

oder dass eingespielte *vocal cuts* durch Scratch-Geräusche als solche markiert werden müssen.⁸

Zusätzlich zu solchen Regeln aber gibt es einen Formel- und Formenschatz, auf den zurückzugreifen zwar insgesamt zum Regelfall im Rap gehört, ohne dass dies in jedem einzelnen Fall geschehen muss. Ja, es ist sogar ausgeschlossen, dass sich ein Rapper all dieser Versatzstücke in irgendeinem seiner Lieder bedient. Zu diesen festetablierten Elementen gehören Aspekte wie die Imitation von Schussgeräuschen, das Buchstabieren des eigenen Namens, oder die Nennung der aktuellen Jahreszahl. In den bisherigen Versuchen einer Poetik des deutschsprachigen Rap (in den genannten Büchern von Fabian Wolbring und Johannes Gruber) ist diesen Aspekten noch relativ wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden – sehr viel weniger sicherlich als klaren Regel-Elementen wie dem nahezu ubiquitären Reim. Und doch sind diese Motive zusammengenommen von entscheidender Bedeutung für das Erscheinungsbild des Rap. In der Beherrschung dieses Formenschatzes erweist der Rapper sein Können und legitimiert seine Sprache als Rap.

Minimale Moral/Minima Moralia

Der Titel des vorliegenden Bandes ist angelehnt an Theodor W. Adornos Buch *Minima Moralia*, an dem Adorno im amerikanischen Exil während des Zweiten Weltkriegs schrieb und dessen ersten (von insgesamt drei) Teilen er im Jahr 1945 als Geschenk zum 50. Geburtstag seinem langjährigen Kollaborator und Freund Max Horkheimer widmete. Im Gegensatz zu den systematischeren und größeren Werken Adornos besteht *Minima Moralia* aus einer Vielzahl kürzer Gedankenstücke, irgendwo zwischen Aphorismus und Essay. Adorno selbst hebt im Vorwort zur *Minima Moralia* »das Lose und Unverbindliche der Form«⁹ hervor.

Auch das vorliegende Buch besteht in einer Ansammlung kurzer Essays, die nicht immer direkt aneinander anschließen oder aufeinander

8 Für die zweite hier genannte Regel hat Fabian Wolbring den Begriff des »Fremdinterpretationstabu« gefunden. Wolbring nennt zugleich einige prominente Ausnahmen, wie etwa bei Dr. Dre. Wolbring, *Die Poetik*, S. 147–48.

9 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), S. 17.

bauen. Doch nicht nur in diesem formalen Punkt bietet Adorno die Vorlage. Adornos Versuch war, in den vielen kleinen Texten, die in *Minima Moralia* versammelt sind, immer wieder erneut von konkreten Erfahrungen auszugehen (in seinem Fall jenen aus dem Privatleben des Intellektuellen im Exil), um von diesen, wie er schreibt, zu »Erwägungen weiteren gesellschaftlichen und anthropologischen Umfangs« vorzudringen. Auf analoge Weise wird im vorliegenden Buch jeweils an der unmittelbaren Oberflächenstilistik des Rap angesetzt, um zu einem theoretischen Verständnis dieser Kunst- und Kulturform zu gelangen. Es geht damit also weder einfach um eine direkte Soziologie des Rap, noch um eine Geschichte des deutschen Rap. Und es geht auch um mehr als eine Poetik des Rap – wobei doch in der Analyse der verschiedenen Formelemente die größte Affinität zur Poetik besteht. Soziologie, Geschichte und Poetik des deutschsprachigen Rap sind bereits in wichtigen Studien erarbeitet, und auf die Ergebnisse dieser Arbeiten greife ich vielfach dankbar zurück.¹⁰ Im Kern des vorliegenden Buches aber geht es um *eine theoretische Reflexion* der Stilistik des Rap. Ausgehend von konkreten Stilmitteln und Beispielen wird spekulativ auf größere oder abstraktere Fundamente geschlossen – allen voran auf die bereits kurz angesprochene Idee der minimalen Moral.

Ich verstehe die minimale Moral des Rap auf zwei verschiedene Weisen (wobei, nebenbei gesagt, nur die zweite einen Bezug zu Adorno hat). Zum einen lässt der deutsche Rap zwar lange und größtenteils jedes Moralisieren aus – ohne diesem doch je ganz zu entrinnen. Das ist die erste Bedeutung der minimalen Moral in diesem Buch. Immer wieder zeigt sich im Rap, allem unmoralischen oder amoralischen Bramarbasieren zum Trotz, eine unentrinnbare Schwundstufe der Moral. Rap drängt bei aller Verspieltheit immer wieder zu dem, was als *conscious rap* bezeichnet wird – also einem politischen und moralischen Reflektieren.

10 Der soziologische Zugang ist unter anderem vertreten in dem für die deutschsprachige Forschung grundlegendem Buch *Is this real? Die Kultur des HipHop* von Gabriele Klein und Malte Friedrich. Siehe auch den von Marc Dietrich und Martin Seeliger herausgegebenen Band *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen* (Bielefeld: transcript, 2012). Zur Geschichte des deutschen Hip-Hop, siehe unter anderem Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören*, sowie Sascha Verlan und Hannes Loh, *35 Jahre HipHop in Deutschland*. Aktualisierte Ausgabe (Höfen: Hannibal, 2021).

Dieser Drang zum Moralisieren im Rap ist Produkt der relativen Textlastigkeit des Genres.¹¹ Wie einer, der ununterbrochen redet, nicht umhinkann, auch einmal ernsthaft zu werden, so muss auch der Rapper, egal wie flegelhaft er sonst auch sich gebären mag, einmal moralisch werden. So wird auch der maskierte Rabauke Sido hin und wieder zur Stimme von Besserungsappellen. In dem Outro des Liedes »Freiheit« (2021) mahnt er uns alle, »ein guter Mensch« zu werden:

Ich kann meine Hände auch nicht in Unschuld waschen. Wer kann das schon? Ich hoffe nur, dass der Song dich ein bisschen zum Nachdenken bringt. Ich weiß, es ist nicht immer einfach, ein guter Mensch zu sein. Aber es kommt auf den Versuch an. Lass es uns versuchen!

Diese Tendenz zum Moralischen begleitet den Rap von allem Anfang an. Bereits das zweite kommerziell erfolgreiche Rap-Lied in den USA hieß »The Message« (1982). Natürlich hat die soziale Kritik, der Grandmaster Flash in diesem Lied Ausdruck verleiht, konkrete Wurzeln in der Krise Schwarzen urbanen Lebens der 1980er Jahre. Dieses war geprägt von einer von Crack befeuerten Drogenepidemie, mangelndem sozialen Wohnraum und einer breiteren Verfügbarkeit schwerer Schusswaffen.¹² Aber der Drang zum *conscious rap* entspringt doch auch der bedeutenden Sprachfülle des Genres selbst.

Die Unentrinnbarkeit einer Schwundstufe von Moral im Rap kann man sowohl der Gattung insgesamt attestieren, in der sich politischer Rap zwar nie wirklich kommerziell durchgesetzt hat,¹³ aber doch immer in einigen Vertretern präsent blieb, als auch den einzelnen Künstlern des Genres. Sei es aus ureigenem Antrieb oder um der Publikumserwartung gerecht zu werden, integrierten die Rapper fast immer auch *conscious rap* auf ihren Alben. Eine Rückweisung aller Moral-Pflicht, wie sie etwa für die Berliner Gruppe KIZ zu behaupten wären, scheint nur um den Preis der Ironie zu erkaufen sein – und für die Ironie gibt es im Rap eigentlich

-
- 11 Einige einschränkende Bemerkungen zur oft behaupteten Textlastigkeit des Rap finden sich in dem Eintrag »Narrativer Rap«.
 - 12 Zu Rap im Kontext der sozialen Krise der achtziger Jahre, siehe Tricia Rose, *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters* (New York: Basic Books, 2008), S. 1–30.
 - 13 Jason Rodriguez, »Color-Blind Ideology and the Cultural Appropriation of Hip-Hop.« *Journal of Contemporary Ethnography*, Bd. 35, Nr. 6, 2006, S. 645–68 (S. 653).

kaum Raum (das wird in dem Eintrag → *Peinlicher Rap* noch näher besprochen).

Die Unausweichlichkeit einer Schwundstufe politisch-moralischer Reflexion ist, wie gesagt, nur die erste Bedeutung der titelgebenden minimalen Moral. Wichtiger noch ist mit der minimalen Moral ein viel weitreichenderer, allgemeinerer Grundgestus des Rappens gemeint. Dieser Grundgestus besteht darin, dem Individuum eine Stimme zu geben, und dieser Stimme und deren Träger einen maximalen Geltungsraum zu verschaffen. Ganz gleich wie unmoralisch die konkreten Aussagen des Rappers auch sein mögen, die unentrinnbare Moral, die fast immer mitklingt, ist die eines Pochens auf die Daseinsberechtigung des Subjekts. Im Angeben und Großsprechen, die für den Rap seit jeher so zentral sind, spricht sich diese minimale Moral des Rap ganz deutlich aus.

In der Herausstellung des Selbst allein oder primär einen Akt der Profilbildung oder Authentifizierung zu sehen, die freilich auch immer mit betrieben werden, führt an dem fundamentaleren moralischen Gehalt des Rap vorbei.¹⁴ Unterhalb und jenseits der einfachen Selbstlegitimierung des Rappers im Rap-Game geht es um eine Bejahung des Subjekts als Subjekt. Auf dieser abstrakten aber zugleich auch grundlegenden Ebene spricht der Rap ein basales Bedürfnis des Individuums an.

Fabian Wolbring kommt dem Phänomen am ehesten nahe, wenn er die Wirkung des Rap auf Kategorien wie »Überzeugtheit« und »Coolness« festlegt, und letztere mit »Autonomie« assoziiert.¹⁵ Dabei verweist er in der Diskussion von dem bewirkten Eindruck der Überzeugtheit des Rappers von seiner Aussage auch hilfreich auf das genre-spezifische, musikalische Fundament, das diese Überzeugtheit mit bedingt:

Raps sind rhythmisch durch den Back-Beat gebundene Verstexte, bei denen zumeist auf den zweiten und beinahe immer auf den vierten Schlag eines 4/4-Takts Akzentuierungen gesetzt werden, wodurch

14 Unter den Aspekten der Performanz von Profilbildung und Authentizität wird deutschsprachiger Rap analysiert von Gruber, *Performative Lyrik* (zum Beispiel, S. 17).

15 Wolbring, *Die Poetik*, S. 427–47 (zum Begriff der Autonomie, S. 437).

ein fragender oder unsicherer Sprechmodus geradezu ausgeschlossen wird.¹⁶

Ebenso wie die Profilbildung nur Oberflächenphänomen einer grundlegenden Behauptung des Individuums als Individuum darstellt, so sind auch die Überzeugtheit oder Coolness letztlich nur Akzidentia der Selbstbehauptung.

Man sollte, vor allem im deutschen Kontext, die minimale Moral eines Pochens auf die Daseinsberechtigung des sprechenden Subjekts auch nicht ausschließlich – im Sinne einer Kunst der sozialen Gerechtigkeit – als Ausdrucksmittel marginalisierter Gruppen verstehen. Natürlich stellt Rap auch in diesem Sinne eine wichtige Plattform dar, auf der, mit einiger historischer Verzögerung, die deutsche Unterschicht der Einwanderer und anderer Hochhausviertelbewohner ein Sprachrohr findet – so wie zuvor in den USA der Rap zum Sprachrohr der marginalisierten Schwarzen wurde. Dieser politische Aspekt des Rap als einer Plattform der Ausgegrenzten ist in der wissenschaftlichen ebenso wie in der journalistischen Diskussion als solcher immer wieder hervorgehoben worden.¹⁷ Der Publizist Daniel Haas will mit seiner kurzen Hip-Hop-Geschichte aus dem Jahr 2023 etwa »das Bewusstsein schärfen für die sozialen Ungerechtigkeiten und politischen Katastrophen, deren Spiegel Hip-Hop von Anfang an war und bis heute ist.«¹⁸ Er bezeichnet zudem als »zentrale Pointe der Geschichte des Hip-Hops«, »dass eine Kunstform, die in Ghettos entstand, die von prekär lebenden Künstler:innen geschaffen und erst einmal nur von Afro-Amerikaner:innen und Hispanics wahrgenommen wurde, dass diese Kunstform heute das einflussreichste Musikgenre der Welt darstellt.«¹⁹

Die Tatsache, dass Haas wichtige Gesichtspunkte der Rap-Geschichte benennt, erlaubt nicht, diese Aspekte zum einseitigen Fokus auf den

16 Wolbring, *Die Poetik*, S. 430. An anderer Stelle erklärt Wolbring, dass die musikalischen Charakteristika des Rap – »die metrische Kongruenz, die rhythmische Nachvollziehbarkeit und das vergleichsweise geringe Tempo« (S. 454) – diesen auf eine begrenzte emotionale Bandbreite limitieren und vor allem zur Coolness prädisponieren.

17 Grundlegend ist hier die Arbeit von Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (Middletown: Wesleyan University Press, 1994).

18 Daniel Haas, *Hip-Hop. 100 Seiten* (Stuttgart: Reclam, 2023), S. 3.

19 Haas, *Hip-Hop*, S. 1.

Rap werden zu lassen. Der These, dass Rap das Sprachrohr der Marginalisierten sei, ist mit Skepsis zu begegnen, solange sie nicht die Gedanken miteinschließt, dass Rap, erstens, auch zum Sprachrohr vieler nicht-Marginalisierter dienen kann, und, zweitens, dass dieses Sprachrohr vor allem in der populären Musik kaum ein realistisches Abbild des Lebens der Marginalisierten vermittelt. Mit einiger Vorsicht wäre sogar zu behaupten: Rap ist das potenzielle Sprachrohr aller – der Ausgegrenzten ebenso wie der im Zentrum. Vor allem aber ist Rap primär das Sprachrohr des Individuums. Mindestens im deutschen Kontext spricht der Rapper zuallererst für sich und seine Sache.

Diesen potenziell universalen Appeal des Rap zu verstehen, ist wichtig, auch um den Dynamiken gerecht zu werden, die den Rap über die Schwarzen Milieus hinauswachsen lassen haben, in denen er in den 1970er und 1980er Jahren in New York und andernorts in den USA entstand. Dass weiße Mittelschicht-Kids aus den amerikanischen *Suburbs* Fans des Rap von Schwarzen aus der *Inner City* wurden, ist oft belächelt, beklagt und kritisiert worden. Bereits Ende der neunziger Jahre bestand die Käuferschaft von Rap-Musik in den USA einer Studie zufolge zu zwei Dritteln aus Weißen, auch wenn die Künstler nach wie vor überwiegend Schwarz waren.²⁰ Eine Studie unter deutschen Jugendlichen aus dem Jahr 2020 zeigte zudem, »dass Gangsta-Rap-Hörer:innen häufiger als Nicht-Hörer:innen einen mittleren (65,8 %) oder gar (14,7 %) höheren Familienwohlstand aufweisen«.²¹

Die Erweiterung der Rap-Hörerschaft über sein ursprüngliches Milieu hinaus barg Risiken, vor allem in den USA. Der Rap-Konsum kann vorhandene Vorurteile gegenüber der vermeintlich gewalttätigen und drogenaffinen Schwarzen Unterschicht verstärken. Zum anderen wurde angemahnt, dass die weiße Hörerschaft, in der Aneignung des Schwarzen Rap dessen spezifische kulturelle Wurzeln ignoriere und in problematischer Weise einer weißen oder universalen Matrix unterwerfe. In den 2000er Jahren etwa schaute sich der Soziologe Jason Rodriguez unter der weißen Rap-Hörerschaft in New England um und stellte besorgt fest: »[T]aking the blackness out of hip-hop

20 Rodriguez, »Color-Blind Ideology«, S. 650.

21 Allerdings mag die Belastbarkeit dieser Studie bei nur 44 Befragten eher begrenzt sein. Marc Grimm, Jacob Baier, *Jugendkultureller Antisemitismus. Warum Jugendliche für antisemitische Ressentiments im Gangsta-Rap empfänglich sind* (Frankfurt a.M.: Wochenschau Wissenschaft, 2023), S. 45.

and replacing it with color-blindness was a recurring pattern in my fieldwork.«²²

Natürlich kann es komisch oder befremdlich wirken, wenn sich weiße Mittelschichtsangehörige mit der Coolness des Schwarzen Hip-Hop schmücken und diese auch für sich reklamieren. So berichtet Rodriguez von einem merkwürdigen Zwischenfall bei einem Konzert des Schwarzen Rap-Duos Dead Prez vor einem überwiegend weißen Publikum im Nordosten der USA. Während des Konzerts bemühte sich einer der Rapper, das Publikum in einen Wechselgesang zu involvieren, bei dem die Menge einschlägige Verse der Dead Prez zu skandieren hatte. »You a African? You a African? Do you know what's happenin'?«, rief der MC ins Publikum. Und tatsächlich antwortete das überwiegend weiße Publikum: »I'm a African, I'm a African, and I know what's happenin'!«²³ Mindestens ein (weißer) Anwesender erklärte im Interview später (anscheinend um Rechtfertigung bemüht), dass bei Gruppen wie den Dead Prez doch auch eine breitere Botschaft von »freedom, independence« mitschwingt, die nicht allein für Schwarze relevant sei.²⁴

Man kann und sollte solcher weißen Appropriation kritisch gegenüberstehen. Gleichzeitig aber kann man die Beobachtung des Soziologen auch als einfachen Tatsachenbefund zur Kenntnis nehmen: Rap findet einen wesentlich breiten Anklang und spricht nicht nur Gruppen an, die Opfer systematischer politischer und sozialer Ausgrenzung geworden sind. Wo Rap zu ausschließlich als Genre der Marginalisierten hochgehalten wird, droht man diese Musik zu romantisieren und an den Tatsachen der tatsächlichen Rap-Produktion und des Rap-Konsums vorbeizugehen. Gerade auch das deutsche Beispiel sollte in diesem Zusammenhang lehrreich sein, insofern Rap ja viele Jahre lang auch (oder sogar vorwiegend) als Kunst der Kinder der deutschstämmigen weißen Mittelschicht erblühte – und als solche bereits eine beträchtliche Hörerschaft fand. Wenn es auch sicher kein Zufall ist, dass Rap im Schwarzen Amerika seinen Ursprung hat, lässt er sich doch nicht darauf reduzieren. Auch und gerade in der immensen Anschlussfähigkeit des Rap steckt die große Leistung der Pioniere, die eine Kunst entwickelt haben, die weit über ihren Entstehungskontext hinaus relevant wirken kann.

22 Rodriguez, »Color-Blind Ideology«, S. 661.

23 Rodriguez, »Color-Blind Ideology«, S. 660.

24 Rodriguez, »Color-Blind Ideology«, S. 661.

Die These, die in diesem Buch vertreten wird, ist, dass die breitere Attraktivität des Rap – und zwar nicht nur in seiner Version des Gangsta- und Battlerap, sondern auch im harmloseren Party-Rap – auf einem zur Schau getragenen Daseins-Willen des Subjekts beruht. Hierin besteht die eigentliche *minimale Moral* des Rap. *Minimal* ist diese Moral insofern, da sie nicht an wie immer gearteten konkreten Werten zu bemessen ist – jenseits der fundamentalen Affirmation des eigenen Daseins, der der Rapper Evidenz verleiht.

Die amerikanische Autorin Ytasha L. Womack trifft einen verwandten Punkt, wenn sie von »hip-hop's grandiosity and self-affirmation« schreibt. Womack erklärt: »Hip-hop is inherently about winning, survival, and triumph.«²⁵ Rap betreibt, wie auch Womack schreibt, Affirmation: ein Ja-Sagen, das sich zuallererst als Ja-Sagen zum eigenen Selbst manifestiert.

Nicht also (oder nicht primär) geht es hier um Affirmation im Sinne der Bestätigung gesellschaftlicher Normen und Machtverhältnisse, wie dies die Verwendung des Begriffs in der kritischen Theorie nahelegen würde. Freilich wurde Rap auch in diesem Sinne als affirmativ gelesen – so wie Hip-Hop insgesamt als wertkonservativ verstanden wurde (auch darauf wird in diesem Band näher eingegangen). Andere wieder haben das Subversive betont. Doch, wie Martin Seeliger, einer der profiliertesten (soziologischen) Forscher der deutschen Hip-Hop-Kultur gezeigt hat, wird weder die These der sozialen Affirmation noch die der Subversion dem Phänomen ganz gerecht.²⁶ »Widersprüchlich und unklar« sei das Bild des Rap in dieser Beziehung.²⁷ Mit meinem Begriff der minimalen Moral als einer Affirmation des Individuums wird eine Alternative geboten, die sowohl subversive als auch normativ-affirmative Aspekte in sich aufnehmen kann. Denn in diesem *Framework* ist es zweitranging, ob man zur Gesellschaft und deren Werten ja oder nein sagt: Was so oder so als der bedeutendere Subtext durchscheint, ist eine Bejahung, deren primäres Objekt das eigene Selbst ist. Diese Selbstaf-

25 Ytasha L. Womack, »Introduction.« *Boogie Down Predictions: Hip-Hop, Time, and Afrofuturism*, hg. von Roy Christopher (London: Strange Attractor Press, 2022), S. 16–24 (S. 22, 19).

26 Martin Seeliger, *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*, 2. Auflage (Weinheim: Beltz Juventa, 2022), S. 203.

27 Seeliger, *Soziologie des Gangstarap*, S. 204.

firmation kann sich genauso auf die Umwelt positiv erstrecken, wie sie auch die Umwelt herabsetzen kann.

In dieser der minimalen Moral inhärenten Affirmation steckt eine entscheidende Attraktion des Rap – das nämlich, was umgangssprachlich als der *positive Vibe* des Rap bezeichnet wird. Durch sie unterscheidet er sich wesentlich von anderen Musikrichtungen, die in den 1980er und 1990er Jahren (also der wesentlichen Entstehungszeit des Hip-Hop) ebenfalls populär waren, vor allem dem Punk, dem Grunge und anderen Rockformen (siehe in diesem Band → *Punk, Punks und Punker*).

Zugleich bietet diese Affirmation des Selbst ein Prisma, durch das die verstörende Gewaltverherrlichung, die vor allem den Gangsta-Rap prägt, besser verständlich wird. Die Gewaltverherrlichung ist Ausdrucksmittel der Bejahung des Subjekts in seiner Handlungsfähigkeit. In dem Lied »Gangsta Gangsta« (von dem Album *Straight Outta Compton*, 1988) von NWA heißt es so enigmatisch und doch programmatisch »We don't just say no, we're too busy saying yeah.« In diesem »yeah«-Sagen drückt sich eine Grundhaltung des Rap aus, auch in Deutschland. »So soll es sein« (2012) heißt ein Lied von Baba Saad und Gecko, und damit meinen sie das Leben im Ganzen; eine Perspektive, die, wie gesagt, aus der Selbstaffirmation des Rappers ebenso erwachsen kann wie auch der Wille zur Zerstörung. Als ein Text der Punk-Musik wäre diese Perspektive undenkbar:

Das Leben schreibt Geschichten, so ist es und so soll es sein.
Die Gegend, wir berichten über Regen oder Sonnenschein.
Die kalten Straßen ritzen Narben in dein' Kopf hinein.
Lerne zu verzichten mein Freund, denn so soll es sein.

Moses Pelham hat für die den Rap charakterisierende Selbstaffirmation im Rückblick auf seine Anfangsjahre im Geschäft eine einfache Formel gefunden: »Ich denke, dass es viel darum ging, zu erklären, dass ich bin. Erst später wurde für mich daraus ein Weg – auch mir selbst – zu erklären, was ich bin.«²⁸ Pelham betont hier das Narrativ einer Entwicklung hin zu einer komplexeren Aussage. Doch das für ihn implizit primitivere

28 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 79.

Stadium der schlichten Selbstbehauptung – »dass ich bin« – bezeichnet gewissermaßen schon das Hauptgeschäft des Rappers.²⁹

Man hat von NWA gesagt, dass die Gruppe »Devianz-bejahend«³⁰ sei. Aber das »bejahende« sollte in der Analyse des Rap mehr betont werden als die »Devianz«. In dieser Bejahung steckt das Grund-Positive des Tons im Rap. Trübsinnigere Inhalte sind zwar auch im Rap vorhanden – in Deutschland etwa in dem Lied »Depressionen im Paradies« (2021) von Shirin David oder in einigen Liedern zur Sexarbeit von Schwester Ewa. Aber sie bleiben die Ausnahme. »Depri-Songs,« werden, wie bei Kollegah in dem Lied »Alpha« (von dem Album *King*, 2014), negativ konnotiert (»keine Angst, dass ich jetzt Depri-Songs versuche«). Zudem leben die existierenden »Depri-Songs« nicht selten vom performativen Widerspruch – das ließe sich etwa an dem selbstgewissen Ton und Rhythmus studieren, in dem Shirin David ihre Selbstzweifel im erwähnten Lied »Depressionen im Paradies« vorträgt.

Nietzsches Seiltänzer

Sucht man nach einem Bild für die Art der Affirmation, die sich im Rap ausspricht, so wird man am ehesten bei Friedrich Nietzsche fündig. In der Vorrede zu Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883) findet sich die Geschichte zweier Seiltänzer, die dem Grundgestus des Rap erstaunlich nahekommt. Auf dem Markplatz einer Stadt hat sich die Menge versammelt, um einen Akrobaten zu bestaunen, der sich vorgenommen hat, über ein zwischen zwei Türmen gespanntes Seil zu balancieren. Doch kurz nachdem der Seiltänzer sein Wagnis begonnen hat, taucht ein zweiter Tänzer auf, der die Aufgabe mit einer Leichtigkeit unternimmt, die den ersten Akrobaten alt aussehen lässt. Der zweite Seiltänzer verspottet den ersten, jagt ihn vor sich her und springt schließlich

29 Ferris MC sagt zwar an einer Stelle im Rückblick auf seine Hip-Hop-Jugend: »Ich war dafür dagegen zu sein; dagegen,/Dafür zu sein« (»Größer als Gott« von dem Album *Ferris MC*, 2004). Doch mit dieser zur Schau gestellten Protesthaltung bildet Ferris, die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Und selbst hier handelt es sich immerhin um eine *Bejahung* des Dagegenseins.

30 Marc Dietrich, »Von Miami zum Ruhrpott. Analyse von Gangsta-Rap-Performances in den USA und Deutschland.« *Deutscher Gangsta-Rap*, hg. von Marc Dietrich und Martin Seeliger (Bielefeld: transcript, 2012), S. 187–229 (S. 226).