

Rapper auf unzähligen Liedern zum Opfer gefallen sind? Ist der Reim eine leere Konvention, auf die ebenso gut verzichtet werden kann? In der intuitiven Bejahung dieser Fragen liegt die Bedeutung des Deichkind-Liedes. Doch die Lage ist komplexer. Zum einen gibt es mit dem stetig wiederholten »leider geil« am Versende einen identischen Reim, der als Schwundstufe komplexerer Reimformen immer noch teilweise die Funktionen des Reims übernimmt. Zum anderen funktioniert dieses Lied zwar in relativer Reimfreiheit (wenn man den identischen Reim einmal nicht gelten lassen will) – funktioniert aber auch nur mäßig gut. Der Reim ist für den Rap vielleicht nicht notwendig. Aber er ist ihm, wie der Dichtung insgesamt, ein nützliches Instrument. Der Reim erlaubt es, Kohäsion im Text zu erzeugen, Erwartungen aufzubauen und zu überraschen und Parallelen und Kontraste zu schaffen.

## Gesang und Musikalität

»Rap music is not music. It's rap over music«<sup>9</sup>: So wichtig diese Aussage von Public Enemy auch ist, sie ist hilfreich nur als Abstoßungspunkt der Genre-Geschichte. Denn richtig ist, dass sich Rap in all seinen Erscheinungsformen wesentlich über eine (in der Regel implizite) Positionsbeziehung zu dieser Aussage definiert. Rap findet sein Alleinstellungsmerkmal unter den Musikgenres darin, eben nicht auf gängige Weise »musikalisch« zu sein – und tritt doch immer auch mit dem Anspruch auf, *als Musik* mit anderen Genres konkurrieren zu können.

Die Aussage, dass Rap keine Musik sei, wird so von Rappern auch als das Missverständnis der Uneingeweihten zurückgewiesen. Ein einschlägiges Beispiel findet sich in dem (realen oder fiktiven) Interview-Ausschnitt am Ende des Liedes »Long Island Degrees« von De La Souls Album *Stakes is High* (1996). Hier hört man folgenden Dialog: »Rap, it sucks, I hate it. – Oh, in what particular way? – It just don't appeal to me. There is no music in it. It's just n\*\*\* talking.«

Einerseits stellt Rap eine Alternative zum Gesang dar (der eigentliche harte oder puristische Rap vermeidet auch die Gesangseinlagen im → *Refrain*), andererseits will er doch auch wie Gesang reüssieren. Die im Deutschen gebräuchliche Übersetzung von Rap als »Sprechgesang« droht an dem Phänomen vorbeizuführen: Rap ist keine einfache Mischung aus

9 Kembrew McLeod, »Public Enemy«, S. 151.

Sprechen und Gesang. Viel eher ist es ein Sprechen, das ausdrücklich nicht Gesang sein will, oder ein Singen, das Sprechen sein will. So oder so ist Verhältnis nicht das eines Kompromisses, sondern eher das, was Adorno als ›negative Dialektik‹ bezeichnet: ein im Widerspruch aufeinander bezogen bleibendes Verhältnis der Gegensätze.

Es ist Teil dieser Logik der negativen Dialektik des Sprechgesangs, dass es im Rap auch einen latenten oder manifesten Drang zum Gesang gibt – der mal zurückgewiesen, mal trotzig affirmiert wird. Dabei geht es nicht nur um jene Rapper, die irgendwann wirklich zu Sängern mutieren, wie Lauryn Hill in den USA oder Jan Delay und Max Herre in Deutschland. Erhellend ist der Fall von Eminem, dem es auf dem Album *The Eminem Show* (2002) gelingt, beides zugleich zu schaffen, also seinen Rap vom Gesang zu differenzieren – und doch auch zu singen. Explizit erklärt er zu Anfang des seiner Tochter gewidmeten Lieds »Hailie's Song«: »I can't sing.« Und doch singt er dann in genau diesem Lied. »Hailie's Song« hat darüber hinaus für das Album insgesamt Signalwirkung. Denn durch die Selbstkritik des nicht-Singens-Könnens in dem einen als Ausnahme integrierten klassischen Gesangslied (also »Hailie's Song«) werden alle anderen Lieder auf dem Album klar als ›nicht-Gesang‹ gelabelt – so melodisch sie sich stellenweise auch ausnehmen mögen.

Auf der Schwelle zwischen Sprache und Gesang steht der Begriff des Flows, um dessen präzise Beschreibung sich die Forschung in den letzten Jahren zunehmend bemüht hat.<sup>10</sup> Dabei ist auch der Flow noch der Logik der negativen Dialektik zu subsumieren, insofern er ja einerseits eine Konzession an gesangsartige Melodik darstellt, andererseits aber zu einem genuinen Merkmal des Rap wird. Flow ist bei aller Melodik auch darin vom Gesang unterschieden, als er nicht einfach die Rhythmik des Beats zu kopieren sucht, sondern sich kreativ im Zusammenspiel und Gegenspiel zum Rhythmus des Beats entfaltet.

Grundlegend für den Flow im Rap ist das, was der Hip-Hop Forscher Adam Bradley als »dual rhythmic relationship«<sup>11</sup> bezeichnet hat, also die Tatsache, dass sich der Rhythmus des Rap immer im Verhältnis zum Rhythmus des Beats entfaltet. Im Gegensatz zu den gängigen anderen Musikarten ist der Rapper zudem nicht an die Tonhöhe des Instrumentals gebunden, und muss auch dessen Rhythmus nicht unbedingt nachahmen. Freilich fällt der Reim in der Regel auf die (oder doch in

10 Siehe vor allem Gruber, *Performative Lyrik*.

11 Bradley, *Book of Rhymes*, S. 6–7.

die Näher der) Snare, die selbst wiederum den zweiten und vierten Schlag im für den Rap gängigen Viervierteltakt ausmacht. Doch davon abgesehen haben die Rapper relativ viel Freiheit. Bradley hat den Beat mit dem Metrum klassischer Poesie verglichen – und gerade so wie traditionelle Dichter mit dem Metrum kreativ zu umgehen wussten, so halten es auch die Rapper mit dem Beat: »[R]ap's meter is the drumbeat and its rhythm is the MC's flow on top of the beat.«<sup>12</sup>

In den USA wird erstmals von Rakim das Enjambement benutzt, womit ein vom Beat abweichender Flow wesentlich befördert wird.<sup>13</sup> Damit ist zugleich eine Grenze zwischen Old School und New School des Rap markiert. Daniel Haas erklärt: »Rakim ist der erste erfolgreiche Rapper neuer Schule, der die alte, heute abgehackt wirkende Art des Vortrags durch seine fließenden Reime – seine Flows – ersetzt.«<sup>14</sup>

Zu erwähnen ist hier auch Tupacs Kultivierung der Kunst, gegen den natürlichen Wortrhythmus zu rappen. Im Refrain des Lieds »It ain't easy« rappt er etwa: »It ain't **easy** being me./Will I see the penitentiary, or will I stay free?« Sowohl in »easy« als auch in »penitentiary« wird hier der Nachdruck auf eine Silbe gelegt, die im normalen Sprachgebrauch nicht betont wird. So schafft Tupac im Bereich des Rhythmus eine Parallele zum unreinen → *Reim*. So wie es sich bei den unreinen Reimen um die Kunst handelt, nicht nur passende Reime zu finden, sondern das reimen zu lassen, was sich eigentlich nicht reimt, gilt es auch hier, im geschickten Vortrag rhythmisch überzeugend klingen zu lassen, was dem natürlichen Sprachrhythmus Gewalt antut. Wie beim unreinen Reim, beweist auch in der gelungenen Beugung des natürlichen Sprachrhythmus der Rapper seine Souveränität, als Individuum über dem linguistischen Konsens der anderen zu stehen. Und wieder wird damit im Rap zur Kunst, was in der traditionellen Poesie verpönt war.

In Deutschland bezeichnet sich Kool Savas als den ersten deutschen Rapper, der flowt. In einem Gruppeninterview, in dem sich verschiedene Rapper und Produzenten zum Erscheinen von Kool Savas in der deutschen Rap-Szene äußern, ist der Fokus zunächst auf den Texten. Was die Schockwirkung ausmachte, so scheint der Konsens, war die krude Sprache von Kool Savas. Doch bei seiner ersten Wortmeldung in dem Interview spricht Savas selbst nicht vom Inhalt, sondern vom Rhythmus

12 Bradley, *Book of Rhymes*, S. 7.

13 Haas, *Hip-Hop*, S. 8.

14 Haas, *Hip-Hop*, S. 8.

seiner Lieder. Mit seinem innovativen Rhythmus habe er die deutschen Rapper übertroffen:

Die deutschen Rapper haben damals alle immer nur den Endreim betont: da-da-da-da-DA, da-da-da-da-DA ... Ich dagegen war krass inspiriert von Oakland [wo sich Savas gemeinsam mit Melbeatz aufgehalten hatte] und habe dadurch ganz anders betont. [...] Als ich das aufgenommen habe, hat sich das angefühlt, als ob ein Ami rappt. Das hat kein Mensch in Deutschland so gemacht.<sup>15</sup>

In dieser Selbsteinschätzung trifft Kool Savas mit der Rap-Forschung überein, die etwa in seinem Lied »King of Rap« beobachtet hat, dass »die inhaltliche Dimension des Rap-Texts zugunsten der Formwahrnehmung in den Hintergrund rückt«. <sup>16</sup> Der Rap-Forscher Johannes Gruber verallgemeinert: »Nicht der thematische Gehalt der Texte steht beim Rap im Vordergrund, sondern die formale Gestaltung und deren Performance durch den Künstler.«<sup>17</sup>

Doch noch einmal zurück zum Gegensatz von Sprechen und Singen. Wem die Rede von der negativen Dialektik mit Bezug auf die Gesanghaftigkeit im Rap nicht gefällt, mag an die sportlichen Wettkämpfe im Gedanken denken. Es gibt unzählige Möglichkeiten, schön, schnell, cool oder elegant zu gehen. Aber wer anfängt zu joggen (also zwei Füße zugleich in der Luft hat), der wird disqualifiziert. So versucht der Rap, mehr als normales Sprechen zu sein, und er nähert sich immer wieder dem Gesang an, und wahrt dabei doch seine Distanz – bis er sie schließlich nicht mehr wahrt. Doch die Transgression, die im Singverbot (wie in jedem Verbot) schon mit angelegt ist, war lange Zeit weniger entscheidend als Verbot, an das sich der regelkonforme Rap durchaus zu halten suchte. Auch hier gilt, dass der Rap sein Können mehr in der Kunst der Erfüllung der Genre-Gesetze als in deren Transgression unter Beweis stellt.

In den neunziger Jahren war Tupac vielleicht der erste und beste Rapper für die Einbindung gesangsähnlicher Mittel in den Rap. In

15 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 255–56.

16 Höllein, Lehnert, Woitkowski, »Vorwort«, S. 13. Die Autoren fassen hier einen Beitrag von Dagobert Höllein zusammen: »Semiotische Erosion.« *Rap – Text – Analyse*, hg. von Dagobert Höllein, Nils Lehnert und Felix Woitkowski (Bielefeld: transcript, 2020), S. 47–58.

17 Gruber, *Performative Lyrik*, S. 34.

Liedern wie »Dear Mama« von dem Album *Me Against the World* (1995) werden Silben werden nicht nur stärker betont, sondern auch gedehnt. Die Wörter fließen hier nahezu lückenlos ineinander und es lassen sich jedenfalls ansatzweise Modulationen in der Tonhöhe erkennen (tatsächlich hat die Rap-Forschung angefangen, solche Modulationen auch in ihrer Deskription von Rap zu erfassen<sup>18</sup>). Dennoch würde wohl niemand behaupten, Tupac singe anstatt zu rappen. In dieser Balance schafft Tupac, was in der Kunst sonst selten ist, nämlich für zwei aufeinanderfolgende Generationen zum Vorbild zu werden; für den noch klassischen Rap-Gesetzen unterliegenden Gangsta-Rap der 2000er Jahre ebenso wie für den stärker musikalisch motivierten Rap der jüngsten Vergangenheit.

In der Musik Drakes verhält es sich anderes. Drake hat nicht den Rap innoviert, sondern die Metamorphose von Rap in Musik betrieben. Tatsächlich wurde Drake damit nicht nur zum Vorbild einer schier unzählbaren neuen Künstlerschar weltweit, sondern auch zum großen Stein des Anstoßes im deutschen Rap. »Und ich schlage grade mal Drakes Kopf ab«, erklärt Kool Savas in dem Track »Und dann kam Essah« (2011). Unmissverständlich heißt es auch in dem Lied »Molotov« von Farid Bang und Capital Bra (von dem Album *Deutschrap Brandneu*, 2022): »Fick Drake« – ganz uneingedenk der Tatsache, dass gerade Capital Bra stimmliche Modulationen in den deutschen Rap eingeführt hat, die seinen Stil stellenweise dem Gesang annähern und für den großen Erfolg seiner Musik von sicher nicht geringer Bedeutung sind.

Noch eine weitere Unterscheidung ist hier wichtig – eine, die vielleicht am wenigsten Aufmerksamkeit erfahren hat. Wenn man Eminem auf vielen seiner Lieder zuhört, kann eigentlich nur festgestellt werden, dass er weder spricht noch singt – sondern eher schreit (auf Englisch möchte man »yell« sagen). Diese Tonlage hat in Deutschland wiederum vielleicht Kool Savas eingeführt. Jahre später wurde daraus bei Haftbefehl ein echtes Schreien; bei Casper wird es so weit getrieben, dass die Grenze zum Punk bis zur Ununterscheidbarkeit verwischt wird.

Einmal auf dieses Kriterium der Lautstärke aufmerksam geworden, wird klar, dass hier ein wesentlicher stilistischer, charakterbildender Unterschied zwischen den einzelnen Künstlern liegt. Denn auf dem Eminem und Savas (oder Haftbefehl) entgegengesetztem Ende des Spektrums stehen die leisen (oder doch jedenfalls) überaus ruhigen

18 Gruber, *Performative Lyrik*, S. 42.

Rapper. Snoop Dogg ist das bekannteste Beispiel aus den USA. In Deutschland denkt man an Azad oder Max Herre (wenn diese beiden Rapper auch sonst wenig gemein haben). Dazwischen, in der mittleren Tonlage, ist die Mehrheit der Rapper zu Hause. Nas und Jay-Z in den USA könnten als Beispiele genannte werden, und Bushido in Deutschland. Würde man die Rapper tabellarisch gemäß ihrer ruhigen, mittleren oder lauten Tonlage katalogisieren, so würde sich wohl ein deutlicher historischer Trend zu höheren Dezibelwerten nachweisen lassen. Auch im Schreien gelang es Rap, mehr als bloß Sprechen – und doch anders als Gesang – zu sein.

## Refrain

Der Refrain stellt seit jeher eine Schwierigkeit des Rap dar. Denn wenn Rap sich im Refrain als Rap treu bleibt, wird kaum oder nur schwer ein wirkungsvoller Kontrast zur Strophe geschaffen. Wird im Refrain aber Gesang genutzt, dann wird der Refrain zum Verrat am Rap, indem er zugesteht, dass Rap selbst nicht die eingängige musikalische Wirkung erzielen kann, die man vom Refrain erwartet. In der Art, in der sich Rap zu dieser Schwierigkeit verhält, offenbart er seinen Charakter. Aus diesem Verhalten ergibt sich beispielsweise schon ein wichtiger Unterschied zwischen dem oft als Rap-Meisterwerk hochgehaltenen Album *Illmatic* (1994) von Nas einerseits, auf dem der gesungene Refrain keine Rolle spielt, und dem kommerziell erfolgreichen späteren Album *Stillmatic* (2001) von Nas, auf dem der gesungene Refrain prominent Verwendung findet. Gleichfalls bildet das Lied »Still D.R.E.« (1999) von Dr. Dre und Snoop Dogg auch daher eine so gelungene Lösung, weil Snoop Doggs melodischer (gerappter) Refrain einen ausreichenden Kontrast zu den von Dre vorgetragenen Strophen schafft – ohne doch dabei Gesang zu werden. Auf diese Weise gelingt Dre, einen Hit zu schreiben – und doch der alten Schule so treu zu bleiben, wie es der Titel des Liedes verspricht.

Dass dabei der von Frauen gesungene Refrain lange als klarstes Signum eines künstlerischen Ausverkaufs figurierte, konstituiert einen wichtigen Bestandteil des Sexismus, der dem Rap insgesamt oft vorgehalten wird. In dem Lied »Daddy Groove (von dem Album *Basstard*, 2000) mokieren sich D-Flame und Eizi Eiz über den kommerziellen