

Teil 3: Wert und Unwert

Politik

Ganz gleich, ob man Rap am Ende als politisch oder unpolitisch einstuft: Interessant ist zunächst einmal die Tatsache, dass sich das Genre Rap an dieser Frage in einem Maße aufgerieben hat, wie wohl kein anderes Musikgenre vor oder nach ihm. Kein anderes Genre hat so sehr Politik sein – und doch auch nicht sein wollen.

Kennzeichnend für einen Großteil des Rap, gerade in Deutschland, ist so die aktive Zurückweisung von politischer Musik. Paradigmatisch ist das »Intro« von dem Album *Der beste Tag meines Lebens* (2002), in dem Kool Savas rappt: »Ihr braucht keine Demos, um politisch zu denken,/ Sondern mir nur das Mic zu geben, um die Szene zu ändern./Egal wie sehr ihr vom Herzen rappt und bescheiden ihr tut,/Eure peinliche Art zu reimen ist scheiße genug.« Ganz ähnlich heißt es bei Xatar zu Anfang seines Lieds »Für immer Yok« (von dem Album *Nr. 415*, 2012): »Mach keine Politik, Xatar ist wieder hier.« Und Ferris MC rappt auf seinem Debütalbum *Asimetrie*: »Sobald ich's Mikro live teste,/Wissen meine Gäste: Ferris ist der Beste./Der Rest nur Message.

In allen drei Fällen geht es um den Gegensatz zwischen Rap, der sich als solcher behaupten kann, und Rap, der nur vermittels seines engagierten Inhalts, eben als politischer Rap, Geltung behaupten kann. Schon das Explizite dieser Aussagen macht dabei klar, dass Rap nicht einfach nur unpolitisch im Sinne eines Desinteresses an politischer Debatte ist. Vielmehr definiert sich Rap aktiv darüber, anders als politische Kunst zu sein. Gerade in Deutschland setzt Rap sich ab von der Hippie-Kultur der politischen Musik von Rock bis Punk.

Der Rap-Forscher Fabian Wolbring sieht den Mangel an politischem Engagement gebunden an den Imperativ der Coolness im Rap, der Enga-

gement gleich welcher Art verbiete.¹ Tatsächlich droht politische Musik leicht in Peinliche abzurutschen – und die Peinlichkeit (→ *Peinlicher Rap*) ist das große Schreckgespenst des Hip-Hop. Darüber hinaus aber ist die Verneinung des Politischen auch in dem begründet, was im vorliegenden Buch als minimale Moral des Rap gefasst ist: Die Behauptung des Individuums in der minimalen Moral hat mit kollektiven Größen, wie sie in der Politik verhandelt werden, zunächst einmal nichts zu tun.

Doch lässt sich gar nicht so einfach behaupten, dass Rap tatsächlich immer unpolitisch ist. Es ist vielmehr ein konstitutiver Widerspruch des Genres, dass Rap bei aller Negation der Politik beinahe von allem Anfang an auch Träger politischer und sozialer Kritik gewesen ist. Und das spiegelt sich auch heute noch in der Rezeptionshaltung deutscher Jugendlicher wider. In einer Studie aus dem Jahr 2020 bejahte immerhin rund ein Drittel unter diesen die Aussage, dass im Rap »auf wichtige politische Themen aufmerksam gemacht« werde.²

Ferris MC mag es in seiner Kritik des Message-Rap vielleicht sogar bewusst gewesen sein, dass einer der Urtexte des amerikanischen Rap von Grandmaster Flash and the Furious Five aus dem Jahr 1982 den Titel »The Message« trägt (das Lied macht auf die Missstände in New York aufmerksam). Mit dem Lied »The Message« schien Rap gleichsam politisch geboren worden zu sein – wenn nicht schon zwei Jahre zuvor ein anderer großer Rap-Song, nämlich »Rappers Delight« (1980) der Sugar Hill Gang, sich gänzlich unpolitisch gebiert hätte.

Public Enemy führte in den späten 1980er Jahren auf ihren Alben *It Takes a Nation of a Million to Hold Us Back* (1988) und *Fear of a Black Planet* (1990) die politische Kritik weiter fort. Rap sollte, in den viel-zitierten Worten des Public Enemy Rappers Chuck D, das CNN des Schwarzen Amerika sein (»Rap is Black America's CNN«). Noch Jahrzehnte später machte Public Enemy Gründer Hank Shocklee diesen Anspruch für die eigene Gruppe geltend:

Public Enemy was not just a group that made hip-hop records that people can just dance to. It was also a source of information. So, when

1 »Das insgesamt geringe politische Engagement der Rapschaffenden, das gerade in kapitalistischen Gesellschaften zu beobachten ist, erklärt sich dabei auch aus dem inhärenten Konflikt zwischen Coolness und Engagement.« (Wolbring, *Die Poetik*, S. 438)

2 Grimm und Baier, *Jugendkultureller Antisemitismus*, S. 56.

you think about our »Fight the Powers«, well, what are you thinking about? You're thinking about going against the system, so the sounds have to go along with that idea.³

Seit dieser Zeit hat der amerikanische Rap immer die Option besessen (und oft auch wahrgenommen), Träger politischer Botschaften zu werden, wobei die Position der Schwarzen in den USA das angestammte Thema des Genres war. In Deutschland gab es – oder so schien es doch – kein vergleichbar einschlägiges Thema politischer Musik für den Rap. Am ehesten ging es allgemein um Rassismus, allerdings typischerweise nicht im Sinne struktureller Diskriminierung (wie der Schwarzen US-Bürger in den USA), sondern im Sinne einer direkten Ausländerfeindlichkeit.

Neben dem Rassismus hat sich deutschsprachiger Rap jedenfalls in der Anfangsphase auch für Klassenunterschiede interessiert. Dabei geht es aber zumeist weniger um eine marxistische Kritik des Klassen-systems *per se*, als um eine Behauptung des Individuums gegenüber der scheinbar übermächtigen Oberschicht. So bei Sammy Deluxe in dem Lied »Eppendorf« (von dem Album *Sammy Deluxe*, 2001):

Wir sind aufgewachsen in Eppendorf, zwischen den ganzen reichen Kids,
Doch von denen ziehen die meisten jetzt Koka oder schmeißen Trips,
Und wir schreiben Hits. Als Kinder haben wir sie noch beneidet,
Denn sie hatten besseres Spielzeug, waren besser gekleidet,

Noch in dem ansonsten betont unpolitischen Rap von Kool Savas (in »Haus und Boot«, 2002) spielt dieses Motiv des Behauptungskampfes gegenüber der Oberschicht mit: »Du meinst, ich bin nicht mehr down und dope,/Aber deine Eltern haben ein Haus und Boot.« In dem Maße freilich, in dem deutscher Rap nach 2000, amerikanischem Vorbild folgend, mit dem erworbenen Reichtum als Metonymie der eigenen Größe prahlt, verliert die Kritik der Bonzen an Evidenz.

Das Werk von Kool Savas macht noch ein weiteres Charakteristikum des Umgangs mit dem Politischen im Rap sichtbar. Denn mit seinem 2016 erschienenen Album *Essahdamus* gibt es bei Savas eine scheinbare Trendwende hin zum politischen Rap. Schon das Cover verweist auf

³ McLeod, »Public Enemy«, S. 156.

einen aktuellen politischen Zusammenhang. Es zeigt den jungen Savas in einem Zugabteil gemeinsam mit seiner Mutter. Im Hintergrund sind ein Bahnhof in der Türkei und ein türkischer Soldat zu sehen (dargestellt werden soll der Bahnhof Istanbul Sirkeci). In seiner 2022 erschienenen Autobiographie erklärt Savas den biographischen Zusammenhang (seiner eigenen Flucht aus der Türkei) und stellt das Cover-Motiv in Zusammenhang mit der Flüchtlingskrise von 2015, in deren Verlauf Savas, so behauptet er, sich erstmals selbst als Flüchtling verstanden habe.⁴ In der Autobiographie bekennt sich Savas dabei auch zur »linken Gesinnung« seines Vaters.⁵

Handelt es sich hier bei Kool Savas also um ein spätes politisches Erwachen? Die Antwort darauf ist weniger eindeutig als es den Anschein haben mag. Denn das Lied »Triumph« auf dem Album *Essahdamus*, in dem die Flucht im Zug kurz beschrieben wird, legt nahe, dass Savas aus der Fluchterfahrung keine im engeren Sinne politischen Lehren zieht, sondern diese Ursprungsgeschichte als Kulisse für eine für den Rap typische Selbstbehauptung nutzt:

Saß im Zug mit meiner Mutter und paar Playmos in der Hand,
 Wusste, höchstwahrscheinlich kehr ich nie zurück in dieses Land,
 Denn sie nahmen mir den Vater weg.
 Ich bekam ne neue Rolle zugeteilt und war der Mann im Haus jetzt
 grade mal mit sechs
 Konnte nicht verstehen, was Phase ist. Mutter erklärte,
 »Wir wollen was ändern, und das ist der Preis, den wir dafür zahlen
 müssen!«
 Ich erzähl das nicht, um Mitleid zu erregen,
 Sondern damit ihr versteht, was Rap für'n Wert hat in meinem Leben.
 Nix mit Hobby, Dicker, Thema ist nicht lesen oder stricken,
 Ich nehm das Mic im Bestreben, ihre Seelen zu zerpfücken.
 Sie probierten, mich zu opfern in der Hoffnung, dass mein Wille
 bricht,
 Solange bis die einzige Option nur noch gewinnen ist.
 Sagten meinen Untergang voraus und haben mich kleingeredet.
 Leider sind bis heut ihre Erwartungen nicht eingetreten.
 Nicht möglich, doch ich zog mich selber aus dem Sumpf,

4 Savas, *King of Rap*, S. 276–77.

5 Savas, *King of Rap*, S. 274.

Wurd geboren, um zu scheitern, doch lebe für den Triumph.
Keiner nimmt mir das hier!

An die Stelle der Aufopferung für die politische Sache, die das Leben der Eltern prägt (»Wir wollen was ändern, und das ist der Preis, den wir dafür zahlen müssen«), tritt bei Savas der Kampf um die eigene Existenz. Und dieser letztere Kampf findet im Rap sein bevorzugtes Medium.

In der soziologischen Forschung ist darauf hingewiesen worden, dass Rap soziale Probleme zwar durchaus problematisiere, sie aber typischerweise mit individuellen Handlungsstrategien beantworte.⁶ In dieser Lesart ist der Rap Phänomen eines neoliberal-individualistischen Zeitgeistes.⁷ Diese Analyse würde auch hier durchaus zutreffen. Jedoch sollte man der Versuchung widerstehen, diese Herangehensweise primär oder ausschließlich als Mangel an kritisch-politischer Aufgeklärtheit zu kritisieren. Stattdessen geht es darum, in dieser Beschränkung auf die Kategorie des Individuums im Rap einen moralisch relevanten und jedenfalls wirkmächtigen Beitrag *sui generis* verstehen zu lernen. Gegen die Evidenz des Einzelnen sofort die epistemisch oder moralisch scheinbar überlegene Kategorie kollektiver Prozesse auszuspielen, konstituiert genau jenen politischen Gestus, gegen den sich ein Gutteil des Rap lange gewehrt hat – gewehrt hat aus der Intuition, dass das »Ich« in diesen Theorien unzureichende Beachtung findet.

Natürlich findet man auch im deutschsprachigen Rap ein deutliches Beharren auf den Kategorien klassischer politischer Rhetorik. In den neunziger Jahren ist dafür vor allem die Gruppe Freundeskreis um Frontmann Max Herre berühmt. Hier wird der Versuch gemacht, ein politisches Profil zu entwickeln, das auf das marxistische Vokabular der Elterngeneration von 1968 zurückgreift. Jedoch dienen die Zitate der etablierten politischen Rede noch hier zu einem Gutteil schlicht der Selbstlegitimierung des Rappers.

Ebenso wie Verweise auf literarische Kategorien Rap nicht zu Literatur machen, sondern nur als Elemente des *Boasting* in den Rap integriert werden (→ *Literarische Qualität*), so können auch politische Stichwörter primär als Mittel der Selbstverherrlichung funktional werden. Auf dem

6 Seeliger, *Soziologie des Gangstarap*.

7 Der Bezug der Rap-Kultur zum Neoliberalen wurde vielfach und in verschiedenen Kontexten geltend gemacht, so etwa auch in Süß, »Ihr habt lang genug gewartet«, S. 13.

Album *Esperanto* (2000) spricht Max Herre etwa von »Dialektik« und »Akumulation des Kapitals«. Im vorigen Album, *Die Quadratur des Kreises* (1997), erklärt Herre in dem Lied »*Enfants terribles*«: »Nach Einbruch der Dunkelheit auf meinem Leintuch,/Schreib ich wie Mao Tse Tung in mein rotes Reimbuch.« Wirkungsvoll sind diese Verse weniger als Vehikel subversiver Politik, denn als Zeugnisse bildungsbürgerlichen sozialen Kapitals. Die Bildungsverweise sind ein Instrument in der Selbstbehauptung des Rappers. Immerhin waren die 68er, deren Sprache hier imitiert wird, um das Jahr 2000 am Zenit ihrer Macht. Hans-Christian Ströbele saß im Bundestag; Joschka Fischer wirkte in der Regierung mit. Der Rapper Kolja Podkowik (von der seinerseits politisch interessierten Gruppe *Antilopen Gang*) erinnert sich: »Deutschrap, wie es schon bald geschimpft wurde, war klug und nett, meine Eltern fanden die Texte interessant. Max Herre hatte Victor Jara erwähnt, das gefiel meinem ex-autonomen Vater.«⁸

Wenn auch vielleicht ganz gegen die Intention des Freundeskreises, rutschen die Verse vom Max Herre in dieselbe Kategorie wie, Jahre später, das Bildungsgeprotze von Kollegah in dem Lied »Universalgenie« (von dem Album *King*, 2014):

Lern von Nietzsche und Hegel und von den Laotses,
Lausche den Lehren des Todes unter dem Schwert des Damokles,
Deute die schwärzesten Omen mit unumkehrbarer Logik,
Gäbe ein Teil meines Augenlichts für Geistesschärfe wie Odin,
Dekodier logische Algorithmen in Da-Vinci-Malereien,
Und brenne der Historie meine Initialen ein.

Wenn Max Herre damit prahlt, Rap mit Aussage zu machen, dann ist das Prahlen hierbei wichtiger als die Aussage. Ähnliches gilt für das Lied »*Briefwechsel*« (von dem Album *Esperanto*), in dem Herre in einem Feature mit Shurik'n von der französischen Gruppe IAM bedächtig erklärt, dass er selbst zwar nicht aus den Banlieues komme; sehr wohl aber Verständnis aufbringe für die Sorgen des Banlieues: »Ich bin nicht vom Ban-

8 Kolja Podkowik, »Nicht Blumentopf sein Block – Warum der vercrackte Sido von der Sekte eines Tages das Bundesverdienstkreuz bekommen wird.« 20 Jahre »*Mein Block*«. *Interdisziplinäre Perspektiven auf ein popkulturelles Ereignis*, hg. von Raja Möller, Martin Seeliger und Fabian Wolbring (Weinheim: Beltz Juventa, 2024), S. 16–22 (S. 16).

lieue,/Wohn hier schön,/Bin nicht vom Tod umgeben,/Doch wurde erzogen, hinzusehen,/Die Welt nicht hinzunehmen,/Während Unrecht passiert.«

Doch der politische Gestus beim Freundeskreis ist nicht nur durch seine Funktionalisierung in der Rap-typischen Selbstdarstellung eingeschlossen. Was dieser sich politisch gebende Rap zudem verpasst hat, ist, sich früh, ernsthaft und produktiv mit dem von Immigranten geprägten Gangsta-Rap aus Berlin und Frankfurt auseinanderzusetzen. Den sagenumwobenen Banlieues von Marseille konnte der Freundeskreis seine Solidarität erklären; im eigenen Land aber wurde doch lieber weggeschaut. Bei all den Features mit Künstlern aus anderen Ländern, fehlt auf *Esperanto* jegliche Repräsentation deutsch-türkischen Rap (mit Afrob und Sammy Deluxe allerdings sind zwei Schwarze deutschsprachige Rapper auf dem Album vertreten).

Angesichts dieser realen Ausgrenzung nicht nur beim Freundeskreis, ist der Rap von Künstlern mit Migrationshintergrund politisch relevant schon durch seine reine Existenz – als Zeichen dafür, dass auch die Marginalisierten eine Stimme besitzen. Wie der französische Kulturtheoretiker Jacques Rancière lehrt, besteht der politische Gehalt der Kunst schließlich nicht nur in deren Inhalt, sondern auch in der Frage, welche und wessen Erfahrungen überhaupt sichtbar und hörbar werden.⁹ Gleichzeitig aber muss man hier der Versuchung verstehen, auf die altbekannte Position zurückzufallen, die Rap als Kunst der Ausgegrenzten zelebriert. Der Rapper spricht als ausgegrenztes Individuum, und dabei liegt auf dem Substantiv des Individuums mindestens ebenso viel Gewicht wie auf dem Attribut des Ausgegrenztseins.

So sehr die politische Rhetorik im Stil von Freundeskreis auch vom Gangsta-Rap verdrängt wurde, so feiert sie doch ein nicht unbedeutendes Nachleben im Werk einiger Künstler etwas abseits des Mainstreams. Tatsächlich hat sich ein kleines aber nicht ganz unbedeutendes Genre des sogenannten Polit-Rap herausgebildet, in denen die politische Polemik, die im Freundeskreis angelegt war, sehr viel systematischer entwickelt wurde. Das gilt etwa für Lieder wie »Strategiediskussion« von Holger Burner und Albino (von dessen Album *Natura libera*, 2012). Hier bemerkt man ein Anknüpfen ans marxistische Vokabular, mit Nuancen

9 Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris: La fabrique, 2000).

die über Herre hinausgehen, aber in der Schnelle kaum rezipiert werden dürften. Einerseits distanziert man sich vom »linken Sprachcode«, aber dann ist doch wieder viel von »Kapital« und »befreiten Zentren« die Rede. In seinem Lied »Klassenkampfrap« (2008) erinnert Holger Burner an die »Möglichkeit, Betriebe zu enteignen.« Bei der Rapperin Sookee erfährt dieses linke Vokabular ein wesentliches Update, insofern es an zeitgenössische Debatten über Geschlechtergerechtigkeit und Sexualität angebunden wird.

Der Soundtrack sozialer Gerechtigkeit?

In der Einleitung zur Wiederauflage seines Standardwerks *Book of Rhymes* preist der amerikanische Rap-Forscher Adam Bradley Rap als Katalysator sozialer Gerechtigkeit an:

The world needs rap's voice. Youth movements need a soundtrack, need collaborations between rap celebrities and the everyday people who have always made social movements happen. [...] When these figures [i.e. rappers] speak out on political and social issues, their voices carry far. We need hip hop's voices now more than ever.¹⁰

Dabei beruft sich Bradley auch auf die Autorität des Jay-Z-Fans Barack Obama. Der ehemalige Präsident lobt Rap als Plattform der afro-amerikanischen Kultur und Bevölkerung und meint, dass Rap zudem als völkerverbindende Kunst geschätzt werden soll. Flugs wischt Obama hierbei die Bedenken derer beiseite, die Rap aufgrund seiner anstößigen Sprache in die Schranken weisen wollen:

And imagine if at the time that rap was starting off that the government had said, No, because some of the things you say are offensive, or some of the lyrics are rude, or you're cursing too much. That connection that we've seen now in hip-hop culture around the world wouldn't exist.¹¹

Doch die Apologie transgressiver Elemente als notwendiges Übel einer großen sozialen Verbesserung durch den Rap, die Obama hier versucht,

¹⁰ Bradley, *Book of Rhymes*, S. xl.

¹¹ Zitiert in Bradley, *Book of Rhymes*, S. xxxix.