

Rap und Literatur – Ein Interview mit Adam Bradley / Rap and Literature – An Interview with Adam Bradley

Christoph Schaub

English text below

Christoph Schaub: Im Nachwort zur *Anthology of Rap* (Yale University Press, 2010), die Du gemeinsam mit Andrew DuBois herausgegeben hast, schreibt der Rapper Chuck D, dass „jede bedeutende Literatur eine großartige Anthologie verdient. Rap hat endlich seine eigene.“ Trotz der Interventionen aus Feminismus, *working-class* und *minority studies* scheint die Literaturwissenschaft immer noch von einem Verständnis von Literatur als Hochkultur und einem damit verbundenen Fokus auf geschriebene Texte, kanonische Genres und dem Ausschluss populärer Formen dominiert zu sein. Für Rap eine Anthologie zu erstellen – immerhin auch ein Schritt in Richtung der Kanonisierung des Genres – mag deshalb manchen seltsam erscheinen und es stellt sich die Frage, in welchem Sinne sich von Rap als Literatur sprechen lässt?

Adam Bradley: Ich möchte mit einer anderen Reihe von Annahmen beginnen. Zum Beispiel stimme ich dem Argument nicht zu, dass das literaturwissenschaftliche Verständnis von Literatur notwendig durch eine binäre Unterscheidung von Hochkultur und Populärkultur beschränkt sein muss. Die Literaturwissenschaft, die ich und viele andere praktizieren, nimmt die Mischformen literarischen Ausdrucks wahr, wo auch immer und auf welche Art auch immer sie sich manifestieren mögen – von der Poetik von Popsongs zu der Art und Weise, in der eine kinästhetische Kunst wie ein Parkour lesbare Texte in die Pariser Stadtlandschaft einschreibt. Ich bin Kulturpluralist. Lady Gaga und Lady Chatterley sprechen ungezwungen miteinander in meinem Kopf.

Ich bin außerdem nicht willens, zuzugestehen, dass der Begriff ‚Literatur‘ Schriftkultur gegenüber mündlicher Kultur privilegieren muss. Das größte Missverständnis der *Anthology of Rap*, das mir begegnet ist (und es gibt viele, die man hier nennen könnte), stammt von einem Kritiker, der argumentierte, dass die Anthologie einer mündlichen Form eine logozentrische Bürde auferlege. Rap einzig als mündliche Performance-Kultur zu verstehen, heißt jedoch die komplexen Netzwerke von Schreib- und Lesefähigkeiten (*literacies*) misszuverstehen, die Rap definieren. Für das Entstehen von Rap ist Schrift genauso wichtig wie gesprochene Sprache. Als Gründungsdokument von Rap kann durchaus Grandmaster Caz’s berühmtes Reimbuch verstanden werden, das irgendwie seinen Weg in die Hände der Sugar Hill Gang fand, die dann einige Verse daraus für den ersten Radiohit des Genres – „Rapper’s Delight“ – adaptierten. Eine gründliche Geschichte von Rap’s früher Schriftkultur muss noch geschrieben werden. Sie würde dann neben reichhaltigen mündlichen Zeugnissen wie *Yes Yes Y’all: The Experience Music Project Oral History Of Hip-hop’s First Decade* stehen.

Also, in welcher Hinsicht können wir von Rap als Literatur sprechen? In jeder Hinsicht. Ich denke, dass Chuck zwei Dinge intendierte, als er die erste Rap-Anthologie gefeiert hat – erstens der Präservierung von Rap zu applaudieren und, zweitens, die Art detaillierter Aufmerksamkeit gegenüber der Rap-Sprache zu befördern, die ein solcher Band ermöglicht. Eine Anthologie ist ein feststehender Punkt – man hofft nur ein Punkt in einer Konstellation. Als ein Dokument hält *The Anthology of Rap* ein Standbild einer sich bewegenden Kultur fest, samt aller dazugehörigen Vor- und Nachteile. Die Beschränkungen sind offensichtlich: ein Buch kann dir keinen Song ins

Ohr singen, es kann keine Schockwelle in dein System senden wie der *boom bap* eines Beats, es kann nicht freestylen oder remixen oder *weed smoke* in dein Gesicht blasen. Die Vorteile sind jedoch vielfältig. Am wichtigsten ist, dass eine Rap-Anthologie genaues Studium und Nachdenken ermöglicht. Wie Jean Grae (von der drei Lyrics in der Anthologie sind) mir geschrieben hat, nachdem sie ihre gedruckten Lyrics gesehen hat: „Es ist immer eine absolute Bestätigung, dass ich das richtige tue, wenn ich weiß, dass Leute zuhören. Wenn sie wirklich, wahrhaftig zuhören...“. Für sie wird das Zuhören durch das Lesen erleichtert – nicht gehemmt. Und schließlich präserviert eine dokumentarische Darstellung auch das, was sonst für immer verloren gehen könnte. Einige der Transkriptionen, die wir in die Anthologie aufgenommen haben – wie zum Beispiel DJ Hollywood’s „Live at the Armory, 1979“ aus dem „Old School“-Abschnitt des Buches – wurden auf der Basis von Kassettenmitschnitten gemacht, die die einzigen erhaltenen Aufnahmen einer Live-Performance darstellen. Sogar neuere Lyrics, wie etwa der „Grindin“-Freestyle des West Coast Reimers Crooked I, halten eine kurzlebige Performance fest, deren genaues Studium sich lohnt.

Was das problematische Wesen der Kanonisierung angeht: Im Hip-Hop werden bereits eigene Formen von Kanon-Formation praktiziert. Gerade die Idee eines ‚golden age‘ im Rap – ein Begriff, den wir als den Titel des zweiten Teils des Buches verwenden – impliziert Akte ästhetischer Wertung und Kuration, die von innerhalb der Community kommen. Das Aufstellen von Listen und Ranglisten sind beinahe sakrale Riten im Hip-Hop. Jeder Rap-Fan hat eine „top five, dead or alive“ oder eine Meinung über die G.O.A.T. (Greatest of All Times). Geschriebene Dokumente wie das wundervolle *Ego Trip’s Book of Rap Lists*, MTV’s *Hottest MCs in the Game*, und die berühmte 5-Mics Skala der *The Source* definieren einen de facto Kanon von Hip-Hop beinahe seit Rap’s Anfängen – in jedem Fall lange bevor *The Anthology of Rap 2010* hinzugekommen ist. Der Punkt ist, dass Rap nichts von den Bestrebungen von wem auch immer zu fürchten hat, Rap zu katalogisieren, zu klassifizieren, zu kategorisieren oder auf andere Weise zu kanonisieren. Rap ist eine langlebige Form und wird uns alle überleben. Wie die alten *Heads* zu sagen pflegten: „And it don’t stop ...“.

Christoph: In welchen literarischen und musikalischen Traditionen ist Rap verortet?

Adam: Wie alle komplexen literarischen Formen ist Rap aus mehreren Traditionen entstanden. Der offensichtlichste Ausgangsort sind frühere Formen afro-amerikanischer Umgangssprache (*vernacular expression*). Ich denke hier vor allem an die *Dozens*, sprachliche Spiele ritualisierter Beleidigung, und vor allem die *toasts*, lange narrative Gedichte, in denen es um die derben Geschichten von Underdogs, Geächteten und Anti-Helden geht. In seinem Vorwort zur *Anthology* skizziert Henry Louis Gates, Jr. sehr gut die Verbindung zwischen *toasts* wie dem berühmten „Signifying Monkey“ und Raps wie Schooly D’s „The Signifying Rapper“. Diese *toasts*, die den Höhepunkt ihrer Popularität in der Generation der Großeltern der ersten Rapper erreichten, sind durch populäre Comedians der 1970er Jahre wie Rudy Ray Moore, Blaxploitation Filme und Spoken Word Performer wie The Last Poets und Gil Scott-Heron vermittelt worden. Alle gehören zur selben Ästhetik: eine, die sich an sprachlichem Einfallsreichtum, Schwadronieren und Großtuerei (*swagger*), beißendem Witz und einem Sinn für rhythmisches Timing, das im Rap Flow genannt werden sollte, misst.

Darüber hinaus denke ich, dass Rap auf die weite Tradition westlicher Dichtung gestützt ist. Wie ich anderswo (vgl. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*) ausführlich argumentiert habe, lohnt es sich, der Poetik von Rap genaue Aufmerksamkeit zu schenken. Der füllungsfreie Vers

(*strong-stress meter*) von *Beowulf* erwacht aus einem langem Winterschlaf im Rap und das Gleiche gilt für eine Lust am Reim, die in zeitgenössischer, auf Schrift basierender Lyrik weitestgehend abwesend ist. Wie David Caplan in seinem bald erscheinenden Buch *Rhyme's Challenge: On Hip-Hop, Poetry, and Contemporary Rhyming Culture* (Oxford UP, 2013) bemerkt: „Hip-Hop Künstler_innen dominieren die zeitgenössische Reimkunst. Sind am aufmerksamsten gegenüber den Ressourcen, die Kultur und Sprache bereithalten. Die Effekte, die sie erreichen, sind erstaunlich. Sie zeigen wie aufregend, sexy und erschütternd Reime sein können.“ In dieser Hinsicht sind die MCs von heute genauso Nachkommen von John Donne wie von John Shaft.

Christoph: Viele Rapper_innen bezeichnen sich als ‚street poets‘ und spielen, wie ich argumentieren würde, damit gleichzeitig auf einen speziellen Produktionskontext wie auf einen eher kollektiven Rezeptionsraum an. Gibt es so etwas wie eine spezifische Art von Poetik oder Literatur in der Hip-Hop Kultur? Und wenn ja, was hat das damit zu tun, dass die Medialität von Rap anders als die vieler kanonisierter literarischer Formen ist – in dem Sinne, dass Rap nicht gelesen, sondern gehört wird (und dass dazu getanzt wird), manchmal alleine, manchmal als Teil einer Gruppe?

Adam: Es gibt keine einzige spezielle Art von Poetik im Hip-Hop, sondern mehrere dominieren. Zum einen lässt sich das Gedicht identifizieren, das von einem Narrativ angetrieben wird. Hier wäre zum Beispiel an Slick Rick's vielgerühmte Erzählkunst zu denken oder aktuell an Kendrick Lamar's *Good Kid, M.A.A.D. City*, ein Album, das als narratives Gewebe funktioniert. Dann gibt es die vom Klang getriebene Art. Lil Wayne's Stil ist ein Beispiel mit Blick auf die Art und Weise, in der er oft absichtlich den thematischen Zusammenhang einem Spiel mit Worten und Klängen opfert. Schließlich gibt es den Modus, der sich an einer Persona orientiert. Das beste Beispiel sind vielleicht die sich wandelnden lyrischen Identitäten von Eminem – von Marshall Mathers über Eminem zu Slim Shady, inklusive Anpassungen von Stimme und Form.

Diese dominanten Rap-Modalitäten sind gleichzeitig durch Kompositionsmethoden im Rap und die Arten von dessen Konsums bedingt. Auf der Kompositionseite lassen sich markant unterschiedliche Ästhetiken zwischen den MCs beobachten, die ihre Reime aufschreiben, und denen, die sie ganz und gar in ihrem Kopf komponieren. Der Unterschied ist keiner von Genauigkeit oder Qualität. Ich habe selbst miterlebt, wie der Rapper Common Reime ohne einen Stift schreibt, die genauso anspruchsvoll und gründlich überarbeitet sind wie geschriebene Reime. Ich denke jedoch, einen Unterschied in den dominanten poetischen Elementen feststellen zu können zwischen denen, die schreiben, und denen, die es nicht tun. Lange Narrative sind üblicher bei MCs, die ihre Texte aufschreiben. Man denke nur an Nas' Diskographie dramatischer Monologe und allegorischer Geschichten. Es ist auch wahrscheinlicher, dass man artikuliertere Reimstrukturen und besser konstruierte rhetorische Figuren bei an Schrift orientierten MCs findet, wie man zum Beispiel anhand der Reime von Talib Kweli, Eminem oder DOOM sehen kann.

Im Gegensatz dazu favorisieren MCs, die in ihrem Kopf komponieren, eine Poetik, die durch Rhythmus, Wiederholung und Klang mit Leben erfüllt wird. Lil Wayne ist ein naheliegendes Beispiel. Vielleicht das beste Beispiel für dieses Verfahren ist jedoch Jay Z. Mehr als bei irgendeinem anderen MC wird Jay Z's Stil durch diese Schreibmethode ermöglicht. Verse wie die aus Jay's Strophe auf Justin Timberlake's Hit „Suit&Tie“ können nur durch eine kompositorische Logik ersonnen werden, die auf oraler Komposition basiert: „Nothin exceeds

like excess / Stoute got gout from havin the best of the best / Is that what it's all about? I'm at the res- / -aurant, my rant, disturbin the guests“. Dies ist eine Sound-Ästhetik, die durch eine kompositorische Praxis entsteht, welche sich auf die Art von freier Assoziation und Wortspiel stützt, durch die Kopf-Reimer_innen zur vollen Entfaltung kommen. Das heißt nicht, dass jemand, der in ein Reimbuch schreibt, nicht den gleichen Prozess in Gang setzen kann. Es heißt nur, dass es weniger wahrscheinlich ist, einen Stift-Reimer zu finden, dessen Stil so offensichtlich von diesen Imperativen gelenkt wird. (Für ein Extrem-Beispiel einer durch Schrift entstandenen Ästhetik, die nicht funktioniert, muss man nur einen Blick auf die vielen Online Rap-Battles werfen, wo oft schrecklich klar ist, dass der Schreiber nie versucht hat, die Lyrics laut auszusprechen und schon gar nicht zu einem Beat.)

Poetik und Performance von Rap beruhen sowohl auf der Intimität und Isolation der individuellen Komposition als auch auf der Community, die die Performance erzeugt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Rap nicht von den Urformen der Dichtung. Die ersten Gedichte wurden gehört und zu ihnen wurde getanzt. Dies ist im Rap nicht erfunden worden. In der langen Geschichte menschlichen poetischen Ausdrucks ist es eine neue Entwicklung, dass Dichtung diese isolierte Sache geworden ist, als die sie auf den Seiten des *The New Yorker* erscheint. Man denke nur daran, was Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* zu sagen hat:

„Über den Prozess seines Dichtens hat uns Schiller durch eine ihm selbst unerklärliche, doch nicht bedenklich scheinende psychologische Beobachtung Licht gebracht; er gesteht nämlich als den vorbereitenden Zustand vor dem Actus des Dichtens nicht etwa eine Reihe von Bildern, mit geordneter Causalität der Gedanken, vor sich und in sich gehabt zu haben, sondern vielmehr eine musikalische Stimmung („Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee“). Nehmen wir jetzt das wichtigste Phänomen der ganzen antiken Lyrik hinzu, die überall als natürlich geltende Vereinigung, ja Identität des Lyrikers mit dem Musiker – der gegenüber unsere neuere Lyrik wie ein Götterbild ohne Kopf erscheint [...]“

Das heißt die Idee von Dichtung, die im Rap in den Vordergrund gestellt wird – die Idee von Dichtung als musikalischer Modus, der aus der Einheit von Wort und Song hervorgeht – ist eine atavistische. Es ist auch, vielleicht paradoxerweise, eine zukunftsorientierte Idee. Um es mit einem Satz meines Freundes Common zu sagen, Rap ist „the future of the retro“. Mit anderen Worten gesagt, Rap ist zugleich begreifbar als Nachkomme einer Tradition und als das Mittel, durch das die Vergangenheit ihre Relevanz jenseits der Gegenwart bewahrt.

Christoph: In einem Buch über französische Arbeiter im 19. Jahrhundert, die ihre Nächte damit verbrachten, literarische und philosophische Texte zu verfassen, argumentiert Jacques Rancière (*Proletarian Nights. The Workers' Dream in Nineteenth Century France*. Verso, 2010), dass „die Gleichberechtigung der Intelligenzen der unzeitgemäßeste Gedanke ist, den man über die soziale Ordnung hegen kann“. Rancière spricht hier vor allem über „die Barriere, die jene, die denken, von denen trennt, die mit ihren Händen arbeiten“, aber sein Punkt bezüglich „der Gleichberechtigung der Intelligenzen“ ist natürlich ein größerer. Eine Sache, die so provokativ daran ist, Rap als Literatur zu verstehen, ist, dass Rap's Praktiker qua Klasse, *race* und Alter – manchmal sogar mit Blick auf Geschlecht und Sexualität – sozial und kulturell nicht als Subjekte positioniert werden, von denen angenommen wird, dass sie Literatur produzieren, oder wenigstens nicht in dem gleichen ‚kultivierten‘ Sinne wie, sagen wir, Philip Roth oder Jonathan

Frantzen, von James Joyce oder T.S. Eliot gar nicht zu sprechen. Was sind deine Überlegungen zu dieser Problematik?

Adam: Gut, das ist das erste Mal, dass ich darüber nachdenke, Philip Roth und ‚kultiviert‘ in einen Satz zu packen. Aber ich verstehe, was Du meinst. Rap passt selten zu Nachmittagstee, obwohl Rap in letzter Zeit in einigen Kunstmuseen gehangen hat, Jay Z sei Dank. Ich denke für mich – und hier kann ich auch für Andrew DuBois, den Mitherausgeber der *Anthology of Rap*, sprechen – war es in keinem Moment so, dass wir glaubten, Identität von Rap als Literatur verteidigen zu müssen. Wir haben das einfach als eine Tatsache gesehen, genauso wie ich es als eine Tatsache ansehe, dass ein Spider-Man Comic oder ein Cole Porter Tune Varianten von Literatur sind. Vielleicht bin ich da ein wenig ästhetisch promiskuitiv, aber was Literatur angeht, habe ich immer gedacht: je mehr, desto besser.

Ich finde es überhaupt nicht problematisch, dass Rap oft das Produkt von sozial Ausgestoßenen ist. Schwarz, Latino, jung, arm, was auch immer die vermeintliche subalterne Klasse ist, MCs waren immer nicht einfach nur Außenseiter, sondern *inside-outsiders* – mit anderen Worten, Individuen, deren soziale Position Scharfsinnigkeit generiert und Erkenntnis ermöglicht. Damit geht auch eine gewisse Verantwortlichkeit einher, manchmal unangenehme Wahrheiten zu sagen, boshafte Reime zu performen.

Christoph: Wenn Rap das Problem der „Gleichberechtigung der Intelligenzen“ aufruft, dann produziert Rap allerdings andererseits auch seine eigenen Exklusionen, indem darin definiert wird, wer sprechen darf und wer nicht, vor allem was Geschlecht und Sexualität angeht, aber auch bezüglich anderer Trennungslinien wie etwa Kommerz und Underground. Könntest Du etwas zu den Exklusionen und Hierarchien sagen, die in Hip-Hop produziert werden, und wie damit aus progressiver Perspektive umzugehen ist?

Adam: Die Hip-Hop Kultur hat tatsächlich Exklusionen im Laufe ihrer Geschichte produziert – entlang von *race*, Geschlecht, Sexualität, Klasse, Geographie, Authentizität. Aber in Rap sind auch kontinuierlich Mittel entwickelt worden, durch die diese ausgeschlossenen Individuen ihre Stimmen geltend machen konnten und ihren Weg in die Tradition erkämpfen konnten. Die *Form* von Rap duldet keine Exklusionen. Jeder mit dem Sinn zum Reimen und einer Kenntnis der Tradition kann das Mic rocken und es sogar richtig rocken. Das ist wahr, egal ob Du aus Manhattan, Montreal oder München kommst.

Eines der anschaulichsten Beispiele hierfür in der aktuellen Musikszene ist Big Freedia. Hier haben wir eine Künstlerin, die aus einer regionalen Hip-Hop Subkultur stammt: New Orleans bounce music. Sie ist eine Künstlerin, die als Mann geboren wurde, aber ein weibliches Pronomen als ihre Identität besser beschreibend in Anspruch nimmt. Ihre Shows sind eher Happenings als Konzerte, Gelegenheiten für ihr Publikum zu emanzipiertem Ausdruck freier Sexualitäten, für Verbundenheit durch Liebe zum Rhythmus. Ob Hip-Hop's Vorfahren sich eine Künstlerin wie Freedia hätten vorstellen können? Eher nicht, aber das ist es, was die Kultur am Leben erhält.

Christoph: Chuck D hat einmal Rap als „black people's CNN“ bezeichnet. Was Hip-Hop – oder zumindest bestimmte Stränge – seit den Anfängen begleitet hat, ist die Behauptung, dass Rap die kulturelle Praxis einer Öffentlichkeit ist, die keine Hegemonie in Medien, Schulen oder Universitäten besitzt. Heute füllt Hip-Hop-Forschung ganze Bücherregale, es gibt eine Rap-

Anthologie in einem angesehenen Universitätsverlag und GZA vom Wu-Tang Clan oder Questlove von The Roots geben Keynotes auf akademischen Konferenzen. Ich habe mich gefragt, was das für die vermeintliche gegenkulturelle Dimension von Rap bedeutet und, wenn man so will, die soziale Bewegung, die sie repräsentiert. Ergibt sich hier eine Gelegenheit, die Intelligibilitätsregeln der Literaturwissenschaften zu hinterfragen und vielleicht umzuschreiben bzw. gibt es möglicherweise eine Gelegenheit zur weiteren Demokratisierung des Feldes? Oder laufen wir eventuell Gefahr, dass diese kulturelle Praxis durch die Bewertungsmaßstäbe, die in der Universität dominant sind, domestiziert wird?

Adam: Rap war nie nur eine Sache. Es hat immer eine Vielzahl von Dingen umfasst, von denen zu jedem Zeitpunkt zwei Elemente in scheinbarem Konflikt miteinander stehen konnten. Rap war von Anfang an Partymusik und hat erst später Formen von Polemik und Sozialkritik angenommen. Man könnte allerdings argumentieren, dass der Akt, unter den verarmten Umständen der South Bronx in den 1970er Jahren eine gute Zeit zu haben, einen Protestakt konstituiert.

Für mich ist Rap generell rebellische Musik. Selbst die kommerziellste Hip-Hop Musik trägt in ihrem Kern eine aufwieglerische Möglichkeit: dass Dichtung in unserer Kultur noch etwas zählt, dass Underdogs sprechen können trotz aller Versuche, sie zum Schweigen zu bringen, dass Stil mit Substanz am Ende obsiegt. Sieh dich um, hör zu: Hip-Hop lebt.

Aus dem Englischen übersetzt von Christoph Schaub.

Adam Bradley ist Associate Professor für Amerikanistik und Direktor des Laboratory for Race & Popular Culture (the RAP Lab) an der University of Colorado, Boulder.

Christoph Schaub promoviert in Germanistik an der Columbia University.

English Interview:

Christoph Schaub: In the afterword to the *Anthology of Rap* (Yale University Press, 2010), which you co-edited with Andrew DuBois, rapper Chuck D writes that “[e]very great literature deserves a great anthology. Rap finally has its own.” – Despite interventions from feminist, working-class, and minority studies, literary studies still seem to be dominated by an understanding of literature as high-culture and by a related focus on written texts, canonical genres, as well as the exclusion of popular forms. Giving rap an anthology – after all, a step toward the genre’s canonization – may appear odd to some and raises the question in what sense one may speak of rap as literature?

Adam Bradley: I start with a different set of assumptions. I do not, for instance, cede the argument that literary studies’ understanding of literature must necessarily be relegated to a high culture/low culture binary. The literary studies that I and many others practice is sensate to the stirrings of literary expression wherever and however they might manifest themselves – from the poetics of pop songs to the ways that a kinesthetic art like parkour inscribes legible texts on the Parisian cityscape. I’m a cultural pluralist. Lady Gaga and Lady Chatterley converse easily with one another in my brain.

Nor am I willing to concede that the term ‘literature’ must privilege print culture over oral culture. The greatest misunderstanding of the *Anthology of Rap* that I’ve seen (and there have been many to choose from) came from a critic who argued that the anthology put a logocentric imposition upon an oral form. To understand rap as an oral performance culture alone, though, is to misapprehend the complex network of literacies that define it. Rap was just as much written into being as it was spoken. Rap’s founding document might well be Grandmaster Caz’s famous rhyme book, the one that somehow found its way into the hands of the Sugar Hill Gang, who went on to ‘liberate’ some lines from it on rap’s first radio hit, “Rapper’s Delight.” A thoroughgoing history of rap’s early print culture is yet to be written, one to go alongside rich oral testimonies like *Yes Yes Y’all: The Experience Music Project Oral History Of Hip-hop’s First Decade*.

So in what sense may we speak of rap as literature? In every sense. I think what Chuck intended in celebrating rap’s first anthology was, first, applauding rap’s preservation and, second, encouraging the kind close attention to rap’s language that such a volume enables. An anthology is a fixed point – one hopes merely a single point in a constellation. As a document, *The Anthology of Rap* captures a still image of a moving culture, with all the attendant virtues and limitations such a freeze frame provides. The limitations are obvious: a book can’t sing a song in your ear; it can’t set off a shockwave in your system like the boom bap of a beat; it can’t freestyle or remix or blow weed smoke in your face. The virtues, however, are manifold. Most important, a rap anthology facilitates close study and rumination. As Jean Grae (who has three lyrics in the anthology) wrote to me upon seeing her lyrics in print, “It’s always an absolute reassurance that I’m doing the right thing, when I know people are listening. Really, truly, listening. . . .” For her, the act of listening was facilitated – not inhibited – by reading.

Finally, a documentary account also preserves what might otherwise be lost forever to the ether. Some of the transcriptions we include, like DJ Hollywood’s “Live at the Armory, 1979” from the “Old School” section of the book, were made from cassette tape recordings that contain the only remaining record of a live performance. Even more recent lyrics, like the West Coast rhymer Crooked I’s “Grindin” freestyle, capture an ephemeral performance that rewards close study.

As far as the problematic nature of canonization is concerned, hip hop already practices its own forms of canon-formation. The very idea of a ‘golden age’ in rap – a term we borrow as the title of the second section of the book – implies a sense of aesthetic evaluation and curation from within the community. The practices of list-making and ranking are near-sacred rites of hip hop faith. Every rap fan has a “top five, dead or alive,” or an opinion on the “G.O.A.T.” Written records like the wonderful *Ego Trip’s Book of Rap Lists*, MTV’s “Hottest MCs in the Game,” and *The Source’s* famous five-mic scale have been defining a de facto canon almost since rap’s birth – certainly long before *The Anthology of Rap* came along in 2010. The point is, rap has nothing to fear from anyone’s efforts at cataloging it, classifying it, categorizing it, or otherwise canonizing it. It will always defy any closed definitions, any bracketing – well meaning or not. Listen, rap is a durable form. It’ll outlast us all. Like the old heads used to say, “And it doesn’t stop. . . .”

Christoph: What literary and musical traditions is rap situated in?

Like any complex cultural form, rap emerges from multiple traditions. The most obvious place to start is with earlier forms of African-American vernacular expression. I’m thinking here of the Dozens, those verbal games of ritualized insult, and most of all of the toasts, long narrative

poems featuring ribald stories of underdogs, outlaws, and anti-heroes. Henry Louis Gates, Jr. does a fine job of sketching this connection in his foreword to the *Anthology*. As he points out, you can trace a direct line between toasts like the famous “Signifying Monkey” and raps like Schooly D’s “The Signifying Rapper.” These toasts, which reached their peak of popularity among the generation of the first rappers’ grandparents, were mediated through popular 1970s comedians like Rudy Ray Moore, Blaxploitation films, and spoken word performers like *The Last Poets* and *Gil Scott-Heron*. They all partake of the same aesthetic: one that measures itself upon linguistic ingenuity, swagger, cutting wit, and a sense of rhythmic timing that rap would term ‘flow’.

In addition, I think that rap draws upon the broader tradition of Western poetry. As I’ve argued at length elsewhere (see *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*), rap richly rewards close attention to its poetics. The strong-stress meter of *Beowulf* comes out of long hibernation in rap, as does a lust for rhyme that’s largely absent from contemporary print-based poetry. As David Caplan observes in his forthcoming book *Rhyme’s Challenge: On Hip-Hop, Poetry, and Contemporary Rhyming Culture* (Oxford UP, 2013), “Hip-hop artists dominate the contemporary art of rhyme. They remain most alert to the resources that the culture and the language provide. The effects they achieve are nothing short of astonishing, showing how thrilling rhyme can be, how sexy and appalling.” In this regard, today’s MCs are as much the descendants of John Donne as they are of John Shaft.

Christoph: Many rappers self-identify as ‘street poets,’ simultaneously alluding, I would argue, to a specific context of production as well as to a rather communal space of reception. Is there a specific notion of poetry, or literature, at work in hip hop culture? And if so, what has this notion to do with the fact that rap’s mediality is different from most canonized literary forms – in the sense that rap is not read but listened (and danced) to, at times individually, at times as part of a group experience?

Adam: There is no single notion of poetry at work in hip hop, but several predominate. One can certainly identify the narrative-driven poem; think of Slick Rick’s vaunted art of storytelling or, more recently, Kendrick Lamar album-long narrative web, *Good Kid, M.A.A.D. City*. Alternately, one finds the sound-driven mode; Lil Wayne’s style comes to mind for the ways that he often willfully sacrifices thematic cohesion for play with words and sounds. And, finally, one finds the persona-driven mode, the best example of which might be the morphing lyric identities of Eminem – from Marshall Mathers, to Eminem, to Slim Shady, all with their attendant modulations of voice and form.

These dominant rap modalities are conditioned both by the methods of rap’s composition and the means of its consumption. On the composition side, a markedly divergent aesthetic emerges between those MCs that write their rhymes down and those that compose entirely in their heads. The difference here isn’t a matter of rigor or quality; I’ve witnessed first-hand the rapper Common write rhymes without the benefit of a pen that are every bit as sophisticated and rigorously-revised as a written composition. I do, however, sense a difference in the dominant poetic elements of those who write and those who don’t. Extended narratives are more common among those MCs who compose on the page. Think here of Nas’ discography of dramatic monologues and allegorical tales. One is also more likely to find more articulated structures of rhyme and more architectural rhetorical figures with page-driven MCs, as one can witness in the rhymes of Talib Kweli or Eminem or DOOM.

By contrast, MCs who compose in their heads often favor a poetics animated by rhythm, repetition, and sound. Lil Wayne is an obvious example. Perhaps the greatest exemplar of this mode, though, is Jay Z. More than most any MC, Jay Z's style is enabled by his writerly method. Lines like these from Jay's verse on Justin Timberlake's 2013 hit "Suit & Tie" could only be conceived through a compositional logic fostered in oral composition: "Nothin exceeds like excess / Stoute got gout from havin the best of the best / Is that what it's all about? I'm at the res- / -taurant, my rant, disturbin the guests." That's an aesthetics of sound, conceived through a compositional practice that relies upon the kind of free association and punning that head-rhymers thrive upon. That's not to say that someone who writes in a rhyme book can't simulate the same process, only that one is unlikely to find a pen-rhymer whose style is so obviously driven by these imperatives. (Incidentally, for an extreme illustration of the page-fostered aesthetic gone bad, take a look at the many online rap battles in which it is often painfully clear that the writer never once tried to utter the lyrics aloud, certainly not to a beat.)

Rap's poetics and performance rely both upon the intimacy and isolation of individual composition and upon the community that performance creates. In this regard, rap is no different from poetry's ancestral forms. The first poems were listened and danced to; rap didn't invent that. In the broader history of human poetic expression, it is only a recent development that poetry has become the cloistered thing it appears to be in the pages of *The New Yorker*. Think of what Nietzsche has to say in *The Birth of Tragedy*:

"Schiller has thrown some light on the poetic process by a psychological observation, inexplicable but unproblematic to his own mind. He confessed that before the act of creation he did not have before him or within him any series of images in a causal arrangement, but rather a *musical mood*. ('With me the perception has at first no clear and definite object; this is formed later. A certain musical mood comes first, and the poetic idea only follows later.')

Let us add to this the most important phenomenon of all ancient lyric poetry; they took for granted *the union*, indeed *the identity*, of the *lyrist with the musician*. Compared with this, our modern lyric poetry seems like the statue of a god without a head."

So the notion of poetry that rap puts forward – the notion of poetry as a musical mood born of the union of word and song – is an atavistic one. It is also, perhaps paradoxically, a forward-looking one. To borrow a phrase from my friend Common, rap is "the future of the retro." In other words, it is both the descendent of tradition and the means by which the past retains its relevance beyond the present.

Christoph: In a book about nineteenth-century French workers, who spent their nights writing literary and philosophical texts, Jacques Rancière (*Proletarian Nights. The Workers' Dream in Nineteenth Century France*. Verso, 2010) argues that "[t]he equality of intelligences remains the most untimely of thoughts it is possible to nourish about the social order." Rancière speaks specifically of "the barrier that separates those who think from those who work with their hands," but his point about "the equality of intelligences" is of course a much broader one. One thing that is provocative about conceiving of rap as literature is that rap's practitioners are by class, race, and age – sometimes even by gender and sexuality – socially and culturally not positioned as subjects that are supposed to produce literature, or at least not in as 'refined' a way as, let's say, Philip Roth or Jonathan Frantzen, not to speak of James Joyce or T.S. Eliot. Could you share your thoughts on this problem?

Adam: Well, that's the first time I ever thought to put 'refined' and Philip Roth together, but I take your point. Rap is rarely dressed for afternoon tea, though it has been hanging around in quite a few art museums lately, thanks to Jay Z. I guess for me – and I'll speak for my coeditor of *The Anthology of Rap*, Andrew Du Bois, here as well – there was never a time when we felt we had to defend rap's identity as literature. We took that as a given, just like I take as a given that Spider-Man comic books or Cole Porter tunes are varieties of literature. Maybe I'm a bit aesthetically promiscuous, but I've always thought that when it comes to literature, the more the merrier.

I don't find it problematic at all that rap is often the product of social outcasts. Black, Latino, young, poor, whatever the putatively subaltern class, MCs have always been not simply outsiders, but inside-outsiders – in other words, individuals whose social position conditions acuity and enables insight. With that, comes a certain responsibility as well: at times to tell ugly truths, to spit vicious rhymes.

Christoph: If rap is bringing up the issue of "the equality of intelligences," rap also seems to produce its own exclusions, defining who's allowed to speak and who is not, most notably in terms of gender and sexuality, but also along other lines of division such as commercial and underground. Could you say something about the exclusions and hierarchies produced within hip hop and how to deal with it from a progressive perspective?

Adam: The culture of hip hop has indeed produced exclusions in the course of its history – of race, gender, sexuality, class, geography, authenticity. But rap has also continually devised the means through which those excluded individuals could assert their voices and break their way into the tradition. You see, the *form* of rap brooks no exclusions. Anyone with a mind to rhyme and a passing knowledge of tradition can rock the mic, and even rock the mic right. That's true whether you're from Manhattan or Montreal or Munich.

One of the most vivid illustrations of this on the current music scene is Big Freedia. Here we have an artist emerging out of a hip hop regional subculture, New Orleans bounce music. She is an artist born a man, but who claims the feminine pronoun as more descriptive of her identity. Her shows are happenings more than concerts, occasions for her audience's liberated expressions of unfettered sexualities, for communion in the love of rhythm. Could hip hop's forbearers have imagined an artist like Freedia? Likely not, but that's what keeps the culture alive.

Christoph: Chuck D has famously called rap "black people's CNN." What has accompanied hip hop – or, at least, certain strands of it – from the beginning is the claim that it is a cultural practice of a public that does not possess the hegemony in media, schools, and universities. Today, hip hop scholarship fills bookshelves, we now have an anthology of rap published by a prestigious university press, and GZA of the Wu-Tang Clan or Questlove of The Roots serve as keynote speakers at academic conferences. I was wondering what this means for rap's alleged counter-cultural dimension and, if you want, the social movement(s) it represents. Does it provide an opportunity to question and maybe rewrite the rules of intelligibility within literary studies and to further democratize the field? Or do we run danger that this cultural practice becomes domesticated by the evaluative criteria dominant in the academia?

Adam: Well, rap has never been just one thing. It has always contained multitudes, any two elements of which may be in seeming conflict with one another at any given time. Rap from the

start was party music and only later became polemic or social critique. One could argue, though, that the very act of having a good time in the impoverished circumstances of the 1970s South Bronx constituted an act of protest.

To me, all rap is rebel music. At the heart of even the most commercial hip hop music is an incendiary possibility: that poetry still matters in our culture, that underdogs can speak despite all efforts to silence them, that style with substance finally wins out. Look around; listen: Hip hop lives.

Adam Bradley is associate professor of English and director of the Laboratory for Race & Popular Culture (the RAP Lab) at the University of Colorado, Boulder.

Christoph Schaub is a Ph.D. Candidate in German Studies at Columbia University.