeitig eben die Ritualisierung reproduzieren zu können, die ihnen erst ihren künstlerischen Wert und ihren kulturellen Sinn verleiht. Die ritualisierten Tabubrüche des Battle-Rap stellen „lokal, zeitlich und personell usw. streng reglementierte Tabuverletzungen“ dar (Ertelt-Vieth 2002: 75), sind also an eine temporäre Aushebung des Sanktionsmechanismus gebunden (ebd.: 74), die auf Battle-Veranstaltungen auch in strikter ritualisierter Weise erfolgt, jedoch nicht vollständig repliziert werden kann.

Ein gutes Beispiel hierfür liefert die ehemalige Veranstaltungsreihe *Rap am Mittwoch*, bei der Rap-Battles in ritualisierter und durchgetakteter Weise ausgetragen wurden. Es folgt ein kleiner Ausschnitt der personellen, lokalen und temporalen Regeln und Rituale, die in jeder Veranstaltung von Rap am Mittwoch befolgt wurden:

- Welche Rapper gegeneinander antreten, wird festgelegt, indem eine Zuschauerin (es ist tatsächlich immer eine Frau) aus der ersten Reihe ihre Namen aus einem Baseballcap zieht.
- Vor jedem Battle wird eine Münze geworfen. Der Gewinner des Münzwurfs entscheidet, wer anfängt.
- Der Moderator (oder ‚M.C.‘ im eigentlichen Sinne) heizt das Publikum vor jedem Battle an und bindet es ein – mit denselben zwei Aufrufen: erst „gebt mir ein *oh yeah!*“ und anschließend „gebt mit ein *hell yeah!*“

- Vor sogenannten A-Capella-Battles – also Rap-Battles ohne Beat – ruft der Moderator „Seid mal jetzt alle ruhig“ und das Publikum ruft gemeinsam „Hey“; anschließend herrscht Stille.
 - Während des Battles ist Jubeln erlaubt, inhaltliche Zwischenrufe oder Buh-Rufe aus dem Publikum jedoch nicht. Es kommt vor, dass Personen aus dem Publikum für ihre Zwischenrufe zur Rede gestellt werden.
 - Ist das Publikum wegen eines besonders provokativen Tabubruchs aufgebracht, nimmt der Moderator durch die Phrase „is‘ doch nur Rap“ mit einem Augenzwinkern eine Art Korrekturhandlung vor, die die Stimmung wieder auflockern soll.³²
 - Es gibt keine inhaltlichen Beschränkungen für die Battle-Texte, doch die Teilnehmer können im Vorfeld Tabuthemen aussprechen, mit denen sie nicht beleidigt werden sollen.
 - Während des Battles darf der Gegner nicht berührt werden.³³
 - Bei Battles, die zu einem Beat ausgetragen werden, dürfen nur Beleidigungen und Punchlines ausgetauscht werden, während der Beat läuft.
 - Je nach Reglement haben die Kontrahenten abwechselnd vier oder acht Takte Zeit. Wer nach Ablauf seiner Takte weiterspricht bzw. -rapt, also „nachtritt“, wird mit Punktabzug bestraft.³⁴
 - Rapper dürfen nur während ihrer eigenen Runde sprechen, niemals während der des Gegners.
 - Der Moderator markiert den Übergang zwischen den jeweiligen Runden, indem er „Change“ oder „letzter Change“ sagt.
 - Bei A-Capella-Battles haben die Kontrahenten abwechselnd etwa eine Minute Zeit. Kurz vor Ablauf der Zeit hebt der Moderator die Hand.
 - Bei A-Capella-Battles beenden die Rapper ihre jeweilige Runde, indem sie „Time“ oder „Zeit“ sagen.
 - Battles auf einen Beat werden beendet, indem der Moderator „Zeit“, „Time“ oder „aus“ sagt.
 - Nach dem Battle geben sich die Kontrahenten die Hand oder umarmen sich; bei besonders hitzigen Battles wird dies vonseiten der Moderation forciert.
 - Zum Schluss entscheidet das Publikum durch Anzahl der Handzeichen, wer als Sieger gilt.
- ...

In Anbetracht all der Reglementierungen und Rituale, die hier kaum erschöpfend dargelegt werden können, zeigt sich nicht nur Rap im Allgemeinen als ein „Paradebeispiel für [...] kulturell kontextualisiertes Sprechen“ (Androutsopoulos 2016: 3), sondern die Texte des Battle-Rap im Speziellen erweisen sich auch als hochgradig personell, zeitlich und räumlich ritualisiert. Die Tabubrüche, die auf der Bühne vorgetragen werden, stellen somit aus Sicht der Anwesenden zweifelsohne ritualisierte Tabuverletzungen dar, die im strengen Rahmen des gemeinsam begangenen Beleidigungsrituals zu Zwecken der gemeinsamen Unterhaltung, Belustigung, Aggressionsentladung usw. gedeutet werden können und deshalb nicht sanktioniert werden (vgl. Ertelt-Vieth 2002: 74f.).

Für Rezipienten, die nicht vor Ort dem Beleidigungsritual beiwohnen, sondern Rap am Mittwoch etwa auf YouTube konsumieren, kann diese Ritualisierung bereits zu Teilen verloren gehen. Zwar können sie die Videos gemeinsam anschauen, an den entsprechenden Stellen zusammen die Ausrufe „hey“, „oh yeah“ und „hell yeah“, sowie Jubel ausdrücken, an anderen Stellen schweigen, und zuletzt durch Handheben an einer Schein-Abstimmung teilnehmen, oder all diese interaktiv angelegten Rituale zumindest anerkennend wahrnehmen; die Rituale des

³² Diese Phrase hat vor allem deshalb idiomatischen Charakter, weil sie ebenfalls den Titel eines verwandten Rap-Battle-Formats darstellt.

³³ Beispiele: https://youtu.be/7c_3rKCaw58?t=764 und <https://youtu.be/dTGwez2RVGs?t=683> (zuletzt aufgerufen am 29.10.2020).

³⁴ Beispiel: <https://youtu.be/pNhbXn2oNGI?t=749> (zuletzt aufgerufen am 29.10.2020).

Battle-Rap werden dort also gemeinsam mit seinen Texten zumindest oberflächlich reproduziert und dem Zuschauer zur Rezeption bzw. zur Apperzeption angeboten. Vor allem können die digitalen Rezipienten aber auch die Alterskontrolle am Eingang umgehen,³⁵ die „langweiligen“ Begrüßungs- und Einstimmungsrituale im Videoplayer überspringen, direkt zum Battle ihres Lieblingsrappers vorspulen, oder gleich einen Zusammenschnitt beliebter Textstellen aus Rap-Battles ganz ohne die störenden begleitenden Rituale anschauen. Bei massenhaft verbreiteten und rezipierten Battle-Rap-Songs haben die Konsumenten überhaupt kein vergleichbares virtuelles Angebot an replizierten Ritualen, mit denen sie die Tabubrüche in den Battle-Rap-Texten rahmen können; die Ritualisierung muss stattdessen rezipientenseitig auf Grundlage des Hintergrundwissens erfolgen (vgl. 2.3.3). Die Battle-Rap-Texte dienen jedoch gleichsam Zwecken wie Unterhaltung, Belustigung oder Aggressionsabbau, bedienen sich derselben Stilmittel und Topoi wie die Rap-Battles auf der Bühne und werden oftmals auch von Rappern verfasst, die ihren tabubrechenden Stil und ihre niedrige Hemmschwelle in ebensolchen Rap-Battle-Veranstaltungen entwickelt haben.³⁶

Als anderer Ort kommt dem Battle-Rap durch seine persönliche sowie technische Reproduzierbarkeit – und die daraus folgende Entlokalisierung und Abstraktion des anderen Ortes der Rap-Battle-Veranstaltung – eine besondere Rolle zu. Ein Grundsatz der Heterotopologie lautet: „Die Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht“ (Foucault 1992: 44). Heterotopien – also konkrete andere Orte im physischen Sinne – sind entsprechend nicht ohne Weiteres zugänglich, sondern ihr Zugang erfordert bestimmte Riten und Gesten (ebd.). Für Rap-Battle-Veranstaltungen wäre das zumindest eine Eingangskontrolle, bei der Besuchende einen Ausweis vorzeigen müssen, sich auf gefährliche Gegenstände abtasten lassen etc. und schließlich auch die Eröffnungsrituale des gemeinsamen Singens, Jubelns und Ausrufens. Durch die technische Reproduktion der Battle-Rap-Songs und der Rap-Battles selbst gehen diese Formen der Schließung und Isolation verloren; der andere Ort wird leicht zugänglich aber dadurch auch in seiner Rolle als anderer Ort zum bloßen Schauspiel: „Jeder kann diese heterotropischen Plätze betreten, aber in Wahrheit ist es nur eine Illusion: man glaubt einzutreten und ist damit ausgeschlossen.“ (ebd.). Ohne die Schließung und die Abgrenzung nach außen verliert der andere Ort – mit seinen Tabubrüchen, seiner betonten Devianz und umgekehrten Distinguiertheit – für den virtuellen Rezipienten auch an identitäts- und gemeinschaftsstiftender Funktion. Niemand hört, ob er

³⁵ Die Homepage verkündet: Eintritt „ab 18 Jahre“: <http://www.rapamittwoch.tv/events> (zuletzt aufgerufen am 29.10.2020).

³⁶ Einige Beispiele von bekannten Rappern, die nicht nur ihre Texte auf den Beleidigungsritualen des Battle-Rap begründeten, diese also persönlich reproduzierten, sondern auch ihre Karrieren speziell bei Rap am Mittwoch begannen, wären *Sido*, *B-Tight*, *Karate Andi* und *Capital Bra*.

sich rituell auf die Veranstaltung einstimmt, ob er auf die Tabubrüche mit Lachen und Jubeln oder mit Empörung und Buh-Rufen reagiert, ob er im entsprechenden Moment zur Gruppe gehört oder nicht (vgl. Balle 1990: 45). Solch ein Rezipient hat also keinen echten Zugang zum anderen Ort, sondern nur einen einseitigen, epiphänomenalen Empfang seiner Produkte; er ist kein Teilnehmer am Ritual, „kein Eingeladener, sondern nur ein Vorbeigänger“ (Foucault 1992: 45).

Durch diese einseitige Form der Kommunikation – in Gestalt von singulärer Produktion und massenhafter Re-Produktion und Rezeption – entfernen und entfremden sich Produzent und Rezipient mit ihrem jeweiligen Verständnis vom Produkt, dem Kunstwerk zunehmend voneinander. „Die künstlerische Produktion beginnt mit Gebilden, die im Dienste des Kults stehen. Von diesen Gebilden ist, wie man annehmen darf, wichtiger, daß sie vorhanden sind, als daß sie gesehen werden“ (Benjamin 2008: 351f.). In der zeitlich und räumlich verschobenen Rezeption eines reproduzierten bzw. ausgestellten Kunstwerks muss der Akzent jedoch nicht auf diesem Kultwert liegen, auf der Authentizität des Kunstwerks, seinem ersten Vorhandensein, sondern der Rezeptionsakzent richtet sich mit der technischen Reproduzierbarkeit auch zunehmend auf den Ausstellungswert desselben, darauf, welchen künstlerischen Anspruch auch die Kopie des Kunstwerks erheben kann – außerhalb und unabhängig von dessen Entstehungskontext, dessen fundierendem Ritual (ebd.). Benjamin zeichnet die Haltungen, die aus diesen unterschiedlichen Akzenten entstehen, wiederum am Beispiel des Films nach:

Der Filmdarsteller weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit dem Publikum zu tun: dem Publikum der Abnehmer, die den Markt bilden. Dieser Markt, auf den er sich nicht nur mit seiner Arbeitskraft, sondern mit Haut und Haaren, mit Herz und Nieren begibt, ist ihm im Augenblick seiner für ihn bestimmten Leistung ebensowenig greifbar, wie irgendeinem Artikel, der in einer Fabrik gemacht wird. (Benjamin 2008: 360)

Die Rezipienten kommen durch die Reproduktion und Repräsentation des Schauspiels (oder eben des Liedes) entsprechend in die

Haltung eines durch keinerlei persönlichen Kontakt mit dem Darsteller gestörten Begutachters. Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet. Das ist keine Haltung, der Kultwerte ausgesetzt werden können. (Benjamin 2008: 357)

Der Rezipient kann das reproduzierte Kunstwerk also im Moment der Rezeption allein auf dessen Ausstellungswert hin begutachten – unbeirrt nicht nur durch einen persönlichen Kontakt mit dem Künstler, sondern auch durch Entstehungsritual und -kontext des Kunstwerks, durch die Echtheit der Sache im Sinne von allem „von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft“ (Benjamin 2008: 346). Indem sich die materielle Dauer des originären Kunstwerks durch dessen Reproduktion dem Rezipienten zunehmend entzieht, gerät auch dessen geschichtliche Zeugenschaft, die auf dieser seiner materiellen Dauer fundiert ist, „ins Wanken. Freilich nur diese; was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache“ (ebd.). Im Moment seiner Reproduktion auf Knopfdruck

– also „auf eine Winzigkeit von Gebärde“ (Valéry 1960: 47) – fundiert das Kunstwerk seine geschichtliche Zeugenschaft, seine Aussagekraft nicht mehr automatisch auf seine eigentliche materielle Dauer, seinen originären Entstehungskontext und verliert dadurch auch die Autorität über sich selbst, über seine Bedeutung, seinen Sinn.

Entsprechend muss sich der Rezipient als *Subjekt* nicht vollständig der Autorität des reproduzierten Kunstwerks, des *Objekts* unterordnen, sondern hat entscheidenden Einfluss auf – und somit gewissermaßen auch Verantwortung für – den Prozess der Sinnstiftung.³⁷ Die Reproduktion entfremdet dabei den Rezipienten nicht nur vom Produzenten und vom originären Entstehungskontext des Kunstwerks, sie gewährleistet ihm auf der anderen Seite durch die technische Isolierbarkeit desselben auch eine zunehmende Analysierbarkeit (Benjamin 2008: 367): Mit einer genauso wissenschaftlichen wie künstlerischen Haltung kann der Rezipient das Werk zeitlich unbegrenzt, wiederholt, reflektiert wahrnehmen, es bewusst und aktiv in verschiedene Zusammenhänge einordnen. Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks ermöglicht also auch eine „Vertiefung der Apperzeption“ (ebd.), die einen entscheidenden Einfluss auf die individuelle Rezeptionswirkung des Textes haben kann.

2.3.2 Medienwirkungspotenziale und Rezeptionszusammenhänge

Mit dem Verlust der Autorität des Autors und auch des Kunstwerks selbst über dessen Sinn (vgl. Benjamin 2008: 346f.) wird der Rezipient zur Sinnstiftung gleichermaßen ermächtigt und genötigt. Da Medienwirkungen dadurch einerseits in erster Linie vom Rezipienten als sozialem Subjekt, dessen geistiger und emotionaler Verfassung, sozialem Umfeld, Rezeptionssituation, Rezeptionshaltung etc. abhängen (vgl. Fiske 1991: 66, Friedrich 2013: 402), andererseits aber auch klassischerweise ritualisierte Kunstwerke in unvollständig reproduzierter Form individuell, *heimlich*, abseits der Öffentlichkeit konsumiert werden, können weder Medien- bzw. Textproduzenten die Wirkung und den herausgelesenen Sinn ihres Texts auf den jeweiligen Rezipienten zuverlässig vorherbestimmen oder beeinflussen, noch können Textrezipienten mit Sicherheit die Wirkungen und Effekte auf jeweils andere Rezipienten abschätzen. Entsprechend herrscht viel Unsicherheit und auch Sorge über potenzielle Medienrezeptionswirkungen, die u.a. auch dem *Third-Person-Effekt* geschuldet sind, also der „Annahme, dass Dritte von negativen Medienwirkungen stärker betroffen sind als man selbst“ (Schweiger 2013: 21), da die über die Medienwirkung entscheidenden sozialen und situativen Rezeptionszusammenhänge Dritter zwangsläufig schlechter nachvollzogen werden können als die eigenen. Entsprechend

³⁷ Diese von Benjamin abgeleitete Beobachtung gleicht die verzögerte Rezeption mündlicher, aber reproduzierter Musiktexte an die zwangsläufig verzögerte Rezeption geschriebener Texte an, deren subjektive bedeutungs- und sinnstiftende Kraft, seit Roland Barthes 1968 den *Tod des Autors* ausrief, inzwischen immer wieder postuliert wird.

ist es für die Einschätzung der potenziellen Medienrezeptionswirkung eines bestimmten Medieninhalts – wie etwa eines Musikalbums – an dieser Stelle hilfreich, sich den Einfluss ebendieser Rezeptionszusammenhänge auf das Wirkungspotenzial vor Augen zu führen.

Eine isolierte Medienwirkungsforschung, die solche Einflüsse nicht in Betracht zieht, erliegt einigen grundlegenden Problemzusammenhängen. Zwar lässt sich die Wirkung von Medien in Form von Effektstärken theoretisch als linearer Zusammenhang (von -1 bis +1) darstellen (vgl. Schweiger 2013: 26f.), die Datengrundlage für den diesem zugrundeliegenden Korrelationskoeffizienten ist jedoch schwer zu quantifizieren und zwangsläufig simplifiziert, da sie für eine Produkt-Moment-Korrelation bereits Vorunterscheidungen der Variablen unterzogen wird. Ferner legen die errechneten Effektstärken in mehrerer Hinsicht keine eindeutige Interpretation nahe: Eine mittlere Effektstärke ($r \approx 0,3$) etwa kann Ergebnis einer schwachen Medienwirkung bei vielen, oder aber einer starken Medienwirkung bei wenigen Menschen sein, und auch darüber hinaus ist nicht offensichtlich, welcher der beiden Fälle einen größeren gesellschaftlichen Schaden anrichten würde (ebd.: 27). Schließlich ist auch bei solider Datengrundlage und gründlicher empirischer Arbeit, selbst wenn sie einen hohen Korrelationskoeffizienten ergeben, die Frage nach der Kausalrichtung keineswegs geklärt: Fördert beispielsweise der regelmäßige Konsum von Mediengewaltdarstellungen aggressive Regungen, Verhaltensweisen, Persönlichkeitszüge, oder erklären umgekehrt bestehende aggressive Dispositionen die Zuwendung zu gewalttätigen Medieninhalten, oder ergibt sich etwa aus beiden Kausalrichtungen eine *Downward Spiral* (Friedrich 2013: 412f.)? Insgesamt sind Medieneffekte erstens „in der Regel sehr schwach und empirisch schwer bis nicht nachzuweisen“ (Schweiger 2013: 27, vgl. Androutsopoulos 2016: 2), zweitens lassen sich an ihnen keine monokausalen Zusammenhänge nachzeichnen, sondern nur „Felder komplexer (Wechsel-)Wirkungen“ (Schweiger 2013: 27), die nur in größeren Zusammenhängen aufgespürt werden können (s. 2.3.3).

Für die gesuchten Medienwirkungen auf Individuen als psychische Systeme ist jedoch grundlegend zu unterscheiden zwischen kognitiven, emotionalen und Einstellungseffekten. Hilfreiche Erklärungsansätze liefert hier jeweils die *Uses-and-Gratifications*-Forschung, die Medienkonsum auf seine „funktionale Bedürfnisbefriedigung“ (Schweiger 2013: 18) für den Rezipienten zurückzuführen versucht. Kognitive Effekte betreffen in erster Linie den Erwerb von Wissen als Motiv für die Mediennutzung; nicht nur zum bloßen Informationsgewinn, sondern zu sozialen Zwecken der Integration und der Identitätsbildung (ebd.: 20f.). So spielen kognitive Effekte auch eine wichtige Rolle für die Identität der Hiphop-Kultur, in der *Knowledge* oftmals als fünftes Element ergänzt wird, das die Verbindung zwischen Person und Kultur und zwischen den Personen untereinander genauso definiert wie Rap, DJing, Breakdance und Graffiti. Emotionale Effekte können sich in kurzfristigen Erregungen und Gefühlen – wie den in

2.1.2 und 2.1.3 beschriebenen belustigenden und aggressionsentladenden Effekten – sowie in längerfristigen Stimmungen äußern. Das Bedürfnis nach solchen Erregungen und Emotionen kann ein Motiv für die Mediennutzung und -selektion darstellen, genau wie eine unterbewusst angestrebte „Emotions- und Stimmungsregulierung“ (ebd.: 21). Genauso kann Medienrezeption aber auch negative emotionale Effekte wie Kränkung oder Ekel hervorrufen, die zu einer Medienabwendung führen. Was jedoch entschiedener über die jeweilige Rezeptionssituation hinausgeht und entsprechend immer wieder in den Fokus der öffentlichen Auseinandersetzung mit Medienwirkungen gerät, sind mögliche Einstellungseffekte, die als „Veränderung von Einstellungen durch Medieninhalte“ (ebd.: 22) definiert werden können. Entsprechend unsicher sind diese Einstellungseffekte und Persuasionspotenziale aber auch zu evaluieren, da sie in die oben beschriebenen komplexen Kausalitätsnetze eingewoben sind und sich ferner „aus der Kombination von Kognitionen und Affekten [bilden], denn sie setzen immer ein Mindestmaß an Wissen über das Bewertungsobjekt und seine Eigenschaften voraus“ (ebd.). Zudem sind Einstellungseffekte gerade aus Furcht vor einem zunehmenden negativen Verhalten so kontrovers diskutiert, jedoch „zeigen viele Studien einen geringen Zusammenhang zwischen Einstellungen und Verhalten“ (ebd.),³⁸ sodass sie eher als notwendige denn als hinreichende Bedingungen für eine Verhaltensänderung betrachtet werden müssen.

Unmittelbare Medienwirkungen und vor allem längerfristige Einstellungseffekte scheinen also – mindestens so sehr wie vom Medieninhalt und von der vermeintlichen Autorenintention – auch davon abzuhängen, wie Rezipienten als soziale Subjekte aus dem rezipierten Text Sinn stiften: auf welches Wissen sie zurückgreifen, welche Rezeptionssituation sie schaffen, in welcher Haltung, in welchem Modus, mit welcher Motivation sie das Medium konsumieren etc. Fiske (1991: 66) beschreibt die Autorität des rezipierenden Subjekts gegenüber dem Text³⁹ als „shift“, im Zuge dessen sich die Bedeutungen des Textes bei der Rezeption eher zur Subjektposition des Lesers hin verschieben, als dass diese sich der ideologischen Kraft jenes Textes unterordnen würde. Der Rezipient als soziales, also sozial situiertes Subjekt kann Bedeutungen und Bedeutungspotenziale im polysemen Text aktivieren, indem er diesen auf seine soziale Situation bezieht, zwischen ersterem und letzterem verhandelt (ebd.: 65). „This social subjectivity is more influential in the construction of meanings than the textually produced subjectivity, which exists only at the moment of reading“ (ebd.: 62).

Im Zusammenhang mit der komplexen rezipientenseitigen Aufgabe der Sinnstiftung steht auch die besondere Sorge um jugendliche Medienrezipienten, zumal entscheidende

³⁸ Schweiger (2013: 22) nennt hierfür einige Beispiele wie Umweltschutz, Gesundheit oder Konsumverhalten.

³⁹ In seinen Untersuchungen zur medial vielfältigen Popkultur und so auch dem Fernsehen verwendet Fiske (1991) einen weiten Begriff von ›Text‹, der im Prinzip alle interpretierbaren Kommunikationszeichen einschließt.

persönliche und soziale Faktoren wie Stress, Frustration, Erregung oder soziale Entfremdung in der Adoleszenzphase oftmals verstärkt auftreten (Friedrich 2013: 412). Studien legen jedoch nahe, dass Kinder schon früh lernen, zwischen verschiedenen Modalitäten – also erkennbarer Distanz zwischen dem Text und dem Realen – der Repräsentation zu unterscheiden (Fiske 1991: 76). So konkludierten bspw. Hodge und Tripp (1986), dass Kinder mit Gewaltdarstellungen in Serien wie *The A-Team* emotional wesentlich besser umgehen konnten als mit Gewaltinhalten in den Nachrichten. Auch für die Rezeptionswirkung sexueller Medieninhalte wird die Bedeutung der Rezeptionssituation und -modalität betont. „Jugendtypisch scheint die kollektive Rezeption mit (meist gleich-geschlechtlichen) Peers, bei der es um Neugier und gemeinsame Belustigung geht“ (Döring 2013: 430). Genauso wie ritualisierte und institutionalisierte Tabubrüche zu Belustigungszwecken das (sexuelle oder sonstige) Tabu keineswegs schwächen, sondern vielmehr bestärken können (Schröder 2002: 20, Ertelt-Vieth 2002: 75), führt auch im Bereich der Sexualität bei einem entsprechenden Modus der Rezeption „die Auseinandersetzung mit normabweichenden Inhalten keineswegs einfach zum Aufgeben entsprechender Normen, sondern kann diese sogar bestätigen“ (Döring 2013: 430). Nach Piaget sind Jugendliche ab etwa zwölf Lebensjahren fähig zu einem „Denken zweiten Grades: Das konkrete Denken ist die Vorstellung einer möglichen Handlung, das formale Denken die Vorstellung einer Vorstellung möglicher Handlungen“ (Piaget 1974: 203f.). „Damit entsteht auch eine größere Fähigkeit, versuchsweise unterschiedliche Positionen einzunehmen und die Konsequenzen, die aus bestimmten Grundannahmen folgen, gedanklich durchzuspielen“ (Göppel 2019: 133). Die karnevaleske Verkehrung der Welt, wie das Subjekt sie vorfindet, scheint für derartige Gedankenspiele geeignet und kann von Jugendlichen also durchaus als solche erkannt und interpretiert werden, jedoch nur vor dem Hintergrund entsprechender Medienerfahrungen.

Einerseits können Medientexte durch kognitive Effekte zu einem Wissenserwerb führen sowie „Realitätsvorstellungen, Wissens- und Einstellungsstrukturen“ prägen (Friedrich 2013: 402), andererseits hängen ebendiese kognitiven sowie vor allem Einstellungseffekte unter anderem wiederum von bestehenden Wissens- und Einstellungsstrukturen ab. Sofern vorhanden, werden bestimmte Medieninhalte also auch vor dem Hintergrund ähnlicher Medienerfahrungen gedeutet und kontextualisieren sich letztlich indirekt selbst. So können Jugendliche mit entsprechenden Medienerfahrungen bspw. Gewaltdarstellungen in Actionfilmen oder Battle-Rap-Texten innerhalb des jeweiligen Frames ACTIONFILM resp. BATTLE-RAP rezipieren und deuten, anstatt innerhalb des Frames REALE GEWALT (vgl. Fiske 1991: 76). Diese Medienkompetenz zusammen mit Selbstregulierung, einem stabilen sozialen Umfeld, einem positiven Selbstbild etc. können für den Medienkonsum des sozialen Subjekts entsprechend Schutzfaktoren darstellen, die vom somit selbstreferenziellen Medieninhalt unberührt bleiben (ebd.: 414).

Neben den sozialen Faktoren sind also auch Rezeptionssituation, -modalität und -haltung von entscheidendem Einfluss auf die Medienwirkung (vgl. Friedrich 2013: 402). Durch die in 2.3.1 beschriebenen technischen Veränderungen der Vermittlung und Reproduktion von Kunstwerken und anderen semiotischen Medieninhalten – also Texten in Fiskes Sinne – hat der Rezipient zunehmend Einfluss auf die Rezeptionssituation und damit auch auf die Bedeutung und den Sinn des Textes. Während sich der Rezipient beim Besuch des Kinos dessen Rezeptionsbedingungen, dessen Diskurs und damit auch stärker der Dominanz des Textes unterordnen muss, kommt das Fernsehen zum Rezipienten, in sein „Wohnzimmer als kulturellen Raum“ (Fiske 1991: 74), und ordnet sich entsprechend seinen Rezeptionsbedingungen und seinen Diskursen und Kontexten unter (ebd., vgl. Müller 2012). So gibt es seit Jahrzehnten immer wieder Studien – z.B. von Palmer (1986) oder von Tulloch und Moran (1986) –, die aufzeigen, dass die meisten Menschen, einschließlich Kinder, während des Fernsehens parallel in verschiedenste Aktivitäten involviert sind, dadurch die Rezeptionssituation individuell gestalten und somit entscheidenden Einfluss darauf haben, welche Rolle der jeweilige Medieninhalt in ihrem Alltag und schließlich in ihrem Leben spielen soll (vgl. Fiske 1991: 73f.). Gleichermäßen gilt dies für das Radio im Gegensatz zum Konzert und umso stärker ist der Einfluss der Rezipierenden durch die Möglichkeit des Streamings geworden, bei dem sie nicht nur Ort und Situation, sondern auch Zeitpunkt und Qualität des Medieninhalts genauestens selektieren können.

Ihr Einfluss auf Kontextualisierung und Rezeptionssituation des Medieninhalts ermöglicht es Rezipierenden, die im Zuge der Reproduktion verlustig gegangene originäre Ritualisierung – etwa eines sprachlichen Tabubruch – individuell für sich selbst wiederherzustellen. Während die Lieder für ein Radioprogramm auf eine radiotaugliche Sprache hin selektiert oder eben zensiert werden (vgl. Scholz 2003: 156), können Nutzer von Musikstreaming-Diensten ihre Medienzuwendung selbst regulieren, aus einem vielfältigen Angebot radiotauglicher und nicht radiotauglicher Musik auswählen. Bereits diese bewusste Entscheidung für einen bestimmten Medieninhalt aus einer bestimmten Motivation heraus, zu bestimmten „Uses and Gratifications“ – sei es Neugier (kognitiv) oder Stimmungsregulierung (affektiv, emotional) – macht den Rezipienten zu einem Akteur seines eigenen Medienkonsums, er wird zu seinem eigenen Radio-DJ. Zusätzlich können Hörer noch für regelhafte Rezeptionsumstände sorgen, indem sie die jeweiligen Inhalte nur oder zumindest vornehmlich beim Sport, beim Haushalt, beim Computerspielen oder auf dem Schul- oder Arbeitsweg etc. rezipieren – je nachdem, wann sie ihre Stimmung in welcher Form regulieren möchten. Die Tabuverletzungen in den jeweiligen Medientexten können also vom Rezipienten selbst „lokal, zeitlich und personell usw. streng reglementiert[]“ werden (Ertelt-Vieth 2002: 75). In diesem Zusammenhang ist deshalb von aktiven Rezipienten die Rede, die passiven Rezipienten gegenüberzustellen sind, die Texte nicht

aus einer bestimmten Motivation heraus, sondern vielmehr zufällig bis unfreiwillig rezipieren, weil diese beispielsweise von Menschen in ihrer Umgebung auditiv oder etwa von der Zeitung, die sie lesen, visuell reproduziert werden.

Die bewusste Entscheidung für die aktive Rezeption der Texte hat auch Einfluss auf die Haltung, mit der diese rezipiert werden. Während bei passiver Rezeption eine genießende Haltung lediglich kontingent ist, sind genießende Haltung und Gratifikation bei der aktiven Rezeption im Regelfall die notwendige Voraussetzung für die Medienzuwendung (Friedrich 2013: 403).⁴⁰ Die genießende Haltung schließt eine kritische Auseinandersetzung mit dem Rezipienten jedoch keineswegs aus: Die zunehmende Analysierbarkeit des Kunstwerks bewirkt eine „gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft“ (Benjamin 2008: 367) und damit auch eine gegenseitige Durchdringung von der genießenden Haltung und der kritischen Haltung „eines fachmännischen Beurteilers“ (ebd.: 365). Apperzeption wird dadurch der Regelfall der aktiven Rezeption; besonders dann, wenn eine künstlerische Strömung – wie der Battle-Rap – von gesellschaftlicher Bedeutung ist (ebd.): Um populär zu sein, muss ein Text nicht nur von verschiedenen sozialen Gruppen in verschiedenen Lesarten (Fiske 1991: 66), sondern auch in verschiedenen Haltungen und verschiedenen Modi rezipiert werden können (ebd.: 73).⁴¹ Somit können aktive Rezipienten mit entsprechendem Hintergrundwissen eine vertraute Darstellung sowohl genießen als auch gleichzeitig sich selbst genau dafür kritisieren (ebd.: 91).⁴²

Durch die zunehmende Aktivität und auch Ermächtigung des Rezipienten wird die Medienrezeption weniger zum Monolog zwischen Autor und Rezipient als vielmehr zum „Dialog zwischen dem Text und dem sozial situierten Leser“ (Fiske 1991: 66). Dennoch verschwindet das Konzept des Produzenten nicht ganz und gar aus der Rezeptionssituation, sondern scheint eine Art Projektionsfläche für die emotionalen Effekte seines Werks darzustellen, indem ihm nach wie vor die *Accountability* (Haugh 2013), also die Verantwortlichkeit für dieselben zugeschrieben wird. Da durch die Sinnstiftung seitens des Rezipienten verschiedenste, sogar kontradiktorische Lesarten desselben Textes möglich sind (Fiske 1991: 67), können Produzenten auch für Bedeutungen verantwortlich gemacht werden, die sie gar nicht intendiert haben (Haugh 2013: 3). Textproduzenten im Allgemeinen werden also für die jeweiligen subjektiven

⁴⁰ Eine Ausnahme von dieser Regel bilden wohl nur absichtliche Rezeptionen aus wissenschaftlichem Interesse oder besonderer Neugier.

⁴¹ Die gesellschaftliche Bedeutung und Popularität des Battle-Rap zeigt sich gerade in der Echo-Preisverleihung, i.e. in der Menge der verkauften Alben durch Kollegah und Farid Bang. Ferner spielt die Apperzeption im Rap insofern eine wichtige Rolle, als er von den Rezipienten nicht nur passiven Konsum, sondern „kulturelle Aktivität“ (Scholz 2003: 151f.) – etwa in Form von aktiver Teilnahme, Imitation und Weiterverarbeitung (ebd.: 151f.) – abverlangt, für die eine vorgeschaltete aktive Apperzeption grundlegend ist.

⁴² In diesen beiden Haltungen spiegeln sich zuweilen auch die beiden kulturellen Identitäten und Sozialisierungen der aktiven Rezipienten wider: die subkulturelle Identität mit der künstlerisch-genießenden Rezeptionshaltung und die hauptkulturelle Identität mit der kritischen.

Bedeutungsrepräsentationen (*meaning representations*) als soziale Konsequenzen ihrer Äußerungen zur Verantwortung gezogen, die Haugh definiert als: „a reflexive intentional (in the philosophical sense of directed) mental state-process that arises as a consequence of the speaker’s [...] behaviour“ (ebd.: 9). In alltäglicher Bona-Fide-Kommunikation erwarten Sprecher nicht nur verstanden zu werden, sondern bestehen auf den verständlichen Charakter ihrer Äußerungen (Haugh 2013: 15); (pop-)kulturelle Texte mit künstlerischem Anspruch hingegen leben von Polysemie und Polyvalenz (vgl. Fiske 1991: 65f.). Durch bestimmte „meaning-actions“ – wie etwa die Modalität des karnevalesken, ironischen und uneigentlichen Sprechens im Battle-Rap – können Textproduzenten den Grad ihrer Verantwortlichkeit für potenziell herausgelesene Bedeutungen modulieren bzw. reduzieren (Haugh 2013: 15).

Bei massenhaft reproduzierten und rezipierten Kunstwerken, die, um derart populär zu sein, zwangsläufig verschiedenste Bedeutungsrepräsentationen zulassen müssen (Fiske 1991: 66), gestaltet sich der Zusammenhang zwischen Bedeutung und Verantwortung zudem ungleich schwerer. Umso wahrscheinlicher wird eine von der Sprecherintention abweichende Decodierung,⁴³ je größer die sozialen Differenzen zwischen Produzenten (*encoders*) und Rezipienten (*decoders*) sind, da die Bedeutungsrepräsentationen stärker durch die soziale Situation der Rezipienten als durch die des Produzenten bestimmt sind (Eco 1972, vgl. Fiske 1991: 65). Für Formen der Massenkommunikation – seien es massenhaft replizierte und verbreitete Musiktexte, Printmedien oder Social-Media-Kommentare – stellen von der Intention des Textproduzenten abweichende Decodierungen und Bedeutungsrepräsentationen also einen unvermeidlichen sowie quantitativ erheblichen Rezeptionsaspekt dar. Um den Bedeutungspotenzialen eines Textes habhaft zu werden, ist es entsprechend vonnöten, das intertextuelle Netz aus Bedeutungsrepräsentationen, Lesarten und Interpretationsangeboten im Diskurs aufzuspüren und zu analysieren.

2.3.3 Tabukomplexe zwischen Intertextualität, Kontext und Diskurs

Die Grenzen und Schwierigkeiten einer isolierten Medienbetrachtung, Einschätzungen über mögliche Rezeptionswirkungen zu treffen, können nur überwunden werden durch eine intermediäre Medienbetrachtung, die die „Einflüsse der gesamten Medienkonstellation“ (Schweiger 2013: 18) nachzuvollziehen versucht. „Der Begriff Medienwirkung umfasst in einem weiten Sinn alle Veränderungen, die – wenn auch nur partiell oder in Interaktion mit anderen Faktoren – auf Medien bzw. deren Mitteilungen zurückgeführt werden können“ (Winfried Schulz zit.

⁴³ Haugh (2013: 12) spricht mit Ranciére in diesem Zusammenhang von einer *mésentente*: einem „misunderstanding on a deeper level“.

nach Bonfadelli 2001: 17).⁴⁴ Da solche Effekte und „Veränderungen“ als mentale Prozesse von außen nicht zu beobachten sind, müssen sie über ihren Ausdruck in sprachlichen Zeichen ermittelt werden (Müller 2012: 53). In Anbetracht der Vielfalt an möglichen Bedeutungen und Bedeutungsrepräsentationen eines Textes (vgl. 2.3.2) fasst Fiske (1991: 1) „culture as the generation and circulation of this variety of meanings and pleasures within society“. Nicht nur Kunstwerke und ihre Bedeutungsaspekte, sondern auch soziale Strukturen reproduzieren sich damit fortwährend; Bedeutungen und Vergnügungen (*pleasures*) sind fester Bestandteil (*part and parcel*) dieser sozialen Strukturen (ebd.). So wie Hintergrundwissen und kultureller plus sprachlicher Kontext dem jeweiligen Rezipienten dazu dienen, Bedeutungsrepräsentationen zu konstruieren und aus seiner Subjektposition heraus für sich dem Text Sinn zu entnehmen – oder besser: zu verleihen –, so müssen ebendiese Faktoren auch im Einzelnen untersucht werden, um die möglichen Sinnstiftungsprozesse und Bedeutungsrepräsentationen nachzeichnen zu können.

Rezipienten als soziale Subjekte rezipieren Medientexte vor dem Hintergrund ihrer „echten“ sozialen Erfahrungen sowie ihrer textlich vermittelten (Fiske 1991: 62), also ihrer kulturellen Erfahrungen mit anderen Texten (ebd.: 117). Busse (2007: 85) spricht in diesem Zusammenhang auch von kollektiv-epistemischen Kontextualisierungen als „erwartbaren Mustern, Gliederungen und Strukturen in der Ordnung des gesellschaftlichen Wissens“. Da diese soziale Subjektivität sowie das intertextuelle Wissen des jeweiligen Rezipienten größeren Einfluss auf den Sinnstiftungsprozess haben als die Subjektivität des Textes selbst (Fiske 1991: 62), ist es für die Einschätzung der möglichen Rezeptionswirkung eines Textes entscheidend, ebendiese intertextuellen Beziehungen im Sinne einer Ethnographie (vgl. ebd.: 63) zu untersuchen: „Studying a text’s intertextual relations can provide us with valuable clues to the readings that a particular culture or subculture is likely to produce from it“ (ebd.: 108).

Fiske unterscheidet hierzu zwischen vertikaler und horizontaler Intertextualität. Während erstere zwischen dem primären Medientext (etwa der Fernsehsendung oder eben dem Lied) und nachfolgenden Texten, die sich explizit auf ebendiesen beziehen, entsteht (s.u.), können Rezipienten aufgrund ihrer Medienerfahrungen horizontale Intertextualität zwischen verschiedenen Primärtexten herstellen und den jeweiligen Text innerhalb dieser Zusammenhänge wahrnehmen (ebd.: 108f.). Als wichtigste Achse der horizontalen Intertextualität nennt Fiske das Genre, das mit dem Battle-Rap für die vorliegende Untersuchung im Zuge der Heterotopologie in 2.2.3 bereits vorgestellt wurde. Wird ein Text vom Rezipienten also als Battle-Rap-Text wahrgenommen, kann dieser intertextuelle Bezüge zu gegebenenfalls zuvor rezipierten

⁴⁴ Original von Winfried Schulz nicht auffindbar.

Texten desselben sowie verwandter Genres herstellen und ihn vor deren Hintergrund deuten (s. 3.1). In dieser „epistemic order“, wie Haugh (2013: 9) es beschreibt, verfügen Rezipienten über unterschiedliches Wissen, das eben zum Teil Resultat kognitiver Effekte voriger Textrezeptionen ist und das sie entsprechend als Diskursakteure in unterschiedlicher Weise wechselseitig kommunizieren können.

Der Sinn eines bestimmten Musikstücks oder Videoclips entsteht demnach nicht in der isolierten Auseinandersetzung der HörerInnen mit ebendiesem, sondern in einem größeren kulturellen Umlauf, in dem Künstler sowohl aktiv präsent sind als auch durch Experten und Fans eingeordnet werden (Androutsopoulos 2016: 7).

Wenn Diskursakteure sich mit ihren Äußerungen explizit auf Primärtexte beziehen, spricht Fiske (1991: 117) von vertikaler Intertextualität. Diese zu untersuchen, um Rückschlüsse auf die Bedeutungs- und Wirkungspotenziale des Primärtextes ziehen zu können, stellt einen Versuch dar, sich auch für die geschriebene Sprache der *procedural consequentiality* aus der empirischen Gesprächsforschung anzunähern, nach der eine Sprechhandlung nur unter Berücksichtigung der anschließenden Sprechhandlungen angemessen untersucht werden kann, in denen sich die Gesprächsteilnehmer die jeweils verstandene Bedeutung der ersten Sprechhandlung widerspiegeln (*display*) (vgl. Deppermann 2001: 70). Da massenmedial geführte Diskurse zwar auch als zerdehnte Gespräche verstanden werden können (vgl. Müller 2012: 59), aufgrund von Vervielfältigung, Verbreitung und Mehrfachadressierung aber selbstredend weit komplexer sind als Face-to-Face-Kommunikation, können Bedeutungen und Wirkungen eines Primärtextes immer nur als Potenziale, erst lokal, pro Einzeltext und Diskursakteur und erst dann sukzessive weitreichender nachvollzogen werden.

Fiske (1991: 84ff.) unterteilt Texte mit vertikalem Bezug zum Primärtext entsprechend weiter in Sekundär- und Tertiärtexte. Erstere geben Rückschlüsse auf mögliche Signifikate des Primärtextes (ebd.: 85), indem sie ausgewählte Bedeutungsaspekte (*selected meaning*) desselben akzentuieren und diskursiv verbreiten (ebd. 117, vgl. Androutsopoulos 2016: 5). Hierzu zählen Werbetexte und vor allem journalistische Texte, die sich entlang einer entsprechenden Skala zwischen den Polen Produzenten-Interesse (Webetexte) und Hörer-Interesse (unabhängige Kritiken) anordnen lassen (Fiske 1991: 118).

Tertiärtexte hingegen können als „rezipientenseitige Anschlusspraktiken“ (Androutsopoulos 2016: 6) verstanden werden, in denen das soziale Subjekt seine individuellen Bedeutungsrepräsentationen und Lesarten diskursiv offenlegt (Fiske 1991: 117) und die somit als „ethno-semiologische Daten“ (ebd.: 124) für Untersuchungen sowohl der Rezipienten als auch des Primärtextes dienen: „Studying them gives us access to the meanings that are in circulation at any one time“ (ebd.: 117). Fiske zählt zu den Tertiärtexten „talk and gossip“ (ebd.: 85), also vor allem Privatgespräche, aber auch Leserbriefe. Durch die folgenschwere Weiterentwicklung medialer Ausdrucksmöglichkeiten jedweder Rezipienten – vor allem in Form von

Blogs und Social Media – findet dieser „talk and gossip“ jedoch keineswegs nur noch im Privaten statt. Tertiärtexte werden nunmehr potenziell ebenso weit verbreitet wie journalistische Sekundärtexte und können, wie sich zeigen wird, diesen zuweilen sogar vorangestellt werden, indem journalistische Texte bspw. auf Tweets Bezug nehmen. Benjamins (2008: 361) Postulat „Der Lesende ist jederzeit bereit, ein Schreibender zu werden“ ist in einer digital vernetzten Welt zutreffender denn je, sodass die Grenze zwischen Sekundär- und Tertiärtexten zunehmend verschwimmt und die jeweiligen Sphären sich stärker verschränken (Androutsopoulos 2016: 5), nunmehr eher eine graduelle als eine qualitative Unterscheidung zulassen.

Von Produzentenseite lässt sich die diskursive Weiterverarbeitung in Sekundär- und Tertiärtexten schließlich antizipieren. In dem Maße, in dem Kunstwerke oder auch medial verbreitete Äußerungen auf Reproduzierbarkeit und technische Verbreitung angelegt sind (Benjamin 2008: 350), können ihre Produzenten auch ihre anschließende diskursive Verbreitung miteinkalkulieren. In Bezug auf Tabus aus sozialem Takt beschreibt Niehr (2019: 2) die Kommunikationsstrategie populistischer Parteien, „immer wieder Tabus zu brechen, um auf diese Weise dazu beizutragen, die Grenzen dessen, was in der Gesellschaft als sagbar gilt, auszuweiten“. Dies geschehe nicht nur dadurch, dass andere Parteien die aufsehenerregenden Tabubrüche nachahmen (ebd.: 5), sondern auch durch die hier behandelte diskursive Weiterverarbeitung in Sekundär- und Tertiärtexten: „Damit werden derartige [...] Anschauungen zitierend wiederholt und im gesellschaftlichen Bewusstsein wachgehalten“ (ebd.). Zu überprüfen ist hier die Übertragbarkeit dieser Hypothese auf Tabubrüche im Allgemeinen oder besser: die Gegenhypothese für die hier untersuchten ritualisierten Tabubrüche: Zwar werden Tabubrüche durch die diskursive Weiterverarbeitung „im gesellschaftlichen Bewusstsein wachgehalten“, aber sie werden als Tabubrüche (!) wachgehalten, wodurch nicht etwa der Tabubruch, sondern der Tabumechanismus aus Tabu und Sanktion, Bewertung reproduziert und schließlich gestärkt wird. Für die Überprüfung einer solchen Hypothese muss es Programm sein, die Art und Weise, in der Tabubrüche vertikal-intertextuell (metasprachlich) weiterverarbeitet, perspektiviert und kontextualisiert werden, zu untersuchen. Untersucht wird also der Tabudiskurs, der im Übrigen die tabuisierte Perspektivierung nicht einfach regelhaft wiederholt, sondern es wird über das Tabu gesprochen „in einer ganz besonderen Art und Weise, die nicht selber eine (unzulässige) Tabuverletzung mit sich bringt“ (Schröder 1999: 8) und von verschiedenen Umgehungsstrategien geprägt ist (ebd.: 9).

Indem Diskursakteure den Tabubruch durch unterschiedliche horizontal-intertextuelle Bezüge je unterschiedlich kontextualisieren und ihn aus ganz unterschiedlichen Subjektpositionen mit je eigener sozialer Situierung, Hintergrundwissen, Haltung etc. perspektivieren, geben sie sich im Tabudiskurs als verschiedenen (Sub-)Kulturen – oder eben „Lagern“ (vgl. Niehr

2019: 5) – zugehörig zu erkennen. Denn die Bedeutung des Primärtextes wird nicht nur in der sprachlichen und situativen Umgebung repräsentiert bzw. konstruiert, sondern auch in der jeweiligen sozialen Umgebung des Textes (Müller 2012: 38), seinem jeweiligen soziokulturellen Kontext. Die Frage, „[w]elche kulturellen Wissensbestände leiten die Produktion und Interpretation von Äußerungen, und wie reglementieren sozialen (sic) Gruppen die in ihnen stattfindende Kommunikation“ (Androutsopoulos 2016: 3), lässt sich also mit einem systematischen Blick auf die Sekundär- und Tertiärtexte beantworten: „Reading the secondary and tertiary texts can help us see how the primary text can be articulated into the general culture in different ways, by different readers in different subcultures“ (Fiske 1991: 126).

Eine große Rolle für die diskursive Artikulation aber auch Konstitution solcher sozialen Gruppen und Subkulturen spielen soziale Codes (vgl. 2.2.1). Zunächst sind Primärtexte wie etwa Rap-Songs nicht nur semiotisch, sondern auch soziokulturell und „konventional-representational“ codiert (Fiske 1991: 5f.). Da Rezipienten diese Codes auf Grundlage ihrer sozialen Situierung decodieren (vgl. 2.3.2), kommt es bei sozialen Differenzen – zwischen Produzent und Rezipient sowie zwischen Rezipienten untereinander – auch zu divergierenden Decodierungen. Diese werden in den anschließenden Sekundär- und Tertiärtexten wiederum sprachlich recodiert, indem Rezipienten nun als Diskursakteure die fokale Äußerung durch „divergente Kontextualisierungen“ perspektivieren (Müller 2012: 61), sodass sie wiederum rezipiert und decodiert werden können, wie das Modell in Abbildung 1 (S. 60) veranschaulichen soll. Die anschließenden Rezeptions- und Decodierungsprozesse (im Modell die Lesarten 3-5) involvieren nicht mehr zwangsläufig eine Rezeption des Primärtextes, vielmehr ist gerade bei subkulturellen Texten davon auszugehen, dass die Rezeption des gesamten Primärtextes außerhalb der Subkultur die Ausnahme und die bloße Rezeption selektiv-perspektivisch zitierender Sekundärtexte die Regel darstellt. Durch diesen – einem hermeneutischen Zirkel nicht unähnlichen – Zyklus werden die Codierungen von Bedeutung zu „a rule-governed system of signs, whose rules and conventions are shared amongst members of a culture, and which is used to generate and circulate meanings in and for that culture“ (Fiske 1991: 4).

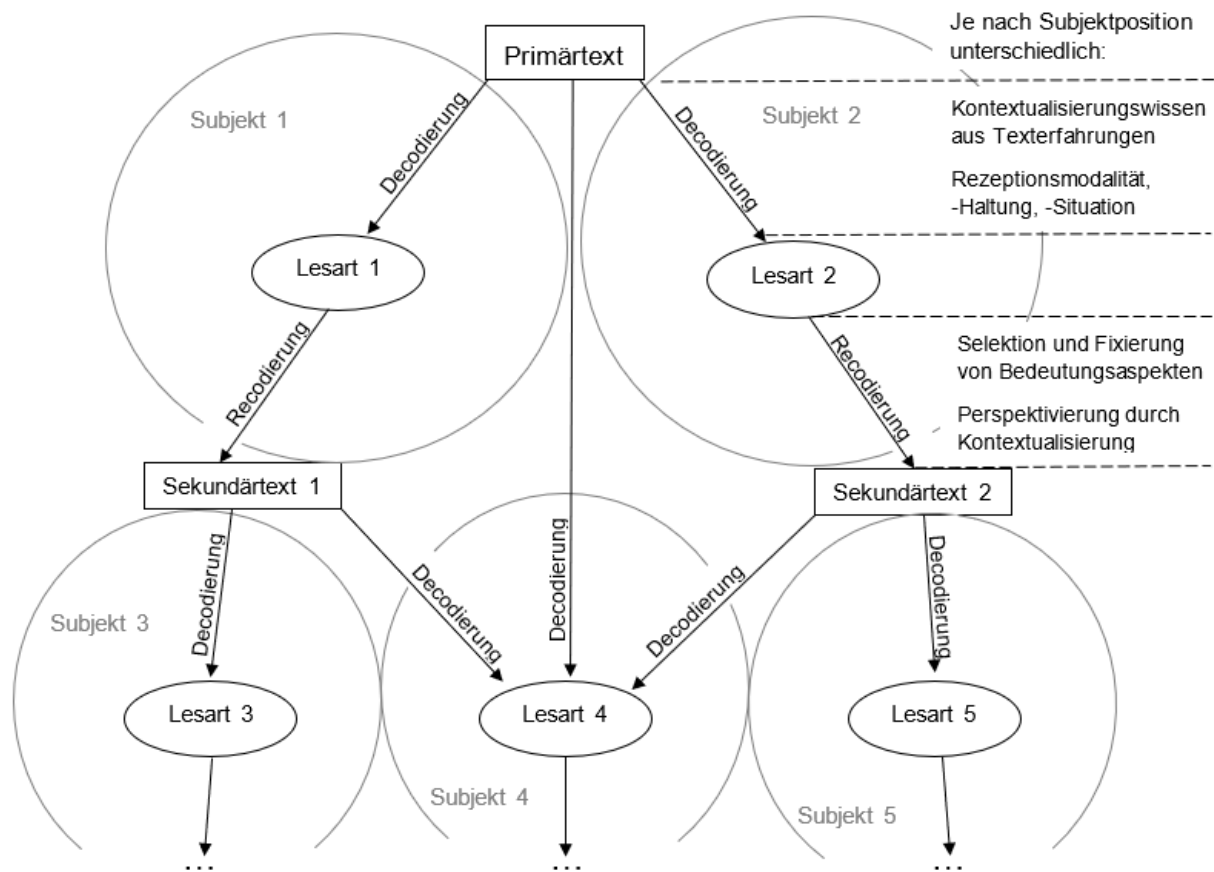


Abbildung 1: Subjektive Konstruktion und intersubjektive Zirkulation von Bedeutung

Soziale Gruppierungen und ihre jeweilige Einordnung eines bestimmten Primärtextes, aus der sich auch auf dessen jeweilige Rezeptionswirkung schließen lässt, müssen sich also im Diskurs anhand ihres divergenten Sprachgebrauchs, ihres jeweiligen Codes aufspüren lassen. Nach Bourdieu (1974: 57) aktualisieren sich verschiedene soziale Gruppen oder Klassen dadurch, dass ihre Individuen „in symbolische Beziehungen zueinander treten, die die Differenzen von Stellung und Lage in logischer Systematik ausdrücken“ und dabei „signifikante Unterscheidungsmerkmale“ versprachlichen. Die zu untersuchenden sozialen Codes sind also „Unterscheidungszeichen, kraft derer Subjekte ihre Stellung in der Sozialstruktur ausdrücken und zugleich für sich selbst und die anderen [...] konstituieren“ (Bourdieu 1974: 58). In diesen Unterscheidungszeichen der sozialen Stellung drücken sich im Zuge der zyklischen Verbreitung von Bedeutung auch die beiden wichtigsten Faktoren für die sozial motivierte Sinnstiftung der Rezeption aus: institutionelle Sozialisation und soziale Klasse (Fiske 1991: 63). Klassendifferenzen wie Bildungsgrad oder Sinn für Ästhetik werden dabei oft durch die Metapher des „guten Geschmacks“ als physisch und natürlich vermittelt (Fiske 1991: 12f., vgl. Bourdieu 1968).

Derartige Unterscheidungszeichen erlauben, indem sie „eine ausdrückliche Verdoppelung der notwendig mit einer Klassenstellung verbundenen (im Sinne der Linguisten aufzufassenden) »Werte« vornehmen, eine spezifisch kulturelle Ordnung methodologisch zu autonomisieren“ (Bourdieu 1974: 58). Aus Sicht der Hauptkultur können diese Werte auch als moralische Normen, als Teile einer *moral order* verstanden werden, die die Erwartungen formen, vor deren Hintergrund sprachliche Äußerungen interpretiert werden (Haugh 2013: 8), während eine Sub- bzw. Gegenkultur sich gerade dadurch konstituiert, genau diese Konventionen und Erwartungen in Teilen zu brechen und zu verkehren (vgl. 2.2). Die Ambivalenz der verschiedenen Lesarten und Bedeutungen, die beim Witz sowie beim Tabubruch schonungslos ausgenutzt und dabei offengelegt wird (s. 2.1.2), muss vonseiten der dominanten Kultur zugunsten der sozialen Ordnung verkannt, die Bedeutung zugunsten der dominanten Lesart fixiert werden (Balle 1990: 42, Lanza 2002: 42f.), sodass die Deutungshoheit sozialer Gruppen und (Sub-)Kulturen mit deren jeweiliger Diskursmacht zusammenhängt (Fiske 1991: 126).

All diese unterschiedlichen Möglichkeiten der Decodierungen, Rezeptionswirkungen und auch Einstellungswirkungen lassen sich nur nachvollziehen, indem sie in Form von Recodierung, Kontextualisierung und Distribution im Diskurs nachverfolgt werden. Dabei ist insbesondere darauf zu achten, inwiefern sich verschiedene (Sub-)Kulturen und soziale Gruppen mit ihren sozial motivierten Lesarten und entsprechenden Recodierungen bewusst oder unbewusst aufeinander beziehen und voneinander abgrenzen.

3. Analyse eines Tabubruchs und seiner diskursiven Effekte

In diesem Teil der Arbeit soll ein methodisches Vorgehen vorgestellt werden, mit dem die kognitiven und kulturellen Wirkungspotenziale subkultureller Tabubrüche besser eingeschätzt und plausibilisiert werden können als mit einer bloßen Betrachtung der tabubrechenden Äußerung selbst. Hierzu wird beispielhaft diejenige Textzeile untersucht, die für die in der Einleitung beschriebene Empörung gesorgt hat. Da der Sinn einer Äußerung erst durch die Einordnung in einen bestimmten Kontext produziert werden kann, werden in 3.1 auch diejenigen intertextuellen Bezüge der Zeile untersucht, die von Menschen außerhalb der Subkultur weniger hergestellt werden können, für aktive Hörer des untersuchten Albums jedoch kognitiv präsent sind. Anschließend gilt es, den unterschiedlichen Interpretationen und Wirkungen der Textzeile sowie weiteren kulturellen Effekten dieses Tabubruchs im Diskurs habhaft zu werden. Dazu wurden zwei Korpora erstellt, deren quantitative Voranalyse in 3.2 diejenigen Diskursphänomene vorzeichnet, die für die anschließende qualitative Analyse von Zeitungs- und Social-Media-Texten am relevantesten erscheinen. Letztere umfasst die Untersuchung des sprachlichen Ausdrucks divergierender Lesarten der Zeile in 3.3, normativer Bewertungen derselben in 3.4 sowie Positionierungsmarker und Unterscheidungszeichen in Bezug auf bestimmte Kulturbereiche und ihre Akteure in 3.5.

3.1 Analyse des Primärtextes

In einem ersten Schritt der Analyse der möglichen Kontextualisierungen und Bildungen von Gruppenidentitäten zwischen Produktion und Rezeption, Subkultur und Hauptkultur ist zunächst ein Blick in den Primärtext vonnöten, auf den sich die anschließenden diskursiven Auseinandersetzungen metasprachlich beziehen. Zwar kann jeder einzelne Songtext des untersuchten Albums *Jung, brutal, gutaussehend 3* prinzipiell einen Primärtext darstellen, die folgende Untersuchung konzentriert sich jedoch auf diejenige Textzeile, auf die sich bei Weitem die meisten Diskursäußerungen zum Album beziehen und die somit einen eigenen Tabudiskurs eröffnet hat. Entsprechend ist davon auszugehen, dass diese Zeilen aus Sicht der zahlreichen passiven, unfreiwilligen Rezipienten, die aufgrund der Echo-Preisverleihung und der anschließenden Medien-Berichterstattung auf die Zeile aufmerksam wurden, den größten Tabubruch darstellt.

Ziel der Analyse ist es jedoch weniger, den fraglos schockierenden, abstoßenden Effekt der folgenden Zeilen zu erörtern, da dieser im öffentlichen Diskurs selbst offensichtlich ist und keiner Beweisführung bedarf; er steht ganz und gar außer Frage. Vielmehr ist die Herausforderung, zu untersuchen, welche Rezeptionshaltung und welches Kontextualisierungswissen darüber hinaus nötig sind, damit sich selbst derartige sprachliche Äußerungen einer gewissen Beliebtheit bei einigen Rezipienten erfreuen, inwiefern also selbst die folgenden Zeilen für

einige Rezipienten die in 2.1 und 2.2 dargelegten lustvollen, witzigen, aggressionsentladenden und/oder identitätsstiftenden Effekte verursachen können (vgl. Bloching und Landschoff 2018).

*Und wegen mir sind sie beim Auftritt bewaffnet/
Mein Körper definierter als von Auschwitz-Insassen/
Ich tick' Rauschgift in Massen, dicke Bauchtaschen-Rapper/
Wenn ich will, macht Genetikk ein Auslandssemester⁴⁵*

Obwohl (oder wie die Tabuforschung lehrt: gerade weil) diese Zeilen eine schockierende, menschenverachtende Äußerung beinhalten, haben sie auch das Potenzial für humoristische bzw. witzige Effekte. Diese sind für Rezipienten, die der Subkultur des Battle-Rap fern sind, schwer zu erkennen, spielen sich aber gleich auf mehreren Ebenen ab, die für Raptexte typisch und geradezu genreprägend sind. Auf phonetischer Ebene kann die Rap-typische Reimkomplexität (Verlan 2003: 145) in Form mehrsilbiger Assonanz humoristische Effekte haben. So stimmen bei *Auftritt bewaffnet*, *Auschwitz-Insassen* und *Rauschgift in Massen* jeweils die Vokale nicht nur der letzten betonten Silbe, sondern aller betonten Silben miteinander überein, sodass sich folgendes Muster ergibt: [aʊ]-[ɪ]-*unbetonte Silbe*-[a]-[ə]. Dieser Gleichklang bedient einen sprachlichen Spieltrieb (Verlan 2003: 139) und erzeugt beim Hören ein gewisses „Wohlgefallen“ (Freud 2006: 105), das eng mit den Effekten von klassischen Witzen verwandt ist. Der äußerlichen Ähnlichkeit der jeweiligen Wörter und Syntagmen wird ihre unmittelbar anschließend kognitiv verarbeitete Unterschiedlichkeit auf der Inhaltsebene gegenübergestellt. Ähnlich wie bei klassischen Wortwitzen mit einem homophonen „Connector“ (Coulson et al. 2006: 229), der in derselben äußeren Form zwei unterschiedliche Bedeutungen verhüllt, die später die für den Witz konstitutive Überlagerung zweier gegensätzlicher Frames ermöglichen (Raskin 1985: 114), überlagern Schüttelreime, Wortspiele und mehrsilbige Reime in ähnlichen äußeren Formen unterschiedliche Bedeutungsinhalte, sodass beim Übergang von Signifiant zu Signifié auch ein Frameshift von ÄHNLICH zu UNÄHNLICH stattfindet, der wiederum einen belustigenden, humoristischen Effekt haben kann (Goatly 2012: 281, Freud 2006: 47ff.).

Abseits dieser phonetischen Effekte, die bei Rap-Musik nunmehr zum Standard gehören, ist es jedoch komplexer zu ermitteln, inwiefern die Zeile rezipientenseitig witzige Affekte hervorrufen könnte. Diese Frage wurde bereits ausführlicher in einem früheren Beitrag (Bloching und Landschoff 2018) behandelt, dessen Darstellungen hier daher nur knapp wiedergegeben werden sollen. Der witzige Effekt steht nicht, was eine nachvollziehbare erste Intuition wäre, wegen des zweifelsohne menschenverachtenden Inhalts des Textausschnitts infrage, sondern wegen der Komplexität des Frameshifts, für dessen Nachvollzug spezifisches Hintergrundwissen vonnöten ist. Im Gegensatz zu einfachen Wortwitzen – wie beispielsweise in einem

⁴⁵ *Kollegah und Farid Bang*: „0815“

älteren Song Kollegahs: „[ich] definiere den Körper wie ein Anatomielexikon“⁴⁶ – findet sich hier kein homonymer Connector (Coulson et al. 2006: 229), der zwei Frames in sich vereinen könnte. Der Witz findet sich hier nicht in einer für witzige Effekte „überbewerteten Ambiguität“ (Goatly 2012: 276), sondern in der bewusst übertriebenen Re-Vokation ein und desselben Frames (Brock 2004: 357). So wird mit „Mein Körper definiert“ der Frame GERINGER KÖRPERFETTANTEIL evoziert, der sich eines typischen Topos des Battle-Raps im Allgemeinen und des Albums *JBG3* im Speziellen bedient: die Darstellung des eigenen Körpers als STARK, DURCHTRAINIERT und ATTRAKTIV. Diese Frames sind es, die mit der Punchline „[-]er als von Auschwitzinsassen“ in besonders gewaltiger Weise gebrochen werden. Erstens wird der Frame GERINGER KÖRPERFETTANTEIL in bewusst übertriebener Weise re-evoziert, was für Rezipienten, die mit den Topoi des Albums vertraut sind (s.u.), einen Frameshift von REAL („mein Körper definiert“) zu IRREAL („[-]er als von Auschwitzinsassen“) triggert – einen der Grundtypen von Frame-Dichotomien (vgl. Raskin 1985: 111, Brock 2004: 357). Zweitens werden dabei die Frames von einem geringen Körperfettanteil im Sinne von STARK, MUSKULÖS gebrochen und müssen durch die Frames eines geringen Körperfettanteils im Sinne von AUSGEHUNGERT, LEIDEND ersetzt werden, was wiederum einen Frameshift darstellt. Dadurch können Rezipienten der Zeile durchaus eine kritische Lesart abgewinnen, da Witze in der Regel zunächst einen (hier sowohl sub- als auch haupt-)kulturell akzeptierten Frame evozieren (hier ein geringer Körperfettanteil als GESUND und ERSTREBENSWERT), um ihn anschließend durch den Tausch mit einem subversiven Frame (hier ein geringer Körperfettanteil als UNGESUND und LEID VERURSACHEND) implizit zu kritisieren (Ritchie 2005: 282). Besonders für Rezipienten, die mit dem Genre des Battle-Raps, in dem Selbstdarstellung und Zur-Schau-Stellung von STÄRKE, MUSKULOSITÄT und ATTRAKTIVITÄT einen typischen Topos darstellt, vertraut sind, kann die Zeile also eine „Kollision von Diskursen“ (Fiske 1991: 87) darstellen, in der ebendieser Topos durch die Kollision mit dem Auschwitz-Diskurs und Bedeutungsaspekten wie HUNGER oder LEID in seiner Ambivalenz konterkariert und hinterfragt werden kann.

Wird die Zeile also vor dem Hintergrund der genrespezifischen maßlosen Selbstüberhöhung wahrgenommen, kann sie als eine Hyperbel gelesen werden, die für den Rezipienten zur gleichzeitigen Kritik ebendieses genrespezifischen Ideologems beiträgt. „Excess allows for a subversive, or at least parodic, subtext to run counter to the main text and both ‚texts‘ can be read and enjoyed simultaneously by the viewer, and his/her disunited subjectivity“ (Fiske 1991: 91). Sowohl hyperbolische Exzesse (ebd.) als auch besonders beleidigende Witze (ebd.: 87) können also, unabhängig von der Intention des Textproduzenten, die Mechanismen, derer er

⁴⁶ Kollegah: „Bossaura“

sich dabei bedient derart ad absurdum führen, dass deren kritisch-parodische Lesart sich dem Rezipienten geradezu aufzwingt. Im genannten Beispiel ist dies die erwähnte Figur der Selbsterhöhung und Selbstdarstellung, die für die Funktionsweise des Battle-Rap konstitutiv und auch in übertriebener Form wohl etabliert ist (s. Tab. 1), deren sich gegenseitig übertrumpfende, übertreibende Spielarten durch Zeilen wie die vorliegende jedoch einen Exzess der Bedeutung konstituieren, der neben der Lesart im Rahmen des subkulturell dominanten Topos SELBSTDARSTELLUNG zunehmend eine Lesart nahelegt, die den Rahmen sprengt, die ebendiesen Topos überzeichnet, parodiert und somit letztlich untergräbt (ebd.: 91, vgl. 85). Etwas erfahrenere Hörer von Rap-Musik können die angeführten Zeilen also nicht nur durch ihr historisches Wissen, sondern vor allem auch durch (inter)textuell vermittelte Erfahrungen mit demselben Genre kontextualisieren (ebd.: 62, 117) und somit als Spielart Battle-Rap-typischer formaler und inhaltlicher Topoi wie MEHRFACHREIM, VERGLEICH, HYPERBOLISCHE SELBSTDARSTELLUNG, PHYSISCHE STÄRKE, TOD und LEID rezipieren.

Zwar finden sich auf dem Album auch weitere Zeilen, die Bedeutungsaspekte wie ANTISEMITISMUS oder NATIONALSOZIALISMUS vermitteln, allerdings stellen diese quantitativ einen weit weniger funktionalen Kontext dar, als die inhaltlichen Topoi TOD, LEID, KRIEG, MASSEMORD und die rhetorischen Praktiken VERGLEICH, HYPERBEL, SELBSTDARSTELLUNG. Erstere lassen sich letzteren entweder unterordnen oder vermitteln unterschiedliche Perspektivierungen auf das Referenzobjekt, beispielsweise wenn Hitler als Vergleichsobjekt zur Beleidigung eines bzw. aller „Almans“ (=Deutschen) herangezogen wird. Sie vermitteln somit kein kohärentes Narrativ wie es sich etwa in Form von GEWALT = DOMINANZ = MASKULINITÄT = ERSTREBENSWERT auf dem Album durchzieht, sondern lassen sich stattdessen nahtlos in ebendieses einfügen (vgl. Bloching und Landschoff 2018: 24).

Tabelle 1 stellt also eine Auswahl der für die Kontextualisierung der untersuchten Zeile relevanten formal-rhetorischen Praktiken sowie inhaltlich-konzeptuellen Topoi bzw. Frames dar. All dies sind wohlgermerkt lediglich die Praktiken und Topoi, die speziell für diese eine Zeile den engeren Kontext liefern, darüber hinaus ließen sich noch weitere formal-rhetorische Muster finden wie Binnenreim, Haufenreim, Alliteration/Stabreim, Homophonie und Homonymie, Positiv-Vergleich mit wie, Invektive mit zweiter und dritter Person sowie immer wiederkehrende inhaltliche Topoi, die sich Tabubereichen bedienen oder für Tabubrüche verwenden lassen wie SEXUALITÄT, physische und sexuelle GEWALT, MASKULINITÄT, DROGEN, SCHMERZ, ARMUT etc., und den vorliegenden Tabubruch in einem größeren Rahmen kontextualisieren.

Für eine parodische Lesart im Sinne einer gleichzeitig genießenden und unterschwellig kritisch-dekonstruierenden Rezeption (Fiske 1991: 91) ist also der horizontal-intertextuelle

Bezug zu Verwendungsweisen derselben kulturellen Praktik im direkten Ko-Text sowie in anderen Rap-Texten nötig (Androutsopoulos 2016: 4). Die hinreichende Bedingung für eine witzige, lustvolle Rezeptionshaltung ist dieses Wissen jedoch nicht: Damit die Zeile die lustvollen und lustigen Effekte eines Tabubruchs auslösen kann, muss sie auch als solcher verstanden werden, i.e. in Bezug zum historischen Weltwissen gesetzt werden können, das auch subkulturelle Rezipienten im Zuge ihrer Sozialisation in der Hauptkultur erwerben. Auch wenn ein Rezipient die Zeile also auf formale Aspekte wie REIM, VERGLEICH, SELBSTDARSTELLUNG hin decodiert, so entfaltet sie ihren Witz, ihren Tabubruch erst durch ihren semantischen Gehalt, der Bedeutungsaspekte wie KRIEG, MASSENMORD, TOD, LEID, SCHMERZ, JUDENTUM, ANTISEMITISMUS beinhalten kann. Mit Habermas ist hierbei jedoch zu betonen, dass Antisemitismus keineswegs unter Tabu steht, da seine Ablehnung und Verurteilung „überhaupt nichts mit Verdrängung, Ausklammerung oder Verschleierung zu tun“ hat (Schröder 2014: 52): „Die heute verbreitete Verurteilung des Antisemitismus ist deshalb kein Ausdruck einer blinden, affektstabilisierten Abwehrhaltung, sondern das Ergebnis von kollektiven Lernprozessen“ (Habermas 2002). Der Tabubruch in der Textzeile findet also nicht durch Bedeutungsaspekte wie JUDENTUM oder ANTISEMITISMUS statt, die Rezipienten sowohl der Subkultur als auch der Hauptkultur herauslesen können, sondern durch Bedeutungsaspekte, die das Tabu aus Feinfühligkeit verletzen, wie KRIEG, MASSENMORD, TOD, LEID, SCHMERZ, wie sie in den Texten des Albums zum Zwecke des Tabubruchs auch häufig zu finden sind; und darüber hinaus durch Bedeutungsaspekte, die – besonders in Deutschland – Scham hervorrufen (Dahlke 2007: 70f.) und somit Tabus aus Anstand verletzen. Anders gesagt: Nicht die Versprachlichung des Massenmords an und des Leids von JUDEN stellt also den Tabubruch dar, sondern die Versprachlichung des MASSENMORDS an und des LEIDS von Menschen überhaupt.

Können die Bezüge zu den rhetorischen und kulturellen Praktiken, formalen und inhaltlichen Kontexten des Battle-Raps (s. Tab. 1) rezipientenseitig nicht hergestellt werden, so werden die Zeilen ausschließlich auf der Grundlage des im Zuge der Sozialisation erworbenen historischen Weltwissens kontextualisiert. Entsprechend wird der Begriff ›Auschwitzinsassen‹ wesentlich stärker mit seinem Bedeutungsaspekt ANTISEMITISMUS assoziiert, als dies bei Rezipienten mit mehr Kontextualisierungsmöglichkeiten der Fall wäre. De- und Re-Codierung finden also durch subjektive Kontextualisierung mit einem je unterschiedlichen Hintergrundwissen statt, das sich wiederum aus bestimmten Erfahrungen speist, um die sich wiederum bestimmte (Sub-)Kulturen mit eigenen Codes bilden (vgl. Ertelt-Vieth 2002: 69f., Allan und Burridge 2007: 70, Göppel 2019: 138, 141), die es in den rezipientenseitigen Anschlussbehandlungen der Sekundär- und Tertiärtexte aufzuspüren gilt.

formal-rhetorische Topoi	inhaltlich-konzeptionelle Topoi	
<p><u>MEHR SILBIGE ASSONANZ:</u></p> <p>(in allen Beispielen zu sehen)</p> <p><u>KOMPARATIV-VERGLEICHE mit als:</u></p> <p><i>Hundert Sniperschützen ziel'n auf Ferris' Fotzenkopf mit Lasern/ Bis er mehr Reddots als Diegos Sommersprossenface hat</i></p> <p><i>Alles, was hier deep ist, ist mein Schwanz in deiner Mum/ In der mehr Motherfucker war'n als in mein'n Double-timepassagen</i></p> <p><i>Die Texte gegen meine Abschaumgegner/ Öffneten mir mehr Türen als ein Knastaufseher</i></p> <p><i>Ey, dem gehört nur eine Papierhälfte seines Kontoauszugs/ Boss und Banger, mehr Rückgrat als ein Brontosaurus</i></p> <p><u>HYPERBOLISCHE SELBSTDARSTELLUNG:</u></p> <p><i>Um morgens wach zu werden, piss' ich an ein Starkstromgitter/ Dann mach' ich mit dem Schwarzkopf Fitna wie Adolf Hitler</i></p> <p><i>Ey, ich steh' auf dem Mount Everest, am Rand ganz oben/ Spann' den Lat[isimus] an, spring' und gleite sanft zu Boden/</i></p>	<p><u>MUSKELN und PHYSISCHE STÄRKE:</u> (als spezifische Form der Selbstdarstellung)</p> <p><i>Nutte, wir sind Muskeltitanen/ Ich verbrenn' mein Geld, bevor ich ein'n Cent Schutzgeld bezahl', Bitch</i></p> <p><i>Yeah, Banger und Boss, Zwei-Mann-Armee/ Breiter denn je, schieß auf den Hype oder Fame</i></p> <p><i>Ey, wir kassier'n den Friedensnobelpreis/ Denn wir zeigen nur kurz den Bizeps und weltweit/ Stell'n sich Kriege von selbst ein</i></p> <p><i>Immer noch goldene Kette unterm Lederjackenkragen/ Nutte, bald sagt man, dass Stiere 'nen Kollegah-Nacken haben</i></p> <p><i>Mach dir für deine lächerlichen Texte Skizzen/ Ich mach' mir höchstens Stichpunkte beim Testospritzen</i></p> <p><i>Muskelkater vom Schellen verteilen, rollen Rapperleichen in den Teppich ein/ Tagteamfight, krasse Arme, den Hunger verloren? Nur auf Massephase</i></p> <p><i>Anabol statt Abitur, ich bin Einzeller im Game/ Während Zuna sich im Video wie ein Seiltänzer bewegt</i></p> <p><i>Ich atme ein und der Hemdknopf platzt/ Atme aus und nochmal ein und das Tanktop platzt</i></p> <p><i>Der breittrainierte Macho hart wie'n Hafenkneipenkampf/</i></p>	<p><u>TOD und LEID:</u> <u>KRIEG:</u></p> <p><i>Schwarzer Coupé, so wie Saddam Hussein/ Sie kriegen 'nen Laufpass wie Yaya Touré</i></p> <p><i>Geb' ihr Dick und überrolle sie wie Panzerbattalionen, Dicka, Kosenamen Josef Stalin</i></p> <p><i>Heute stapeln wir lila, bezahlen mit Visa, ballern diesen Laas Abi nieder/ Laden wieder scharfe Kaliber wie Talibankrieger – Ave Maria/ Kugelhagel auf Dima, denn wir seh'n rot heute wie amerikanische Siedler</i></p> <p><i>Und sein Bett ist 'ne Familienpizzapackung/ Das kein Rap, wir machen Kriegsberichterstattung wie Marineschiffsbesatzungen</i></p> <p><i>Und wenn der erste Schuss fällt, merkst du, es ist Krieg/ Der totale Beef, wir hab'n wie'n Werwolf Appetit</i></p> <p><i>Lass' mit forty-five im Anschlag Schüsse regnen wie in Schützengräben/ Yallah, komm aus dem Zelt, wir müssen reden</i></p> <p><i>Ihr demonstriert gegen Waffen, ich demonstrier' meine Waffen/ Bitch, Boss und Banger sind zurück, um Rapper niederzuklatschen</i></p>

<p>Wie ein Paraglider, lande dann auf Markus Staigers Gartenfeier/ Sage Hi und box' ihn an 'nen Straßenpfeiler, yeah</p> <p>Schieß ruhig Bullets auf mich, ich schlag' sie per Baseballbat zurück auf dich/ Bis dein Face komplett zerstückelt ist und du reglos in 'ner Pfütze sitzt</p> <p>Rapperköpfe landen als Trophäen auf mein'n Jagdfotos/ Ich bin ein Hybrid aus Han Solo und Khal Drogo</p> <p>Bevor ihr mich fickt, hat Ali ein Eightpack/ Meine Fresse wär' komplett blau, hätt' ich für jeden ermordeten deutschen Rapper eine Träne als Facetat</p>	<p>Ihr werdet Line für Line zerstört wie meine Nasenscheidewand</p> <p>Minotauruslatgang, ich mach' Kinder zu Waisen/ Nur um zu zeigen, dass ich auf Interpol scheiße/ Und ob du alle fickst, oder alle dich/ Es ist dasselbe in grün wie Hulk und ich</p> <p><u>ANTISEMITISMUS/NATIONALSOZIALISMUS:</u></p> <p>Bange mit der AK, bam bam, alle meine Bratans Member in der Balkan-Mafia/ Nutte, meine Lambositze Alcantara, mache wieder mal 'nen Holocaust, komm' an mit dem Molotow</p> <p>Der Germane fickt deine Mafiaclanclique/ Und du denkst Game of Thrones, weil der Arier stark ist</p> <p>D-D-Deutscher Rap bedeutet Fischverkäufer spielt Gewaltverbrecher/ Doch dabei ist er wie Hitler, der übelste Alman ever</p>	<p><u>GEFANGENENLAGER:</u></p> <p>Shindy rappt, als würd' er Valium nehm'n/ Sein Label ist für ihn Guantanamo Bay</p> <p>Alles baba soweit, yeah, alles hammer zurzeit/ Ich kann nicht klagen, als säß' ich in Guantanamo ein</p> <p><u>MASSENMORD:</u></p> <p>Wir komm'n und dann heißt es Attentat, Massengrab/ Umwickel' den Basey mit Stacheldraht/ [...] Massaker</p> <p>Desue, als ich deiner Mutter Yarak gab/ Gingen mehr Pariser drauf als beim Bataclan</p> <p>Bitch, ich fülle sein'n Kopf mit Blei per Kalash wie im Columbine-Massaker/ Wenn ihm mal ein „Hurensohn“ rausrutscht wie der Fotze seiner Mama</p> <p>Zerlege dich, gab mir Testo/ Mach' dein Bahnhofsghetto zu Charlie Hebdo</p> <p>Und nach einem Schlag denkst du, dich hätt' ein LKW überfahr'n/ Als wärst du aufm Weihnachtsmarkt</p>
---	---	---

Tabelle 1: Rap-typische Topoi, die die Auschwitz-Zeile kontextualisieren, mit ausgewählten Beispielen aus JBG 3

3.2 Quantitative Voranalyse

Für eine sinnvolle qualitative Analyse der diskursiven Anschlusshandlungen auf den Tabubruch im Primärtext darf die Auswahl der qualitativ untersuchten Diskursbeiträge nicht willkürlich geschehen, sondern sollte quantitativ informiert erfolgen (Bubenhofer 2013). Zu diesem Zweck wurden mithilfe der Corpus-Management-Software *Sketch Engine* zwei stichprobenartige Korpora erstellt. Das erste Korpus (fortan *Korpus 1* genannt) besteht aus 270 Online-Artikeln (ca. 140.000 Tokens) verschiedenster Zeitungen, die die in 3.1 untersuchte Zeile als Zitat enthalten und sich somit explizit auf den Tabubruch beziehen. Das zweite Korpus (fortan *Korpus 2* genannt) enthält 41 Online-Artikel und die Kommentare dazu (ca. 60.000 Tokens), die sich ebenfalls explizit auf den Tabubruch beziehen aber von den subkulturell-etablierten Hip-hop-Plattformen *hiphop.de*, *rap.de*, *raptastisch.net*, *16bars.de*, *backspin.de*, *juice.de* und *rapupdate.de* stammen, die wiederum im ersten Korpus nicht vertreten sind. Die beiden Korpora sind also vornehmlich an Vermittlertexten der zweiten Sphäre orientiert; Korpus 2 enthält aber durch die Kommentare auch „rezipientenseitige Anschlusspraktiken“ (Androutsopoulos 2016: 6) und somit Tertiärtexte, was bei quantitativen Auswertungen berücksichtigt werden muss. Ferner verschränken sich Sekundär- und Tertiärtexte in einer digitalen Textkultur ohnehin clusterhaft miteinander: Social-Media-Posts und Youtube-Videos werden in Zeitungsartikeln zitiert und offiziell anmutende Stellungnahmen vonseiten der Produzenten der Primärtexte oder von Diskursakteuren in klassischen Vermittlerrollen werden wiederum über soziale statt über Print-Medien veröffentlicht. Die Unterscheidung wird hier also nicht mehr trennscharf, sondern graduell vorgenommen.

Vergleicht man diese Korpora jeweils mit einem überdiskursiven Sprachgebrauch (Bubenhofer 2013: 131), also einem großen thematisch unbestimmten Referenzkorpus,⁴⁷ so ergeben sich Keywords, die einen statistischen Wert über bloße Häufigkeit hinaus haben, insofern als sie relativ häufiger als im Referenzkorpus auftauchen und somit signifikante Hinweise auf thematische Schwerpunkte des jeweiligen Diskurses geben (Bubenhofer 2013: 109). Nach einer Analyse der autosemantischen (und im Falle der Pronomen auch synsemantischen) Lemmata unter den 1000 signifikantesten Keywords in den beiden Korpora lassen sich die relevantesten Ausdrücke jeweils in Tabelle 2 und Tabelle 3 ersten Themenbereichen zuordnen.⁴⁸

⁴⁷ In diesem Fall handelt es sich um das über 19 Mrd. Token starke online-Korpus *German Web 2013* auf *Sketch Engine*.

⁴⁸ Notwendigerweise sind die Zuordnungen und Kategorisierungen der Keywords grob verallgemeinert; einerseits aus Gründen der Übersichtlichkeit, andererseits verkörpern die Kategorien nicht zwangsläufig die Sicht des Analytikers, sondern spiegeln vielmehr die im Diskurs vorgenommenen Kategorisierungen und konstruierten kollektiven Identitäten wider.

Akteure und Akteursgruppen		Marginalisierte Gruppen und kollektive Identitäten betreffend		Normen und Werte betreffend	
<u>Tabubrecher</u> <i>Kollegah(s)</i> (996) <i>Felix</i> (58) <i>Blume</i> (58) <i>Farid</i> (754) <i>Bang</i> (324) <i>Abdellaïou</i> (12) <i>Rapper</i> (657) <i>Rapperduo(s)</i> (7) <i>Deutschraper</i> (7) <i>Gangsterrapper</i> (4) <i>Skandalrapper</i> (3) <u>Musiker</u> <i>Campino(s)</i> (200) <i>Bushido</i> (35) <i>Naidoo</i> (12) <i>Xavier</i> (11) <i>Schlagersängerin</i> (4) <i>Künstler</i> (183) <i>Preisträger</i> (37) <i>Musiker</i> (146) <i>Stars</i> (15) <i>Popstars</i> (3) <u>Politik</u> <i>Außenminister</i> (13) <i>Bundesaußenminister</i> (5) <i>Maas</i> (25) <i>Bundesverband</i> (85) <i>Kulturstaatsministerin</i> (6) <i>Antisemitismusbeauftragte</i> (14) <i>Zentralrat</i> (28)	<u>Personalpronomen</u> <i>wir</i> (337) <i>Ihr/ihr</i> (220) <i>Sie/sie</i> (148) <u>Musik-Kollektive</u> <i>Musiklabel</i> (8) <i>Plattenfirma</i> (21) <i>Musikkonzern</i> (5) <i>Musikverband</i> (4) <i>Musikindustrie</i> (121) <u>Wertende Instanzen</u> <i>Musikrat</i> (6) <i>Kulturrat</i> (6) <i>Bundesprüfstelle</i> (30) <i>Ethikrat</i> (29) <i>Ethikbeirat</i> (18) <i>Ethikkommission</i> (9) <u>Szenen/Kulturbereiche</u> <i>Rap</i> (110) <i>Battlerap</i> (8) <i>Rapszene</i> (8) <i>Deutschrapp</i> (4) <i>Hiphop</i> (4) <i>Popkultur</i> (7) <i>Jugendkultur</i> (7) <i>Subkultur</i> (5) <i>Establishment</i> (3) <i>Mainstream</i> (8) <i>Hochkultur</i> (3) <i>Mehrheitsgesellschaft</i> (3)	<u>Judentum/ semitische Völker</u> <i>antisemitisch</i> (282) <i>Antisemitismus</i> (313) <i>Jude</i> (177) <i>Jüdin</i> (8) <i>Judenhass</i> (19) <i>Judenfeindlichkeit</i> (13) <i>Finanzjudentum</i> (3) <i>Antisemitismusvorwurf</i> (10) <i>Antisemitismusbeauftragte</i> (14) <i>judenfeindlich</i> (16) <i>Antisemit</i> (31) <i>Zentralrat</i> (28) <i>Davidstern</i> (23) <i>jüdisch</i> (120) <i>antijüdisch</i> (9) <i>Israeli</i> (7) <i>Holocaust</i> (123) <i>Holocaustgedenktag</i> (8) <i>Volksverhetzung</i> (26) <i>Völkermord</i> (12) <i>Überlebende</i> (5) <i>Vernichtungslager</i> (3) <u>Islam</u> <i>Muslim</i> (27) <i>Moslem</i> (3) <i>muslimisch</i> (24) <i>antimuslimisch</i> (4) <i>Kopftuch</i> (9)	<u>„Rasse“</u> <i>rassistisch</i> (25) <i>Rassismus</i> (31) <i>arabischstämmig</i> (4) <u>Nationalitäten</u> <i>Syrer</i> (6) <i>Marokkaner</i> (5) <i>Flüchtlingsuschlampe</i> (3) <u>Geschlecht</u> <i>frauenfeindlich</i> (24) <i>frauenverachtend</i> (23) <i>Frauenverachtung</i> (10) <i>Frauenfeindlichkeit</i> (8) <i>sexistisch</i> (22) <i>Sexismus</i> (17) <i>Fotze</i> (5) <u>Homosexualität</u> <i>homophob</i> (36) <i>Homophobie</i> (16) <i>schwulenfeindlich</i> (4) <i>Schwuchtel</i> (3) <u>Oberbegriffe</u> <i>Minderheit</i> (31) <i>Religionsform</i> (4) <i>rechtsextrem</i> (26) <i>Fremdenhass</i> (4)	<u>Normabweichung</u> <i>Schmerzgrenze</i> (8) <i>Tabu</i> (13) <i>Grenze</i> (106) <i>Grenzfall</i> (23) <i>Provokation</i> (106) <i>provozieren</i> (22) <i>provocierend</i> (7) <i>provokant</i> (7) <i>provokativ</i> (3) <i>Tabubruch</i> (16) <i>Grenzüberschreitung</i> (13) <i>Skandal</i> (68) <i>Skandalrapper</i> (3) <i>skandalträchtig</i> (3) <i>übertreten</i> (14) <i>Ausfälligkeit</i> (4) <u>Reaktionen</u> <i>Eklat</i> (54) <i>Empörung</i> (24) <i>Aufschrei</i> (11) <i>Entrüstung</i> (3) <i>Aufregung</i> (14) <i>aufregen</i> (6) <i>Aufreger</i> (5) <i>distanzieren</i> (49) <i>boykottieren</i> (5) <i>Boycott</i> (5) <i>kritisieren</i> (86) <i>Kritik</i> (148) <i>zurückgeben</i> (63) <i>entsetzt</i> (7) <i>Entsetzen</i> (6) <i>entsetzen</i> (3)	<u>Dissens</u> <i>Kontroverse</i> (18) <i>kontrovers</i> (12) <i>Debatte</i> (122) <i>debattieren</i> (6) <i>Politikdebatte</i> (4) <i>umstritten</i> (81) <i>kontra</i> (6) <u>Juristische Konsequenzen</u> <i>Indizierung</i> (13) <i>indizieren</i> (8) <i>Zensur</i> (27) <u>positive Werte</u> <i>Kunsthreiheit</i> (85) <i>Meinungsfreiheit</i> (18) <i>moralisch</i> (41) <i>Correctness</i> (4) <u>Normfreie Räume</u> <i>Kunst</i> (80) <i>Kunstform</i> (16) <i>Kunsthreiheit</i> (85) <i>Kunstfigur</i> (6) <i>Stilmittel</i> (34) <i>Satire</i> (5) <i>Punchline(s)</i> (9) <u>Integrität</u> <i>Doppelmoral</i> (3)

Tabelle 2: Eine Auswahl der Keywords von Korpus 1 (270 Artikel verschiedenster Zeitungen)

Akteure und Akteursgruppen		Marginalisierte Gruppen und kollektive Identitäten betreffend		Normen & Werte betreffend	
<u>Tabubrecher</u> <i>k/Kollegah(s) (247)</i> <i>Kolle (33)</i> <i>Blume (11/4)</i> <i>f/Farid(s) (239)</i> <i>Bang (58)</i> <i>Rapper (81)</i> <i>Sprechgesangsartist (12)</i> <i>Straßenrapper (2)</i> <u>Musiker</u> <i>Campino(s) (47)</i> <i>Bushido (17)</i> <i>Helene (6)</i> <i>Künstlerin (16)</i> <i>Sängerin (11)</i> <i>Künstler (53)</i> <u>Politik</u> <i>Außenminister (5)</i> <i>Maas (7)</i> <i>Bundesverband (8)</i> <i>Zentralrat (4)</i>	<u>Personalpronomen</u> <i>wir (11)</i> <u>Musik-Kollektive</u> <i>Musikindustrie (12)</i> <u>Wertende Instanzen</u> <i>Beirat (8)</i> <i>Ethikbeirat (2)</i> <i>Bundesprüfstelle (6)</i> <u>Szenen/Kulturbereiche</u> <i>Rap (77)</i> <i>Deutshrap(s) (54)</i> <i>Straßenrap (13)</i> <i>Battlerap (12)</i> <i>Hiphop (28)</i> <i>Szene (41)</i> <i>Rapszene (5)</i> <i>Rapwelt (4)</i> <i>Rapfans (3)</i> <i>Untergrund (11)</i> <i>Mainstream (14)</i> <i>Bürgertum (8)</i> <i>Mehrheitsgesellschaft (3)</i>	<u>Judentum/ semitische Völker</u> <i>a/Antisemitismus (82)</i> <i>Antisemitismusvorwurf (4)</i> <i>antisemitisch (65)</i> <i>Antisemit (25)</i> <i>j/Jude (42)</i> <i>Judenwitz (8)</i> <i>jüdisch (16)</i> <i>Judenhass (3)</i> <i>Zentralrat (4)</i> <i>Antijudenmusik (2)</i> <i>Holocaust (9)</i> <i>Holocaust Gedenktag (6)</i> <i>Vernichtungslager (5)</i> <i>Konzentrationslager (3)</i> <u>Islam</u> <i>Moslem (9)</i> <i>Muslim (14)</i> <i>muslimisch (10)</i> <i>Palästina (5)</i> <u>Deutsche</u> <i>Alman (2)</i>	<u>„Rasse“</u> <i>rassistisch (15)</i> <i>Rassismus (11)</i> <i>rassisten (2)</i> <i>Nordafrikaner (3)</i> <u>Nationalitäten</u> <i>Syrer (7)</i> <i>Marokkaner (3)</i> <u>Geschlecht</u> <i>Sexismus (6)</i> <i>Frauenverachtung (3)</i> <i>frauenverachtend (3)</i> <u>Homosexualität</u> <i>homophob (6)</i> <i>schwul (7)</i> <u>Oberbegriffe</u> <i>Minderheit (8)</i> <i>Religion (16)</i>	<u>Normabweichung</u> <i>Tabu (3)</i> <i>Grenze (25)</i> <i>Provokation (25)</i> <i>provizieren (6)</i> <i>provokierend (2)</i> <i>provokant (3)</i> <i>Tabubruch (11)</i> <i>Grenzüberschreitung (4)</i> <i>Skandal (15)</i> <u>Reaktionen</u> <i>Empörung (3)</i> <i>Aufschrei (5)</i> <i>aufregen (12)</i> <i>distanzieren (6)</i> <i>boycottieren (4)</i> <i>kritisieren (33)</i> <i>Kritik (28)</i>	<u>Dissens</u> <i>kontrovers (7)</i> <i>Debatte (30)</i> <u>Juristische Konsequenzen</u> <i>Indizierung (3)</i> <i>indizieren (3)</i> <i>Indizierungsverfahren (2)</i> <i>Zensur (3)</i> <u>positive Werte</u> <i>Kunstfreiheit (24)</i> <i>Meinungsfreiheit (7)</i> <i>moralisch (15)</i> <u>Normfreie Räume</u> <i>Kunst (29)</i> <i>Kunstform (3)</i> <i>Kunstfreiheit (24)</i> <i>Stilmittel (6)</i> <i>Satire (4)</i> <i>Witz(e) (20)</i> <i>Wortwitz (2)</i> <i>pseudowitzig (2)</i> <i>Judenwitz (8)</i> <i>Punchline(s) (6)</i> <u>Integrität</u> <i>Doppelmoral (6)</i> <i>Supermoral (3)</i> <i>Heuchler (5)</i> <i>Heuchelei (5)</i>

Tabelle 3: Eine Auswahl der Keywords von Korpus 2 (41 Artikel, inkl. Kommentare aus Hiphop-Medien)

Ein Vergleich der beiden Keyword-Listen sollte aufgrund der unterschiedlichen Größe sowie leicht divergierenden Zusammensetzung der Korpora vorsichtig und nur vorläufig angestellt werden. Unterschiedliche Keywords liefern noch keine stichfesten Erkenntnisse, ergeben allerdings hypothetische Anstöße, die die qualitative Analyse der einzelnen Belege vorzeichnen können und in dieser hermeneutisch zu überprüfen sind (vgl. Bubenhofer 2013: 116).

So legen etwa die Keywords aus dem Lexemverband rund um das Morphem *Witz* eine bestimmte Rezeptionshaltung und Kontextualisierung nahe, für die wiederum ein bestimmtes Hintergrundwissen notwendig ist und die somit eine bestimmte Perspektivität offenlegen. Bezeichnenderweise tauchen verschiedene Ausdrücke aus diesem Lexemverband im kleineren Korpus 2 mit einer gewissen Signifikanz auf, im größeren Korpus 1 jedoch kein einziges Mal unter den ersten 1000 Keywords. Hingegen scheinen Normabweichungen und gesellschaftliche Reaktionen auf diese in Korpus 1 quantitativ eine größere Rolle zu spielen. Daraus lässt sich die Hypothese ableiten, dass Haupt- und Subkultur für denselben Primärtext über unterschiedliche Rezeptionsmodalitäten und Kontextualisierungsmöglichkeiten verfügen, die wiederum zu unterschiedlichen Lesarten führen, sowie erste Hinweise, wie diese jeweils aussehen (s. 3.3).

Einen weiteren Hinweis auf den jeweiligen Fokus der Rezeption liefert die Art und Weise der Zitation derselben Textstelle. Während die zur Debatte stehende Zeile „Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen“ in Korpus 2 ausschließlich wörtlich zitiert wurde,⁴⁹ wurde sie in Korpus 1 16 Mal durch das Prädikat *ist* ergänzt und einmal sogar um ein weiteres Pronomen: „Mein Körper ist definierter als der von Auschwitzinsassen“⁵⁰. Durch diese Zitationsweise wird der „Flow“ i.e. das Metrum des Verses (ein Jambus mit einem Hebungsprall beim Wort *Auschwitz*, der wiederum die Assonanz zu *Auftritt* und *Rauschgift* stärker betont) verfälscht, die Proposition jedoch verständlicher formuliert. Daraus lässt sich ableiten, dass die Form sowie die Kontextualisierung durch formale Topoi (vgl. 3.1) innerhalb der Subkultur eine größere Rolle spielen als in der Hauptkultur, die den Inhalt der Textzeile stärker fokussiert.

In dem Keyword *pseudowitzig* deutet sich bereits an, dass eine formal-künstlerisch orientierte Rezeptionshaltung und die entsprechenden Kontextualisierungen die normative, ethische Bewertung des Rezipierten keineswegs determinieren. Für letztere lohnt sich neben den Keywords aus dem Themenkomplex „Normen und Werte“ auch ein separater Blick auf diejenigen Keywords, die die Textzeile, ihre(n) Produzenten und/oder den antizipierten Effekt auf ihre Rezipienten attribuieren und bewerten. Sie sind für das Korpus 1 in Tabelle 4, für das

⁴⁹ Lediglich in Verweisen auf Farid Bangs Facebook-Post, in dem er selbst das Zitat um das Prädikat erweitert, findet sich ein nicht-wörtliches Zitat innerhalb der Subkultur (s. 3.3). Solche Verweise wurden als zweite Zitate hier jedoch weder bei Korpus 1 noch bei Korpus 2 gezählt.

⁵⁰ Aus dem Hamburger Abendblatt vom 08.08.2019.

Korpus 2 in Tabelle 5 zusammengefasst, die Tabelle 2 und Tabelle 3 somit entsprechend ergänzen.

Normative Bewertung in Korpus 1		Normative Bewertung in Korpus 2	
<p style="text-align: center;"><u>ästhetisch</u></p> <p><i>Klischee (10)</i> <i>Schimpfwort (9)</i> <i>Geschmacklosigkeit (14)</i> <i>geschmacklos (46)</i> <i>ekelhaft (4)</i> <i>widerlich (4)</i> <i>widerwärtig (13)</i> <i>stilllos (9)</i> <i>vulgär (11)</i></p> <p style="text-align: center;"><u>ethisch</u></p> <p><i>gewaltverherrlichend (22)</i> <i>Gewaltverherrlichung (6)</i> <i>Gewaltverharmlosung (4)</i> <i>jugendgefährdend (29)</i> <i>Verharmlosung (11)</i> <i>Verrohung (9)</i> <i>verharmlosen (4)</i> <i>verharmlosend (3)</i> <i>verrohend (8)</i> <i>inakzeptabel (10)</i> <i>Stereotype (9)</i></p>	<p style="text-align: center;"><u>emotional</u></p> <p><i>Hass (55)</i> <i>Hetze (6)</i> <i>Beleidigung (29)</i> <i>beleidigen (16)</i> <i>beleidigend (3)</i> <i>kränken (8)</i> <i>menschenverachtend (27)</i> <i>Verhöhnung (10)</i> <i>verhöhrend (4)</i> <i>beschämend (22)</i> <i>verhöhnern (9)</i> <i>Ressentiment (11)</i> <i>Erniedrigung (3)</i> <i>würdelos (4)</i></p> <p style="text-align: center;"><u>sonstige</u></p> <p><i>Verschwörungstheorie (23)</i> <i>unreflektiert (3)</i> <i>Unreflektiertheit (6)</i></p>	<p style="text-align: center;"><u>ästhetisch</u></p> <p><i>Klischee (24)</i> <i>Schimpfwort (3)</i> <i>Geschmacklosigkeit (2)</i> <i>geschmacklos (16)</i> <i>ekelhaft (7)</i> <i>widerlich (6)</i> <i>widerwärtig (4)</i></p> <p style="text-align: center;"><u>ethisch</u></p> <p><i>gewaltverherrlichend (4)</i> <i>Gewaltverherrlichung (3)</i> <i>Gewaltverharmlosung (3)</i> <i>jugendgefährdend (6)</i> <i>Verharmlosung (3)</i> <i>Verrohung (2)</i></p>	<p style="text-align: center;"><u>emotional</u></p> <p><i>Hass (9)</i> <i>Hetze (7)</i> <i>Beleidigung (4)</i> <i>beleidigen (7)</i> <i>beleidigend (5)</i> <i>kränken (2)</i> <i>menschenverachtend (10)</i> <i>Verhöhnung (2)</i> <i>verhöhrend (2)</i> <i>beschämend (5)</i></p> <p style="text-align: center;"><u>sonstige</u></p> <p><i>Verschwörungstheorie (24)</i> <i>unreflektiert (2)</i></p>

Tabelle 4: Wertende Keywords in Korpus 1

Tabelle 5: Wertende Keywords in Korpus 2

Aus den wertenden und Wertungen betreffenden Keywords leiten sich die Fragestellungen ab, inwiefern sich die ethischen, ästhetischen und emotionalen Bewertungen des Primärtextes zwischen Haupt- und Subkultur unterscheiden und in welchem Verhältnis diese zur jeweiligen Lesart stehen (s. 3.4).

Eine weitere quantitative Auffälligkeit sind sprachliche Äußerungen, die Akteure und Akteursgruppen betreffen. Indem einzelne Diskursakteure bestimmte andere Akteure (z.B. *Herr Blume* vs. *Kolle*), Akteursgruppen (z.B. *Skandalrapper* vs. *Straßenrapper*) oder auch ganze Kulturbereiche (z.B. *Popkultur* vs. *Untergrund*, oder *Wir* vs. *Mainstream/Bürgertum*) je spezifisch versprachlichen, geben sie ihre eigene Perspektive auf diese Identitäten sowie ihr jeweiliges Nähe-Distanz-Verhältnis zu ihnen preis. Entsprechend gilt es, in der qualitativen Analyse den Fragen nachzugehen, mit welchen sprachlichen Mitteln Diskursakteure erstens ihre jeweilige Nähe oder Distanz zueinander und zu gewissen Kulturbereichen ausdrücken, und wie sie zweitens ihren „eigenen“ Kulturbereich von anderen abgrenzen, wie also Haupt- und Subkultur jeweils sich selbst und einander gegenseitig sprachlich darstellen (s. 3.5).

Der größere Themenkomplex kollektiver Identitäten, die einerseits im Primärtext als Bedeutungsaspekte denotiert werden, andererseits auch zwangsläufig rezipientenseitig konstruiert sind und in Sekundär- sowie Tertiärtexten durch neue Kontextualisierungen wiederum

sprachlich konstruiert werden müssen, stellt ein philosophisch, soziologisch und politisch so weites und komplexes Feld dar, dass ihm im Rahmen dieser Arbeit nicht Genüge getan werden kann. Jedoch scheinen gerade Tabudiskurse für ein solches Thema fruchtbare Untersuchungsgegenstände zu sein, denn sie fordern die Verteidigung und Rationalisierung ansonsten stillschweigender Konsense und unhinterfragter Werte und Normen in Bezug auf gleichsam stillschweigend und unhinterfragbar konstruierte kollektive Identitäten. Daher lässt sich auch die Frage nach Akteursgruppen und Kulturbereichen vor dem begrifflichen Hintergrund der ›kollektiven Identität‹ untersuchen. Eine designierte, tiefgehende Analyse der Konstruktion kollektiver Identität in Tabudiskursen bleibt jedoch noch in Aussicht gestellt.

3.3 Divergierende und konfligierende Lesarten

Auf Grundlage der quantitativen Schwerpunktsetzung kann nun nicht nur an die entsprechenden Korpora herangetreten werden, sondern es können auch prominente Diskursbeiträge in Social Media auf die herausgearbeiteten Fragestellungen hin untersucht werden. Einen deutlichen Hinweis auf den jeweiligen Charakter der konfligierenden Rezeptionsmodalitäten sowie Kontextualisierungs- und Decodierungskonventionen, auf denen wiederum die jeweiligen Lesarten und schließlich die Recodierungen und neuen Kontextualisierungen resultieren (s. Abb. 1), liefert der folgende Facebook-Post von Farid Bang vom 28.03.2018, in dem dieser auf einen Artikel der BILD-Zeitung Bezug nimmt, der aber auch selbst sowohl in sub- als auch in hauptkulturellen Zeitungsartikeln immer wieder intertextuell aufgegriffen wurde und somit eine prominente Diskursposition einnimmt.

- (1) *Bezug nehmend auf den Artikel der Bild Zeitung möchten wir deutlich machen, dass wir keinerlei Minderheiten oder Religionen diskriminieren wollen. In dem zitierten Satz ‚Mein Körper ist definierter als von Auschwitzinsassen‘ handelt es sich um einen harten Battle Rap Vergleich und nicht um eine politische Äußerung. Denn wir distanzieren uns von jeglicher Form des Antisemitismus oder Hass gegen Minderheiten.⁵¹*

Im ersten Satz versprachlicht der Sprecher – neben dem vertikal-intertextuellen Bezug seines aktuellen Textes – vor allem die Intentionalität hinter der umstrittenen Zeile im Primärtext. Damit stellt er sich zwar seiner Accountability, seiner Verantwortlichkeit für deren Wirkung als ihr Produzent, diese ist durch die Versprachlichung der intendierten Sprecherbedeutung jedoch keineswegs aus der Welt geschafft. Wenn Rezipienten einer Äußerung eine bestimmte Bedeutung zuordnen, so ist diese existent und der Sprecher wird nicht für seine intendierte, sondern für diese rezipientenseitige Bedeutungsrepräsentation und ihre kognitiven sowie

⁵¹ <https://www.facebook.com/faridbang/posts/1850078891705744/> (zuletzt aufgerufen am 28.10.2020)

emotionalen Konsequenzen zur Verantwortung gezogen (Haugh 2013: 13, 3). Der Produzent verliert spätestens dann die Deutungshoheit über seine Äußerung, wenn diese im Zuge der technischen Reproduktion ihre „Echtheit“, ihre materielle Dauer im ursprünglichen Kontext und somit ihre Autorität über sich selbst verliert (Benjamin 2008: 346).

Entsprechend kann die Äußerung von vielen Rezipienten nicht mehr als Kunstproduktion in ihrem ursprünglichen Kontext gedeutet werden: „An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik“ (Benjamin 2008: 351), auf die auch der zweite Satz des Posts Bezug nimmt. Versteht man den einzelnen Diskursstrang vom Primärtext über den BILD-Artikel zu Farid Bangs Post als eine Art Gespräch, steht der Post selbst in „dritter Position“, in der der Sprecher der initialen Position (Farid Bang) spiegelt, wie er glaubt, vom Sprecher in der zweiten Position (der BILD-Zeitung) verstanden und repräsentiert worden zu sein (Deppermann 2001: 71). Indem er die Proposition, die Zeile sei eine politische Äußerung, explizit negiert, schreibt Farid Bang der BILD-Zeitung als Akteur sowie ihrem Sekundärtext also diese Bedeutungsrepräsentation seines Primärtextes zu. Dass Farid Bang die Textzeile hier ferner nicht wörtlich, sondern sinngemäß, um das Prädikat ergänzt zitiert, legt nahe, dass er sich metasprachlich auf die propositionale Ebene begibt und sich entsprechend auf eine inhaltliche Diskussion einlässt (vgl. 3.2). Jedoch stellt er der „politischen“ Lesart seine eigene, vermeintlich übergeordnete, durch eine gewisse Eigentlichkeit charakterisierte („handelt es sich um“) intendierte Sprecherbedeutung gegenüber, die er durch die Herstellung horizontaler Intertextualität zu anderen Texten desselben Genres („Battle Rap“) sowie durch die formalen Praktiken dieses Genres („Vergleich“, s. 3.1) neu zu kontextualisieren versucht. In diesem Satz werden also die beiden konfligierenden Lesarten des Primärtextes quasi als handlungsleitende Konzepte expliziert und einander konzessiv gegenübergestellt, sodass von einem agonalen Zentrum – „im Sinne diskursiver Wettkämpfe um Geltungsansprüche“ (Felder 2015: 96) – des Diskurses gesprochen werden kann, das sich wie folgt darstellen lässt.

›Die Zeile stellt eine politische Praktik dar, die die Einstellung des Produzenten widerspiegelt und Einfluss auf die Einstellung der Rezipienten hat‹	›Die Zeile stellt eine rhetorische Praktik dar, die nicht die Einstellung des Produzenten widerspiegelt und keinen Einfluss auf die Einstellung der Rezipienten hat‹
--	--

Beide umstrittenen Positionen dieses grundlegenden Dissenses finden sich nicht nur in den untersuchten Sekundärtexten, sondern auch in den Kommentaren privater Facebook-Nutzer zu diesem Post, die sich eindeutig als Tertiärtexte begreifen lassen. Bedingt durch die subkulturelle Verankerung Farid Bangs Facebook-Profiles und seiner Follower tendieren diejenigen

Kommentare, die bei Weitem die meisten Likes haben und somit die Haltung innerhalb des Fankreises in gewisser Weise vertreten, stark zur Einordnung als rhetorische Figur:

- (2) *Jeder der Ahnung von rap hat weiß was damit gemeint ist. Bild braucht wieder nur bisschen Aufmerksamkeit um gegen Ausländer zu hetzen. Scheiß auf diese drecks Medien. Schenk denen keine Aufmerksamkeit 🤔 (642 Likes)*
- (3) *Jeder der 3 Gehirnzellen hat und sich mit eurer Musik auseinandersetzt weiß das auch. Leute, welche die Bild“zeitung“ verfassen und lesen, sind minderbemittelt und dumm. Die brauchen einfach was zum hetzen. Was anderes können diese Moks doch sowieso nicht 😏 (245 Likes)*

Dass und wie sich beide Kommentare stark von der BILD-Zeitung abgrenzen, ist Teil der kulturellen Distanzierungs- und Positionierungsstrategien, die in 3.5 genauer untersucht werden. In Hinsicht der umstrittenen Lesart der Zeile beziehen sich beide Kommentare auf das Hintergrundwissen, das sich aus Medienrezeptionserfahrungen speist und zur Herstellung der horizontalen Intertextualität sowie der Lesart als rhetorische Figur nötig ist. Eine weitere Parallele ist die Betonung der Ubiquität dieses Hintergrundwissens und der daraus resultierenden Lesart innerhalb der Subkultur: „Jeder der Ahnung von rap hat“, „Jeder der 3 Gehirnzellen hat und sich mit eurer Musik auseinandersetzt“, spricht: Jeder, der zur Subkultur des Battle-Rap gehört, rezipiert den Text in derselben Modalität und decodiert ihn zu derselben Lesart. Durch die ungleiche epistemische Ordnung (Haugh 2013: 9), den Zugang zu Wissen, über das diejenigen Akteure, die eine andere Lesart produzieren, nicht verfügen, wird die eigene Lesart als überlegen dargestellt, da sie der Sprecherbedeutung („was damit gemeint ist“) und der Fundierung des Kunstwerks auf sein Ritual nähersteht. Divergierende Lesarten entspringen dieser Ansicht nach lediglich einem Mangel an Hintergrundwissen, weshalb die Akteure, die diese produzieren, als in diesem bestimmten Bereich ungebildet („Ahnung von rap“, „sich mit eurer Musik auseinandersetzt“) oder gar als „minderbemittelt und dumm“ dargestellt werden. In Anbetracht des Hintergrundwissens und der Kontextualisierungsmöglichkeiten, die für diese Lesart notwendig sind, sowie der Häufigkeit ihrer Recodierung in den Kommentaren und der weit höheren Anzahl an Likes, die diese bekommen, kann die Lesart als rhetorische Figur für die Subkultur als die dominante angesehen werden.

Die dieser Lesart diametral gegenüberliegende lässt sich ebenfalls in den Kommentaren auf den Facebook-Post finden, dann jedoch schwerlich Akteuren innerhalb der Subkultur zuordnen:

- (4) *"Mein Körper ist definierter als von Auschwitzinsassen" aber "wir distanzieren uns von jeglicher Form des Antisemitismus"
Asozial, ungebildet, dumm und repektlos - exakt so wie man es erwartet. (23 Likes)*

Auch in diesem Kommentar finden sich bereits einige der Distinktionsstrategien, die in 3.5 genauer untersucht werden. Seine Lesart der umstrittenen Zeile des Primärtextes offenbart der Nutzer jedoch im ersten Satz, indem er sie durch einen adversativen Konnektor mit der expliziten politischen Verortung desselben Sprechers konfrontiert bzw. kontrastiert. Indem der Nutzer dadurch suggeriert, dass sich die beiden Äußerungen gegenseitig widersprechen, gibt er zu erkennen, dass er die Zeile aus dem Primärtext in derselben Modalität wie den Facebook-Post wahrnehmen und als eine Art politische Äußerung verstehen muss, die – wenn auch seinerseits unfreiwillig – Aufschluss über die politische Einstellung des Produzenten gebe und eben dadurch unvereinbar mit dessen Explikation seiner politischen Einstellung im Facebook-Post sei. Dass sich der Verfasser des Kommentars der Subkultur des Raps nicht zugehörig fühlt, ließe sich bereits aus dieser Lesart vermuten und weiter plausibilisieren, wenn man die im zweiten Satz geäußerte Erwartung als eine Erwartungshaltung gegenüber der Rap-Szene als solche versteht, im Sinne von ‚wie man es von einem Rapper erwartet‘.

Umso deutlicher zeigt sich die Lesart der umstrittenen Zeile als politische Äußerung in den sekundären Zeitungstexten des Korpus 1. So wird die Zeile beispielsweise auf *volksfreund.de* in einem Artikel über ein „Konzert gegen Rechts“ vom 11.11.2018 folgendermaßen kontextualisiert:

- (5) *„Wir wollen unsere Generation darauf aufmerksam machen, wie man rechte Sticker und Hetze erkennt.“ Denn das ist heute gar nicht mehr so einfach, wie Drumm zeigt: Nazis sehen nicht mehr aus wie Nazis. Sie tragen nicht mehr per se Springerstiefel und hören Rechtsrock. „Man kann als Nazi herumlaufen, wie man will“, sagt Drumm.*

Alternative Outfits würden heute von Nazis ebenso übernommen wie linke Symbolik, um sie völkisch neu zu besetzen. „Es gibt keine Musikrichtung mehr, die sicher ist vor Rechten.“ Es gibt rassistischen Hardcore, Metal, Dark Wave, Hip Hop und sogar Reggae. Man erinnere sich an den Protest von Tote-Hosen-Sänger Campino gegen die Echo-Auszeichnung des HipHop-Duos Farid Bang und Kollegah. In einem Lied der Rapper ist von einem Körper die Rede, der „definierter“ sei als der von „Auschwitzinsassen“.

„Man muss immer gegen rechte Hetze aufstehen“, sagt Konzertgast Aghimar.⁵²

In diesem Artikel, der weder die Echo-Preisverleihung noch den Battle-Rap zum Hauptthema hat, wird die Zeile in einen ganz und gar neuen Kontext eingebunden und für diesen als Beispiel verwendet. Die teils direkt teils indirekt zitierte Zeile ist im unmittelbaren Kontext umgeben von Ausdrücken, die sich den Frames RECHTE POLITIK oder gar RECHTSRADIKALISMUS zuordnen lassen und rechtspolitische Akteure wie *Rechte* und *Nazis*, rechtspolitische Handlungen wie *rechte Hetze* und rechtspolitische Musikrichtungen wie *rassistischen Hip Hop* versprachlichen. Indem das Zitat innerhalb dieses Wissensrahmens angeführt wird, wird es auf eine bestimmte

⁵² https://www.volksfreund.de/region/konz-saarburg-hochwald/punkrock-unterm-kreuz-konzert-gegen-rechts-in-der-evangelischen-kirche-in-konz_aid-34420875 (zuletzt aufgerufen am 28.10.2020).

Weise perspektiviert (Felder 2009: 38f.), i.e. „geframet“. Die umgebenden Ausdrücke und Propositionen stellen also den Versuch einer Referenz- bzw. Sachverhaltsfixierung dar; sie evozieren diejenigen politischen bzw. politisierbaren Attribute, die als Teilbedeutungen des Zitats und vor allem des Ausdrucks *Auschwitzinsassen* fokussiert werden sollen (Felder 2009: 20): RECHTSRADIKALISMUS, RASSISMUS, NATIONALSOZIALISMUS, ANTISEMITISMUS etc. Die Kohärenz zu diesem Frame wird noch verstärkt, indem der Verweis auf die umstrittene Zeile durch „Man erinnere sich an“ eingeführt wird, was suggeriert, es folge ein Beispiel für den direkt zuvor angesprochenen ›rassistischen Hip Hop‹, für ›Musikrichtungen, die nicht sicher vor Rechten sind‹ bzw. ›von Nazis übernommen‹ werden. Andere Teilbedeutungen der Zeile und des Ausdrucks allein wie KRIEG, TOD und MASSENMORD geraten dabei in die Peripherie: Im Kontext der geäußerten Zeile auf dem Album werden sie immer wieder evoziert und ergeben eine kohärenzstärkende Isotopie (s. 3.1); im Kontext des Zitats in Beispiel (5) werden sie hingegen gar nicht evoziert – im Gegensatz zu den politischen Bedeutungsaspekten (*rechte Sticker, Springerstiefel, Rechtsrock, rassistischer Hip Hop* etc.). Der Text selektiert also unter den „divergierenden Attributen als Teilbedeutungen“ des Ausdrucks (Felder 2009: 20) und fokussiert diejenigen, die das übergeordnete Thema „Rechts“ bedienen, sich also für die Recodierung der Lesart als politische Äußerung eignen, während er andere Teilbedeutungen ausblendet.

In den Artikeln der Hiphop-Zeitschriften des Korpus 2 lassen sich solch eindeutige Recodierungen einer politischen Lesart der Zeile nicht finden. Hier wird die Zeile in der Regel als eine Äußerung perspektiviert, die – wie viele andere im Battle-Rap – „ebenso Seilchenspringen mit der Grenze des guten Geschmacks spielt“⁵³, als eine Form der „Asozialität“⁵⁴, des „miesigen Humor[s]“ und der „dreckigen Witze“⁵⁵, der „Glorifizierung von Kriminalität und Gewalt“⁵⁶ etc. Nicht nur in den tertiären, sondern auch in den sekundären Texten der Subkultur scheint die Lesart als rhetorische Figur oder als Witz also vorherrschend zu sein, was zwar einen Einfluss auf die normative Bewertung derselben nimmt, diese jedoch keineswegs determiniert und eine politisch-gesellschaftliche Auseinandersetzung mit ihrem Inhalt entsprechend weder vereinheitlicht noch verhindert, wie sich im folgenden Kapitel zeigt.

⁵³ Hiphop.de vom 28.03.2018: <https://hiphop.de/magazin/news/wegen-auschwitz-line-echo-prueft-nominierung-von-kollegah-farid-bang-311571> (zuletzt aufgerufen am 14.10.2020).

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Hiphop.de vom 17.04.2018: <https://hiphop.de/magazin/meinung/kollegah-farid-bang-echo-wie-rap-in-rechte-ecke-gerueckt-wird-312064> (zuletzt aufgerufen am 14.10.2020).

⁵⁶ rap.de vom 18.06.2018: <https://rap.de/news/132912-ermittlungen-gegen-kollegah-und-farid-bang-wurden-eingestellt/> (zuletzt aufgerufen am 14.10.2020).

3.4 Normative Bewertung des Primärtextes

Dass die Bedeutung der umstrittenen Textzeile in den Hiphop-Magazinen von Korpus 2 in einer vergleichsweise einheitlichen Lesart als rhetorisches oder witziges Stilmittel repräsentiert wird, liegt wohl in dem gemeinsamen Hintergrundwissen begründet, das allen Akteuren innerhalb der Subkultur gleichermaßen zur Kontextualisierung der Zeile zur Verfügung steht. Darüber hinaus stehen ihnen als Menschen, die in der Hauptkultur genauso sozialisiert sind wie in der Subkultur (s. 2.2.1), aber auch die Kontextualisierungsmöglichkeiten der ersteren zur Verfügung, sodass die Betonung der genrespezifischen formal-rhetorischen Eigenschaften der Zeile nicht unter kompletter Missachtung ihrer historisch-politischen Teilbedeutungen vorgenommen werden muss bzw. kann (s. 3.1). Entsprechend sind die beiden Lesarten der Textzeile nicht zwangsläufig so dichotom organisiert, wie dies in 3.3 den Anschein hat: Für ihre normative Bewertung können sie von ein und demselben Diskursakteur gleichsam anerkannt und gegeneinander abgewogen werden, wie der folgende Artikel auf Hiphop.de vom 17.04.2018 zeigt. Wegen der Vielzahl an Sachverhaltsbewertungen (vgl. Felder 2015: 95), die in dem Text vorgenommen werden, die aber gleichzeitig immer wieder Aufschluss über die decodierte Lesart geben, lohnt es sich hier, einen längeren Abschnitt desselben anzuführen.

- (6) *Man kann dreckige Witze machen. Man kann damit zu weit gehen. Wenn ein Familienmitglied stirbt, wirst du Witze darüber nicht lustig finden. Entsprechend kann man die Line scheiße finden. Oder das gesamte Album.*

Wundern muss einen nicht die Kritik des Mainstreams, sondern dass der Echo "JBG 3" überhaupt nominiert hat. Obwohl er nicht mehr nur von Verkaufszahlen, sondern auch von einer Jury entschieden wurde. Haben denen die Reimketten einfach so gefallen, dass die ekelhaften Witze okay waren?

Die Echo-Verantwortlichen hätten die beiden ausschließen können, wenn sie ekelhafte Witze unter jeder Gürtellinie nicht gut finden. Sie hätten dem Album keinen Preis geben müssen. Aber sie wollten mit "JBG" und dem Skandal Aufmerksamkeit und Quote. Damit tragen die Macher dieses irrelevanten Schrottpreises jetzt Mitverantwortung an allem, was daraus geworden ist.

Eine Basis, Farid Bang als Antisemiten zu bezeichnen, liefert die Line nicht. Zumal für diesen schweren Vorwurf bisher nicht mehr Indizien geliefert wurden, als eine geschmacklose, menschenverachtende, aber nicht antisemitische Line. Die AfD braucht keine Beweise, für sie reicht es, dass Farid Bang Moslem ist.

Die Einordnung hängt davon ab, wie man den Kontext einschätzt

Generell sollte man verstehen, was "JBG 3" war: der Versuch, auf jede asoziale Line noch einen draufzusetzen. Es lotet die Grenzen der Kunstfreiheit aus. Die meisten sind sich einig, dass sehr viel erlaubt sein sollte, solange es sich um Battlerap handelt. Wie bei dem Freund, der dir einen rassistischen Witz an den Kopf wirft, hängt die Einordnung hart davon ab, wie man den Kontext einschätzt.

Das eine sind Punchlines, die mit dem Tabu Rassismus spielen, ohne der angesprochenen Gruppe dabei ein Klischee zuzuschieben: "Das Geld, das ich machte, es war schwarz wie Mortel", "Ich überfahr' B-Tight im Benz und wisch' den schokobraunen Fleck dann von der Motorhaube weg", "asozialer Marokkaner", "Körper definierter als

Auschwitzinsassen". Das ist grenzwertiger Humor. Im letzten Fall menschenverachtend, ja.

Mieser Humor ist weniger kritisch, als Klischees zu wiederholen. "Dein Lieblingsrapper wird zum Clown/Klauen gemacht wie Zigeunerkids". Das ist keine Hassrede. Das ist auch als Witz gemeint. Es muss nicht verboten sein. Es ist aber scheiße, weil es rassistisch ist und ein rassistisches Klischee verbreitet, unter dem die betroffene Gruppe bis heute zu leiden hat. Über den Hinweis würde Farid erst mal lachen, weil er Spaß an Asozialitäten hat und natürlich kein echtes Problem mit Roma.⁵⁷

Auf der einen Seite offenbart der Autor hier durch Ausdrücke wie (*dreckige*) *Witze, Reimketten, Kunstfreiheit, Battlerap, Humor, Punchlines* immer wieder die Lesart der „Line“ als eine Ausdrucksform des uneigentlichen Sprechens, das keine echten Geltungsansprüche erhebt. Andererseits wird die Zeile durch grammatisch sowie metaphorisch vielfältige Pejorativa wie *zu weit gehen, nicht lustig, scheiße finden, unter jeder Gürtellinie, menschenverachtend* explizit negativ bewertet, ohne dass dies zur recodierten Lesart in einen Widerspruch gestellt wird. Besonders bezeichnend sind hierfür diejenigen Syntagmen, die eine normative Abwertung der Zeile anscheinend mühelos mit der Lesart als rhetorische Figur bzw. mit der Zurückweisung der politischen Lesart vereinen wie *ekelhafte Witze; geschmacklose, menschenverachtende, aber nicht antisemitische Line* oder *grenzwertiger Humor*. Auch wenn die Lesart die Bewertung der Zeile also nicht determiniert, so beeinflusst sie durch die verschiedenen Kontextualisierungen doch die Art und Weise, wie die Zeile bewertet bzw. aus welchem Grund sie negativ bewertet wird. Weißt ein Akteur wie hier die politische Lesart der Zeile ab, so begründet er seine normative Bewertung derselben nicht in der vermuteten politischen Gesinnung des Akteurs oder in den antizipierten politischen Einstellungseffekten auf die Rezipienten, indem er die politischen Teilbedeutungen der Zeile fokussiert (wie in Beispiel (5)). Stattdessen kann er sie beispielsweise in den antizipierten emotionalen Rezeptionseffekten begründen, indem er andere, ebenfalls negativ bewertete Bedeutungsaspekte der Zeile wie z.B. TOD fokussiert: *Wenn ein Familienmitglied stirbt, wirst du Witze darüber nicht lustig finden.*

Ein ähnliches Bild zeichnet sich auch in den tertiären Texten auf social Media und in den Kommentarspalten der Hiphop-Magazine, die jedoch in einem breiteren Spektrum zwischen negativer Bewertung der Zeile trotz prinzipieller Unterstützung des Künstlers und völliger Ablehnung der Zeile sowie des Künstlers rangieren. Der folgende Kommentar zu Farid Bangs Facebook-Post (s. Beispiel (1)) expliziert eine Lesart der Zeile – bzw. eine Interpretation der Sprecherbedeutung – als rhetorische Praktik uneigentlichen Sprechens und stellt ihr eine negative Bewertung konzessiv gegenüber.

⁵⁷ <https://hiphop.de/magazin/meinung/kollegah-farid-bang-echo-wie-rap-in-rechte-ecke-gerueckt-wird-312064> (zuletzt aufgerufen am 14.10.2020).

- (7) *Nicht erst (sic) gemeint dennoch unangebracht! Aber wir reden hier von Wortspielen die man entweder mit Humor nimmt oder man nimmt sie wie sie kommen und fühlt sich angegriffen und muss sich rechtfertigen dafür. Aber schön das der banger Bezug dazu nimmt!!!! (30 Likes)*

Indem der Verfasser des Kommentars eine Konzessivität zwischen uneigentlichem Sprechen und dessen Unangebrachtheit expliziert, präsupponiert er, dass jegliche Äußerungen, solange sie in einem solchen rhetorischen, humoristischen Modus versprachlicht werden, i.e. „nicht ernst gemeint“ sind, zumindest im Kontext des Battle-Rap angebracht seien. Augenscheinlich hat dieser Zusammenhang aus Sicht dieses Nutzers jedoch gewisse Grenzen, die mit der erwähnten Zeile überschritten wurden. Nach einer weiteren Recodierung seiner rhetorisch-humoristischen Lesart (*Wortspiele, die man mit Humor nehmen kann*), wählt der Nutzer für die Versprachlichung der divergierender Lesarten die Formulierung, entsprechende Rezipienten würden diese *Wortwitze* dann *nehmen wie sie kommen*, die insofern bemerkenswert ist, als sie nicht etwa (wie in den Beispiel (1)-(3)) der Sprecherbedeutung, sondern gerade divergierenden Lesarten eine gewisse Eigentlichkeit zuschreibt, da diese die Zeile eben nicht als Ausdruck uneigentlichen, sondern eigentlichen Sprechens deuten. Darüber hinaus wird in diesem Satz jedoch auch versprachlicht, dass die rhetorisch-humoristische Lesart gegenüber der politischen einen gewissen Mehraufwand bedeutet, indem der Rezipient die Zeilen aktiv zu mehr machen muss als das, was sie sind, i.e. „wie sie kommen“. Damit wird auch der emotionale Rezeptionseffekt (*man fühlt sich angegriffen*) als stärker vom Rezipienten selbst abhängig dargestellt. Die negative Bewertung der Zeile als „unangebracht“ verliert dabei an Aussagekraft. Selbstredend finden sich aber auch in den Tertiärtexten aus der Subkultur stärkere Ablehnungen und Abwertungen der Zeile, des Albums und der Künstler, wie auch Tabelle 6 zeigt.

Ist die rhetorisch-humoristische Lesart der Zeile innerhalb der Subkultur auch ubiquitär, so ist sie keineswegs auf diese beschränkt. Auch in den Zeitungsartikeln der Hauptkultur findet sie in verschiedenen Formen Ausdruck, hat dann jedoch im Vergleich zur Subkultur ein verworreneres Verhältnis zur normativen Bewertung und scheint einen stärkeren Einfluss auf diese zu haben, da die normative Bewertung in der Hauptkultur oftmals weniger subjektiv-partikulär, sondern stärker stellvertretend-verallgemeinerbar vorgenommen wird und sich entsprechend auf formale, also juristische Normen (Brennan et al. 2013: 40ff.) bezieht. So wird beispielsweise in zahlreichen Texten des Korpus 1 folgende Stellungnahme der ECHO-Geschäftsführerin Rebecka Heinz zitiert, die am 28.03.2018 auf dem Facebook-Seite des „ECHO“ veröffentlicht wurde:

- (8) *Die Sprache des Battle-Rap ist hart und verbale Provokationen sind ein typisches Stilmittel. Die Kunst- und Meinungsfreiheit ist ein hohes Gut, angesichts der Textzeilen in '0815' haben wir aber tatsächlich den Beirat gebeten, sich mit dem Produkt zu beschäftigen. Die*

Frage ist, ob bei dem Track '0815' die Grenze zwischen künstlerischer Freiheit und gesellschaftlich nicht hinnehmbaren Äußerungen überschritten wurde. Eine Indizierung durch die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien ist bisher nicht erfolgt.⁵⁸

Ähnlich wie in vielen Sekundär- und Tertiärtexten aus der Subkultur wird auch in diesem Text durch Verweis auf das Genre *Battle-Rap* die für die rhetorische Lesart notwendige horizontale Intertextualität hergestellt. Entsprechend wird die rhetorische Lesart der Zeile durch *verbale Provokation* und *Stilmittel* zumindest als eine mögliche Lesart versprachlicht. Wie bei Beispiel (2) wird auch hier die prinzipielle Angebrachtheit bzw. Hinnehmbarkeit, die aus einer solchen Lesart hervorgeht, präsupponiert, indem die derart gelesene Äußerung als von der *künstlerischen Freiheit* geschützt versprachlicht und einer *nicht hinnehmbaren Äußerung* gegenübergestellt wird. Im Gegensatz zu Beispiel (2), in dem Lesart und normative Bewertung (wenn auch konzessiv) verknüpft werden, werden rhetorische Lesart und normative Ablehnung hier durch ein exklusives *Oder* getrennt. Während in Beispiel (2) rhetorische Lesart und normative Ablehnung also durch eine Adjunktion miteinander vereinbar sind, werden sie in Beispiel (3) durch eine vollständige Disjunktion als zwei einander ausschließende Bereiche voneinander getrennt, die keinerlei Überschneidung, sondern eine klare „Grenze zwischen“ sich haben. Dadurch wird die normative Bewertung notwendig mit der Lesart verbunden, sodass die Zeile entweder zu einer rhetorischen Lesart decodiert werden muss und entsprechend von „künstlerischer Freiheit“ geschützt, also „hinnehmbar“ ist oder aber zu einer anderen Lesart, die entsprechend „gesellschaftlich nicht hinnehmbar“ ist.

In dem Wort *gesellschaftlich* zeigt sich somit der Unterschied zwischen hauptkultureller und subkultureller Verknüpfung von Lesart und Bewertung. Während subkulturelle Akteure die rhetorisch-humoristische Lesart der Zeile fraglos anerkennen, folgt daraus für sie noch nicht zwangsläufig eine bestimmte Bewertung nach ethischen oder moralischen Normen; individuell-subjektiv können sie die Zeile dennoch verurteilen und ablehnen. Für hauptkulturelle Akteure folgt aus der Frage nach der Lesart jedoch zum Teil unmittelbar die Frage nach der Hinnehmbarkeit: Wird die Zeile als ›Kunst‹ erkannt, als Produkt eines ritualisierten, anderen Ortes, so ist diese – genau wie der andere Ort selbst – unabhängig von der persönlichen ästhetischen oder moralischen Bewertung des einzelnen Subjekts mehrheitsgesellschaftlich nach formalen Normen hinzunehmen, i.e. zu erdulden. Eine Subkultur als ebendieser andere Ort muss sich die Frage nach „gesellschaftlich nicht hinnehmbaren Äußerungen“ nicht stellen, da sie sich in ihrer Rolle als Subkultur nicht als Teil der ›Gesellschaft‹ versteht. Für die Hauptkultur, die Subkulturen hingegen sehr wohl als Teile der ›Gesellschaft‹ im Sinne einer Rechtsgemeinschaft

⁵⁸ <https://www.facebook.com/echo.musikpreis/posts/1992947824068608> (zuletzt aufgerufen am 28.10.2020)

ansieht, werfen solche Produkte einer Subkultur hingegen immer auch die Frage auf: Ist dieser andere Ort, in dem die Kultur bewusst verkehrt wird, als (wenn auch nur Ventil-artiger und somit peripherer) Teil unserer eigenen Kultur, unserer Wertegemeinschaft und somit unserer Rechtsgemeinschaft im Rahmen unserer Werte und formalen Normen ertragbar oder muss er mit der Macht des Gesetzes aus ihr ausgeschlossen werden? Eine Frage, von deren endgültiger Unbeantwortbarkeit – wie in 2.2 gezeigt wurde – die Identität einer Gegen- und Subkultur geradezu notwendig abhängt.

Auch wenn der Zusammenhang von Lesart und Bewertung also keineswegs einheitlich ist und besonders zwischen Haupt- und Subkultur vor unterschiedlichen Fragestellungen und nach unterschiedlichen Regeln gezogen wird, so lassen sich im Verhältnis von Lesart und Bewertung doch zumindest einige Verbindungsmöglichkeiten erkennen, die sich in Tabelle 6 zusammenfassen lassen. So ist eine Recodierung der politischen Lesart unter Ausschluss der rhetorisch-humoristischen in Texten der Subkultur (Korpus 2) nicht zu finden; bzw. Akteure, die diese Lesart versprachlichen, positionieren sich (ob nun bewusst oder unbewusst) außerhalb der Subkultur des Battle-Raps mit ihren genrespezifischen Kontextualisierungskonventionen. Hingegen ist die Lesart der umstrittenen Zeile als rhetorische Praktik keineswegs die hinreichende Bedingung für eine allgemein positive Bewertung derselben, aber – zumindest innerhalb dieses Diskurses – doch die notwendige, da eine Lesart der Zeile als politische Äußerung vom politischen Konsens innerhalb wie außerhalb der Subkultur einheitlich auf Ablehnung stößt. So lässt sich weder in den Korpora noch in den sozialen Medien eine Diskursposition finden, die die Zeile als eine politische Äußerung decodiert und dieser Lesart zustimmt.

Indem Akteure also eine bestimmte Lesart und/oder Bewertung der Zeile versprachlichen, zeigen sie sich – ob bewusst oder unbewusst – als mehr oder weniger zur Subkultur des Battle-Rap zugehörig. Doch es gibt noch mehr Sprachgebrauchsmuster, die darauf schließen lassen, wie Diskursakteure die jeweilige Identität von Haupt- oder Subkultur konzeptualisieren und inwiefern sie sich selbst als Teil derselben verstehen. Sie sollen im folgenden Kapitel untersucht werden.

Lesart	Rhetorisch-humoristische Lesart	Politische Lesart
Bewertung neutral bis positiv	<p><u>Hauptsächlich in der Subkultur</u></p> <p><i>Jeder der Ahnung von rap hat weiß was damit gemeint ist.</i></p> <p><i>HAHA also ich hab die Line übertrieben gefeiert.⁵⁹</i></p> <p><i>Das witzige an der Line ist nicht das Leid der Juden über das man sich lustig macht. [...] Das witzige daran ist doch einfach nur das der vergleich so gut passt.⁶⁰</i></p>	<p>(Diese Position ist im untersuchten Tabudiskurs nicht zu finden.)</p>
negativ	<p><u>Sowohl in der Subkultur...</u></p> <p><i>Man kann dreckige Witze machen. Man kann damit zu weit gehen.</i></p> <p><i>Wir haben 2017, da macht kein aufgeklärter Mensch mehr Judenwitze in der Öffentlichkeit.⁶¹</i></p> <p><i>Der Ausschwitzvergleich ist im übrigen einfach nur ekelhaft und zeigt nur wie empathielos und stumpf die Beiden sind⁶²</i></p> <p>... <u>als auch in der Hauptkultur</u></p> <p><i>Selbst wenn man den Künstlern mit viel gutem Willen unterstellen kann, dass sie bei einem schwarzhumorigen Witz nur übers Ziel hinausgeschossen sind.⁶³</i></p> <p><i>Ihre Zeile [...] ist ein Gipfel an Geschmacklosigkeit, sie ist aber auch erbärmlich, weil so schief und so flehend in dem Wunsch, doch bitte, bitte, bitte ein Tabu gebrochen zu haben.⁶⁴</i></p>	<p><u>Ausschließlich außerhalb der Subkultur</u></p> <p><i>der Verbreitung antisemitischer Stimmungen der beiden Rapper⁶⁵</i></p> <p><i>Es gibt rassistischen [...] Hiphop</i></p> <p><i>Klein warnte vor Antisemitismus aus der Mitte der Gesellschaft und forderte von der Bundesregierung eine klare Linie gegen Judenhass. "Politiker und Öffentlichkeit müssen bei judenfeindlichen Aussagen sofort rote Linien ziehen"⁶⁶</i></p>

Tabelle 6: Verhältnis von Lesart, Bewertung und Kulturbereich

⁵⁹ <https://www.facebook.com/faridbang/posts/1850078891705744/> (zuletzt aufgerufen am 28.10.2020).

⁶⁰ Kommentar auf Hiphop.de vom 19.04.2018: <https://hiphop.de/magazin/meinung/kollegah-farid-bang-echo-wie-rap-in-rechte-ecke-gerueckt-wird-312064> (zuletzt aufgerufen am 28.10.2020).

⁶¹ rap.de vom 07.12.2017: <https://rap.de/reviews/114031-review-kollegah-farid-bang-jung-brutal-gutaussehend-3/> (zuletzt aufgerufen am 28.10.2020).

⁶² rap.de vom 13.04.2018: <https://rap.de/meinung/128046-echo-2018-kollegah-farid-campino-und-ueberall-heuchelei/> (zuletzt aufgerufen am 27.01.2020).

⁶³ Augsburgischer Allgemeiner vom 21.04.2018: <https://www.augsburger-allgemeine.de/wertingen/Starke-Symbole-fuer-die-Nachwelt-schaffen-id50915181.html> (zuletzt aufgerufen am 28.10.2020).

⁶⁴ Spiegel vom 17.04.2018: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/news-emmanuel-macron-jacinda-ardern-besucht-angela-merkel-der-echo-skandal-ist-gar-keiner-a-1203244.html#ref=rss>

⁶⁵ Jüdische Allgemeine vom 03.04.2018: <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/31224> (zuletzt aufgerufen am 28.10.2020).

⁶⁶ Werra-Rundschau vom 13.04.2018: <https://www.werra-rundschau.de/politik/inakzeptabel-antisemitismus-beauftragter-mit-klaren-forderungen-zr-9776743.html?cmp=defrss> (zuletzt aufgerufen am 28.10.2020).

3.5 Distanzierungs- und Positionierungsmarker

Dass Akteure durch bestimmte Propositionen in einem Diskurs Stellung beziehen und dadurch relative Nähe oder Distanz zu dem einen oder anderen Kulturbereich ausdrücken, überrascht wenig. Diese den Sprecher kulturell verortenden Propositionen müssen aber nicht auf Lesart und Bewertung bezogen sein, sondern können – wie im folgenden Beispiel – etwa auch eine personale Nähe zu den subkulturellen Künstlern ausdrücken:

- (9) [...] *Wer sich einmal privat und persönlich mit Farid und Felix unterhalten hat weiß wie die beiden wirklich sind. Die beiden haben auch jüdische Freunde und Fans, von denen habe ich noch nicht gehört dieser Song geht gar nicht.* [...] (5 Likes)

In diesem Kommentar zu Farid Bangs Facebook-Post (1) drückt der Sprecher beispielsweise durch die zuweilen physische und personale Nähe zu den jeweiligen Akteuren einen überlegenen epistemischen Zugang aus, aus dem ein Wissen entstehe, das wiederum von einer Eigentlichkeit und *Wirklichkeit* geprägt sei.

Ferner kann der den Sprecher positionierende Verweis auf Lesart oder Bewertung der tabubrechenden Zeile nicht nur auf der propositionalen, sondern – wie besonders Beispiel (5) gezeigt hat – durch eine bestimmte Kontextualisierung, ein bestimmtes Framing auch auf der textuellen und intertextuellen Ebene angestellt werden. Entsprechend positionieren sich Leser durch eine Genre-nahe Kontextualisierung nahe und durch eine Genre-fremde Kontextualisierung distanziert von der jeweiligen Subkultur. Diese ausgreifende Positionierung auf Textebene geschieht in der Regel bewusst und ist geradezu eine der grundlegenden Textfunktionen.

Viel untersuchungswürdiger sind daher die feinen Unterschiede auf lexikalischer oder gar graphematischer Ebene, durch die auch ein kurzer Online-Kommentar bewusst oder unbewusst die Position des Autors zu einem bestimmten Akteur, einer Äußerung oder einem Kulturbereich aufzeigen kann. Einschlägig bekannt sind in der Linguistik bereits die Anführungszeichen als Distanzierungsmarker. So stellt auch der Nutzer in Beispiel (2) durch die Setzung der Anführungszeichen den Status eines Diskursakteurs bzw. einer Akteursgruppe als seriöse Zeitung infrage; indem er sich von der Einordnung der Zeitung als solche distanziert, distanziert er sich kulturell auch von ihrer sehr großen Leserschaft. Weniger untersucht ist bisher jedoch die Verwendung geschwungener Bindestriche zu einem ähnlichen Zweck. Im folgenden Kommentar auf rap.de verwendet der Nutzer *Kollegah der Hunt* sie, um die Bedeutung des umschlossenen Wortes zu ironisieren.

- (10) *Kollegah der Hunt: Kollegah ist privat vielleicht kein Antisemit, aber in seiner ~Kunst~ bedient er immer wieder antisemitische Clichees (die alles beherrschende Macht in diesem schrägen Song/Video „Apokalypse“ welche mehrmals mehr oder weniger als „die Juden“ zu identifizieren ist; die Lines die aufs „Geldjudentum“ anspielen und auch missvertanden werden können, antisemitische Karikatur im „Ansage-Video“). Wenn man dazu seine*

*offenbar absolut verquere Weltsicht miteinbezieht, kann man Kollegah als durchaus problematischen Künstler einstufen, bzw. völligen Idiot der antisemitischen Bullshit an Kiddies verbreitet. Dass er Muslim ist, spielt aber tatsächlich überhaupt keine Rolle.*⁶⁷

In Abgrenzung zu den doppelten Anführungszeichen, die auch eine neutrale Sprechereinstellung gegenüber der zitierten Ausdrucksform und ihrer Bedeutung vermitteln können, werden in der Online-Kommunikation oftmals geschwungene Bindestriche verwendet, um die Verwendung des so zitierten Zeichens für das aktuelle Referenzobjekt aktiv zu ironisieren und zu verspotten. Einen Hinweis und einen möglichen Ursprung für diese Verwendung stellt die Funktion einiger Messenger wie etwa WhatsApp dar, von geschwungenen Bindestrichen umschlossene Ausdrücke durchzustreichen. Im vorliegenden Beispiel distanziert sich der Nutzer somit erstens von der Einordnung von Kollegahs Texten als Kunst, indem er jene verspottet, und dadurch zweitens auch von den Äußerungen selbst.⁶⁸ Dass die spätere Referenz auf Kollegah als Künstler von keinerlei Distanzierungsmarkern begleitet ist, legt nahe, dass es sich bei der hier ausgedrückten Distanzierung eher um eine Art Signalkommunikation als um ein habituiertes oder gar konventionalisiertes Sprachgebrauchsmuster handelt. Vom Akteur Kollegah bzw. der Person Felix Blume selbst distanziert sich der Nutzer vor allem auf lexikalischer Ebene. Dies geschieht einerseits durch Invektive wie „Hunt“ (also *Hund*) oder *Idiot*, andererseits durch abwertende Adjektiv-Attribute, die einen ethischen Bezug haben können wie *problematisch*, oder auch einen epistemisch-ontischen, also auf die Wahrheit bzw. Unwahrheit persönlicher Glaubenssätze bezogen sein können wie *verquer*.

Beide lexikalischen Distanzierungsmittel – Invektive und abwertende Adjektive – sind auch in den bereits untersuchten Beispielen zu finden. So markiert etwa in Beispiel (3) nicht nur das Substantiv *Moks* eine Distanzierung durch Beleidigung, sondern auch die abwertenden Adjektive (hier in prädikativer Verwendung) *minderbemittelt* und *dumm*. Wie auch hier, zielen abwertende, beleidigende Adjektive zur Distanzierung von einer bestimmten Akteursgruppe oder einem ganzen Kulturbereich im untersuchten Diskurs häufig auf die Intelligenz oder Bildung der beleidigten Personen ab. Bei der Distanzierung subkultureller Akteure von solchen außerhalb der Subkultur bezieht sich die Versprachlichung vermeintlich überlegener Intelligenz oder überlegenen Wissens häufig auf den ungleichen Stand von Genre-spezifischem Kontextualisierungswissen (s. auch Beispiel (2): „Jeder der Ahnung von rap hat weiß was damit gemeint ist“ und Beispiel (3): „Jeder der 3 Gehirnzellen hat und sich mit eurer Musik auseinandersetzt

⁶⁷ rap.de vom 13.04.2018: <https://rap.de/meinung/128046-echo-2018-kollegah-farid-campino-und-ueberall-heuchelei/> (zuletzt aufgerufen am 27.01.2020).

⁶⁸ Durch die Äußerung, dass bestimmte Textstellen Kollegahs auch *missverstanden* werden könnten, erkennt der Nutzer jedoch die rhetorisch-humoristische Lesart und präsупponiert, dass diese die vom Sprecher intendierte ist. Die negative Bewertung der Zeilen lässt sich auch hier mit der individuellen rhetorischen Lesart verbinden, indem sie sich auf mögliche divergierende, *missverstandene* Lesarten bezieht.

weiß das auch“). Interessanterweise funktioniert die Distanzierung bei Akteuren der Hauptkultur von Akteuren der Subkultur durch ganz ähnliche abwertende Adjektive. Auch hier zielen die Invektive meist auf vermeintliche Intelligenz- oder Wissensunterschiede, wie auch Beispiel (4) zeigt: „Asozial, ungebildet, dumm“. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass die Akteure außerhalb der Subkultur sich bei der Ab- bzw. Ausgrenzung aus kulturell etablierten Narrativen von Klassen- und Bildungsunterschieden bedienen können, die für die (sub)kulturelle Identität des Hiphop und seiner Akteure geradezu konstitutiv sind (s. 2.2.3). Ein weiteres Beispiel für diese Distanzierungsstrategie auch jenseits der lexikalischen Ebene liefert etwa der folgende Kommentar zu Farid Bangs Facebook-Post.

- (11) [...] *Is halt scheiße wenn man sich nicht ordentlich artikulieren kann und dafür "Kraftausdrücke"/"Schimpfworte" nutzen muss oder am Rand der Grauzone kratzen muss [...]* (9 Likes)⁶⁹

Abwertende Adjektive dienen im Tabudiskurs jedoch nicht nur der Distanzierung vom tabubrechenden Akteur oder dem mit ihm assoziierten Kulturbereich, sondern auch von der sprachlichen Handlung des Tabubruchs selbst. Die entsprechenden abwertenden Adjektive bedienen sich dem gustatorischen Bereich und drücken oftmals Ekel aus (vgl. Tab. 4 und 5). So beziehen sich etwa in Beispiel (6) die Adjektive *ekelhaft* und *geschmacklos* attributiv auf die „Witze“ respektive die umstrittene „Line“ des Albums, also bestimmte tabubrechende Äußerungen. Auch wenn diese gustatorischen Metaphern sich einem hedonistischen Lebensbereich bedienen und somit sprachoberflächlich nur ästhetische Urteile auszudrücken scheinen, so vermitteln doch gerade Adjektive wie *ekelhaft*, *widerlich* oder *widerwärtig* Affekte und Emotionen des Ekels, die eng mit moralischen Urteilen verbunden sind (Haidt 2001, Angerer et al. 2014: 44) und somit eine moralische Abwertung und Distanzierung sowohl – strukturalistisch betrachtet – ausdrücken als auch – poststrukturalistisch betrachtet – suggerieren können. Beziehen sich gustatorische Adjektive wie vor allem *geschmacklos* hingegen auf Akteure oder Akteursgruppen, so greifen sie wiederum die oben genannte Konstruktion von Klassenunterschieden auf und naturalisieren diese als physische und somit natürliche Kategorien der körperlichen Sinne (Fiske 1991: 12f.). Da gustatorische Adjektive wie *geschmacklos* sich jedoch in den untersuchten Korpora und Social-Media-Kommentaren stets nur auf Äußerungen, nicht auf Personen beziehen, wird dieser Zusammenhang nie expliziert, sondern höchstens unterschwellig nahegelegt.

Ähnlich vielseitig wie die Verwendung abwertender Adjektive ist im untersuchten Diskurs auch die jeweilige lexikalische Referenz auf Akteure anhand verschiedener Namen. Im Gegensatz zur Positionierung durch bewusste Abwertung von Akteuren oder ihren Äußerungen

⁶⁹ s. Beispiel (1)

wird das Nähe-Distanz-Verhältnis zum bezeichneten Akteur hier jedoch nicht zwangsläufig bewusst dargestellt, sondern ebenso unbewusst offengelegt. So wird beispielsweise auf Farid Bang in Korpus 2 kein einziges Mal mit seinem Nach- bzw. bürgerlichen Namen verwiesen, in Korpus 1 immerhin 12 Mal:

- (12) *Im Song „0815“ rappt El Abdellaoui „mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen“ [...] Versöhnlicher zeigen sich die beiden Rapper gegenüber den Auschwitz-Überlebenden. Per Facebook-Statement rudert El Abdellaoui zurück: "Wir distanzieren uns von jeglicher Form des Antisemitismus oder Hass gegen Minderheiten."⁷⁰*

Da die Zeile durch die Versprachlichung des bürgerlichen Namens aus dem kunst- und genre-spezifischen Kontext enthoben werden kann legen solche Belege nahe, dass die hauptkulturellen Akteure eher als die subkulturellen an der bürgerlichen und juristischen Person interessiert sind, die im Gegensatz zur Kunstfigur für die Äußerung zur Verantwortung gezogen werden kann. Der originäre Kontext wird innerhalb der Subkultur öfter aufrechterhalten, indem derselbe Akteur in den Hiphop-Medien auch in ähnlichen Zusammenhängen konsequent mit seinem Künstlernamen oder seinem Vornamen, der auch Teil seines Künstlernamens und somit in gewisser Weise ambig ist, versprachlicht wird:

- (13) *Mittlerweile haben sich Farid Bang und Kollegah zu dem Fall geäußert. Farid weist in einem Post auf seiner Facebookseite daraufhin, dass es sich um "harten Battlerap" handle und die Line keineswegs eine politische Aussage beinhalte. Von "Antisemitismus oder Hass gegen Minderheiten" distanzieren man sich, so Farid in seinem Statement⁷¹*

Während die Verwendung des Nachnamens einen konventionalisierten personalen Distanzmarker darstellt, können Diskursakteure durch Verwendung des Vornamens wie in den Beispielen (13), (6) („Über den Hinweis würde Farid erst mal lachen“) und (9) („Wer sich einmal privat und persönlich mit Farid und Felix unterhalten hat“) eine personale Nähe und Vertrautheit zur jeweiligen Person ausdrücken.

Ferner drückt sich in der Wahl des Namens nicht nur die Nähe bzw. Distanz, sondern auch die Art und Weise des Verhältnisses zwischen Sprecher und bezeichneter Person aus. Während die Bezeichnung per Vornamen ein Verhältnis auf Augenhöhe suggeriert, positionieren Sprecher durch die Verwendung von Kurzformen der Künstlernamen wie *Kolle* oder selbstgewählten Titeln wie *Der Banger* (s. auch Beispiel (7)) oder *Der Boss* zwar in relativer Nähe zu den bezeichneten Personen, perspektivieren sich selbst jedoch nicht als persönlich Vertraute, sondern tendenziell als Fans, die am rezipierenden Ende einer einseitigen Kommunikation stehen; so auch im folgenden Kommentar zu Farid Bangs Facebook-Post aus Beispiel (1):

⁷⁰ taz vom 10.04.2018: <https://taz.de/Antisemitismus-im-Deutschrap!/5497961/> (zuletzt aufgerufen am 16.10.2020).

⁷¹ Hiphop.de vom 28.03.2018: <https://hiphop.de/magazin/news/wegen-auschwitz-line-echo-prueft-nominierung-von-kollegah-farid-bang-311571> (zuletzt aufgerufen am 16.10.2020).

- (14) *Jetzt kommentieren hier wieder die Leute, die die ganzen Reime & Vergleiche von Kolle und Farid nicht verstehen und hetzen jetzt aber selbst gegen sie. Sie tun das wofür sie Boss & Banger gerade verurteilen, geben der BILD recht und man könnte meinen, dass hier jetzt auch alle Abonnenten der BILD kommentieren. In der Öffentlichkeit würde aber keiner zugeben, dass er diese Zeitung liest...* (1 Like)

So wie Sprecher durch die Wahl der Bezeichnung einer Person z.T. ihre empfundene Nähe oder Distanz zu dieser offenlegen, ist auch bestimmten Bezeichnungen für Szenen, Musikrichtungen und Kulturräume eine jeweilige Perspektivierung inne, durch die sie sich zu spezifischen Positionierungs- und Unterscheidungszeichen im Diskurs eignen. So findet sich der Ausdruck *Bürgertum* acht Mal in den Texten der Hiphop-Medien des Korpus 2 und nur ein einziges Mal im weit größeren Korpus 1 – und auch dort in einem anderen Zusammenhang als dem hier untersuchten Tabubruch. Innerhalb der Hauptkultur wird diejenige kollektive Identität, auf die in der Subkultur mit *Bürgertum* referiert wird, also entweder überhaupt nicht thematisiert i.e. konstruiert, oder aber – was wahrscheinlicher ist – sie wird mit einem anderen Ausdruck versprachlicht. Beispiele wie die folgenden zeigen, inwiefern Ausdrucksformen wie das Personalpronomen der ersten Person Plural *Wir* oder das Nomen *Gesellschaft* – z.T. auch verbunden in der Nominalphrase *unsere Gesellschaft* – innerhalb der Hauptkultur (Beispiel (16)) ebenjenes Konzept ausdrücken können, welches in der Subkultur (Beispiel (15)) mit dem Ausdruck *Bürgertum* lexikalisiert wird.

- (15) *Dieses Jahr allerdings wurde ein neues Level der Peinlichkeit etabliert. Man hatte es zuletzt im Zusammenhang mit der Verleihung des Bambi an Bushido erlebt. Es ist ein kleines Drama und nennt sich: Das deutsche Bürgertum beschließt, wer dazu gehören darf und wer nicht. Antisemitismus? Darum ging es nie. Denn: Um Antisemitismus ging es bei dem künstlich aufgeblasenen Skandal um Kollegah und Farid Bang zu keiner Sekunde. Die geschmacklose Line gibt das auch nicht her.*⁷²
- (16) *Wenn meine Kinder zur Zielgruppe werden, rede ich mit ihnen darüber, werde ihnen die Musik aber nicht pauschal verbieten. Schlimm finde ich es trotzdem. Schlimm, dass Menschen ihr Geld damit verdienen, so einen Dreck in die Köpfe von jungen Menschen zu kippen. Schlimm, wenn die Gesellschaft nicht gegensteuert, wenn jemand unsere Wertebasis vergiftet. Und wenn dies auch noch mit einem Preis geehrt wird.*⁷³

In Beispiel (15) kritisiert der Sprecher den exklusiven, ausgrenzenden Charakter einer bestimmten kollektiven Identität, die er als *Bürgertum* bezeichnet. Durch diesen Ausdruck hebt er den Aspekt des Klassenunterschiedes hervor sowie die damit verbundene Bedeutung von Macht und sozialer Stellung für die Bildung einer konsensualen Wertegemeinschaft, von der die Subkultur ausgeschlossen sei. Durch die Fokussierung der Bedeutungsaspekte bzw. Teilkonzepte *KLASSE* und *AUSGRENZUNG* kann dieser subkulturelle Akteur jene *Topoi* reaktivieren, die für

⁷² rap.de vom 13.04.2018: <https://rap.de/meinung/128046-echo-2018-kollegah-farid-campino-und-ueberall-heuchelei/> (zuletzt aufgerufen am 27.01.2020)

⁷³ B.Z. Berlin vom 14.04.2018: <https://www.bz-berlin.de/leute/die-angst-dass-hass-rap-kinder-vergiften-koennte> (zuletzt aufgerufen am 16.10.2020)

die Entstehung der Hiphop-Kultur identitätsstiftend sind (s. 2.2.3), und die Identität der eigenen Subkultur des (Battle-)Rap somit in Kontinuität mit dieser ursprünglichen Hiphop-Kultur und ihrem Verhältnis zur Hauptkultur konstruieren (vgl. Zambrano 2015: 62).

Beispiel (16) stellt die konverse Konzeptualisierung derselben, zumindest aber doch einer gleichen kollektiven Identität dar: derjenigen Wertegemeinschaft, die der Subkultur gegenübersteht. Einerseits ist die Identität der „Gesellschaft“ auf etwas Grundlegendes fundiert (Delitz 2018: 28f.), an dem prinzipiell jeder teilhaben könnte: gemeinsame Werte (vgl. Wodak et al. 1998: 54). Andererseits funktioniert die Inklusion des *Wir* bzw. *Unser*, das den identifizierten Possessor dieser Werte bezeichnet und zu dem sich prinzipiell jeder Leser zählen kann, nur durch eine gleichzeitige Exklusion eines Dritten (Duszak 2002: 1), in diesem Fall der Subkultur bzw. bestimmter subkultureller Akteure. Diese nehmen diejenigen semantischen Rollen ein, die der „Gesellschaft“, die „unsere Werte-Basis“ teilt, komplementär gegenüberstehen: In dem Nebensatz *wenn die Gesellschaft nicht gegensteuert* ist ein Antagonist, ein Recipient impliziert, dem von der Gesellschaft (nicht) gegengesteuert wird und der somit kein Teil derselben sein kann. In dem Nebensatz *wenn jemand unsere Wertebasis vergiftet* bezeichnet das Subjekt *jemand* ein Agens, das der kollektiven Identität des *Wir* sowie deren fundierenden Werten, dem Patiens des Satzes gegenübergestellt wird. Entsprechend werden also auch hier durchaus Ausgrenzungsprozesse der Hauptkultur gegenüber der Subkultur, wie in Beispiel (15) beschrieben, versprachlicht; diese werden jedoch keineswegs entlang von Klassenunterschieden perspektiviert, sondern entlang bestimmter Werte, die die Identität der konsensualen Gemeinschaft fundieren und auch für die Subkultur des Battle-Rap durch die ritualisierte Umkehr quasi ex negativo identitätsstiftend sind (vgl. 2.2).

Subkulturelle Tabubrüche fordern in ihrer diskursiven Aushandlung also Positionierungshandlungen der kulturellen Akteure sowie Selbst- und Fremdbezeichnungen der miteinander im Konflikt stehenden (Sub-)Kulturen heraus, die in den jeweils fokussierten Aspekten die jeweilige Perspektive auf einander und auf sich selbst offenlegen und somit das jeweilige Selbst- und Fremdverständnis sowie das Verhältnis der beiden kulturellen Räume zueinander erkennbar machen. Diese Positionierungs- und Perspektivierungsmechanismen lassen sich mit Spieß (2009: 322) als Bezeichnungskonkurrenzen und mit Bourdieu (1974: 58) als Unterscheidungsmerkmale begreifen, mit denen Diskursakteure ihre kulturelle und soziale Verortung ausdrücken und Identitätsfixierungsversuche der sie umgebenden sowie mit diesen konkurrierenden kulturellen Räume vornehmen. Tabelle 7 veranschaulicht abschließend, mit welchen Äußerungsformen über welche jeweilige unmittelbare Wirkung bereits innerhalb der Satzgrenze Nähe oder Distanz zu einer Sprachhandlung, einem Akteur bzw. einer Akteursgruppe oder einem Kulturbereich im untersuchten Tabudiskurs versprachlicht werden kann.

sprachliche Ebene	Äußerungsform	Sprechhandlung	Positionierungsrichtung	Bezugspunkt
graphematische Ebene	Anführungszeichen „Künstler“, Bild“zeitung“	Kontestation/Relativierung der Wortbedeutung	Distanz (schwach) oder Neutralität	Akteure, Kulturbereich, kulturelle Praktiken
	Geschwungene Bindestriche ~Kunst~	Ironisierung der Wortbedeutung	Distanz (stark)	Akteure, Kulturbereich, kulturelle Praktiken
lexikalische Ebene	Invektive <i>Hunt, Idiot, Moks</i>	Abwertung	Distanz	Akteure
	abwertende Adjektive <i>ungebildet, dumm, asozial, minderbemittelt</i> <i>geschmacklos, ekelhaft</i>	Abwertung	Distanz	Akteure, Kulturbereich kulturelle Praktiken
	Personennamen - Spitznamen <i>Kolle, der banger</i> - Nachnamen <i>El Abdellaïou, Blume</i> <i>die Herren Bang, Blume und Konsorten</i> ⁷⁴ - Umformung <i>Kollege oder FahrradBong</i> ⁷⁵	Betonung von - Vertrautheit - Unvertrautheit Ironisierung (und Spott) - Verachtung (durch Spott)	Nähe Distanz Distanz (schwach) Distanz (stark)	Akteure

⁷⁴ Kommentar auf rap.de vom 12.04.2018: <https://rap.de/meinung/128046-echo-2018-kollegah-farid-campino-und-ueberall-heuchelei/> (zuletzt aufgerufen am 27.01.2020).

⁷⁵ Kommentar auf Hiphop.de vom 19.04.2018: <https://hiphop.de/magazin/meinung/kollegah-farid-bang-echo-wie-rap-in-rechte-ecke-gerueckt-wird-312064> (zuletzt aufgerufen am 29.10.2020)

	Kulturnamen - Hauptkultur <i>(unsere) Gesellschaft</i> <i>Bürgertum</i> - Subkultur <i>Underground, Straßenrap</i> <i>Popkultur</i>	Jeweils Fokussierung bestimmter Bedeutungsaspekte	Nähe Distanz Nähe Distanz	Kulturbereich
	Plural-Personalpronomen <i>wir</i>	Konstruktion kollektiver Identität Inklusion und Exklusion	Nähe	Akteure, Kulturbereich
propositionale Ebene	Verweis auf rhetorische Lesart <i>Das witzige an der Line, bei einem schwarzhumorigen Witz</i>	Beleg für kulturspezifisches Kontextualisierungswissen	relative Nähe (zur Subkultur)	Kulturbereich, kulturelle Praktiken
	Verweis auf politische Lesart <i>Judenhass, Verbreitung antisemitischer Stimmungen</i>	Mangel an kulturspezifischem Kontextualisierungswissen, Rückgriff auf historisches Allgemeinwissen	große Distanz (zur Subkultur)	Kulturbereich, kulturelle Praktiken
	Verweis auf positive Rezeptionswirkung <i>HABA also ich hab die Line übertrieben gefeiert</i>	Positive Bewertung	Nähe (zur Subkultur)	Kulturbereich, kulturelle Praktiken
	Verweis auf Sprecherbedeutung <i>was damit gemeint ist, Das ist auch als Witz gemeint</i>	Betonung von produzenten-seitiger Deutungshoheit, Eigentlichkeit	Nähe	Akteure
	Verweis auf Bekanntschaft <i>privat und persönlich mit Farid und Felix unterhalten</i>	Betonung von Vertrautheit, epistemischer Überlegenheit	Nähe	Akteure
	Explikation <i>Wir distanzieren uns von</i>	Explizite Positionierung	Distanz	kulturelle Praktiken

Tabelle 7: Form-Funktions-Zusammenhänge der kulturellen Positionierung im untersuchten Tabudiskurs

4. Fazit

Die diskursanalytische Untersuchung der kommunikativen Anschlusshandlungen, in denen Tabubrüche sprachlich behandelt werden, erweist sich in zweierlei Hinsicht als fruchtbar. Erstens lassen sich in den sprachlichen Recodierungs- und produktiven Kontextualisierungsprozessen die ihnen vorgeschalteten Decodierungs- und rezeptiven Kontextualisierungsprozesse erkennen. Da der Sinn einer Äußerung nicht bei der Produktion, sondern vor allem bei der Rezeption derselben entsteht, können durch die Ermittlung der vielfältigen subjektiven Sinnstiftungsprozesse die verschiedenen Bedeutungspotenziale einer einzelnen Äußerung weit differenzierter erfasst werden, als dies mit einer isolierten Betrachtung weniger Zeilen möglich wäre. Zweitens liefern diese Sinnstiftungsprozesse nicht nur Erkenntnisse über das Rezipierte, den Tabubruch, sondern auch über die Rezipierenden, die kulturellen Akteure und über diejenigen Wissensbestände, Topoi und Kultureme, die ihnen zur Kontextualisierung des Rezipierten zur Verfügung stehen bzw. in einer bestimmten Kultur dominant sind.

Bei der Untersuchung der tabubrechenden Äußerung selbst konnte zunächst gezeigt werden, inwiefern sich auch dieser Tabubruch in die zuvor theoretisch dargelegten Zusammenhänge aus schonungsloser Explikation des üblicherweise Unterdrückten und lustvoll-aggressionsentladendem Effekt auf den aktiven Rezipienten einordnen lässt. Durch die Herausarbeitung der Verschränkung oppositioneller Frames und Bedeutungsaspekte kann auch bei dieser Zeile von einem Witz gesprochen werden und lustige Effekte auf Rezipienten sind durchaus möglich; zusammen mit den eng verwandten aggressionsentladenden Effekten lassen sich die belustigenden Effekte im Sinne der Uses-and-Gratifications-Forschung als ein Hauptgrund für die Medienzuhaltung vermuten. Durch die dargelegten intertextuellen Beziehungen und dominantesten inhaltlichen Topoi erweist es sich als plausibel, dass der belustigende Effekt und die entsprechende „funktionale Bedürfnisbefriedigung“ (Schweiger 2013: 18) der Medienzuhaltung nicht etwa im Zusammenhang mit der Diffamierung von Personengruppen oder kollektiven Identitäten stehen, sondern mit der Versprachlichung tabuisierter Konzepte wie TOD, LEID, SCHMERZ, KRIEG. Die Frage, warum die gewalthaltigen Texte des Battle-Rap so beliebt sind, lässt sich also durch die aggressionsentladenden, belustigenden und auch identitätsstiftenden Effekte von Tabubrüchen beantworten. Dass sich die Opfer der dafür versprachlichten Gewaltverbrechen bestimmten kollektiven Identitäten zuordnen lassen, ist unvermeidbar, scheint für die Produzenten und aktiven Rezipienten der subkulturellen Tabubrüche jedoch weit weniger relevant als die Versprachlichung der genannten übergeordneten Tabu-Konzepte, die für die gewünschten Effekte sorgt. Die dennoch hohe Relevanz kollektiver Identitäten im

anschließenden Tabudiskurs, die in Tabelle 3, vor allem aber in Tabelle 2 zu sehen ist, gibt Hinweise auf ein konstruktivistisches Paradoxon, das in der Forschung zu kollektiver Identität wohlbekannt ist (vgl. Delitz 2018: 14). Einerseits wollen Diskursakteure in der sprachlichen Aushandlung von subkulturellen Tabubrüchen und anderen kontroversen Äußerungen auf vermeintlich konstruierte und diffamierte kollektive Identitäten korrektiv reagieren, andererseits müssen sie die vermutete Konstruktion der jeweiligen kollektiven Identität dabei selbst vornehmen und aktualisieren. Subkulturelle Tabubrüche eignen sich also auch dazu, den Themenkomplex kollektiver Identität im Spannungsverhältnis zwischen Konstruktion und Reflexion zu untersuchen, was für weitere Arbeiten in Aussicht gestellt werden kann.

Die in 3.1 dargelegten unmittelbaren intertextuellen Beziehungen des Tabubruchs zu anderen Tabubrüchen auf dem Album legen bereits nahe, dass Rezipienten über unterschiedliches Kontextualisierungswissen verfügen, mit dessen Hilfe sie zu unterschiedlichen Lesarten ein und desselben Primärtextes gelangen können. Die vergleichende quantitative Analyse der beiden Korpora deutet bereits an, dass dieses notwendigerweise kulturell erworbene Kontextualisierungswissen intrakulturell gewisse Gemeinsamkeiten und somit interkulturell relative Unterschiede herausbilden kann. Für den untersuchten Tabubruch bedeutet dies konkret, dass Rezipienten, die entweder innerhalb der Subkultur sozialisiert sind oder sich das in 3.1 vorgestellte Kontextualisierungswissen angeeignet haben, eine bedeutend andere Lesart haben, also solche, bei denen dies nicht der Fall ist. Rezipienten, die mit dem Tabubruch als subkultureller Praktik nicht vertraut sind, müssen zur Kontextualisierung der Zeile stattdessen auf ihr historisches Hintergrundwissen zurückgreifen, das sich weniger auf die formalen und mehr auf inhaltlichen Aspekte der Zeile bezieht. In der Hauptkultur hat der Tabubruch somit eine bestimmte Konzeptualisierung des Begriffs ›Auschwitz‹ provoziert, bei der oftmals bestimmte politische und identitäre Bedeutungsaspekte und Inhaltssubstanzen wie NATIONALSOZIALISMUS, JUDEN, ANTISEMITISMUS etc. fokussiert werden und andere, abstraktere Bedeutungsaspekte wie KRIEG, TOD, LEID etc. weniger Beachtung finden. Die Subkultur des Battle-Rap scheint also auch den Begriff ›Auschwitz‹ primär diesen allgemeineren Tabukonzepten zuzuordnen, während er in der deutschen Mehrheitsgesellschaft stärker symbolisch für Antisemitismus im Speziellen steht. Die Frage *Sind antisemitische Äußerungen von der Kunstfreiheit gedeckt* stellt im untersuchten Diskurs also keinen Streit dar, der unmittelbar – etwa wie ein Rechtsstreit – auszuhandeln wäre, sondern einen Widerstreit, in dem Diskursakteure nicht um die Antwort auf die Frage selbst streiten, sondern um die Berechtigung, die Frage überhaupt zu stellen, da sie bereits eine bestimmte Lesart der Zeile präsupponiert, sie in einer bestimmten Diskursart verkettet (vgl. Lyotard 1987). Vielmehr ist der Streitpunkt zwischen Sub- und Hauptkultur, das agonale

Zentrum des Diskurses im unterschweligen Streit um die „eigentliche“ Lesart des Primärtextes zu finden, also in der meist nur impliziten Frage, ob die Zeile *Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen* eine antisemitische Äußerung darstellt oder nicht. Nicht zuletzt, weil die Bedeutung und die Wahrheitsbedingungen dieser Frage wiederum alles andere als offensichtlich sind, lässt sie sich auch hier nicht mit irgendeiner Form von Deutungshoheit beantworten, vielmehr bleibt die Zeile stets der Decodierung und Kontextualisierung der einzelnen Rezipienten ausgesetzt, die diese Frage nur je subjektiv für sich selbst beantworten können und anschließend in einen Streit um Deutungshoheit treten.

Aus den unterschiedlichen vorherrschenden Lesarten zwischen Haupt- und Subkultur gehen jedoch nicht zwangsläufig jeweils einheitliche Richtungen der normativen Bewertung hervor. Die quantitative Analyse zeigte zunächst, dass die Zeile auch innerhalb der Subkultur auf Grundlage ästhetischer, emotionaler und ethischer Maßstäbe Abwertung erfährt. Dass, wie sich in 3.3 und 3.4 zeigte, die rhetorische Lesart der Zeile innerhalb der Subkultur die eindeutig vorherrschende ist, determiniert für subkulturelle Akteure jedoch keineswegs eine positive Bewertung des Tabubruchs. Vielmehr zeigt sich hierbei, dass eine negative Bewertung und eine moralische Ablehnung der Zeile sich auf verschiedene Grundsätze stützen kann: Es ist möglich, die Zeile aus verschiedenen Gründen zu verurteilen. Während eine politische Lesart eine Ablehnung als antisemitisch und als die Grenzen der Kunstfreiheit überschreitend geradezu notwendigerweise determiniert, erlaubt eine rhetorische Lesart der Zeile sowohl eine neutrale bis positive Bewertung als witzig und besonders mutig als auch eine negative Bewertung und Ablehnung als rücksichtslos und verletzend (vgl. Tab. 6). Dass sich weder in der Haupt- noch in der Subkultur eine Kombination aus politischer Lesart und neutraler bis positiver Bewertung findet, dürfte beruhigen und zeugt von einer gesamtgesellschaftlichen Ablehnung als antisemitisch gelesener Äußerungen, die auch in die Subkultur des Battle-Rap reicht. Für eine positive Bewertung einer politischen, nationalsozialistischen, antisemitischen Lesart der Zeile ist eine antisemitische Einstellung angesichts der dargelegten sinnstiftenden Macht des rezipierenden Subjekts keineswegs als Resultat, sondern vielmehr als Voraussetzung denkbar. Eine bereits bestehende antisemitische Einstellung könnte durch eine entsprechende Lesart zwar bestätigt werden, eine persuasive Wirkung auf die Einstellung der Rezipienten ist in den untersuchten Korpora und Social-Media-Kommentaren jedoch keineswegs zu erkennen. Was bestehen bleibt, ist die mehrheitsgesellschaftliche Sorge um die Verrohung der Sprache und die Abstumpfung oder Desensibilisierung subkultureller Akteure, die wiederum auf die Reproduktion von Tabubrüchen bei mangelnder Verfügbarkeit des sie fundierenden Rituals zurückgeführt werden kann. Da durch technische Distributionsmöglichkeiten auch Rezipienten fern der

Subkultur zunehmend Tabubrüche aus Subkulturen rezipieren, zu denen sie in der analogen Welt keinerlei Zugang hätten, entsprechend aber nicht ihren Grad an Ritualisiertheit einschätzen können, entsteht der Eindruck einer verrohenden Sprache.⁷⁶ Die daraus resultierenden Sorgen um eine Enttabuisierung oder Desensibilisierung heben sich bei ihrer Versprachlichung ein Stück weit selbst auf, da sie den Status des Tabus abseits bestimmter lokaler Rituale aktualisieren, womit sie wiederum die Sensibilisierung der Unterscheidung zwischen alltäglich sagbaren und nicht-sagbaren Äußerungen auch für subkulturelle Rezipienten sicherstellen und sogar verstärken. Dadurch wird der Kreislauf des Tabus geschlossen und der numinose Reiz am Unterdrückten und Verbotenen wird aufrechterhalten, der sanktionsfrei weiterhin nur im ritualisierten Rahmen ausgelebt werden kann.

Durch die Versprachlichung einer bestimmten Lesart des Primärtextes äußern Diskursakteure kulturelles Kontextualisierungswissen und positionieren sich dadurch zumindest epistemisch in relativer Nähe oder Distanz zu den kulturellen Praktiken der jeweiligen Subkultur. Da eine positive Bewertung der tabubrechenden Zeile eine rhetorische Lesart und eine Wahrnehmung des Tabubruchs als ritualisiert fast notwendig voraussetzt, positionieren sich Diskursakteure durch ihre Versprachlichung eindeutig nahe der Subkultur. Eine negative Bewertung allein impliziert jedoch noch keine relative Nähe zu einem bestimmten Kulturbereich: Zwar präsupponiert die negative Bewertung einer antisemitischen Äußerung die Lesart der Zeile als solche und impliziert somit eine Positionierung außerhalb der Subkultur, negative Bewertungen mit Rücksicht auf verletzende Effekte finden sich jedoch in beiden Kulturbereichen. Um ihre gefühlte Positionierung zu oder entgegen der Subkultur sprachlich zu verdeutlichen und somit „eine spezifisch kulturelle Ordnung methodologisch zu autonomisieren“ (Bourdieu 1974: 58), können und müssen Diskursakteure (un)bewusst zwischen Formulierungsalternativen entscheiden. Vor allem auf lexikalischer Ebene legen Diskursakteure durch ihre Versprachlichung bestimmter Personen oder Kulturbereiche innerhalb von Bezeichnungskonkurrenzen zwischen Selbstbild und Fremdbild ihre Perspektive auf diese offen. Während etwa der Kulturbereich der Mehrheitsgesellschaft von Hauptkulturellen Akteuren als *Wir* oder schlichtweg als *die Gesellschaft* versprachlicht und somit als inklusive Norm konzeptualisiert wird, wird sie von subkulturellen Akteuren vermehrt als *Bürgertum* versprachlicht und somit unter Hervorhebung von Aspekten wie ›Klassenunterschiede‹, ›Exklusivität‹ und ›Entscheidungsgewalt‹ perspektiviert, wodurch vonseiten der Subkultur wiederum eigene entscheidende Identitätsaspekte wie ›Ausgegrenztheit‹ oder ›niedrige Klasse‹ aktualisiert und gewahrt werden können.

⁷⁶ Man erinnere sich nur an die gleichsam schockierenden Beispiele vom Ende der 90er-Jahre in 2.3.3 (s. Fußnote 27).

Insgesamt erweisen sich die diskursiven und kulturellen Effekte von subkulturellen Tabubrüchen in vielerlei Hinsicht als überraschend konservatorisch. Besonders durch das Verlassen ihrer fundierenden Rituale im Rahmen der technischen Reproduktion bewirken subkulturelle Tabubrüche diskursive Dynamiken, die nicht nur den Tabumechanismus, sondern auch haupt- und subkulturelle Identitäten in ihrem jeweiligen Verhältnis zum Ritual sowie zum Tabubruch aktualisieren und konservieren. Im untersuchten Beispiel wurde durch die Verleihung des größten und etabliertesten Musikpreises im Land vor allem die Identität der Battle-Rap-Subkultur grundlegend hinterfragt. Nicht nur belegte die Verleihung eines Preises, der sich rein an kommerziellem Erfolg orientiert, einen hohen Grad an Kommerzialisierung und Vermarktung, auch die Existenz der Kategorie *Hip-Hop/Urban National* zeugt bereits von der kulturellen Etablierung und Kooptation einer Subkultur, die ihre Identität in Aus- und Abgrenzung von einem Mainstream definiert. Für eine Subkultur, die sich noch als solche verstehen will, ist die Verleihung eines kommerziellen Mainstream-Preises das Schlechteste und die anschließende Empörung aus der Hauptkultur das Beste, was ihrer Identität passieren kann. Der technische Fortschritt der Reproduktion führt nämlich nicht nur zu erweiterten Möglichkeiten der Vermarktung und Ausweitung einer Subkultur, sondern damit auch zur Distribution an hauptkulturelle Rezipienten fern der Subkultur. Da diese keinen epistemischen Zugriff auf die ritualisierten Praktiken haben, in die sie den Tabubruch einordnen könnten, setzen sie den Tabumechanismus aus Verstoß und Sanktion wieder in Gang und drängen die Subkultur damit wieder in die Nähe ihrer Rituale, in der Tabubrüche weiterhin ungestraft praktiziert werden können. Somit werden durch die diskursiven Anschlussbehandlungen subkultureller Tabubrüche nicht nur die Sanktionsmechanismen solcher Tabubrüche, die als nicht-ritualisiert wahrgenommen werden, sondern auch die jeweiligen identitätsstiftenden Unterscheidungsmerkmale von Haupt- und Subkultur aktualisiert und zementiert.

Literaturverzeichnis

- Allan, Keith und Kate Burridge. 2007. *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press.
- Althans, Birgit. 1985. "'Halte Dich fern von den klatschenden Weibern". Zur Phänomenologie des Klatsches." *Feministische Studien* 4 (2): 46-53.
- Androutsopoulos, Jannis. 2016. "Lyrics und Lesarten: eine Drei-Sphären-Analyse anlässlich einer Anklage." In: Dietrich, Marc (Hg.): *Rap im 21. Jahrhundert: eine (Sub-)Kultur im Wandel*. Bielefeld: transcript. 171-200.
- Angerer, Constanze et al. 2014. *Inzestverbot: Stellungnahme; 24. September 2014*: Berlin: Deutscher Ethikrat.
- Bachtin, Michail. 1990. *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Balle, Christel. 1990. *Tabus in der Sprache*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang.
- Benjamin, Walter. 2008. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit." In: Wirth, Uwe (Hg.): *Kulturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [Originalveröffentlichung: 1963].
- Bloching, Sven, und Jöran Landschoff. 2018. "Diffamierungen, Humor und Männlichkeitskonstruktion. Eine linguistische Perspektive auf Farid Bangs und Kollegahs Album JBG3." *Sprachreport* 34 (4): 14-27.
- Bonfadelli, Heinz. 2001. *Medienwirkungsforschung*. Konstanz: UVK Medien.
- Bourdieu, Pierre. 1968. "Outline of a Sociological Theory of Art Perception." *International Social Science Journal* 20 (4): 589-612.
- Bourdieu, Pierre. 1974. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Brennan, Geoffrey, et al. 2013. *Explaining norms*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Brock, Alexander. 2004. "Analyzing scripts in humorous communication." *Humor* 17 (4): 353-360.
- Bubenhof, Noah. 2013. "Quantitativ informierte qualitative Diskursanalyse: korpuslinguistische Zugänge zu Einzeltexten und Serien." In: Roth, Kersten Sven und Carmen Spiegel (Hg.): *Angewandte Diskurslinguistik: Felder, Probleme, Perspektiven*. Berlin: Akademischer Verlag. 109-134.
- Busse, Dietrich. 2007. "Diskurslinguistik als Kontextualisierung—Sprachwissenschaftliche Überlegungen zur Analyse gesellschaftlichen Wissens." In: Warnke, Ingo H. (Hg.): *Diskurslinguistik nach Foucault. Theorie und Gegenstände*, Berlin, New York: de Gruyter. 81-105.
- Byron, George Gordon. 1820. *Don Juan: (Canto 1-16)*. London: Davison.
- Cook, James. 1967. *The Journals of Captain James Cook on his Voyages of Discovery. 1776-1780*. Edited by J. C. Beaglehole. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coulson, Seana, Thomas P. Urbach und Marta Kutas. 2006. "Looking back: Joke Comprehension and the Space Structuring Model." *Humor* 19 (3): 229-250.
- Delitz, Heike. 2018. *Kollektive Identitäten*. Bielefeld: transcript.
- Deppermann, Arnulf. 2001. *Gespräche analysieren: eine Einführung*. 2., durchges. Aufl. Opladen: Leske + Budrich.
- Döring, Nicola. 2013. "Sexuell explizite Medienangebote: Produktion, Inhalte, Nutzung und Wirkungen." In: Schweiger, Wolfgang und Andreas Fahr (Hg.): *Handbuch Medienwirkungsforschung*. Wiesbaden: Springer. 419-436.
- Dunbar, Robin. 1998. *Klatsch und Tratsch: wie der Mensch zur Sprache fand*. 1. Aufl. München: Bertelsmann.
- Duszak, Anna (Hg.). 2002. *Us and others: social identities across languages, discourses and cultures*. Amsterdam [u.a.]: John Benjamins Pub.
- Eco, Umberto. 1972. "Towards a Semiotic Inquiry into the Television Message." In: Corner J. und J. Hawthorn: *Working Papers in Cultural Studies*. London: Arnold. 103-121.
- Eco, Umberto. 2000. *Kant und das Schnabeltier: Kant e l'ornitorinco*. München [u.a.]: Hanser.
- Ertelt-Vieth, Astrid. 2002. "Tabubrüche als Übergänge zwischen inter- und intrakultureller Kommunikation. Empirische Daten und begrifflich-systematische Überlegungen." In: Rothe, Matthias und Hartmut Schröder: *Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das*

- Karnevaleske: Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums, 9. bis 11. November 2000, Berlin - Frankfurt (Oder)*. Frankfurt am Main: Lang. 65-78.
- Felder, Ekkehard. 2009. "Sprache – das Tor zur Welt!? Perspektiven und Tendenzen in sprachlichen Äußerungen." In: Felder, Ekkehard (Hg.): *Sprache*. (= *Heidelberger Jahrbücher* 53). Berlin, Heidelberg: Springer. 13-57.
- Felder, Ekkehard. 2015. "Lexik und Grammatik der Agonalität in der linguistischen Diskursanalyse." In: Kämper, Heidrun und Ingo H. Warnke (Hg.): *Diskurs – interdisziplinär: Zugänge, Gegenstände, Perspektiven*. Berlin [u.a.]: de Gruyter. 87-120.
- Fend, Helmut. 1988. *Sozialgeschichte des Aufwachsens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fiske, John. 1991. *Television culture*. London [u.a.]: Routledge.
- Foucault, Michel. 1992. "Andere Räume." In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig. 34-46. [Originalveröffentlichung: 1967].
- Fradd, Matt. 2017. *The Porn Myth: Exposing the Reality Behind the Fantasy of Pornography*. San Francisco: Ignatius Press.
- Frazer, James George. 1963. *Taboo and the perils of the soul*. 3. ed. London [u.a.]: Macmillan [u.a.].
- Freud, Sigmund. 2006. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. 8., unveränd. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. [Originalveröffentlichung 1905].
- Freud, Sigmund. 2013. *Totem und Tabu*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. [Originalveröffentlichung: 1913].
- Friedrich, Katja. 2013. "Wirkungen gewalthaltiger Medienangebote." In: Schweiger, Wolfgang und Andreas Fahr (Hg.): *Handbuch Medienwirkungsforschung*. Wiesbaden: Springer. 401-418.
- Gehrke, Claudia. 1984. "Heimlichkeit – Geheimnis – Gewalt." In: Gehrke, Claudia, Gerburg Treusch-Dieter und Brigitte Wartmann: *Frauen Macht*. Tübingen: Konkursbuch-Verl. 141-146.
- Goatly, Andrew. 2012. *Meaning and humour*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Göhring, Heinz. 1980. "Deutsch als Fremdsprache und interkulturelle Kommunikation." In: Wierlacher, Alois: *Fremdsprache Deutsch*. München: Fink. 70-90.
- Göppel, Rolf. 2019. *Das Jugendalter: Theorien, Perspektiven, Deutungsmuster*. Stuttgart : Verlag W. Kohlhammer.
- Grotjahn, Martin. 1957. *Vom Sinn des Lachens. Psychoanalytische Betrachtung über den Witz, das Komische und den Humor*. München: Kindler.
- Habermas, Jürgen. 2002. "Tabuschränken." *Süddeutsche Zeitung*, 7.6.2002.
- Haidt, Jonathan. 2001. "The Emotional Dog and Its Rational Tail: A Social Intuitionist Approach to Moral Judgment." *Psychological review* 108: 814-834.
- Hannappel, Hans, und Hartmut Melenk. 1984. *Alltagssprache: semantische Grundbegriffe und Analysebeispiele*. München: Fink.
- Hartmann, Dietrich. 1990. "Sprache und Tabu heute: zur Ueberprüfung eines ethnologischen Begriffs auf seinen Nutzen fuer die Ethnographie von Industriegesellschaften." *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 42: 137-154.
- Haugh, Michael. 2013. "Speaker meaning and accountability in interaction." *Journal of pragmatics*. 48 (1): 41-56.
- Hjelmslev, Louis. 1968. *Die Sprache: Sproget; eine Einführung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. .
- Hodge, Bob, und David Tripp. 1986. *Children and Television: a semiotic approach*. Cambridge: Polity Press.
- Lanza, Giovanni. 2002. "Die Regel und das Resultat. Beitrag zu einer Semiotik des Tabus und der Tabuverletzung." In: Rothe, Matthias und Hartmut Schröder: *Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske: Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums, 9. bis 11. November 2000, Berlin - Frankfurt (Oder)*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 25-49.
- Lewis, Alison. 2001. "Die neue Unübersichtlichkeit. Die Lyrik des Prenzlauer Bergs: Zwischen Avantgarde, Asthetizismus und Postmoderne." *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 49: 257-286.
- Linke, Angelika, Markus Nussbaumer und Paul R. Portmann. 2004. *Studienbuch Linguistik*. 5., erweiterte Aufl. Tübingen: Niemeyer.
- Lyotard, Jean-François. 1987. *Der Widerstreit*. München: Fink.
- Meinunger, André. 2018. "Übers Schimpfen, Fluchen und Beleidigen: die Linguistik verbaler Aggression." *Sprachspiegel* 74 (4):108-120.

- Mitchell, Tony. 2001. *Global noise. Rap and hip-hop outside the USA*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Müller, Marcus. 2012. "Vom Wort zur Gesellschaft: Kontexte in Korpora: ein Beitrag zur Methodologie der Korpuspragmatik." In: Felder, Ekkehard, Marcus Müller und Friedemann Vogel (Hg.): *Korpuspragmatik. Thematische Korpora als Basis diskurslinguistischer Analysen*. (= *Linguistik – Impulse & Tendenzen* 44). Berlin, Boston: de Gruyter. 34-82.
- Nagle, Angela. 2018. *Die digitale Gegenrevolution. Online-Kulturkämpfe der Neuen Rechten von 4chan und Tumblr bis zur Alt-Right und Trump*. Bielefeld: transcript.
- Niehr, Thomas. 2019. "Sprache - Macht - Gewalt oder: Wie man die Grenzen des Sagbaren verschiebt." *Sprachreport* 35 (3): 1-7.
- Nietzsche, Friedrich. 2019. *Menschliches, Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe*. 8 Aufl. Berlin, New York: de Gruyter. [Originalveröffentlichung: 1878].
- Palmer, Patricia. 1986. *The Lively Audience: a Study of Children Around the TV Set*. Sydney: Allen & Unwin.
- Parsons, Talcott. 1964. *The Social System*. New York: Free Press. [Originalveröffentlichung: 1951].
- Peirce, Charles S. 1990. *Semiotische Schriften. 2. 1903-1906*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Piaget, Jean. 1974. *Theorien und Methoden der modernen Erziehung*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Pinker, Steven. 1994. "The game of the name." *New York Times*. 05.04.1994.
- Porzig, Walter. 1971. *Das Wunder der Sprache: Probleme, Methoden und Ergebnisse der Sprachwissenschaft*. München: Francke.
- Rada, Roberta. 2013. *Tabus und Euphemismen in der deutschen Gegenwartssprache. Mit besonderer Berücksichtigung der Eigenschaften von Euphemismen*. (= *Budapester Beiträge zur Germanistik* 69). Budapest: ELTE Germanistisches Institut.
- Raskin, Victor. 1985. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht [u.a.]: Reidel.
- Ritchie, David. 2005. "Frame-shifting in humor and irony." *Metaphor and symbol* 20 (4): 275-294.
- Rösing, Lilian Munk. 2014. "Witz, Lust und Aggression: über literarischen Witz bei Freud, Schlegel und Shakespeare." In: Strätling, Regine und Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Witty art. Der Witz und seine Beziehung zu den Künsten*. Paderborn: Fink. 45-56.
- Rothe, Matthias und Hartmut Schröder. 2002. „Thematische Einleitung: Vom Tabu zur Tabuverletzung.“ In: Rothe, Matthias und Hartmut Schröder: *Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske: Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums, 9. bis 11. November 2000, Berlin - Frankfurt (Oder)*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 11-15.
- Scholz, Arno. 2003. "Rap in der Romania. Glocal Approach am Beispiel von Musikmarkt, Identität, Sprache." In: Androutsopoulos, Jannis (Hg.): *HipHop: globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript Verlag. 147-167.
- Schröder, Hartmut. 1999. „Semiotisch-rhetorische Aspekte von Sprachtabu.“ In: Erikoiskielet ja käännösteoria. VAKKI:n julkaisut No. 25. Vaasa. 1-23.
- Schröder, Hartmut. 2002. „Thesen und Fragen zur Thematik "Ritualisierte Tabuverletzungen, Lachkultur und das Karnevaleske".“ In: Rothe, Matthias und Hartmut Schröder: *Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske: Beiträge des Finnisch-Ungarischen Kultursemiotischen Symposiums, 9. bis 11. November 2000, Berlin - Frankfurt (Oder)*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 17-20.
- Schröder, Hartmut. 2014. "Tabu, Tabuvorwurf, Tabubruch." *Der Bürger im Staat* 64 (1): 48-54.
- Schweiger, Wolfgang. 2013. "Grundlagen: Was sind Medienwirkungen? – Überblick und Systematik." In: Schweiger, Wolfgang und Andreas Fahr (Hg.): *Handbuch Medienwirkungsforschung*. Wiesbaden: Springer. 15-37.
- Solženicyn, Aleksandr Isaevič. 1986. *Der Archipel GULAG*. Paris: YMCA-Press.
- Sontheimer, Kurt. 1970. "Tabus in der deutschen Nachkriegspolitik." In: Steffen, Hans (Hg.): *Die Gesellschaft in der Bundesrepublik. Analysen, Erster Teil*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 201-212.
- Spalding, Keith. 1969. "Some aspects of taboo and up-grading in contemporary German." In: Prawner, Siegbert S., R. Hinton Thomas und Leonard Forster (Hg.): *Essays in German language, culture and society*. London: University of London. 110-122.
- Spieß, Constanze. 2009. "Wissenskonflikte im Diskurs. Zur diskursiven Funktion von Metaphern und Schlüsselwörtern im öffentlich-politischen Diskurs um die humane embryonale

- Stammzellenforschung." In: Felder, Ekkehard und Marcus Müller (Hg.): *Wissen durch Sprache: Theorie, Praxis und Erkenntnisinteresse des Forschungsnetzwerkes "Sprache und Wissen"* (= *Sprache und Wissen* 3). Berlin, New York: de Gruyter. 309-336.
- Technau, Björn. 2018. *Beleidigungswörter: die Semantik und Pragmatik pejorativer Personenbezeichnungen*. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Tulloch, John und Albert Moran. 1986. *A Country Practice: "Quality Soap"*. Sydney: Currency Press.
- Ullmann, Stephen. 1962. *Semantics: an introduction to the science of meaning*. Oxford: Blackwell.
- Valéry, Paul. 1960. "Die Eroberung der Allgegenwärtigkeit." In: Suhrkamp Verlag (Hg.): *Über Kunst. Essays*. Berlin, Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 46-58.
- Verdier, Yvonne. 1982. *Drei Frauen: das Leben auf dem Dorf*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Verlan, Sascha. 2003. "HipHop als schöne Kunst betrachtet - oder: die kulturellen Wurzeln des Rap." In: Androutsopoulos, Jannis (Hg.): *HipHop: globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript Verlag. 138-146.
- Weinstein, Susan. 2006. "A love for the thing: The pleasures of rap as a literate practice." *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 50 (4): 270-281.
- Wodak, Ruth, et al. 1998. *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zambrano, Romana Castro. 2015. *Diskursanalyse und mentale Prozesse: sprachliche Strategien zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität bei Hugo Chávez und Evo Morales*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang.
- Zhao, Shanyang, Sherri Grasmuck und Jason Martin. 2008. "Identity construction on Facebook: Digital empowerment in anchored relationships." *Computers in human behavior*. 24 (5): 1816-1836.
- Zöllner, Nicole. 1997. *Der Euphemismus im alltäglichen und politischen Sprachgebrauch des Englischen*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang.