

Julia Ingold, Manuel Paß (Hg.)

DEUTSCHRAP ALS LYRIK DER GEGENWART

Literaturwissenschaftliche
Perspektiven

[transcript] Gegenwartsliteratur

Julia Ingold, Manuel Paß (Hg.)
Deutschrap als Lyrik der Gegenwart

Julia Ingold ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Neuere deutsche Literatur und Literaturvermittlung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Sie hat in deutsch-jüdischer Literatur promoviert. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Literaturtheorie, Bild-Text-Medien und Popkultur.

Manuel Paß promoviert an der Universität Kassel zur Sprachphilosophie Theodor W. Adornos und Ludwig Wittgensteins. Davor studierte er an der University of Oxford und der Freien Universität Berlin Philosophie und deutsche Literatur. Seine Forschungsschwerpunkte sind unter anderem Kritische Theorie, philosophische Ästhetik, Rap und Literaturtheorie.

Julia Ingold, Manuel Paß (Hg.)

Deutschrap als Lyrik der Gegenwart

Literaturwissenschaftliche Perspektiven

[transcript]

Für die freundliche Unterstützung der Publikation danken wir SPOT – Tagungsförderung der Beauftragten für die Gleichstellung von Frauen in Wissenschaft und Kunst der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und dem Open-Access-Publikationsfonds der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Julia Ingold, Manuel Paß (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839409725>

Print-ISBN: 978-3-8376-7788-1 | PDF-ISBN: 978-3-8394-0972-5

Buchreihen-ISSN: 2701-9470 | Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Raplyrics als Gegenwartsliteratur

Einführende Thesen

Julia Ingold und Manuel Paß 9

Gebt OG Keemo den Büchner-Preis! Oder lieber doch nicht?

Einführende Fragen zu Kriterien der ästhetischen Bewertung einer Gattung

Fabian Wolbring 19

Poetiken

»Der Typ, der für mich schreibt, ist kein Geist«

Shirin Davids Aktualisierung des Autor*innenschaftsmodells im Deutschrap

Beatrice Adelheid May 27

»Only rapper to rewrite history without a pen«

Autorschaft in ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ bei Jay-Z, Lil Wayne und Haiyti

Anton Fery und Tobias Krüger 41

Rap als Schemaliteratur?

Gattungsexperimente in Ebows *Prada Bag* und OG Keemos *Vögel*

Manuel Paß 61

»Und die Nummer, die du zählst, soll drei und nur drei sein!«

Mehrfachadressierung, Multiperspektive und Metapoetik in intertextuellen Rap-Tracks für Kinder (& Jugendliche)

Nils Lehnert 79

Stimmen im Dialog

Überlegungen zu einer literatur- und sprechwissenschaftlichen Perspektive
auf Deutschrap

Rebecka Dürr 97

Rap, das Populäre und die Hochkultur

Zur Wertung von deutschsprachigem Rap im Feuilleton

Sebastian Berlich 111

Poet*innen

Schwarze Stimmen, Weißes Publikum

Race, Klasse und Konsum im Deutschrap um 2020

Roman Widder 133

»Shalom alechem, lad' die AK-47 und starte 'n Chaosverbrechen«

Ästhetische Strategien der Selbstbehauptung jüdischer Gangsta-Rapper

Joscha Jelitzki 153

»This is how we purpleize Hip Hop«

Sprachliche Innovation und Literarizität bei Ebow und Sookee als ästhetische
Subversion im queeren Deutschrap

Mirja Riggert 169

»Wollen meine Klit / Ich gib keinen Fick«

Ebows Rapyrics als Beiträge zu einer wehrhaften Poesie

Mona Gaiser 187

Gangsta-Rap-Karrieren

Männlichkeit, Gewalt und das unternehmerische Selbst

Rosa Reitsamer 201

»Folg mir zum Galgenberg, der Ausblick ist schön«

Falko Luniaks parodische Profanien auf *Morlockk Dilemma: Circus Maximus*

Hendrick Heimböckel 215

»Irgendwann kommt ein Kind / Es wird geboren in Wien, Wien, Wien, Wien«

Stadt- und Selbstmythisierung als künstlerische Strategie bei RAF Camora

Anna Maria Spener 237

Anhang

Beiträger*innen 259

Raplyrics als Gegenwartsliteratur

Einführende Thesen

Julia Ingold und Manuel Paß

Temptation, fashion, fashion
Premio Pulitzer, fashion
Pufuleti: Agip

Seit der Verleihung des Pulitzerpreises für Musik an Kendrick Lamar im Jahr 2018 scheint Rap endgültig die Weihen des bürgerlichen Kulturbetriebs erlangt zu haben. Dabei gehört er spätestens seit Ende der 1990er Jahre – in den USA wie in Deutschland – zum gesellschaftlichen Mainstream. Auch Feuilleton und Academia haben ihn längst für sich entdeckt. Lamars *DAMN.* (2017) war das erste ausgezeichnete Album überhaupt, das weder klassischer Musik noch Jazz zuzuordnen ist. Explizit betont die Jury Lamars »Storytelling«¹. Sein Album sei eine Liedersammlung, die zeitgenössisches afroamerikanisches Leben in den USA auf berührende Weise schildere.² Rap ist nicht nur Musik, sondern neben Games womöglich die meist-konsumierte Erzählform des 21. Jahrhunderts. Die Ballade erfährt in Gestalt der oral vorgetragenen, narrativen Verse von Raptracks quasi ihre große Renaissance. Was wir damit sagen wollen: Rap ist der Literaturwissenschaft und der Literaturgeschichte kein fremder Gegenstand, wie das apologetische Gesten, die akademischer Forschung zu Popkultur vorangestellt werden, bisweilen suggerieren mögen. Wäre es also nicht an der Zeit, diese höchst produktive und tonangebende Textform zu würdigen und die großen Literaturpreise auch für Rapper*innen zu öffnen? Anders gesagt: »Gebt OG Keemo den Büchner-Preis!«?

David Foster Wallace und Mark Costello schrieben bereits 1990 in ihrem Buch *Signifying Rappers* mit Bezug auf den US-Rap: »[N]ot only is a serious rap serious poetry, but, in terms of the size of its audience, its potency in the Great U.S. Market, its power to spur and to authorize the artistic endeavor of a discouraged and malschooled young urban culture we've been encouraged sadly to write off, it's

1 Blurb von Matthew Trammel auf o. A.: The 2018 Pulitzer Prize Winner in Music.

2 Vgl. o. A.: The 2018 Pulitzer Prize Winner in Music.

quite possibly the most important stuff happening in American poetry today.«³ Es ist wohl nicht zu hoch gegriffen zu sagen, dass sehr wahrscheinlich auch *the most important stuff* deutschsprachiger Lyrik gerade im Rap stattfindet – künstlerisch aber auch politisch. Politik ist dieser Gattungstradition inhärent, da sie von Anfang an auf unterschiedlichste Weisen soziale Ungerechtigkeit verhandelte. Im deutschsprachigen Raum war wohl kaum eine Gattung in den letzten Jahren so einflussreich wie Deutschrap: Quantitativ machen die Lyrics einen großen Teil der Produktion und Rezeption gereimter Texte aus. Qualitativ üben jene einen nicht zu unterschätzenden Einfluss nicht nur auf den allgemeinen Sprachgebrauch, sondern auch auf die Literatur aus. Inzwischen gibt es zahlreiche Künstler*innen, die sowohl rappen als auch literarisch schreiben: Der Rapper testo von Zugezogen Maskulin veröffentlichte unter seinem bürgerlichen Namen Henrik Bolz den Roman *Nullerjahre* (2022). Lila Sovia ist gleichermaßen mit Lyrik und Spoken Word wie mit Rap erfolgreich. Der Battle-Rapper Joseph Steinschleuder verfasst unter seinem bürgerlichen Namen Anton Artibilov Prosa, Hörspiele, Drehbücher und Theaterstücke. Der Rapper Johnny Katharsis veröffentlicht unter seinem bürgerlichen Namen John Sauter Lyrikbände, die konzeptuelle und motivische Überschneidungen mit seinen Alben aufweisen.

Parallel greifen Autor*innen, die nicht selbst als Rapper*innen tätig sind, Elemente des Genres in ihrem Schreiben auf: Sibylle Berg benennt ihren dystopischen Roman *GRM* (2019) nach der britischen Rap-Gattung »Grime«, weil diese maßgeblich den Alltag der vier jugendlichen Hauptfiguren begleitet. In Fatma Aydemirs *Dschinns* (2022), der Anfang der Nullerjahre spielt, nimmt Rap eine wichtige Rolle in den Gedanken der türkischstämmigen Figur Hakan ein. Zum selben Zeitpunkt ist für die Schüler*innen in der österreichischen Provinz von Angela Lehnerts *2001* (2021) Hip Hop der einzige Lebensinhalt. Am Volkstheater München wurde 2021 das »Hybrid aus Schauspiel und Trap-Oper«⁴ *cloud*s*cape* mit Beteiligung der Rapperin Antifuchs uraufgeführt. Und, um ein letztes einschlägiges der unzähligen möglichen Beispiele zu nennen, Marcel Beyer vollzieht in seinem Gedicht *An die Vermummten* (2014) eine Überblendung von Eminem und Georg Trakl und deklariert performativ, dass Raplyrics heute das leisten, was einst expressionistische Lyrik bot.

Ähnlich wie Beyer, der Trakl als »Slim Shady vom Waagplatz«⁵ darstellt, verfährt auch *Die Zeit*, wenn sie schreibt »Die Bayreuther Festspiele beginnen. Wer sie für eine Seniorenveranstaltung hält, sollte besser hinhören. Wagner erlebt man dort als Vorläufer des Rapstars Haftbefehl.«⁶ Die Hierarchien der Konsekrationsinstanzen

3 Costello, Wallace: Signifying Rappers, S. 99–100.

4 O. A.: *cloud*s*cape* (UA).

5 Beyer: Graphit, S. 155.

6 Elson: Brudis im Geiste.

haben sich umgekehrt: Der Rapper muss nicht mehr einem kanonischen Autor gleichen, sondern der etablierte Künstler muss dem Rapper gleichen, um Anerkennung und Aufmerksamkeit zu erfahren. Man könnte also meinen, (deutschsprachiger) Rap sei bereits fraglos als Form von Gegenwartsliteratur anerkannt.

Die Frage ist deshalb eher: Will OG Keemo den Büchner-Preis überhaupt? Oder allgemeiner: Braucht Rap die Nobilitierung durch bildungsbürgerliche Institutionen respektive Academia und Kulturbetrieb? Bei näherer Betrachtung der Interaktionen des deutschsprachigen Universitäts- und Kulturbetriebs mit Rap kristallisieren sich vor allem zwei Strategien heraus:

Zum einen schreibt das Feuilleton über populäre Künstler*innen und bedenkt sie mit dem bildungsbürgerlichen Jargon der Literaturkritik, was zu Schlagworten wie etwa »Haftbefehl ist der deutsche Dichter der Stunde«⁷ oder gar seiner paternalistisch und zugleich unbeholfen wirkenden Bezeichnung als »Ghetto-Goethe«⁸ führen kann. Dort ist die Rechtfertigung für den Gegenstand Rap immer noch ein Problem. Während avantgardistische Literatur selbstverständlich ihren Platz in der Literaturkritik der großen Zeitungen hat, ist das Relevanzkriterium bei Rapper*innen dagegen überwiegend Popularität. Lyrisch interessanter Rap wird häufig gar nicht aufgespürt. OG Keemo ist dabei eine Figur, die »Hardcore-Fans und Feuilletonisten hinter sich [vereinte], weil seine Texte gleichzeitig klug und Straße waren.«⁹ Spätestens seit OG Keemos Konzeptalbum *Mann beißt Hund* (2022) scheint das Feuilleton sensibler für Rap als komplexe Kunst- und Erzählform.

Zum anderen gibt es auch in Deutschland längst Hip Hop Studies, die sich akademisch mit Rap auseinandersetzen. Bislang überwiegen dort sozial- und kulturwissenschaftliche Ansätze,¹⁰ die fraglos wichtig sind, die aber Raptracks nicht vorrangig als ästhetische Artefakte mit künstlerischem Anspruch behandeln, sondern als Ausdruck oder Symptom kultureller Praktiken und gesellschaftlicher Zustände. Gerade in Anbetracht verdienstvoller Pionierarbeiten wie Fabian Wolbrings *Die Poetik des deutschsprachigen Rap* (2015) lässt sich konstatieren: Es fehlt (noch) an vielfältigen, selbstverständlich auch interdisziplinären, literaturwissenschaftlichen Perspektiven, die die Textform Rap als künstlerisches Gegenwertsphänomen in den Blick nehmen, gerade auch solche, die sich um Close Readings einzelner Songs und Alben bemühen. Damit soll nicht gesagt sein, es gäbe nicht

7 Haas: Gib dir Kugel.

8 Eine ursprüngliche Quelle der Formulierung ist nicht auffindbar. Unterschiedliche Medien kolportieren aber immer wieder, Haftbefehl werde als »Ghetto-Goethe« gehandelt (vgl. z. B. Ben Saoud: Schrödingers Rapper; Reiter: Der begnadetste deutsche Gangsta-Rapper vergeudet sein Talent; Weiß: Haftbefehl – nicht »Ghetto-Goethe«).

9 Hackl: Viel Flex, wenig Reflexion.

10 Diskursbildende Beiträge waren hier u. a.: Dietrich, Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap; Klein, Friedrich: Is this real?

dergleichen Forschung,¹¹ sondern: es könnte sehr viel mehr sein. Unbenommen der Tatsache, dass Raptracks als Popphänomene komplexe multimediale Kunstwerke darstellen, verfügen Literaturwissenschaft und Literaturkritik über Instrumente, ihre sprachkünstlerische Dimension angemessen zu erschließen.

Berührungängste der Academia mit popkulturellen Massenphänomenen und von der Dominanz des Gangsta-Rap herrührende Vorurteile mögen bisher hermeneutische Zugänge erschwert haben, was zu einer auch als klassistisch zu bezeichnenden Schieflage zwischen sprachschöpferischer, stilprägender und literarischer Relevanz des Phänomens und seiner akademischen Erforschung führt. Ein Großteil deutschsprachiger Gegenwartslyrik wird entweder als erklärungsbedürftige Jugendkultur abgestempelt oder als bildungsbürgerliche Projektionsfläche benutzt. Dabei würde die Literaturwissenschaft viel mehr von der Beschäftigung mit Rap profitieren als umgekehrt: Denn sie müsste reflektieren, wer hier wie wovon spricht und angemessen sprechen kann, welche soziale Position Künstler*in und Forscher*in jeweils innehaben, also wie Klassenverhältnisse bis in interpretative Praktiken hineinwirken. Daran geknüpft ist die Tatsache, dass die klassische akademische Expertise an Relevanz verliert, weil Vokabular und verarbeitetes Weltwissen der Lyrics, ähnlich wie in den Game und Comic Studies, nicht mehr von Philolog*innen, sondern von Fans entschlüsselt werden müssen. Es bilden sich eigene Interpretationsgemeinschaften in Form von Onlineforen, interaktiven Lyrics-Plattformen, auf denen Textstellen kommentiert werden können, Podcasts und Szene-Medien heraus, in denen Lesarten, Deutungen und Theorien ausgetauscht werden.

Die Deutung von Rap als Gegenwartslyrik oder -literatur muss man dabei nicht erst künstlich von außen an ihn herantragen: Nicht nur die Textlastigkeit des Genres¹² und seine Nähe zum Spoken Word prädestinieren ihn für eine solche Annäherung. An den Anfängen der Geschichte des Rap finden sich Verbindungslinien zu den Lyriker*innen der Harlem Renaissance. Begriffe wie *lyricism* und *storytelling* sind im Rap fest verankerte Tugenden, die eine Affinität zur Literatur nahelegen. Im deutschsprachigen Raum finden sich zahlreiche Beispiele dafür, wie Rap sich als Literatur inszeniert. Die Texte stellen sich auf unterschiedlichste Arten und Weisen in die Literaturtradition. In den allermeisten Fällen handelt es sich um Formen von Intertextualität. Wir haben bislang zehn dominante Strategien ausgemacht:

1. Gattung: Tracks, die eindeutig einer bestimmten Formtradition zuzuordnen sind. Ebows *Vogel und Meer* (2017) stellt mit der Liebesgeschichte zwischen Vogel

11 Vgl. z. B. Höllein u. a. (Hg.): Rap – Text – Analyse.

12 Wolbring etwa spricht von einer »Prädominanz der Sprache im Rap« (Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 128).

und Meer eine klassische Allegorie dar, ebenso wie Tuas *MDMA* (2009), wo eine Geliebte die Droge personifiziert.

2. Storytelling/Fiktionalität: Tracks, die als moderne Balladen (fiktionale) Erzählungen darstellen. grim104 erzählt in *Abel '19* (2019) aus der Ich-Perspektive den inneren Monolog einer Person, die gerade wegen eines belanglosen Barstreits totgeschlagen wird. Kitty Kat greift in *Bad Boy* (2014) die weibliche Sicht der klassischen Gangsta-Rap-Erzählung auf und lässt die Partnerin eines ›Hustlers‹ aus dem Kiez die Erfahrungen von Kriminalität und Knast schildern.
3. Poetizität: Tracks, die einen besonders elaborierten Stil und Hermetik aufweisen. Lord Folters *Kopfaus Glas* (2017) und Audio88s Part auf dem Song *Duftkerzen* (Audio88 & Yassin 2010, mit Morlockk Dilemma) etwa bedienen mit ihrer Metapherndichte, ihrem Verzicht auf eine Hook und im Fall von Audio88 ihrer Reimlosigkeit Sprachnormen, die eher für Gegenwartslyrik typisch sind als für Popmusik oder Rap. Die Songs des Rappers Der Täubling inszenieren sich in ihrem künstlerischen Spiel mit Tabubruch und Beleidigung wie eine avantgardistische Lyrik-Performance. Lord Space, die Kooperation von Lord Folter und Joe Space aka Pufuleti, weist in Tracks wie *Nereide* (2016) eine an Guillaume Apollinaire erinnernde surrealistische Poetik auf.
4. Archaismus: Lyrics, die ältere Normen der Sprachverwendung imitieren. Torch benutzt auf *Der flammende Ring* (2000) nicht nur veraltet anmutendes Vokabular, sondern auch für historische Gedichtformen typische Inversion und Ellipse: »Minnesang immer schon war eine redlich Kunst«. Morlockk Dilemma kombiniert in *Die Furcht500* (2015) eine Gattung, wie oben unter 1. genannt, mit archaisierender Sprache und erzählt eine Parabel, in der Pest, Tod und Furcht als Figuren auftreten und die mit einer Moral endet.
5. Explizite Markierung: Ganz im Sinne des Boastens und Flexens nennen Rapper*innen sich selbst Dichter*innen und ihre Texte Kunst, Literatur oder Poesie. Dieser Literarizitätsmarker dürfte unter allen Popmusiken vornehmlich im Rap anzutreffen sein. Die Selbstbeweihräucherung der poetischen Fertigkeiten gehört von den ersten Anfängen des Rap in den USA zum festen Motivinventar. Samy Deluxe spricht in *Poesie Album* (2011) von Rap als »Kunstform« und von sich als »Poet«, der »so Schiller, so Goethe« sei. Ebow vergleicht sich in *Ghetto Rave* (2017) mit Hafiz. Prinz Pi rappt: »Kann es sein [...], dass die Lyrik der Neuzeit eine 16-zeilige Strophe ist?«¹³. (16 Zeilen haben sich seit Jahrzehnten als Standardlänge einer Rapstrophe etabliert). Absurd auf die Spitze getrieben findet sich diese Strategie bei Kollegah, der sich auf seinem gleichnamigen Song als *Universalgenie* (2014) inszeniert und eklektisch mit Schriftstellern, Philosophen und Propheten von Aristoteles bis Zarathustra vergleicht.

13 Prinz Pi: Kann Es Sein.

6. Zitate: Einzelne Verse werden zitiert oder ganze Gedichte adaptiert beziehungsweise vertont. Anarchist Academys *An die Nachgeborenen*, Pt. 1 und Pt. 2 (2013) geben den Brecht-Text vollständig wieder. Die vielleicht berühmteste Zeile der Crew Freundeskreis um Max Herre, nämlich: »Du bist von hinten wie von vorne A-N-N-A«¹⁴ (1997), ist ein direktes Zitat aus dem Gedicht *An Anna Blume* von Kurt Schwitters.
7. Palimpseste: Tracks, die ambitionierte Über- und Fortschreibungen kanonischer Werke darstellen. In *Der ewige Ikea* von dem Konzeptalbum mit dem bezeichnenden Titel *Limbus* (2016) muss sich Rapper Prezident mit einem »Autor bei der Vice oder YouTuber / irgendsowas würdeloses« als Begleitung durch die Höllenkreise begnügen. Pyrins Konzeptalbum *Godot* (2020) gibt Samuel Becketts Drama eine solipsistische Wendung und spielt auf verschiedene Weisen gedanklich die Frage durch: »Was, wenn ich Godot bin und keiner auf mich wartet?«¹⁵
8. Symbolische Markierung: Rapper*innen mischen Marker für Bürgerlichkeit und Hochkultur mit popkulturellen Topoi. Samy Deluxe rappt in dem Track mit dem sprechenden Namen *Requiem* (2019) von »Opernchöre[n] aus'm Ghetto-blasters« und »Trap-Beats in der Kathedrale«. Die Rapperinnen von Klitclique markieren in *Chérie, je suis un genie* (2018), wie unter 5. genannt, ihren Kunstanspruch, dropfen Namen von George Bataille bis Pablo Picasso, rappen »l'art pour l'art« und filmen sich fürs Video in einem Atelier zwischen Staffeleien und Belichtungsequipment für Fotoshootings.
9. Kollaborationen: Gegenwartsautor*innen werden selbst mit ihren Texten Teil von Rap-Alben oder -Tracks. Die Autor*innen Senthuran Varatharajah und Hengameh Yaghoobifarah sind auf Ebows Album *K4L* (2019) mit zwei Skits in Form von kurzen Prosastücken vertreten. Max Czollek trägt auf dem Album *Der Urlaub hat nicht stattgefunden* (2023) von Retrogott und Hulk Hodn im Skit *Unsere gemeinsamen Kriege* ein Gedicht vor.
10. Antikunst: In Texten und Paratexten tritt Ablehnung bildungsbürgerlicher Normen auf. Gerade indem sie verneint werden, wird die Kenntnis des Systems deutlich und der eigene Anspruch, sich mit Autorität dazu äußern zu können. Die Tracks gehören damit selbst zur literarischen Tradition, in der spätestens seit Sturm und Drang sowie Frühromantik bis zu Autoren wie Thomas Bernhard oder Diskursrockern wie Tocotronic gewitzte Polemik gegen die etablierte Kunstwelt ihren unangefochtenen Platz hat. Pöbel MC betitelt einen Track *Bildungsbürgerprolls* (2020) und wählt für die Covergestaltung das typische Layout eines gelben Reclam-Heftes. Die Antilopengang macht Tracks mit Titeln wie *Fick die Uni* (2009) oder *Molotowcocktails auf die Bibliotheken* (2015).

14 Freundeskreis: A-N-N-A.

15 Pyrin: Godot.

Diese Liste ließe sich noch weiter ausbauen, spezifizieren und mit Beispielen füllen. Die benannten Phänomene sind in den meisten Fällen nicht klar voneinander abgrenzbar, sondern vermischen sich, spielen zusammen oder bedingen einander. Insgesamt kann man feststellen, dass Rap mehr als andere Popmusiken den Status seiner Lyrics als Lyrik und Literatur behauptet und nach literaturwissenschaftlichen Analyseinstrumenten, gerade in Bezug auf Klangfiguren, Tropen, Intertextualität und Selbstinszenierung, verlangt.

Wenn Rap sich als Antikunst gibt, ist das eine abwehrende Geste gegen (klassistische) paternalistische Vereinnahmungen, wenn er aufkanonisierte Phänomene der bildungsbürgerlichen Kultur anspielt, zielt das auf gesellschaftliche Anerkennung. Umgekehrt haben auch Literaturkritik und Literaturwissenschaft eine ambivalente Haltung zu Rap. Einerseits findet sich die Ablehnung des populären Gegenstands, andererseits die Furcht, sich von außen anmaßend dem komplexen Gegenstand zu nähern. Dieses intrikate Spannungsverhältnis sollte kein Grund sein, sich vorsichtig zurückzuhalten, sondern Einwände und Befremden sollten selbst Teil der Reflexion werden.

Die Beiträge in diesem Band arbeiten sich an den bis hierher skizzierten Spannungsfeldern auf verschiedene Weisen ab. Trotz der ›Literaturwissenschaft‹ im Titel des Buches kommen die Autor*innen aus unterschiedlichsten Disziplinen. Sie alle eint aber der Anspruch, sich auf konkrete Texte und Künstler*innen zu fokussieren, um Raplyrics als eigenständige interpretationswürdige Phänomene zu behandeln. Die Beiträge sind deshalb in zwei Bereiche geclustert. Im ersten Teil geht es um *Poetiken*, wie sie Rapper*innen selbstreflexiv in ihren Tracks entwerfen und verhandeln. Abgerundet wird der Teil von Sebastian Berlichs Untersuchung der Wertungsmaßstäbe, die das Feuilleton an Rap heranträgt. Die Beiträge im zweiten Teil widmen sich einzelnen *Poet*innen* oder Poetentypen im Hinblick auf die Frage, wie bestimmte Gruppen-Identitäten in Raptexten performt, bestätigt oder subvertiert werden. Insgesamt zeigen die versammelten Artikel, dass Rap mit seinen sprachkünstlerischen und narrativen Textpraktiken schon immer eine bewusst literarische Gattung darstellt, von deren Erforschung eine im besten Sinne kritische Literaturwissenschaft sehr profitieren kann.

Dank

Die Tagung »Gebt OG Keemo den Büchner-Preis!« – Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Deutschrap« fand im März 2023 als Kooperation der Otto-Friedrich-Universität Bamberg mit dem Literaturforum im Brecht-Haus in Berlin, statt. Für die finanzielle Unterstützung der Tagung bedanken wir uns bei SPOT – Tagungsförderung der Frauenbeauftragten der Universität Bamberg, der Wüstenrot Stiftung, der Universitätsstiftung Bamberg, der ständigen Kommission für For-

schung und wissenschaftlichen Nachwuchs (FNK) der Universität Bamberg und der Frauenbeauftragten der Fakultät GuK der Universität Bamberg. Barbara Heger danken wir für ihre unersetzliche Hilfe bei der Durchführung des gesamten Projektes. Besonderer Dank für die Gastfreundlichkeit, die wunderbare Zusammenarbeit und die tatkräftige Unterstützung gilt Christian Hippe und dem gesamten Team des Literaturforums im Brecht-Haus. Für die finanzielle Unterstützung des Tagungsbandes bedanken wir uns bei SPOT – Tagungsförderung der Frauenbeauftragten der Universität Bamberg und dem Open-Access-Fonds der Universität Bamberg.

Diskographie (Transkriptionen J. I. und M. P.)

Freundeskreis: A-N-N-A. Auf: Dies.: Quadratur des Kreises. Sony Music 1997.
 Klitclique: Chérie, je suis un genie. Bad in Bed 2017.
 Präsident: Der ewige Ikea. Auf: Ders.: Limbus. Vinyl Digital 2016.
 Prinz Pi: Kann Es Sein. Auf: Ders.: Neopunk. No Peanuts, Universal Urban 2008.
 Pyrin: Godot. Auf: Ders.: Godot. Kopfplanet 2020.
 Samy Deluxe: Poesie Album. Auf: Ders.: SchwarzWeiss. EMI 2011.
 Samy Deluxe: Requiem. Auf: Ders.: Hochkultur. Universal 2019.
 Torch: Der flammende Ring. Auf: Ders.: Blauer Samt. 360° 2000.

Literaturverzeichnis

Ben Saoud, Amira: Schrödingers Rapper. In: Der Standard (5.6.2020), S. 27.
 Beyer, Marcel: Graphit. Gedichte. Berlin 2014.
 Costello, Mark, David Foster Wallace: Signifying Rappers. Rap and Race in the Urban Present. New York 1990.
 Dietrich, Marc, Martin Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld 2012.
 Elson, Simon: Brudis im Geiste. In: Zeit Online (24.7.2024), <https://www.zeit.de/kultur/musik/2024-07/richard-wagner-haftbefehl-rap-lyrik-vergleich-bayreuther-festspiele> (Stand 3.2.2025).
 Haas, Daniel: Gib dir Kugel. In: Die Zeit (27.11.2014), S. 54.
 Hackl, Moritz: Viel Flex, wenig Reflexion. In: Zeit Online (10.1.2024), <https://www.zeit.de/kultur/musik/2024-01/fieber-og-keemo-mixtape-rap-inhalt> (Stand 3.2.2025).
 Höllein, Dagobert u. a. (Hg.): Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen. Bielefeld 2020.
 Klein, Gabriele, Malte Friedrich: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main 2003.

- O. A.: cloud*s*cape (UA). In: volkstheater [online veröffentlicht 2021], Internet Archive Wayback Machine Capture verfügbar unter: <https://web.archive.org/web/20230510233054/https://www.muenchner-volkstheater.de/programm/schauspiel/cloud-s-cape-ua> (Stand 3.2.2025).
- O. A.: The 2018 Pulitzer Prize Winner in Music. In: The Pulitzer Prizes (o. D.), <https://www.pulitzer.org/winners/kendrick-lamar> (Stand 3.2.2025).
- Reiter, Florian: Der begnadetste deutsche Gangsta-Rapper vergeudet sein Talent. In: FOCUS online (17.7.2020), https://www.focus.de/kultur/musik/neues-album-von-haftbefehl-der-begnadetste-deutsche-gangsta-rapper-vergeudet-sein-talent_id_12070919.html (Stand 3.2.2025).
- Weiß, René-Pascal: Haftbefehl – nicht »Ghetto-Goethe«, der König des deutschen Gangsterraps. In: stern.de (8.6.2020), <https://www.stern.de/kultur/musik/haftbefehl---nicht--ghetto-goethe---der-koenig-des-gangsterraps-9293720.html> (Stand 3.2.2025).
- Wolbring, Fabian: Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen 2015.

Geht OG Keemo den Büchner-Preis! Oder lieber doch nicht?

Einführende Fragen zu Kriterien der ästhetischen Bewertung einer Gattung

Fabian Wolbring

Die Forderung »Geht OG Keemo den Büchner-Preis!«, die die diesem Band vorangegangene Tagung betitelt, hat ihrerseits bereits viele Qualitäten einer guten Rap-Line: sie ist prägnant und direkt, selbstbewusst und fordernd. Liest man sie als einen generellen Appell, der Gattung¹ Deutschrap nach nun vier Dekaden ihres Bestehens endlich (hoch-)kulturelle Anerkennung und Würdigung zuteilwerden zu lassen und sie als wirkmächtigen Bestandteil deutschsprachiger Lyrik und Literatur ernstzunehmen, erscheint sie mir beinahe unstrittig begrüßenswert und überfällig. Gleichwohl stellen sich mir auch diverse Fragen dazu, wie, warum und ob, Deutschrap als preiswürdige Literaturform betrachtet und nobilitiert werden kann und sollte. Diese Fragen betreffen unterschiedliche Ebenen der Verhandlung von literarästhetischer Qualität und können vielleicht dazu beitragen, Diskussionen um die kritische Würdigung von Deutschrap zu systematisieren.

1. **Kriterienebene: Welche Maßstäbe legen wir zur Erfassung von »literarischer oder ästhetischer Qualität« an?**

Wie genau lässt sich der »Kunstwert« eines bestimmten Gegenstandes bestimmen? Wer sich mit Fragen der Kanonisierung und der ästhetischen Wertung beschäftigt, stößt dabei schnell auf durchaus unterschiedliche Bewertungskriterien. Ein besonders naheliegendes Kriterium erscheint dabei im Bereich der Originalität und ästhetischen Innovation zu liegen. Hier lässt sich über Deutschrap durchaus kontro-

1 Der Gattungsbegriff wird hier weitgehend synonym zum Begriff der Textsorte verstanden, d. h. als Ordnungsbegriff zur systematischen, kriteriengeleiteten Klassifikation von Texten. Zur Problematik des Begriffs *Gattung* als vergleichsweise unscharfen literaturwissenschaftlichen Terminus und seiner unterschiedlichen Gebrauchsweisen vgl. Zymner: Gattungstheorie.

vers diskutieren. Innerhalb des Deutschrap-Diskurses wurden in Teilen insbesondere auch Kriterien des kunsthandwerklichen Geschicks zur Bewertung herangezogen, vor allem auch mess- und quantifizierbare ›technische Daten‹ wie vielsilbige Reimpaare, Sprechgeschwindigkeit oder Flowvarianten. In jüngerer Vergangenheit spielen innerhalb des Rap-Diskurses vor allem auch Wertungskriterien eine Rolle, die innerhalb des Hochkultur-Diskurses nur ungern angewendet werden: Popularitätsindikatoren etwa in Form von Streams, YouTube-Plays, Chart-Platzierungen, oder Verkäufen. Gerade in diesem Feld zeigen sich beachtliche Erfolge des Deutschrap. Zudem wird hier sein gesellschaftlicher Impact evident und damit ein Aspekt, der für die Relevanz einer Kunstform spricht. Zuletzt gilt es auch zu klären, inwieweit ethisch-moralische Aspekte für die Verhandlung des ›Kunstwerts‹ eine Rolle spielen. Disqualifizieren sich Raps mit offensichtlich sexistischen, gewaltverherrlichenden, materialistischen oder schlicht unpolitischen Inhalten automatisch für eine Klassifizierung als Kunst, Literatur oder Lyrik? Oder besteht vielleicht die wesentliche künstlerische ›Leistung‹ der Gattung darin, marginalisierten Gruppen eine Stimme zu geben?

2. Gattungsebene: Welche Rolle spielt die Gattung bei der Beurteilung dieser Qualitäten?

Trotz seiner großen und vielgestaltigen Verbreitung lässt sich festhalten, dass es sich beim deutschsprachigen Rap um eine tendenziell stark konventionalisierte Gattung handelt, die – häufig unbewusst – einer vergleichsweise strikten Norm-Poetik folgt. Zu den bestimmenden Aspekten dieser Poetik zählen etwa beatrhythmische Normen, die bedingen, dass die allermeisten Raps zu einem rhythmisch recht ähnlichen Beatgerüst realisiert werden (Breakbeat im Viervierteltakt mit einem durch die Snare markierten Akzent auf die Schläge 2 und 4, bei einem Durchschnittstempo von 90 BpM). Auch wenn sich in jüngerer Vergangenheit durch Entwicklungen wie Trap und Cloud-Rap größere rhythmische Spielräume ergeben (insbesondere durch Pausen und Groove-Variationen), bleibt der Großteil der Raps in seiner rhythmischen Anlage recht homogen. Dies ermöglicht erst die breite Remixkultur, bei der A-capella-Spuren von einem Beat auf einen anderen übertragen werden.

Zu den beatrhythmischen Normen korrespondieren nämlich auch sprechrhythmische Normen, die sich etwa in der Tendenz zur Endbetonung, der deutlichen Snare-Orientierung oder der 16-zeiligen Strophierung niederschlagen. Die rhythmische Grundstruktur lässt sich dabei durchaus als enges, vielleicht sogar borniertes formales Korsett kritisieren, zumal sie von den Akteur*innen häufig unreflektiert übernommen wird. Gleichzeitig zeigt sich, dass gerade die Formstrenge zu spannenden Innovationen innerhalb des eng abgesteckten Rahmens führen kann.

Hochdynamische Flow-Pattern, wie die von Kool Savas, werden häufig dadurch ermöglicht, dass der Begleitbeat eine konstante metrische Struktur vorgibt, zu der sich die Rap-Performance dann notwendig verhält.

In ähnlicher Weise folgt die Gattung auf unterschiedlichen Ebenen ihrer teilweise recht rigiden Normpoetik und schafft gerade dadurch innerhalb dieser Konvention einen durchaus produktiven Innovationsdruck. Rhetorisch-poetische Normen wie der Reimzwang oder die Wortspiel- und Punchline-Strukturen führen zu immer wieder neuen Varianten und Techniken in der Suche nach überraschenden Wortbeziehungen. Stimmnutzungsnormen wie die Einstimmigkeit oder der grundsätzlich sprechende Äußerungsmodus werden durch teilweise sehr distinkte und originelle Sprechweisen und Stimmprofile variiert (etwa bei Eißfeldt oder Morlockk Dilemma) und korrespondieren gleichzeitig wiederum mit narrativen Normen wie Ich-Perspektivierung oder situationsverschränkendem Präsens. Auch Sprechverhaltensnormen (etwa in der Tendenz zu aggressiven, assertivem Sprechverhalten zur Selbsterhöhung) lassen sich beobachten, wie auch inhaltliche Normen, die sich in der insgesamt zumeist doch sehr begrenzten Auswahl an Themen und Topoi niederschlagen. Immer wieder zeigt sich dabei, dass viele der spannendsten Innovationen des deutschsprachigen Raps, wie etwa die neologismenreiche, multiethnisch geprägte Sprache Haftbefehls, erst durch die vielen vertrauten Normen des Rap verstehbar und damit zugänglich werden.

Auch OG Keemos hochgelobtes Konzeptalbum *Mann beisst Hund* folgt in weiten Teilen den Gattungskonventionen des Rap, erfüllt diese aber auf einem bemerkenswert hohen handwerklichen Niveau und in Teilen auch originell. Die Wechsel der Erzählperspektive zwischen den Songs stellen für den deutschsprachigen Rap sicherlich eine Innovation dar, ebenso wie die narrative Verknüpfung der Songs zu einem übergeordneten Handlungsrahmen. Dies führt allerdings zu der Frage, inwieweit die Gattung bei der Verhandlung von literarischer ›Qualität‹ mitberücksichtigt werden muss und sollte. Vieles, was im Deutschrap als ästhetische Innovation erscheinen mag (etwa reimlose Lyrik, erzählerische Perspektivenwechsel, übergeordnete Album- oder Anthologiekonzepte usw.) ist in anderen Gattungen längst üblich. Auch stellt sich die Frage, inwieweit pauschale, ästhetische Werturteile gegenüber Gattungen sinnvoll sind und auch, ob eine globale Zuschreibung einer Gattung zu ›Kunst‹, ›Literatur‹ oder ›Lyrik‹ bereits implizit einem Werturteil entspricht.

3. Gegenstandsebene: Inwieweit ist der Text / die Sprachperformance als Einzelleistung bestimmbar?

Bestimmt man Literatur als Sprachkunst, stellt sich die Frage, inwieweit Raps hier zuzuordnen sind. Ist es sinnvoll Raps vor allen Dingen in ihrer Textualität zu betrachten? Inwieweit müssen sie notwendig als Sprechtexte verhandelt werden? Oder

gar als Sprechtexte, die notwendig an eine*n bestimmte*n Performer*in gebunden sind? Oder an einen spezifischen Text/Beat-Verbund, der als Rapsong den eigentlichen Gegenstand darstellt? Womöglich müssen zur sachgerechten Verhandlung eines Raps sogar notwendig diverse kulturelle Kontexte und Verflechtungen mitberücksichtigt werden (Musikvideo, Mode, Interviews usw.), wodurch die Betrachtung von Rap als Literatur eine illegitime Verkürzung darstellt, die den eigentlichen Charakter der Kunstform verfehlt. Gleichzeitig kann die überambitionierte Berücksichtigung aller potentiellen kulturellen Kontexte auch den Blick auf die durchaus zentrale Frage nach der sprachlichen Ausgestaltung behindern, sodass es sorgfältig auszutariieren gilt, welche Aspekte den Gegenstand wesentlich bestimmen und welche nicht.

4. Subjektebene: Welche Rolle spielt das Autor*innensubjekt bei der Verhandlung/Beurteilung dieser Qualitäten?

Wer den Büchner-Preis für OG Keemo fordert, fordert im engeren Sinne gar nicht die Auszeichnung eines Kunstwerks (etwa des Albums *Mann beißt Hund*), sondern die eines Autors. Offenbar ist diesem Bewertungs- und (Verwertungs-)Diskurs über Kunst generell eine gewisse Subjektfixierung eingeschrieben; ein Interesse an der potentiell genialen Autor*in als Person. Auch wenn sich im professionellen Rapschaffen längst Praktiken der kollektiven Autor*innenschaft etabliert haben und am multimedialen Gesamtkunstwerk eines Rap-Tracks durchaus viele Akteur*innen beteiligt sein können, entspricht die Gattung in ihrem Selbstverständnis doch stark einem Genie-Konzept. Rap-Personae sind geradezu prototypische Superpersonae, also Selbstentwürfe, die in unterschiedlichen medialen und sozialen Kontexten als ›authentische Core-Identities‹ inszeniert und rezipiert werden.² Auch wenn es zu den potentiellen Gattungs-Innovationen von *Mann beißt Hund* gehört, das Sprechen in unterschiedlichen Rollen als konzeptbestimmendes Stilmittel zu etablieren, bleibt doch OG Keemo als Superpersona und damit konstante Maske hinter der jeweiligen Maske deutlich erkennbar. Eine ›Abnabelung‹ vom Text, etwa indem Schauspieler*innen die verschiedenen Sprechrollen übernähmen, bleibt aus. Raptypisch wächst die Rolle auch bei OG Keemo aus und über den Text / die Performance hinaus, sodass wir wohl bei der potentiellen Preisvergabe die Persona OG Keemo adressieren würden. Stimme und Performancetil spielen dabei als indexikalische Körperspuren natürlich eine besonders große Rolle und stärken den Authentizitäts-Effekt, der einem ›zeitgemäßen‹ Kunstverständnis zuwiderzulaufen scheint. Gleichzeitig entspricht diese Form der Persona-Adressierung in weiten

2 Vgl. Wolbring, Möller: Pseudonymität in Zeiten der Super Persona am Beispiel von Bushido.

Teilen Inszenierungspraktiken in der medialen Gegenwart, die offenbar nach neuen Analyse kategorien jenseits von faktual und fiktional verlangen.³

5. Diskursebene: Wozu bedarf es einer Nobilitierung des Rap durch Literaturpreise und feuilletonistische Anerkennung?

Die Vorstellung, dass ein deutschsprachiges Rap-Album oder ein Artist mit einem größeren Literaturpreis ausgezeichnet wird, finde ich sehr reizvoll und durchaus auch überfällig. Gleichwohl lässt sich fragen, inwieweit eine Kunstform mit einem nachweislich so hohen kulturellen Impact überhaupt die Weihen einer vermeintlichen Kunst-Elite benötigt? Ist es nicht gerade umgekehrt so, dass gegenwärtig eher der Kunst- und Literaturbetrieb Argumente zur Legitimation braucht? Ein Büchner-Preis für OG Keemo würde nicht bloß den ›Kunstwert‹ des Rappers verdeutlichen, sondern in gewisser Hinsicht auch den systemischen Status des Büchner-Preises als legitime Instanz der ›Kunstwert-Verhandlung‹ anerkennen. Damit ginge die implizite Anerkennung von Bewertungsmaßstäben und Kanonisierungspraktiken einher, die durchaus kritisch zu betrachten sind. Die offene Frage ist, ob eine zuvor marginalisierte Kunstform durch solche Formen der Anerkennung nicht letztlich systemstabilisierend appropriiert wird. Womöglich ist die Frage der Auszeichnung von Raps als ›Hohe Kunst‹ in erster Linie eine demographische. Die wachsende Anzahl an wohlwollenden Diskussionen von Rap-Alben und Artists im Feuilleton lässt die Vermutung zu, dass inzwischen Menschen in entsprechenden Kulturredaktionen sitzen, die mit Rap sozialisiert wurden und ein emphatisches Verhältnis zu ihm haben, so dass die Gattung vermutlich ähnlich dem Rock und Pop zusehends mehr hochkulturelle Anerkennung erfahren wird.

6. Disziplinebene: Welche Funktion hat die Literaturwissenschaft bei der Verhandlung von Rap?

Abschließend stellt sich mir die Frage, inwieweit die Literaturwissenschaft überhaupt einen Fokus auf Fragen der Kunstbewertung legen sollte. Ist es unsere primäre Aufgabe, als eine Art ›Hilfswissenschaft‹ der Literaturkritik Kriterien zur Bestimmung eines vermeintlichen Kunstwertes zu entwickeln? Braucht es uns, um die relevanten ästhetischen Qualitäten beschreibbar und damit zugänglich zu machen? Wäre es nicht sinnvoller, unserer Kompetenzen in der Verhandlung von Ästhetik,

3 In der Literaturwissenschaft werden entsprechend changierende Phänomene aktuell häufig unter dem Begriff der Autofiktion verhandelt.

Poetik und Rhetorik dazu einzusetzen, Rap als kulturell wirksames Breitenphänomen zu erfassen und damit kulturdiagnostisch zu arbeiten? Rap – so scheint mir – hat eine Lobbyarbeit durch die Literaturwissenschaft weit weniger nötig, als die Literaturwissenschaft den Rap als einen Gegenstand von unstrittigem aber durchaus nicht nur unbedenklichem gesellschaftlichem Impact und Beleg eines breiten und vitalen gesellschaftlichen Interesses an sprachkünstlerischen Ausdrucksformen; ob nun mit oder ohne Bühner-Preis.

Literaturverzeichnis

- Wolbring, Fabian, Raja Möller: Pseudonymität in Zeiten der Super Persona am Beispiel von Bushido. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 1/53 (2023), S. 81–93.
- Zymner, Rüdiger: Gattungstheorie: Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft. Paderborn 2003.

Poetiken

»Der Typ, der für mich schreibt, ist kein Geist«

Shirin Davids Aktualisierung des Autor*innenschaftsmodells im Deutschrapp

Beatrice Adelheid May

»Und nochmal: Ich hab' nicht alles selbst geschrieben / Doch nur ich bring' die Fakten, auf denen die Texte basieren«¹, rappt Shirin David in ihrem Song *Last Bitch Standing* (2021). Diese Zeilen stehen exemplarisch für das Verständnis von Autor*innenschaft und Authentizität der Rapperin. Dabei handelt es sich um zwei Kategorien, die in der Poetik des Deutschrapps bisher insofern eng verwoben waren, als dass in der Hip Hop-Kultur weitestgehend die Auffassung bestand, nur die Künstler*innen können die eigenen Gedanken und Selbsterlebtes in Worte fassen. Dass Shirin David dieses Verhältnis von Autor*innenschaft und Authentizität neu ordnet, wurde spätestens mit dem Album *Bitches brauchen Rap* (2021) offenbar, aber auch zuvor – insbesondere rund um die Veröffentlichung der *Babsi Bars* im Dezember 2020 – wurde in der Musikpresse und innerhalb der Rap-Szene sowohl über Davids Einsatz von »Ghostwritern« diskutiert,² als auch darüber, ob das nun Hip Hop sei und ob sie sich als Rapperin bezeichnen dürfe, wenn andere die Songtexte für sie schreiben.³

Dabei ist Shirin David nicht die Einzige, die von solchen Auseinandersetzungen betroffen ist. So wurde über den Rapper Kollegah gesagt, er beziehe Teile seiner Texte von Schreiber*innen aus Onlineforen, obwohl er immer herauskehre, dass er seine Texte selbst schreibe. Kollegah stritt dies ab und behauptete zunächst selbst hinter den Accounts in diesen Foren zu stecken, später teilte er mit, die Texte seien in Schreibsessions mit Texter*innen aus den Onlineforen entstanden. Dabei betonte er, dass nur wenige Zeilen so entstanden seien und die immer unter seiner Mitwirkung.⁴ Ebenfalls tauchen seit jeher regelmäßig Gerüchte um die Entstehung

1 Shirin David: *Last Bitch Standing*. Auf: Dies.: *Bitches brauchen Rap*, Album im Folgenden abgekürzt mit BbR.

2 Vgl. u. a. Fromm: Wer schreibt deine Bars, Babsi?; Hesterbrink: Shirin David reagiert auf Ghostwriting-Debatte.

3 Vgl. Shirin David: »Bitches brauchen Rap«, Min. 20:38–20:53.

4 Vgl. Kendler: Ghostwriting-Vorwürfe gegen Kollegah.

von Bushidos Texten auf. Inzwischen gibt es eine lange Liste von Rappern, von denen behauptet wird, sie hätten für ihn geschrieben oder die von ihrer eigenen Arbeit mit und für Bushido berichten. Dazu gehören beispielsweise Sentino,⁵ Eko Fresh,⁶ Kay One oder Shindy.⁷ In einem *Juice*-Interview bezeichnet Bushido 2015 den Vorwurf Kay Ones, er würde seine Texte nicht selbst schreiben, noch als »Quatsch«⁸. Bei *Backspin* sprach er sich 2017 für die Arbeit in einem Team aus, doch bedeute das für ihn nicht, »dass die was machen und mir das alles geben«⁹, vielmehr ginge es dabei um direktes Feedback und Inspiration. »Den Schrank mit dem Werkzeug hab' ich ja«¹⁰, so der Rapper über seine Fähigkeiten. Das Interview nutzte er auch, um wiederum Fler vorzuwerfen, dass dieser für sich schreiben lasse, ohne sich daran zu beteiligen.¹¹ An diesen Auseinandersetzungen wird beispielhaft deutlich, dass das Selbstverfassen von Texten oder die Illusion dessen zumindest in Teilen der Hip Hop-Szene immer noch einen hohen Stellenwert hat. Dennoch scheint die bisherige Inszenierung von »Rapschaffen«¹² im Deutschrap gerade immer mehr an Bedeutung zu verlieren. Musikjournalistin Tamara Güçlü sagt in einer Arte-Dokumentation zum Thema Ghostwriting über das Texteschreiben von und für andere Rapper*innen, was vor einigen Jahren noch als »absolutes No-Go« angesehen wurde, sei »mittlerweile Standard im Business«.¹³ Nun sprechen Künstler*innen sogar offen über Auftragsarbeiten oder Schreibprozesse im Team. Badmómzjay etwa schreibt, dass sie gemeinsam mit ihren Co-Writern Montez und Takt32 »viel stärker«¹⁴ sei. Takt32 selbst berichtet über seine Zusammenarbeit unter anderem mit Katja Kravice und Fler oder von einzelnen Hooks, die er für Vega, Loredana, Mozzik und andere geschrieben habe.¹⁵

Shirin David geht im Vergleich zu ihren Genrekolleg*innen noch einen Schritt weiter: Sie verschiebt das Modell der Autor*innenschaft im Deutschrap nicht nur weg von der Personalunion aus Texter*in und Performer*in hin zu einem kollektiven Schreibprozess, führt die Schreiber*innen in den Credits auf und benennt sie in Interviews oder Track-by-Tracks, sondern spricht über diese Arbeit auch in den Lyrics – wie etwa auf ihrem Album *Bitches brauchen Rap* (2021) und der Re-Edition *BBRR* (2023). Anhand dieses poetologischen Gehalts des Albums inklusive des in der

5 Vgl. TV StrassenSound: Sentino & Fler Interview, Min. 24:07–26:00.

6 Vgl. Hesterbrink: Eko Fresh: So lief das Ghostwriting für Bushido.

7 Vgl. Kruppa: Fler & Ali Bumaye: So lief das (Ghost)Writing für Bushido.

8 Ehlert, Schieferdecker: Pöbeln über alles, S. 31.

9 BACKSPIN: Bushido XXL Blockbuster, Std. 01:52:13.

10 BACKSPIN: Bushido XXL Blockbuster, Std. 01:54:02.

11 Vgl. BACKSPIN: Bushido XXL Blockbuster, Std. 01:55:20.

12 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 145.

13 Arte Tracks: Ghostwriter, Min. 0:08–0:29.

14 Florkowski: Shirin David machte es vor.

15 Vgl. Arte Tracks: Ghostwriter, Min. 2:30–3:40.

Neuaufgabe ergänzten Tracks *Periodt* lässt sich Shirin Davids Inszenierung von Autor*innenschaft und ihr Umgang mit dem Authentizitätstospos nachzeichnen. Den Kontext bildet eine allgemeine Wandlung des Autor*innenschaftsmodells im Rap und dessen Verbindung mit dem Authentizitätsanspruch des Genres hin zu einer Form kollektiver Autor*innenschaft.

Wandel des Autor*innenschaftsmodells im Rap

Ob ein*e Künstler*in im Hip Hop als authentisch beziehungsweise *real* angesehen wird, wird an unterschiedlichen Kriterien festgemacht, »[d]enn HipHop ist eine Lebenswelt mit einem klaren sozialen Ordnungssystem, festen Regeln, definierten Orten und einem tradierten Normen- und Wertesystem. Sie ist identitätsversprechend und identitätssichernd.«¹⁶ Diese Kriterien sind vielfältig, zu ihnen kann beispielsweise die Herkunft in Bezug auf Klasse sowie *race* gehören oder die Herkunft aus einem ganz bestimmten Stadtteil. Genderperformanz und Sexualität, Unabhängigkeit, Ehrlichkeit, das Verhältnis zur Musikindustrie sind weitere Aspekte, die relevant sein können.¹⁷ Von Bedeutung sind aber auch Kunstfertigkeit, die Skills, die meist an der Einhaltung normativer Regeln und der Verwendung spezieller Techniken festgemacht werden sowie Originalität, also ein eigener Style – und das trotz der Normierungen oder gerade durch ihre kreative Erfüllung.¹⁸ Damit haben sowohl das eigenständige Verfassen der Texte als auch deren autobiographische Absicherung einen hohen Stellenwert im Rap.

In dem*der Rapper*in kommen so mehrere Rollen zusammen: Er*sie ist »die durch den Rap erzählende und in ihm sprechhandelnde Instanz«¹⁹, Texter*in und Performer*in. Die Personalunion aus Texter*in und Performer*in ist Kern des Autor*innenschaftsmodells im Rap. Fabian Wolbring fasst diese beiden Tätigkeiten, »die Konzeption des Rap als literale Tätigkeit und [...] die Realisation des Rap als orale Tätigkeit«²⁰ unter dem Begriff des »Rappschaffen[s]«²¹ zusammen. Dass beide Schritte des Rappschaffens von *einer* Person vollzogen werden, ist die Grundannahme, welche die Rezipient*innen den Künstler*innen wie selbstverständlich unterstellen. Stellt sich heraus, dass dies nicht der Fall ist, gelten die Künstler*innen als »unauthentisch«. Im Gegensatz zu anderen Popgenres gibt es deshalb ein »Fremdinterpretationstabus«. ²² Coverversionen, Ghostwriting, aber auch kreditiertes Texten

16 Klein, Friedrich: Is this real?, S. 159.

17 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 156.

18 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 149.

19 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 161.

20 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 146.

21 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 146.

22 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 147.

sind damit nicht oder kaum akzeptierte Praxen.²³ Auch wenn in der Hip Hop-Szene längst keine Einigkeit besteht und es weiter Künstler*innen wie Fans gibt, die dieses Ideal hochhalten,²⁴ gibt es auch solche, die eine andere Praxis pflegen.

Eine dieser abweichenden Formen der Textentstehung ist, wie bereits angedeutet, das gemeinsame Schreiben im Team. Wenn Rapper*innen wie Shirin David nicht nur das für sie Geschriebene performen, sondern zudem intensiv am Schreibprozess beteiligt sind,²⁵ kann von einer »kollektiven Autorschaft«²⁶ gesprochen werden. Den Zusammenarbeitenden wird bei einer kollektiven Autor*innenschaft »zumeist ein relativ gleichberechtigter Anteil an der Produktion eines Textes eingeräumt.«²⁷ Auch wenn Kritiker*innen Rapper*innen, die auf diese Weise ihre Texte (mit-)verfassen, oftmals die Autor*innenschaft absprechen und sie auf Performer*innen reduzieren,²⁸ werden die Rapper*innen letztlich »durch den Akt oder das Ergebnis der Kollaboration [...] zum Teil eines Autorsubjekts«.²⁹ Stephan Pabst und Niels Penke verweisen darauf, wie spannungsreich der Begriff der kollektiven Autor*innenschaft ist, weil neben der Textproduktion auch »Aspekte [...] der Intentionalität, der Autorisierung, der Textverantwortung oder der öffentlichen Selbstdarstellung«³⁰ eine Rolle spielen, die selten von einem Kollektiv erfüllt werden.³¹ Im Rap sind es genau diese Aspekte, die dann wieder den Rapper*innen und weniger ihren Texter*innen zugeschrieben werden. Sie haben meist das letzte Wort in der Textgestaltung, sind diejenigen, die den Text in ein Mikrofon rappen und deren Name vorne auf dem Albumcover steht. Die kollektive Autor*innenschaft bezieht sich also vorwiegend auf den Schaffensprozess, was Penke als »transindividuelle Autorschaft«³² bezeichnet. Die im Rap vorherrschende Annahme, der Songtext sei von den Künstler*innen selbstgeschrieben, wird nur dann beeinflusst, wenn Rezipient*innen bewusst in die Credits schauen oder wenn die Mitwirkenden offensiv kommuniziert werden. Rapper*innen profitieren in Bezug auf ihre Authentizität immer noch davon, dass Hörer*innen nur selten die Credits genau ansehen und das Interesse an transparenter Kommunikation ist seitens der Künstler*innen dementsprechend gering.³³

23 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 147.

24 Beispielsweise rappt Megaloh in seinem Part auf Max Herres *Rap ist*, Rap sei die »Einzige Mücke, wo man das, was man sagt, auch verkörpern muss« (Max Herre feat. Megaloh: Rap ist).

25 Vgl. hierzu: Shirin David: Verlobt? Disses aus der Szene? Mein Ghostwriter?, Min. 13:52–16:17.

26 Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft, S. 411.

27 Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft, S. 411.

28 Vgl. Fromm: Wer schreibt deine Bars, Babsi?

29 Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft, S. 411.

30 Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft, S. 412.

31 Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft, S. 412.

32 Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft, S. 413.

33 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 147–148.

Poetologische Songtexte

Bei Shirin David ist der Blick aufs Kleingedruckte nicht (mehr) nötig. Während sie ihre Schreiber*innen bei ihrem ersten Album *Supersize* (2019) nur in den Credits und ihre Arbeit mit ihnen in Interviews erwähnt,³⁴ spricht sie nun in den Songtexten von *Bitches brauchen Rap* über das Schreiben im Team. Mit dieser poetologischen Inszenierung unterscheidet sie sich von anderen Rapper*innen, die zwar ähnliche Team-Arbeitsweisen pflegen, darüber aber nur auf Nachfrage in Interviews oder als Reaktion auf Vorwürfe reden, und deutet so die »Ghostwriting«-Debatte um ihr Werk positiv um. Laas Unltd. wird als Texter sogar namentlich genannt, was einerseits eine Reaktion auf die zuvor erhobenen Vorwürfe ist, sie würde Writer*innen ausnutzen und sie mit Verschwiegenheitserklärungen zum Schweigen bringen,³⁵ andererseits fungiert die Realie als Authentizitätsmarker (siehe unten).

Rapper*innen thematisieren ihren Schreibprozess nicht selten in ihren Lyrics.³⁶ »[D]as Prahlen mit künstlerischen Fähigkeiten«³⁷ und der Beleg dieser durch die »kunstvolle Ausgestaltung des Sprechaktes selbst«³⁸ sind ein Sprechen über das eigene Rapschaffen und die eigenen ästhetischen Ambitionen.³⁹ Der Anspruch an das eigene Rapschaffen kann ebenfalls im Dissen der Rapfertigkeiten von Kolleg*innen vermittelt werden. Künstler*innen rappen über die Produktionsbedingungen, die Wirkung ihrer Texte oder schreiben Songs, die ihre eigene Machart reflektieren. Raptexte können also poetologische Lyrik sein, legt man Alfred Webers Definition dieses Begriffs zu Grunde: »Er umfaßt alle Gedichte, die sich entweder mit dem *Dichter* (seiner Aufgabe und Funktion), mit dem *Dichten* (dem schöpferischen Prozeß und seinen Wegen) oder mit dem Werk der *Dichtung* (seiner Form und seinen sprachlichen Mitteln) befassen. Er umschließt alle Gedichte, die irgendeinen Aspekt oder ein Problem der Dichtungstheorie oder der Theorie der dichterischen Imagination zum Thema haben.«⁴⁰ Um ein Gedicht als poetologisch einzuordnen, ist der tatsächliche Anteil an dichtungstheoretischem Inhalt nur bedingt von Bedeutung: »Im Zweifelsfall gilt das thematische Kriterium: Wo es einen Aspekt der Dichtungstheorie berührt, hat ein Gedicht poetologische Qualität, auch wenn man es zugleich als politisches, als Natur- oder Liebesgedicht lesen kann«⁴¹, schreibt Olaf Hildebrand.

Wo sich Shirin David und ihre Texter*innen in den Lyrics zum Schreiben äußern, werden Themen der Rap-Poetik wie Autor*innenschaft, Authentizitäts-

34 Vgl. z. B. o. A.: Das Phänomen Shirin David.

35 Vgl. ME-Redaktion: Ausbeutung von Ghostwriter*innen.

36 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 224–225.

37 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 391.

38 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 391.

39 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 392.

40 Weber: Poetologische Gedichte, S. 68.

41 Hildebrand: Einleitung, S. 4.

ansprüche und Faktualität berührt. In *Last Bitch Standing* rappt Shirin David den schon eingangs zitierten Satz: »Und nochmal: Ich hab' nicht alles selbst geschrieben / Doch nur ich bring' die Fakten, auf denen die Texte basieren / Period«. Durch das einleitende »[u]nd nochmal« expliziert sie den Fakt, wiederholt über Prozesse ihrer Textentstehung sprechen oder sogar dauernd der Kritik daran entgegentreten zu müssen, die ihrer Ansicht nach unberechtigt ist, da sie den Schreibprozess ihrer Texte ohnehin schon des Öfteren dargelegt habe. Die Rapperin betont hier insbesondere, dass ihre Texte auf »Fakten« basieren, die sie dazu beiträgt. Mit dem »Period« am Ende bekräftigt sie das zuvor Gesagte, setzt aber auch einen »Punkt« und will die Diskussion damit beenden.

Eine andere Metapher für ihren eigenen Anteil am Erfolg von Shirin David, findet sich auf dem Song *Bitches brauchen Rap*⁴²: »Denn das Haus, in dem ich sitz', basiert auf meinem Grundriss«. Sie ist diejenige, die die Basis beziehungsweise den Plan liefert – im Falle des Songtexte-Schreibens sind das die Erlebnisse, von denen die Texte erzählen. Zudem bringt sie die grundlegenden Fähigkeiten mit, derer es als Rapperin respektive Performerin bedarf, um eine erfolgreiche Karriere, wofür metaphorisch das Haus steht, aufzubauen. Zuvor macht sie in dem Song bereits deutlich, dass sie trotz dieses Erfolgs »[t]ransparent« sei: »Es gibt kein' Mensch in meinem Team, den ich geheim halte / Ghostwriter was? Schreib' Songs mit Laas«. Sie nimmt die Ghostwriting-Vorwürfe, die sie immer wieder erreichen, zum Anlass Laas' Namen nochmals explizit zu nennen. Ihren Standpunkt zum Schreiben stützt sie in dem Song zusätzlich durch ein Sample des US-amerikanischen Rappers KRS One. Darin spricht er darüber, dass es keine Rolle spiele, ob Rapper*innen jemanden für sich schreiben ließen, solange die Texte gut seien und die Texter*innen angemessene Anerkennung und Bezahlung dafür bekämen, denn »Hip Hop needs dope lyrics«. ⁴³ Das Sample soll auch zeigen, dass die US-amerikanische Rap-Szene dem Deutschrap in der Akzeptanz von Songschreiber*innen voraus ist. ⁴⁴ Shirin David wird so als Vorreiterin inszeniert, ihre Kritiker*innen als rückständig dargestellt.

An einer anderen Stelle des Albums zeigt sie sich fast schon gereizt davon, ständig mit dem Thema des Schreibens konfrontiert zu werden. »Bring meine Boys mit,

42 Shirin David: *Bitches brauchen Rap*. Auf: BbR.

43 Quelle des Samples: Drink Champs: Drink Champs: Episode 5, Min 18:56–19:26. KRS One, dessen Rap-Karriere in den 1980er Jahren begann, ist in der US-amerikanischen Hip Hop-Szene als Lehrer, Vorbild und Mentor angesehen und nutzt selbst den Künstlernamen Teacha. Sein Anliegen ist es unter anderem, Wissen, Werte und Traditionen der Hip Hop Kultur weiterzugeben (vgl. Parmar: *Knowledge Reigns Supreme*, S. 75–78). Indem Shirin David ein Sample von KRS One wählt, in dem er ihre Form von Rapschaffen gutheißt, sichert sie sich den Rückhalt von einer Autorität, der in besonderem Maße zugestanden wird, über *realness* zu urteilen.

44 Vgl. auch Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 148.

Album ist Teamwork / Mit wem ich Songs schreib? Bitch, do your research«.⁴⁵ Die Frage nach den Personen in ihrem Team beantwortet sie recht barsch, was einerseits an dem einleitenden und hier abwertend gemeinten »Bitch« klar wird, aber auch daran, dass dieser Part in der Aufnahme energisch ausgerufen wird. Sie verweist damit darauf, dass sie bereits mehrfach über ihren Arbeitsprozess und die daran Beteiligten gesprochen hat, sodass es einfach wäre, die Antwort auf die Frage selbst herauszufinden. In *Periodt* (2023), einem der Neuauflage *BbRR* hinzugefügten Song, verweist sie ebenfalls auf den offenen Umgang mit einem Texter: »Der Typ, der für mich schreibt, ist kein Geist / Ich hab' ihn auf Insta schon ma' geteilt«⁴⁶. Und kritisiert nachfolgend ein exemplarisch für ihre Genre-Kolleg*innen stehendes Du, das seine Schreiber tatsächlich verheimlicht: »Der Typ, der für dich schreibt, ist ein Gepenst / Ich hab' ihn gehostet in mein'n DMs«.

In zwei weiteren Songs, namentlich *NDA's*⁴⁷ (Abkürzung für Non-Disclosure-Agreement, auf deutsch: Geheimhaltungsvereinbarung) und *Depressionen im Paradies*,⁴⁸ geht es um den Arbeitsprozess in einem weiteren Sinne. In *NDA's* bietet Shirin David einen direkten Einblick in die Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen und spielt mit der Geste »aus dem Nähkästchen zu plaudern«. Im Track-by-Track zu dem Song sagt sie: »Alle haben immer sehr, sehr viel zu erzählen, was bei mir intern abgeht, aber ich glaube, die Leute haben noch nie gehört, was bei den anderen abgeht. [...] Es ist alles natürlich mit einem Augenzwinkern geschrieben. Es sind Sachen, die mir wirklich passiert sind im Studio. Ich hoffe, niemand fühlt sich offended, es werden keine Namen gedroppt, aber wahrscheinlich werdet ihr euch denken können, wer wie gemeint ist.«⁴⁹ Sie nimmt damit auf die Debatten rund um ihre Person Bezug, die in regelmäßigen Abständen in Presse und Sozialen Medien geführt werden. In dem Song lenkt sie deshalb die Aufmerksamkeit von sich weg, hin auf die Marotten und Allüren anderer: »Rap ist jetzt in Mode, Songs aus der Schablone / Jeder schreibt den gleichen Unfug, alles Katastrophe / Die sagen: »Shirin kann nichts und sie schreibt nicht eine Strophe« / Doch was ist, wenn ich erstmal ein paar Umstände expose?« Sie fordert durch den Verweis auf die mindere Qualität des Mainstream-Raps Künstler*innen auf, lieber Selbstkritik zu üben, statt die Arbeit anderer zu bemängeln. Als eine Art Gegenangriff kündigt sie dann an, Persönlichkeiten bloßzustellen, was sie im Folgenden tut, indem sie von Erlebnissen bei der Zusammenarbeit berichtet – jedoch ohne Namen zu nennen. Hier verhandelt Shirin David also vermehrt auch die negativen Seiten der Teamarbeit im Prozess des Rapschaffens. So benennt sie Ansprüche, die an sie gestellt werden, etwa, dass

45 Shirin David: Lieben wir. Auf: BbR.

46 Shirin David: Periodt.

47 Shirin David: NDA's. Auf: BbR.

48 Shirin David: Depressionen im Paradies. Auf: BbR.

49 Shirin David: »Bitches brauchen Rap«, ab Min. 8:00.

sie laut Produzenten nur »Lovesongs« singen oder ihre Musik auf den Profit durch Streaming ausrichten solle. Sie berichtet von der schwierigen Zusammenarbeit mit Künstlern, die plagiierten, Lyrics mit Designer-Marken statt Inhalt füllen oder für Änderungen nicht mehr zu erreichen seien. Auch erzählt sie von Musikschaaffenden, die mehr romantisches Interesse an ihr oder ihrer Schwester als Interesse an der gemeinsamen Arbeit haben.

Während *NDA's* einen eher humorvollen Umgang mit den Problemen einer Rapschaaffenden darstellt, handelt *Depressionen im Paradies*⁵⁰ von depressiven Verstimmungen während der Arbeit am Album. Shirin David spricht in dem Song überdies den Druck – »Mein Label will den nächsten Hit, Abgabe bitte pünktlich« – und die Selbstzweifel, die mit der Arbeit einhergehen, an. Durch die Gegenüberstellung der früheren und aktuellen Lebensumstände ist in den Lyrics besonders das für den Rap typische Aufstiegsnarrativ präsent. Die Rapperin selbst versteht den Text auch als Reflexion ihres Weges und als eine Form »Dankbarkeit zu zeigen«.⁵¹ Im Intro und im Interlude ist ein Dialog zwischen Shirin David und ihrer Schwester Pati gesampelt, in dem die beiden – auf Deutsch und in ihrer Muttersprache Litauisch – über die Arbeit an *Bitches brauchen Rap* sprechen, über die Zweifel an dem Album, aber auch über die unweigerlich zu erwartende Kritik. Wenngleich die Echtheit oder Inszeniertheit dieser Gesprächsaufzeichnung unklar ist, dienen die Einspieler mit ihrer Intimität als eine Form der Verifizierung der in dem Song beschriebenen Anstrengung und Niedergeschlagenheit.

Shirin Davids Authentizitätsstrategien

Dieses offene Sprechen über die eigene Arbeitsweise sowie die Absurditäten, Ansprüche und Probleme, mit denen sie sich dabei konfrontiert sieht, sind Teil von Shirin Davids Authentizitätsstrategie. Sie behandelt den kritisierten Schreibprozess so offensiv, dass das Sprechen darüber als besonders ehrlich wahrgenommen und somit Teil ihrer *realness* wird. Ihre Inszenierung von Rapschaaffen ist darüber hinaus ein Distinktionsmerkmal zu anderen Rapper*innen. Damit folgt sie dem »Zwang zur Individualisierung« und der »Notwendigkeit, sich auch durch Abgrenzung und Distinktion selbst zu inszenieren«⁵², die durch die Teilhabevoraussetzung an der Hip Hop-Kultur: die eigene Identität zu performen, entstehen.

Sich möglichst authentisch zu präsentieren ist essenzieller Teil der Künstler*inneninszenierung: »Die Rezipienten erwarten von den Rappern, dass deren Texte

50 Shirin David: *Depressionen im Paradies*. Auf: BbR.

51 Shirin David: »Bitches brauchen Rap«, ab Min. 3:48.

52 Gruber: Performative Lyrik und lyrische Performance, S. 70.

als zentrales Produkt ihres künstlerischen Schaffens aufrichtig und *real* sind. Daher kann auch Rap als Teil der HipHop-Kultur nur als prinzipiell performative Kulturpraxis verstanden werden. Rap ist nicht nur Text, Rap ist die notwendig authentische Darbietung dieses Textes.«⁵³ Gabriele Klein und Malte Friedrich formulieren ähnlich: »Real ist das, was glaubhaft in Szene gesetzt wird.«⁵⁴ Dazu gehört auch, sich die szenespezifischen Normen, Werte und Regeln anzueignen und an der Kultur aktiv zu partizipieren, um in der Hip Hop-Szene Akzeptanz zu erfahren.⁵⁵ Die kritischen Stimmen, die Shirin David nicht als Teil der Rapszene ansehen, weil sie zunächst für ihre YouTube-Videos bekannt wurde, bevor sie ihre Rapkarriere begann, machen dies deutlich. So statuiert beispielsweise Bushido 2020 in seinem Featurepart auf dem Song 2003 von Juri, dass die Rapperin lediglich eine Touristin in der Szene sei: »Sag der Bitch Shirin David, sie ist nur ein Touri / Diese Blogger-Schlampe machen alles für den Fame / Aber Selbstbräuner machen Barbara nicht zu 'ner Bae.«⁵⁶ Auf diesen Vorwurf nimmt die Rapperin in der Hook von *Bitches brauchen Rap* ganz direkt Bezug: »Welcher Spinner sagt, ich wär' ein Tourist?«. Ihre Zugehörigkeit zur Szene legitimiert sie in den Texten ihres Albums, indem sie auf Elemente ihres Rap-Fantums in der Vergangenheit verweist. In *Bramfeld Storys*⁵⁷ erzählt Shirin David davon, in ihrer Pubertät Kitty Kat gehört und deren Song *Strip für mich* auswendig gekannt zu haben. Wie in *Bitches brauchen Rap* zu vernehmen, sei Kitty Kat für Shirin David auch eine Inspiration gewesen. Teile des vestimentären Codes des Hip Hops hat sie ihren Angaben nach bereits im Teenageralter übernommen, indem sie sich einen »erste[n] 4-er Jordan pink« kaufte. In *Last Bitch Standing* bezeichnet sie sich als Fan und Unterstützerin der Rapszene – »Gab dieser Szene Support, bin ich Fan? Yes, M'am« – und thematisiert wie auch in *Bramfeld Storys* ihre Textsicherheit beim Mitsingen oder Mitrapen von Hip Hop-Tracks.

Diese Anekdoten sind auch Teil ihres postulierten »engen ›autobiographischen‹ Authentizitätsanspruch[s]«. ⁵⁸ Dieser verlangt, so Wolbring, »tatsächlich Erlebtes wahrheitsgemäß zu referieren«. ⁵⁹ Um diesem Anspruch gerecht zu werden, greift sie auf verschiedene Mittel zurück. Sie bedient den »Authentizitäts-Topos«, bei dem »die eigene Authentizität explizit behauptet und anderen eine entsprechende Authentizität abgesprochen« ⁶⁰ wird. So nennt sich Shirin David in *Last Bitch Standing* »die realste Bitch auf Promiflash« und beteuert: »Jeder weiß, vielleicht is' der Body fake,

53 Gruber: Performative Lyrik und lyrische Performance, S. 67–68.

54 Klein, Friedrich: Is this real?, S. 9.

55 Vgl. Gruber: Performative Lyrik und lyrische Performance, S. 66–67; Klein, Friedrich: Is this real?, S. 186–191.

56 JURI feat. Bushido: 2003.

57 Shirin David: *Bramfeld Storys*. Auf: BbR.

58 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 162.

59 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 162.

60 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 364.

aber die Story echt«. Es ist aber auch möglich, diesen Topos indirekt zu bedienen. Zu den rhetorischen Verfahren gehört die Nennung des eigenen Namens, und die Bezugnahme auf Orte sowie reale Personen, die eine »grundsätzliche Verifizierbarkeit [suggerieren]«. ⁶¹ Shirin David geht darüber noch hinaus. Sie benennt sich nicht nur mit ihrem Künstlerinnennamen Shirin – ihr zweiter Vorname Shirin in einer abgewandelten Schreibweise –, sondern auch mit ihrem ersten bürgerlichen Vornamen Barbara und mit dem dazugehörigen Spitznamen »Babsi«. Damit wird ihre bürgerliche Identität auch Teil ihrer Rap-Persona, respektive konstruiert sie eine Authentizität, indem sie sich nicht hinter einer Rap-Persona versteckt. In *Bramfeld Storys* erzählt sie von ihrem Einstieg in die Unterhaltungsbranche auf YouTube als den Zeitpunkt, zu dem sie ihren Künstlerinnenamen Shirin annimmt: »aus Babsi wurde Shirin«. Auch heißt der erste Song auf dem Album *Bitches brauchen Rap*, der bereits vor dem Album-Release auf YouTube veröffentlicht wurde, *Babsi Bars*.

Shirin David verweist außerdem immer wieder auf ihre Namensvetterin, die Spielzeug-Puppe Barbie, deren vollständiger Vorname ebenfalls Barbara ist, und spielt dabei sowohl auf die optischen Ähnlichkeiten mit der Puppe an als auch auf die Beleidigungen als »Plastik-Barbie« ⁶², die sie immer wieder erfährt und mit dieser Selbstbezeichnung resignifiziert. So heißt es in Part eins von *Lieben wir* »Bramfelds Barbie, Bad Bunny Babsi« und in Part zwei »Und übrigens: Barbies echter Name ist Barbara«. Nach dem Hamburger Stadtteil Bramfeld, in dem Shirin David aufgewachsen ist, ist auch ihr biographischer Song *Bramfeld Storys* benannt, dessen knapp neun Minuten voller Realien sind. Der Song ist chronologisch aufgebaut und folgt dem Narrativ des Erfolgs durch Leistung. Shirin David nennt sich auch hier »Babsi« und gibt im ersten Part ihre biographischen Daten wie die Herkunft ihrer Eltern, ihr Geburtsjahr 1995 und Hamburg als Ort ihrer Geburt an. Part zwei widmet sich ihrer Kindheit und Jugend und den Bedingungen ihres Aufwachsens, dabei steht die bürgerliche Bildung den prekären Grundvoraussetzungen ihrer Familie gegenüber. Shirin David erzählt von ihrem Start in der Unterhaltungsbranche als YouTuberin, wobei sie beispielsweise ein Treffen mit Simon Desue im Jahr 2014 erwähnt, mit dem sie ihre ersten Videos drehte. Sie erwähnt ebenfalls ihre Schwester Patricia, Pati Valpati genannt. Weiter unterfüttert die Rapperin ihre ersten Schritte in der Musikbranche mit Daten und Namen: Es geht um die Kollaboration mit Ado Kojo und die Studioarbeit mit Kool Savas im Jahr 2015. Es folgen »Disses aus der Szene« von Kurdo und Farid Bang und Shirin Davids Mitwirkung in der Jury der Casting-show *Deutschland sucht den Superstar* mit Michelle Hunziker, H. P. Baxxter und Dieter Bohlen im Jahr 2017. All die Namen und Begebenheiten inklusive ihrer Datierungen lassen sich auf die ein oder andere Weise verifizieren und dienen als Authentizitätsmarker. Die Nennung von Namen und Daten setzt Shirin David in den weiteren

61 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 366.

62 Glöckner, Reiter: Bambi für die »Plastik-Barbie«.

Parts fort, wo sie von ihren Anfängen als Künstlerin in der Rapszene und den ersten Erfolgen berichtet. Platz 1 der Charts mit der Single *Gib ihm*, »Millionen Klicks auf YouTube« und die Chartplatzierung des Debutalbums sind auch hier Fakten, die den Erfolg belegen sollen. Geschäfte und Errungenschaften außerhalb der Musik benennt sie in Part vier: »der Douglas-Deal«, eine Kampagne für Adidas oder der »Bambi für Kultur«.

Negative Ereignisse spart sie nicht aus. Sie deutet Verwicklungen mit Arafat Abou Chaker an, die »Besuch vom LKA« mit sich brachten, wie auch die öffentliche Auseinandersetzung mit Shindy um dessen Song *Affalterbach*. Diese umreißt sie grob und greift dabei auf eine Kombination aus rhetorischer Frage und Allusion zurück: »Plötzlich geht ein Song mit meiner Stimme darauf online / So: ›Oh mein Gott, Papi-Pap droppt‹ / Muss ich noch was dazu sagen? Ihr habt alles mitverfolgt«. Indem sich Shirin David auf die Sachkenntnis ihrer Rezipient*innen bezieht, ohne die Begebenheit komplett auszuformulieren, nutzt sie das gemeinsame Wissen als Beweis ihrer Glaubwürdigkeit.⁶³ Vor dem Hintergrund, dass die Auseinandersetzung mit Shindy bereits in den sozialen Medien stattgefunden hat, diese von der Presse aufgegriffen wurde und deshalb bei ihren Fans und darüber hinaus bekannt ist, kann sie durch die Andeutung wieder eine Verbindung zur realen Lebenswelt herstellen. Auch greift sie bei dem Songzitat den Flow⁶⁴ aus *Affalterbach* auf, was für einen Widererkennungseffekt sorgt. Anders als im Genre üblich, thematisiert sie Auseinandersetzungen mit Mitgliedern der Rap-Szene nicht über Battle- oder Disstracks, sondern auf eine neutrale bis versöhnliche Art.

Ein besonderes Stilmittel in *Bramfeld Storys* ist der Einsatz von Einspielern aus TV-Formaten, in denen über Shirin David gesprochen wird, die zwischen den Rap-Parts eingefügt sind. Indem Medienpersönlichkeiten wie Nazan Eckes, Martina Taubert, Klaas Heufer-Umlauf, Vanessa Blumhagen und Alina Merkau in O-Tönen zu hören sind, in denen sie über die Rapperin und ihr Aufwachsen sowie ihren Erfolg sprechen, fungieren sie als Leumundszeug*innen, die das in den Parts Vortragene nochmals bestätigen. Eine besonders starke Fürsprache und Bestätigung für ihr Tun erhält Shirin David durch das Sample von Nazan Eckes' Laudatio auf die Künstlerin bei der *Bambi*-Verleihung 2019, in der Eckes die Rapperin für ihre

63 Im März 2019 veröffentlichte Shindy seinen Song *Affalterbach*, in dem Shirin David die Hook gesungen hatte, gegen den Willen der Rapperin. Diese hatte die Veröffentlichung ihrer Aussage nach schon Wochen zuvor abgesagt, nachdem es zu Differenzen bezüglich des Musikvideos zu dem Song gekommen war. Shindy entfernte den Song daraufhin von den Streamingplattformen und veröffentlichte eine neue Version, in der die Hook von einer anderen Sängerin eingesungen wurde. Inzwischen haben die beiden ihre Unstimmigkeiten beseitigt und die ursprüngliche Aufnahme von *Affalterbach* 2021 wiederveröffentlicht (vgl. o. A.: Zwei Jahre nach Unstimmigkeiten erscheint Shindys »Affalterbach« mit Shirin David-Hook).

64 Vgl. Shindy feat. Shirin David: *Affalterbach*.

Selbstermächtigung lobt und diejenigen kritisiert, die Shirin David für ihr äußeres Erscheinungsbild verurteilen.

Fazit

Shirin David greift also auf unterschiedliche Authentizitätsstrategien zurück: Neben den als Sample eingespielten Fremdaussagen hat der poetologische Gehalt ihrer Texte eine authentizitätskonstruierende Funktion. Bei dem Einblick in ihr Rapschaffen geht sie offen mit ihrem Arbeitsprozess im Team um. Indem sie diesen nicht verschleiert, macht sie ihre vermeintliche Schwäche zum Aushängeschild ihrer Ehrlichkeit. Gestützt wird diese Offenheit auch durch ihr Sprechen über die unerfreulichen und schwierigen Seiten der Arbeit, die psychischen Belastungen oder die Auseinandersetzungen mit Mitgliedern der Rap-Szene. Sie rechtfertigt ihre Szenenzugehörigkeit mit entsprechenden Anekdoten, die sie als aktive Teilnehmerin an der Kultur ausweisen, lange bevor sie selbst eine Karriere als Rapperin verfolgte. Der autobiographische Authentizitätsanspruch, auf den sie sich beruft, ist ein weiterer Eckpunkt. Sie erfüllt diesen nicht nur, indem sie ihre Authentizität explizit behauptet, sondern auch, indem sie sich vermehrt auf Tatsachen und Fakten beruft, die sich belegen lassen oder sich zumindest auch mit dem decken, was in der Presse über sie geschrieben wird. Das konstante Beharren auf der eigenen Authentizität und insbesondere die Hervorhebung des Wahrheitsgehaltes der Texte dient auch dazu, den eigenen nicht unerheblichen Anteil an den Lyrics sichtbar zu machen, um sich so als Part einer kollektiven Autor*innenschaft zu präsentieren. Shirin David wendet sich so von der bisher in der Wahrnehmung der Szene unauflösbaren Personalunion von Performerin und allein verantwortlicher Texterin ab. Sie tut das nicht nur im Schaffensprozess selbst, sondern auch öffentlich und auf textlicher Ebene. Damit aktualisiert sie das Autor*innenschaftsmodell des Deutschraps und nutzt darüber hinaus die Performativität der Hip Hop-Kultur, um ihre eigene Identität als Künstlerin zu formen, deren Distinktionsmerkmal diese Form des Rapschaffens ist.

Diskographie (Transkriptionen: B. A. M.)

JURI feat. Bushido: 2003. Auf: JURI: Bratans aus Favelas 2. Bikini Bottom Mafia 2020.

Max Herre feat. Megaloh: Rap ist. Auf: Max Herre: Hallo Welt! Nesola 2012.

Shindy feat. Shirin David: Affalterbach. Auf: Shindy: Drama. Friends with Money 2019.

Shirin David: Bitches brauchen Rap. Juicy Money 2021.

Shirin David: Periodt. Auf: Dies.: BBRR. Juicy Money 2023.

Shirin David: Supersize. Juicy Money 2019.

Literaturverzeichnis

Ehlert, Sascha, Daniel Schieferdecker: Bushido. Pöbeln über alles. In: Juice 164 (2015), S. 25–32.

Florkowski, Claudia: Shirin David machte es vor: Nächste Rapperin äußert sich offen zu Ghostwriting-Vorwürfen. In: Watson (28.10.2021), <https://www.watson.de/unterhaltung/musik/707044260-nach-shirin-david-naechste-rapperin-bricht-tabu> (Stand 30.11.2023).

Fromm, Dani: Doubletime: Wer schreibt deine Bars, Babsi? In: laut.de (17.12.2020), <https://laut.de/News/Doubletime-Wer-schreibt-deine-Bars,-Babsi-17-12-2020-17603> (Stand 30.11.2023).

Glöckner, Lena, Florian Reiter: »Sie bezahlen mich dafür, dass ich atme«: Shirin David stellt Deutschland auf den Kopf. Bambi für die »Plastik-Barbie«. In: Focus (23.12.2019), https://www.focus.de/kultur/musik/bambi-fuer-die-plastik-barbie-sie-bezahlen-mich-dafuer-dass-ich-atme-shirin-david-stellt-deutschland-auf-den-kopf_id_11378787.html (Stand 30.11.2023).

Gruber, Johannes: Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap. Bielefeld 2016.

Hesterbrink, Till: Eko Fresh: So lief das Ghostwriting für Bushido. In: hiphop.de (26.10.2022), <https://hiphop.de/magazin/news/eko-fresh-so-lief-ghostwriting-fuer-bushido-404425> (Stand 5.4.2024).

Hesterbrink, Till: Shirin David reagiert auf Ghostwriting-Debatte nach »Babsi Bars«. In: hiphop.de (15.12.2020), <https://hiphop.de/shirin-david-ghostwriting-texter-autoren-babsi-bars> (Stand 30.11.2023).

Hildebrand, Olaf: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 1–15.

Kendler, Benedikt: Ghostwriting-Vorwürfe gegen Kollegah. In: Musikexpress (28.4.2022), <https://www.musikexpress.de/ghostwriting-vorwuerfe-gegen-kollegah-2140493/> (Stand 5.4.2024).

Klein, Gabriele, Malte Friedrich: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt a. M. 2003.

Kruppa, Paul: Fler & Ali Bumaye: So lief das (Ghost)Writing für Bushido. In: hiphop.de (11.9.2022), <https://hiphop.de/magazin/news/fler-ali-bumaye-so-lief-ghostwriting-fuer-bushido-403880> (Stand 5.4.2024).

ME-Redaktion: Ausbeutung von Ghostwriter*innen – Shirin David antwortet auf schwere Vorwürfe. In: Musikexpress (16.12.2020), <https://www.musikexpress.de/ausbeutung-von-ghostwriterinnen-shirin-david-antwortet-auf-schwere-vorwuerfe-1750343/> (Stand 30.11.2023).

- O. A.: Das Phänomen Shirin David: »Uns Frauen wurde viel zu lange gesagt, wie wir uns zu benehmen haben«. In: *Vogue Germany* (6.9.2019), <https://www.vogue.de/mode/artikel/shirin-david-interview> (Stand 3.4.2024)
- O. A.: Zwei Jahre nach Unstimmigkeiten erscheint Shindys »Affalterbach« mit Shirin David-Hook. In: *Diffus* (11.4.2021), <https://diffus.de/p/zwei-jahre-nach-unstimmigkeiten-erscheint-shindys-affalterbach-mit-shirin-david-hook/> (Stand 3.4.2024)
- Pabst, Stephan, Niels Penke: Kollektive Autorschaft. In: Michael Wetzels (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*. Berlin 2022, S. 411–428.
- Parmar, Priya: *Knowledge Reigns Supreme. The Critical Pedagogy of HipHop Artist KRS-ONE*. Rotterdam u. a. 2009.
- Weber, Alfred: *Poetologische Gedichte und Künstlererzählungen als Dokumente der Poetik*. In: *Anglistentag 1979. Vorträge und Protokolle*. Berlin 1979, S. 67–96.
- Wolbring, Fabian: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen 2015.

Medienverzeichnis

- Arte TRACKS: Ghostwriter: Wo bleibt die Realness? (Montez, Takt32 und Chima Ede) | Arte Tracksplorer. In: YouTube (20.1.2022), <https://youtu.be/DZTdGeDVegk?si=RIRRoGqWuYdBS17-> (Stand 30.11.2023).
- BACKSPIN: Bushido XXL Blockbuster – Exklusiv 2½ Stunden Interview mit Niko BACKSPIN. In: YouTube (19.5.2017), <https://youtu.be/i8ioBA1nOuY?si=u24eRGt5ZHRG1VOm> (Stand 9.4.2024).
- Drink Champs: Drink Champs: Episode 5 w/ KRS One | Talks Legendary Battle w/ MC Shan, Drake, Meek Mill + more. In: YouTube (11.6.2020), <https://youtu.be/9rPxjuIcSaw?si=sL73BflwSvYeItus> (Stand: 30.11.2023).
- Shirin David: »Bitches brauchen Rap« – Das Track-By-Track Album Snippet. In: YouTube (7.11.2021), <https://youtu.be/wFymo1K1a2M?si=aL3Fi9anJZOToiFe> (Stand 30.11.2023).
- Shirin David: Verlobt? Disses aus der Szene? Mein Ghostwriter? In: YouTube (25.4.2021), <https://youtu.be/zIO9AQ2G67Y?si=DeTHnfqvji7SIZem> (Stand 30.11.2023).
- TV Strassen sound: SENTINO & FLER INTERVIEW: Maskulin, Album, Comeback, Bushido, Ghostwriter, Kay One, Savas, Sentence. In: YouTube (8.2.2016), <https://youtu.be/VSOboXPpepc?si=P6yLlJKFgOqkcPKa> (Stand 20.2.2025).

»Only rapper to rewrite history without a pen«

Autorschaft in ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ bei Jay-Z, Lil Wayne und Haiyti

Anton Fery und Tobias Krüger

And I don't write this, I just mic this
Jay-Z: *Pump It Up – Freestyle*

Obwohl Rapper*innen in der Regel den Begriff nicht selbst in Anspruch nehmen, erweist sich kaum eine Größe im Rap als so zentral wie die des Autors. In der alltäglichen Auseinandersetzung mit Rap scheint er sogar noch präsenter, als es die These der ›Rückkehr des Autors‹ für den Bereich der klassischen Literatur(wissenschaft) veranschlagt.¹ Dies lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass in den USA Rap-Lyrics sogar vor Gericht in Strafverfahren als Beweismittel gegen ihre Urheber*innen eingesetzt werden.² Der Autor im Rap ist, um Roland Barthes berühmte Formel zurückzuweisen, keineswegs tot.³

Wie in der Popmusik werden im Rap die Aussagen der zu hörenden Stimme indexikalisch als Aussagen der zu hörenden Person interpretiert:⁴ Rapper*innen gelten wie Popsänger*innen als »personally expressive«.⁵ Dabei besteht allerdings zusätzlich und anders als im Pop, die Erwartung, dass die rappende Person auch Autor*in ihrer Zeilen ist.⁶ Dies gilt für Tracks mit mehreren Interpret*innen genauso wie für Rap-Gruppen, die unter einem gemeinsamen Namen veröffentlichen: »Jeder Rapschaffende [erscheint] als autonomer Autor seines Parts«.⁷ Rap, so ließe sich bis hierhin festhalten, zielt auf die Inszenierung einer singulären Rap-Per-

1 Vgl. Jannidis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors.

2 Vgl. z. B.: Nielson, Dennis: Rap on Trial.

3 Vgl. Barthes: Der Tod des Autors.

4 Vgl. Baßler: Lyrics im Medienverbund Pop, S. 135.

5 Frith: Performing Rites, S. 186.

6 Vgl. Wolbrings Begriff des »Fremdinterpretationstabus« (Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 147–148).

7 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 311.

son(a), in der sich Autor*in, Performer*in und Rolle zu einer gemeinsamen Identität verschränken.⁸ Auf der anderen Seite jedoch war und ist Kollaboration schon immer konstitutiver Bestandteil des Rap. In seinen Anfängen ist das Genre aus der gemeinsamen Performance von MC und DJ hervorgegangen. Bis heute spielen Features und Gastauftritte eine zentrale Rolle. Auch Akteur*innen, die an der Entstehung eines Tracks beteiligt sind, stimmlich dabei jedoch nicht in Erscheinung treten, wie Produzent*innen und Sound Engineers, gehören zum kollaborativen Netzwerk.⁹ Gleiches gilt für noch indirekter an der eigentlichen Song-Produktion Beteiligte wie Musikvideo-Regisseur*innen, Cover-Art- und Stage-Designer*innen usw. Nicht zuletzt lässt sich auch die im Rap so grundlegende Praxis des Samplens als Form kollaborativer, in jedem Fall aber transindividueller Autorschaft auslegen.¹⁰ Als eine multimediale und hybride Kunstform ist Rap beinahe zwangsläufig auf die Expertise verschiedener Akteur*innen angewiesen.

In unserem Aufsatz möchten wir uns mit diesem Spannungsfeld von individueller und kollaborativer Autorschaft auseinandersetzen. Aus theoriegeschichtlicher Perspektive scheinen Begriffe wie ›kollektive‹ und ›kollaborative Autorschaft‹ so etwas wie Oxymora zu sein. So formulieren Stephan Pabst und Niels Penke: »Dem Phänomen, dass mehrere Personen relativ gleichberechtigt an der Entstehung eines Textes beteiligt sind, steht der Begriff eines Autors gegenüber, der historisch und systematisch in erster Linie ein individuelles auktoriales Subjekt bezeichnet.«¹¹ Im Folgenden möchten wir herausarbeiten, dass die Begriffsbestandteile ›Kollaboration‹ und ›Autorschaft‹ weniger als sich ausschließende Gegensätze zu verstehen sind, sondern vielmehr als notwendige Bestandteile der Entstehung von Rap-Lyrics überhaupt: Spannungen aus kooperativen und individuellen Anteilen sind das, was den Prozess des *rap writing* im Kern auszeichnet.¹² Dies möchten wir anhand von drei ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ zeigen – Jay-Zs *D.O.A. (Death of Auto-Tune)*, Lil

8 Mit der Verschränkung der drei Instanzen geht Rap über die im Pop konstitutive Ununterscheidbarkeit von Person und Persona hinaus. Vgl.: »Es ist konstitutiv für alle Pop-Musik, dass in keinem performativen Moment klar sein darf, ob eine Rolle oder eine reale Person spricht.« (Diederichsen: Über Pop-Musik, S. XXIV).

9 Lothar Mikos geht sogar so weit, diesen ebenfalls einen auktorialen Status zuzuschreiben (vgl. Mikos: Interpolation and sampling, S. 72).

10 Zum Begriff der transindividuellen Autorschaft, bei der es sich um eine Form der kollaborativen Autorschaft handelt, die keine »wirkliche, verabredete Autorschaft unterschiedlicher Individuen« (Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft, S. 412–413) voraussetzt, vgl. Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft.

11 Pabst, Penke: Kollektive Autorschaft, S. 411.

12 Mit dem Begriff *rap writing* möchten wir nicht nur die schriftliche, sondern jegliche Formen der Produktion von Rap-Lyrics bezeichnen, das heißt dezidiert auch mündliche und etwaige Hybridformen.

Waynes *Dr. Carter* und Haiytis *Skit* –, die allesamt die nicht-schriftliche Entstehung ihrer Lyrics reflektieren.¹³

Schreibszene

Viele Leute sagen, man soll nich' mehr
 übers Schreiben schreiben
 Ich hab' das Gefühl, die meisten können
 nich' einma' ›schreiben‹ schreiben
MoTrip: Schreiben, schreiben

Die Wendung ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ ist der literaturwissenschaftlichen Schreibszenenforschung entlehnt, die das theoretische Grundgerüst unserer Arbeit bildet. Auf einer basalen Ebene sind Schreibszenen zunächst einmal nichts anderes, als Szenen (in Texten), in denen Schreiben dargestellt, thematisiert oder reflektiert wird. In diesem Sinne geht es in Schreibszenen, wie Martin Endres formuliert, um »eine (Selbst-)Inszenierung des (schreibenden) Subjekts und seines Schreibakts im Geschriebenen.«¹⁴ Der Begriff wurde von Rüdiger Campe in seinem 1991 erschienenen Aufsatz *Die Schreibszene. Schreiben* geprägt. Darin definiert Campe die Schreibszene als ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«¹⁵ und bricht so die »Heterogenität« und »Vielzahl der unerlässlichen Faktoren«¹⁶ des Schreibens auf drei wesentliche Komponenten herunter: Schriftsystem, Schreibwerkzeug und körperlicher Schreibakt.¹⁷ An Campes Überlegungen anschließend konnte sich – maßgeblich angetrieben durch das SNF-Projekt »Zur Genealogie des Schreibens« – ein eigenes produktionsästhetisch orientiertes Forschungsfeld etablieren, das die Prozessualität von Schreibakten zum Gegenstand macht.¹⁸ In einem 2021 erschienenen *Postscript* zur Schreibszene hat Campe versucht, den Begriff noch einmal explizit im Bereich der Autorschaftstheorie zu profilieren und vorgeschlagen, Konzepte wie ›Autor‹ und ›Werk‹ mit der Schreib-

13 Zur Schriftlichkeit im Rap vgl. Wolbring: »Für mich ist das Schwerste beim Schreiben 'n leeres Blatt zu finden«. Darin betont Wolbring allerdings einseitig die Konzeption von Rap-Lyrics »als genuin *literal*, das heißt schriftlich« (S. 179) mit der einzigen Ausnahme des Free-styles. Vgl. auch Wolbrings Begriff des »Rapschaffens«, der die Produktion von Rap-Lyrics als »schriftgestützt« beschreibt (Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S.143–145).

14 Endres: *Poetiken des Materiellen*, S. 534.

15 Campe: *Die Schreibszene*, S. 760.

16 Flusser: *Gesten*, S. 33.

17 Vgl. Zanetti: *Literarisches Schreiben*, S. 17.

18 Vgl. die von Giuriato u. a. herausgegebene Reihe: *Zur Genealogie des Schreibens*.

szene zu ›flexibilisieren‹:¹⁹ »Among other nuances, the writing scene entertains a less dogmatic and more flexible relation to the traditional idea of authorship than even Foucault's author-function did. ›Writing scene‹, it seems, is used in today's theory as the broader replacement of the traditional, legal-philological authorship, a replacement which allows for more descriptive flexibility on the one hand and new conceptual rigor on the other.«²⁰ Von Erkenntnissen der Schreibszenenforschung informiert, möchten wir ›Autorschaft‹ nicht einfach als immateriell und selbstverständlich gegeben voraussetzen, sondern als eine historisch und kulturell variable, körperliche, materiale, mediale und stets kollaborativ-privative Praktik verstehen, die verschiedene menschliche wie auch nicht-menschliche Akteur*innen involviert.

Indem wir uns im Folgenden ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ im Rap zuwenden, möchten wir, da uns dieser Aspekt in der bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschung weniger stark beachtet worden zu sein scheint, das genuin orale Moment im Rap betonen.²¹ Damit möchten wir weniger an neuere Forschungsansätze anknüpfen, die das Konzept der Schreibszenen in vielfältiger Hinsicht erweitert haben (etwa durch Berücksichtigung verschiedener Medien und Disziplinen),²² sondern die Schreibszenen als Ausgangspunkt für die Betrachtung von Autorschaft nutzen. Beim Begriff der Schreibszenen anzusetzen, ermöglicht es uns durch Close Readings von Rap-Lyrics, in denen ihr Produktions- und Entstehungsprozess reflektiert wird, die für Rap so zentrale Kategorie des Autors aus einer genuin literaturwissenschaftlichen Perspektive zu analysieren.

19 Vgl. Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing*. Ein Vorschlag, der jüngst auch von Eva Geulen in Bezug auf Fanfiction in der (postdigitalen) Gegenwartsliteratur aufgegriffen wurde (vgl. Geulen: *Schreibszenen*).

20 Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing*, S. 1116.

21 Bislang hat die literaturwissenschaftliche Rap-Forschung nur selten den Versuch unternommen, Rap als orale Kunstform zu analysieren. So behandeln die beiden wichtigsten Monografien im deutschsprachigen und US-amerikanischen Raum Rap dezidiert als »Poetik« (vgl. Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*; Bradley: *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*).

22 Zur Erweiterung des Konzepts der Schreibszenen vgl. z. B.: Julika Griems und Susanne Komfort-Heins Forschungskolleg »Schreibszenen Frankfurt«; Stingelin, Thiele: *Portable Media*; Brandstetter: *Schreibszenen im Tanz*.

Jay-Z: D.O.A. (Death of Auto-Tune)

I Father, I Brooklyn-Dodger them
 I jack, I rob, I sin
 Aw man, I'm Jackie Robinson
 'cept when I run base, I dodge the pen
Jay-Z feat. Santigold: Brooklyn Go Hard

Der Produktionsprozess von Rap-Lyrics lässt sich grob nach zwei Methoden unterscheiden. Zum einen in Lyrics, die tatsächlich aufgeschrieben werden – sei es auf Notizzetteln, im klassischen *book of rhymes*, oder mithilfe von digitalen Aufzeichnungsmedien, wie Handy oder Laptop. Zum anderen in Lyrics, die – zumindest für die Entstehung des Songs – *nicht* aufgeschrieben werden. Insbesondere im US-amerikanischen Raum gibt es eine Vielzahl an Rapper*innen, die für sich reklamiert, auf eine schriftliche Fixierung gänzlich zu verzichten.²³ DoeChii geht sogar so weit zu behaupten, dass unter jüngeren MCs kaum noch Schreiber*innen zu finden seien: »We stopped writing a long time ago. Not many people writing.«²⁴ In Zeiten von analogen Tonbandaufnahmen und einem erschwerten Zugang zu Tonstudios waren Rapper*innen viel eher dazu gezwungen, ihre Lyrics vor einer Studio-Session schriftlich auszuarbeiten und vom Papier aus einzurappen. Im Gegensatz dazu erlauben es digitale Aufzeichnungstools heute, Song-Lyrics Zeile für Zeile im Akt des Rappens zu erarbeiten: die sogenannte *punching in*-Methode. Dabei wird jede Zeile einzeln nacheinander aufgenommen, ohne im Vorfeld die gesamten Lyrics eines Songs vorgeschrieben zu haben.²⁵

Jay-Z kann als Urvater des Nicht-Schreibens im Rap gelten. Immer wieder berufen sich die Vertreter*innen der *punching in*-Methode, der gegenwärtig wahrscheinlich verbreitetsten Form des Nicht-Schreibens, emphatisch auf Jay-Z als Vorbild.²⁶ Trotzdem scheint dessen Verfahren nochmal ein anderes zu sein. Denn Jay-Z »schreibt« seine Lyrics im Kopf: er textet *mind to mic*.²⁷ So schildert der Pro-

23 Vgl. Becker: What's Good, S. 220.

24 The New York Times: Why Rappers Stopped Writing.

25 Vgl. The New York Times: Why Rappers Stopped Writing.

26 Vgl. z. B. das Intro zu Symba, DJ Drama feat. Roddy Ricch: Never Change: »My man asked me earlier if I be writin' this shit down / I asked him if he ever heard of JAY-Z or Lil Wayne / You know what they call them, right? G.O.A.T.s.« (G.O.A.T. steht für »Greatest of all Time.«) Alle Transkriptionen der Song-Lyrics von A. F. und T. K.

27 In seiner Autobiographie entwirft Jay-Z die Urszene seiner Methode: »When I was still a teenager I might be on the corner when a rhyme came to me. I would have to run to the corner store, buy something, then find a pen to write it on the back of the brown paper bag till I got home to put it in my notebook. I couldn't keep doing that because I had to concentrate on work, not on scheming to get my hands on brown paper bags. So I created little corners in my head where I stored rhymes. Once I got good at it, I actually preferred it as a technique.

duzent Rick Rubin: »Jay-Z doesn't write anything down. He just listens to the beat and hums ... hums ... and goes on the mic, you know 20 minutes later. And just says a whole complicated – complicated! – verse. I don't know how he can remember it, much less have just written it and just be able to do it like free: it's crazy, wow.«²⁸ Dass ein solches Verfahren zu mythischen und genialischen Überhöhungen einlädt, liegt auf der Hand. Dazu hat nicht zuletzt Jay-Z selbst beigetragen: »I can't explain it to y'all, man ... It comes out of the air for me. I start mumbling ... They say you put the right artist with the right track in the studio, leave the door cracked and let God in.«²⁹ Gleichzeitig ist es Jay-Z wichtig zu betonen, dass auch seine Methode Momente der Planung und Handwerklichkeit aufweist: »It ain't just spontaneous. [...] It's really organized though. [...] I think about what I'm going to say. I think about what I'm going to do. It's just never pen to paper.«³⁰ Egal wie viele Interviews und Erläuterungen auch herangezogen werden: Jay-Zs Verfahren – in dem sämtliche Produktionsstadien der Rede bis zur *actio* scheinbar gleichzeitig und für Außenstehende vollkommen undurchsichtig in seinem Kopf stattfinden – bleibt eine absolute Blackbox.³¹ Um in diese zumindest annäherungsweise einen Blick zu werfen, möchten wir im Folgenden den Spuren der Kollaboration in Jay-Zs Song *D.O.A. (Death of Auto-Tune)* nachgehen.

Wie der Titel der Lead-Single *D.O.A. (Death of Auto-Tune)* von Jay-Zs 2009 erschienenem Album *The Blueprint 3* programmatisch verlauten lässt, handelt es sich bei dem Track um eine Abrechnung mit dem Stimmbearbeitungsprogramm Auto-Tune, das Mitte der 2000er Jahre seinen (bis heute ungebrochenen) Siegeszug im Rap feiern konnte. In einer Zeit also, in der Hip Hop Gefahr zu laufen scheint sich von seinen Ursprüngen zu entfernen, plädiert Jay-Z mit *D.O.A.* dafür, sich an die Grundwerte des Rap – in einem Wort – an die *realness* zu halten: Rappen statt Singen, Härte statt Softness, Tradition statt Trends, Streets statt Mainstream, so die antithetische Message des Songs.³² 2009 einen Track gegen Auto-Tune zu veröffentlichen, ist eigentlich gleichbedeutend damit, einen Track gegen Kanye West

I'm not sure it's better than writing shit down, but it's the only way I know.« (Jay-Z: Decoded, S. 145).

- 28 Rick Rubin in Powerful]RE: Joe Rogan Experience #1881 – Rick Rubin. Damit ist ein Verfahren beschrieben, das John Miltons Schreibprozess, der wegen Blindheit seine Verse im Kopf erdichtete, nicht unähnlich ist (vgl. Haverkamp: Klopstock/Milton, S. 153–154). Vgl. auch die editionsphilologische Unterscheidung von Kopfarbeiter und Papierarbeiter: Plachta: Editions-wissenschaft, S. 46–58.
- 29 Jay-Z zit. n. Bradley, DuBois: The Anthology of Rap, S. 427.
- 30 Jay-Z in Hov Videos: Jay-Z and Sway.
- 31 Siehe die chronologische Ordnung der *officia oratoris*, der fünf Produktionsstadien der Rede: *inventio* (Finden der Gedanken), *dispositio* (Gliederung der Gedanken), *elocutio* (Stilisierung der Gedanken), *memoria* (Auswendiglernen) und *actio* (Aufführung).
- 32 Vgl. Jay-Z: *D.O.A.* Zu den verschiedenen Dimensionen des *realness*-Begriffs im Rap vgl. McLeod: Authenticity Within Hip-Hop, S. 139. Dem inhaltlichen Anliegen entsprechend gibt

zu veröffentlichen. So hatte dieser erst ein Jahr zuvor mit *808's and Heartbreak* ein ganzes Album aufgenommen, das Auto-Tune konsequent als Stilmittel zur Stimmverfremdung einsetzt. Obwohl Jay-Z und Kanye West langjährige Kollaborateure sind, mag es vor diesem Hintergrund überraschen, wenn No I.D., der Produzent des Tracks, berichtet, dass die Idee für *D.O.A.* ausgerechnet auf Kanye West zurückzuführen sei: »Kanye came up with the concept of the track. [...] And he told me the chorus should be »only rewrite without history without a pen [sic!]. No I.D. on the track« ... So he actually ... and Jay just took it and came back and came back [sic!] the next day with the whole song.«³³ Die offiziellen Credits des Songs enthalten mit sieben verschiedenen Namen zwar eine ganze Reihe von Co-Autor*innen (dies erklärt sich vor allem durch die Samples), aber nicht Kanye West.³⁴ Trotzdem hat die von No I.D. beschriebene Zusammenarbeit mit diesem ihre Spuren im Song hinterlassen. In der Line »Ye [Kanye] told me to kill y'all to keep it 100« wird sie sogar explizit ausgestellt – eine Aposiopese, die um die Worte »100 percent real« ergänzt werden möchte.

Wenn es stimmt, was No I.D. sagt, und die insgesamt dreimal wiederholte Hookline »Only rapper to rewrite history without a pen«, die Jay-Zs mündlichen Schreibprozess leitmotivisch ins Zentrum des Songs rückt, auf Kanye West zurückgeht, dann würde sich ihr Inhalt gewissermaßen selbst dementieren. Eine Zeile, die nicht von Jay-Z verfasst wurde, zeugt nicht davon, der »only rapper« zu sein, der die Geschichte »without a pen« umschreibt – zumal auch Kanye West dafür bekannt ist, aufs Schreiben zu verzichten. Damit soll nicht behauptet werden, Kanye West sei der eigentliche Referent der Zeilen. Wir möchten lediglich – mit Sandro Zanetti gesprochen – auf eine gewisse Spannung »zwischen der Faktizität der Überlieferung [...] und den programmatisch-fiktionalen Elementen«³⁵ des Textes hinweisen.

Auch die darauffolgende, von der Hook in die Parts überleitende Zeile »No I.D. on the track let the story begin« verweist auf Kanye West. Dieser hatte bereits 2007 auf dem Track *Big Brother* die Worte »No I.D. my mentor now let the story begin«³⁶ gerappt. Dabei wiederum handelt es sich um einen Song über Jay-Z, der die Freundschaft und Rivalität der beiden Rapper beleuchtet und damit ein ähnlich ambivalentes Verhältnis zwischen ihnen aufmacht wie *D.O.A.* Um noch tiefer in die »Verweishölle« des Rap zu führen: Die Zeilen der zweiten Strophe »Stop your bloodclot crying / The kid, the dog, everybody dying, no lying« übernimmt Jay-Z von Noto-

sich *D.O.A.* auch in formaler Hinsicht betont klassisch. Jede der drei Strophen verfügt über genau 16 Bars: die Standardlänge einer Rap-Strophe schlechthin.

33 Vgl. No I.D. in Decatur Dan: No I.D. – Let The Story Begin.

34 Vgl. Jay-Z: *The Blueprint 3*, Booklet.

35 Zanetti: Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus, S. 36.

36 Kanye West: *Big Brother*. Auf: Ders.: *Graduation*.

rious B.I.G. aus *You're Nobody (Til Somebody Kills You)*³⁷ – eine Konstellation, die wiederum auf die Line »No I.D. on the track let the story begin« zurückwirkt. Denn spätestens mit der Hommage an Biggie wird deutlich: Die Line spielt damit, dass No I.D. jemand und niemand zugleich ist. Einerseits meint die »story«, die positive Selbsterzählung der Parts: Mit No I.D. als Produzent an der Seite wird gezeigt, wie es richtig geht. Andererseits lässt sich die Zeile aber auch – vor dem Hintergrund des Titels *You're Nobody (Til Somebody Kills You)* – auf die Auto-Tune-Rapper*innen beziehen, die, so die Kritik, mit ihren computerverzerzten Stimmen über keine Identität mehr verfügen. Auto-Tune, so ließe sich Jay-Zs Kritik literaturtheoretisch zuspitzen, ist der Tod des »realen« Autors.

Schließlich ist Kanye West sogar selbst stimmlich im Song präsent – und zwar durch ein Adlib (»That's too far, ni**a«), das gerade auf die Zeilen Jay-Zs antwortet, die am deutlichsten gegen ihn gerichtet zu sein scheinen: »You ni**as jeans too tight / You colors too bright, your voice too light (That's too far, ni**a) / I might wear black for a year straight / I might bring back Versace shades«. Kanye West stand in den frühen 2000er Jahren nicht nur für einen neuen, soul-sample-orientierten Sound im Rap, sondern auch für ein neues Erscheinungsbild: Mit College-Ästhetik, Skinny Jeans und grellen Farben entwickelte er ein visuelles Gegenprogramm zu den Baggy Pants und der allgemein eher düsteren Aura des Gangsta-Rap der 1990er Jahre. Dementsprechend schildert No I.D. im Interview: »I hope Kanye don't get mad.« [Laughs]. So Jay looks at me and says »You're overreacting. You don't know what this is?« I was like »Yeah, but ...« and then he says »Ye told me to do it.« Then Kanye came in and said »Damn Jay, you went too far!« and I stopped him and said »You've gotta put that on the record!« And that's how it all came together.«³⁸ Bei genauerer Analyse von *D.O.A.* zeigt sich Jay-Zs *rap writing* kollaborativer als es die Interviews zu seiner *mind to mic*-Methode zunächst suggerieren. Schon die Samples und intertextuellen Bezüge zeugen von Momenten transindividueller Autorschaft. Die Reflexion des Arbeitsprozesses im Song führt auf direktem Weg zu Kanye West, der den Track nachhaltig beeinflusst hat. Auch No I.D.s Rolle, der mit seiner Produktion durch Beat und Samples bereits einen klaren Rahmen für das Songwriting vorgegeben hat, ist nicht zu unterschätzen. Gleichzeitig bleibt Jay-Z der zentrale Akteur im Rahmen des Tracks, die Figur, die mit ihrem Namen und ihrer Stimme das multimediale Gesamtkunstwerk (aus Musik, Lyrics, Video usw.) zusammenhält, auf die die kollaborativen Prozesse zulaufen und die, jedenfalls ist davon auszugehen, den Hauptanteil des Songwritings leistet.

37 Vgl. The Notorious B.I.G.: *You're Nobody (Til Somebody Kills You)*. Auf: Ders.: *Life After Death*.

38 No I.D. in Barber: *No I.D. Tells All*.

Lil Wayne: *Dr. Carter*

'Cause I don't write shit, 'cause I ain't got
time

'Cause my seconds, minutes, hours go to
the almighty dollar
And the almighty power of that ch-cha-
cha-cha-chopper

Lil Wayne: A Milli

Lil Wayne ist der neben Jay-Z wahrscheinlich prominenteste Vertreter des Nicht-Schreibens. »I found out that Jay wasn't writing. I didn't want to ever see a pen or paper again in my life.«³⁹ Seit der Veröffentlichung des 35-minütigen Songs *10.000 Bars* im Jahr 2002, mit dem er sich angeblich sämtliche verbliebenen und ungenutzten Lines aus seinen Notizen in einer Art Autodafé von der Seele gerappt hat, behauptet Lil Wayne für seine Lyrics nie wieder zu Stift und Papier gegriffen zu haben.⁴⁰ Diesen Umstand macht er auch in seinen Songs immer wieder zum Thema. So zum Beispiel auf dem 2008 erschienenen Track *Dr. Carter*. Darin greift Lil Wayne die zu der Zeit verbreitete Klage vom Tod und Ausverkauf des Hip Hop auf,⁴¹ die auch Jay-Z in *D.O.A.* ein Jahr später noch in gewisser Weise erneuern wird. Indem Lil Wayne in der Rolle des Rap-Mediziners Dr. Carter die Szene zu verarzten und wiederzubeleben versucht,⁴² inszeniert er sich als Heiler und Heiland des Rap.

Der Track gliedert sich in drei Strophen ohne Refrain. Diesen wiederum ist jeweils ein kurzes Intro in Form eines Dialogs zwischen Dr. Carter und einer Krankenschwester vorangestellt, die ihn über das Krankenblatt eines Rap-Patienten informiert. Dabei leiden die Patienten unter so unterschiedlichen Symptomen wie »lack of concept«, unzureichende »vocab and metaphors« oder einfach fehlender »swagger.«⁴³ Für unser Thema besonders interessant sind die Zeilen der zweiten Strophe:

Okay, respect is in the heart, so that's where I'mma start
And a lot of heart patients don't make it
But, hey kid, plural, I graduated
'Cause you can get through anything if Magic made it
And that was called recycling, re-reciting something
'Cause you just like it, so you say it just like it
Some say it's biting but I say it's enlightening

39 Lil Wayne in The Pivot Podcast: Lil Wayne.

40 Vgl. Becker: *What's Good*, S. 220.

41 Vgl. z. B. Nas: *Hip Hop Is Dead*.

42 Lil Waynes bürgerlicher Name ist Dwayne Carter.

43 Lil Wayne: *Dr. Carter*. Auf: Ders.: *Tha Carter III*. Auch transkribiert in: Bradley, DuBois (Hg.): *The Anthology of Rap*, S. 672–675.

Besides, Dr. Kanye West is one of the brightest
 And Dr. Swizz can stitch your track up the tightest
 And Dr. Jeezy can fix you back up the nicest
 Arthritis in my hand from writing
 But I'm a doctor, they don't understand my writing
 So I stopped writing, now I'm like lightning
 And you ain't Vince Young so don't clash with the Titan
 Fast and exciting, my passion is frightening

Dem Ausschnitt lassen sich vor allem zwei poetologische Aussagen entnehmen: Erstens, Lil Wayne inszeniert das Nicht-Schreiben als überlegene Methode. Indem Dr. Carter verkündet, vom Schreiben Arthritis zu bekommen, wird der Arzt nicht nur kurzerhand selbst zum Patienten, sondern er verkehrt auch Ursache und Wirkung (man kann nicht vom Schreiben Arthritis bekommen, sondern nur von Arthritis Probleme beim Schreiben). Auf diese Weise wird die Zeile metonymisch als Verweis auf die körperlichen Anstrengungen des Schreibakts lesbar. Auch die darauffolgende Line, »But I am a doctor they don't understand my writing«, die zunächst schlicht auf das Klischee der Ärzteklaue anspielt, liefert eine poetologische Begründung fürs Nicht-Schreiben. Denn Unverständlichkeit läuft dem Ideal einer Poetik der Direktheit und Klarheit zuwider, wie sie im Rap verlangt wird.⁴⁴ Dabei erweist sich die Formulierung »they don't understand my writing« als Vermischung der Sphären Schreiben und Rappen. Eine Handschrift kann allenfalls unleserlich, aber nicht unverständlich sein. Aus dem Arthritis-Risiko und der Unverständlichkeit ergibt sich die logische Folge, mit dem schriftlichen Schreiben aufzuhören: »So I stopped writing, now I'm like lightning« – was auch auf musikalischer Ebene durch das Einsetzen der Blas- und Streichinstrumente unterstrichen wird. Während zuvor noch die Materialität und Instrumentalität das Schreiben aufgehalten hat, wird diese Körperlichkeit mit der Methode des Nicht-Schreibens überwunden. Es gibt keinen materiellen Widerstand mehr, kein Schreibwerkzeug, das den Gedankenfluss hemmt und krank macht. Die Gedanken können nun blitzartig (»lightning«) hervorgebracht werden.

Zweitens, wer Lines anderer Rapper*innen in die eigenen Lyrics integriert, sieht sich schnell dem Vorwurf des *bitings* ausgesetzt: »[F]ew charges are as damning to an MC as being called a biter.«⁴⁵ Die Übernahme fremder Lines wird im Rap nur dann toleriert, wenn es sich um eine »markierte bzw. kommentierende Rekontextualisierung, Zitation oder Veränderung«⁴⁶ handelt. Der Patient der zweiten Strophe scheint genau das nicht zu beherzigen. Ihm mangelt es, wie die Besprechung der Krankenakte deutlich macht, an »respect for the game«. Dr. Carter seinerseits

44 Zur »Verständigungsorientierung« im Rap vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 270–275.

45 Bradley: Book of Rhymes, S. 124.

46 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 106.

geht mit gutem Beispiel voran. Die Zeile »'Cause you can get through anything if Magic made it«, bei der es sich um eine fast wörtliche Übernahme einer Line von Kanye West aus *Can't Tell Me Nothing* handelt,⁴⁷ wird von Dr. Carter in aller Deutlichkeit als Zitat ausgewiesen: »And that was called recycling, re-reciting«.⁴⁸ Darüber hinaus shoutouted er nicht nur Kanye West, sondern auch Swizz Beatz, den Produzenten des Tracks und Young Jeezy, den Lil Wayne wenige Songs zuvor auf dem Album zitiert,⁴⁹ allerdings ohne ihn dabei namentlich hervorzuheben – auf Dr. Carter erhält Jeezy seinen nachträglichen Credit. Alle drei – Kanye, Swizz und Jeezy – werden mit Doktorgrad angesprochen, was sie respektvoll auf eine Ebene mit Dr. Carter stellt. Die Strophe, so argumentiert Adam Bradley, vereint respektvolles Wiederholen geistigen Eigentums anderer mit Originalität: »Wayne pays tribute even as he displays his own poetic artistry with rhyme (>recycling<, >reciting<, >biting<, >enlightening<) and repetition (of >re< as well as the dual meanings of >just like it<).«⁵⁰

Die Sache verhält sich allerdings noch komplizierter. Denn der Witz der Zeilen besteht gerade darin, dass nicht einmal die von Bradley angeführte Reimkette wirklich Lil Waynes »own poetic artistry« ist und doch gleichzeitig genau dadurch Lil Waynes »own poetic artistry« markiert. Denn tatsächlich sind die Reime – genauso wie die Line »And you ain't Vince Young so don't clash with the Titan« – dem Track *Da Rockwilder* (1999) von Method Man und Redman entlehnt. Method Man rappt: »We don't condone bitin', see them skull and crossbones / Protecting what I'm writing / Don't clash with the Titan who blast with a license / To kill rap recitings«⁵¹. Das Ich der Zeilen ist mit allen Mitteln dazu bereit, seine Texte zu schützen – wer Method Man und Redman Zeilen klaut, könnte durchaus ein Fall für Dr. Carter im Krankenhaus werden. Während die beiden sich also klar gegen das Zitieren aussprechen,⁵² entwendet Lil Wayne ausgerechnet diesem Song eine Halbzeile. Dabei ist der Bezug allerdings so deutlich und intentional, dass auch hier von einem *biting* kaum die Rede sein kann. Vielmehr als dass Dr. Carter *Da Rockwilder* lediglich inhaltlich widerspricht, zeigt er verschiedene Wege auf, wie man andere Rapper*innen auf legitime

47 Vgl.: »No I already graduated / And you can live through anything if Magic made it.« (Kanye West: *Can't Tell Me Nothing*. Auf: Ders.: *Graduation*. Auch transkribiert in: Bradley, DuBois: *The Anthology of Rap*, S. 711–713).

48 Die Zusammengehörigkeit des Namens Kanye West mit seiner Line wird auch auf Ebene des Beats angezeigt. Beide Zeilen »Besides Dr. Kanye West is one of the brightest« und »'Cause you can get through anything if Magic made it« werden durch das Einsetzen der Drums miteinander verknüpft.

49 Vgl. die Lines »Look I'm okay, but my watch sick« (Young Jeezy: *Go Crazy*) und »And I'm okay, but my watch sick« (Lil Wayne: *A Milli*. Auf: Ders.: *Tha Carter III*).

50 Bradley: *Book of Rhymes*, S. 127.

51 Method Man, Redman: *Da Rockwilder*.

52 Wobei auch Method Mans Titan-Line selbst schon ein halbes Zitat ist (vgl.: »They writin' got us clashin' like titans«, Black Star: *K.O.S. (Determination)*).

und originelle Weise zitieren kann. Bradley schlussfolgert: »What separates ›biting‹ and ›enlightening‹ is the difference between mere repetition and repetition with a difference.«⁵³ Am besten bringt das wahrscheinlich Dr. Carters Line »Cause you just like it, so you say it just like it« auf den Punkt, die durch die homophone Entsprechung der Worte »just like it« und »just like it« in kondensierter Weise die inhaltliche These des Songs auf Ebene des Syntagmas umsetzt. Es noch einmal genauso zu sagen heißt, es richtigerweise *nicht* noch einmal genauso zu sagen. Dabei scheint die künstlerische Wette auf sich selbst darin zu bestehen, die Differenz zwischen »mere repetition« und »repetition with a difference« oberflächlich möglichst klein, aber maximal intensiv zu halten.

Lil Wayne, so wird durch die ›Szene des Nicht-Schreibens‹ deutlich, ist nicht der alleinige Autor der Lyrics beziehungsweise Akteur im Rahmen des Tracks. An verschiedenen Stellen werden Spuren der Kollaboration offengelegt: durch die Shoutouts an Freunde und Helfer*innen, die Produktion und Inspiration sowie durch die Intertextualität und deren Reflexion. Die zweite Strophe besteht fast vollständig aus Zitaten und damit aus Momenten transindividueller Autorschaft. Dr. Carter tritt als Wiederholer fremder Rede, als Verknüpfer von Zitaten in Erscheinung. Gleichzeitig jedoch wird dabei versucht, Originalität zu markieren und die spezifische Eigenleistung hervorzuheben. Durch die Übernahme anderer Texte wird Eigenes geschaffen. Schreiben ist nicht nur ein kollaborativer Akt, sondern auch einer, der von individuell-originnellen Momenten lebt.

Haiyti: Skit

Ich bin alleine wenn ich schreibe
no Team, no Team, no Team
Haiyti: No Team

Im Unterschied zu Jay-Z und Lil Wayne verzichtet Haiyti für die Arbeit an ihren Lyrics nicht gänzlich aufs Schreiben. Diesen Aspekt betonte Haiyti, als sie 2021 mit dem von der GEMA verliehenen Deutschen Musikautor*innenpreis in der Kategorie »Text Hip-Hop« ausgezeichnet wurde: »Der Preis ist wirklich eine Wertschätzung für mich, weil ich schreibe mich zu Tode. Immer wieder. Jetzt war ich fünf Tage im Studio und ich schreibe meine Texte meistens direkt dort. Ich habe, glaube ich, mehr als tausend Texte in meinem Leben geschrieben und wirklich noch keiner, außer die hundert Prozent GEMA für Text, die ich bekomme, hat mir das anerkannt.«⁵⁴ In dem Zitat inszeniert sich Haiyti einerseits als Vielschreiberin, womit

53 Bradley: Book of Rhymes, S. 127.

54 Haiyti in GEMA: Rapperin Haiyti gewinnt den 12. Deutschen Musikautorenpreis.

sie eine im Rap häufiger anzutreffende Selbstbeschreibung als hyperpotente und nicht zu stoppende ›Schreib-Maschine‹ bedient.⁵⁵ Andererseits betont sie mit der Formulierung, dass sie sich »zu Tode« schreibe, den immensen Arbeitsaufwand ihres Schreibprozesses.⁵⁶ Darüber hinaus reklamiert sie mit der Aussage, dass sie die GEMA-Gelder nicht mit anderen teilen müsse, die vollständige Urheberschaft ihrer Texte für sich.⁵⁷ Auch hier bedient sie eine Genrekonvention des Rap: Dem verbreiteten »Fremdinterpretationstabu«⁵⁸ zufolge sollen Rapper*innen nur die Texte performen, die sie selbst verfasst haben. Dass derartige Selbstaussagen von Autor*innen »nicht als Klartexte zu lesen sind, sondern ihrerseits die Möglichkeit von Fiktion nicht ausschließen, dürfte sich«, wie Zanetti warnt, »von selbst verstehen.«⁵⁹ Trotzdem beziehungsweise gerade deshalb können diese für die Analyse von Schreibprozessen produktiv gemacht werden, da mit der Beschreibung der Herstellung eines Textes gleichzeitig eine spezifische Vorstellung von Autorschaft hergestellt wird.⁶⁰

Auf die konkrete Frage danach, wie sie ihre Texte konzipiere, antwortet Haiyti: »So wie sie kommen. Ich schnappe mir einen Zettel, ich hack' was ins Phone rein, ich füttere den Laptop. Der Rest wird freestyle und am Ende alles zusammengepuzzelt.«⁶¹ Haiyti zufolge zeichnet sich ihre Arbeitsweise also durch Spontaneität sowie eine Mischung aus Schriftlichkeit und Mündlichkeit aus. Doch nicht nur in Interviews, auch in ihren Texten thematisiert Haiyti immer wieder die Entstehung ihrer Lyrics. So zum Beispiel auf dem als eigenständigen Titel geführten *Skit* des 2022 veröffentlichten Albums *Ich lach mich tot*. Darauf wird, so zumindest die Inszenierung, ein akustischer Einblick in Haiyis Aufnahmepraxis im Tonstudio gewährt, indem die Arbeit an einer Line aus dem anschließenden Track *Cash-flow* ausgestellt wird. Dabei lässt sich nicht feststellen, ob *Skit* eine Momentaufnahme aus der tatsächlichen Studiosituation wiedergibt, oder aber eine fingierte Szene darstellt (eine Ununterscheidbarkeit, die typisch für Skits, Interludes und andere

55 Vgl. Wolbring: »Für mich ist das Schwerste beim Schreiben 'n leeres Blatt zu finden« sowie den darin untersuchten Song Prinz Pi: Schreibmaschine.

56 Zwar überwiegen im Rap, wie Wolbring gezeigt hat, Songs, in denen zur Ausstellung von Coolness und Souveränität der Schreibaufwand heruntergespielt wird (vgl. Wolbring: »Für mich ist das Schwerste beim Schreiben 'n leeres Blatt zu finden«). Allerdings lassen sich auch in Rap-Songs Schreibszenen finden, die durch die Thematisierung von materiellen und kreativen Widerständen bis hin zum Eingeständnis von Schreibblockaden oder des Absprechens der eigenen Autorschaft das Schreiben problematisieren (vgl. z. B. Torch: Ich hab geschrieben; Blumentopf: Block Und Bleistift; Haiyti: klunker; OG Keemo: 3 Ringe – Outro; Apache 207: Fame; Prinz Porno: Mondlied).

57 Zum Zusammenhang von Urheberschaft und (genialer) Autorschaft vgl. Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft.

58 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 147.

59 Zanetti: Literarisches Schreiben, S. 67.

60 Vgl. Zanetti: Literarisches Schreiben, S. 68.

61 Haiyti in Lehner: Haiyti über »Montenegro Zero«.

kurze Einspieler im Rap ist). Skits bestehen meist aus selbstreflexiven Szenen oder Dialogen.⁶² Oft enthalten sie Aufnahmen von scheinbar realen Telefonaten, Gesprächen oder Sprachnachrichten. Somit umgibt Skits eine Aura der Authentizität, was im Rap vielfach zur Herstellung der eigenen *realness* genutzt wird. Sie stellen damit ein »Mittel der unabdingbaren Selbstinszenierung und Medialisierung«⁶³ dar, mit denen Rapper*innen ihre Person(a) entwerfen. In dieser Tradition stehend wird Haiyti's *Skit* als authentisches Dokument ihrer Aufnahmepaxis inszeniert und will so als Mikrokosmos ihrer Arbeitsweise verstanden werden.

In *Skit* rappt Haiyti eine Wortfolge immer wieder und immer anders. Was dabei nicht vorkommt, ist allerdings die im darauffolgenden Song *Cashflow* zu hörende Line: »Bin zu breit für die Clique, zu breit für den Clip«.⁶⁴ Die Strukturelemente der Line, wie Parallelismus und Reim (>Clique/Clip-), bleiben konstant präsent, während sich Wortlaut und Flow stetig verändern:

Zu breit für den Money Clip, es geht aber nicht
 Bin zu brei... bin zu breit für die Clique, viel zu ...
 Zu viel Geld für ... zu viel ... zu breit für Money ... zu breit für Money Clip
 Zu breit für M... zu breit für den s... zu breit für den Clip, okay?
 Zu breit für den ... zu ...
 Money äh ... zu breit ... zu breit für den Clip⁶⁵

Wie Haiyti hier um Flow und Formulierung ringt, tut einem als Hörer*in fast schon weh. Mit dem intensiven Laborieren an einer einzigen Line, die in *Cashflow* auch noch anders gerappt wird als in *Skit* und dabei angesichts der vorgetragenen Geschwindigkeit und Textmenge des Songs beinahe untergeht, soll in *Skit* (ähnlich wie im Zitat zur Preisverleihung) aufgezeigt werden, wie viel Mühe und Anstrengung Haiyti die Arbeit an ihren Lyrics kostet, obwohl deren *delivery* im Song letztlich mühelos erscheint. Haiyits Arbeitsprozess besteht nicht bloß aus einem einfachen Aufnehmen von spontan gerappten Lines, sondern beinhaltet auch konstante Repetition und Revision.

Am Ende von *Skit* richtet sich Haiyti an eine weitere im Studio anwesende Person, um über ihre Lyrics- und Flow-Experimente zu sprechen – möglicherweise an Khaled El Hawi oder Jeffrey Boadi, die zusammen das Produzentenduo Bounce Brothas bilden und *Cashflow* produziert haben. Nachdem Haiyti unterschiedliche Versionen der Line ausprobiert hat, fragt sie:

62 Vgl. Neumann: HipHop-Skits, S. 135.

63 Neumann: HipHop-Skits, S. 135.

64 Haiyti: Cashflow. Auf: Dies.: Ich lach mich tot.

65 Haiyti: Skit. Auf: Dies.: Ich lach mich tot.

So was?

[Andere Person] Mhm.

Was für die Clique?

[Andere Person] Ich hab keine Ahnung, ich raff grade nichts.

Guck mal, äh, bin zu breit für die Clique

De-de-de, Money Clip

Da-ka-da, Money Clip

Haiyti – so wird mit der ›Szene des Nicht-Schreibens‹ deutlich – ist nicht die einzige Person im Studio. Mehr noch: Nicht nur, dass die andere anwesende Person durch ihre bloße Präsenz die Arbeit im Studio beeinflusst oder als Produzent beziehungsweise Engineer an der technischen Realisierung mitwirkt, Haiyti nutzt ihr Gegenüber explizit als Ansprechpartner in Bezug auf das Verfassen ihrer Lyrics. Gleichzeitig jedoch bleibt festzuhalten, dass Haiyti die Aufnahmeszene dominiert. Sie ist die Person, die die meiste Zeit zu hören ist, die aktiv ihr Gegenüber anspricht und das Gespräch lenkt, während die andere Person keine wirkliche Hilfe zu sein scheint: »ich raff grade nichts.«

Einerseits stellt der Skit also explizit eine Szene der Kollaboration aus (er hätte vor dem Einsetzen des Dialogs enden können, tut es aber nicht), andererseits zeigt er eine Szene kollaborativer Autorschaft, in der ausgerechnet der Beitrag des Gegenübers maximal klein ist (auch hier hätte eine andere Szene gezeigt werden können). Noch im Moment der Kollaboration stilisiert sich Haiyti zur zentralen, quasi-alleinigen Akteurin des Songs. Trotz der Darstellung eines kollaborativen Arbeitsprozesses wird damit an Topoi genialischer Solo-Autorschaft angeknüpft. Während ihr Gesprächspartner und wir als Hörer*innen noch von den Wortfetzen *Skits* überrollt werden und ›keine Ahnung haben‹, hat Haiyti bereits die nächste Idee auf dem Weg zum *Cashflow* umgesetzt.

Schluss

Über den Blick auf die ›Szenen des Nicht-Schreibens‹ haben wir versucht, eine pragmatische Perspektive auf Autorschaft zu entwickeln, die Individualität weder negiert noch kollaborative Anteile überbetont. Die Analyse der in Rap-Lyrics präsenten Selbstreflexion ihrer Entstehungsprozesse erlaubt es, sowohl die romantische Vorstellung eines genialisch-hochgestimmten, alleinarbeitenden Autorsubjekts zu entmystifizieren als auch Momente kollaborativer Autorschaft zu flexibilisieren. So haben die drei Songs beispielhaft gezeigt, dass *rap writing* eine grundlegend kollaborative Praxis darstellt, wobei gleichzeitig deutlich geworden ist, dass selbst in kollaborativen Arbeitsprozessen »stets zumindest Reste privativer Praktiken«

präsent bleiben.⁶⁶ Darüber hinaus verfügen alle drei Tracks über ein stark ausgeprägtes Akteursbewusstsein und stellen dieses auch explizit aus, was uns eine generelle Eigenschaft des Rap zu sein scheint. Die Ausstellung kollaborativer und transindividueller Momente in den Songs führt einerseits zur Relativierung des Bilds einer genialen Autorinstanz, andererseits wird gerade dies immer wieder dazu genutzt, den Geniegedanken zu festigen. Unser auf der Schreibszenenforschung aufbauender Ansatz ermöglicht es, Autorschaft von einem genuin literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus zu denken sowie dabei die für die Inszenierung von Autorschaft relevanten Paratexte wie Interviews, Anekdoten usw. zu berücksichtigen und so der konstitutiven Multimedialität des Rap zumindest annäherungsweise gerecht zu werden.

Diskographie (Transkriptionen A. F. und T. K.)

- Apache 207: Fame. Auf: Ders.: Treppenhaus. Two Sides 2020.
 Black Star: K.O.S. (Determination). Auf: Dies.: Mos Def & Talib Kweli Are Black Star. Rawkus 1998.
 Blumentopf: Block Und Bleistift. Auf: Dies.: Grosses Kino. Four Music 1999.
 Haiyti: Ich lach mich tot. Hayati 2022.
 Haiyti: klunker. Auf: Dies.: influencer. Hayati 2020.
 Haiyti: No Team. Auf: Dies.: ATM. Vertigo 2018.
 Jay-Z: D.O.A. (Death of Auto-Tune). Auf: Ders.: The Blueprint 3. Roc Nation, Atlantic 2009.
 Jay-Z: Pump It Up – Freestyle. Auf: Ders.: The S. Carter Collection (Mixtape). Roc-A-Fella 2003.
 Jay-Z feat. Santigold: Brooklyn Go Hard. Auf: Notorious. Music from and Inspired by the Original Motion Picture. Bad Boy 2009.
 Kanye West: Graduation. Def Jam, Roc-A-Fella 2007.
 Lil Wayne: Tha Carter III. Cash Money 2008.
 Method Man, Redman: Da Rockwilder. Auf: Dies.: Blackout! Def Jam 1999.
 MoTrip: Schreiben, schreiben. Auf: Ders.: Embryo. Universal 2012.
 Nas: Hip Hop Is Dead. Def Jam u. a. 2006.
 OG Keemo: 3 Ringe – Outro. Auf: Ders.: Fieber. Chimperator 2024.
 Prinz Porno: Mondlied. Auf: Porno Privat. Mikrokosmos 1999.
 Prinz Pi: Schreibmaschine. Auf: Ders.: Donnerwetter. No Peanuts 2006.

66 Brokoff u. a.: Ankündigungstext zum Workshop »Kollektive Autorschaft: Digital/Analog.« Vgl. auch den auf dem Workshop beruhenden Band: Camper u. a. (Hg.): Kollektive Autor:inenschaft – digital/analog.

- Symba, DJ Drama feat. Roddy Ricch: Never Change. Auf: Symba, DJ Drama: Results Take Time. Atlantic 2022.
- The Notorious B.I.G.: You're Nobody (Til Somebody Kills You). Auf: Ders.: Life After Death. Bad Boy, Arista 1997.
- Torch: Ich hab geschrieben. Auf: Ders.: Blauer Samt. 360°, V2 2000.
- Young Jeezy: Go Crazy. Auf: Ders.: Let's Get It: Thug Motivation 101. Def Jam 2005.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Baßler, Moritz: Lyrics im Medienverbund Pop. Am Beispiel von Elvis Costellos und Linda Ronstadts *Alison*. In: Frieder von Ammon, Dirk von Petersdorff (Hg.): Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft. Göttingen 2019, S. 131–146.
- Barber, Andrew: No I.D. Tells All: The Stories Behind His Classic Records. In: Complex (23.12.2011), <https://www.complex.com/music/a/andrew-barber/no-id-tells-all-the-stories-behind-his-classic-records> (Stand 31.10.2023).
- Becker, Daniel Levin: What's Good. Notes on Rap and Language. San Francisco 2022.
- Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn u. a. 1981.
- Bradley, Adam: Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop. 2. Aufl. New York 2017.
- Bradley, Adam, Andrew DuBois (Hg.): The Anthology of Rap. New Haven, London 2010.
- Brandstetter, Gabriele: Choreo-Graphien. Schreibszenen im Tanz. In: Christine Lubkoll, Claudia Öhlschläger (Hg.): Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität. Freiburg 2015, S. 389–401.
- Brokoff, Jürgen u. a.: Ankündigungstext zum Workshop »Kollektive Autorschaft: Digital/Analog« an der Freien Universität Berlin, 5. bis 6. Mai 2021. In: Temporal Communities (o. D.), <https://www.temporal-communities.de/events/works-hop-kollektive-autorschaft.html> (Stand 31.10.2023).
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen. Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M. 1991, S. 759–772.
- Campe, Rüdiger: Writing Scenes and the Scene of Writing: A Postscript. In: MLN 126 (2021), S. 1114–1133.
- Diederichsen, Dierich: Über Pop-Musik. Köln 2014.
- Endres, Martin: Poetiken des Materiellen. In: Ralf Simon (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität. Berlin, Boston 2018, S. 529–541.

- Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. 2. Aufl. Bensheim, Düsseldorf 1993.
- Frith, Simon: Performing Rites. On the Value of Popular Music. Oxford u. a. 1996.
- Gamper, Michael u. a. (Hg.): Kollektive Autor:innenschaft – digital/analog. Heidelberg 2024.
- Geulen, Eva: Schreibszone. Fanfiction (mit einer Fallstudie zu Joshua Groß). In: Hanna Hamel, Eva Stubenrauch (Hg.): Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2023, S. 51–68.
- Haverkamp, Anselm: Klopstock/Milton – Teleskopie der Moderne. Eine Transversale der Europäischen Literatur. Stuttgart 2018.
- Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999.
- Jay-Z: Decoded. New York 2010.
- Jay-Z: The Blueprint 3. Roc Nation 2009, Booklet.
- Kanye West: Can't Tell Me Nothing. In: Adam Bradley, Andrew DuBois (Hg.): The Anthology of Rap. New Haven, London, S. 711–713.
- Lehner, Christian: Haiyti über »Montenegro Zero«. In: Radio FM4 (11.1.2018), <https://fm4.orf.at/stories/2888844> (Stand 15.11.2023).
- Lil Wayne: Dr. Carter. In: Adam Bradley, Andrew DuBois (Hg.): The Anthology of Rap. New Haven, London, S. 672–675.
- McLeod, Kembrew: Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. In: Journal of Communication 4/49 (1999), S. 134–150.
- Mikos, Lothar: »Interpolation and sampling«: Kulturelles Gedächtnis und Intertextualität im HipHop. In: Jannis Androutsopoulos (Hg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld 2003, S. 64–84.
- Neumann, Stefan: HipHop-Skits – Grundlegende Betrachtungen zu einer Randscheinung. In: Fernand Hörner, Oliver Kautny (Hg.): Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. Bielefeld 2009, S. 121–139.
- Nielson, Erik, Andrea L. Dennis: Rap on Trial. Race, Lyrics, and Guilt in America. New York 2019.
- Pabst, Stephan, Niels Penke: Kollektive Autorschaft. In: Michael Wetzels (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft. Berlin, Boston 2022, S. 411–428.
- Plachta, Bodo: Editions-wissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart 1997.
- Stingelin, Martin, Matthias Thiele: *Portable Media*. Von der Schreibszone zur mobilen Aufzeichnungsszene. In: Dies. (Hg.): Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon. München 2010, S. 7–27.
- Wolbring, Fabian: Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen 2015.
- Wolbring, Fabian: »Für mich ist das Schwerste beim Schreiben 'n leeres Blatt zu finden«. Fingierte Schriftlichkeit in deutschsprachigen Raps. In: David Chris-

- topher Assmann, Nicola Menzel (Hg.): *Zum Textgerede der Jahrtausendwende*. München 2018.
- Zanetti, Sandro: *Literarisches Schreiben. Grundlagen und Möglichkeiten*. Stuttgart 2022.
- Zanetti, Sandro: *Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus – Literaturwissenschaftliche Schreibprozessforschung*. In: Katja Barthel (Hg.): *Dynamiken historischer Schreibszenen. Diachrone Perspektiven vom Spätmittelalter bis zur klassischen Moderne*. Berlin, Boston 2022, S. 29–42.

Medienverzeichnis

- Decatur Dan: No I.D. – Let The Story Begin. In: YouTube (17.5.2011), <https://youtu.be/CgMglv3eYcg?si=5hqTKzdh3s2vbkvd> (Stand 31.10.2023).
- GEMA: Rapperin Haiyti gewinnt den 12. Deutschen Musikautorenpreis. In: YouTube (5.3.2021), <https://youtu.be/b9akEroqock?si=h2PJTOvxXtXwuBUc> (Stand 31.10.2023).
- Hov Videos: Jay-Z and Sway – Explains Not Writing Anything Down, Recalls Free-styling for Sway – 2003. In: YouTube (25.11.2018), https://youtu.be/5AThrQ-3_nQ?si=tATDlxiOtv66Puq6 (Stand 31.10.2023).
- PowerfulJRE: Joe Rogan Experience #1881 – Rick Rubin. In: YouTube (27.6.2024), <https://youtu.be/uFiR3nVtYKY?si=9AdG8ULGspkp34oz> (Stand 13.12.2024).
- The New York Times: Why Rappers Stopped Writing: The Punch-In Method. In: YouTube (20.9.2023), https://youtu.be/FSgl95BEmdo?si=UhH3IWbRY6_rYiTU (Stand 31.10.2023).
- The Pivot Podcast: Lil Wayne: Louisiana Roots, Prison Time, Respect Over Money & Sharing His Untold Stories | The Pivot. In: YouTube (11.7.2023), https://youtu.be/3FXb8g6kexA?si=DGA4LvE3sf_YvEXY (Stand 31.10.2023).

Rap als Schemaliteratur?

Gattungsexperimente in Ebows *Prada Bag* und
OG Keemos *Vögel*

Manuel Paß

2009 konstatierte der Ethnolinguist H. Samy Alim, dass dem Aspekt der Sprache innerhalb der Hip Hop Studies zu wenig Bedeutung geschenkt werde.¹ In den USA änderte sich das noch im selben Jahr mit Adam Bradleys *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, in Deutschland spätestens 2015 mit Fabian Wolbrings *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Auffällig ist, dass beide Monographien, die jeweils als Startpunkt einer intensiveren literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Rap gelten können, sich Raptexten aus einer gattungstheoretischen Perspektive nähern: Ihr Ziel ist es, Raptexte als eigene Textsorte oder Gattung zu fassen und deren spezifische Poetik zu beschreiben. Ein solcher Zugang erlaube es, die »signifikanten Kennzeichen«² der immer noch verhältnismäßig jungen Textsorte herauszuarbeiten. Damit liefert er die Grundlage für eine angemessene literaturwissenschaftliche Rezeption der Texte, indem beispielsweise typische Sprechakte wie boasten und dissen nicht einfach zu Irritation führen, sondern als Teil der Wirkungsdispositionen (darunter fallen etwa eine Inszenierung von »Coolness«, »Überzeugtheit« und »Autorität«³ durch das Sprecher-Ich) begriffen werden, die sich selbst wiederum ein Stück weit aus der historischen Entstehung des Genres erklären lassen.⁴ Wolbring liefert dabei eine relativ weite Bestimmung der Textsorte Rap:

Abgesehen vom Autorschaftsmodell, das als textexternes Kennzeichen wohl alle Raps betrifft, sind die konstitutiven Kennzeichen der Textsorte m.E. allesamt formal-ästhetischer Natur. Sie bestehen in der oralen Realisation, der basalen Einstimmigkeit, der rhythmischen Bindung an den 4/4-Takt und der Reimgebunden-

1 Vgl. Alim: *Straight Outta Compton*, *Straight aus München*, S. 5.

2 Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 12.

3 Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 415.

4 Vgl. Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 427 und S. 434. Ich verwende die Begriffe »Genre« und »Gattung« hier äquivalent, auch weil die Textgattung »Raptext« sich meines Erachtens nicht getrennt vom Genre »Rap« denken lässt.

heit. Texte, die diese Kennzeichen nicht aufweisen, sind kaum noch als Raps zu klassifizieren.⁵

Über diese formalen Bestimmungen hinaus, die wohl tatsächlich die meisten Raptexte erfassen, werden jedoch auch spezifischere Merkmale der Gattung beschrieben, wie etwa typische Stilmittel, Themen und Topoi des Rap. Einerseits beobachtet Wolbring dabei eine prinzipielle thematische Offenheit – theoretisch kann alles zum Gegenstand eines Raptexts werden –, andererseits stellt er aber fest, dass sich »Rapschaffende zumeist auf einen geteilten Topoi-Bestand ihrer Zuhörerschaft verlassen«,⁶ sie »orientieren sich [...] am vorhandenen Bestand an Topoi und Sprechverhaltensmustern und reproduzieren mit den formalen Strukturmustern die inhaltliche Ausgestaltung gleich mit.«⁷ Rap als Gattung in einem engeren Sinn ist damit nicht nur bestimmt durch allgemeinere Merkmale, sondern auch durch konkrete regelpoetische Parameter. Terminologisch finde ich hilfreich zu unterscheiden: Während erstere wahrscheinlich dazu führen würden, dass man *überhaupt* von einem Raptext spricht, können letztere dazu veranlassen, von einem *typischen* Raptext zu sprechen. Während eine Beschreibung von Rap als Gattung zwar erst einmal wertfrei vorgeht und damit noch nichts über die Originalität der konkreten Texte gesagt ist, weist Wolbring aber darauf hin, dass das strenge Orientieren an einer Regelpoetik ein negatives ästhetisches Urteil nach sich ziehen kann:

Dennoch lassen sich durchaus intersubjektiv vermittelbare Merkmale der allermeisten Rap-Texte benennen, nach denen sie als literarisch schwach einzuschätzen sind. So sind sie in ihrer Orientierung an regelpoetischen Standards häufig unoriginell und innovationsarm. Zudem reflektieren die Rapschaffenden ihre Formsprache zumeist nicht in Hinblick auf deren Überstrukturiertheit, d.h. den Möglichkeiten der Semantisierung nicht-semantischer Text-Ebenen wie Lautung, Rhythmus und Konnotationsspektren. Raps sind selten semantisch ambivalent, sondern deutlich auf Verständlichkeit ausgelegt. Inhaltlich sind sie oft banal, beliebig und zuweilen auch ethisch bedenklich.⁸

Ein Raptext könnte dann gemäß regelpoetischer Standards zwar eben ein guter *Raptext* sein und dennoch nach anderen literarischen Maßstäben als ästhetisch nicht besonders anspruchsvoll eingestuft werden. Festzustellen, dass Raptexte sich also literaturwissenschaftlich betrachten lassen, bedeutet noch nicht, sie als eigenständige ästhetische Gegenstände oder gar literarische Texte ernst zu nehmen. Sie

5 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 247.

6 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 361.

7 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 359.

8 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 135.

werden damit potentiell darauf reduziert, ›bloÙe Genretexte‹ zu sein, die festgelegten Maßstäben folgen, welche sie mehr oder weniger gut erfüllen. Für sie würde dann gelten, was Moritz Baßler mit dem Begriff der Schemaliteratur beschreibt:

Eine Literatur, die selbstverständlich Gattungsmuster erfüllt, tendiert [...] zur Schemaliteratur (in der Gegenwart z. B. Krimi, Thriller, Fantasy, Film-Formate wie Drama, Zombiefilm, Fernseh-Formate wie die Sitcom etc.). Ihre stabilen Eigenschaften bedienen mehr oder weniger ausdrücklich mit der Gattung verbundene Rezeptionserwartungen und erfüllen sozusagen die Funktion, eine Markenqualität zu garantieren. Wo Thriller draufsteht, ist auch Thriller drin, der Rezipient und Käufer wünscht hier keine Überraschungen und Brüche auf der Ebene des Genres.⁹

Ähnliches müsste man auch über Raptexte sagen, ginge man wie Wolbring davon aus, dass sie ihre Gattungsmuster streng erfüllen – wie originell auch immer sie das tun mögen.

Ich möchte im Folgenden dafür argumentieren, dass eine solche gattungstheoretische Perspektive auf Raptexte zwar einerseits unerlässlich für deren angemessenes Verständnis ist und sich auch originelle Konventionsbrüche nur vor dem Hintergrund der typischen Poetik eines Raptexts verstehen lassen, dass andererseits die gattungstheoretische Perspektive Raptexte aber zugleich in die Nähe der Schemaliteratur rückt und ihre ästhetische Eigenständigkeit verdeckt.¹⁰ Der Fokus des gattungstheoretischen Zugangs liegt auf der Beschreibung einer typischen Poetik und nicht auf der Analyse jener Texte, die mit diesen Gattungskonventionen auf ambitionierte Weise spielen oder brechen und so eigene Formen hervorbringen.¹¹ Gerade letzteres scheint mir aber wichtig, wenn es darum geht, Raptexte als literarische

9 Baßler: Interpretation und Gattung, S. 55.

10 Der Umstand, dass Gattungszuschreibungen bestimmte Arten von Interpretationen begünstigen und andere verstellen können, sowie der Fakt, dass sie bestimmte intertextuelle Bezüge hervorheben, während sie andere verdecken, wird auch in der literaturwissenschaftlichen Gattungsforschung diskutiert (vgl. Baßler: Interpretation und Gattung, S. 54; Zymner: Zur Gattungstheorie des ›Handbuches‹, S. 4).

11 Auch Wolbring weist darauf hin, dass sich kein Pauschalurteil über die literarische Qualität von Raptexten insgesamt fällen lässt und hebt die Wichtigkeit von konkreten Einzelanalysen hervor. Allerdings macht er die Einschränkung, dass er die Originalität eines Raptexts lediglich in der originellen *Erfüllung* der Gattungsparameter verortet, nicht im Hervorbringen einer eigenen Formsprache: ›Ein ästhetisches Pauschalurteil über eine solche zu fällen und damit ungeprüft Millionen von Rap-Texten jedweden Kunstwert und den Status als Literatur abzusprechen, ist m. E. illegitim. Vielmehr gilt es, im Einzelfall zu beobachten, wie die Form eingesetzt bzw. ›aufgefüllt‹ worden ist oder generell zu befragen, für welche Zwecke bestimmte Formen wirkungsdispositional geeignet sind‹ (Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 137).

Texte ernst zu nehmen. Ein konkreter Raptext kann und sollte auch als eigenständiges ästhetisches Phänomen relevant sein und behandelt werden, nicht nur als Ausdruck oder Exemplar einer sozialen und kulturellen Praxis oder einer bestimmten Textsorte.

Ich möchte dieser ästhetischen Spezifik von Raptexten im Konkreten nachgehen und zwei Texte der letzten Jahre exemplarisch in Close Readings untersuchen, die auf komplexe und formal eigenständige Weisen mit ihrer Gattung spielen und sie bewusst reflektieren. Dafür setze ich mich mit Ebows Song *Prada Bag* und OG Keemos Song *Vögel* auseinander. Abschließend zeige ich, wie sich aus der Beschäftigung mit diesen Songs hilfreiche Denkanstöße zur immer schon komplizierten Rezeptionssituation der Literaturwissenschaft in der Auseinandersetzung mit Raptexten gewinnen lassen.

Ebow: *Prada Bag*

Ebows Song *Prada Bag*, der 2022 auf ihrem Album *Canê* erschien, ist ein Beispiel für Metareflexion auf Genrekonventionen, das einen näheren Blick lohnt. Ich möchte kurz ein mögliches Rezeptionserlebnis mit dem Song nachzeichnen, der sich anfangen vom Songtitel, bis hin zu den Lyrics und zum Soundbild bewusst genrekonform gibt. *Prada Bag* beginnt mit einer Hook, in der dieselbe Zeile acht Mal wiederholt wird: »Prada-Bag, ja, guck ma', was ein Swag, ja / Komm in deine Hood, nimm deine Ehre weg, ja«. Die Hörer*in denkt an einen typischen Boast mit Markennamen und materiellen Gütern, wie man ihn aus anderen Songs des Genres kennt. Die Hook besteht aus der Wiederholung des immer gleichen Markennamens, der auch den Songtitel darstellt.¹²

Der Text geht dann über in die erste Strophe, in der dieses Prinzip augenscheinlich fortgesetzt wird. Der Part folgt der Form der Aufzählung, reiht selbstinszenierend eigene Tätigkeiten und Eigenschaften aneinander, mit denen geboastet wird und stellt einen ausschweifenden Lebensstil zur Schau: »Wir flexen und flexen und flexen / Bis der letzte Schein weg ist«, »Fick Steuern und so, ich checks nicht / Ess Oystern und so«. Mit »Relax nicht, relax nicht, relax nicht« wird dann der ebenfalls genretypische Topos des kapitalistischen Unternehmer-Ichs beschworen. Die folgenden Zeilen führen dieses Motiv weiter und erinnern zusätzlich an den Gangsta-Rap-Topos, man habe der eigenen Mutter zwar viele Sorgen bereitet, aber irgendwann werde sich der Hustle bezahlt machen:¹³ »Mama fragt, wann ich back bin /

12 Vgl. z. B. Uf0361: Balenciaga; Hustensaft Jüngling feat. LGoony: Gucci Store.

13 Vgl. z. B.: »Die Haare meiner Mum war'n mal braun, jetzt sind sie grau / Und ich schwör, für jede Sorgenfalte, die ich dir machte, Mama, kauf ich dir ein Haus« (Kollegah: Morgengrauen).

Baba ruft an, ich text ihm / Kann wieder nicht ran, alles stressig«. Es folgt die Feststellung, dass man als einflussreiche Person viele Feinde habe, denen man allerdings immer einen Schritt voraus sei:¹⁴ »Faschos woll'n mich kill'n / Bullen sind am Trippen, deswegen kauf ich ihre Vill'n«. Und am Ende des Parts wird, wenn Ebow rappt »Lauf rum, als würd ich pimpen«, mit dem Pimp eine klassische Figur des US-amerikanischen Gangsta-Rap aufgerufen, die für die Rolle des Zuhälters steht, aber auch allgemeiner gefasst einen bestimmten materialistischen Lebensstil und protzigen Kleidungsstil verkörpert.¹⁵ Darauf folgt wieder acht Zeilen lang die Hook. So weit, so genreförmig, könnte man meinen.

Nach der zweiten Hook allerdings bricht der Song mit seiner bisherigen Form. Die Drums setzen aus und es beginnt ein Spoken Word-artiger Teil, der rhythmisiert, aber ohne Reime oder festes Metrum vorgetragen wird. Hier wird der zuvor vollzogenen Sprechakt des Boastens kritisch reflektiert, zugleich aber auch eine Interpretation der politischen Dimension dieses Sprechakts vorgeschlagen:

Schau mal, die Leute fragen immer: »Warum muss es im Rap darum gehen, wer wie viel Cash macht, welche Marken du trägst, welchen Wagen du fährst?« und so weiter, ne?

Aber wenn du in einer Gesellschaft aufwächst, die dich immer als Mensch zweiter Klasse sieht

Immer von oben herab

Dann ist deine einzige Möglichkeit, auf gleicher Augenhöhe zu stehen, ihnen zu imponier'n

Und natürlich wär es eine Möglichkeit, 'n guten Job zu haben, studiert zu haben, ne?

Dann nehm'n sie dich vielleicht ernst

Aber wenn du diesen Weg nicht gehen kannst, dann bleibt dir halt nicht viel

Und du eignest dir das an, was sie gerne hätten

Du trägst die Marken, die sie gerne hätten

Du fährst den Wagen, den sie gerne hätten

Das ist der einzige Moment, wo du ihre Aufmerksamkeit bekommst

Wenn du dir etwas nimmst, wovon sie denken, dass es dir nicht zusteht.

Flexen wird so für Ebow ein widerständiger Akt, ein Versuch »auf gleicher Augenhöhe zu stehen« in einer Gesellschaft, die Anerkennung an Statussymbole knüpft.

14 Vgl. z. B.: »das ist ein Song für meine Feinde denn sie zielen mit der Gun / wollen meine Scheine, aber kriegen einen Schwanz« (Vega & Bosca: Meine Feinde); »Und noch immer wollen die Neider Kollegah tot sehen« (Kollegah: Genozid).

15 Ein prototypisches Beispiel für das Bild des Pimp ist die Selbstinszenierung von Notorious B.I.G. mit überdimensionierten Goldketten, goldener Sonnenbrille, Pelzmantel und vergoldetem Spazierstock.

In dieser Erklärung wird auch jener »bourgeois gaze«¹⁶ mitadressiert, der über die ganze Protzerei womöglich nur irritiert die Nase rümpft: »Ich mein, Almans laufen rum wie die größten Hippies und machen mir auf Bohème / Lass mal mich mit dem Look in einen Laden reingeh'n / Die denken sofort, ich will was klau'n, die schau'n mich nicht mal an«. Der zur Schau gestellte Antikapitalismus eines Bildungsbürgertums stellt für Ebow selbst ein Privileg dar. Flexen dagegen wird zur Möglichkeit dem *bourgeois gaze* etwas entgegenzusetzen und sich der Deutungsmacht dieses Blicks zu entziehen, gerade weil es um materiellen Reichtum – anders als vielleicht um kulturelles Kapital – keinen Deutungsstreit geben kann. Geld spricht gewissermaßen für sich:

Aber ich, im Prada-Outfit, im Benzer, in deiner weißen Nachbarschaft
 Mach dir mehr Angst als irgendwelche Clans auf RTL
 Warum?
 Weil ich ein Bild werde, das du nicht zuordnen kannst
 Ich ficke dein'n Kopf in dem Moment
 [...]
 Und kannst nichts dagegen tun, du kannst nichts machen
 Du kannst mir meinen Flex einfach nicht nehme'n, egal, was du machst
 Das Traurige daran ist, dass du mehr Respekt vor dem Kapitalismus an mir hast
 als vor mir selbst.¹⁷

16 Die erste Verwendung des Begriffs »bourgeois gaze«, die ich finden konnte, entstammt Samantha A. Lyles Aufsatz (*Mis*)recognition and the middle-class/bourgeois gaze: A case study of »Wife Swap«. Lyle demonstriert die Existenz eines solchen »bourgeois gaze« oder »middle-class gaze« am Beispiel US-amerikanischer Reality-TV-Shows. Der Begriff verhält sich äquivalent zu dem des »male gaze«, den die Filmtheoretikerin Laura Mulvey geprägt hat (vgl. Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema). Lyle legt den Fokus auf die Weise wie bessergestellte Schichten in Opposition zu sich ein Bild von *working class* entwerfen, das immer wieder aufs neue erzeugt wird und zugleich auf die eigene Wahrnehmung zurückwirkt. Lyle beschreibt die untersuchten Reality-TV-Shows als »a bourgeois project that, on the one hand, is preoccupied with self-improvement and the accrual of just the right forms of cultural, symbolic and economic capital, and on the other, defines itself in opposition to an *imagined* working-class project of disinvestment of the self« (Lyle: (Mis)recognition and the middle-class/bourgeois gaze, S. 320). Der Begriff »bourgeois gaze« lässt sich meines Erachtens mit Gewinn auf andere Bereiche übertragen, um die Anteile des sozialen Standpunkts an der eigenen Wahrnehmung zu markieren.

17 Wolbring zitiert ein Torch-Interview, in dem dieser eine Erklärung dafür liefert, weshalb Rap jene neoliberalen Werte reproduziert, die er teils zugleich anprangert: »Die Jungs [die Hip-Hopper] hatten ja auch gar nicht so ein großes Konzept, die wollten gar nicht so groß mit irgendwelchen Systemen aufräumen. Die wollten nur sich selbst repräsentiert wissen ... Der Unterschied ist eigentlich der – und das ist ein Riesenunterschied: die Punks wollten aus dem System raus und die anderen Jungs wollten ins System rein. [...] Die Punks wollten sich halt [...] von dem lösen, was sie hatten, und die anderen wollten da erstmal hin. Die waren da noch gar nicht. Die anderen [die Punks] wollten ihren Paß gar nicht mehr haben: »Naja, ist doch

Der Song endet schließlich erneut mit der Hook »Prada-Bag, ja, guck mal, was ein Swag, ja / Komm in deine Hood, nimm deine Ehre weg, ja«. Diese wird nun allerdings in einer Art melancholischem Klagegesang vorgetragen. Die abschließende Zeile, die in den ersten beiden Wiederholungen der Hook wie eine klassische Gangsta-Rap-Floskel klang, erscheint nach dem Spoken-Word-Part in einem anderen Licht. Bildhaft aufgerufen wird nicht mehr die Hood eines imaginären Kontrahenten, der erniedrigt werden soll. »Deine Hood« ist nun die wohlhabende weiße Nachbarschaft, die »Ehre«, die genommen werden soll, deren Privilegien.

Hört man den Song vor dem Hintergrund der im Spoken-Word-Part vorgeschlagenen Interpretation des Flexens nun noch einmal von vorne, drängt sich auch für den – auf den ersten Blick nur allzu genreförmigen – ersten Part eine neue Lesart auf. Die Zeilen besitzen nun ebenfalls jene Ambivalenz, die dem Flexen als empowernder Praxis innerhalb kapitalistischer Logik eingeschrieben ist. »Wir flexen und flexen und flexen / Bis der letzte Schein weg ist« liest sich plötzlich nicht mehr wie das Zurschaustellen eines kurzsichtigen hedonistischen Lebensstils, sondern eine nüchterne Beschreibung der Wichtigkeit von Statussymbolen für Teilhabe, teils wird dafür sogar eine prekäre finanzielle Situation in Kauf genommen. »Fick Steuern und so, ich check's nicht« klingt nicht mehr wie ein ignorant Statement einer Person, die nicht einsieht, etwas vom eigenen Reichtum an den Staat abtreten zu müssen, sondern wie ein ehrliches Eingeständnis der Überforderung, wo es womöglich keine Eltern gibt, die finanzielle Bildung leisten oder mit sperrigem Behördendeutsch weiterhelfen können. Und auch auf den Flex »Ess Oystern und so« folgt das Eingeständnis »es schmeckt nicht« und damit die Erkenntnis, dass man in einem wohlhabenden sozialen Milieu fremd bleibt, selbst wenn man sich dessen Statussymbole leisten kann. »Relax nicht, relax nicht, relax nicht / Mama fragt, wann ich back bin / Baba ruft an, ich text ihm / Kann wieder nicht ran, alles stressig« klingt nicht mehr wie das Zurschaustellen eines aufregenden Lebensstils im Trubel des Musikbusiness, in dem keine Zeit für die eigenen Eltern bleibt, sondern wie ein Ausdruck von Dauerstress und der Unfähigkeit, Pausen zu machen, wie sie viele Menschen empfinden, die in Armut groß werden und Angst haben, wieder gesellschaftlich abzustiegen. Die Zeile »Faschos woll'n mich kill'n / Bullen sind am Trippen« schließlich hört sich plötzlich deutlich weniger abgebrüht an, sondern wirkt

scheißegal Deutscher zu sein.« Die anderen hätten es gerne mal gehabt.« (zit. n. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 85). Das mag zugespitzt sein, sagt aber etwas darüber aus, weshalb Rap kapitalistische Ideologien reproduziert. Im Fall von *Prada Bag* finden sich beide Momente reflektiert. Der Akt des Flexens wird im selben Atemzug als emanzipatorische Praxis verteidigt, wie der Trauer darüber Ausdruck verliehen wird, dass das Gegenüber mehr Respekt vor dem »Kapitalismus« am Sprecher-Ich habe als vor diesem selbst. Zugleich wird noch das Herabschauen auf Statussymbole als habituelles Privileg derer reflektiert, die bereits »angekommen« sind und nun aus dem System hinauswollen. Vgl. auch Schwerdtner: Hip-Hop, S. 301f.; Staiger: Kopflose Provokation.

auch verletzlich angesichts einer migrantisierten Identität in einem Staat, wo sich das Sprecher-Ich von rechtsextremer Gewalt und Polizeigewalt gleichermaßen bedroht sieht und rassistische Gewalt sogar aus den Reihen dieser Exekutive selbst kommt. Was auf den ersten Blick wie ein typischer genreförmiger Rapsong wirkte, offenbart damit nach dem im Spoken-Word-Teil erfolgten Reframing des Flexens seine semantische Mehrdeutigkeit.

Ebows Song *Prada Bag* ist damit in seinen Inhalten gattungsreflexiv, aber auch in seiner Form. Merkmale, die Wolbring als mögliche Gründe für ein negatives Urteil zur literarischen Qualität von Raptexen anführt, sind im Falle von *Prada Bag* gerade nicht erfüllt:¹⁸ Die Formsprache wird nicht nur hinsichtlich ihrer Überstrukturiertheit reflektiert, sondern die Überstrukturiertheit ist bewusst intendiert (wie man beispielsweise an der Formentscheidung sieht, mit einem genretypischen Textteil zu starten und später – auch durch den Wechsel hin zu freien Rhythmen – mit diesem zu brechen), nicht-semantische Text-Ebenen werden semantisiert (etwa wenn der selbe Text der Hook in der letzten Wiederholung melancholisch gesungen und damit auch eine Veränderung auf der semantischen Ebene angestoßen wird). Und der Text spielt mit semantischer Ambivalenz (besonders der erste Teil, der sich gleichzeitig als genretypischer Flex und als Reflexion auf den ambivalenten Akt und Sprechakt des Flexens und seine gesellschaftlichen Bedingungen lesen lässt).

Indem *Prada Bag* zuerst eine bestimmte Rezeptionserwartung erzeugt, mit der anschließend gebrochen wird, ist das Lied auch ein Metakommentar auf und eine Irritation für jenen *bourgeois gaze*, der mitadressiert wird (»ich, im Prada-Outfit, im Benzer, in deiner weißen Nachbarschaft«) und der den Song womöglich schnell einkategorisiert und als »einen weiteren Rapsong« abstempelt. Insofern der Track es dabei zugleich verweigert, mit typischen Gangsta-Rap-Topoi ironisch zu brechen und sich damit einfach vom materialistischen Gangsta-Rap zu distanzieren, was für Ebow als Akademikerin eine einfache Strategie wäre und vielleicht sogar Sympathien bei einem bürgerlichen Publikum einbrächte, performt er ein Moment von Klassensolidarität.¹⁹ Er ist damit beides: ein genreförmiger Rapsong und eine komplexe Metareflexion, gattungstypisch und gattungsreflexiv zugleich. Für die litera-

18 Was mir hier wichtig scheint zu betonen, ist, dass Wolbring keineswegs ignoriert, dass Raptexen mit einer Vielzahl rhetorischer Stilmittel und Doppeldeutigkeiten aufwarten. Ich verstehe ihn hier vielmehr so, dass diese Stilmittel aus seiner Sicht meist nicht selbst im Rahmen eines Songs oder Albums bedeutungstragend werden, sondern als Ornatus rein dem Erfüllen der Wirkungsdispositionen (wie Coolness, Überzeugtheit und Autorität) dienen.

19 Damit verhält sie sich ähnlich wie die US-amerikanische Autorin und Feministin bell hooks, die sich weigerte, den Aufforderungen von konservativer Seite nachzugeben, sich vom (mehrheitlich von schwarzen Künstler*innen geprägten) US-amerikanischen Gangsta-Rap zu distanzieren. Sie durchschaute gewissermaßen die Aufforderung eines weißen Publikums, den genreinternen Sexismus zu kritisieren, als Manöver, das Genre als solches zu diskreditieren und entschied sich für Solidarität entlang der Identitäten *class* und *race* ohne natürlich ihre

turwissenschaftliche Perspektive ergibt sich dadurch eine doppelte Anforderung: Sie täte dem Song sowohl unrecht damit, ihm die literaturwissenschaftliche Interpretation zu verweigern, als auch damit, ihn auf diese zu reduzieren und ihn sich so potentiell bildungsbürgerlich anzueignen. Um ihm gerecht zu werden muss sie noch in der eigenen Interpretation seine Mehrfachadressierung mit reflektieren.

OG Keemo: *Vögel*

Ein Künstler, der ebenfalls auf originelle Weise Genrekonventionen aufnimmt, reflektiert und bricht, ist OG Keemo. Mit seinem Album *Mann beißt Hund* veröffentlichte er 2022 ein Konzeptalbum, das sich erkennbar an ästhetisch ambitionierten Alben des US-Raps, insbesondere Kendrick Lamars *good kid, m.A.A.d city* orientiert. Kendrick Lamars Alben zeichnen sich gerade dadurch aus, beides zu sein: Sie spielen mit klassischen Gangsta-Rap-Topoi. Zugleich werden diese Topoi aber in eine übergeordnete Erzählung eingeflochten, die sich wie ein Metakommentar auf das Genre und die in ihm repräsentierten Lebensstile und Erfahrungswelten lesen lässt. Auch auf OG Keemos *Mann beißt Hund* sind die ersten drei Songs des Albums nach dem Intro, nämlich *Civic*, *Malik* und *Big Boy*, in Form und Inhalt typische Texte des Genres Gangsta-Rap. In *Civic* heißt es etwa:

Ich bin ein Süd-Süd-Nigga [...] Ich slapp immer noch ein'n Nigga ausm Gleichgewicht, ey
 Deine zwölf Männer bell'n zwar, doch beißen nicht, ey
 Niggas kriegen Klinge von der Seite wie ein Tyson-Schnitt, ey
 Ich bin im Honda, den wir umsonst fahr'n, dank einem Glücksgriff
 Die Bitch suckt mich wie ein MonsterSlush auf dem Rücksitz
 Ich ripp einen Nigga komplett in seinem Distrikt
 Der kontert nicht, weil er weiß, ich mach ihn zu Statistik

Klassische hier repräsentierte Rap-Topoi, die man mit Wolbring nennen könnte, sind etwa: Wettbewerbs-Topos (»Ich ripp einen Nigga komplett in seinem Distrikt«), Authentizitäts-Topos (»Deine zwölf Männer bell'n zwar, doch beißen nicht«), Hypermaskulinitäts-Topos (»Die Bitch suckt mich wie ein MonsterSlush auf dem Rücksitz«) und Lokaltäts-Topos (»Ich bin ein Süd-Süd-Nigga«).²⁰ Wieder gilt: So weit, so genreförmig.

nach innen gerichtete Kritik aufzugeben (vgl. bell hooks: *Outlaw Culture*, S. 138. Das Beispiel entnehme ich Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 30).

20 Vgl. Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 351–380. Ebenfalls interessant ist, dass der Song selbst bereits durch den Titel *Civic*, also einerseits der Kurzform für das Automodell Honda Civic, andererseits aber auch dem englischen Wort für »bürgerlich«, markiert,

Im Kontext des Albums gewinnen die Songs jedoch eine besondere Aufladung. Auf *Mann beißt Hund* wird aus den drei Perspektiven der Figuren Malik, Yasha und Karim (OG Keemos eigener bürgerlicher Vorname) erzählt, die im Intro-Song eingeführt werden. Zusätzlich gibt es einen anonymen Erzähler, der auf Skits zu hören ist, die über das Album verteilt sind, und der den drei Protagonisten in gebrochenem Deutsch kleine Sprüche über das Wesen von Hunden und Vögeln mit auf den Weg gibt. Gegen Ende des Albums findet sich außerdem OG Keemos eigene Erzählstimme, die aus seiner Position als Künstler und Verfasser der Texte spricht. Die Figur Maliks steht am deutlichsten für das Mindset, das Gangsta-Rap-Songs prägt. So sind auch die drei genannten Songs *Civic*, *Malik* und *Big Boy* deutlich mit seiner Figur verknüpft.²¹

Im Verlauf des Albums wird Karims Perspektive immer wichtiger, während er sich gedanklich von Malik emanzipiert. Motivisch werden die Songs durch das Bildpaar Hunde und Vögel zusammengehalten. Auf verschiedenen Skits werden diese Allegorien weiter entfaltet: Hier die Hunde, immobil, aggressiv und wehrhaft, dort die Vögel, mobil, frei und verwundbar.²² Die Figur Yashas wird dabei stärker mit der Allegorie des Vogels verknüpft, die Figur Maliks mit der des Hundes. Der Verlauf der Rahmenerzählung beschreibt Karims Übergang vom Hund zum Vogel. Auf den ersten Songs werden noch gehäuft Sprachbilder aus dem Wortfeld des Hundes verwendet (»nehm die Fährte auf«, »Hunger nach bunten Scheinen, Cali und Hundeweibchen«²³) und die Vögel als fremd markiert und als schwach dargestellt (»Der Block ist am brennen, tote Vögel fallen wieder aus der Luft«²⁴). Gegen Ende des Albums dagegen nimmt Karim langsam selbst die Rolle des Vogels an und beschreibt den Übergang von Hund zu Vogel:

Gibt es ein'n Himmel für'n Hund? [...]
 Ich zähl bis fünf und ich springe

dass es sich beim Diebstahl des Wagens um einen fehlgeleiteten Versuch der Teilhabe an der bürgerlichen Gesellschaft handelt.

- 21 *Civic* folgt auf das Ende des Intro-Tracks, wo Malik vorschlägt, ein Auto zu stehlen: »Malik sagte: »Fuck it, wer hat Bock auf Business?« / Zückte Draht und zeigte auf ein'n Civic«. Im Song *Malik* wird bereits durch den Titel Maliks Perspektive markiert. Und auf *Big Boy* heißt es am Ende: »Mein Bro sagt, ihr seid corny, denn ihr labert vor der Police / Er sagt, am besten sagst du gar keinen Namen, wenn sie dich fragen (No) / Aber wenn, dann sag ihn'n, es heißt nicht Malik, es heißt Malik«. Erzählt wird also – nicht immer ganz klar unterscheidbar – teils direkt aus Maliks Perspektive (*Malik*), teils aus der Perspektive von Karim selbst (*Big Boy*), allerdings hier am Anfang noch deutlich unter dem Einfluss von Malik stehend.
- 22 Auch der Albumtitel selbst bewegt sich in dieser Bildsprache. »Mann beißt Hund« ist dabei erst einmal eine unerwartete Umkehrung, in der die Entwicklung der Figur Karim zu OG Keemo im Laufe der Erzählung bereits angedeutet ist.
- 23 OG Keemo: *Big Boy*. Auf: Ders.: *Mann beißt Hund*.
- 24 OG Keemo: *Malik*. Auf: Ders.: *Mann beißt Hund*.

Entweder ich flieg oder werde zur Erinnerung [...]
 Ich witter, wenn Niggas nicht aus dem Rudel sind [...]
 Denn ich nehm seit ein paar Jahren schon Anlauf und bete nur, dass mir der Flug
 gelingt.²⁵

Gerade im Allegorie-Paar von Hund und Vogel finden sich die Werte eines typischen Gangsta-Rap-Mindsets und seiner Topoi kritisch in Frage gestellt. Auf dem Song *Vögel*, der aus der Sicht Yashas erzählt ist, wird das am deutlichsten. Indem er eine künstlerische Metareflexion auf den Lebensstil darstellt, der in den genretypischen Gangsta-Rap-Songs zu Beginn des Albums glorifiziert wird, rückt er diese in ein ambivalentes Licht. Auch in seiner Form spielt und bricht er mit regelpoetischen Konventionen des Gangsta-Rap.

Vögel fällt zuerst durch seine Länge auf: sechs Minuten Spielzeit, dabei keine Hooks und ein Beat, der weitgehend ohne Drums (also eigentlich strenggenommen ohne ›Beat‹) auskommt.²⁶ Umgebungsgeräusche und Dialogfetzen mischen sich immer wieder ins Instrumental und geben dem Song Anleihen eines Hörspiels. Darin besitzt er ein Moment intermedialerer Hybridität, wie es für die Gegenwartskunst insgesamt kennzeichnend ist.²⁷ Die Erzählung beginnt in medias res: »Ich wette, die Jungs fang'n zu wimmern an / Wenn alles nach Plan geht, dann landet jemand heute noch im Nimmerland / Ich berüh die Neun, doch falls ich diesen Riesen nicht bezwingen kann / Dann bleibt mir immer noch die Klinge in der Hand als Plan B«. Der Text markiert bereits hier Literarizität durch seine uneigentliche Sprache, die Übernahme von Topoi aus Mythen oder Märchen (der Held hat die Aufgabe einen Riesen zu bezwingen) und das Erzeugen von Spannung durch erzählerische Mittel. Weiter heißt es: »Dieser Raum ist gebrechlicher Stahl / Flächendeckend vernarbt, er krächzt und er klagt / An der Wand flimmert hektisch 'ne Zahl'nkette und warnt mich / Ein letztes Mal vorm Start, so als hätt ich 'ne Wahl«. Langsam begreifen wir, dass die erzählende Figur Yasha sich in einem Aufzug befindet. Die Fahrt nach oben löst bei ihm Erinnerungen an ein von typischen Gangsta-Rap-Szenen geprägtes Leben aus, die auf der Binnenebene wie eine Lebensbeichte erzählt werden. Die Ziffern des Fahrstuhls an der Wand sind dabei das strukturierende Element der Erzählung:

Die Ziffer an der Wand zittert in Rot
 Und so, wie sich die ›5‹ mit einer *line* in eine ›6‹ verwandelt

25 OG Keemo: Vertigo. Auf: Ders.: Mann beißt Hund.

26 Diese Art von Rap wurde in den USA vor allem von Roc Marciano und dem 2024 verstorbenen Rapper Ka etabliert. Gerade letzterer stand mit Alben wie *The Night's Gambit* (2013) für eine betont poetische Spielart des Rap. Der *drumless* Beat von *Vögel* lässt sich als musikalisches Zitat davon sehen.

27 Vgl. Juliane Rebentisch: Theorien der Gegenwartskunst. Hamburg 2013, S. 101–102.

Erinnert's mich an den Kollegen, der mit Päckchen handelt
 Und wie er diesen Sommer alles ausprobieren wollte
 Und wie wir beide 's letzte Schuljahr abbrechen und dann mit
 16 Jahren und sechs anderen auf der Treppe landen
 Und wie ich langsam check, wie schlecht mental sein letzter Stand ist
 Und wie er dann irgendwann mit Beruhigungsmeds behandelt wurde
 Und jetzt nur noch langsam antwortet und Sätze stammelt

Die Stufenfolge, markiert von den Ziffern der Fahrstuhlwand, folgt dem ambivalenten Aufstieg des Erzähler-Ichs in der Hierarchie des Blocks, der sich – wie sich am Beispiel des Freundes, der auf Drogen hängen bleibt, bereits andeutet – in Wahrheit als Abstieg herausstellt.²⁸ Wie die »5« an der Fahrstuhlwand durch einen zusätzlichen Strich der digitalen Anzeige zur »6« wird, so verwandelt sich auch der Freund des Ich-Erzählers »mit einer *line*« und betritt damit die nächsthöhere Ebene. Der Song reflektiert so in Form und Inhalt kritisch auf die Logik einer ›Straßenhierarchie‹, wie sie den vorangegangenen Gangsta-Rap-Songs zugrundeliegt und auch oft im genretypischen Hypermaskulinitäts- und Wettbewerbstopos impliziert ist.

Die Fahrstuhlfahrt endet und der zweite Part beginnt, als das Erzähler-Ich die Tür zum Dach des Hochhauses öffnet (musikalisch untermalt von einem neuen Streicher-Sample, auch der Mix des Songs wechselt in einen offeneren, räumlicheren Klang). Eingeleitet wird dieser zweite Part mit der Zeile »Das ist also die Siedlung wie Gott sie sieht«. Das Erzähler-Ich überblickt nach seinem Aufstieg zum ersten Mal den Block und die Regeln dieses sozialen Systems von oben, gewissermaßen aus der Vogelperspektive. Nachdem die eigenen Verstrickungen reflektiert wurden und das Erzähler-Ich ein Wissen darüber erlangt hat, wie das soziale System in dem es aufgewachsen ist, die eigene Lebensgeschichte geprägt hat, kann es dazu in reflektierende Distanz treten: »am Ende hab ich ihn doch besiegt / Jetzt kann mir egal sein, ob der Block mich liebt / Denn ich spür oft nicht mal Nostalgie«.

Das Hochhaus wird als der Riese offenbart, den es zu Beginn des Songs zu bezwingen galt: »Ich steh auf dem Kopf des Riesens / und triumphiere mit wunden Händen«. Nun, aus der Vogelperspektive, wird dem Erzähler-Ich allerdings auch klar, dass der ›Riese‹, mit dem es hier konfrontiert ist, sich nicht mit einer Klinge bezwingen lässt. Stattdessen wird gerade Sprache, die Mitteilung der erlangten Perspektive, zum Mittel, mit dem sich das soziale System bekämpfen ließe: »Ich brauche keine Klinge, ich brauch eine Stimme« heißt es in der vorletzten Zeile. Das Erzähler-Ich imaginiert sich in verschiedenen Rollen, die anstelle seiner selbst, im sozialen System einen Wandel anstoßen könnten:

28 Nachdem von der Erinnerung an einen eskalierten Streit erzählt wird, an dessen Ende ein Student »schreiend aus der Seite blute[t]« heißt es entsprechend, die Treppen-Metaphorik fortführend: »Ich schwor mir danach, ich hätt mit den Jungs ein'n Scheiß zu tun / Doch saß dann ein'n Tag später wieder mit ihn'n auf den gleichen Stufen«.

Vielleicht komm ich wieder, vielleicht in Form eines Briefs
 Adressiert an 'ne Mutter, deren Jobzusage ihren Sohn nicht mit Ot ticken ließ
 Vielleicht komm ich auch wieder mit Flügeln oder Gefieder
 Als Leader, als großer Bruder, der dir sagt: »Fass das Zeug nie an«
 Vielleicht als irgendein Grund, aus dem du lieber zuhause bleibst
 Statt draußen Streit zu suchen oder in ein Haus zu steigen

Auch diese vom Erzähler-Ich depersonalisierten Fantasien sind dabei wie der Verweis auf die Stimme an Sprache geknüpft: ein Brief, der Satz eines großen Bruders, ein Grund. *Sprachlich* ließe sich aus der eigenen Perspektive ausbrechen und jene Vogelperspektive erlangen oder vermitteln, in der der Song kulminiert.

Dem Erzähler-Ich selbst scheint diese Stimme aber paradoxerweise zu fehlen: »ich brauch eine Stimme«. Nach dieser vorletzten Zeile endet der Song mit dem angedeuteten Sprung des Erzähler-Ichs vom Hochhausdach. Durch den Verweis auf die fehlende Stimme aber auch durch den angedeuteten Suizid am Ende wird der Akt des Erzählens eigentlich unmöglich, es gibt niemanden mehr, der berichten könnte. Der Song legt also selbst offen, dass es sich um eine fiktive Sprecherposition handeln muss. Wer im Gegensatz zum Erzähler-Ich eine Stimme hat, ist der Interpret, OG Keemo, der sich in die Perspektive der Figur hineinversetzt und damit zwar im Rahmen des Albums autofiktional erzählt, allerdings auf *Vögel* nicht aus der eigenen Perspektive, sondern aus der Sicht mehrerer Menschen des eigenen Umfelds, die in der Figur Yasha zusammengefasst sind.²⁹ Damit bricht der Song mit dem Authentizitätsgebot, das für Rap bestimmend ist³⁰ und löst es zugleich ein. Es handelt sich um eine Geschichte, die durch die in Paratexten markierten autobiographischen Anteile Anspruch auf Wahrheit erhebt. In der Art wie sie vermittelt wird, wird sie dennoch fiktionalisiert, allerdings gerade, um ihre Aussagekraft zu verstärken.³¹

Vögel nimmt damit im Gesamtkonzept des Albums eine besondere Rolle ein. Motive, die sich zuvor in Form von genretypischen Gangsta-Rap-Songs fanden, werden intradiegetisch in die Erzählung eingebettet und kritisch reflektiert. Die in diesen Topoi implizite Stufenfolge einer Straßenhierarchie wird ebenfalls zum strukturbildenden Element von *Vögel*, allerdings mit der Wendung, dass der Aufstieg in dieser

29 Vgl. OG Keemo in ARIA NEJATI: OG Keemo über »Mann Beisst Hund«, Depression, Vaterschaft & Kriminalität, ab Min. 13:28, 22:05.

30 Vgl. Klein, Friedrich: Is this real?, S. 10, 158.

31 Der Gangsta-Rap-Topos vom »Song für die verstorbenen Brüder« (vgl. z. B. Fler: Warum bist du so?), wie er im Genre üblich ist, wird damit ebenso wenig auf klassische Weise bedient. *Vögel* verwendet stattdessen erzählerische Techniken, Figurenpsychologie und Allegorien, um poetisch ein umfassenderes Bild jenes sozialen Systems zu zeichnen, das mehrere Bekannte in den Tod getrieben hat.

Hierarchie ein fataler ist. Schließlich ergeben sich durch die gewählte Erzählstimme interessante Konsequenzen für das Rap-typische Authentizitätsgebot.

Gerade letzteres wird im Verlauf des weiteren Albums an verschiedenen Stellen wieder aufgegriffen. Auf *Töle* rappt OG Keemo aus der Sicht von Malik an sich selbst adressiert: »Alles, wovon du rappst, bin ich [...] Du machst Profit mit der Siedlung, in der ich wirklich leb«, OG Keemo rappt dann aus seiner eigenen extradiegetischen Perspektive als Künstler: »Ich bin seit ich Geld für's Reden krieg, geplagt von Überlebensschuld«. Schließlich werden Rezipient*innen adressiert, die nicht selbst aus dieser Welt kommen:

Das hier geht an den Hörer, der nicht versteh'n kann
Was Jungs wie du und ich geseh'n hab'n
Ich hoff, du bist okay
Dein Business ist dein Business, Bro, ich versteh
Du solltest die Dinge hören, die ich auf Songs nicht erzähl'n kann

Authentizität wird gerade durch den Verweis darauf erreicht, dass es sich um eine gefilterte, ästhetisch verfremdete Perspektive handelt.³² Das Erzähler-Ich reflektiert sowohl seine eigene Sprechposition wie auch die Position der Rezipient*innen, bricht so mit dem üblichen Authentizitätsgebot und holt es zugleich auf höherer Ebene wieder ein.

Das Album zelebriert den zur Schau gestellten Lebensstil einerseits selbst und enthält typische Gangsta-Rap-Songs, die sich als solche rezipieren lassen. Der größere Erzählrahmen unterläuft deren innere Logik im Verlauf des Albums aber zunehmend. Überlegungen, die die Erzählstimme OG Keemos selbst anstellt, verhandeln das Problem, dass er nun sprachlich von der Erzählung (von der Glorifizierung und Kritik) einer Lebenswelt profitiert, die nicht mehr seine eigene ist. Damit äußert er Gedanken, die sich auch bei aktuellen Vertreter*innen einer klassenbewussten Literatur finden.³³ Einerseits zeigt sich das Album seiner Literarizität und seiner eigenen Bedingungen bewusst und stellt eine explizite Aufforderung zur Interpretation dar, andererseits wird durch genreförmige Gangsta-Rap-Songs die Gefahr

32 Das wird noch unterstrichen durch den letzten Song des Albums *Ende*, der in starkem Kontrast zur inszenierten Rückblende auf *Anfang* seine Gegenwärtigkeit ausstellt und dadurch Authentizität markiert. Hier spricht nicht die Figur Karim, sondern der Künstler OG Keemo: »13. September, ich befinde mich fünf Wochentage / Vor der offiziellen Deadline der Albumabgabe [...] Ich hab Franky versprochen, dass ich sein'n Kopf bis zum Termin nicht ficke / Und dass das Outro geschrieben ist, wenn ich wieder aus Berlin zurück bin / Und hier bin ich im ICE Richtung Süden / Mit fünf Stunden, die fliegen, während ich grad dieses Lied abtippe«.

33 Man denke an Didier Eribons *Rückkehr nach Reims* (2009) oder Édouard Louis' *Das Ende von Eddy* (2014).

vermieden, zu stark als Anbiederung an eine bildungsbürgerliche Rezeption zu erscheinen. Diese Form der Mehrfachadressierung verbindet OG Keemo und Ebow.

Gattungs- und Klassenreflexion in Form und Inhalt

Die Songs von Ebow und OG Keemo zeigen, dass ein Verständnis der Gattung ›Raptext‹ entscheidend ist, um Texte angemessen zu begreifen, die mit Gattungsmarkern auf verschiedene Arten spielen, brechen oder diese bewusst ausklammern. Zugleich weisen solche Texte auf die Notwendigkeit hin, die Formsprache und literarische Dimension einzelner Raptexte zu betrachten und sie nicht auf die Zugehörigkeit zu einer Textgattung zu reduzieren. Sie sind gattungsreflexiv auf Arten, die sprachlich und erzählerisch innovativ sind und sind darin bereits mehr als Schemaliteratur, gewinnen also ihre Originalität nicht nur in der originellen *Erfüllung* von Gattungsparametern, sondern in einer eigenständigen Formsprache.

Sie verweigern dabei einerseits eine Vereinnahmung als Hochkultur, indem sie sich klar als Genretext zu erkennen geben. Andererseits geht man ihnen gewissermaßen gerade auf den Leim, wenn man sie als ›bloßen Genretext‹ betrachtet, insofern sie die Rezeptionserwartung eines *bourgeois gaze* ebenfalls reflektieren und diesen bewusst irritieren. Dieses ambivalente Verhältnis von Rap zur Hochkultur ließe sich auch an anderen Texten beobachten und zeigt womöglich, warum die Literaturwissenschaft sich in einer paradoxen Lage befindet, wenn sie Raptexte auf ihre Literarizität hin liest: Die Texte fordern eine solche Lesart einerseits heraus, insofern sie mit künstlerischem Anspruch auftreten und komplexe Strukturen entwerfen, verweigern im selben Augenblick aber auch eine bildungsbürgerliche Vereinnahmung, indem sie auf Blickregime reflektieren und sich explizit in eine Kontinuität mit anderen Texten der Gattung ›Raptext‹ stellen.

Diese ambivalente Haltung muss aber nicht zum Schluss führen, Raptexte von Seiten der Literaturwissenschaft ›in Ruhe zu lassen‹, sondern könnte ein Anstoß dazu sein, noch diese Dimension in die eigene Analyse mit aufzunehmen und damit den eigenen Standpunkt mitzureflektieren. Gerade darin kann die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Rap nicht nur in Bezug auf das Genre als Forschungsgegenstand etwas aufschlüsseln, sondern auch in Bezug auf die eigenen disziplinären Praktiken und sozialen Einbettungen. Nur so bekommt man außerdem in den Blick, wie viele Menschen, teils aus Lebenswelten, von denen sich in der Literatur höchstens in der Nachzeitigkeit des erfolgten gesellschaftlichen Aufstiegs erzählen lässt, in der Gegenwart teils künstlerisch ambitionierte Lyrik schreiben und performen, die wiederum quer durch alle Gesellschaftsschichten breite Rezeption erfährt.

Was sich – daran anschließend – ebenfalls in Frage stellen lässt, ist die Vorentscheidung, meist vor allem Popularität zum Kriterium für eine Beschäftigung mit den Texten zu machen. Während Texte von Capital Bra es in die Feuilletons schaffen,

gibt es zahlreiche durchaus erfolgreiche und viel rezipierte Künstler*innen, deren Texte ästhetisch ambitioniert sind und sich auf komplexe Arten mit Klassenfragen auseinandersetzen, die keine vergleichbare Nobilitierung durch den Kulturbetrieb erleben, die Künstler*innen zuteil wird, deren Texte ohnehin bereits durch ihren herausragenden kommerziellen Erfolg Anerkennung erfahren. Würde man dieser Logik in der Literatur folgen, so müsste man vor allem Sebastian Fitzeks Kriminalromane in Rezensionen besprechen oder im Bereich der Lyrik Rupi Kaur einen Großteil aller Feuilletontexte und literaturwissenschaftlichen Analysen widmen. Das Wissen um literarisch interessante Raptexte (und die Suche danach) sollte die Literaturwissenschaft hier eher als Teil ihrer Arbeit und Expertise verstehen, denn als Rechtfertigungsproblem. Durch seinen Einfluss *und* seine ästhetische Prägnanz erweist sich Rap als relevante Form von Gegenwartslyrik. Gerade im Moment seiner zunehmenden Vermarktung sollte auch der zweite Aspekt nicht in Vergessenheit geraten.

Diskographie (Transkriptionen M. P.)

Ebow: Canê. Alvozey u. a. 2022.

Fler: Warum bist du so? Auf: Ders.: Der Staat gegen Patrick Decker. Maskulin 2015.
Hustensaft Jüngling feat. LGoony: Gucci Store. Auf: Hustensaft Jüngling: Classics.
Money Gang 2018.

Kollegah: Genozid. Auf: Ders.: Zuhältertape Vol. 4. Selfmade 2015.

Kollegah: Morgengrauen. Auf: Ders.: King. Selfmade 2014.

OG Keemo: Mann beisst Hund. Chimperator 2021.

Ufo361: Balenciaga. Auf: Ders.: 808. Stay High 2018.

Vega & Bosca: Meine Feinde. Auf: Various: Willkommen im Niemandland. Wolfpack 2014.

Literaturverzeichnis

Alim, H. Samy: Straight Outta Compton, Straight aus München: Global Linguistic Flows, Identities, and the Politics of Language in a Global Hip Hop Nation. In: Ders. u. a. (Hg.): Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language. New York 2009, S. 1–25.

Baßler, Moritz: Interpretation und Gattung. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010, S. 54–56.

Bradley, Adam: Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop. New York 2009.

hooks, bell: Outlaw Culture. Resisting Representations. New York 2006.

- Klein, Gabriele, Malte Friedrich: *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a. M. 2003.
- Lyle, Samantha. A.: (Mis)recognition and the middle-class/bourgeois gaze: A case study of *Wife Swap*. In: *Critical Discourse Studies* 4/5 (2008), S. 319–330.
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen* 3/16 (1975), S. 6–18.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst*. Hamburg 2013.
- Schwerdtner, Ines: Hip-Hop – zwischen Befreiungsverlangen, Repressionslust und Geschäft. Editorial. In: *Das Argument* 327 (2018), S. 301–302.
- Staiger, Marcus: Kopflose Provokation und Klassenkampf ohne Klassenbewusstsein. Was anfangen mit deutschsprachigem Rap, nachdem er den Echo zerstört hat? In: *Das Argument* 327 (2018), S. 371–376.
- Wolbring, Fabian: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen 2015.
- Zymner, Rüdiger: Zur Gattungstheorie des ›Handbuches‹, zur Theorie der Gattungstheorie und zum »Handbuch Gattungstheorie«. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart 2010, S. 1–5.

Medienverzeichnis

- ARIA NEJATI: OG Keemo über »Mann Beisst Hund«, Depression, Vaterschaft & Kriminalität – Interview mit Aria Nejati. In: YouTube (10.1.2022), <https://youtu.be/J2w9zMCoO2o?si=LiMjZODxru9vc7Ii> (Stand 29.1.2025).

»Und die Nummer, die du zählst, soll drei und nur drei sein!«

Mehrfachadressierung, Multiperspektive und Metapoetik in intertextuellen Rap-Tracks für Kinder (& Jugendliche)

Nils Lehnert

1. Einleitung

Bezogen auf die Prämissen dieses Sammelbands stellt sich ein Widerspruch wie folgt dar: Ist einerseits die Bestandsaufnahme zu unterschreiben, dass die Literarizität oder auch Poetizität von Deutschrap noch unzureichend aufgearbeitet wurde, muss dies andererseits nicht heißen, dass die Applikation »des bildungsbürgerlichen Theorie-Kanons« auf Rap-Tracks notwendigerweise »die genuin literarische Dimension und Qualität der Texte« übersehen muss.¹ Vielmehr scheint es mir, dass nur durch die Aufbietung eines Mindestmaßes an theoretischem Analysebesteck Fragen danach, welche literarästhetischen Facetten Deutschrap mitbringt, zufriedenstellend beantwortet werden können (und in diesem Zug sind auch übers Ziel hinausschießende Feuilleton-Feuerwerke zumindest insofern wünschenswert, als sie graduell dem noch immer virulenten kategorischen Ausschluss des Rap aus Diskursräumen, in denen vor allem ›Hochkultur‹² verhandelt wird, entgegenwirken).

In der Versammlung literatur-, kultur- und medienwissenschaftlicher Analysen im Rahmen des Bands ist dieser Widerspruch aber nur ein scheinbarer, wie im Folgenden gezeigt wird, wenn der Artikel durchaus theorieschwanger, aber immer der Basis der literarischen Dimension des Materials verhaftet der Fragestellung nachgehen wird, wie Kinder- und Jugend-Rap (KJR) mittels des Mittels Intertextualität a) unterschiedliche Publika adressiert, b) Spiele mit Perspektiven elaboriert und c) poetische Positionen auf ein Metalevel hebt.

Wenn man sich generell fragt: »Inwieweit erweitert Deutschrap die dichterischen Möglichkeiten der deutschen Sprache?«,³ dann sollte man für das Distrikt des

1 Ingold, Paß: Call for Papers.

2 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 136.

3 Ingold, Paß: Call for Papers.

KJR vermutlich die Kirche zunächst im Dorf lassen, zumal die ästhetische Dimension und also poetische Funktion⁴ der Rap-Tracks für Kinder und Jugendliche nicht so ausgeprägt ist, wie bei Kendrick Lamar oder anderen. Zugleich darf man aber sagen, dass eine Menge im Fluss ist – und wenn man sich die Entwicklung von etwa Literatur, Film, Serie oder Hörspiel für Kinder und Jugendliche in den letzten Dekaden anschaut und welche Quantensprünge in puncto Qualität und Ambition, allgemeiner postmoderner Tendenzen der Pluralität von Stilen, des medienreflexiven Einsatzes und polyphoner Erzählstimmen zu verzeichnen sind, dann stehen diese Tendenzen auch für KJR zu erwarten bzw. zu erhoffen.

Insbesondere intertextuell operierende Tracks sind (schon jetzt) dazu angetan, wenn man den Titel der Tagung, auf welcher dieser Sammelband fußt, spielerisch ernstnimmt, für den Büchner-Preis in Frage zu kommen – jedenfalls sind mit Lewitscharoff, Becker, Goetz, Beyer, Wagner, Mora, Bärfuss, Erb, Setz und Özdamar Intertextualitätsfreund*innen prominent versammelt. Diesen stellt der Beitrag Nimscheck, Pauli, Sump, Lütke, Hantzsch et al. an die Seite, die als *Deine Freunde*, *Bummelkasten*, *Sukini* und weitere solo oder als Formationen Rap-Musik (auch) für Kinder und Jugendliche präsentieren. Ausgewählt wurden diese Akteur*innen aus dem deutschsprachigen Rap-Universum für Kinder und Jugendliche aufgrund ihrer literarästhetischen Avantgardeposition im Allgemeinen⁵ und ihrer (damit verbundenen) Affinität zur intertextuellen Arbeitsweise im Besonderen.

Untersuchen werde ich exemplarische Tracks auf die drei in KJL/M-Gefilden generell wichtigen und hochwertigen M-Wörter: Mehrfachadressierung, Multiperspektive, Metapoetik. Dabei fokussiert der Beitrag hauptsächlich die textuellen Verweise, obwohl die Palette an Intertextualitätsformen natürlich exponentiell ansteigt, je mehr Modalitäten man mitberücksichtigt, und Rap erfahrungsgemäß in mehr als einer medialen Arena stattfindet (Stichwort Audiovision). An exponierten Stellen nehme ich auch die Musikvideos in den Blick.

2. Minikartographie: Kinder- und Jugend-Rap

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit speist sich aktueller KJR freilich aus der reichen Historie von Kinderliedern generell, entwickelte sich also aus einer Tradition, siehe Eddi & Dän, die als Mitglieder des Wise-Guys-Quintetts das A-capella-Konzept auf das Kinder- und Jugendmusikgleis setzten und dabei auch Rap-Tracks ins Repertoire nahmen. Auch alte Lieder im neuen Look zählen dazu, wenn etwa Thomas D zur Kindercompilation *Giraffenaffen* (2012) den Track *Hätt' ich Dich heut' erwartet* beisteuert. Ohnehin Kunstschaffende sprangen zudem anlassgebunden auf den rollen-

4 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 138–139.

5 Vgl. Siegmund: Sukini, *Deine Freunde* & *Giraffenaffen*.

den Zug und haben Rap als Vehikel gewählt, um das Image von Marken wie der *Maus* oder der *Sesamstraße* zu verjüngen. Auch eingebettet in andere Medienverbünde wie *Bibi und Tina* oder *Die Schule der magischen Tiere* ist Rap mittlerweile schlechterdings im paradigmatischen Register enthalten und wird für die fiktionsinterne wie -externe Musikspur dienstbar gemacht.

Nach diesen Initialzündungen ist KJR als eigenes Genre grob seit der Jahrtausendwende omnipräsent und überaus erfolgreich; geprägt etwa durch Storytelling, Wortwitz, Komik, Inklusions- und Ökologie-Bestrebungen, Gewaltfreiheit und Empowerment, Adoleszenz und Abgrenzung von den Erwachsenen. Nicht nur die Texte sind dabei häufig bereits präexistent, insbesondere Melodie, Rapstil und Beats werden regelmäßig »geklaut«, Virtuosität und Flow haben ein vergleichsweise geringes Gewicht. Vielen dieser multimodalen Artefakte ist schon durch ihre spezifische Entstehungsbedingung eine notwendige Bezugnahme auf Texte und/oder andere Medien eingeschrieben; davon abzugrenzen sind Tracks, die hier in den Fokus genommen werden, die bewusst und frei von solchen Kontexten auf Intertextualität setzen.

3. Intertextualität und Rap (für Kinder und Jugendliche)

Ein Blick in den bildungsbürgerlichen Theoriekanon zeigt dabei sowohl, wie differenziert werden, als auch, wo man generell auf Ausformungen stoßen kann. Allgemein lässt sich zunächst analogisieren: »Wenn es den Literaturwissenschaften um das ›Leben‹ von Texten zu tun ist [...], dann geht es [...] [Intertextualität und Intermedialität; N.L.] um deren Verwandtschafts- und Beziehungsverhältnisse.«⁶ Intertextualität lässt sich eng fassen (Text zeigt auf Text) oder weit (alle medialen Produkte sind mit anderen medialen Produkten verbunden, da man Artefakte nicht ex nihilo kreieren kann). Wenngleich begrifflich sperrig, hat Gérard Genette hier ein wenig Ordnung geschaffen. Er subsummiert Intertextualität unter den *umbrella term* der Transtextualität und unterscheidet fünf Typen:⁷

- *Intertextualität* im engeren Sinne, die Übernahme von Teilen aus anderen Texten, für die das (wörtliche) Zitat als Beispiel gelten kann;
- *Paratextualität*, die Beziehung eines Textes zu den Texten, die zwischen dem (Haupt-)Text und dem Textaußen vermitteln, wie Titel, Vorwort, Fußnoten, Klappentexte usw. [...];

6 Isekenmeyer u. a.: Intertextualität und Intermedialität, S. V.

7 Sowohl der Titel dieses Beitrags als auch die Begriffsverwendung innerhalb setzen Intertextualität in einem weiten Sinne mit Transtextualität synonym; wenn feinere Differenzierungen erforderlich werden, wird von Intertextualität im engeren Sinne gesprochen.

- *Metatextualität*, die Relation zwischen einem Text und Texten über diesen Ausgangstext wie Kommentar oder Kritik;
- *Hypertextualität*, die Überführung eines Textes in einen anderen Text;
- *Architextualität*, die Beziehung eines Textes zu der Textklasse, der er angehört.⁸

Das sind die grundsätzlichen Formen, die man nun noch von Anspielung bis Zitat feingliedern kann mit Parodie, Pastiche, Plagiat dazwischen. Alle Manifestationsformen können mehr oder weniger markiert auftreten, zugleich umfangreicher oder nur punktuell verwendet werden.⁹ Außerdem lassen sie sich nach ihrer Textfunktion unterscheiden in Kritik, Komik, Überspitzung, Satire, Kommentar, Wiedererkennung, »Hommage als Bezeugen von Verehrung für ein berühmtes Vorbild [...] bis hin zur [...] aggressiven Destruktion«¹⁰ – wobei im Rap weitere spezifische hinzutreten. Bezogen auf Medien für Kindheit und Jugend hat Andreas Wicke insbesondere fünf Meta-Funktionen herausgearbeitet: »Polyphonie und semantischer Mehrwert«, »Komik«, »Intellektuelles Spiel«, »Kulturelles Gedächtnis« sowie »Leseförderung«.¹¹

Viele dieser Formen und Funktionen treten auch im Rap auf. Mit Angela Oster lässt sich festhalten, dass die »Texturen des Rap [...] in eine weit ausgreifende Diskurspraktik ein[gebettet sind], die wesentlich intermedial formiert ist.«¹² Tamara Bodden arbeitet heraus, dass neben der omnipräsenten Samplingkultur, die durch und durch intertextuell motiviert ist, und neben direkten Zitaten insbesondere Systemreferenzen auf den Ebenen der Songthemen (bspw. autoreferenzieller Szenediskurs), der Sprechhandlungen (Adressatenbezug, Boasting, Dissing, Representing) und Rap-Rhetorik (Tropen, Vergleiche, Buchstabieren, Homonymiespiele etc.) eingesetzt werden.¹³ Durch die Adaption der Formen und Funktionen von Intertextualität für das Medium Rap entstehen auch nach systeminternen Spielregeln funktionierende Funktionszusammenhänge, sodass beispielsweise Beglaubigung der eigenen *realness*, Coolnesspostulate, bestimmte Topoi oder Aushandlungen von Zugehörigkeit und Abgrenzung aufgerufen werden können.

Ein erstes Beispiel für eine klare Markierung auf struktureller Ebene mit interner Referenz auf das System »Rap« und der doppelten Funktion des *basking in reflected glory*, also sich im Abglanz des Großen zu sonnen und sich selbst aufzuwerten, sowie der einer Hommage, stellt DIKKAs *Pommes mit Mayo* (2021) dar.¹⁴ Simon Müller-Lerch a.k.a. Sera Finale, einer der erfolgreichsten deutschen Songwriter (etwa für

8 Isekenmeyer u. a.: Intertextualität und Intermedialität, S. 3.

9 Vgl. Isekenmeyer u. a.: Intertextualität und Intermedialität, S. 7–8.

10 Isekenmeyer u. a.: Intertextualität und Intermedialität, S. 83.

11 Wicke: Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur.

12 Oster: Sich selbst sprechende Sprachen, S. 44.

13 Vgl. Bodden: C'mon das geht auch klüger, S. 101.

14 DIKKA: *Pommes mit Mayo*. Auf: Ders. Oh Yeah!

Savas und Sido), der mit Nashornmaske in Sido-Manier als DIKKA für die Kleinsten rappt, klopft bei den ganz Großen an: bei Naughty by Nature, und adaptiert in Rap- und Musik-Duktus deren *Hip Hop Hooray* (1993). Es nimmt sich schon etwas wohlfeil aus, wenn mit Pommes mit Maaaaa-yooooo, Maaaaa-yooooo kokettiert wird, aber sofern es etwa zur Anschlusskommunikation taugt, den Kindern das Original vorzuspielen, ist ja auch schon etwas gewonnen und die Saxofonsamples sind gut gealtert.

Etwas weniger mit dem Holzhammer der Wiedererkennungspflicht markiert ist der Vergleich von Deichkind und Deine Freunde. Heißt es im Prätext von *Leider geil* (2012) in unverwechselbarer Deklamation: »Autos machen Dreck, Umwelt geht kaputt / Doch 'ne fette neue Karre ist – (leider geil)«, ¹⁵ wird in *Deine Freunde* (2019) daraus: »Draußen is kalt, ich leck am Geländer / Tsunge bleib häng'n. Aua (Aua)« ¹⁶ oder: »Süße kleine Katze, eben noch lieb / zerkratzt mir den Arm. Aua (Aua)«. Hier werden Raptechnik, Flow, Versstruktur und Trackarchitektur vom Prätext adaptiert, ohne Plagiatsabsicht, sondern mit dem Fokus auf spielerischer Anverwandlung.

4. Analysen

Auch Rap für Kinder und Jugendliche arbeitet also auf mehreren Ebenen transtextuell, was im Folgenden in Bezug auf die drei Ms – Mehrfachadressierung, Multiperspektive, Metapoetik – in kurzen exemplarischen Einzelanalysen vertieft wird. Die Denkoperation ist quasi immer: Intertextualität ist gleich/befördert/bedingt/ist verbunden mit X; und in einem ersten Schritt ist X gleich Mehrfachadressierung.

4.1. Mehrfachadressierung: Von heiligen Handgranaten, glitzernden Pizzas und den krassesten Schlitten

Durch Verweisspiele, die (auch) für ältere Rezipierende einen Reiz haben oder sogar nur von älteren, weiseren Hörer*innen dekodiert werden können, entsteht, wie auch in anderen Medien für Kinder und Jugendliche, Mehrfachadressierung. Das kann All-Age-Komponenten einschließen (also alle haben etwas davon), muss es aber nicht; insbesondere dient dann das quasi nicht-geteilte Wissen zur Evozierung von Anschlusskommunikation (bspw. im Track *C64*, 2020, von *Deine Freunde*, in dem es durch die Referenz auf den »Brotkasten« offenkundig nicht mehr um die Lebensweltrealität aktueller Kinder geht, aber durchaus um geteilte Grundmuster

15 Deichkind: *Leider geil*. Auf: Dies.: Befehl von ganz unten. Alle Rap-Track-Zitate des Artikels stammen aus eigener Transkription (N. L.).

16 *Deine Freunde*: Aua. Auf: Dies.: Helikopter.

menschlicher Erfahrung, wie elterliche Verbote etc.).¹⁷ Verschiedene Formen von Transtextualität sind im Bereich der Mehrfachadressierung wirksam, es dominieren Intertextualität im engeren Sinne und Hypertextualität.

Monty Pythons satirische Heiliger-Gral-Verhohnepipelung *Die Ritter der Kokosnuß* (*Monty Python and the Holy Grail*, 1975) umfasst eine Episode, in der Bruder Maynard den Rittern die Heilige Handgranate von Antiochia, gewissermaßen die kirchliche Wunderwaffe, im Kampf gegen das Killer-Kaninchen bringt. Filmisch wird die »Bedienungsanleitung« klerikal-klamaukesk zelebriert: »Sodann sollst du zählen bis drei. Nicht mehr und nicht weniger. Drei allein soll die Nummer sein, die du zählst. Und die Nummer, die du zählst, soll drei und nur drei sein! Weder sollst du bis vier zählen noch sollst du nur bis zur Zwei zählen; es sei denn, dass du fortfährst zu zählen bis zur Drei. Die Fünf scheidet völlig aus.«¹⁸ Dieses Filmzitat greifen Deine Freunde im Track *Mein lieber Freund, ich zähl bis drei!!!* (2017) als O-Ton und in voller Länge auf. Prima vista ist das »nur« intertextuell im engeren Sinne, genau genommen aber öffnet es eine mehrdimensionale transtextuelle Spielweise. Vom Titel (drei Ausrufezeichen) über den Text (Zahlenmystik und Wortspiele im Dienste der Dreiheit dienen als verbindendes Element, konkrete und wiederum intertextuelle Bezüge manifestieren sich in Lines wie »aller guten Dinge sind drei / das wusste schon Reinhard Mey«¹⁹) bis zum Bild (verschiedene Formen der räumlichen und körperlichen Inszenierung des Trios, die Adidasstreifen, vgl. Abb. 1) wird die Drei zum Strukturprinzip erhoben.

Abb. 1: Screenshots aus: *Deine Freunde: Deine Freunde – Mein lieber Freund, ich zähl bis drei!!!*



Quelle: Screenshots N. L.

17 Vgl. *Deine Freunde*: C64. Auf: Dies.: Das Weihnachtsalbum.

18 Gilliam, Jones (R): *Die Ritter der Kokosnuß*.

19 *Deine Freunde*: *Mein lieber Freund, ich zähl bis drei!!!* Auf: Dies.: Keine Märchen.

Intertextuelle Polyphonie nach Wicke wird evoziert, wenn die beiden Artefakte in produktiven Austausch geraten²⁰ – und das tun sie im vorliegenden Fall durchaus. Zwar wird die Brutalität mitsamt der Kirchen-/Religionskritik ausgespart, aber der Modus der Kritik bleibt beibehalten: etwa an den zwischen gebothafter Apodiktik und Hilflosigkeit changierenden hohlen Floskeln und auch Drohgebärden der Eltern im Rap, was im Film die simuliert-christlichen Worthülsen der Gewaltverherrlichung darstellten. Der Prätext als Spender von Elementen färbt mithin auf den Rap-Track ab, dieser wiederum lässt sich lesen als Rückbezug auf jenen: etwa als kleine Hommage an Monty Python. Nicht nur die primär adressierten Hörer*innen, sondern eben auch die Leute, die die Platte kaufen (oder den Streamingdienst zahlen), die Gatekeeper*innen in Person der Eltern und Lehrer*innen wollen unterhalten sein.²¹

Sukinis Track *Glitzer* (2019)²² hingegen macht nicht punktuell, sondern flächig mannigfache Anleihen in Form eines Gesamtanklangs an die *Pizza* (2017)²³ der Antilopen Gang, mit globaler Transtextualität samt hypertextueller Systemreferenz.

Vergleich zwischen Antilopen Gang und Sukini feat. Saskia Lavaux

Antilopen Gang: *Pizza*

Diese Welt zerfällt, überall Krisen oder Krieg
Die Bienen sterben, Terror in Brüssel und Paris
Die Pole schmelzen, die Regierung macht die Grenzen dicht
Xavier singt, in Europa wird nach rechts gerückt
Das ist echt verrückt! Leute, ist das nötig?
Frieden auf der Welt wär' von heut auf morgen möglich
Ah yeah, wir alle hier sind gleich

Und wir wollen auch das Gleiche – ich kann es dir beweisen
Es klingelt an der Tür, dann kommt der Lieferant

Sukini feat. Saskia Lavaux: *Glitzer*

Diese Welt zerfällt in Rosa und Blau
Irgendwie gibt es nur zwei Farben wieso eigentlich genau
Und diese beiden Farben sind genauestens sortiert
Für Jungen und Mädchen, hab das bis heute nicht kapiert
Grün, Braun, Rot, Gelb, Schwarz, Lila, Türkis
Warum tragen nicht alle Kinder alle Farben die es gibt
Wir kennen es vom Regenbogen, wissen es vom Prisma

Die Welt kann so bunt sein, wir berieseln sie mit Glitzer
Skateboard, Gitarre, Stifte, Springseil und Schminke

20 Vgl. Wicke: Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur.

21 Dass KJR-Akteur*innen häufig auch für Erwachsene gerappt/getextet haben, wäre unter dem Aspekt von Mehrfachadressierung zu durchdenken, da jene vermutlich auch unterschiedliche andere »Ohren« aus der Szene adressieren und Props erhalten wollen.

22 Sukini feat. Saskia Lavaux: *Glitzer*. Auf: Sukini: Schmetterlingskacke.

23 Antilopen Gang: *Pizza*. Auf: Dies.: Anarchie und Alltag.

Antilopen Gang: Pizza

Mit dem dampfenden Symbol unsrer Hoff-
nung in der Hand
Die heilige Scheibe, die alle vereint
Die Weisheit der Menschheit, gebacken in
Teig
Oh, ich glaube fest daran
Dass uns Pizza retten kann!
Sie verbündet diese Welt
Baby, lass uns Pizza bestellen!
Oh, ich glaube fest daran
Dass uns Pizza retten kann!
Jeder Revolutionär
Braucht nur Pizza und Gewehr!

Sukini feat. Saskia Lavaux: Glitzer

Ist da Glitzer drauf oder wenigstens drinnen
Gummistiefel, Winterjacken, Schlafanzug
Ein Leben ohne Glitzer ist gar nicht gut
Oh ich glaube fest daran
Dass uns Glitzer retten kann
Wir verschönern diese Welt
Glitzer für alle und uns selbst
Oh ich glaube fest daran
Dass uns Glitzer retten kann
Jeder Revolutionär
Braucht nur Glitzer ungefähr

Als kardinale Funktion dieses Covers kommt in Betracht, die ›linksgrünversifften‹ Agenda umzutopfen, die Grundeinstellung als Metagitter zu nehmen und neu zu begrünen. Die waffenbejahende Linksradikalität (»Gewehr«) wird zurückgeregelt, Diversity tritt an die Stelle des Vakuums. Mehrfachadressierung ist hier schwerlich zu behaupten, sind die Bezüge zumal in ihrer intermedialen Tragweite nicht ohne weiteres dekodierbar – sehr wohl aber, wenn es konkreter hyper- wie architekturell um bekannte Muster und deren Variation geht, wie im Track *Die krassesten Schlitten* (2020) von Deine Freunde:

(Na, pass mal auf jetzt, was ich hab!)
Sicherlich habt ihr auch schon gehört
Womit so mancher Angeber prallt
Mein Haus, meine Yacht, mein Schlitten
Sitze aus Leder, Lenkrad aus Gold
Jeder baut seinen eigenen Fuhrpark
Und macht vor den Leuten auf ganz dicke Hose
Aber einer weiß längst Bescheid
Lässt sich nicht blenden und durchschaut das Gepose

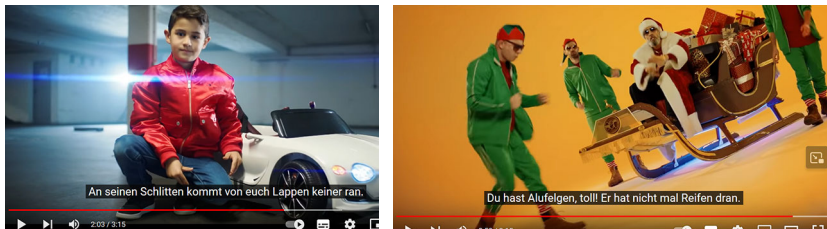
Audi, BMW, Mercedes-Benz
Alles nicht so mega wie du denkst
Du hast dich geschnitten
Wenn du denkst, das sind die krassesten Schlitten
Porsche und Ferrari, keine Chance
Auch wenn du im Lamborghini kommst
Du hast dich geschnitten
Wenn du denkst, das sind die krassesten Schlitten

Den heftigsten Schlitten hier hat immer noch der Weihnachtsmann
 An seinen Schlitten kommt von euch Lappen keiner ran
 Du hast Alufelgen, toll! Er hat nicht mal Reifen dran
 Den heftigsten Schlitten hat immer noch der Weihnachtsmann
 (Den hab immer noch ich, der Weihnachtsmann)²⁴

Dass im Rap Boasting und Dissing Grundmechanismen sind (»ihr Lappen« = Diss; »Den hab immer noch ich, der Weihnachtsmann« = Boast), dass Affalterbach als Produktionsstandort für AMG-gepimpte Mercedes hoch im Kurs steht, wissen viele Hörer*innen, was auf Videoebene stereotyp bis in die Modellwahl, Kleidung und Pose (»Russenhocke«) gedoppelt wird (vgl. Abb. 2). Wer es noch nicht gehört haben sollte, wird hier quasi in die Lage versetzt, es zu wissen (»sicherlich habt ihr auch schon gehört«), wer es schon wusste (viele), genießt die intellektuelle Facette der Intertextualität (Szene-Insider-Wissen).

Unmittelbarkeit und Polyvalenz finden sich in vielen weiteren Formulierungen wie etwa in: »alles nicht so mega, wie du denkst«: Kann einerseits die bestehende Glorifizierungsschraube im Sinne eines Fabian Wolbring'schen Wettbewerbstopos²⁵ eine Runde weitergedreht werden, ist die Persiflage des Schlittengames genauso in Reichweite, indem es als Sackgasse ausgewiesen wird (»durchschaut das Gepose«).

Abb. 2: Screenshots aus: *Deine Freunde: Deine Freunde – Die krassesten Schlitten*.



Quelle: Screenshots N. L.

Am vorliegenden Beispiel ist auch das Spiel mit unterschiedlichen Perspektiven im Kontext von Sprecherkonstruktionen apart. So gibt es einen Wandel im Adressat*innen-du/ihr: »Sicherlich habt ihr auch schon gehört« richtet sich an die reflektierte Zuhörer*innenschaft, »womit so mancher Angeber prollt« hingegen switcht

24 Deine Freunde: Die krassesten Schlitten. Auf: Dies.: Das Weihnachtsalbum.

25 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 362–364.

in einen Diss gegenüber dritten Personen. »Mein Haus, meine Yacht, mein Schlitten« ist dann quasi die parodierte interne Fokalisierung dieser Gruppe, von der pauschal »Jeder« erwähnt wird. Aber in Nullfokalisierung tritt nun wieder ein Sprecher auf (»Aber einer weiß längst Bescheid«), der alle Signale für eine olympische Nullfokalisierung im Gepäck hat: den Blick über die Hic-et-nunc-Origo hinaus, zeitlich zurück, räumlich über den Tellerrand, mit privilegierter Wertungskompetenz ausgestattet etc. – um dann wiederum das lyrische Du in den Kreis der Gedisssten einzuschließen (»Du hast dich geschnitten«, du, im Lamborghini, du ...). Schließlich tritt der Weihnachtsmann *himself* auf, der mit elektroakustisch manipulierter Stimme, Goldkette und Ghettoblaster den Babo markiert und eine weitere Perspektive etabliert (Abb. 2).

4.2. Multiperspektive (samt Metalepse): Quatsch mit Aggro-Hausmeistern

Damit wurde aber eigentlich schon aus der Mehrfachadressierung in den Bereich der Multiperspektive gefadet. Generell gibt es mehrere Phänotypen derselben, populär im Fun-Rap sind etwa die *Ich-So,-Er-So*-Arrangements (Eins Zwo, 1998),²⁶ in der Rappende selbst unterschiedlichen Interessensgruppen Wort und Stimme leihen, aber natürlich auch Varianten, in denen mehrere Rappende denselben Sachverhalt aus unterschiedlicher Perspektive beleuchten bzw. ein heterodiegetischer Erzähler das multiperspektivische Setting liefert, wie in Fünf Sterne Deluxe' *Willst du mit mir geh'n?* (1998).²⁷ Raps werden stets deklamiert, stets liegen Sprecherrollen vor, die die Differenz von Mensch und Rap-Persona markieren.²⁸ Diese Variante findet im KJR beispielsweise in Form von Kind vs. Eltern statt (*Einfach klein sein*, 2012),²⁹ häufig auch von Schüler*in vs. Lehrkraft – oder in unterschiedlich ausgestalteten Gegenpositionen zum Hausmeister. »Alle kriegen Angst, wenn der Hausmeister kommt«,³⁰ heißt es bei Deine Freunde im gleichnamigen Track *Wenn der Hausmeister kommt* (2019). Zwar wird dessen Verhalten eingeordnet und die Werbetrummel für prinzipielle Perspektivübernahme und Anti-Vorverurteilung gerührt, aber dann kommt der popkulturell verbürgte (Filch aus *Harry Potter*) Hausmeister-Diss dennoch mit voller Wucht. Diese Genrevorlage dreht Bummelkasten hyper- wie architextuell auf den Kopf mit dem Rollengedicht-Rap *Hausmeister Klaus*.

Schon auf der Videospur verweisen die Insignien auf Aggro Berlins Sägeblatt, die Scratches und dutzendfachen Verweise auf die Old School – metareferenziell

26 Vgl. Eins Zwo: Ich so, Er so. Auf: Dies.: Sport.

27 Vgl. Fünf Sterne Deluxe: Willst du mit mir geh'n? Auf: Dies.: Sillium.

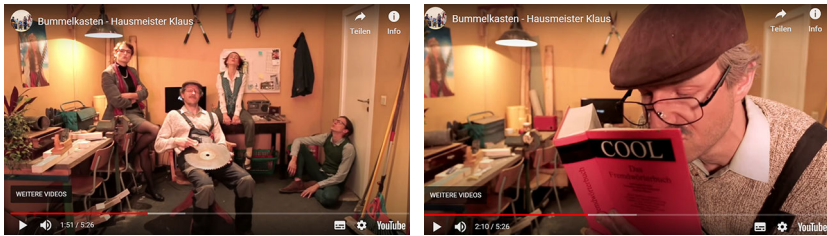
28 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 396.

29 Vgl. Deine Freunde: Einfach klein sein. Auf: Dies.: Ausm Häuschen.

30 Deine Freunde: Wenn der Hausmeister kommt. Auf: Dies.: Helikopter.

auch in Form der alten Schule (vgl. Abb. 3). Das wird überdies performativ beglaubigt, indem die zurückgenommene Habitusinszenierung (Langsamkeit) ausgestellt wird. Hier reichen sich Mehrfachadressierung (was das Sägeblatt soll, ist ggf. erläuterungsbedürftig) mit unüblicher Perspektivenwahl die Hände, indem wir einen Einblick in die Blackbox ›Hausmeisterbüro‹ erhalten und Klaus zugleich als DJ/MC aufgewertet wird. Schon in den ersten Lines wird unmittelbar auf Sidos *Mein Block* (2004) Bezug genommen: »Meine Schere, meine Säge, meine Flex«³¹ – das Rap-spezifische Flexen, das auch bei der Logowahl von Aggros Sägeblatt eine Rolle spielt, wird indessen durch die tatsächliche Notwendigkeit eines solchen Utensils für den Hausmeister perspektivisch gegen den Strich gelesen und seiner Metaphorik entkleidet, zugleich aber auch als Fetisch gelabelt und erhält somit die Deutungsoffenheit zwischen Parodie und spielerischer Ehrerbietung.

Abb. 3: Screenshots aus *Bummelkasten: Hausmeister Klaus*.



Quelle: Screenshots N. L.

Was hier ziemlich dezidiert stattfindet, dass qua Perspektivübernahme eine popkulturelle Negativfigur für Erwachsene wie für Kinder mit Sympathie, Nachvollziehbarkeit und Tiefe (so verweist etwa das Herr-und-Knecht-Zitat auf Bibel, Tolstoi, Nietzsche) ausstaffiert wird, wird in Sukinis Track *Quatsch* (2019) in Form von Perspektivenexperimenten samt Metalepse auf ein anderes transtextuelles Level gehoben. Wie häufiger bei Sukini, die ehemals als Sookee für Erwachsene rappte, wird Figuren – insbesondere weiblichen – feministisch gedacht eine Vita unterlegt. Dadurch wird die vermeintliche (wie im Falle der Videospielfigur Prinzessin Peach im gleichnamigen Track von Sukini, 2019)³² oder verbürgte Passivität durch Aktivität ersetzt bzw. werden Leerstellen bezüglich der *agency*-Armut kreativ

31 Bummelkasten: Hausmeister Klaus. Auf: Ders.: Irgendwas Bestimmtes; vgl. Sido: Mein Block. Auf Ders.: Maske.

32 Vgl. Sukini: Prinzessin Peach. Auf Dies.: Schmetterlingskacke; vgl. Lehnert: Die Welt zerfällt in Rosa und Blau.

mit Füllwerten versehen.³³ In *Quatsch* wird durch die Verwendung dreier magischer Namen ein Lindgren'scher Kosmos evoziert, der den Denkraum auch klein(st)er Rezipient*innen öffnet und auf Annika aus *Pippi Langstrumpf* scharfstellt:

Eines Tages wachte Annika auf
 Und sagte: »Heute nimmt der Tag einen anderen Lauf«.
 »Pippi, mach ma auf, ich hab hunderte Ideen
 Ich hab es im Gefühl: Heute können Wunder geschehn«
 Pippi war verdutzt, aber richtig gespannt
 So ausgelassen hat sie Annika bislang nicht gekannt.
 Annika sprudelte über, war nicht mehr zu bremsen:
 »Lass uns die Wände bemalen und ne Geschichte ausdenken
 Ein Spiel erfinden und ein Baumhaus bauen
 Tiere ausm Zoo befreien, wenn sie traurig schauen.
 Laß uns tanzen in den Straßen und uns freier bewegen«
 – Ab da begann für Annika die schönste Zeit ihres Lebens [...].
 Als Annika und Pippi später im Bettchen lagen
 Sagte Pippi: »Du, ich hab da noch ne letzte Frage:
 Warum hast du dich all diese Dinge bisher nicht getraut?«
 »Astrid hat uns so geschrieben: Ich war leise, du warst laut.«³⁴

Der Clou des Textes findet intertextuell seinen Höhepunkt in der Metalepse »Astrid hat uns so geschrieben« – die Figuren Pippi und Annika, die sich Sukini intertextuell ausborgt, um ihnen ein ganz neues Image zu verpassen, diskutieren in Kenntnis der ›Autorinnen-Intention‹ Lindgrens über ihre eigenen, durch jene zugedachten Wesensmerkmale. Wenn man in diese Rechnung noch einbezieht, dass »Sei Pippi, nicht Annika« ein beliebter feministischer Kalenderspruch ist und die Aufwertung der Figur Annika auch zugleich ein kritischer Metakommentar auf feministische Vereinfachungen darstellt, ist das schon ein starkes Stück Elaboriertheit im Kleinen oder für Kleine. In jedem Fall ist damit der Bereich metafictionalen Reflektierens beschriftet, den man vielleicht im Rahmen von Artefakten, die sich primär an Kinder (und Jugendliche) richten, nicht erwarten würde.

4.3. Metapoetik: Keine Märchen, sondern Realtalk über Hexen und Bachelor

Im Dienste der Niedrigschwelligkeit sollen hier unter ›Poesie‹ Dichtkunst und unter ›Poetik‹ die Lehre davon verstanden werden, sodass als metapoetisch oder poetologisch solche Tracks gelten dürfen, die eine bestehende poetische Machart hinter-

33 Generell aber auch die notwendige Unter determiniertheit von literarischen Figuren als Anker für die Weiter- und Umdichtung fruchtbar macht.

34 Sukini: Quatsch. Auf: Dies.: Schmetterlingskacke.

fragen oder reflektieren. Dass etwa Hausmeister Klaus Anglizismen benutzt, das expressis verbis erwähnt und dafür den COOL-Duden verwendet (vgl. Abb. 3), um die systemintern omnipräsente Verwendung von Jugendsprache zu kommentieren, wäre in dieser Begriffsverwendung also bereits ein hinreichendes Indiz für das Vorliegen von Metapoesie.

Das zuständige Transtextualitätsressort ist die Metatextualität, in deren Funktionsweise es fällt, bestehende Texte oder auch Subgenres zu kritisieren, zu werten, neu zu framen usw. Im Fall des Tracks *Keine Märchen* (2017) von Deine Freunde sind es Grimms Märchen, die selbst einer Kritik aus Metaperspektive unterzogen werden. Das wird einerseits textlich ausgehandelt, andererseits aber auch als Erzählmuster übernommen: Obgleich die wenigsten Märchen der Brüder Grimm tatsächlich mit »Es war einmal« anheben, ist die Bezugnahme von »Es waren einmal drei fröhliche Buben ...«³⁵ völlig klar und auch die erzählerische Klammer eines Storytellings, der Disclaimer am Anfang und viele weitere Indizien spielen auf die Gattungszugehörigkeit an. Aber schnell geht es tiefer: »Warum ich etwas gegen Aschenputtels dumme Schwester hab? / Sie schneidet sich die eigene Hacke mit einem Messer ab! / Nur für einen Prinz, schlimmer als beim ›Bachelor‹ / Doch die abgestumpfte Jugend schieben sie auf Rapper!«³⁶ Dieser Diss hier geht raus an alle bigotten Sittenwächter*innen, ruft doch die letzte zitierte Line natürlich den Diskurs von »Rap als Ursache für Verwahrlosung und Unmoral«,³⁷ wie Wolbring ihn umreißt, auf; diverse andere um die Qualität der Abendunterhaltung etc. stehen auch zur Disposition.

Für den hier verfolgten metapoetischen Fokus interessanter ist indessen, dass nicht nur auf einer ersten Stufe auf andere Texte/Medien verwiesen und diesen eine neue Deutungsfacette abgerungen wird, sondern auf einer zweiten Stufe das Märchenerzählen selbst als diskursives Ereignis und Anlass genommen wird, um auf Sinn und Unsinn des Bruno Bettelheim'schen Diktums: »Kinder brauchen Märchen« abzuheben. Das ist Mehrfachadressierung auf gehobenem Vorabendniveau, denn auch Kinder sind längst in der Lage, Märchen kritisch zu lesen. Die Textaussage steckt dabei bereits im Titel: *Keine Märchen* braucht das Kind – diese Message wird übrigens durch das Spiel mit der Perspektive erst möglich, da die Kindsköpfe hoffentlich auch nach dem Konsum von Märchen noch schlafen können.

Mit den diskursiven Themenpaketen ›Hexe‹ und ›Max und Moritz‹ doppelt sich dieser Zweischritt. Einerseits sind damit zwei überaus dezidierte Anspielungen auf Prätexte gegeben: Die Funktion der Intertextualität ist hier nicht im intellektuellen Kitzel des Spuren- und Zeigerfindens zu verorten, sondern in der klaren Markierung mit transtextuellem, metapoetischem Sendungsbewusstsein im Konkreten.

35 Deine Freunde: *Keine Märchen*. Auf: Dies.: *Keine Märchen*.

36 Deine Freunde: *Keine Märchen*. Auf: Dies.: *Keine Märchen*.

37 Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 40–42.

Das heißt indessen nicht, dass man bei intertextuellen Tiefenbohrungen andererseits nicht ebenfalls popkulturellen Overload an Verweisen im Abstrakten finden könnte: »Let the Hexe einfach burn«³⁸ ist freilich eine letztlich kritische Abrechnung mit dem – auch durch märchenhaften Aberglauben bedingten – Inquisitionswahnsinn der Hexenverfolgung. Mit der zusätzlichen Referenz auf die Bloodhound Gang (»Let the motherfucker burn«³⁹) wird dieser Verweis zudem polyvalent und meta-poetisch, da man, wenn es das Vorwissen hergibt, nun im Referenzdschunzel die Linklianen schwingen kann, um etwa herauszufinden, dass die Bluthundbande ihrerseits das ikonische Diktum aus *The Roof is on Fire* (1984) von Rock Master Scott & the Dynamic Three entlehnt hat, was sich als Metakommentar auf transtextuelle Verfahren in der Musikbranche schlechthin lesen lässt – und so weiter und so fort.

5. Fazit und tentativer Ausblick

Elaboriertere Rap-Tracks für Kinder und Jugendliche arbeiten auf unterschiedlichen Ebenen mit Transtextualität. Wie in anderen medialen Arenen auch, gibt es nicht nur unterschiedliche Formen, sondern auch diverse Funktionen und schließlich gattungsspezifische Signaturen.

Als Signum literarischer Qualität apostrophiert Dieter Wrobel: »Postmoderne Literatur stellt Texte in ihre intertextuellen Zusammenhänge ein, spielt mit Normen, verzichtet auf Eindeutigkeit von Aussagen und auf die Überprüfung von Wahrheiten. [...] Aktuelle KJL radikalisiert in Teilen den Abschied vom pädagogischen Anspruch und setzt auf ästhetische Autonomie.«⁴⁰ Und obwohl die ästhetische Dimension der Sprache und also ihre poetische (und poetologische) Funktion⁴¹ im KJR noch nicht in einem Maße im Fokus steht, wie sie es bei Kendrick Lamar und anderen tut, scheint dabei gerade eine Menge im Werden begriffen.

Drei Gütekriterien, die »Allerwelts-Rap« von »Büchner-Preis-würdigem« unterscheiden, sind Mehrfachadressierung, Multiperspektive und Metapoetik. Beispielfähig konnte gezeigt werden, wie diese Konzepte bei Bummelkasten, Deine Freunde und Sukini kunstvoll mit Intertextualität verkoppelt werden. Aus den wenigen Analysen schon tragfähige Konklusionen abzuleiten, ist sicherlich gewagt, aber mir scheinen folgende Entwicklungstendenzen auffällig zu sein: Rap für Kinder und Jugendliche zeichnet sich zunehmend dadurch aus, ...

38 Deine Freunde: Keine Märchen. Auf: Dies.: Keine Märchen.

39 Bloodhound Gang: Fire Water Burn. Auf: Dies.: One Fierce Beer Coaster.

40 Wrobel: Kinder- und Jugendliteratur nach 2000, S. 6–7.

41 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 138–139.

- ...komplexere Geschichten zu erzählen. Kinder kennen und mögen Geschichten, Storytelling kommt dieser Prädisposition entgegen, wodurch per se umfangreichere intertextuelle Bezüge erfolgen.
- ...mehr Sendungs(selbst)bewusstsein popkultureller Wissensbestände bei Rap-schaffenden zu offenbaren. Wenn Stefan Raab rappte oder Bürger Lars Dietrich *Sexy Eis* (1996) performte, war das Level an intertextuellen Verweisen zwar ebenfalls sehr hoch, aber weder so polyvalent noch in puncto der hier analysierten drei Ms elaboriert.
- ...»origineller« zu werden. Wenn Bands starten, covern sie gerne, wenn sich neue Systeme ausdifferenzieren, benötigen sie zunächst Muster – als Orientierung, zur Beglaubigung, als Vorlage. Diese Phase scheint KJR aktuell hinter sich zu lassen. Die Beats werden nicht mehr ausschließlich geklaut, die Rap-Stile nicht mehr nur angelehnt (DIKKA rappt wie Sido – weil Müller-Lerch Sido-Texter ist); die Referenzen werden subtiler und speisen sich nicht mehr nur aus systeminternen Verweisen, das Spektrum der Markiertheit fächert sich zudem auf.⁴²

Wenn sich jetzt auch noch sprech-sprachlich mehr Variation und Vermögen einstellt (Affekt-Marker?) und der Reim perspektivisch anderen Facetten sprachlicher Bildlichkeit Platz einräumt, dann kann auch Rap für Kinder und Jugendliche in naher Zukunft aufgrund der »genuin literarische[n] Dimension und Qualität der Texte« einen Beitrag dazu leisten, »die dichterischen Möglichkeiten der deutschen Sprache [zu erweitern]«.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Screenshots aus: *Deine Freunde: Deine Freunde – Mein lieber Freund, ich zähl bis drei!!!*

Abbildung 2: Screenshots aus: *Deine Freunde: Deine Freunde – Die krassesten Schlitten.*

Abbildung 3: Screenshots aus *Bummelkasten: Bummelkasten – Hausmeister Klaus.*

42 In Rap-Tracks für Kinder und Jugendliche finden sich verstärkt system-externe Verweise (nicht Rap-intern), da (noch) nicht, wie im Rap für Erwachsene, von einer guten Orientierung im gesamten Rap-Kosmos ausgegangen werden kann. Oder präziser: Auf Textebene finden sich eher system-externe Verweise (auf Hausmeister, Märchen usw.), wohingegen architextuell durchaus auch rapintern auf das Gesamtarrangement anderer Tracks angespielt wird – wie bei *Pizza-Glitzer* oder Karate Andis *Komm im Bimma* (2016), das *Deine Freunde* in *Ohne mein Brudi* (2017) aufgegriffen haben.

Diskographie (Transkriptionen N. L.)

- Antilopen Gang: Anarchie und Alltag. JKP 2017.
 Bloodhound Gang: One Fierce Beer Coaster. Republic, Geffen 1996.
 Bummelkasten: Irgendwas Bestimmtes. Oetinger Audio 2017.
 Deichkind: Befehl von ganz unten. Deichkind Music, Vertigo 2012.
 Deine Freunde: Ausm Häuschen. Noch mal!!! 2012.
 Deine Freunde: Das Weihnachtsalbum. Sturmfreie Bude 2020.
 Deine Freunde: Helikopter. Sturmfreie Bude 2019.
 Deine Freunde: Keine Märchen. Noch Mal!!! 2017.
 DIKKA: Oh Yeah! Karussell 2021.
 Eins Zwo: Sport. Yo Mama's 1998.
 Fünf Sterne Deluxe: Sillium. Yo Mama's 1998.
 Sido: Maske. Aggro Berlin 2004.
 Sukini: Schmetterlingskacke. Universal 2019.

Literaturverzeichnis

- Bodden, Tamara: *C'mon das geht auch klüger* (2015). Ebenen der Intertextualität bei Fatoni. In: Dagobert Höllein u. a. (Hg.): *Rap-Text-Analyse*. Deutschsprachiger Rap seit 2000 in 20 Einzeltextanalysen. Bielefeld 2020, S. 99–112.
- Ingold, Julia, Manuel Paß: Call For Papers. In: *Logbuch Deutschrap*. Literaturwissenschaftliche Perspektiven (10.5.2022), <https://deutschraplogbuch.wordpress.com/2022/05/10/gebt-og-keemo-den-buchner-preis/> (Stand 30.11.2023).
- Isekenmeier, Guido u. a.: *Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen*. Berlin 2021.
- Lehnert, Nils: »Die Welt zerfällt in Rosa und Blau / Irgendwie gibt es nur zwei Farben – wieso eigentlich genau?« Zum Gender(marketi)n(g) in der Kinder- und Jugendkultur damals und heute. In: *philosophike* (9.11.2021), <https://philosophike.de/2021/11/die-welt-zerfaellt-in-rosa-und-blau-irgendwie-gibt-es-nur-zwei-farben-wieso-eigentlich-genau-zum-gendermarketing-in-der-kinder-und-jugendkultur-damals-und-heute> (Stand 9.11.2024).
- Oster, Angela L.: Sich selbst sprechende Sprachen. Die intermediale Palimpsest-Poetologie des Hip-Hop. In: Susanne Stemmler, Timo Skrandies (Hg.): *Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten. Stationen einer globalen Musikkultur*. Frankfurt a. M. 2007, S. 33–52.
- Siegmund, Anna: Sukini, Deine Freunde & Giraffenaffen: Rap, den du mit deinen Kindern hören kannst. In: *hiphop.de* (6.10.2019), <https://hiphop.de/magazin/hintergrund/sukini-336321> (Stand 9.11.2024).

Wicke, Andreas: Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Kinder- und Jugendmedien.de (9.12.2016), <https://www.kinderundjugendmedien.de/begriffe-und-termini/1840-intertextualitaet-in-der-kinder-und-jugendliteratur> (Stand 9.11.2024).

Wolbring, Fabian: Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen 2015.

Wrobel, Dieter: Kinder- und Jugendliteratur nach 2000. In: Praxis Deutsch 224 (2010), S. 4–11.

Medienverzeichnis

Bummelkasten: Bummelkasten – Hausmeister Klaus. Auf: YouTube (2.9.2019), <https://youtu.be/1zr7H-wwjYY?si=XIglN-oEYwq73HVA> (Stand 9.11.2024).

Deine Freunde: Deine Freunde – Die krassesten Schlitten (Offizielles Musikvideo). Auf: YouTube (3.12.2021), https://youtu.be/r62CT2p_x5M?si=XYJwtjwRBk9vZkmt (Stand 9.11.2024).

Deine Freunde: Deine Freunde – Mein lieber Freund, ich zähl bis drei!!! (Offizielles Musikvideo). Auf: YouTube (3.6.2022), https://youtu.be/5s7TfVw_oxU?si=eOm4Jzf1Z6-Pu3qO (Stand 9.11.2024).

Gilliam, Terry, Terry Jones (R): Die Ritter der Kokosnuß. UK 1975.

Stimmen im Dialog

Überlegungen zu einer literatur- und sprechwissenschaftlichen Perspektive auf Deutschrap

Rebecka Dürr

1. »Höchst interessant, hoch motiviert«¹

Der kreative, rhetorisch versierte, poetische Umgang mit Sprache gilt als zentrales Element im Rap. Dies bezieht sich nicht nur auf semantische und formale Textgestaltungsmittel wie Wortspiele, Vergleiche, kulturelle Referenzen oder Reime, sondern umfasst ebenfalls eine sprecherische beziehungsweise raptechnisch versierte Realisierung der Texte. Ebendiese mündliche Realisierung, folglich der Einsatz der Stimme im Rappen, dient der Vermittlung von Inhalten, charakterisiert den individuellen spezifischen Stil einzelner Rapper*innen, unterstützt die Konzeptionalisierung von Images und Rollenmustern und fungiert ebenso als Schnittstelle zwischen Text und Musik.²

Für eine umfangreiche Betrachtung des Rap bedarf es somit einer Zusammenführung von Analysen der inhaltlichen, konzeptionellen und sprachstrukturellen Eigenschaften der Raptexte mit formalen, funktionalen und stilistischen Aspekten der mündlichen Realisierung. Diesbezüglich stellt die Verschränkung von literatur- und sprechwissenschaftlichen Forschungsansätzen einen fruchtbaren Ausgangspunkt dar. Der vorliegende Artikel versucht am Beispiel einer Live-Performance von Samy Deluxe' *Requiem* einerseits, ausgewählte Zusammenhänge zwischen textlicher und sprecherischer Gestaltung des Songs darzulegen und andererseits, das Potential einer literatur- und sprechwissenschaftlichen Perspektive auf Rap sowohl in theoretischer als auch praktischer, analytischer und didaktischer Hinsicht aufzuzeigen. Hierfür wird Rap im Kontext der Sprechkunst verortet und der Begriff des ›Sprechausdrucks‹ sowie der zugehörige Merkmalskatalog zur auditiven Beschreibung einzelner Sprechausdrucksmerkmale und -muster eingeführt.

1 MicFlow88: Samy Deluxe Requiem Live.

2 Die Autorin dankt Fabian Wolbring für den Austausch und die vielfältigen Anregungen, die zur Entstehung des Artikels beigetragen haben.

Mit der Auffassung des Rap als Sprechkunst verfolgt der Artikel keinesfalls eine Wertung künstlerischer beziehungsweise ästhetischer Leistung oder Qualität. Vielmehr sollen methodische und theoretische Ansätze aufgezeigt werden, die eine Vergleichbarkeit und Ausdifferenzierung unterschiedlicher Formen der sprecherischen Realisierung von Raptexten ermöglichen und somit die individuelle sprecherische Charakteristik des Rap zu beschreiben vermögen.

2. »Eigenlob Serenaden für mein Requiem«³

Wenngleich Rap in seinen Ursprüngen als »improvisierte, musikalisch eingebundene Wortkunst-Praxis vor Publikum«⁴ gilt, stellt die aktuelle Praxis ein medial, performativ und konzeptuell vielseitiges Genre dar. Die nachfolgenden Ausführungen legen ein Verständnis des Rap als »musiko-verbale Gattungseinheit«⁵, folglich einer literalen beziehungsweise lyrischen Form, welche in enger Beziehung zu musikalischen wie auch sprecherischen Elementen steht, zugrunde. In diesem Verständnis ist Rap ein Musikgenre, dem ein konstanter Hintergrund-Beat und ein darüber geführtes, stark rhythmisiertes, skansionsnahes Sprechen zentral ist.⁶ Gleichmaßen ist Rap Sprachpraxis, die sich in der Verbindung aus literaler Tätigkeit der Textkonzeption und oraler Tätigkeit der Realisation beziehungsweise Performance ebendieser Texte konstituiert.⁷

Die Sprechwissenschaft, welche sich mit der Analyse, Beschreibung und Didaktisierung einzelner Bereiche der Sprechkommunikation befasst, versteht ebendiese orale Tätigkeit des Rappens gleichsam als künstlerische wie auch als kommunikative Tätigkeit.⁸ Einerseits künstlerisch, da der Raptext sprecherisch bewusst gestaltet und dargeboten wird und andererseits kommunikativ, da ebendiese Darbietung in unterschiedlichen Situationen für ein Publikum erfolgt und somit ein Kunsterlebnis ermöglicht.⁹ In der Verbindung aus musikalischen, sprachlichen, sprecherischen sowie situativen Konstituenten ist Rap folglich nicht nur Musikgenre und Sprachpraxis, sondern gleichsam eine Form der *Sprechkunst*. Diese umfasst die sprecherische Erarbeitung und Interpretation literarischer wie nicht-literarischer Texte in unterschiedlicher Ausdifferenzierung.¹⁰ Daher gilt *Sprechkunst* sowohl als spezi-

3 MicFlow88: Samy Deluxe Requiem Live.

4 Sokol: Konstitution, Tradierung und Entlehnung des Rap, S. 203.

5 Sokol: Konstitution, Tradierung und Entlehnung des Rap, S. 203.

6 Vgl. Neuber: Rap, S. 202.

7 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 146.

8 Vgl. Neuber: Konzeptionelle Grundlagen, S. 1.

9 Vgl. Haase: Definition und Gegenstand der Sprechkunst, S. 180.

10 Vgl. Haase: Definition und Gegenstand der Sprechkunst, S. 178.

fische Kunstform und stellt als künstlerische Tätigkeit beziehungsweise ästhetische Praxis ebenfalls eine Subform sprech-sprachlicher Kommunikation dar.¹¹

Die Stilistik des Rap ist geprägt von einer vermehrten Rhythmisierung der Sprache sowie der Dominanz von Reimstrukturen, wobei phonetische, syntaktische, semantische und lexikalische Elemente ergänzend hinzukommen.¹² Um neben der mündlichen Darbietung des Rap gleichermaßen den imaginativen und konzeptionellen Prozess der Textproduktion miteinschließen zu können, ruft Wolbring den Begriff des »Rapschaffen[s]« auf.¹³ Demnach wird Rap im Sinn einer sekundären Oralität schriftgestützt konzipiert, jedoch stets im Hinblick auf eine orale beziehungsweise mündliche Darbietung ausgearbeitet.¹⁴ Ebendiese Praxis wird schließlich durch die sprecherische Realisierung vor dem Hintergrund situationaler und kontextueller Gegebenheiten (zum Beispiel live oder medienvermittelt) vervollständigt.

In *Requiem* belegt Samy Deluxe das Potential einer konzeptionellen und performativen beziehungsweise literatur- und sprechwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Rap nahezu selbst.¹⁵ Erschienen auf dem Album *Hochkultur* (2019), thematisiert der Rapper den Aspekt der Kunst als Hochleistung wobei sein eigenes Schaffen als Blaupause dient, welches er ausschließlich in Superlativen skizziert. Diese Form der Selbstinszenierung findet sich keinesfalls nur bei Samy Deluxe, sondern gilt vielmehr als typisches »formal-ästhetisches Kennzeichen« der Textsorte Rap.¹⁶ Während die konzeptionell-inhaltliche Ebene den erwähnten Aspekt der Kunst als Hochleistung etabliert, fungiert die sprecherische als performativer Beweis ebendieses Kunstverständnisses. Auch Eminems *Rap God* (2013) oder Kool Savas' *Und dann kam Essah* (2011) weisen eine solche Verbindung von Virtuosität und Prahlerei auf, belegen somit die generelle Tendenz im Rap die eigenen Fertigkeiten nicht nur zu benennen, sondern zugleich zu demonstrieren. Da es sich bei dieser Form der Gestaltung um kein singuläres Phänomen zu handeln scheint, könnte in Bezug auf obige Beispiele durchaus von einem eigenen Subgenre gesprochen werden. In *Requiem* bezieht sich diese Demonstration des eigenen Könnens insbesondere auf die stetige Variation des Sprechtempos sowie damit einhergehend auf die Steigerung der rhythmischen Komplexität im Verlauf des Songs, kulminierend in Doubletime-Passagen. Diese sind einerseits charakteristisch für Samy Deluxe und andererseits Musterbeispiel einer »Hochleistungssprechperformance«.

11 Vgl. Hirschfeld u. a.: Sprach- und Sprechwirkungsforschung, S. 784.

12 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 139.

13 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 145.

14 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 145.

15 Sämtliche Auszüge aus *Requiem* sind eigene Transkripte. Die zugehörige Aufnahme ist online abrufbar unter: MicFlow88: Samy Deluxe Requiem Live.

16 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, Kap. 3.2.7., S. 351–381.

3. »Ich hab' die Gabe zu denken, die Sprache zum Sprechen«¹⁷

Mit Blick auf bestehende Ansätze zur Beschreibung der stimmlichen Realisierung des Rap verweist Murray Forman bereits 2009 auf den Umstand, dass es sich zwar um eine orale Kunstform handelt, die Analyse der Stimme jedoch oftmals vernachlässigt wird. Wenngleich Klangeigenschaften wie etwa die Stimmlage, individuelle Charakteristika der Aussprache oder das Timbre insbesondere für den Gesamtsound des Hip Hop von Bedeutung seien, gebe es bislang ein Defizit an systematischen und kulturell relevanten Methoden diese Merkmale adäquat zu beschreiben.¹⁸ Zwar stehen Hip Hop und Rap inzwischen vermehrt im Fokus literatur-, sozial- und kulturwissenschaftlicher Fragestellungen,¹⁹ die Erforschung der Stimme im Rap bleibt jedoch weiterhin ein blinder Fleck. Ebendiese Forschungslücke kann ein sprechwissenschaftlicher Forschungsansatz schließen: Gegenüber kultur- oder theaterwissenschaftlichen Ansätzen, operiert die Sprechwissenschaft mit einem weniger diffusen Stimmbegriff. Dabei ist der Stimmklang lediglich ein Merkmal innerhalb eines Merkmalkomplexes, das den Gesamtklang der Stimme im Sprechen und damit im Kontext der Mündlichkeit als Medium alltäglicher und künstlerischer Äußerungen bedingt.²⁰

In diesem Verständnis gilt die Stimme nicht nur als Gegenstand künstlerischer Schaffensprozesse, sondern ist im Sprechen, als wesentlichem Bestandteil mündlicher Kommunikation, auch Medium sozialer Interaktion. Darüber hinaus steht sie in enger Verbindung zu verschiedenen sozio-kulturellen Determinanten (zum Beispiel Zeitgeist, Geschlecht, Alter) sowie gesellschaftlichen Prozessen, die sowohl den individuellen Stimmklang prägen als auch damit verbundene Assoziationen und Konnotationen bedingen.²¹ Dieser Gesamteindruck ist jedoch nicht ausschließlich an die Wahrnehmung akustischer Merkmale beziehungsweise auditiver Muster gebunden, sondern ist stets eng verwoben mit der sprachlichen Ebene des Sprechens.²²

Der Zusammenhang zwischen stimmlich-artikulatorischer und sprachlicher Ebene wird in der Sprechwissenschaft mit dem Oberbegriff »Sprechausdruck« beschrieben.²³ Dieser bezeichnet »an sprachliche Formulierungen gebundene beziehungsweise sie komplettierende sprecherische Ausdrucksformen, die zwar

17 MicFlow88: Samy Deluxe Requiem Live.

18 Vgl. Forman: Machtvolle Konstruktionen, S. 24.

19 Vgl. u. a. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap; Süß: Eine Szene im Wandel; Manemann, Brock: Philosophie des HipHop.

20 Vgl. Hannken-Illje: Vorwort, S. III; Bose: Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache, S. 29; Kiesler: Der performative Umgang mit dem Text, S. 40.

21 Vgl. Hammer: Stimme und Einflussfaktoren, S. 42–52.

22 Vgl. Gutenberg: Einführung in Sprechwissenschaft und Sprecherziehung, S. 126.

23 Vgl. Bose: Methoden der Sprechausdrucksbeschreibung, S. 262.

individuell ausgeführt, aber situations- und stimmadäquat konventionalisiert gestaltet werden»²⁴. Um die einzelnen sprecherischen und stimmlichen Merkmale beschreiben zu können, dient der von Ines Bose entwickelte *Katalog zur auditiven Merkmalsbeschreibung von Sprechausdrucksmustern*. Dieser orientiert sich terminologisch und systematisch primär an sprechwissenschaftlichen Arbeiten und unterteilt sich in die Hauptmerkmale Sprechtonhöhe, Lautheit, Stimmklang, Sprechgeschwindigkeit und Artikulation sowie zugehörige Modifikationen und wird durch die Komplexwahrnehmung unterschiedlicher Sprechausdrucksmerkmale (unter anderem Sprechrhythmus und Akzentuierung) ergänzt.²⁵ Genannte Merkmale werden grundlegend anhand einer fünfstufigen verbalen Intervallskala beschrieben, wobei die »Skalenmittelwerte ›neutrale‹, erwartete Wahrnehmungen für sachlich gesprochene deutsche Äußerungen»²⁶ darstellen. So kann etwa die Artikulationspräzision, das heißt der Sorgfältigkeitsgrad in der Ausspracherealisierung, als sehr präzise, präzise, mittel, unpräzise oder sehr unpräzise eingestuft werden.²⁷ Die oben genannten Hauptmerkmale und ihre Modifikationen treten entweder allein oder aber in Kombination auf und erfüllen in gesprochenen Äußerungen kommunikative, strukturierende, syntaktische beziehungsweise phonologische, gesprächsorganisierende oder expressive/affektive Funktionen.²⁸

Da die Stimme im Rap unter anderem der Vermittlung von Inhalten dient und die wechselseitige Beziehung von Sprache und Rhythmus erst in der mündlichen Äußerung (Verbalisierung) vollständig aufgeht, können die Zusammenhänge zwischen sprachstruktureller und sprecherischer Ebene mithilfe des Sprechausdrucks optimal aufgezeigt werden. Im Hinblick auf die Erforschung des Rap ermöglicht das Konzept des Sprechausdrucks, das heißt die Betrachtung der formalen (etwa Lautheit oder Artikulation) wie funktionalen (zum Beispiel strukturierend, organisierend) Ebene gesprochener Äußerungen, einerseits eine detaillierte sowie terminologisch präzise Beschreibung der verwendeten stimmlich-sprecherischen Mittel sowie ihrer Funktion innerhalb der betrachteten Rap-Darbietungen. Andererseits verweist der Ausdrucksbegriff auf einen Interaktionsprozess, wonach Sprecher*innen bewusst oder unbewusst Informationen teilen, die von Adressat*innen wahrgenommen und gedeutet werden.²⁹ Ein intersubjektiver Vergleich der individuellen Ausdruckserscheinungen, vorausgesetzt die Sprecher*innen artikulieren sich in ähnlichen Situationen, führt letztlich zu einer Bildung von Erwartungshaltungen über mögliches beziehungsweise »zulässiges« Ausdrucksverhalten innerhalb ei-

24 Bose: dóch da sín ja' nur müster, S. 28.

25 Vgl. Bose: Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache, S. 301–302.

26 Bose: dóch da sín ja' nur müster, S. 39.

27 Vgl. Bose: Methoden der Sprechausdrucksbeschreibung, S. 302.

28 Vgl. Hirschfeld, Stock: Sprechwissenschaftliche Phonetik, S. 40–41.

29 Vgl. Bose: Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache, S. 33.

nes Kulturkreises, einer Sprachgemeinschaft oder sozialen Gruppe.³⁰ Weichen Rapper*innen folglich von ihrem etablierten Sprechausdruck ab, kann dies bei den Fans und Hörer*innen durchaus zu Irritationen bis hin zu Ablehnung führen. Demnach zeigt sich der im Rap vorherrschende Authentizitätsanspruch in unterschiedlicher Ausprägung auch auf sprecherischer Ebene.

Übertragen auf das Beispiel Samy Deluxe, kann beispielsweise die Sprechspannung als typisches Charakteristikum aufgerufen werden. Unter Sprechspannung ist die komplexe Interaktion von Stimmlippenspannung, Luftdruck beim Ausatmen und Spannung der Artikulationsmuskulatur in Relation zur Körperspannung zu verstehen.³¹ Bei Samy Deluxe ist diese Spannung eher gering, wodurch auch die Präzision seiner Artikulation in Abhängigkeit des Sprechtempos variiert. Hierdurch erscheinen langsamere Parts in *Requiem* besser verständlich als jene, die beispielsweise Doubletime gerappt werden, wenngleich sich der für Samy Deluxe typische Höreindruck einer leicht »verwaschenen« Aussprache durch den gesamten Song zieht. In weiteren Beispielen führt dieser Spannungsverlust ebenfalls zur Entstehung regiolektaler Varianten, etwa wenn in der Live-Version von *Poesie Album* (2011) »bitte« zu »bidde« wird und Samy Deluxe damit auch – bewusst oder unbewusst – Auskunft über seine norddeutsche Herkunft gibt. Da im Rap insbesondere die rhythmischen Strukturen der Äußerungen, das heißt die Häufigkeit, Ausprägung und Variation von Akzenten sowie das Sprechtempo zentral sind, erscheint auch die Artikulation als wesentliches Gestaltungsmerkmal. Um folglich nicht nur die Verständlichkeit einzelner Wörter und Phrasen zu gewährleisten, sondern unter anderem auch intendierte Inhalte, Wort- und Sprachspiele möglichst verlustfrei transportieren zu können, ist es an den Rapper*innen selbst, diesem Präzisionsverlust entgegenzuwirken. Gleichsam kann eine mittlere bis unpräzise Artikulation, wie etwa bei Samy Deluxe, den Wiedererkennungswert steigern, somit zu einem Identifikationsmerkmal avancieren oder aber darüber hinaus, wie Wolbring im Kontext des Albums *SchwarzWeiss* (2011) von Samy Deluxe beschreibt, auch zur Provokation von Reimen und der Generierung von Lauteffekten führen.³²

Ferner dient die Stimme insbesondere im Rap unter anderem auch der Konzeptionalisierung und Fiktionalisierung von Image und Rollenmustern wie auch der Konstitution und Konstruktion von Macht, Identität und Autorität.³³ In enger Verbindung hierzu steht die Etablierung einer Rap-Persona, die Wolbring als »konstante Persona, d. h. eine text-konstituierte »Maske« des Autors mit lebenswirklicher Re-

30 Vgl. Stock: Probleme und Ergebnisse der Wirkungsforschung zu Intonation und Artikulation, S. 58.

31 Vgl. Bose: Methoden der Sprechausdrucksbeschreibung, S. 281.

32 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 251.

33 Vgl. Forman: Machtvolle Konstruktionen, S. 24; Hörner, Kautny: Mostly tha Voice!, S. 12.

levanz«³⁴ beschreibt, die sowohl aufgrund inhaltlicher als auch stimmlicher Äußerungen im Diskurs identifizierbar wird. Die Rap-Persona ist insofern konstant, als sie in sämtlichen Songs der jeweiligen Rapper*innen angenommen wird. Sie besitzt eine lebenswirklicher Relevanz, da sie nicht auf eine Textwelt beziehungsweise Aufführungssituation beschränkt erscheint, sondern auch in sozialen Kontexten, zum Beispiel in Interviews oder öffentlichen Auftritten, Verwendung findet.³⁵

In diesem Sinn definiert ›Stimme‹ gleichsam die Perspektive, die Rapper*innen in Relation zu ihrem Publikum einnehmen, wobei stets mehrere ›Stimmen‹ und demnach Facetten einer Persona denkbar sind.³⁶ Diese Facetten können zugleich mit einer stimmlichen Inszenierung einhergehen. Diesbezüglich kann eine detaillierte und differenzierte Beschreibung des Sprechausdrucks Auskunft geben über die verwendeten stimmlich-sprecherischen Mittel, die der Charakterisierung und Identifizierung ebendieser mehr oder weniger konstruierten Rap-Persona dienen. Eine solche Analyse ist nicht nur in synchroner, sondern auch in diachroner Perspektive und somit hinsichtlich einer möglichen Veränderung des Sprechausdrucks im Verlauf des künstlerischen Schaffens denkbar. Ergänzend vermag die Sprechwirkungsforschung zu eruieren, welche der Ausdrucksmuster die Zuhörer*innen mit welchen Rapper*innen und Images verbinden und folglich maßgeblich zur Inszenierung beitragen. Gleichmaßen kann eine gewisse Musterhaftigkeit des Sprechausdrucks durchaus auf eine Anlehnung an andere Künstler*innen oder deren Nachahmung hindeuten, wobei stets auch eine Orientierung auf sozio-kulturelle oder gesellschaftliche Erwartungsnormen und Hörmuster erfolgen kann. Auch diese spezifische Stilistik kann explizit auf die Verwendung einzelner stimmlich-sprecherischer Mittel zurückgeführt werden, wodurch sowohl systematische Vergleiche verschiedener Rapstile begünstigt, als auch Unterschiede im Sprechausdruck zwischen Rapper*innen aufgezeigt werden können. In diesem Sinn hat Samy Deluxe nicht nur die Gabe zu denken und die Sprache zum Sprechen, sondern auch den Sprechausdruck zur Gestaltung von Sprechhandlungs-, Sozial- und Rollenmustern.

4. »Andere sind Romantiker wie Buchhändler«³⁷

In *Requiem* bedient sich Samy Deluxe einer Vielzahl sprecherischer Mittel, unter anderem der Veränderung von Akzent- und Lautstruktur einzelner Wörter, resultierend in der Aufrechterhaltung rhythmischer Strukturen, der Verstärkung

34 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 167.

35 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 167.

36 Vgl. Bradley: Book of Rhymes, S. 162.

37 MicFlow88: Samy Deluxe Requiem Live.

und Erzeugung von Reimen sowie der Gestaltung von Parallelismen, die nicht nur syntaktisch, sondern auch klanglich gleichmäßig erscheinen. Während genannte Gestaltungsmittel primär die rhythmische Struktur beeinflussen, evoziert die Veränderung der Vokalquantität, das heißt der Lautdauer im Verhältnis ›kurz‹ zu ›lang‹, zudem die Entstehung von Doppel- oder Mehrdeutigkeit, wobei sich diese in nachfolgendem Auszug erst in der mündlichen Realisierung offenbart: »Andere sind Romantiker wie Buchhändler«³⁸. Beim Lesen dieses Verses werden Buchhändler*innen als nostalgische Menschen, die dem alternden Medium Buch anhängen, verstanden – »wie« fungiert hier konjunkional als Anschluss für eine Aufzählung. Demgegenüber offeriert eine hörende Rezeption eine weitere ›Lesart‹, die durch eine Anpassung von Vokaldauer und Wortakzent entsteht. Samy Deluxe realisiert die Vokale der ersten beiden Silben gedehnt, die zwei folgenden kurz und mit erhöhtem Sprechtempo. Zudem erhalten sowohl die erste, zweite als auch die dritte der vier Silben einen Haupt- beziehungsweise Nebenakzent. Aus dem »Romantiker« [ʁom'antike] wird ein »Roman-Ticker« ['ʁo:m,ɑ:n tɪke], ein Verkäufer von Romanen. Somit impliziert die lesende Rezeption die Attribuierung einer Eigenschaft, während im Fall der hörenden, beide Begriffe denselben Beruf beschreiben, jedoch einmal auf einen standardsprachlichen (Buchhändler), einmal auf einen soziolektalen (Roman-Ticker) Sprachgebrauch verweisen.

Wenngleich diese lautliche Anpassung minimal erscheint, belegt sie doch, dass die bedeutungsunterscheidende Eigenschaft der deutschen Vokale im Rap als hilfreiches Gestaltungsmittel dient, um beispielsweise zwischen Standard- und Umgangssprache oder Soziolekt zu wechseln. Die Veränderung der Vokaleigenschaften ist jedoch nicht nur in Bezug auf die jeweils angepassten Wörter zu analysieren, sondern stets auch hinsichtlich des lautlichen Kontextes zu betrachten, um die resultierenden Wortspiele, Zusammenhänge und Bedeutungsebenen sowohl phonetisch als auch semantisch aufzeigen und einordnen zu können. An dieser Stelle zeigt sich erneut das Potential einer sprechwissenschaftlichen Betrachtung der mündlichen Realisierung. Zwar kann eine umfangreiche Analyse der Raptexte unter anderem sprachstilistische oder semantische Aspekte aufdecken, die Informationen, die lediglich durch eine Wahrnehmung akustischer Merkmale erfasst werden können, bleiben jedoch verborgen. Die bisherigen Ausführungen zeigen, dass eine Ergänzung um theoretische und methodische Ansätze der Sprechwissenschaft ebenfalls Informationen bezüglich regiolektaler und soziolektaler Varianten eröffnen kann, welche letztlich auch auf eine Eigenpositionierung der Rapper*innen im sozio-kulturellen Kontext verweisen.

38 Die Zeile »Doch ich bleib' Romantiker wie Buchhändler« hatte 2017 schon Prinz Pi gerappt (vgl. Prinz Pi: *Meine Welt*. Auf: Ders.: *Nichts war umsonst*).

5. »Literatur unserer Zeit, aber das ist, wo sich Kultur unterscheidet«³⁹

Bereits im *Intro* des Albums *Hochkultur* (2019) lässt Samy Deluxe verkünden: »Samy ist zurück und bringt euch Bitches Hochkultur«⁴⁰, dabei ist sein Verständnis von Hochkultur »Langlebigkeit in 'ner schnelllebigen Zeit«. Diese Auffassung geht einher mit der in *Requiem* postulierten Idee von Hochleistung, von einem die Zeit überdauernden Monument, das ebendiese Langlebigkeit versinnbildlicht. Wenngleich eine Vielzahl von Kompositionen den Titel *Requiem* trägt, ist vor dem Hintergrund des bereits erwähnten Vergleichs mit dem Werk Mozarts ebenfalls ein Bezug zu dessen *Requiem in d-Moll* (KV 626) aus dem Jahr 1791 denkbar. Gleichwohl sich keine auf dieses Werk rekurrierenden musikalischen Zitate oder Strukturen in *Requiem* finden, würde eine Referenz die Idee der Leistung, aber auch den Aspekt der Überhöhung erneut belegen. Aufgrund der Entstehungsumstände – Mozart verstarb und ließ lediglich ein Fragment zurück – ist dieses Werk Mythos und Denkmal zugleich. Mythos, da die Entstehungsgeschichte seit langem diskutiert wird und Denkmal, da insbesondere die Mythenbildung den Bekanntheitsgrad der Komposition bis heute maßgeblich beeinflusst hat.⁴¹ Mit dem Titel sind folglich spezifische Assoziationen verbunden, die Samy Deluxe insbesondere in Bezug auf den Denkmalcharakter vermutlich auch für sein *Requiem* beansprucht. Damit reiht sich diese, wenngleich implizite, Gleichsetzung ebenfalls in die Liste der Überhöhungen ein.

In *Requiem* führt Samy Deluxe nicht nur Elemente beider Musikstile, das heißt Rap und Klassik, sowohl auf textlicher als auch auf mündlicher Ebene zusammen, sondern verschränkt zudem Aktivitäten und Örtlichkeiten miteinander, die zumeist entweder mit Hoch- oder Pop- und Subkultur assoziiert werden. So verknüpft er »Opernchöre« und »GhettoBlaster« sowie »Trap-Beats« und »Kathedralen« und benennt »Violinspielende Skateboardfahrer« und »Stripperinnen im Orchestergraben«. Aufgrund der Reimstruktur wird diese Verbindung zusätzlich verstärkt. Dieser Haltung folgend kritisiert Samy Deluxe, dass Rap zwar Millionen erreiche und als »Literatur unserer Zeit« gelte, jedoch nicht dasselbe gesellschaftliche Ansehen wie andere musikalische oder literarische Genres genieße – in diesem Sinn würde er den Büchner-Preis für OG Keemo vermutlich begrüßen.

Für die mündliche Realisierung des Raptexes erweitert Samy Deluxe seine eigene sprechgesangliche Darbietung um drei Frauenstimmen, seinen »eigenen Opernchor«, wie er die Sänger*innen zu Beginn der Performance bezeichnet. Dieser übernimmt die *backing vocals*, wobei sich die Einwürfe der Sänger*innen auf die Wörter »hoch« beziehungsweise »Hochkultur« sowie begleitende Sequenzen auf »Uh«

39 MicFlow88: Samy Deluxe *Requiem* Live.

40 Samy Deluxe: *Intro*. Auf: Ders.: *Hochkultur*.

41 Vgl. Schick: Das »Requiem« d-Moll KV626, S. 240.

oder »Ah« beschränken. Ihre Gesangstechnik orientiert sich an der Stilistik des klassischen Gesangs, erkennbar an einer bewussten Klang- und Lautausformung, einer ausgeprägten Tiefstellung des Kehlkopfes, die in einem volleren und dunkleren Klang der gesungenen Vokale (hier insbesondere <o>) resultiert, sowie einer präzisen Realisierung der Tonintervalle.⁴² Demgegenüber steht die verhältnismäßig tiefe Stimme von Samy Deluxe. In *Requiem* sind lediglich geringe melodische Tonbewegungen vernehmbar, dementsprechend nutzt der Rapper einen eher geringen Tonhöhenbereich seines Stimmumfangs. Weiterhin behält er gleitende Tonhöhenbewegungen sowie eine freie, nicht an kompositorische Vorgaben gebundene Rhythmisierung der Sprache bei. Hierdurch erinnern seine Parts, wie im Rap üblich, vielmehr an gesprochene denn an gesungene Äußerungen.

Die von Samy Deluxe auf textlicher Ebene konzipierte Zusammenführung beider Musikstile ist folglich auch auf sprecherischer Ebene erkennbar. Anknüpfend an den Aspekt des performativen Belegs seines Kunstverständnisses, erfolgt ebendieser performative Beleg ebenfalls in Bezug auf die sprecherische und gesangliche Realisierung des Textes. Im Hinblick auf die Kritik an der Reputation des Rap, wird in der sprechkünstlerischen Gestaltung von *Requiem* mithin eine intentionale Überwindung der oftmals postulierten Trennung von Hoch- und Popkultur erkennbar.

6. »Ich fülle die Stille, fühl wie ich die Bestimmung erfülle«⁴³

Die aktuelle Forschung betrachtet Rap aus unterschiedlichen Perspektiven. Die vergangenen Ausführungen zeigen, welche Möglichkeiten die Erweiterung einer literaturwissenschaftlichen Perspektive um theoretische und methodische Ansätze der Sprechwissenschaft bietet und belegen zugleich die Relevanz dieser interdisziplinären Betrachtung. Auch das Verständnis von Rap als Form der Sprechkunst kann dabei helfen, das Verhältnis zwischen Kunstform und künstlerischer Tätigkeit, wie es Wolbring bereits in Bezug auf Rapexpte beschreibt, ebenfalls hinsichtlich der mündlichen Darbietung zu betrachten. Dahingehend ermöglicht ein sprechwissenschaftlicher Ansatz eine differenzierte, terminologisch und theoretisch fundierte Analyse der sprecherischen Realisierung. Somit kann die bereits bestehende Forschung sowohl zum Umgang mit Sprache im Rap als auch zu einzelnen Rapper*innen um Aspekte des Sprechausdrucks sowie einhergehende Sprechhandlungs-, Sozial- und Rollenmuster ergänzt werden.

Die Zusammenführung von literatur- und sprechwissenschaftlicher Forschung beschränkt sich jedoch nicht nur auf eine analytische Ausrichtung. Die Didaktisierung, welche hinsichtlich textgestalterischer Fragen, wenn auch zögerlich, im uni-

42 Vgl. Krech u. a.: Deutsches Aussprachewörterbuch, S. 117–118.

43 MicFlow88: Samy Deluxe Requiem Live.

versitären wie schulischen Kontext Berücksichtigung findet, könnte von einer sprecherischen sowie rhythmischen Bearbeitung der Texte insofern profitieren, als sie einen praktischen Zugang, ein Ausprobieren ermöglicht. Dies kann auf Produktionsseite durch ein vermehrt rhythmisiertes Sprechen oder einen freien Umgang mit Betonungen, Tempi oder Lautstärken erfolgen und auf Rezeptionsseite die Fähigkeit zu aufmerksamem Zuhören ausbilden sowie das Reflektieren der damit einhergehenden akustischen und semantischen Veränderungen begünstigen. Ein solches Ausprobieren, im Sinn eines »kooperativen, lernerzentrierten, den Körper einbeziehenden und fast sämtliche Sinne ansprechenden Unterrichts«⁴⁴, kann damit auch einen Zugang zu jenen Texten des klassischen Literaturkanons gewähren, die fernab des Rap im Alltag der Lernenden eine eher untergeordnete Rolle spielen.

Finanzierungserklärung

Dieser Artikel ist Teil des Projekts »Poetry in the Digital Age«, für das Fördermittel des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation »Horizont 2020« bereitgestellt wurden (Finanzhilfvereinbarung Nr. 884177).

Die hier artikulierten Ansichten und Meinungen sind die der Autorin und entsprechen nicht notwendig denen der Europäischen Union (EU) oder des Europäischen Forschungsrats (ERC). Weder die EU noch der ERC können dafür verantwortlich gemacht werden.

Diskographie (Transkriptionen R. D.)

Prinz Pi: Nichts war umsonst. Keine Liebe 2017.

Samy Deluxe: Hochkultur. Vertigo 2019.

Samy Deluxe: SchwarzWeiss. EMI 2011.

Literaturverzeichnis

Bose, Ines: dóch da sín ja' nur müster: Kindlicher Sprechausdruck im sozialen Rollenspiel. Frankfurt a. M. 2003.

Bose, Ines: Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache. In: Arnulf Deppermann, Angelika Linke (Hg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin 2010, S. 29–68.

44 Lämke: Gedichte sprechen und verstehen, S. 130.

- Bose, Ines: Methoden der Sprechausdrucksbeschreibung am Beispiel kindlicher Spielkommunikation. In: Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion (2001), S. 262–303.
- Bradley, Adam: *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. New York 2009.
- Forman, Murray: Machtvolle Konstruktionen: Stimme und Autorität im HipHop. In: Fernand Hörner, Oliver Kautny (Hg.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Bielefeld 2009, S. 23–50.
- Gutenberg, Norbert: *Einführung in Sprechwissenschaft und Sprecherziehung*. Frankfurt a. M. 2001.
- Haase, Martina: Definition und Gegenstand der Sprechkunst. In: Ines Bose u. a. (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*. Tübingen 2013, S. 177–181.
- Hammer, Sabine S.: Stimme und Einflussfaktoren. In: Monika Maria Thiel, Caroline Frauer (Hg.): *Stimmtherapie mit Erwachsenen. Praxiswissen Logopädie*. Berlin, Heidelberg 2017, S. 42–52.
- Hannken-Illjes, Kati: Vorwort. In: Dies. u. a. (Hg.): *Stimme, Medien, Sprechkunst*. Baltmannsweiler 2017, S. III–IV.
- Hirschfeld, Ursula u. a.: Sprach- und Sprechwirkungsforschung. In: Herbert Ernst Wiegand (Hg.): *Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*. Berlin, New York 2008, S. 772–786.
- Hirschfeld, Ursula, Eberhard Stock: Sprechwissenschaftliche Phonetik. In: Ines Bose u. a. (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*. Tübingen 2013, S. 27–80.
- Hörner, Fernand, Oliver Kautny: Mostly tha Voice! Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Bielefeld: 2009, S. 7–21.
- Kiesler, Julia: *Der performative Umgang mit dem Text. Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin 2019.
- Krech, Eva-Maria u. a.: *Deutsches Aussprachewörterbuch*. Berlin, New York 2009.
- Lämke, Ortwin: Gedichte sprechen und verstehen: zum Beispiel Ernst Jandl *Das Text-Sprech-Spiel als Methode szenischer Interpretation im DaF/DaZ-Unterricht*. In: Ortwin Lämke, Katharina König (Hg.): *Zugänge zu Mündlichkeit im Kontext DaF*. Baden-Baden 2023, S. 129–153.
- Manemann, Jürgen, Eike Brock: *Philosophie des HipHop. Performen, was an der Zeit ist*. Bielefeld 2018.
- Neuber, Baldur: Konzeptionelle Grundlagen. In: Ines Bose u. a. (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*. Tübingen 2013, S. 1–21.
- Neuber, Baldur: Rap. In: Ines Bose u. a. (Hg.): *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*. Tübingen 2013, S. 202.

- Schick, Hartmut: Das »Requiem« d-Moll KV626. In: Silke Leopold (Hg.): Mozart Handbuch. Kassel 2005, S. 240–247.
- Sokol, Monika: Konstitution, Tradierung und Entlehnung des Rap. Ein Modellfall für die Diskurstraditionsforschung? In: Heidi Aschenberg (Hg.): Romanische Sprachgeschichte und Diskurstraditionen. Tübingen 2003, S. 203–220.
- Stock, Eberhard: Probleme und Ergebnisse der Wirkungsforschung zu Intonation und Artikulation. In: Eva-Maria Krech u. a. (Hg.): Ergebnisse der Sprechwirkungsforschung. Halle (Saale) 1987, S. 50–124.
- Süß, Heidi: Eine Szene im Wandel. Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation. Frankfurt a. M., New York 2021.
- Wolbring, Fabian. Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen 2015.

Medienverzeichnis

- DEICHBRAND Festival: SaMTV Unplugged @ Deichbrand Festival 2019. In: YouTube (12.10.2019), <https://youtu.be/kONxTmAgg8I?si=gftB649UvsysTzhS> (Stand 20.22.2013).
- MicFlow88: Samy Deluxe Requiem Live. In: YouTube (17.6.2020), <https://youtu.be/T8igqscqDrY?si=bjFAIdVoYFVsJ1hU> (Stand 20.11.2023).

Rap, das Populäre und die Hochkultur

Zur Wertung von deutschsprachigem Rap im Feuilleton

Sebastian Berlich

1. Ein Unbehagen (am Unbehagen)

Wo sich ›Hochkultur‹ und ›Rap‹ begegnen, oder genauer noch: Wo Bildungsbürger*innen und ihre Institutionen über Rap sprechen und urteilen, steht meist ein Unbehagen im Raum. Woher es rührt ist nicht immer transparent, es artikuliert sich zudem verschiedentlich: als Abwehrreaktion oder Kritik aus ›der Szene‹, aber auch als Abgrenzungsbewegung oder Kritik seitens anderer bildungsbürgerlicher Institutionen und Projekte. In einer solchen Artikulation liegt der Anlass für den vorliegenden Aufsatz.

Im Call zur Tagung »Gebt OG Keemo den Büchner-Preis!« Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Deutschrap« schreiben Julia Ingold und Manuel Paß: »Künstler*innen wie Haftbefehl oder Haiyti, die eine bestimmte Aufmerksamkeitsschwelle passieren, werden durch die Feuilletons gereicht und mit hochtrabenden Begriffen des bildungsbürgerlichen Theorie-Kanons überhäuft.«¹ Gemeinsam mit der Beschreibung eher soziologischer und kulturwissenschaftlicher Forschung zu Rap in Deutschland hilft dieser Satz, eine Lücke zu identifizieren und diese mit einer gewissen Dringlichkeit zu benennen. Interessant ist dennoch, wie er Literaturkritik figuriert: Neben der Identifikation einer beachtungsökonomischen Dynamik (»Aufmerksamkeitsschwelle«) stehen vor allem Präntention (»hochtrabenden«), markierte Klassendimension (»bildungsbürgerlichen Theorie-Kanons«) und eben mangelnde Adäquatheit mit einer Nuance Überheblichkeit (»überhäuft«) aus der Beschreibung hervor. Das Verb legt zudem nahe: Feuilletonistische Zugriffe auf Rap verstellen den Blick und sind schlimmstenfalls nicht mehr als Machtdemonstrationen.²

1 Ingold, Paß: Call For Papers. Kritik am Feuilleton zieht sich auch durch das hier untersuchte Korpus selbst (vgl. Haas: Gib dir Kugel; Hugendick: Ich hab; Schwilden: Man spricht; Baum: Der Anarchist).

2 Vgl. hierzu auch: Burkhart: »Warum tun wir uns so was an?«, S. 184; Seeliger: Soziologie des Gangstarap, S. 192–193.

Der feuilletonistischen Figuration von Rap ist in den vergangenen Jahren wiederholt Beachtung geschenkt worden – bezeichnenderweise vor allem aus der Soziologie heraus. Dem sonstigen Rap-Zuschnitt im Fach entsprechend, fokussieren auch diese Beiträge das Subgenre ›Gangsta-Rap‹, das – wie Marc Dietrich und Martin Seeliger forschungsstrategisch plausibel im jüngsten Band ihrer Gangsta-Rap-Reihe einräumen – in seinen Grenzen nicht genau bestimmt ist.³ So produktiv und anschlussfähig diese Entscheidung zur begrifflichen Offenheit ist: Sie sorgt auch für Probleme. Zum einen ziehen die Beiträge notwendigerweise permanent Grenzen, die jedoch (oft) implizit bleiben und gerade in der Untersuchung des Verhältnisses von Gangsta-Rap zu beispielsweise Feuilleton bestimmte Ergebnisse erwartbar machen. Im Fokus stehen beide Phänomene – Gangsta-Rap und Feuilleton – als Ausdruck bzw. Plattform gesellschaftlicher Gruppen, wobei sie durch die jeweilige Zuschreibung determiniert sind.⁴ Erwartbarkeit schafft zudem der Begriff Gangsta-Rap selbst, der nicht nur per se Devianz markiert, sondern auch eine klare Geschichte der Skandalisierung aufweist.⁵ Fraglich ist, ab wann Forschung bei ihrer Konstruktion des Phänomens⁶ solche Narrative und Frontstellungen festschreibt, statt der Komplexität und Dynamik des Genreprozesses gerecht zu werden.

Zum anderen lässt der Verzicht auf eine Definition (tendenziell) offen, wo die Reichweite der Ergebnisse endet. Weniger gilt das für wissenschaftliche Beiträge, die sich auf konkrete Ereignisse und zugehörige Berichterstattung beziehen.⁷ Doch gerade Seeligers groß angelegte Untersuchung feuilletonistischer Berichterstattung über Gangsta-Rap, die drei Haltungen des Feuilletons identifiziert (sowie eine, die streng genommen eher Gangsta-Rap zum Feuilleton einnimmt),⁸ scheint bei aller Validität einerseits stärker an spezifischen Diskursen als symbolischer Repräsentation sozialer Konflikte (die dann auch die Grenzen des Feuilletons sprengen) und andererseits an Aussagen über Rap allgemein interessiert.⁹ Im Wissen auch darum, dass sich das Genre spätestens seit Mitte der 2010er Jahre stark

3 Vgl. Seeliger, Dietrich: *Deutscher Gangsta-Rap III*, S. 10.

4 Eine ähnliche Festschreibung kritisiert etwa Antonia Baum in einer Kritik der Gangsta-Rap-Titelgeschichte des Spiegels Anfang 2020 (vgl. Baum: Mit dem).

5 Vgl. Seeliger, Dietrich: *G-Rap auf Deutsch*, S. 34–35. Deutlich auch: Seeliger, Baum: *Gangsta-Rap im Kontext der (west-)deutschen Einwanderungsgeschichte*, S. 105.

6 Die auch reflektiert wird (vgl. Dollinger: *Rap als Repräsentationsproblem*; Seeliger: *Soziologie des Gangstarap*, S. 208–211; Süß: *Rapresent Whom*, S. 118).

7 Vgl. Schmidt u. a.: *Gangsta-Rap und die Verhandlung von Ordnungen des Populären*, S. 31–54; Meyer: *Rassistische Ereignisse, Gangsta-Rap und journalistische Rezeption*, S. 131–153.

8 Demnach figuriert das Feuilleton »Gangstarap als Bedrohung« oder »Ausdruck verwehrtter Verbürgerlichung«, exotisiert durch »Berichte über Gangstarap [...] Fremdheit und Prekariät« oder bietet Platz für »Subversion«, die jedoch von den Rapper*innen selbst gegen das Feuilleton geleistet werden muss (Seeliger: *Soziologie des Gangstarap*, S. 173, 181, 190, 198).

9 Deutlich zeigt sich diese Unschärfe durch das vereinzelte, nicht weiter begründete Einklammern des Modifikators ›Gangsta‹ in der Veröffentlichung der Ergebnisse im Band *Deutscher*

ausdifferenziert hat und von einer Szene kaum mehr überzeugend zu sprechen ist.¹⁰

Seeligers Beobachtungen zu Bildungsbürgertum und Gangsta-Rap treffen zu und bezeichnen (auch in der Kontextualisierung durch Debatten um Migration) eine zentrale Linie des feuilletonistischen Zugriffs auf Rap. Das direkte Auflösen der Berichterstattung auf diese Fluchtpunkte hin sorgt jedoch dafür, dass nicht nur die ästhetische Dimension von Rap aus dem Blick gerät, sondern mit ihr eine feuilletonistische Kritik, die sich eben diesem Aspekt widmet. An genau dieser Stelle setzt die vorliegende Untersuchung an: Rap als Genre geht nämlich nicht in den benannten Diskursen auf,¹¹ sondern steht als ästhetisches Phänomen (auch) ästhetischer Bewertung offen, die zwar innerhalb der von Seeliger benannten Bahnen läuft, von diesen jedoch nicht (vollständig) determiniert wird.

Benjamin Burkhart deutet das bereits an, wenn er aus feuilletonistischen Beiträgen zu Gangsta-Rap aus dem Jahr 2015 zentrale Topoi isoliert – darunter auch dezidiert ästhetische, die aber eben über den Zuschnitt ›Gangsta-Rap‹ determiniert bleiben.¹² Dass Seeligers ›Formen der Darstellung‹ an ihre Grenzen geraten, wo es um Kraftklub, Marteria und Nura geht, zeigt sich hingegen deutlich in Robin Meyers Analyse von Berichten zum Konzert *#wirsindmehr* – weder die Figuration von Gangsta-Rap als Bedrohung noch als Ausdruck verwehrt Bürgerlichkeit kann er im Korpus erkennen.¹³ Diesem Eindruck folgt der vorliegende Beitrag, indem er das Phänomen anders perspektiviert. Statt über ein Subgenre konstituiert sich das Korpus über wertende Texte,¹⁴ die in den Zeitungen *Die Zeit* und *Die Welt* bzw. *Welt am*

Gangsta-Rap III gemeinsam mit Markus Baum (vgl. Seeliger, Baum: Gangsta-Rap im Kontext, S. 106, 108, 121).

- 10 Marc Dietrich stellt einige Formen kursorisch zusammen (vgl. Dietrich: Rap im 21. Jahrhundert, S. 8–9). Früh differenzieren auch Gabriele Klein und Malte Friedrich Subkategorien (vgl. Klein, Friedrich: *Is this real?*, S. 25).
- 11 Auch wenn ich die Bedeutung migrantischer Positionen im Rap, die gerade aus der frühen feuilletonistischen Konstruktion getilgt wurden (Loh: Das deutsche Feuilleton, S. 122), keinesfalls ausklammern oder schmälern möchte. Vgl. hierzu z. B. Saied: Rap in Deutschland; Kaya: HipHop zwischen Istanbul und Berlin. Gerade die von Hannes Loh kritisierte Konstruktion wird jedoch z. B. erst deutlich, perspektiviert man Rap nicht vorab als migrantisches Phänomen.
- 12 Vgl. Burkhart: »Warum tun wir uns so was an?«, S. 181–185. Burkhart und Seeliger sind sich einig darin, dass es eine gewisse Diversität in Wertungen und Figurationen gibt, insgesamt jedoch klare (Macht-)Verhältnisse herrschen (vgl. Burkhart 2017, S. 185; Seeliger 2021, S. 171).
- 13 Vgl. Meyer: Rassistische Ereignisse, Gangsta-Rap und journalistische Rezeption, S. 146–148. Kurios ist, dass Meyer zwar die Differenzen zu Seeligers ›Haltungen‹ benennt, vor und nach seinem Abgleich jedoch postuliert, Feuilleton unterscheide (meist) nicht zwischen Gangsta-Rap und Hip Hop. Seeligers Thesen sieht er so bestätigt.
- 14 Da Zeitungen häufig nicht explizit zwischen Textsorten unterscheiden, musste ich selbst eine Einteilung vornehmen. Teil des Korpus sind nun nicht nur Rezensionen, sondern auch Kommentare, Kolumnen, Essays und Porträts, die die Rapper*innen fokussieren und selbst mehr-

Sonntag sowie auf ihren Websites zu den Rapper*innen Capital Bra, Shirin David, Haftbefehl und Haiyti bis 2022 erschienen sind.¹⁵ Die Auswahl ist nicht repräsentativ – es handelt sich um Stichproben, mittels derer möglichst offen gefragt werden soll, welche Wertungen von Rap im Feuilleton der vergangenen zwölf Jahre möglich waren.

Konkret geht es um 29 Texte, die ich hinsichtlich der zum Einsatz kommenden Maßstäbe auswerte. Zunächst soll so ein anderer Blick auf das Material möglich werden, im Wissen darum, dass ästhetische Kategorien im Rap traditionell stark identitär geprägt sind; etwa das meist an ›Männlichkeit‹ geknüpfte Ideal ›Härte‹.¹⁶ Gerade das Verhältnis zu Pop(-Musik) bzw. Kunst und Literatur kann durch diesen Ansatz, der die Genrengrenze nicht oder nur bedingt selbst zieht, leichter in den Blick geraten. Zugleich zeigt sich, wie sich literaturkritisches Schreiben über Rap gerade charakterisieren lässt, was als Objekt der Wertung (also etwa: Songs, Skills, Beats, Personae) zur Verfügung steht, welche Werte herangezogen werden – und welche Schlüsse sich daraus für das eigene literaturwissenschaftliche Arbeiten, die Formtierung von Rap als Literatur, ziehen lassen.

Da die Maßstäbe im Zentrum stehen, gliedern sie auch den Text: Erstens betrachte ich, wie Rap als Literatur bzw. Kunst begriffen wird, zweitens die Konstruktion einer Rap-Axiologie aus (imaginierten) szeneninternen Wertungen, drittens den Bezug auf ethische und politische Maßstäbe, die sich in ästhetische Urteile mischen.

2. Rap als Kunst

Noch vor der konkreten Wertung innerhalb der Texte stellt sich die Frage: Kommt den jeweiligen Songs, Alben und Rapper*innen durch die Aufnahme ins Feuilleton

heitlich Wertungen vornehmen. Diese Texte mit feuilletonistischem Charakter habe ich nicht nur im Feuilleton (bzw. Kulturteil) gefunden – wo die Texte anderen Ressorts entstammen, habe ich es in der Regel markiert.

15 Voraussetzung war, dass die Rapper*innen im Feuilleton als Rap klassifiziert werden und die »Aufmerksamkeitsschwelle« überschritten haben, also überhaupt rezipiert werden. Zwei Namen habe ich dem Call entnommen, die beiden anderen (auch) mit Blick auf jüngste Beachtungserfolge und eine negative Rezeption auf dem Cover einer der letzten Ausgaben des Hip Hop-Magazins (vgl. Juice 3/23) ausgewählt. Wie im Fall der ausgewählten Zeitungen handelt es sich um repräsentative, im Feld maßgebliche Akteur*innen, die sich als Korpus jedoch für weitere Studien problemlos erweitern ließen.

16 Einschlägig: McLeod: *Authenticity within Hip-Hop*, S. 139. Auffallend ist, dass sich etwa auch Marginalisierungserfahrungen abseits gesellschaftlicher Identität ins Genrewissen eingeschrieben haben (vgl. z. B. einige Selbstbeschreibungen in Wehn, Bortot: *Könnt ihr uns hören*, S. 60, 64).

bereits ein (ästhetischer) Rang zu? Oder ist dieser Automatismus durch die Pluralisierung der Wege, mit denen es kulturelle Artefakte über die Beachtungsschwelle schaffen können, ausgehebelt – sodass die Gründe für die Aufnahme ins Feuilleton je offengelegt werden müssen. Interpretationsbedürftig kann ein Werk dann auch nicht als Werk (und damit Kunst), sondern etwa ob seiner Popularität (und damit nicht zwingend als Kunst) sein. Dass populäre Rapper*innen es auch qua Popularität in die Zeitung schaffen, etwa weil ihre Bekanntheit bei vielen vorausgesetzt wird und sie so als Pars pro Toto bestimmter Phänomene Einsatz finden können, zeigt die Rezeption von Capital Bra in der *Zeit*: Sein Werk kommt dort als eigenständiger Gegenstand kaum vor. Wo es aber um die Gefahren von Streaming (Ressort: Feuilleton), um Sozialarbeit (Ressort: Wirtschaft), das Opioid Tilidin (im Podcast *Die sogenannte Gegenwart*) oder Wahlerfolge der FDP (Ressort: Streit) geht,¹⁷ findet auch Capital Bra in der *Zeit* Erwähnung.

Trotz zahlreicher Anlässe (zehn Alben zwischen 2016 und 2022), findet sich keine Rezension im engeren Sinne. Zwei evaluative Texte widmen sich (u. a.) Capital Bra; beide erscheinen allerdings nicht (direkt) im Feuilleton. Zum einen widmet sich Daniel Gerhardt auf *Zeit Online* in einem pophistorischen Essay der Frage: »Wie konnte sich der deutsche Gangster-Rap zur größten Jugendkultur des Landes durchbohren?«¹⁸ Der Text fokussiert insbesondere Bushido, Haftbefehl und Capital Bra, interpretiert den Beachtungserfolg des Subgenres und schildert seine Entwicklung. Haftbefehl und Capital Bra markieren dabei als zentrale Figuren zwei Phasen: Haftbefehl steht für eine qualitative Blüte, Capital Bra für eine quantitative, die jedoch ästhetisch wenig zu bieten hat.¹⁹

Popularität kommt in dieser Erzählung eine ambivalente Rolle zu. Grundlegend markiert sie den Stellenwert eines Rappers im (Sub-)Genre und macht so Verschiebungen etwa bezüglich Relevanz beobachtbar. Zugleich erhält sie jedoch eine andere Nuance durch die automatisierte Beachtungsmessung der Streamingdienste und ihrer postulierten Veränderung von Produktionsbedingungen, wobei letztere sich in einem (schematischen) Output mit hoher Frequenz ausdrücken. Gerhardt aktiviert hier Topoi der Kulturindustriekritik (es ist auch von »verklären« die Rede) und

17 Vgl. Balzer: Fairer klicken; Coen: Nach Gerds; Mangold, Weisbrod: Wie viel; Weigandt: Christian Lindner.

18 Gerhardt: Vom Bordstein. Der Essay erscheint im Dezember 2019 in der Reihe *Die Zehner*, die sich signifikanten Entwicklungen der vergangenen Dekade widmet.

19 Exemplarisch verdichtet: »Gangster-Rap hatte im Jahrzehnt seines Durchmarschs viele Sorgen [...]. Ein Qualitätsproblem hatte er nicht. Bevor Capital Bra und andere Algorithmenritter die Kontrolle übernahmen, war Haftbefehl die herausragende Figur der Szene. [...] Haftbefehl [gehört] inzwischen zur alten Schule [...]. Die harten Wahrheiten der Streamingdienste haben eine Tendenz zur Gleichförmigkeit im deutschen Gangster-Rap heraufbeschworen.« (Gerhardt: Vom Bordstein).

scheidet so (modernistische) Kunst von Trivialem, das höchstens in seiner Aussagekraft über Gesellschaft von Interesse ist.

Ähnlich funktioniert ein zweiter Text, der knapp zweieinhalb Monate zuvor in einem – strukturell ins Feuilleton integrierten, aber auf den Seiten selbst nicht als Teil dessen ausgewiesenen – dreiseitigen »Musik Spezial« der *Zeit* erscheint. Anlass ist die Veröffentlichung einer Liste der 50 in Deutschland bis dato am häufigsten auf Spotify gestreamten Songs. Einzelne Titel dieser Liste werden von *Zeit*-Autor*innen kommentiert, die Selektion wird nicht weiter begründet. Zentral setzt ein einleitender Text den Anspruch zu »erklären, was diese Charts über uns erzählen«²⁰. Es geht dabei zwar auch um Ästhetik und Ethik, generell aber weniger um das Werk als solches, sondern seine Aussagekraft über die Vielen, die es gestreamt haben.

Mustergültig realisiert das Lars Weisbrods Kommentar zu Platz 45, Capital Bras *One Night Stand*. Die ästhetische Betrachtung wird unter Verweis auf schematische Beschaffenheit knapp gehalten,²¹ stattdessen wird Capital Bras Signifikanz im Grund seiner Aufnahme in die Liste, nämlich seiner (fabrizierten) Popularität, gesehen – entsprechend grenzt ihn Weisbrod wie Gerhardt zuvor von vorherigem Gangsta-Rap ab. Aktiv wird dabei auch eine Rap-Axiologie – also jenes Set von Werten, das sich innerhalb des Genres gerade in Kontrast zu anderen (ästhetischen) Kategorien herausgebildet hat und für die Beurteilung von Rap und dessen Eigenesetzlichkeit maßgeblich ist. Schlager (künstlich, kulturindustriell) fungiert dann etwa als Gegenteil von *realness* als zentralem Rap-Wert. Bedeutend ist jedoch schon in der Konzeption der Texte die Unterscheidung zwischen Kunst und Populärem bzw. Trivialem.

Dass man mit ähnlichem Maßstab auch zu einer gänzlich anderen Einschätzung gelangen kann, zeigt die Capital-Bra-Rezeption in der *Welt*. Der damalige Chefredakteur Ulf Poschardt eröffnet diese Lesart 2018 mit einem essayistischen Text (*Mein Mietwagen fährt 320*) in der *Welt am Sonntag*. Poschardt würdigt Capital Bra (und Ufo 361) in Abgrenzung zu vorherigem Gangsta-Rap, figuriert den Bruch im Vorspann etwa so: »Zu schade für die Opferrolle: Die Berliner Rapper Capital Bra und Ufo361 stehen für eine neue Generation im deutschen Hip-Hop. Die Fehler der Bushidos und Kollegahs machen sie nicht mehr.«²² Insgesamt verabschiedet sich Poschardt

20 Weisbrod u. a.: So streamen, S. 65. Auch dieser einleitende Text setzt die Transformation von Popmusik durch Streaming zentral, postuliert dabei jedoch (im Sinne des zitierten Ansatzes) eine gesteigerte zeitdiagnostische Kraft der Musik gerade durch ihre Schnelligkeit und die akkuratere Messung von Popularität.

21 Hier ist neben der titelgebenden Einordnung als »Schlager« vor allem dieses Verdikt zu nennen: »Abwechslung, Sprechtechnik oder Wortwitz sind seine Sache nicht.« (Weisbrod u. a.: So streamen, S. 66).

22 Poschardt: Mein Mietwagen fährt 320. Poschardt stellt insbesondere eine größere nationale Eigenständigkeit sowie die Etablierung des Psychopathen als neuer zentraler Figur des Genres fest.

jedoch von einer Rap-Axiologie,²³ perspektiviert die beiden Rapper stattdessen vor allem über Vergleiche mit Namen aus Hochkultur und Avant-Pop,²⁴ positioniert sie aber auch in sozio-kulturellen Dichotomien:

Der bürgerlich-gymnasiale Überbau der Gegenwart wird in einer Kathedrale des Hochmuts und des selbstgerechten Moralismus behaust. In ihm pilgern die anämischen Zöglinge der Bourgeoisie aus ihren Elfenbeintürmen an die Kanzel ihrer Sonntagsprediger. Capital Bra und Ufo361 haben die Ausfahrt in dieses Reich mit ihrem Ferrari vor Stunden hinter sich gelassen. Auf der Überholspur, Tempo 320 km/h, geht es in die Zukunft.²⁵

Diese Argumentation bringt antibürgerliche Ausrichtung und Fortschrittslogik – gesteigert zum an Marinetti erinnernden Geschwindigkeitsfetisch – in eine Traditionslinie mit den historischen Avantgarden und ihrer Idee einer Anti-Kunst, deren Fluchtpunkt das Kunstsystem bleibt.²⁶ Poschardt ruft den Maßstab gleich zu Beginn explizit auf: »Gute Kunst sät Zweifel, miese Kunst spendet Gewissheiten. Wir sprechen hier nur über gute Kunst, kurz Kunst genannt.« Zwar schreibt Poschardt im Anschluss nicht von reiner Ästhetik, sondern lässt auch gesellschaftliche Beobachtungen in seine Wertung einfließen. Der autonome Status dieser explizit so benannten Kunst bleibt davon aber unberührt, wird viel eher sprachlich aufwendig unterstrichen.

Darin lässt sich ein Muster erkennen, das Seeliger als »Grenzziehung gegenüber den Gangstarappern [...] über habituelle Bezüge«²⁷ beschreibt, in der Variante »bewundernde Exotisierung«: Mit bewusst gestochener Sprache wird die Differenz zwischen eigener und beobachteter Klasse aufgezeigt, wobei eben diese Differenz Antrieb der Faszination ist. Zugleich zielt der Text nicht allein auf Abgrenzung. Am Werk ist (auch), was Heidi Süß als »doppelt komplizenhaft« an der (szeneinternen)

23 Poschardt bezieht sich auf die Kritik seiner »etwas älteren Hip-Hop-Freunde«, die er stellvertretend für gängige Rap-Werte verwirft. Mit Capital Bra und Ufo361 bricht eine neue Epoche im Genre an.

24 Darunter Deichkind, Kanye West, F. Scott Fitzgerald, Charles Baudelaire, die Volksbühne, Martin Walser oder Antonin Artaud. Moritz von Uslar geht ähnlich vor, um in der Zeit die Arriviertheit von Haftbefehls »sehr, sehr gute[r] Kunst« in der Hochkultur zu markieren (vgl. Uslar: Dubai Baby).

25 Poschardt: Mein Mietwagen fährt 320. Diese Dichotomie aktiviert Poschardt auch in den folgenden Jahren, wenn er Capital Bra en passant als Beispiel einer freien, marktwirtschaftlichen, schönen Kunst gegen Sprachregelungen (vgl. Poschardt: Sprache und Moral) oder die (ästhetisch) unattraktive ökologische Bewegung (vgl. Poschardt: Der Discoabend) anführt.

26 Die der Be- und Aufwertung von Pop historisch keineswegs fremd ist (vgl. Hecken: Pop, S. 250, 373–374). Poschardt verortet Capital Bra und Ufo 361 wiederholt in einem wilden, virilen Raum.

27 Seeliger: Soziologie des Gangstarap, S. 182.

Berichterstattung über Rap beschreibt: Paktiert wird da über Männlichkeit und eine Übernahme des »Gangsta-Sprech«, der wiederum verspricht, entgegen der Klasse des (meist männlichen) Berichterstatters eine »Marginalitätsdividende« auszuzahlen.²⁸ Poschardt deutet, auch durch den eigenen, anti-bürgerlichen Habitus, die Klassenverhältnisse um, paktiert so bei gleichzeitiger Exotisierung – und erzeugt eine Mischform der Modelle von Seeliger und Süß.

Ähnlich geht Frédéric Schwilden 2019 in seiner Rezension des Capital Bra-Albums *CB6* in der *Welt* vor. Auch er bildet ein Hochkultur- bzw. Avant-Pop-Paradigma (hier: Bayreuth, Daniel Kehlmann, Thomas Bernhard, Georg Baselitz, Kraftwerk, Madonna), wertet aber noch ausführlicher am Material selbst: »Viel verspielter als die letzte große Rap-Offenbarung Haftbefehl. So lautmalerische Zwischenteile mit ›Und sie tanzt zum Beat, ba-ba-bam-bam / Und die Melodie ist la la la la la la‹ sind die modernisierte Variante von Kraftwerks ›Boing Boom Tschak‹, dazu ist einer wie Haftbefehl nicht fähig.«²⁹ Bei aller Würdigung der klanglichen Dimension³⁰ verdeutlicht diese Passage zudem den Fokus auf Lyrics, der vielen Texten einen literaturkritischen Charakter verleiht.³¹ Rap wird in diesen Fällen fürs Feuilleton als Literatur formatiert: Bei Poschardt »dichtet Capital Bra«, für Schwilden ist *CB6* ein »Versepos« – und zwar »das Größte, das es zur Zeit gibt«. Besonders einschlägig ist jedoch das Verdikt, mit dem Daniel Haas die positive Haftbefehl-Rezeption in der *Zeit* einläutet: »Der Rapper Haftbefehl ist der deutsche Dichter der Stunde«³². Haas reflektiert, dass Haftbefehl nicht zum Literaturbetrieb zählt, diagnostiziert aber, dass er dessen Funktion übernimmt: sprachliche Innovation. Solche Urteile begleiten Haftbefehls Feuilleton-Formatierung von Beginn an, auch in Abgrenzung zum damals umliegenden Rap-Angebot,³³ und sind auch performativ zu verstehen: Rap wird so aus einer (soziologischen) Determiniertheit erlöst und für eine ästhetische Betrachtung freigeschaltet. Dass beim (wenn auch schmeichelhaften) Vergleich mit Literatur aber womöglich nicht nur soziale und politische, sondern gerade auch ästhetische Spezifika von Rap verloren gehen, lässt sich als Kritik daran formulieren. Oder anders: Wo Rap – ähnlich wie zuvor Pop³⁴ – als neue Avantgarde erscheint und

28 Süß: *Rapresent Whom*, S. 124–125.

29 Schwilden: Ich will. Haftbefehl dient hier Gerhardt ähnlich als Referenzwert, jedoch mit konträrem Ergebnis.

30 Die teils auch komplex in ihrer Verflechtung mit Musik beschrieben werden, etwa von Gerhardt in einer Rezension zu Haiytis Album *Sui Sui*: »Es ist sechs Uhr früh in ihrem Kopf, aber der Beat von WHDDZT ist kurz nach Mitternacht stehen geblieben. Das ist der Trick dieses Songs, ein Spiel mit den Zeitebenen, auf das auch die Drehbuchautoren von *Dark* stolz wären.« (Gerhardt: *Die Diamanten*).

31 Diesen Eindruck teilt auch Burkhardt: »Warum tun wir uns so was an?«, S. 181.

32 Haas: *Gib dir Kugel*. Haas schreibt jedoch ebenso unumwunden: »Das Genre ist Straßenrap«.

33 Vgl. z. B. Peters: *Mehr Drogen*.

34 Vgl. Hecken: *Avant-Pop*, S. 11–12; Jacob: *Kunst, die siegen hilft*.

Werte wie Irritation, Unverständlichkeit und Spiel, gerade mit Genrekonventionen, prämiert werden, stellt sich die Frage, wie es eigentlich um den Genre-Status von Rap steht, der sich auch von einem Kunst-Maßstab lösen und als Eigengesetz formulieren lässt.

3. Rap-Axiologie

Nun ist auch an den bereits diskutierten Texten offenbar geworden, dass selten nur ein Maßstab zur Wertung herangezogen wird. Gerhardt, Poschardt und Schwilden verorten Capital Bra etwa in der Entwicklung des Straßenrap, Weisbrod beruft sich auf *realness*. Rap ist hier also nicht nur Voraussetzung, um etwas als Kunst oder Nicht-Kunst einordnen zu können, sondern eigener Maßstab³⁵ – der dem Feuilleton jedoch sekundär ist und aus dem Genre selbst bezogen werden muss. Fraglich ist dabei gerade vor dem Hintergrund eines entgrenzten Genreprozesses,³⁶ wo diese Szene und ihre Werte überhaupt noch zu finden sein könnten. Auch die interne Berichterstattung bzw. mediale Inszenierung ist in Deutschland weitgehend ausdifferenziert,³⁷ klare Dogmen, so es sie je gegeben hat,³⁸ sind pluralisierten Bewertungsregimes gewichen.³⁹

Was bleibt, sind tradierte Topoi, die sich als möglichst beständig (und flexibel) erwiesen haben – allen voran eben die bereits erwähnte Authentizität bzw. *realness*. Der Maßstab kann entweder selbst angelegt oder an eine (meist nicht näher umrissene oder gar zitierte) Rap-Szene oder Fangemeinschaft delegiert werden. Zum Einsatz kommt er etwa, wo Rap (>*real*<) von Mainstream oder Pop in einem pejorativen Sinn (>*fake*<), oft auch markiert über den Begriff »Schlager«, abgegrenzt werden soll – durchaus analog zur Unterscheidung Kunst oder Kulturindustrie. Weisbrod legt diesen Maßstab an, wenn er Capital Bra als »Schlager-Rapper« bezeichnet und mit Dieter Bohlen assoziiert.⁴⁰ Im Umkehrschluss kann *realness* prämiert werden.

35 Der zunächst, auch abseits aller konkreten Werte wie Skill, offenlässt, welche Positionen positiv oder negativ sind – Entsprechung oder Abweichung. Während das Lob der Innovation gerade die Abweichung positiv betont, stellen etwa die generischen Anteile in Capital Bras Stil für Schwilden kein Hindernis zur positiven Wertung dar.

36 Der auch im Korpus reflektiert wird, z. B.: Zwinzscher: Der vermarktete.

37 Vgl. Dietrich, Seeliger: Hip-Hop-Journalismus.

38 Vgl. dazu z. B. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 151–160.

39 Im Detail wäre diese These weiter an szenointerner Wertung zu prüfen. Indizien liefern jedoch z. B. die Abwertung von Capital Bra, Shirin David und Mero auf dem bereits zitierten Juice-Cover oder die mittlerweile sehr heterogen, auch auf Medien zwischen Szenespezifik und allgemeiner Pop- und/oder Kulturbetrachtung (*Das Wetter*, *Diffus*, *Musikexpress*) verteilte Berichterstattung über Rap.

40 Vgl. Weisbrod u. a.: So streamen. Ähnlich ist von Pop in Rezensionen zu Shirin Davids Debüt die Rede, wenn es um (ästhetisch) uninteressante Aspekte geht (vgl. Baum: Die Königin; Ger-

So urteilt etwa Gerhardt in einer Rezension zu Haftbefehts *Das weiße Album* für *Zeit Online*: »In der Popmusik bedeutet Authentizität überhaupt nichts mehr. Hier bedeutet sie alles.«⁴¹

Nun fiel bereits der Begriff Avant-Pop, und so findet sich auch ein positiv-konnotierter, eher von Pop Art abgeleiteter Pop-Begriff (zumindest implizit) im Material. Es geht dann um (möglichst originelle) Genremischungen bzw. Umwertungen in Camp-Tradition, die Daniel Haas in einer Rezension für die *Zeit* etwa an Haiyti Debütalbum *Montenegro Zero* lobt. Unter diesen Vorzeichen kann dann auch von Schlager die Rede sein, im Wissen darum, dass es sich um eine »Persiflage der gängigen Radioformate von Schepper-House bis Schlager-Trash«⁴² handelt. Ähnlich bilanziert Felix Zwinzsch in der *Welt*: »Schrammelige Atari-Beats wechseln sich mit Techno ab, Stadion-Pop mit Gangsta-Trap, und am Ende wird die Gitarre gezupft. Und alles unter dem Label Hip-Hop.«⁴³

Durch die übergeordnete Position, die so Hip Hop bzw. Rap zukommt, bleibt bei aller (Pop-)Kunst die Unterscheidung *real/fake* aktiv. Und in der Tat verweist gerade Zwinzsch auf die (nicht nur von ihm getroffene) Einordnung Haiyti als Gangsta-Rap und ihr Kunststudium, das sich wiederum in den (gerade von Haas beschriebenen) künstlerischen Verfahren der Songs niederschlägt. Was sich nun eigentlich ausschließen müsste,⁴⁴ denkt Zwinzsch mit einer postironischen Sensibilität parallel: »Sie sei Gangster-Rapperin inklusive der harten Straßenerfahrungen und eben auch noch Künstlerin. Beides real, beides *real*. Warum auch nicht?« Zwinzsch verweist nun auf die Transformation von Rap bis zur Entkernung, führt aber zugleich weiterhin *realness* als Wert an. Für die Wertung bedeutet das, dass beide Maßstäbe parallel aktiv sein müssen: Kunst und Rap. Die Frage nach *realness* löst sich nicht einfach in der Frage nach der Qualität oder Avanciertheit der Kunst auf – das spiegelt sich darin, dass Haiyti weiterhin unter Trap und Gangsta-Rap rubriziert wird.

Interessant sind nun die unterschiedlichen Urteile, zu denen feuilletonistische Kritik bei ähnlichen Merkmalen in der Bewertung etwa von Haiyti und Capital Bra kommt. So wird an beiden ihre hohe Veröffentlichungsfrequenz hervorgehoben,⁴⁵ beider Rap-Grad (also: wie sehr werden sie diesem und keinem anderen Genre

hardt: Böse Worte). Demgegenüber urteilt Schwilden ambivalent: »Shirin David ist wie eine Pop-Art-Erfindung aus der Factory« (Schwilden: Man spricht).

41 Gerhardt: Schmutzige Deals.

42 Haas: Sie sonnt.

43 Zwinzsch: Ihr Onkel.

44 Vgl. dazu auch Burkhart: »Warum tun wir uns so was an?«, S. 183–184. Haas ruft zugleich über Jeff Koons explizit eine Pop-Art-Tradition auf, die von ähnlichen Ambivalenzen zwischen Ernst und Ironie lebt.

45 Positiv bei Haiyti: Küveler: Mieses Leben; positiv bei Capital Bra: Praun: Es ist, Schwilden: Ich will; negativ bei Capital Bra: Gerhardt: Vom Bordstein.

zugeordnet) steht zur Diskussion, beide werden in die Nähe abwertender Attribute gerückt,⁴⁶ mal aber negativ, mal positiv bewertet, ohne dies in eine Axiologie zu überführen. Noch eklatanter ist der Kontrast in der Bewertung von Haiyti und Shirin David: Wo Haiyti trotz ihrer Identität als Künstlerin und ihrer Brüche mit Genrecodes weiterhin Rap zugeordnet und entsprechend (positiv) ästhetisch bewertet wird, wird Shirin David ob ihrer Identität als YouTuberin und ihrer Brüche mit Genrecodes mit Pop-Begriffen belegt,⁴⁷ die im Gegensatz zu Haiyti aber (eher) negativ konnotiert sind. Auffallend ist neben dieser grundsätzlichen Frage der Genrezugehörigkeit, dass die Frage nach Authentizität bei Shirin David meist sehr konservativ gestellt wird, während Haiyti etwa Kunstauthentizität oder auch Intensität⁴⁸ als äquivalente Werte zugestanden werden. Shirin David wird vereinzelt lediglich mit einem authentischen Kuratieren in Verbindung gebracht.⁴⁹

Das deckt sich durchaus mit (damaliger) Wahrnehmung innerhalb der Szene, betrachtet man etwa das subkulturelle Kapital, das beiden Rapperinnen auf Covern der *Juice* zugeteilt wird: Haiyti ist dort im Frühjahr 2017 mit sechs Kollegen, u. a. Ufo 361, in Anlehnung an die jährliche XXL Freshman Class über der Headline »Deutschraps Zukunft«⁵⁰ und ein Jahr später anlässlich der Veröffentlichung von *Montenegro Zero* alleine auf dem Cover abgebildet.⁵¹ Shirin David ist im Frühjahr 2019 hingegen mit Capital Bra und Mero Teil einer Karikatur zum Thema »Deutschrapsblase«⁵². Vereinzelt berufen sich die feuilletonistischen Texte auch auf solche (nicht weiter belegten) Szenewertungen: Wenn Gerhardt etwa das Shirin-David-Feature im Haftbefehl-Song *Conan x Xenia* als Tausch Popularität gegen Authentizität beschreibt, konstruiert er eine Rap-Perspektive (»Shirin David ist der natürliche Feind aller Haftbefehl-Fans, die Anhan als besonders aufrechten Straßenrapper verehren«⁵³). Demgegenüber nimmt er selbst eine ethisch-politische Wertung des Features vor. Zunächst stellt er ein Unbehagen bezüglich Momenten kultureller Aneignung in Shirin Davids Ästhetik aus, urteilt dann aber: »Eine Bereicherung

46 In Haas' positiver Haiyti-Rezension: »billig«, »Trash«, »Kitsch«; Weisbrod negativ (wenn auch in zweiter Ordnung) über Capital Bra: »Wegwerfmusik«, »Verfallserscheinung«.

47 Neben den bereits zitierten, allein ob der Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt unterschiedlich konnotierten Pop-Art-Verweisen auf Jeff Koons (Haas über Haiyti als Künstlerin) und die Factory (Schwilden über Shirin David als Produkt), wird Shirin David wiederholt objektiviert und zumindest in die Nähe des Attributs »künstlich« gerückt: Durch Anna Eube in einer Rezension zu Shirin Davids Eistee-Marke *DirTea* im Lifestyle-Ressort der *Welt* (Eube: So schmeckt), sowie in den Texten von Baum und Gerhardt für die *Zeit*.

48 Vgl. Kurianowicz; Rausch im; Zwinzscher: Ihr Onkel.

49 Im Sinne eines authentischen Kuratierens findet sich dieses Konzept vereinzelt auch in Wertungen von Shirin David (vgl. Praschl: Die Nägel; Schwilden: Man spricht).

50 Juice 178 / Januar/Februar (2017), Cover.

51 Vgl. Juice 184 / Januar/Februar (2018), Cover.

52 Juice 192 / Mai/Juni (2019), Cover.

53 Gerhardt: Schmutzige Deals.

für *Das weisse Album* ist *Conan x Xenia* trotzdem: der einzige Song, in dem eine Frau nicht als Erlöserin von Haftbefehls geplagter Künstlerseele oder als williges Koksmäuschen auftritt.«

4. Ethische Wertungen und gemischte Urteile

Gerade in Texten über Shirin David schieben sich ethische bisweilen vor ästhetische Wertungen: So nimmt Antonia Baum Shirin Davids Single *Gib ihm* (bzw. deren Beachtungserfolg) zum Anlass, um vor allem die Persona, ihr Weiblichkeitsbild und dessen feministisches Potential zu bewerten. Ihre Musik wird knapp als generisch abgehandelt und auf Nicki Minaj bzw. deren Überzeichnung weiblicher Stereotype zurückgeführt. Das ästhetische Lob beschränkt sich hierauf: »Shirin David muss, wie alle Rapperinnen, ihre Sprecherposition erst entwerfen, und das ist, bei aller Berechenbarkeit ihres Sounds, immer noch interessanter als der neunundneunzigste Internetrapper und seine Louis-Vuitton-Bauchtasche.«⁵⁴ Shirin Davids feministisches Potential verortet Baum hingegen lediglich im Backstage, bei Entscheidungen, die dann in Postings etc. veröffentlicht und politisiert werden können. Feminismus und Kapitalismus sind dabei allein eng verbunden, weil Empowerment über Geschäftsentscheidungen läuft. Baum verzichtet auf die in dieser Konstellation ebenfalls mögliche Systemfrage: Statt nach der Glaubwürdigkeit der feministischen Pose zu fragen, lobt sie die Wirksamkeit der Pose als Entlarvung patriarchaler Machtmechanismen im Rap. Zugrunde liegt eine alte Pop-Frage: subversiv oder affirmativ? Die Gegenfrage (»in Bezug worauf?«) konturiert zwei parallel entwickelte Lektüren: affirmativ in Bezug auf die kapitalistische Ordnung, subversiv in Bezug auf die patriarchale Ordnung und das Blickregime des *male gaze*. Auch in Baums Text kommt es also zu Ambivalenzen, dieses Mal jedoch nicht ästhetisch – die Situation ist zudem komplexer als jene (gesellschaftliche) Frontstellung, die Seeliger beschreibt. Ineinander verschlungen sind hier nicht nur Diskursstränge, sondern auch die von Heidi Süß identifizierten »mindestens zwei Herrschaftsachsen«, nach denen »die Machtverhältnisse auf dem Feld strukturiert sind: Geschlecht [...] und Herkunft«.⁵⁵

Kritik verkompliziert sich nun (und reflektiert das auch teils), wo diese Achsen in Konflikt geraten, also etwa feministisches Empowerment und kulturelle Aneig-

54 Baum: Die Königin.

55 Süß: *Rapresent whom*, S. 123. Herkunft ist auch wichtiger Faktor in Seeligers Konzeption, schlägt sich im Korpus jedoch teils auch selbst in einem Unbehagen nieder; etwa wenn Cigdem Toprak auf *Welt online* erklärt, Haftbefehl sei auf seinem Song mit Till Lindemann von diesem (entlang der Herrschaftsachse) instrumentalisiert worden (vgl. Toprak: *Sorry, Haftbefehl*).

nung zusammenfallen. Wie sich die Komplexität der Argumentation noch steigert, wenn ästhetische Wertung hinzutritt, lässt sich an Gerhardts Rezension zu Shirin Davids zweitem Album *Bitches brauchen Rap* für *Zeit Online* beobachten. Gerhardt etabliert zunächst eine Rap-Axiologie, ordnet Shirin David mittels Vergleichen (Flavor Flav, Tupac Shakur, Lil Nas X, Cardi B) und Wertung der Sound-Ästhetik des Albums dem Genre zu, verknüpft diese Rap-Axiologie dann jedoch mit identitätspolitischer Kritik. An genau diesem Punkt scheidet er Shirin Davids erstes und zweites Album, und zwar ästhetisch wie politisch: Wo *Supersize* US-Vorbilder ›bite‹ und sich des Blackfishing schuldig mache, entwickle *Bitches brauchen Rap* eine (auch aus feministischem Blickwinkel) komplexere, eigenständige Ästhetik. Am Ende der Rezension steht die Volte, allzu detaillierte *realness*-Fragen hinter Shirin Davids kulturelle Bedeutung (als Rapperin) zu stellen.

Gerhardt vermittelt also nicht nur ästhetische und ethische Maßstäbe, sondern auch innerhalb dieser verschiedene Positionen, die sich zugleich möglichst sensibel für Herrschaftsachsen und ihre ästhetische Dimension zeigen. Rap begünstigt diese Komplexität auch durch eigene Diskurslastigkeit in Lyrics und Inszenierung, so dass Aspekte wie Sexismus⁵⁶, Rassismus⁵⁷ oder Antisemitismus⁵⁸ nicht (nur) potenziell im Backstage stattfinden und von Kritik erst geborgen werden müssen, sondern mitten in den ästhetischen Objekten verhandelt werden – die so wiederum auch auf (feuilletonistische) Diskurse direkt reagieren können.

Die jeweilige Position der Kritisierenden und damit auch die von Seeliger benannten Asymmetrien werden so besonders deutlich, weil sie Fragen nach Rassismus und Klassismus auch an die Kritik erlauben; ein Effekt dieser Komplikation ist etwa eine ausbleibende Kritik an sexistischen Lyrics, die Süß im Rap-Journalismus diagnostiziert.⁵⁹ Dabei geht es auch um verschiedene Wertsprachen, deren Vermittlung sich zugespitzt zeigt, wo sie vor Gericht verhandelt werden und Kunst gegen Ethik steht.⁶⁰ Im Feuilleton bieten sich hingegen verschiedene Optionen (gemisch-

56 In den untersuchten Zeitraum fällt etwa die Debatte um Deutschrap-Metoo, in deren Verlauf sich vor allem Shirin David deutlich positioniert hat (vgl. Gerhardt: Böse Worte). Sexistische Sprache und Geschlechterbilder werden im Korpus wiederholt moniert, vor allem in Texten aus der *Zeit* (vgl. z. B. Gerhardt: Fremd im; Gerhardt: Vom Bordstein; Gerhardt: Schmutzige Deals; Baum: Der Anarchist).

57 Im untersuchten Korpus vor allem in der Blackfishing-Debatte.

58 In den untersuchten Zeitraum fällt der ›Echoskandal‹ um Farid Bang und Kollegah (vgl. dazu ausführlich Schmidt u. a.: Gangsta-Rap und die Verhandlung von Ordnungen des Populären). Das Ereignis spielt teils auch in den vorliegend untersuchten Texten eine Rolle; häufiger jedoch frühere oder aktuelle antisemitische Zeilen bei Haftbefehl (vgl. z. B. Peltonen: Was nicht; Schwilden: lyrisches Ich; Wilhelm: Irgendwo in; Baum: Der Anarchist).

59 Vgl. Süß: Rapresent Whom, S. 124.

60 Im Feuilleton gibt es auch die Position, aufgrund ethischer Kriterien Rap-Titeln den Kunststatus zu entziehen (vgl. Schmidt u. a.: Gangsta-Rap und die Verhandlung von Ordnungen des Populären, S. 41–42).

ter) Urteile, die auf diese Dissonanzen zwischen Wertsprachen, Identitäten, ästhetischen und ethischen Wertungen reagieren können. Widersprüche lassen sich etwa aushalten, aushandeln, gewichten oder wegwischen.⁶¹

Im Korpus findet sich mindestens eine weitere Variante: Die originelle (Um-)Wertung, wie sie Schwilden an Capital Bras Album *CB6* vornimmt. Das ethische Urteil fällt gleich im Vorspann: »Endlich haben die Menschenrechte Einzug in den Rap gehalten«⁶². Wie bei Praschl und Poschardt steht ein liberales Programm im Zentrum der Argumentation, das die vielen Widersprüche, Herrschaftsachsen und identitätspolitischen Projekte in Universalismus aufhebt.⁶³ Schwilden wertet nicht abstrakt, sondern unterzieht einige Zeilen des Albums (nach einem ästhetischen Lob des Werks in Gänze) einem Close Reading, findet dabei selbstbestimmte Frauen(-figuren) und eine beiläufige Akzeptanz des Judentums, liest jedoch vor allem aus der titelgebenden Zeile die zentrale Botschaft des Albums:

In dem ›Ich will euch alle ficken‹ steckt [...] nichts anderes als das Prinzip der universellen Menschenrechte, die für alle gelten. [...] Capital Bra schafft so einen diskriminierungsfreien Raum, einen Safe-Space. Aus diesem nur scheinbaren Paradox nährt sich die aufrichtige Menschenliebe des Hofnarrs Capital Bra. Einer, der alle beleidigt, beleidigt keinen, einer der sich über alle lustig macht, nimmt alle ernst.

Markant an dieser Interpretation ist nicht zuletzt, wie sehr sie der kleinteiligen, abwägenden Kritik etwa an Shirin David gegenübersteht.⁶⁴ Für Schwilden steckt in einem Satz die gesamte Botschaft, bietet der Rapper vor allem eine Projektionsfläche für politische Diskurse und bildungsbürgerlichen Kanon, während Gerhardt eine ganze Inszenierung mit dem Besteck der Popmusik-Kritik analysiert und dabei verschiedene Maßstäbe berücksichtigt, Widersprüche zulässt. Dazwischen ergibt sich eine Spannweite dessen, was gerade in der feuilletonistischen Kritik von Rap möglich ist.

61 Letzteres versucht Peter Praschl 2020 in einem Shirin-David-Porträt in der *Welt am Sonntag*. Ethische Kritik legt er dar, diskreditiert sie jedoch, wickelt sie mit (kompilierten) Zitaten der Rapperin ab und lobt am Ende ihr ästhetisches wie feministisches Programm ob seiner Liberalität (vgl. Praschl: Die Nägel).

62 Schwilden: Ich will.

63 Schon Poschardt geht in einer 2019 in der *Welt* als Essay wiederveröffentlichten Dankesrede den Weg von Immanuel Kant zu Capital Bra (vgl. Poschardt: Die Mündigkeit).

64 Durchaus bewusst: »Es muss ein recht freudloses Leben sein, in dem man Debatten darüber entfachen will, wie andere Frauen aussehen, vor allem, wenn sich leicht recherchieren lässt, dass David eine ungezügelte Liebe zu Selbstbräunern unterhält« (Praschl: Die Nägel).

5. Zwei Perspektiven

Das Feld feuilletonistischer Rap-Kritik kann allerdings ganz unterschiedlich vermessen werden, im Hinblick auf fokussierte Subgenres, Sprechpositionen, aufgewandte Sprache oder eben Maßstäbe, wie hier exemplarisch gezeigt. An den Ergebnissen kann vielfach angesetzt werden, zwei mögliche Perspektiven möchte ich abschließend eröffnen: Die erste betrifft die weitere Erforschung von Diskursen mit und über Rap, die zweite das anlassgebende Unbehagen, dessen mögliche Ursachen sowie Konsequenzen für das literaturwissenschaftliche Arbeiten zu Rap.

(1) Der Fokus auf Wertmaßstäbe hat in der vorliegenden Untersuchung dazu beigetragen, den monolithischen Block ›bildungsbürgerliches Feuilleton‹ aufzufalten, Tendenzen etwa zwischen den beiden untersuchten Zeitungen angezeigt, aber auch Konflikte offenbart, die sich innerhalb einzelner Wertungen ergeben. So führte etwa die Rubrizierung als Gangsta-Rap keineswegs zu einheitlichen Urteilen. An diese Differenzierung lässt sich anknüpfen; zum einen durch Erweiterung (andere Rapper*innen, andere Medien) bzw. Modifikation (andere Subgenres) des Korpus, zum anderen durch den Blick auf das Wechselspiel zwischen Feuilleton, Szenemedien, Rapper*innen und Fans, das sich etwa an einem bestimmten Song festmacht und über Wertungen organisiert wird.⁶⁵ Nicht nur sind hier wichtige Hinweise zur Ausbildung einer Rap-Axiologie zu erwarten; literaturwissenschaftliche Persona-Analysen könnten genau in solchen Studien beobachten, wie Medienbiographien arbeitsteilig entstehen.

(2) Das Unbehagen hat sich angesichts (mittlerweile) vielfältiger feuilletonistischer Zugänge am hier untersuchten Material nur bedingt als begründet erwiesen – die Zeit der ridiculisierenden Sprache ist weitgehend vorbei.⁶⁶ Dass es gerade in dieser Pluralität weiterhin Positionen gibt, die durch ihre Verkrampfung oder einen jovialen Ton (ästhetisches) Unbehagen auslösen, ist wohl unvermeidbar – betrifft aber eher unser subjektives Empfinden. Es kann aber auch einen Hinweis darauf liefern, dass bei aller Notwendigkeit, Rap ins Feuilleton zu übersetzen und dabei Anpassungen vorzunehmen, unsachgemäß geurteilt bzw. der Gegenstand nicht adäquat betrachtet wird. Pop hat Feuilletons in dieser Hinsicht schon immer Probleme bereitet,⁶⁷ Rap hat viele dieser Probleme erneut aufgeworfen.

65 Seeliger deutet eine Variante solcher Prozesse unter dem Begriff »Subversion« an (vgl. Seeliger: Soziologie des Gangstarap, S. 198–202).

66 Die sich im hier untersuchten Korpus eigentlich nur bei Jan Weiler findet. Interessant daran ist, dass Weiler hier auch ein beachtungsmetrisches Argument führt und Capital Bra nicht nur Redundanz vorwirft, sondern auch die Art, wie seine Popularität gemessen wird, abwehrt (vgl. Weiler: Die deutschen).

67 Vgl. Hinz: Cultural Studies und Pop, S. 159–160.

Ein generelles Bewusstsein für die Probleme, die eine Formatierung des Phänomenbereichs Rap in literaturwissenschaftliche Fachsprache bedeutet, lässt sich sowohl in Hinblick auf ethische als auch epistemologische Fragen aus der Betrachtung feuilletonistischer Kritik entwickeln. Fraglich ist dann auch für uns, welche Wertungen mit dem Begriff ›Literatur‹ verbunden sind, welche Spezifika von Rap wir damit potenziell überschreiben, was wir überhaupt durch diese Formatierung erfahren wollen, wo die Reichweite unserer Begriffe endet und inwiefern wir aufgrund unseres Literaturbegriffs bestimmten Arten von Rap Privilegien zugestehen, die wir anderen entziehen. Die von Seeliger und Süß benannten soziologischen Faktoren spielen dabei eine Rolle, ebenso aber eine Vielzahl ästhetischer Regimes, die meist interne Unterscheidungen zwischen *high* und *low* produzieren. Möchte Literaturwissenschaft im Detail einen fundierten Beitrag zur Rap-Forschung leisten, muss sie ihre Gegenstände im Wissen um diese (ästhetische) Pluralität und ihre jeweilige Asymmetrie beschreiben können, ohne diese selbst zu reproduzieren.

Primärliteratur

- Balzer, Jens: Fairer klicken für die Kunst. In: Die Zeit (25.3.2021), S. 50.
- Baum, Antonia: Die Königin der Shirizzels. In: Die Zeit (2.5.2019), S. 40.
- Baum, Antonia: Der Anarchist. In: Die Zeit (10.6.2020), S. 44.
- Coen, Amrai: Nach Gerds Pfeife. In: Die Zeit (14.6.2018), S. 30.
- Eube, Anna: So schmeckt Shirin Davids »DirTea«. In: Welt online (18.8.2021), <https://www.welt.de/iconist/essen-und-trinken/article233211419/Eistee-von-Shirin-David-Wie-schmeckt-der-DirTea.html> (Stand 30.11.2023).
- Gerhardt, Daniel: Vom Bordstein zur Skyline. In: Zeit Online (28.12.2019), <https://www.zeit.de/kultur/musik/2019-12/gangsterrap-jugendkultur-capital-bra-bush-ido-haftbefehl-charts-jahrzehnt> (Stand 30.11.2023).
- Gerhardt, Daniel: Schmutzige Deals, sauber erzählt. In: Zeit Online (5.6.2020), <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-06/haftbefehl-gangsterrap-das-weisse-album-offenbach-rezension-musik> (Stand 30.11.2023).
- Gerhardt, Daniel: Die Diamanten sind weg. In: Zeit Online (3.7.2020), <https://www.zeit.de/kultur/musik/2020-07/haiyti-sui-sui-album-trap-rap> (Stand 30.11.2023).
- Gerhardt, Daniel: Fremd im eigenen Benz. In: Zeit Online (28.4.2021), <https://www.zeit.de/kultur/musik/2021-04/haftbefehl-das-schwarze-album-deutschrap-rezension> (Stand 30.11.2023).
- Gerhardt, Daniel: Böse Worte, gute Sachen. In: Zeit Online (23.11.2021), <https://www.zeit.de/kultur/musik/2021-11/bitches-brauchen-rap-shirin-david-album-rezension> (Stand 30.11.2023).
- Haas, Daniel: Gib dir Kugel. In: Die Zeit (27.11.2014), S. 54.

- Haas, Daniel: Sie sonnt sich im Blaulicht. In: *Die Zeit* (4.1.2018), S. 45.
- Hugendick, David: Ich hab Kulturkritik. In: *Zeit Online* (30.11.2015), <https://www.zeit.de/kultur/2015-11/boehmermann-ich-hab-polizei-debatte> (30.11.2023).
- Ingold, Julia, Manuel Paß: Call For Papers. In: *Logbuch Deutschrap. Literaturwissenschaftliche Perspektiven* (10.5.2022), <https://deutschraplogbuch.wordpress.com/2022/05/10/gebt-og-keemo-den-buchner-preis/> (Stand 30.11.2023).
- Kurianowicz, Tomasz: Rausch im Schampustower. In: *Die Zeit* (23.2.2017), S. 8H.
- Küveler, Jan: »Mieses Leben«. In: *Welt am Sonntag* (25.4.2021), S. 50.
- Mangold, Ijoma, Lars Weisbrod: Wie viel Schmerz gehört zum Leben? In: *Zeit Online* (14.11.2022), <https://www.zeit.de/kultur/2022-11/opioid-epidemie-usa-sackler-familie-feuilleton-podcast> (Stand 30.11.2023).
- Peltonen, Boris: Was nicht gerappt werden müsste. In: *Die Welt* (14.4.2012), S. 28.
- Peters, Harald: Mehr Drogen, mehr Groupies, mehr Geld. In: *Welt am Sonntag* (4.3.2012), S. 46.
- Poschardt, Ulf: Mein Mietwagen fährt 320. In: *Welt am Sonntag* (17.6.2018), S. 54.
- Poschardt, Ulf: Die Mündigkeit wird abgemeldet. In: *Die Welt* (26.10.2019), S. 2.
- Poschardt, Ulf: Der Discoabend einer protestantischen Dritte-Welt-AG. In: *Die Welt* (17.1.2020), S. 2.
- Poschardt, Ulf: Sprache und Moral. In: *Die Welt* (26.5.2020), S. 3.
- Praun, Matthieu: Es ist das Feuer. Es ist der Hunger. In: *Welt am Sonntag* (17.3.2019), S. 53.
- Praschl, Peter: Die Nägel länger als die Shorts. In: *Welt am Sonntag* (10.5.2020), S. 50.
- Schwilden, Frédéric: Auch Kanaken haben ein lyrisches Ich. In: *Die Welt* (19.3.2014), S. 22.
- Schwilden, Frédéric: »Ich will euch alle«. In: *Die Welt* (16.4.2019), S. 21.
- Schwilden, Frédéric: Man spricht Kanackiș. In: *Die Welt* (5.6.2020), S. 21.
- Toprak, Cigdem: Sorry, Haftbefehl, aber Till Lindemann hat dich verarscht. In: *Welt online* (30.12.2018), <https://www.welt.de/kultur/pop/article186319576/Gemeinsamer-Song-Till-Lindemann-hat-Haftbefehl-verarscht.html> (Stand 30.11.2023).
- Uslar, Moritz von: Dubai Baby. In: *Die Zeit* (1.12.2022), S. 56.
- Weigandt, Artur: Christian Lindner, gib endlich zu, dass du ein Gangsta bist! In: *Die Zeit* (18.11.2021), S. 15.
- Weiler, Jan: Die deutschen Charts. In: *Welt am Sonntag* (3.3.2019), S. 15.
- Weisbrod, Lars u. a.: So streamen die Deutschen. In: *Die Zeit* (10.10.2019), S. 65–67.
- Wilhelm, Till: Irgendwo in Deutschland (wahrscheinlich Offenbach). In: *Zeit Online* (1.12.2022), <https://www.zeit.de/kultur/musik/2022-11/mainpark-baby-haftbefehl-musikalbum-rezension> (Stand 30.11.2023).
- Zwinzscher, Felix: Der vermarktete Klassenkampf. In: *Die Welt* (3.12.2015), S. 23.
- Zwinzscher, Felix: Ihr Onkel ist ein Mafioso! Vielleicht ... In: *Die Welt* (12.1.2018), S. 22.

Sekundärliteratur

- Baum, Antonia: Mit dem »Spiegel« auf Gangsta-Rap-Safari. In: Über Medien (29.1.2020), <https://uebermedien.de/45639/mit-dem-spiegel-auf-gangsta-rap-safari/> (Stand 30.11.2023).
- Burkhart, Benjamin: »Warum tun wir uns so was an?« Deutscher Gangsta-Rap im Feuilleton. In: Martin Seeliger, Marc Dietrich (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld 2017, S. 173–191.
- Dietrich, Marc: Rap im 21. Jahrhundert: Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien – eine Einleitung. In: Marc Dietrich (Hg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld 2016, S. 7–26.
- Dietrich, Marc, Martin Seeliger: Deutscher Gangsta-Rap III: Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bestandsaufnahme und Einleitung. In: Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld 2022, S. 9–30.
- Dollinger, Bernd: Rap als Repräsentationsproblem. Ein Vorschlag. In: Pop-Zeitschrift (26.4.2022), <https://pop-zeitschrift.de/2022/04/26/rap-als-repraesentationsproblem-ein-vorschlagautorvon-bernd-dollinger-autordatum26-4-2022/> (Stand 30.11.2023).
- Loh, Hannes: Das deutsche Feuilleton und die rappenden Dichter. In: Murat Güngör, Hannes Loh: Fear Of A Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap. Höfen 2002, S. 121–127.
- Hecken, Thomas: Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009. Bielefeld 2009.
- Hecken, Thomas: Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück. Bochum 2012.
- Hinz, Ralf: Cultural Studies und Pop. Zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur. Opladen, Wiesbaden 1998.
- Jacob, Günther: Kunst, die siegen hilft! Über die Akademisierung des Pop-Diskurses: Kritische Betrachtungen zwischen High & Low Culture. In: Kunstforum International 2/24 (1996), S. 132–139.
- Kaya, Verda: HipHop zwischen Istanbul und Berlin. Eine (deutsch-)türkische Jugendkultur im lokalen und transnationalen Beziehungsgeflecht. Bielefeld 2015.
- Klein, Gabriele, Malte Friedrich: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt am Main 2003.
- McLeod, Kembrew: Authenticity within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. In: Journal of Communication 4/49 (1999), S. 134–150.
- Meyer, Robin: Rassistische Ereignisse, Gangsta-Rap und journalistische Rezeption. Ein Vergleich der medialen Rezeption der populärkulturellen Reaktionen auf die rassistischen Ereignisse in Chemnitz und Hanau. In: Marc Dietrich, Martin See-

- liger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld 2022, S. 131–153.
- Saied, Ayla Güler: Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. Bielefeld 2012.
- Schmidt, Friederike u. a.: Gangsta-Rap und die Verhandlung von Ordnungen des Populären. Eine Analyse am Beispiel der ECHO-Preisverleihung 2018. In: Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld 2022, S. 31–54.
- Seeliger, Martin: Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte. Weinheim, Basel 2021.
- Seeliger, Martin, Markus Baum: Gangsta-Rap im Kontext der (west-)deutschen Einwanderungsgeschichte. Schlaglichter aus dem Feuilleton. In: Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld 2022, S. 105–130.
- Seeliger, Martin, Marc Dietrich: G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld 2012, S. 21–40.
- Seeliger, Martin, Marc Dietrich: Deutscher Gangsta-Rap III: Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bestandsaufnahme und Einleitung. In: Dies. (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld 2022, S. 9–30.
- Süss, Heidi: Rapresent whom? Über Selbstreflexion, situiertes Wissen und Androzentrismus in der deutschsprachigen HipHop-Forschung. Ein Kommentar aus dem (?)Off(?). In: Nicolai Busch, Heidi Süss (Hg.): Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp. Weinheim, Basel 2021, S. 115–134.
- Wehn, Jan, Davide Bortot: Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap. Berlin 2019.
- Wolbring, Fabian: Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen 2015.

Poet*innen

Schwarze Stimmen, Weißes Publikum

Race, Klasse und Konsum im Deutschrap um 2020

Roman Widder

Die Geschichte des Hip Hop ist die Geschichte seiner Kommodifizierung. Weil Rap, Breakdance und Graffiti aber in den USA als afroamerikanische Subkultur entstanden sind, bestand ein Aspekt der Ware Hip Hop in der Vermarktung einer besonders authentischen Klassenerfahrung. Diese war in den USA nie ohne den Faktor *race* zu beschreiben und sie blieb auch beim Export des Hip Hop nach Europa an die Verhandlung rassifizierter und/oder (post)migrantischer Identitäten gekoppelt. Günther Jacob hat diese Struktur des Diskurses, in dem Rap überhaupt groß werden konnte, bereits 1993 in seiner Essaysammlung *Agit-Pop: Schwarze Musik und weiße Hörer* beschrieben.¹ Das politische Problem des Sprechgesangs lässt sich im Anschluss an Jacob als Rassifizierung qua Kommodifizierung beschreiben: Um kommerziell erfolgreich zu sein, musste Rap die Bedürfnisse eines durch die Musikindustrie vermittelten und deshalb mehrheitlich Weißen und bürgerlichen Publikums bedienen. Dies schließt den natürlich häufigen und Rap als Massenphänomen auch erst erklärenden Fall nicht aus, dass Sprechgesang in Crews, Konzerten, zirkulierenden Mixtapes, Ghettoblastern und Smartphones Teil von horizontalen, reziproken und interaktiven Szenen war und ist, also auch und sogar überwiegend von nicht besonders privilegierten Personen, insbesondere Jugendlichen, rezipiert wird und Prozesse der Identifizierung auslöst, die einen emanzipativen Charakter besitzen. Dabei können die Texte der affektiven Kompensation, aber auch der intellektuellen Schärfung des eigenen sozialen Standorts dienen. Der globale *fame*, der Hip Hop zur meistgehörten und meistverkauften Musik überhaupt gemacht hat, verdankt sich aber der Übersetzung dieser Kultur des Sprechgesangs in ein popkulturelles Produkt durch die Musikindustrie. Diese Musikindustrie folgt einem monetären Kalkül und ist noch dazu strukturell Weiß.² Insbesondere eine detaillierte Studie über die britische Musikindustrie aus dem Jahr 2021 konnte zeigen, dass dies de facto noch

1 Vgl. Jacob: *Agit-Pop*, S. 177–227.

2 Schwarz und Weiß werden hier, wo es um Hautfarbe geht, den *Critical Whiteness Studies* folgend stets groß geschrieben, um zu markieren, dass es sich nicht um biologische Merkmale, sondern um kulturelle Konstrukte handelt.

heute so ist.³ Für die erste Welle des Hip Hop innerhalb wie außerhalb der USA in den 1980er und 1990er Jahren kann es umso mehr vorausgesetzt werden.

Dabei lassen sich für die beiden wichtigsten stilistischen Pole innerhalb des kommerziellen Hip Hop, Gangsta-Rap und Conscious-Rap, unterschiedliche, aber durchaus als komplementär zu verstehende Strategien der Publikumsadressierung beobachten: Conscious-Rap scheint das Bedürfnis nach einem politisch korrekten Ausdruck von sozialen Marginalisierungserfahrungen zu befriedigen, der die hegemoniale Vorstellung von Kunst und Bildung erfüllt – eine Struktur der Identifikation nicht mit den unteren Klassen insgesamt, sondern mit einem vorbildlichen Modell des Subalternen. Diese Struktur ist nicht nur aus der Geschichte des Pop, sondern aus der Literaturgeschichte subalternen Sprechens seit dem 18. Jahrhundert bekannt.⁴ Dass Rap nicht zuletzt Sprachkunst ist und die Sprachmacht von solchen Personen demonstriert, die gesellschaftlich keine Stimme haben und manchmal auch keine Muttersprachler:innen sind, stützt diese Perspektive auf Sprechgesang als popkulturelles Forum subalternen Anerkennungskämpfe.⁵

Demgegenüber bediente Gangsta-Rap das voyeuristische Bedürfnis nach einer Überschreitung des eigenen saturierten Alltagshorizonts, das Prickeln der Ungewissheit darüber, ob die in Texten und Videos vermittelte Brutalität Realität oder Fiktion darstellt – eine Struktur des *Othering*, in der das Andere zwar konsumierbar wird, in der sich die gesellschaftliche Ausgrenzung des Anderen aber letztlich bestätigt. Wie im Film *Straight Outta Compton* (2015, Reg. F. Gary Gray) dargestellt, muss bereits die Entstehung der ersten Gangsta-Rap-Crew N.W.A (Niggaz Wit Attitudes) wohl als ein aus der Musikindustrie heraus initiiertes kommerzieller Coup verstanden werden, der die bis dahin existierende Hip Hop-Kultur in Teilen konterkarierte, ihr aber zugleich erst zum Durchbruch verhalf. *Blackness* und andere Formen von Rassifizierung verbinden sich im Hip Hop seitdem strukturell mit dem zentralen, um Authentizität bemühten Idiom des Rap: *realness*.⁶ Etwas überspitzt formuliert lässt sich also sagen, dass Rap in dieser kommerziellen Zurichtung des Produkts erst Schwarz geworden ist. Dabei handelt es sich aus dieser ästhetischen Perspektive ohne Frage um eine »fiktive Ethnizität«,⁷ die sich allerdings in der ökonomischen Diskrepanz zwischen subalternen Stimmen und hegemonialem Publikum verhärtet. Zugleich gehörte die pointierte Reflexion von *race* seit den Anfängen von Rap zu seinem Standardrepertoire, und es ist bemerkenswert, wie scharfsinnig Rapsongs diese Konstellation, in der Schwarze Stimmen einem Weißen Publikum gegenüberste-

3 Vgl. Black Lives in Music: Being Black in the UK Music Industry.

4 Vgl. einleitend zum Begriff des Subalternen Steyerl, Hito: Die Gegenwart der Subalternen, sowie in literaturhistorischer Perspektive Hildebrandt, Widder: Fürsprache.

5 Vgl. Güler Saied: Rap in Deutschland.

6 Vgl. Fisher: Capitalist Realism, S. 14–15.

7 Jacob: Schwarze Musik und weiße Hörer, S. 9.

hen, von Anfang an thematisiert haben. Ein besonders prominentes Beispiel hierfür wäre ICE-T, der mit *Home Invasion* bereits 1993 der angstbesetzten Phantasie einer Invasion Schwarzer Subkultur in Weiße bürgerliche Kinderzimmer ein ganzes, ironisch grundiertes Album widmete.

Mehr als dreißig Jahre nach den Anfängen des Deutschrap scheint nun aber die Frage angebracht, ob sich die Thematisierung von *race* verändert hat, ob sich die rassifizierten Klassenverhältnisse in derselben Weise in die Produktions- und Rezeptionsverhältnisse übersetzen lassen wie ehemals und wie veränderte Diskurse über Rassismus und Migration auch die Entwicklung des Rap geprägt haben. Wie also operationalisieren Rapper:innen heute das Problem der kommerziellen Passung ihrer unterschiedlichen subalternen Erfahrungen in die hegemoniale Wahrnehmung eines Publikums, das durch seinen Konsum der Tracks die Authentizität der Stimmen validiert? Und welche Rolle spielt dabei *race*?

Ich konzentriere mich im Folgenden auf den deutschen Kontext, der für die Fragestellung gerade deshalb geeignet ist, weil sich das Problem hier nicht in genau derselben Weise stellt wie in den USA und anderen westeuropäischen Ländern. Wie der folgende Überblick über die ersten drei Jahrzehnte Deutschrap zeigen soll, waren diese stark geprägt von einem Schwarzen Conscious-Rap, der *race* im Kontext eines ethnisch pluralen Diskurses der sich formierenden Migrationsgesellschaft adressierte und in erster Linie auf die Sichtbarmachung fragmentierter Identitäten und die juristischen Voraussetzungen von politischer Zugehörigkeit abhob. Hautfarbe spielte in diesem intellektuellen, männlichen und militanten Modell subalternen Alterität nur nebenbei eine Rolle. Vor diesem Hintergrund versuche ich in einem zweiten Teil an mehreren Beispielen aus den Jahren um 2020 zu zeigen, wie dieses politische Modell der Diskursivierung Schwarzer Identität sich vervielfältigt hat. Dabei wird *Blackness* vermehrt zum Gegenstand von Songs, die sich explizit mit den Blickregimen und Erwartungshaltungen auseinandersetzen, denen sich Schwarze Künstler:innen ausgesetzt sehen. Neben der Thematisierung alltäglicher Rassismuserfahrungen findet dabei, wie im Folgenden zu zeigen ist, eine subtile Arbeit an der metaphorischen Verfügbarkeit der Signifikanten Schwarz und Weiß statt, die das kommerzielle Wahrnehmungsregime von Rap strukturieren.

1. *Blackness* im Deutschrap 1990–2020

1.1. *Advanced Chemistry: Fremd im eigenen Land* (1992)

Der Import des Sprechgesangs aus den USA nach Deutschland fand bekanntlich unter besonderen Bedingungen statt, die gelegentlich schon die Rede von einem

deutschen Sonderweg⁸ des Hip Hop haben aufkommen lassen. Die afroamerikanische Subkultur wurde in der BRD relativ früh aus dem Umfeld US-amerikanischer Militärcommunities, unter anderem den Radiosendern der in Deutschland stationierten US-Truppen in die Kinderzimmer deutscher Jugendlicher gespült. Wenngleich die ersten Hip Hop-Jams auch in Deutschland ein nicht-Weißes, hier (post)migrantisch geprägtes Publikum anzogen, standen am Ausgangspunkt des Deutschraps doch Milieus, in denen sich nicht in derselben Weise eine soziale Ausgrenzungserfahrung mit dem Problem der Rassifizierung verband wie dies in den USA, aber auch bei den westlichen, durch eine andere Kolonialgeschichte geprägten Nachbarn der BRD der Fall war. Schwarzsein war in der BRD nicht in erster Linie Indiz für ein biographisches Verhältnis zur Geschichte der Sklaverei oder des Kolonialismus, sondern im Kontext von Hip Hop zunächst einmal für eine Verbindung zur hegemonialen US-amerikanischen Kultur sowie zur englischen Sprache. Aus dieser Konstellation heraus dürfte es erklärbar sein, dass das erste Jahrzehnt des Deutschraps, die 1990er Jahre, durchaus von erfolgreichen Schwarzen Rappern mitgeprägt wurde, dass diese aber keine Gangsta-Rapper waren, sondern einen intellektuellen Conscious-Rap verkörperten. Gangsta-Rap entstand in Deutschland erst um das Jahr 2000 und zwar tendenziell in einer Opposition zu diesem Schwarzen Conscious-Rap.

Das im Deutschraps-Kontext wohl bekannteste Beispiel einer Thematisierung von *race* dürfte *Fremd im eigenen Land* (1992) von Advanced Chemistry sein. Der Song beginnt mit der Ansage eines Nachrichtensprechers der Tagesschau und gibt sich insofern als direkte Reaktion auf die zu Beginn der 1990er Jahre zunehmenden rechtsradikalen Ausschreitungen (Hoyerswerda 1991, Rostock-Lichtenhagen 1992).⁹ In mancher Hinsicht ist der Song dabei zeitlos, etwa wenn Toni-L den medialen Diskurs paraphrasiert: »Politiker und Medien berichten ob früh oder spät / Von einer überschrittenen Aufnahmekapazität«. Andere Perspektiven irritieren im Nachhinein, etwa wenn Torch explizit die Wiedervereinigung bereut: »Anfangs hab ich mich gefreut, doch schnell hab ich's bereut / Denn noch nie seit ich denken kann, war's so schlimm wie heut«.¹⁰

Linguist, Torch und Toni-L adressieren in ihrem Lied eine von den Rassismuserfahrungen der Rapper unbehelligte, Weiße Mehrheitsgesellschaft und folgen dabei

8 Vgl. hierzu auch Loh, Hannes: Patchwork der Widersprüche.

9 *Fremd im eigenen Land* entstand schon vor dem Lichtenhagener Pogrom 1992, bei dem ebenfalls Vietnames:innen attackiert wurden, wurde aber von keiner Plattenfirma angenommen und ist darum schließlich selbstständig produziert worden, während die politischen Ereignisse ihren Lauf nahmen (vgl. Jacob: Schwarze Musik und weiße Hörer, S. 206–225).

10 Hier und im Folgenden wurden alle Lyrics von mir selbst transkribiert, R. W. Eine ausführliche Diskografie findet sich am Ende des Textes.

einem politischen Diskurs, in dessen Zentrum Staatsbürgerschaft und eine diverse Migrationsgesellschaft stehen. Jede Strophe beginnt dementsprechend mit dem Satz »Ich habe einen grünen Pass / mit 'nem goldenen Adler drauf«, und dieser Pass wird im Video auch direkt in die Kamera gehalten. Diese Kamera wird schon vermittels der Nachrichtenansage zu Beginn mit dem Wahrnehmungs-Bildschirm einer bundesrepublikanischen Öffentlichkeit identifiziert. Dass die Weiße Mehrheitsgesellschaft das implizite Publikum dieses Songs ist, wird auch in dem von den beiden Dokumentarfilmern und DFFB-Absolventen Christoph Dreher und Ralf S. Wolkenstein produzierten Video deutlich. Wenn dort Bilder von der Tagesschau und von Helmut Kohl hineingeschnitten werden, ist die gesamtgesellschaftliche Debatte über Migration immer präsent. Zudem laufen die Rapper im Video keineswegs, wie in vielen Rapsongs später üblich, durch eine graue Hochhaussiedlung, sondern durch die engen Gassen der Heidelberger Altstadt: Sie positionieren sich am Kornmarkt oder bouncen vor der Alten Brücke – also genau dort, wo für gewöhnlich die zahlreichen Tourist:innen ihre Fotos schießen. Dass es mit dieser konfrontativen Adressierung des Rassismus der Weißen Mehrheitsgesellschaft durchaus gelungen ist, die bunderepublikanische Öffentlichkeit zu erreichen, wird im Rückblick schon dadurch deutlich, dass der Heidelberger Hip-Hop-Kultur Anfang 2023 der Status des immateriellen UNESCO-Weltkulturerbes zuerkannt wurde.

Das Dilemma, dem sich das subalterne Nach-Oben-Sprechen ausgesetzt sieht, fasst Torch recht konzise zusammen: »Ich will schockieren und provozieren / Meine Brüder und Schwestern wieder neu motivieren [...] / Ich hoffe die Radiosender lassen diese Platte spielen / Denn ich bin kein Einzelfall, sondern einer von vielen.« Das gleichzeitige Ziel von Provokation und Motivation bringt eine kommunikative Aporie zum Ausdruck, die durch den gewünschten, massenmedialen Erfolg eher verstärkt als aufgelöst wird. Das subalterne Sprechen richtet sich hier an einen gespaltenen Adressaten: Einerseits spricht Torch im Bewusstsein, »kein Einzelfall« zu sein, »sondern einer von vielen« und wendet sich dementsprechend auch an Personen mit ähnlichen Erfahrungen von Rassismus und Diskriminierung. Andererseits kann das Ziel der Provokation nur an Adressat:innen gerichtet sein, die von den im Song thematisierten Erfahrungen nichts wissen und für die der Wechsel der Perspektive eine Alteritätserfahrung darstellt. Im Rückblick scheint es als äußerst unwahrscheinlich, dass Advanced Chemistry tatsächlich irgendjemanden schockierte, nicht so jedenfalls, wie dies später etwa Sido mit *Mein Block* (2004) gelang, denn die Heidelberger Crew war immer sympathisch, gut gebildet und niemals gewaltaffin. Entscheidend ist aber so oder so die Aufmerksamkeit jener Gatekeeper der öffentlichen Kommunikation, die über den Zugang zur massenhaften Verbreitung entscheiden: »Ich hoffe die Radiosender lassen diese Platte spielen«.

Dabei fällt auf, dass Hautfarbe, dass eine Schwarze Identität zwar thematisiert wird, dass sie aber nicht im Zentrum des Songs steht. Die beiden Strophen, in denen Linguist und Torch fast im Wechselgesang gemeinsam rappen, stellen die

Problematik zwar von Anfang an heraus: »Ist es so ungewöhnlich, wenn ein Afro-Deutscher seine Sprache spricht / Und nicht so blass ist im Gesicht?« Trotzdem handelt *Fremd im eigenen Land*, ähnlich wie etwa der zeitgleich entstandene Kurzfilm *Schwarzfahrer* (1993) von Pepe Danquart, nicht einfach nur von der Erfahrung des Schwarzseins in Deutschland, sondern allgemeiner vom Rassismus gegen sogenannte »Ausländer«. Dass *race* als Subjektivierungskategorie für Advanced Chemistry nicht taugte, dürfte daran liegen, dass die rechtsradikalen Ausschreitungen in Hoyerswerda und Rostock-Lichtenhagen sich gegen Vertragsarbeiter aus einer Vielzahl von Ländern richteten (vor allem aus Vietnam und Rumänien, im Fall von Hoyerswerda aber auch aus Ghana und Mosambik). Es erklärt sich aber auch dadurch, dass mit Toni-L ein italienischstämmiger Rapper zum Kern der Gruppe gehörte. Wenn jede Strophe mit dem Besitz des deutschen Passes beginnt, zeigt sich, dass für den Antirassismus von Advanced Chemistry der Diskurs um die sogenannten »Gastarbeiter:innen« seit den 1960er Jahren prägend war, wie vor allem in Toni-Ls Strophe deutlich wird. Dieser Diskurs drehte sich nicht um Rassismus gegen als Schwarz gelesene Personen, sondern um eine ethnisierte Arbeiterkultur und gesplante kulturelle Identitäten. Insbesondere in den 1990er Jahren war hier nicht die Dichotomie Weiß/nicht-Weiß entscheidend, sondern eine überwiegend innereuropäische und häufig in zweiter Generation erlebte Migrationserfahrung. Nicht Hautfarbe und nicht Mehrfachdiskriminierung war hier das Thema, sondern Mehrfachzugehörigkeit der sogenannten »Bindestrich-Deutschen«.¹¹ Advanced Chemistry bestand aus einem Deutsch-Italiener, einem Deutsch-Ghanaer und einem Deutsch-Haitianer.

1.2. Intellektuell, militant, politisch: Schwarzer Deutschrapp bis ca. 2020

Bei Advanced Chemistry lässt sich bereits ein Modell der Politisierung von Rassismus im Rap erkennen, das für die Thematisierung und Politisierung des Schwarzseins in Deutschland bis in die späten 2010er Jahre hinein relativ stabil bleiben sollte: Dieses Modell setzt auf a) Intellektualität, b) Militanz (»Und wenn es drauf ankommt, kämpfe ich Auge um Auge, Zahn um Zahn«, rappt etwa Torch in *Fremd im eigenen Land*) und c) explizite Politisierung des subalternen Sprechersubjekts.

Im Rahmen dieses Modells erlebte Schwarzer Deutschrapp in den 1990er Jahren eine regelrechte Erfolgswelle, die um das Jahr 2001 einen Höhepunkt erreichte, als die von Xavier Naidoo angeführte Formation Brothers Keepers zusammentrat, bestehend aus einer Vielzahl bereits kommerziell etablierter Schwarzer Künstler wie Samy Deluxe, Afrob oder Denyo. Mit dem Song *Adriano* reagierte die Formation auf die Ermordung des aus Mosambik stammenden Alberto Adriano, der ein Jahr zuvor im Dessauer Stadtpark von Neonazis zu Tode geprügelt worden war. Deutschrapp-

11 Vgl. Scheer: Bindestrich-Deutsche?

Historiker:innen beschreiben dies gerne als Wendepunkt, an dem in Abgrenzung von einer gut funktionierenden Resonanzschleife von Schwarzem politischem Rap und Weißem bürgerlichem Publikum der Siegeszug des Gangsta- und vor allem des Battle-Rap begann.¹² Der Topos, dass Rap eine Sprache der Subalternen, der gesellschaftlich Marginalisierten sei, sollte sich von nun an noch einmal ganz anders realisieren: In Form von notorischen Tabubrüchen, die eine nicht mehr nur militarisierte Maskulinität in Szene setzten. Oftmals war dieser Gangsta-Rap an jene migran-tischen Milieus aus Süd- und Osteuropa angeschlossen, die Erfahrungen sozialer Ausgrenzung teilten, sich selbst aber als Weiß lasen. Das Bedürfnis nach Anerkennung als Deutsche war ihnen auch deshalb tief eingeschrieben, weil sie sich als Kinder deutscher Gastarbeiter:innen eben nicht selbstverständlich so fühlen konnten.¹³ Mit dem Gangsta-Rap realisierte sich ihr Protest aber in einer für die öffentliche Wahrnehmung unpolitischen bzw. politisch regressiven (homophoben) Form. Politische Protestkultur und soziale Ausgrenzungserfahrung sind im Deutschrapp also nie wirklich so zusammengekommen wie in den USA, sondern haben sich teilweise sogar als Gegensätze formiert.

Die sich mit dem Gangsta- und Battle-Rap verändernde Diskurslage blieb für Schwarze Positionierungen im Deutschrapp nicht ohne Folgen: Im Umfeld des Labels Aggro Berlin versuchten sich Rapper wie B-Tight daran, die rassistischen Stereotype in einer hyperbolischen Ironie zu affirmieren, und überschritten damit sowie mit der exzessiven Verwendung des N-Worts in Texten, Song- und Albumtiteln innerhalb der Hip Hop-Community eine Grenze des guten Geschmacks, wie eine Reaktion des Vereins Brothers Keepers vom Sommer 2007 zeigt.¹⁴ Trotz dieser insgesamt schwieriger gewordenen Gemengelage, in der Battle- und Gangsta-Rap neue Ansprüche an *credibility* und *realness* der Protagonist:innen stellten und für kurze Zeit einen Dissens innerhalb der afrodeutschen Deutschrapp-Community zum Vorschein brachten, blieb das Modell einer reflektierten und expliziten Form von Politisierung dominant, war es mit den militanter werdenden Gesten doch durchaus kompatibel. Noch OG Keemo verkörpert mit seinem 2019 releaste Song 216 dieses etablierte Modell: Während er im Text explizit auf die Geschichte der Sklaverei reflektiert und Martin Luther King zitiert, inszeniert er sich im Video als gefolterter Märtyrer und verpasst so dem *Black freedom fighter* ein ästhetisches Update.¹⁵ Was indes sofort auffällt, ist das weitgehende Fehlen von Rapperinnen in dieser Tradition. Selbst

12 Vgl. z. B. Loh, Güngör: Fear of Kanak Planet, S. 259–316.

13 Zum diesbezüglich stilprägenden Label Aggro Berlin vgl. Loh: Patchwork der Widersprüche; Rollefson: Flip the Script, S. 55–93.

14 Vgl. Brothers Keepers e.V.: Das Schweigen brechen; o. A.: Petition gegen Aggro Berlin und B-Tight.

15 Zur Auseinandersetzung mit Rassismus bei OG Keemo vgl. auch Beckmann: »Ich denke an blaues Licht auf schwarzer Haut«.

der Verein Brother Keepers bestand ausschließlich aus Männern, weshalb sich noch im selben Jahr eine Gruppe unter dem Titel Sisters Keepers gründete – eine irritierende, dichotome Vergeschlechtlichung der afrodeutschen Rapszene, die heute so nicht mehr vorstellbar wäre.

Für Rapperinnen hat sich das Modell Schwarzer Rap-Identität nur dann als adaptierbar erwiesen, wenn sie bereit waren, sich das intellektuelle Profil und das tendenziell maskulinistische Moment der Militanz anzueignen, wie beispielsweise der Debutsong *Afro Spartana* Leila Akinyis von 2016 auf dem gleichnamigen Album zeigt. Schon mit seinem Titel verweist der Track durch Sparta auf einen klassischen Topos von weiblicher Schönheit und kriegerischer Macht gleichermaßen. Allerdings geht die Erfahrung einer in Deutschland lebenden Schwarzen Person bei Leila Akinyi in dieser politischen Militanz bereits nicht mehr auf. Zeilen wie »Weil ich Schwarz bin / Heißt es, die Familie hext / Und weil ich Schwarz bin / Bleibe ich selbst dann noch relaxed« führen die Verstrickung der Selbstwahrnehmung mit dem Diskurs vor und thematisieren damit Strukturen der Internalisierung, die dem militanten Widerstand viel weniger zugänglich sind. Die Position desjenigen, der intellektuell immer über den Dingen steht und stets den Durchblick hat, ist gegenüber der hier zum Ausdruck gebrachten Erwartung von Coolness nur noch mit viel Mühe einzunehmen. Solche nicht zuletzt durch Geschlechterfragen (hier im Topos der Hexe) hervorgerufenen Irritationen des etablierten Modells einer Schwarzen Rapsubjektivität sind es, die in den letzten Jahren einen Veränderungsprozess initiiert haben, dessen Horizont noch kaum absehbar ist.

2. Schwarzer Deutschrap seit 2020

2.1. Ambiguierung, Metaphorisierung: Babyjoys *Viele Leute gucken* (2021)

Die Dreieinigkeit von intellektuellem Durchblick, maskulinistischer Militanz und expliziter Politisierung, auf die Schwarze Rapsubjektivität lange Zeit verpflichtet wurde, geriet zuletzt in erstaunlicher Weise ins Wanken. Verantwortlich dafür könnte ein Generationswechsel sein: Immer wieder artikulieren jüngere, gerade in Berlin aufgewachsene Rapper:innen, dass das von der Vorgängergeneration mühsam aufgebaute Gangsta-Image mit ihrer eigenen Erfahrung der Stadt nichts zu tun hat. Anteil an der Veränderung dürfte auch die Corona-Pandemie der Jahre 2020 bis 2022 gehabt haben, die gemeinsam mit den sozialen Medien den Rap-Topos der Straße rigoros entzaubert hat. An die Stelle einer authentischen Straßenerfahrung ist aber schon länger das Surfen durch die künstlichen Welten des Internet getreten: *reel* statt *realness*. Die Verarbeitung von Rassismus hat in die-

ser Situation jedoch an Spielraum hinzugewonnen: sie ist zugleich leichter und zweifelnder, melancholischer und vielfältiger geworden.¹⁶

Der 2021 releaste Song *Viele Leute gucken* der bis zu diesem Zeitpunkt unbekannten Schöneberger Rapperin Babyjoy ist hierfür ein gutes Beispiel:

Viele Leute gucken wegen meiner schwarzen Haut
 Lass ihn klauen, lass ihn fallen, heute geht's uns besser als
 Gestern und sie lieben die Substanzen, hohe Toleranzen
 Mir wird ganz schön kalt, wenn ich denk an die Gewalt
 Vorbehalt, Wortgewalt, wie lang ist dein Aufenthalt?
 Hier auf dieser Welt, sagte mir wird ganz schön kalt, ja
 Und sie lieben die Substanzen, hohe Toleranzen
 Mir wird nicht mehr warm, wenn ich lieg' in deinen Arm'

Die Hook dieses Songs verdient philologische Aufmerksamkeit. Auffallend sind zunächst einmal semantisch die Strategien, die auf die Diskurse rund um Rassismus und Diskriminierung angewandt werden. Diese Strategien lassen sich als durchaus widersprüchliche Verdichtung mehrerer Bewegungen beschreiben, die man als Ambiguierung, Universalisierung und Metaphorisierung fassen könnte.

Als Ambiguierung lässt sich die Art und Weise beschreiben, in welcher der Text mit dem doppelten semantischen Register aus *mental health* und politischem Diskurs, Depression und Rassismus spielt, das durch die lyrische Melancholie des Produzenten KazOnDaBeat besonders zur Geltung kommt. Der Reim von »Substanzen« und »Toleranzen« bewegt sich schwerpunktmäßig in der Drogenerfahrung, er führt aber auch die Frage des Essenzialismus/Substanzialismus mit, der für rassistisches Denken konstitutiv ist, ebenso wie den massenmedialen Toleranz-Diskurs. Beide, Rassismus und Toleranz-Diskurs, erscheinen durch den Reim wie zwei Seiten derselben Medaille, sofern beiden auf ihre Art ein Mechanismus des *Othering* eingeschrieben ist.

Als Universalisierung wäre in der vorliegenden Sequenz die Arbeit an dem Begriff des Aufenthalts zu beschreiben: Die rassifizierten Personen vorbehaltene Diskriminierungserfahrung, nach der Länge ihres Aufenthalts gefragt und so gleichsam zu bloßen Passagieren der Gesellschaft stigmatisiert zu werden, wird hier in eine allgemein-menschliche Erfahrung verschoben, welche die Universalität des menschlichen Daseins über das Thema das Todes aufruft (»wie lang' ist dein Aufenthalt? / Hier auf dieser Welt«). Ähnliches passiert dann in der ersten Strophe mit dem Wort »ankommen«: »Niemand hat dir je gesagt, wie du ankommst, drankommst, klarkommst, weiß nicht mal, wie lang' noch«. Das »ankommen«

16 Als Vorläufer der hier skizzierten Entwicklung wäre evtl. bereits der hochironische, den Elektro-Schlager *Ich will Spaß* (1982) von Markus (auch Markus M. oder Markus Mörl) covernde Song *Ich bin schwarz* (2016) von SXTN zu erwähnen.

klingt zunächst nach einer Beschreibung des alltäglichen Narzissmus im Sinne von »gut bei jemandem ankommen«, aber genau dieser Narzissmus bzw. dieses Gesehen-Werden ist in der Erfahrung des rappenden Ich im titelgebenden *Viele Leute gucken* ja bereits mit dem *Otherring* und der Zuschreibung einer vermeintlichen Migrationsgeschichte verstrickt, die Babyjoy selbst gar nicht besitzt. Die folgenden Reime führen diese Dynamik dann weiter und verbinden sie mit einer Semantik, die im Hinblick auf ökonomisch-politische Teilhabe und Konkurrenz, aber auch als Bezug auf bürokratische Wartezeiten bei deutschen Ämtern und Behörden gelesen werden könnte (»drankommst«), um sodann sofort wieder in das Thema der Depression abzubiegen (»klarkommst«). Das »wie lang noch« lässt sich zwar auch als klassisches politisches Lamento lesen (Wie lange wird diese Gesellschaft noch von Rassismus gekennzeichnet sein?), direkt nach »klarkommst« liest es sich aber deutlich resignativer als neuerliche Erinnerung an das Thema des Todes.

Eine dritte Strategie, die in all dem ständig am Werke ist, ist die der Metaphorisierung, die sich insbesondere in Bezug auf die Semantik von warm und kalt zeigt. Die beiden Verse »Mir wird ganz schön kalt, wenn ich denk an die Gewalt« und »Mir wird nicht mehr warm, wenn ich lieg' in deinen Armen« stehen jeweils am Ende der beiden Vierzeiler der von Binnenreimen geprägten Hook. Sie haben eine rahmen- de Position und bewegen sich damit am Rande dessen, was strophentheoretisch mit allem Kitsch ein umarmender Reim zu nennen wäre. Indem »kalt« per Reim an »Gewalt« gebunden wird, wird es mit der Erfahrung des Schwarzseins bzw. genauer: des Schwarzgelesenwerdens assoziiert, von der das Lied erzählt. Dadurch allerdings wird um die Farben Schwarz und Weiß ein metaphorischer Assoziationsraum eröffnet. Besonders auffällig greift das Video diese metaphorische Ebene auf, wenn es eine im Hoodie durch die verschneite Großstadt laufende Rapperin zeigt. Erst im Video nämlich wird die Kälte zum Schnee und dieser, mit seiner Assoziation zum Weißsein, zum ebenso kulturellen wie klimatischen Attribut Deutschlands, das im Text gar nicht explizit auftaucht.

Besonders bemerkenswert an diesen wenigen Zeilen ist indes nicht zuletzt ihre Form, in der sich Brüche semantischer und rhythmischer Art überlagern: »heute geht's uns besser als« hält an einer Stelle inne, die den Satz auf eine doppelte Lesbarkeit hin öffnet: Wenn mit »uns« auch das Leben Schwarzer Menschen in Deutschland, in Europa, in den Amerikas gemeint ist, so wirkt dieser Satz zunächst einmal plausibel, fast unabhängig davon, welche Zeit nach dem »als« folgt. Andererseits wird der Satz als abgebrochener zum Zitat, zur ideologischen Phrase entwertet – eine Phrase, die zum Aufrechtstehen und Weitermachen – mit Torch gesprochen – »motivieren« will. Durch dieses mit Anakoluth und Enjambement spielende, phrasologisch montierte Sprechen wird also die Schwarze Stimme selbst plural und dabei klar, dass auch Schwarze Stimmen zum Weißen Publikum gehören, d. h. zu jenen Instanzen, vor deren Augen das Ringen um die eigene Anerkennung stattfindet und deren Anrufung oder – mit Louis Althusser gesprochen – Interpellation ideo-

logische Subjekte überhaupt erst erzeugt.¹⁷ Die Dichotomie von Schwarzer Stimme und Weißem Publikum wird damit aufgekündigt, so wie der Song insgesamt den Weißen Blick selbst zum Sprechen bringt: Er erzählt nicht von einer Schwarzen und zugleich als besonders authentisch geframten Erfahrung, sondern vom Blick des Weißen (Straßen-)Publikums und seinen Effekten.

Die Songs von Babyjoy ließen sich im Übrigen sehr gewinnbringend auch in einem literarischen Kontext lesen: Mit ihrer EP *Ophelia* unternimmt sie die Appropriation einer literarischen Frauenfigur, die in ihrer klassischen Darstellung als ultra-weiß codiert ist: eine weiße Mitteleuropäerin in weißem Kleid, zugleich todesbleich und mit weißer Lilie in der Hand. *Ophelia* erschien 2022 im gleichen Jahr wie Florentina Holzingers Volksbühnen-Spektakel *Ophelia's got Talent*, das von *Theater heute* als Theaterstück des Jahres 2022 prämiert wurde und in einem historischen Mash-Up das stets von Männern traktierte literarische Motiv auf dezidiert feministische Weise dekonstruiert. Ebenso ließe sich Babyjoys *Viele Leute gucken* mit Olivia Wenzel und ihrem 2020 erschienenen Roman *1000 serpentinae angst* (2020) vergleichen.¹⁸ Das gilt insbesondere für die ganz ähnliche Tonalität und den jeweils nahegelegten und doch nicht explizit behaupteten Kausalzusammenhang zwischen Rassismus und Depression: Auch Schwarze Personen haben ein Recht auf unpolitische Depressionen.¹⁹

Olivia Wenzel bemerkte in einem Interview, dass sie beim Schreiben von *1000 serpentinae angst* an ein Weißes Publikum dachte: »Das ist natürlich eine Art von Vermittlungsleistung, die sich eher an ein Weißes Publikum richtet als ein Schwarzes, weil ein Schwarzes Publikum das kennt. Gleichzeitig habe ich jetzt aber auch öfter gehört, dass gerade für so Leute of Color zum Beispiel es krass cool ist, das Buch zu lesen.«²⁰ Wenzel beschreibt damit nicht nur ein Adressierungsproblem, das ganz ähnlich gelagert ist wie jenes von Torchs Reim von »provozieren« und »motivieren« in *Fremd im eigenen Land*. Sie berührt implizit auch die sehr grundlegende Frage, ob es ein Schwarzes Publikum in Deutschland überhaupt gibt: sei es im Sinne einer für die Literatur- bzw. Musikindustrie quantitativ relevanten Zahl oder im Sinne einer im öffentlichen Diskurs auch präsenten und repräsentierten Gruppe von Personen. *Viele Leute gucken* lässt sich jedenfalls auch als Publikumsmetapher lesen: Kommerzieller Rap funktioniert schließlich nur, wenn ihn »viele Leute gucken (und hören)«. Es braucht eine Crowd, die zahlt.

17 Vgl. Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate.

18 Vgl. Wenzel: *1000 serpentinae angst*.

19 Vgl. hierzu meine Lektüre des Romans in Widder: *Mimesis* und *Methexis*, sowie Layne: »That's How It Is«.

20 Wenzel in: taz: Olivia Wenzel: *1000 Serpentinae Angst* – taz Talk, Min. 29:30–29:50.

2.2. Hypersexualisierung und *oppositional gaze*: Laylas Blicke (2020)

Wie bell hooks in einem Essay über den *oppositional gaze* gezeigt hat, ist der bloße Blick in der Geschichte von Sklaverei und Rassismus zu einer Form des Widerstands geworden, weil schon das bloße In-die-Augen-von-Weißen-Sehen für Schwarze Personen zu polizeilicher Gewalt führen konnte, ihnen also ein »right to gaze«²¹ verweigert wurde.²² Die von bell hooks beschriebene Geschichte der polizeilichen Repression des Blicks überlagerte sich in der visuellen Kultur von Kino und Pop mit der Vorherrschaft des von der Filmtheoretikerin Laura Mulvey beschriebenen *male gaze*.²³ Dieser strukturiert den Raum der Repräsentation, wie Mulvey zeigte, insbesondere im Kino dergestalt, dass die Kamera die Positionen eines männlichen Blicks einnimmt, während die Frau nur den Ort des sexualisierten Objekts einnehmen kann. Für die Schwarzen Communities in den USA war allerdings das Fernsehen – wie bell hooks überraschenderweise rekonstruiert – eine Schule des Widerstands, weil hier Weiße Körper und Weiße Familien überhaupt erst unbestraft betrachtet und so auch demystifiziert werden konnten. Entsprechend argumentiert bell hooks für die Arbeit an Formen des *Black female spectatorship*.

Vor diesem Hintergrund lohnt sich die Beobachtung der spezifischen Blickregime, die Schwarze Rapper:innen thematisieren, vorführen oder praktizieren. Dass Hip Hop-Videos sehr oft und viel häufiger als andere Musikgenres auf Formen des *oppositional* oder eines *resistance gaze* zurückgreifen, ist immer wieder beobachtet worden.²⁴ Dies bestätigt sich an den bislang besprochenen Beispielen: Die Art und Weise, in der Advanced Chemistry, OG Keemo oder Leila Akinyi im Video immer wieder frontal und aus nächster Nähe in die Kamera blicken, ist als widerständige Geste der Konfrontation mit dem Publikum zu werten. Babyjoy allerdings verweigert den *oppositional gaze*: Sie wird im Video stattdessen überwiegend von der Seite ins Bild gerückt und erzählt von dem Blick jenes Weißen Publikums, dem sie bei seinen rassistischen Zuschreibungen zuschaut, während sie sich in einem Auto befindet, an dessen Steuer allerdings eine Weiße Frau sitzt – mehr antirassistischer Realismus als gegenkulturelle *realness* also.

Auf wiederum andere Art geht die in Münster geborene und in Berlin lebende Layla das Problem des Blickregimes in ihren Songs an. Bereits mit dem Titel ihres ersten veröffentlichten Songs *Hustla* (2020) macht sie klar, dass sie nicht davor zurückscheut, männliche Subjektpositionen im Rap (eben die des Hustlas) herauszufordern. Dabei arbeitet sie – beispielhaft in dem Song *Creamy* (2021) – mit Strategien der Lautmalerei, die mit einer lasziven Bildästhetik einhergehen, sodass Sexualität,

21 hooks: *Black Looks*, S. 116.

22 Vgl. hooks: *Black Looks*, S. 115–131.

23 Vgl. Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

24 Vgl. Osborne: *Resistance Gazes in Recent Music Videos*.

Sprachmaterial und Bild- bzw. Objekthaftigkeit des weiblichen Körpers hier zu einem popkulturellen Ereignis werden. Während Layla, die ihre musikalische Karriere als Sängerin begann, in einigen Songs musikalisch an Vorbilder wie Erica Badoo anknüpft, erinnern andere Songs und insbesondere die Videos eher an die Ästhetik von Nicki Minaj, wobei sie ganz ohne das genreübliche Twerking auskommt. Innerhalb der deutschen Szene überbietet sie jedenfalls alle seit Lady Bitch Ray verfügbaren Angebote eines sexpositiven Feminismus.

Von besonderem Interesse in Bezug auf die Frage nach der Geschichte des *oppositional gaze* ist dabei ihr Song *Blicke* (2020):

[Hook]

Lights low, Blicke tief
Und dir gefällt, was du siehst
Hennessy, bounce zum Beat
Willst in meine Galerie
Lights low, Blicke tief
Und dir gefällt, was du siehst
Willst in meine Galerie
Doch das musst du dir verdienen

[Strophe]

Deine Blicke spiegeln meine wider
Meine Aura ist wie ein Magnet
Meine Attitüde gibt dir Fieber
Du verlierst dich und ich zeig den Weg

Wenn Layla ihren eigenen Körper als »Galerie« bezeichnet, versprachlicht sie genau jene Symbiose von Bild- und Konsumästhetik, die dem Verdinglichungsstreben des Weißen *male gaze* immanent ist. Gleichzeitig verbindet sie diesen *male gaze* mit einem klassischen Attribut des afroamerikanischen Hip Hop, der französischen Cognac-Marke *Hennessy*, deren Beliebtheit auf die Stationierung von US-Soldaten in Frankreich zurückgeht. Im Unterschied zu Whiskey, der als Weiß galt und Segregation symbolisierte, wurde in den Schwarzen Jazz- und Blues-Clubs der Nachkriegszeit Cognac getrunken. Layla scheint sich der Struktur, in welcher der *male gaze* der Frau nur den verdinglichten Ort eines zu erobernden oder zu konsumierenden Objekts lässt, grundsätzlich in wenig ironischer Art zu unterwerfen, ungeachtet dessen, dass sie sich als besonders teure Ware stilisiert.²⁵ Dass dem Weißen Blick hier aber nicht nur eine Schwarze Frau und Stimme, sondern auch der Schwarze Cognac gegenübersteht, zeigt den Weg, den ihre Songs nehmen: Der *male gaze* wird gewissermaßen bis zur Trunkenheit betäubt. Der *male gaze* hat, psychoanalytisch

25 Vgl. hierzu auch mit Bezug auf Hip Hop Balzer: Ethik der Appropriation.

betrachtet, auch die Funktion, die Bedrohung durch die erotische Macht der Frauen zu kontrollieren.²⁶ In den Texten und Videos von Layla jedoch raubt der sexualisierte weibliche Körper dem männlichen Blick seine Macht durch die Übererfüllung des Begehrens.

Brad Osborne nennt diese Strategie, die er auch in jüngeren US-amerikanischen Pop-Videos beobachtet, eine gezielte *hypersexualization*, die er neben *infantilization* als eine der Hauptstrategien des Umgangs mit der Unausweichlichkeit des *male gaze* betrachtet.²⁷ Allerdings verbindet sich Hypersexualisierung in den von ihm angeführten Beispielen aus der Popmusik (Miley Cyrus, Katy Perry, Hayley Kiyoko, Jennifer Lopez) nirgendwo so offensiv wie bei Layla mit einer Schwarzen Ästhetik und einer damit anders gelagerten Problematik des *oppositional gaze*.

Das Video von *Blicke* führt diese Strategie der Überforderung des *male gaze* und zugleich der Appropriation einer männlichen Subjektposition noch einmal explizit vor. Einerseits tanzt Layla zwischen den Rahmen eines Werbeplakats und macht damit ihre eigene Warenförmigkeit als Frau und Musikerin zum Thema. Andererseits setzt das Video ein Autorennen in Szene, wobei Layla im Unterschied zu Babyjoy selbstverständlich selbst am Steuer sitzt. Im anderen Auto sitzt ein Weißer Mann, der von Layla frontal ins Visier genommen wird. In die Kamera wiederum blickt Layla überwiegend durch eine Sonnenbrille. Die sich zuletzt sehr schnell im Kreis drehende Kamera schließlich scheint indes genau das mit dem *male gaze* der Kamera zu tun, was auch der Cognac verspricht: Er evoziert einen Schwindel, raubt dem Blick den Orientierungssinn. Das Weiße Publikum und der Weiße männliche Blick werden bei Layla übersättigt und verlieren so ihre Macht, während die Künstlerin und ihre Musik an Freiheitsspielräumen gewinnen.

Zwischen *hypersexualization* und *infantilization* changieren auch männliche Versuche, das maskulinistische Modell des Schwarzen Conscious-Rap per Affirmation aufzulösen, wie der zur assonanten Klangpoesie gesteigerte Sexsong *Hallow Kitty* (2023) von Kwam E. Layla selbst arbeitet auch in jüngeren Songs wie *Taste* (2023) oder *Fruchtsaft* (2023) immerfort an der ihr eigenen Exuberanz des Sinnlichen, wobei Körper-, Klang- und Bildkunst offenbar im orthodoxen Wortsinn des Ästhetischen als einer Wahrnehmungs- und Geschmackslehre zusammenfinden.

2.3. Vom Impliziten ins Konjekturale: Symbas Weiss (2022)

Im Verhältnis zu Babyjoy ist die Thematisierung von *race* bei Layla deutlich weniger explizit. Sie ist in subtile Referenzen auf die afroamerikanischen Anfänge des Hip Hop, in die Zusammenarbeit mit anderen afrodeutschen Künstler:innen wie Ghana Beatz oder aber in die Bildästhetik und die Blickführung gewandert. Ähnliches lässt

26 Vgl. Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema.

27 Vgl. Osborne: Resistance Gazes in Recent Music Videos.

sich bei Symba beobachten. Die EP *Superman* (2022), sein von vielen lange erwartetes erstes Album, erfüllte Erwartungen an einen explizit politischen Deutschrapp eher nicht. Das Thema Rassismus bleibt bei Symba immer in der Schwebelage, wie ein Blick auf *Weiß* zeigt, den letzten Song der EP, der von weißen Nikes handelt:

Weiß, weiß, weiß
 Die Nikes sind weiß, weiß, weiß
 Weißt du es auch, dass ich
 Dass ich dich brauch'? Sag nichts

Weißer Nikes sind im Deutschrapp seit einigen Jahren zu einem Topos geworden, es gibt sogar eine lange Reihe von Songs, die so oder so ähnlich heißen: *Weißer Nikes*. Teilweise dominieren dabei lyrische, poppige Tonlagen wie bei Samra & Capital Bra (2019), lowkey (2019), Sanie (2020), Liaze feat. Mikassa (2020), nyo (2020), x7ven (2020), Arian Leonard (2020) oder Aylor x Casar (2021). Aber auch im Gangsta-Rap werden weiße Nikes gehypet, so in den gleichnamigen Songs von Ruzkee (2018), devilish polo (2020), Mista Meta (2020), Tony Brown (2022), Suri Savage (2023) und 58zwo feat. Srn13 & Hazyhazro (2023). Die weite Verbreitung zeigt bereits, dass es sich um kein besonders subtiles Motiv handelt: Manche Songs und Videos können schlicht als Form der Werbung verstanden werden. Trotzdem muss der Hype um weiße Nikes etwas bedeuten. In den erwähnten Songs tröpfelt mal melancholisch der Regen auf die weißen Nikes, mal werden sie mit einer schwarzen Maske kontrastiert, mal mit roten Augen oder gar rotem Blut. Wichtig ist indes immer, dass niemand drauftritt. Gerade weil sich weiße Nikes so schwer sauber halten lassen und daher ständig neu gekauft werden müssen, taugen sie offenbar zum ultimativen Symbol einer Warenästhetik, die immer wieder das Neue verspricht. Weiße Nikes wirken insofern wie die ultimative Erwiderung auf die ökologische Kultur des Recyclings. Wenngleich Sneakers natürlich schon länger zum Hip Hop gehören, sind die weißen Nikes also etwas Besonderes: Sie sind Statussymbol einer offiziellen, an Leistung und Reichtum orientierten Kultur, zugleich Index einer antibildungsbürgerlichen, konsumaffinen Gegenkultur. Unter dieser Voraussetzung können sie dann stellenweise auch zum Reflexionsmedium der Struktur immer neuer Hypes werden, welche Hip Hop mit besonderer Intensität an die Warenform bindet.

Nun heißt Symbas Song allerdings *Weiß* und betont damit nicht den Schuh, sondern die Farbe, auch wenn der Schuh im Zentrum der Hook steht. Mehr als an die erwähnten Songs erinnert *Weiß* insofern an den Track *Bianco* (2016) des österreichischen Rappers Yung Hurn, der Symba musikalisch durchaus nahesteht und poetisch genau dem Prinzip folgt, das in Symbas *Weiß* zumindest kurz anklingt, nämlich die Expansion der Farbe Weiß auf sämtliche Dinge und Lebensbereiche: »Mein Handy ist weiß / Mein Igel ist weiß / Die Schuhe sind weiß / Mein Baby ist weiß«, so

heißt es bei Yung Hurn. »Alles, was du siehst, ist weiß / Keine Blicky, doch wenn, ist die weiß« rappt in ähnlicher Weise Symba. Nun kreist Yung Hurns Song allerdings um Kokain. Nicht die Nikes sind bei ihm weiß, sondern die Drogen verwandeln alles in eine Welt aus Schnee: »Roll den Schein oder nicht / Und wenn ja, Baby, zieh / Und sie zieht, zieht, zieht, zieht, zieht, zieht, Baby«. Entsprechende Geräusche vom Drogenkonsum sind in den Beat eingebaut. Dieser Kokain-Bezug fehlt bei Symba völlig. Stattdessen verwandelt die Hook in den oben zitierten Zeilen die Farbe Weiß schnell in das »weißt du es auch? / dass ich dich brauch«. Das potenziell politische Thema *race* wird ebenso verweigert wie das poppige Konsumthema Drogen und ersetzt durch die Ebene des Ethischen, der Beziehung und Interaktion, für die doch eigentlich nichts so marginal erscheint als die Farbe der Schuhe. Die Frage »weißt du es auch?« könnte allerdings ein Hinweis auf den Umstand sein, dass nicht jeder das gleiche Erfahrungswissen besitzt, wenn es um Rassismus geht. Zwischen dem Weißen Publikum und dem Schwarzen Rapper bleibt ein Abgrund, da dieser »weiß«, was jenes nicht wissen kann, egal wie oft er darüber rappen würde.

Die beiden Strophen durchqueren hauptsächlich den städtischen Alltag zwischen seinen Mobilitätsangeboten (Bus, U-Bahn, Uber und Quad) und dem konsumkulturellen Umgang mit Markennamen (Fendi, Vogue und eben: Nike). Dabei ist Nike ein Konzern, der sich in den letzten Jahren immer wieder selbst in politische Debatten eingebracht hat. So hat Nike nach dem durch die Polizeigewalt Weißer Polizisten herbeigeführten Mord an George Floyd im Mai 2020 in einem Werbespot seinen eigenen Slogan *Just do it* abgewandelt und unter dem Titel *For once, don't do it*²⁸ die rassistische Gewalt in den USA angeprangert und dafür auch viel Anerkennung gerade von Teilen der Schwarzen Community bekommen. Tatsächlich scheint das Thema der weißen Nikes im Deutschrapp – den oben erwähnten Songs nach zu urteilen – erst im Jahr 2020 so richtig populär geworden zu sein, ohne dass dabei allerdings Rassismus eine Rolle spielen würde. Dass die Nikes weiß sind, irritiert in diesem Kontext und erinnert eher an die Praxis des Whitewashing.

Ein Blick in die USA ist allerdings durchaus hilfreich. Anders als in den deutschen Songs werden die Sneakers in Charnelle & Jussivs *White Nikes* (2022) sehr wohl zum Reflexionsmedium von Rassismus. Ob Symbas Song sich womöglich kritisch auf den Konsumtopos der weißen Nikes bezieht, bleibt letztlich unentscheidbar. In seinem bekanntesten Video *Angels Sippen* (2020) trägt er zwar in auffälliger Manier konsequent Adidas. Im Video von *Late Time* (2023) trägt er dann aber weiße Sneakers²⁹ und rappt erneut von Nike. Vorausgesetzt werden darf aber wohl, dass er diese Zeilen aus *Nike Air Force* (2009) von Kool Savas kennt: »Ich brauch' Geld um Schuhe zu haben / mehr als genug zu haben / denn ich will jeden Tag ein Paar weiß wie der KuKlux Clan«. Solche Zeilen wird man bei Symba jedenfalls vergeblich suchen.

28 Vgl. Nike: *For once, Don't Do It* | Nike.

29 Das Modell V200 der Marke Axel Arigato.

Dass die Nikes auch bei Symba weiß sind, das mag also etwas bedeuten – oder eben nicht. »Sag nichts« endet die Hook schließlich und dieser Imperativ eröffnet noch einmal ganz andere Assoziationsräume. Er lässt nicht nur an das Gegenüber einer narzisstischen Liebesbeziehung denken, in der die Stille diktiert werden muss, damit die Projektion funktioniert. Er lässt sich auch als Aufforderung an die Weißen Zuhörer:innen und Interpret:innen lesen, den Interpretationsakt zu unterlassen. Weiß ist, wie im *white cube*, die Farbe der Abstraktion schlechthin und schon darum auch die Nicht-Farbe des Geldes. Die Farbe Weiß ist außerdem, Jacques Derrida zufolge, der uneinholbare Grund aller Metaphorisierungsprozesse.³⁰ Die Farbe Weiß lässt sich aber auch rezeptionstheoretisch als Form der Leerstelle verstehen und damit als Ausgangspunkt dessen, was Wolfgang Iser den »Akt des Lesens« genannt hat.³¹

Indem Symba von weißen Nikes, aber eben nicht nur von weißen Nikes, sondern insbesondere von der Farbe Weiß rappt, ohne damit aber wie andere Kokain zu assoziieren, öffnet er den Assoziationsraum in radikaler Weise, und – ob intendiert oder nicht – auch auf das Thema Hautfarbe hin. Diese Assoziation bleibt indes so zart, dass sie gewissermaßen alleine im Auge der Betrachter:innen liegt. Eine in seinen Songs immer wieder auftauchende, nicht näher benannte und nur mit Mühe zu bekämpfende Angst kann allem Möglichen und muss nicht der rassistischen Gewalt gelten. Das Weglaufen vor der Polizei gilt wohl eher den Drogen. In der ersten Strophe von *Weiß* gibt es eine Sequenz, in der die Nachbarn die Polizei rufen, weil ihnen die Musik zu laut ist – aber das haben sie bestimmt ohne böse Absicht getan. Mit anderen Worten: Das Thema *race* ist bei Symba mehr als nur implizit, es ist – philologisch gesprochen – konjunktural geworden, d. h. es sind eben die Zuschauer:innen, die Interpret:innen, die es hineinlesen oder herauslesen können, je nachdem, welche Korrelation sich zwischen der eigenen Erfahrung und dem in den Texten Thematisierten ergibt. Dass Symba diese heterogenen Wirkungen mitdenkt, die seine Texte beim Publikum hervorrufen, liegt auch deshalb nahe, weil er in Babelsberg Regie studiert und also nach bereits absolvierter Schauspielausbildung nun lernt, nicht nur vor, sondern auch hinter der Kamera zu stehen – eine wiederum anders gelagerte Einübung in Formen des *Black spectatorship*.

Coda

Die Art und Weise, in der Symba seine Texte an eine kapitalistische Konsumwirklichkeit anlehnt und so geradezu offensiv entpolitisiert, wirkt manchmal wie eine Art Re-Entry der mit Markennamen spielenden Popliteratur in den Pop bzw. hier:

30 Vgl. Derrida: Die weiße Mythologie.

31 Vgl. Iser: Der Akt des Lesens, S. 284–301.

Rap.³² Gleichzeitig erinnert die Melancholie der Melodien und Texte von Symba oder Babyjoy mehr an die Gedichte May Ayims als an die Songs von Advanced Chemistry. Ayim dichtete anlässlich der Wiedervereinigung einst:

es ist ein blues in schwarz-weiß
 1/3
 der welt
 zertanzt
 die anderen
 2/3
 sie feiern in weiß
 wir trauern in schwarz
 es ist ein blues in schwarz-weiß
 es ist ein blues.³³

Bemerkenswert an diesen Zeilen ist der stille Argwohn, den die Dichterin mit Torch von Advanced Chemistry beim Blick auf die Wiedervereinigung teilt. Was in Bezug auf die Entwicklung Schwarzen Deutschraps im Laufe von über dreißig Jahren aber besonders interessant erscheint, ist die metaphorische Qualität der Farben Schwarz und Weiß, die hier in der Lyrik ganz selbstverständlich aufgerufen wird, im politisch expliziten und daher oft um Eindeutigkeit und Wehrhaftigkeit bemühten Paradigma Schwarzen Deutschraps seit den 1990er Jahren jedoch äußerst selten war. Diese metaphorische Verfügbarkeit scheint mir allerdings die Voraussetzung einer poetischen Praxis zu sein, die sich dem rassistischen Diskurs, welcher mit ebenen Signifikanten operiert, widersetzen kann. Trotz zweier Jahrzehnte Schwarzen Deutschraps stellt sich diese metaphorische Verfügbarkeit erst in den letzten Jahren allmählich ein. Wenn die hier zusammengetragenen Beobachtungen zutreffen, dann ließe sich also festhalten, dass sich die lyrischen Spielformen des Rap in der Thematisierung von *race* in den letzten Jahren verbreitert haben. Dass es – um noch einmal Babyjoy zu zitieren – »besser als / gestern« sei, lässt sich deshalb aber noch lange nicht behaupten.

Diskographie (Transkriptionen R. W.)

Advanced Chemistry: Fremd im eigenen Land. Auf: Dies.: Advanced Chemistry. 360° 1996.

Babyjoy: Viele Leute gucken. Auf: Dies.: Troubadour. Babyjoy 2021.

Layla: Blicke. Layla 2020.

32 Vgl. Baßler: Der deutsche Pop-Roman.

33 Ayim: blues in schwarz weiss, S. 90–91.

- Leila Akinyi: Afro Spartana. Auf: Dies.: Afro Spartana. Melting Pot Music 2016.
- Yung Hurn feat. RIN: Bianco. Auf: Yung Hurn: In Memory of Yung Hurn – Classic Compilation. Live From Earth 2016.
- OG Keemo: 216. Auf: Ders.: Geist. Chimperator 2019.
- Symba: Weiss. Auf: Ders.: Symba Superman. Columbia 2023.

Literaturverzeichnis

- Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Notizen für eine Untersuchung. In: Frieder Otto Wolf (Hg.): Ideologie und ideologische Staatsapparate. 1. Halbband. Hamburg 2010, S. 37–102.
- Ayim, May: blues in schwarz weiss. nachtgesang. gedichte. Münster 2021.
- Balzer, Jens: Ethik der Appropriation. Berlin 2022.
- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München 2005.
- Beckmann, Nicholas: »Ich denke an blaues Licht auf schwarzer Haut« – immersives Storytelling im Spannungsfeld zwischen Polizeigewalt, *racial profiling*, Rassismus, Depression und (OG-)Realness«. In: Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld 2022, S. 179–200.
- Black Lives in Music: Being Black in The UK Music Industry. In: Black Lives in Music (2021), http://s3.us-east-1.amazonaws.com/nadworks.streaming/BLiM/BLiM-report-musiccreators_2109v01.pdf (Stand 12.12.2023).
- Brothers Keepers e.V.: Das Schweigen brechen. Rassismus und Sexismus im deutschen Hip Hop. In: Brothers Keepers e.V. (o. D.), <https://web.archive.org/web/20070817032103/http://www.brothers-keepers.de/> (4.10.2023)
- Derrida, Jacques: Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text. In: Ders.: Randgänge der Philosophie 1988, S. 229–291.
- Fisher, Mark: Capitalist Realism. Is there no alternative. Winchester 2009.
- Güler Saied, Ayla: Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. Bielefeld 2012.
- Hildebrandt, Annika. Roman Widder: Fürsprache: Subalterne Literatur seit der Volksaufklärung. Einleitung zum Schwerpunkt. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 1/34 (2024), S. 7–21.
- hooks, bell: Black Looks. Race and Representation, Boston 1992.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Aufl. München 1994, S. 284–301.
- Jacob, Günther: Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer. Texte zu Rassismus und Nationalismus, Hip Hop und Raggamuffin. Berlin u. a. 1993.
- Layne, Priscilla: »That's How It Is«. Quotidian Violence and Resistance in Olivia Wenzel's 1000 *Coils of Fear*. In: Novel 1/55 (2022), S. 38–60.

- Loh, Hannes, Murat Güngör: Fear of Kanak Planet. Hip Hop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap. Höfen 2002.
- Loh, Hannes: Patchwork der Widersprüche. Deutschrapp zwischen Ghetto-Talk und rechter Vereinnahmung. In: Klaus Neumann-Braun, Birgit Richard (Hg.): Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt. Frankfurt a. M. 2005, S. 111–126.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Bill Nichols (Hg.): Movies and Methods. Berkeley, Los Angeles 1985, S. 803–816.
- O. A.: Petition gegen Aggro Berlin und B-Tight. In: laut.de (3.7.2007), <https://laut.de/News/Brothers-Keepers-Petition-gegen-Aggro-Berlin-und-B-Tight-03-07-2007-5055> (Stand 6.11.2024).
- Osborne, Brad: Resistance Gazes in Recent Music Videos. In: Music and the Moving Image 2/14 (2021), S. 5–67.
- Rollefson, J. Griffith: Flip the Script. European Hip Hop and The Politics of Postcoloniality. Chicago, London 2017.
- Scheer, Monique: Bindestrich-Deutsche? Mehrfachzugehörigkeit und Beheimatungspraktiken im Alltag. Tübingen 2014.
- Wenzel, Olivia: 1000 serpentinaen angst. Frankfurt a. M. 2020.

Medienverzeichnis

- Nike: For once, Don't Do It | Nike. In: YouTube (30.5.2020), <https://youtu.be/drcO2V2m7lw?si=QWzQToruUtEfEzZb> (Stand 6.11.2024).
- taz: Olivia Wenzel: 1000 Serpentinaen Angst – taz Talk. In: YouTube (6.11.2024), <https://www.youtube.com/live/v3wldQPlqIM?si=t437-Rvzo5TuZpSE> (Stand 6.11.2024).

»Shalom alechem, lad' die AK-47 und starte 'n Chaosverbrechen«

Ästhetische Strategien der Selbstbehauptung jüdischer Gangsta-Rapper

Joscha Jelitzki

Ausgangspunkt Antisemitismus

Was bedeutet es, als Jude in Deutschland Gangsta-Rapper zu sein? Der verurteilte Berliner Rap-Manager Arafat Abou-Chaker gibt im Interview 2021 folgende Einschätzung: »gerade in einem Rap-Business müssen wir uns nicht anlügen, wenn er jetzt ankommt und sagt ›Ich bin Jude«, ist er schon fast unten durch.«¹ Der Rapper Haftbefehl hatte die Judenfeindschaft des migrantischen Umfelds seiner Jugend ähnlich beschrieben: »Da werden Juden nicht gemocht. ... Für den [sechzehn-jährigen Offenbacher] ist alles, was mächtig ist und reich, aus seiner beschränkten Sicht jüdisch.«² Die Aussage von Abou-Chaker bezieht sich konkret auf den jüdischen Gangsta-Rapper Asche – geboren in Lublin, aufgewachsen in Bochum –, der sich im Interview 2022 folgendermaßen äußerte: »Dann kommen immer wieder diese typischen Stereotypen in Deutschland – und ich will wirklich nicht die Keule schwingen – aber so: ›Ja, der hat [es] nur über Connection geschafft, weil so -, oder: ›Die haben bestimmt Geld.««³

Antisemitismus im Deutschrap ist nicht eigentlich Thema dieses Aufsatzes;⁴ aber Antisemitismus, so meine These, ist der negative Ausgangspunkt, von dem aus sich das popkulturelle Phänomen jüdischer Gangsta-Rapper in Deutschland erst sinnvoll in den Blick nehmen lässt. So ist das Interessante an dem Asche-Zitat hier weniger, dass er mit antisemitischen Zuschreibungen konfrontiert wird, als dass

1 Abou-Chaker in TV StrassenSound: ARAFAT Deutschrap Realtalk.

2 Haftbefehl in Pilz: »Ich bin genauso deutsch wie mein Nachbar Marius«.

3 Asche in ARIA NEJATI: Asche über Disses, Depressionen, Bushido, Judentum & »Knochenbrecher«.

4 Dazu empfehle ich die Arbeiten von Jakob Baier, dem ich für ein wichtiges Hintergrundgespräch danke.

die Formulierung »ich will wirklich nicht die Keule schwingen« den sekundären Antisemitismus bereits antizipiert, welcher das Opfer zum Täter verkehrt. Dieser präventive Bezug auf antijüdische Gegenrede definiert die Selbstbehauptung der jüdischen Gangsta-Rapper weit stärker als eine konsistente oder authentische Repräsentation von Judentum.⁵ Selbstbehauptung ist natürlich fester Bestandteil der Genre-Erwartungen von Gangsta-Rap im allgemeinen, aber anhand der drei deutsch-jüdischen Künstler Asche, Sun Diego und Kolja Goldstein (und mit Verweisen auf Ben Salomo am Rande) möchte ich zeigen, welche besonderen ästhetischen Strategien diese entwickelt haben, um eine Rapper-Position zu etablieren, die sowohl jüdisch als auch *gangsta* ist.⁶

Methodische Vorüberlegung

Bernd Dollinger stellt die signifikante Rolle der Rezeption im Rap heraus: »Popkulturelle Phänomene werden durch Beachtung und Aneignung konstituiert, und diese Prozesse sind [...] nicht durch die Phänomene an sich bestimmt. [...] Rap hat Bedeutung ausschließlich in der Auseinandersetzung, in die er eingebunden wird.«⁷ Was bedeutet diese potenzielle Deutungs Offenheit jeweils für antisemitische und für jüdische Statements im Rap? Marcus Staiger weist darauf hin, dass Antisemitismus im Rap – wie auch gesamtgesellschaftlich – meist nicht direkt, sondern codiert geäußert wird.⁸ Welche hermeneutischen Schwierigkeiten dies aufwirft, lässt sich an einem bewusst harmlos gewählten Beispiel aus der Rap-Feindschaft zwischen dem ukrainisch-deutschen Sun Diego und dem iranisch-deutschen Rapper PA Sports zeigen. Sun Diego hat 2017 mit *Napoleonkomplex* einen ganzen Disstrack gegen PA Sports veröffentlicht,⁹ worauf PA Sports dann mit dem Track *Nicht wie wir / Sunny* zurückgeschossen hat. PA Sports' Refrain besteht aus der schlichten Wiederholung: »Digga, bitte, du bist nicht so wie wir! / Nicht so wie wir! Du bist nicht so wie wir!«¹⁰ Einerseits ist auf der Versoberfläche keine Spur von Antisemitismus zu finden; es werden im Refrain keine Gründe oder Adjektive für die angebliche Nicht-Zugehörigkeit von Sun Diego angegeben. Andererseits erlaubt gerade diese Unschärfe oder

5 Familienbiographie und Life Writing sind als weiteres Feld zu beobachten, in dem jüdische Identität in den Raptexten begründet und erzählt wird. Jüdischsein erscheint hier als eine säkular-historische Kategorie, als Zufall der Geburt, der für die familiären Lebens- und Migrationswege durch das 20. Jahrhundert entscheidend war (vgl. Sun Diego: Rostov on Don. Auf: Ders.: Yellow Bar Mitzvah; Asche: HIStory).

6 Für diesen Beitrag habe ich bis 2023 veröffentlichte Lieder einbeziehen können.

7 Dollinger: Rap als Repräsentationsproblem.

8 Staiger: Rap – Zerrbild der Gesellschaft?

9 Sun Diego: Payback #forsundiego – Napoleon Komplex.

10 PA Sports: Nicht wie wir / Sunny.

Auslassung, dass antisemitische PA Sports-Fans das Bild für sich vervollständigen können zu einem »Du bist nicht so wie wir, weil Du Jude bist«.

Die besagte Deutungsoffenheit gilt aber umgekehrt für eine anti-antisemitische Lesart gleichermaßen. Sun Diego verbindet zum Beispiel eine langjährige Hassliebe mit dem antisemitischen Rapper Kollegah. Aus einer der Hassphasen stammt Sun Diegos Zeile: »Ich bin Kollegahs Worst-Case-Szenario«¹¹. Man könnte versucht sein, dies zu lesen als: »Ich, der erfolgreiche jüdische Gangsta-Rapper, bin für den Antisemiten Kollegah das Worst-Case-Szenario«. Dieses Deutungsmuster ist möglich und mag von manchen Hörer:innen so angewendet werden, gleichzeitig bleibt es bei dieser latenten – Ebene im Kontrast zu den expliziten Angriffen gegen Kollegah, die sich primär auf homophobe Beleidigungen belaufen. Der Vers »Ich schneid' Kollegahs Kopf ab, kanadische Bar Mitzwa«¹² verschiebt die Konstellation dahingehend, dass es sich um einen explizit jüdischen Diss gegen Kollegah handelt, aber die Autorintention, ob es Sun Diego dabei um Kollegahs Antisemitismus geht, bleibt unklar. Die hier angerissene Rezeptionsästhetik müsste weiterentwickelt und mit quantitativer Forschung über die Empfänglichkeit von Fangruppen für Antisemitismus verbunden werden,¹³ um die jeweiligen Spielräume der jüdischen und antisemitischen Rapper zu ermessen.

Motivische Überlegungen zum Paradox »jüdisch + gangsta«

Die Position des Gangsta-Rappers haben Marc Dietrich und Martin Seeliger folgendermaßen beschrieben: »Als zentraler Bezugspunkt, an dem die spezifischen Praktiken der Gangsta-Rap-Subkultur ausgerichtet werden, lässt sich die Notwendigkeit zur Selbstbehauptung gegenüber einer feindlichen Umwelt identifizieren«¹⁴. Die Figur des Gangsta-Rappers konstituiert sich, so lässt sich weiter ausdifferenzieren, durch eine *vertikale* und eine *horizontale* Selbstbehauptung. Vertikal wird sich von »Mittelstand und Bürgertum« abgegrenzt, also eine »Distinktion

11 SpongBozz: Rhythm Is a Gangster. Auf: Ders.: Started From The Bottom / Krabbenkoke Tape.

12 SpongBozz: SFTB/Apocalyptic Infinity/Payback #forsundiego. Vermutlich bezieht sich »kanadisch« auf Kollegahs leiblichen Vater, der aus Kanada stammt; was das Konstrukt »kanadische Bar Mitzwa« bezeichnet, bleibt aber unklar. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass Sun Diego bewusst oder unbewusst eine assonante Verschiebung von der jüdischen Beschneidung Brit Mila zur religiösen Mündigkeit der Bar und Bat Mitzwa vorgenommen hat. Zumindest wird hier ein Assoziationsraum eröffnet, in dem sich jüdischer Diss und freudsche Kastrationsdrohung verbinden.

13 An der Universität Bielefeld läuft ein Forschungsprojekt zur Suszeptibilität von Jugendlichen für Antisemitismus im Gangsta-Rap und Möglichkeiten der Prävention, woraus erste Ergebnisse hier veröffentlicht wurden: Grimm, Baier: Jugendkultureller Antisemitismus.

14 Seeliger, Dietrich: G-Rap auf Deutsch, S. 23.

nach oben«, wie Gerrit Fröhlich und Daniel Röder schreiben.¹⁵ Gleichzeitig müssen sich Gangsta-Rapper horizontal profilieren, da sie sich untereinander in einem ökonomischen und symbolischen Konkurrenzverhältnis befinden. Diese Selbstbehauptungen haben einerseits etwas (Schau-)Spielerisches, unterliegt Rap doch »einem besonders starken Inszenierungscharakter«¹⁶; andererseits, so der Rap-Journalist Falk Schacht, »müssen [Rapper] immer auf der Hut sein, ihr Gesicht zu wahren, denn das ist alles, was sie besitzen«¹⁷, und so hat diese Inszenierung auch etwas Heikles und Folgeschweres.

Lässt sich das Attribut »jüdisch« nun als horizontales Distinktionsmerkmal für einen Gangsta-Rapper gebrauchen? Die popkulturellen Imaginationen des Gangsters und des Gangsta-Rappers schließen sich mit den Bildern (und Selbstbildern) von Jüdinnen und Juden in der Diaspora weitestgehend aus. Joe Kraus schrieb 1995 über die jüdische Kriminalgeschichte Chicagos: »I had only the vaguest idea that there have ever been anything like Jewish gangsters. Jews weren't tough; we were cerebral. We didn't own guns; we lobbied our congressmen for gun control.«¹⁸ Mit den Beastie Boys, Mac Miller oder Drake hat sich die Figur des jüdischen (Gangsta-)Rappers im nordamerikanischen Kontext vielfach in den Kanon eingeschrieben. In Deutschland hingegen hat es solche Repräsentation nicht gegeben, bis sich Sun Diego 2017 öffentlich als Jude geoutet hat.¹⁹ Das Novum des jüdischen Gangsta-Rappers hat in Deutschland den Marketing-Vorteil der Überraschung und des Unverbrauchten, sogar des Tabubruchs, wenn wir uns an die Eingangsstatements zu Antisemitismus erinnern. Einerseits ist die Tabubruch-Geste laut Fröhlich und Röder notwendiger Bestandteil einer Gangsta-Rap-Karriere.²⁰ Andererseits muss dieser Tabubruch erst einmal gelingen und bis dahin schlägt jedem jüdischen Gangsta-Rapper dieser Widerspruch entgegen, wie auch Asche 2022 explizit bezeugt: »Der eine hat gesagt: Ja, aber das passt nicht zu Deutschrapp, du bist ja kein Gangsta, wenn du Jude bist, wenn du jüdische Vorfahren hast.«²¹

Sich horizontal als jüdisch abzugrenzen ist also an sich einfach, weil es das bisher weder gab, noch für möglich gehalten wurde; gleichzeitig kann diese Abgrenzung auch Ausgrenzung und ein Marketingproblem bedeuten. Wie steht es demgegenüber um die Tauglichkeit für die vertikale Abgrenzung? Für das Selbstbild des Gangsta-Rap ist es entscheidend, folgen wir Güngör und Loh,²² sich als Peripherie

15 Fröhlich, Röder: Über Sich Selbst Rappen, S. 145.

16 Seeliger, Dietrich: G-Rap auf Deutsch, S. 16.

17 Schacht in: Seeliger, Dietrich: G-Rap auf Deutsch, S. 8.

18 Kraus: The Jewish Gangster, S. 53.

19 Vgl. Kapiteman: »Ich bin halt ein Judenrapper, mein Gott«

20 Fröhlich, Röder: Über Sich Selbst Rappen, S. 149.

21 Asche in ARIA NEJATI: Asche über Disses, Depressionen, Bushido, Judentum & »Knochenbrecher«.

22 Vgl. Güngör, Loh: HipHop, Migration und Empowerment.

gegen das Zentrum und als marginalisierte Minderheit gegen die Mehrheitsgesellschaft in Szene zu setzen. Staiger bemüht Marx' Begriff des Lumpenproletariats für diese Inszenierung: »Auswurf, Abfall, Abhub aller Klassen«²³. In der antisemitischen deutschen Imagination sind Juden gerade nicht ganz unten, sondern ihnen wird »zu viel« Macht unterstellt: Statt arm, abgehängt und perspektivlos seien diese reich, vernetzt und zu erfolgreich. Dieser Widerspruch hat auch eine räumliche Komponente: Rap ist zwar eine globale Jugendkultur, aber sie bedarf gewöhnlich eines lokalen Reviers, für das Hoheitsrechte beansprucht werden. Während sich Gangsta-Rapper als Lokalpatrioten beliebt oder unbeliebt machen und ihre Authentizität aus der Verwurzelung in einem berühmten Viertel ziehen,²⁴ so werden Juden gerade als ortlos, nicht-verwurzelt und globalisiert imaginiert. Als dritter Widerspruch in der vertikalen Abgrenzung kommt im deutschen Sprachkontext die assoziative Nähe von »Jude« und »Opfer« hinzu: Ein Gangsta-Rapper ist, wer sich von seinen Gegnern gerade nicht viktimisieren lässt. Juden hingegen sind in Deutschland seit Auschwitz, geschürt von dem »Wie Schafe zur Schlachtbank«-Topos, innerhalb dieses Deutungsschemas das Opfer par excellence. Auf Schulhöfen schlägt sich dies in der scheinbaren Austauschbarkeit der Beleidigungen »Opfer« und »Jude« nieder.

Wie schwierig die Selbstbehauptung eines jüdischen Gangsta-Rappers ist, lässt sich daran ablesen, wie sensibel der Moment seines Outings ist: Kolja Goldstein hat einen Künstlernamen gewählt, der als jüdisch wahrgenommen wird, und bereits in seinem ersten Musikvideo einen Graffiti-Davidstern platziert,²⁵ was darauf hindeutet, dass ihm die Positionierung erstens wichtig und er sich zweitens ihrer Vulnerabilität bewusst war. Der Conscious-Rapper Ben Salomo wurde unter dem Namen Jonathan Kalmanovich in Israel geboren und zog mit vier Jahren nach Berlin-Schöneberg, wo er später die einflussreiche Veranstaltungsreihe *Rap am Mittwoch* ausrichtete. Als Rapper begann er unter dem Namen Joka und outete sich 2016 auf seinem ersten Album *Es gibt nur Einen*. Das Albumcover zeigt Ben Salomo vor einem metallenen Davidstern, wie er sein Gesicht mit den Händen verbirgt;²⁶ auch

23 Staiger: Kopflose Provokation, S. 374.

24 Beispiele lassen sich von den 36 Boys aus Kreuzberg über Sido mit *Mein Block* aus dem Märkischen Viertel und Eko Fresh aus Köln-Kalk bis Haftbefehl mit 069 aus Offenbach finden. Auch US-Rapgeschichte wird häufig als Lokalgeschichte einzelner Stadtteile wie der Bronx oder Compton geschrieben. Kolja Goldstein inszeniert sich als die exakte Gegenfigur: Er sei als Sohn russisch-jüdischer Eltern in München aufgewachsen und lebe nun zwischen Amsterdam und Tanger. Im Internet kursierte lange die Fehlinformation, Goldstein sei auf Malta geboren, was auch als Gerücht noch gut zu der Selbstinszenierung passt. In seinen Texten entwirft er sich als globalen Drogenbaron mit weltumspannenden Netzwerken. Während er dies nicht mit seiner jüdischen Identität verbindet, bietet er doch einen Typus von Gangsta-Rapper, der dem abgehängten Lokalpatrioten ferner nicht sein könnte.

25 Kolja Goldstein: Bereit.

26 Das Foto wurde vor dem Deportationsmahnmal Putlitzbrücke in Berlin aufgenommen. Die Metallskulptur ist von Volkmar Haase gestaltet; sie ragt mehrere Meter in die Höhe und auf

hat er das »A« seines Namens mit dem hebräischen Buchstaben Aleph geschrieben. Im Interview kommentierte er seine Motivwahl so: »Der Deutschrap-Szene und der Allgemeinheit wollte ich mit diesem Foto einen Spiegel vorhalten, was es bedeutet, sich vor einem jüdischen Symbol zu zeigen. Leider sollte man das in Deutschland gesichtslos tun, da man ansonsten Probleme kriegt.«²⁷

Sun Diego wiederum wurde als Dmitrij Chpakov in Czernowitz in der Ukraine geboren und kam 1992 nach Osnabrück. Sein Coming-Out war medial umfassend inszeniert: Nach einigem Erfolg in Battle-Rap-Internetforen in den 2000er Jahren, entwarf er 2013 die anonyme Bühnenfigur SpongeBozz. Mit einem Spongebob Schwammkopf-Kostüm verkleidet, das auch sein Gesicht verdeckte, trat er bei Wettbewerben an und steigerte durch die Maske des Kinderhelden noch die Verhöhnung seiner Rap-Kontrahenten. Das Jahr 2017 und sein zweites Album bedeuteten ein doppeltes Outing: SpongeBozz identifizierte sich als Sun Diego, und Sun Diego identifizierte sich öffentlich als Jude. In kurzer Folge veröffentlichte er den Song *Yellow Bar Mitzvah*,²⁸ legte mit dem Album *Started from the Bottom*²⁹ nach und erklärte seinen Werdegang in einer Autobiographie. Diese Publikationen zeichnen sich ästhetisch durch eine Häufung jüdischer Symbole aus – feuerspeiende Menorahs, Davidsterne und zu *Hava Nagilah* tanzende Chassiden –, sodass die jüdische Identität des Künstlers im Nachgang des Outings massiv hervorgehoben wird.

So sehr Sun Diego sich bemühte, der souveräne Autor seiner Geschichte zu sein, so unfreiwillig verlief das Outing des Rappers Asche: Seit den 2010er Jahren hatte er sich ein Image als tschetschenischer Straßenrapper entworfen. 2021 bezichtigte ihn sein früherer Kollege Mois, seine tschetschenische Herkunft nur erfunden und tatsächlich einen jüdisch-polnischen Hintergrund zu haben. In dem Interview mit Aria Nejati erzählt Asche: »auf einmal kamen Leute und sagen »Du gibst das jetzt zu! Gib es jetzt zu!« [...] Was ist denn los mit Euch? Wollt Ihr mir 'ne Binde umziehen? [zeigt auf seinen Oberarm] So habe ich mich gefühlt.«³⁰ Weiter gibt er an, dass sein Auto mit »Judensterne[n]«³¹ beschmiert wurde. Asche, Ben Salomo und auch

Augenhöhe ist ein großer Davidstern in sie eingelassen, welcher den Hintergrund für das Albumcover bietet.

- 27 Ben Salomo in Shana: Ben Salomo: »Kunst muss nicht immer Identifikation erzeugen.«
- 28 SpongeBozz: *Yellow Bar Mitzvah*. Auf: Ders.: *Started From The Bottom* / Krabbenkoke.
- 29 Der Titel *Started from the Bottom* funktioniert als doppelte Anspielung: einerseits auf den Song des jüdisch-kanadischen Rappers Drake, andererseits auf die Welt von SpongeBob Schwammkopf und seine Unterwasserstadt Bikini Bottom.
- 30 Asche in ARIA NEJATI: Asche über Disses, Depressionen, Bushido, Judentum & »Knochenbrecher«.
- 31 Asche machte diese Aussagen am 9. März 2021 auf seinem Profil [instagram.com/aschkobar](https://www.instagram.com/aschkobar) in einer Story, von der hier Screenshots abrufbar sind: Hallenstein: Schwere Vorwürfe.

Sun Diego³² stellen ihre Erfahrungen mit Antisemitismus in den historischen Kontext des Nationalsozialismus, was interessant ist, da dies eine besondere Verletzbarkeit eingesteht. Des Weiteren wird in allen vier Outing-Szenarien, trotz ihrer Unterschiedlichkeit, deutlich, dass die Gangsta-Rapper besondere ästhetische und mediale Strategien für nötig erachten, um ihre jüdische Identität öffentlich zu kommunizieren.

1. Strategie: Linguistische Repräsentation

Seit den Versen von Haftbefehl wird viel über die Multilingualität oder auch »Translingualität«³³ von Deutschrap gesprochen, um jene postmigrantische »Vermischung« oder »Kreolisierung«³⁴ der Rapsprache zu beschreiben. Translingualität bedeutet hier nicht mehr nur die Verbindung zweier Sprachen, die einen bestimmten familiären Migrationsweg reflektieren – wie zum Beispiel deutsch-kurdisch –, sondern das Ineinandergreifen von Bosnisch, Englisch, Türkisch oder Französisch, die zusammen mit Internationalismen, Neologismen, Eigen- und Markennamen zu einer translingualen Kunstsprache werden. In diesen Trend fügen sich die hier untersuchten Künstler ein: Sun Diego beleidigt Deutschrapper auf Kroatisch und die deutsche Polizei auf Russisch; Asche persifliert die Ideale der Aufklärung auf Französisch; und Kolja Goldstein bezieht sich auf Niederländisch positiv auf eine Gruppe von Bankräubern aus Utrecht. Sie tun aber auch noch etwas anderes, und zwar erweitern sie die Translingualität um Versatzstücke aus dem Hebräischen, das nach meiner Kenntnis in Gangsta-Rap-Texten bisher abwesend war.³⁵ Ein Beispiel von Sun Diego: »Toda lecha, haSchem, yeah / Hol' Mum 'nen schwarzen Benz, yeah / Sunny, BBM, Moneyregen-Gang [...] / 'Lex am Handgelenk, Nine im Handgepäck«³⁶. Mit dem Zweizeiler »Wenn du mich suchst, findest du Mashkal / Nomer adin wie Frank Sinatra, practice Krav Maga«³⁷ treibt Asche die Translingualität noch weiter: »Mashkal« ist arabisch und bedeutet Streit, »Nomer adin« heißt Nummer Eins auf Ukrainisch, Krav Maga ist ein israelischer Kampfsport

32 Zum Beispiel wenn er mit dem Wort Verfolger/Follower spielt: »Nie mehr vergießt Oma Sofija 'ne Träne / Denn heut verfolgen sie mich über Social-Media-Kanäle« (Sun Diego: Rostov on Don. Auf: Ders.: Yellow Bar Mitzvah).

33 Androutsopoulos: Sprachgrenzen, S. 24.

34 Androutsopoulos: Sprachgrenzen, S. 24.

35 Außerhalb des Gangsta-Rap hat beispielsweise Max Herre im Song *Jerusalem* (2004) Hebräisch zusammen mit Arabisch und Deutsch verwendet.

36 Sun Diego: Eloah. Auf: Ders.: Yellow Bar Mitzvah. Die erste Zeile auf Hebräisch bedeutet »Danke Dir, Gott, yeah«; Sunny ist sein eigener Spitzname, BBM (Bikini Bottom Mafia) und Moneyregen bzw. Moneyrain Entertainment heißen seine Labels. »'Lex« ist die Trunkierung für Rolex; »Nine« meint eine Pistole mit 9 mm Kaliber.

37 Asche X Kollegah: Jusqu'ici tout va bien. Auf: Dies.: Natural Born Killas.

und das Hebräische Wort bedeutet wortwörtlich Kontakt-Kampf. Somit hat Asche in diesen wenigen Versen die Sprachen Deutsch, Arabisch, Ukrainisch, Englisch und Hebräisch kombiniert, zusätzlich zu dem französischen Songtitel. Wer genau hinhört (oder nachliest), findet bei Kolja Goldstein den jüdischen Gottesnamen JHWH als Adlib zwischen zwei Versen gerufen,³⁸ und Ben Salomo textet noch viel umfassender auf Hebräisch. Als erste Strategie lässt sich also festhalten, dass mit dem Genre-eigenen Mittel der Translingualität eine erste jüdische Repräsentation im Klangbild hergestellt wird.

2. Strategie: Call me by your Name

In Sun Diegos Coming-Out-Musikvideo *Yellow Bar Mitzvah* schwenkt die Kamera erst auf eine Replika des historischen gelben Judensterns, den sich der Rapper an seinen Oberarm geheftet hat. Der Rest des Clips ist visuell dominiert von einem überdimensionalen Davidstern aus Leuchtstoffröhren, in dessen Mitte sich Sun Diego mit einem Sportwagen präsentiert und symbolisch seine Spongebob-Maske fallen lässt. Ich schlage vor, diesen Vorgang als Modell für Resignifikation, für Umdeutung und Aneignung zu nehmen, wie es von den Bezeichnungen gay, queer und dem N-Wort bekannt ist. Jacques Derrida und Judith Butler haben herausgearbeitet, dass die verletzenden Signifikanten ihren ›Signifikateuren‹ nicht unterstehen und sich recht leicht zitieren, entwenden und travestieren lassen.³⁹ Der antisemitische ›Judenstern‹, der historische Verletzung und Verletzbarkeit bedeutet, wird eingangs aufgerufen, in seiner Bedeutung und Form gewandelt und als Jewish Pride-Symbol extravagant vergrößert. Im familiengeschichtlichen Song *Rostov on Don* von 2021 kann man dann die Genugtuung für die erfolgreiche Resignifikation hören: »Davidstern auf Cover, trotzdem sagt man: Diego Sun ist King / Weil die Storys mit der AK und den Hero-Nadeln stimm'«⁴⁰.

Die Strategie der Resignifikation kommt ebenfalls zum Tragen, wenn es um die Selbstbezeichnung der Rapper als Juden geht. So heißt es 2021 bei Kolja Goldstein: »Wahadi, Free Palestine / Free West Bank, Free Gaza und das von 'nem Yahudi«⁴¹. Es mag als erstes ins Auge fallen, dass gerade der Moment der Palästinasolidarität

38 Kolja Goldstein: Mokum. Auf: Ders.: Global.

39 Vgl. Derrida: »[The] unity of the signifying form is constituted only by its iterability, by the possibility of being repeated in the absence [...] of a determined signified or current intention of signification, as of every present intention of communication.« (In: Signature Event Context, S. 318); Butler: »The revaluation of terms such as ›queer‹ suggest that speech can be ›returned‹ to its speaker in a different form, that it can be cited against its originary purposes, and perform a reversal of effects. [...] a ritual chain of resignifications whose origin and end remain unfixed and unfixable.« (In: Excitable Speech, S. 14).

40 Sun Diego: Rostov on Don. Auf: Ders.: Yellow Bar Mitzvah.

41 Kolja Goldstein: Terzo Mondo. Auf: Ders.: Art & Design.

für diese Selbstbezeichnung gewählt wird und dass die Worte »und das von 'nem Yahudi« einen Tabubruch inszenieren, dessen Existenz ich bezweifeln würde. Für meine Frage interessanter scheint mir allerdings die Selbstbezeichnung für Jude auf arabisch. Auf »Wahadi« hätte sich ebenso gut das Hebräische Yehudi gereimt, aber Kolja Goldstein wählt hier Yahudi – jenes arabische Wort, welches in den letzten Jahren immer häufiger Schlagzeilen als antisemitische Beleidigung machte. Sun Diego wechselt zwischen dem deutschen »Jude« und englischen »Jew«⁴², aber verwendet ebenfalls das arabische »Yahudi« – so zum Beispiel in der humorvollen Zeile: »Ein Yahudi mit Araber im Rücken wie Dromedar«⁴³.

Während das Symbol des »Judensterns« zum leuchtenden Davidstern gewandelt wurde, wird der Begriff »Yahudi« von Kolja Goldstein und Sun Diego genau so übernommen und zur Selbstbezeichnung umfunktioniert, um der potentiellen Beleidigung zuvorzukommen. Einerseits scheint mir diese Strategie klug und wirksam, andererseits kann sie nicht darüber hinwegtäuschen, dass es für jüdische Rapper offenbar taktisch klüger ist, sich selbst mit den Wörtern ihrer Feinde zu bezeichnen.

3. Strategie: Die Geister, die ihr riefst

Die Strategie der Resignifikation lässt sich noch in einer zweiten Hinsicht beobachten, nämlich in der Verwendung antisemitischer Verschwörungsbilder. Der junge Ben Salomo nannte bereits Anfang der 2000er Jahre seine Rap-Crews ironisch Illuminaten und KaosLoge und verweist damit auf klassische Topoi der jüdischen Weltverschwörung. Die Liste dieser Topoi ließe sich weiterführen: die Rothschilds, Wall Street, Freimaurer und der Bund mit dem Teufel (und Rockefellers, auch wenn diese Baptisten waren). Der traurige Befund ist, dass diese Topoi manifest und unironisch im Deutschrap selbst gängig sind. Als ein einschlägiges Beispiel gilt der vulgär-antiimperialistische Song *Letzte Wa(h)rnung* (2014) von Shah Reza: »In der Wallstreet sind die großen Gangster / Denn das alles gehört den Rothschilds und den Rockefellers / Sie führen alle einen Krieg um die Staaten / Das sind die größten Familien der Illuminaten.«⁴⁴ Anstatt diesem Verschwörungswahn argumentativ zu bege-

42 Zum Beispiel in *Rostov on Don*: »Heute bin ich ein stolzer Jude, stolzer Enkelsohn« oder in *Apocalyptic Endgame*: »Ein Jew führt Deutschlands Hitlisten an wie Hitler die Nazis« (beide auf: Yellow Bar Mitzvah).

43 Sun Diego feat. Falco: *Rock Me Amadeus*. »Rücken« bezeichnet in der Gangsta-Rap-Szene im übertragenen Sinne Personenschutz. Sun Diego bezieht diesen von Salah Sado und seinem libanesischen Clan, worauf »Araber im Rücken« verweist.

44 Dieses Quartett von Shah Reza stellt nur die größte Verdichtung dar; weitere Beispiele wären SadiQ: »Wie bei den Brüdern in Bagdad und Gaza / [...] Doch bis dahin heißt es, weiter noch kämpfen / Denn die Freimaurer wollen uns ficken« (Heimat, 2011); Celso & Abdi: »Tanz der Teufel, Diabolisch / À la Dynastie Rothschild« (Siedlungspolitik, 2014); Haftbefehl: »Mein

nen, hält sich Sun Diego in dem 33-minütigen Musikvideo *Rostov on Don / Apocalyptic Endgame* nacheinander eine Maske nach der anderen vor: die der Freimaurer (»Hänge mit dem Freimaurerkreis wie 'ne Abrissbirne«), der Wallstreet (»Häng' mit Wall-Street-Juden in Goldschmiedstuben«), der Rothschilds (»Kohle lowkey waschen / bei Comer-Banken mit Rothschildwappen«) und die der Rockefellers (»Ich bin CEO, du bist ein Angestellter / Mach' die Millionen wie ein Rockefeller«). Damit intensiviert Sun Diego jene Strategie, die Ben Salomo in den 2000er Jahren mit Illuminaten und KaosLoge begonnen hatte. Es lässt sich davon ausgehen, dass ihm die berühmigten Verse von Haftbefehls Song *Psst* (2014) bekannt waren: »Offenbach, Frankfurt, Freimaurer-Stadt [...] Und ticke Kokain an die Juden von der Börse«. Ich behauptete allerdings nicht, dass Sun Diego diese und weitere Texte nachgeschlagen hat, um sich dann direkt auf sie zu beziehen. Vielmehr zeigen diese Beispiele, wie sehr sich jüdische Rapper wie Sun Diego der Popularität antisemitischer Phantasien und Phrasen bewusst sind, die ihnen innerhalb der Szene potentiell entgegenschlagen.

Die Aneignung stellt also eine weitere rhetorische Strategie dar, um sich gegen diese Phantasien zu behaupten und deren Codes in eigene Waffen der Ironisierung zu wenden. Die Möglichkeit der Aneignung von Verschwörungsmaythen wird begünstigt durch die relative Nähe, in der sich die Vorstellungen vom Weltverschwörer und Gangsta-Rapper befinden; beide zeichnen sich durch Macht, Einflussnahme, Geld, Familienbande und ihre Stellung außerhalb des Gesetzes aus. »Kleines Volk, große Macht / Ich hab' Logenplatz so wie'n Operngast«, rappt Sun Diego über seinen Platz in der (Freimaurer-)Loge und macht dabei sehr anschaulich, wie klein der assoziative Schritt zwischen diesen zwei Figuren ist.⁴⁵ Weitere ironisch-affirmative Verweise finden sich in seinen Texten auf ausbeuterische Kapitalisten sowie auf die antisemitisch gefärbten Figuren Gargamel und Azrael aus der Comicserie *Die Schlümpfe*. Judith Butler greift auf Louis Althusser zurück, wenn they schreibt: »[To be named] is an act that precedes my will, an act that brings me into a linguistic world [...]. [I] refer to myself through the language given by the Other, but perhaps never quite in the same terms that my language mimes.«⁴⁶ Wenn sich dies übertragen lässt, dann kann Sun Diego als jüdischer Rapper in der Welt des Sprechgesangs eintreten, indem er eine Sprecherposition einnimmt, die ihm vorausgeht und die der Antisemitismus erst interpelliert, also in Erscheinung gerufen hat.

Blick geht auf die EZB [...] / Rothschild-Theorie, konsumier', solange dein Atem hält« (Hang the Bankers, 2015). Viele dieser Topoi wurden bereits in den 2000er Jahren von Prinz Pi im Deutschrap popularisiert (vgl. z. B. Prinz Pi: *Zeichen der Weisen* 2007. Auf: Ders.: Zeitlos).

45 Sun Diego: *Apocalyptic Endgame*. Auf: Ders.: *Yellow Bar Mitzvah*.

46 Butler: *Excitable Speech*, S. 38.

4. Strategie: »Übertrieben krass«⁴⁷

»Alle meine Freunde sind nervös, / denn einer meiner Freunde hat einen seiner Freunde in Säure aufgelöst«⁴⁸, rappt Kolja Goldstein und gewinnt damit den Hip-hop.de-Award für die Beste Line 2021. Die übersteigerte Gewalt dieses Verses bringt mich zur letzten Strategie, die als Hypothese vorgeschlagen wird: Ist es denkbar, dass Rapper den jüdischen Anteil ihres Images kompensieren, indem sie ihre Gangsta-Qualitäten extra hyperbolisch herausstellen? Diese These ist schwer zu beweisen, da die Hyperbel das erste Stilmittel des Gangsta-Rap darstellt, für das es keine zusätzlichen Motive braucht. Doch auch im Meer der Übertreibungen fällt auf, wie Sun Diego mit seinen Triple Times (dreifache Rappgeschwindigkeit), seiner Homophobie und einer Armee von Muskelmännern im Musikvideo versucht, sich als der gnadenloseste Battle-Rapper zu profilieren; wie sich Asche mit Kampfsportler-Image als der härteste Straßenrapper darstellt; und wie Kolja Goldstein die Sagbarkeitsgrenzen der organisierten Kriminalität in Rapvideos überschreitet wie keiner vor ihm. Dazu passt Sun Diegos oben zitierter Vers: »Davidstern auf Cover trotzdem sagt man: Diego Sun ist King« – das »trotzdem« scheint hier recht eindeutig ein Bewusstsein über die erhöhte Vulnerabilität von jüdischen Rappern und über die Unwahrscheinlichkeit ihrer erfolgreichen Selbstbehauptung anzuzeigen.⁴⁹ Wenn ein Rapper Erfolg hat, *trotzdem* er Jude ist, dann ist es naheliegend anzunehmen, dass er sich dafür doppelt und dreifach mit den Insignien des Gangstas ausstattet, dass noch seine Übertreibungen übertrieben sein müssen. Zumindest ist es augenfällig, dass es keinen deutsch-jüdischen Gangsta-Rapper gibt, der seinen Gangsta-Status nicht besonders unter Beweis stellen muss.

Fazit

Mit Asche, Sun Diego und Kolja Goldstein haben wir drei deutsch-jüdische Gangsta-Rapper gesehen, die so unterschiedlich sind, dass sich fragen lässt, ob »deutsch-jüdischer Gangsta-Rapper« überhaupt einen brauchbaren Begriff darstellt. Kolja Goldstein thematisiert seinen jüdischen Hintergrund fast nie, während Sun Diego den Davidstern und die Menorah zu seiner Corporate Identity gemacht hat; irgendwo dazwischen versucht Asche Zuschreibungen zurückzuweisen und ein komplexeres Bild von wainachisch-jüdisch-polnischer Herkunft zu zeichnen:

47 Schwenn, Sehl: Kolja Goldstein – Übertrieben krass.

48 Kolja Goldstein: Terminal. Auf: Ders.: Art & Design.

49 Ben Salomo formuliert implizit das gleiche Trotzdem im Song *Identität*: »Wie prophezeit im Buch der Offenbarung / Reimt ein Jude von der Straße Jahrzehnte nach dem Holocaust in deutscher Sprache« (auf: Es gibt nur Einen).

»Wenn mich da jemand gefragt hat, was für'n Landsmann ich sei / Hab' ich gesagt: Setz dich hin, haste 'ne halbe Stunde Zeit?«⁵⁰

Was für alle drei gilt, ist, dass sie die Erwartungen und Gesetze des Genres Gangsta-Rap mustergültig erfüllen: Ästhetisierung von Gewalt und Drogenhandel, gestählte Männlichkeit, Frauen- und Schwulenhass werden im Übermaß geliefert. Ben Gurion wird das Zitat zugeschrieben »Wenn es in Israel Prostituierte und Diebe gibt, dann werden wir ein Land sein wie jedes andere«, und so ließe sich scherzhaft fragen, ob das Phänomen ›deutsch-jüdischer Gangsta-Rapper‹ gleichfalls als Zeichen der Normalisierung deutsch-jüdischer Verhältnisse gewertet werden kann. Ich glaube aber, dieses Fazit wäre übereilt.

Falk Schacht behauptet, Rapper*innen seien sehr gute Beobachter*innen,⁵¹ und das stimmt für die drei besprochenen Künstler. Innerhalb der Bilderwelten des Gangsta-Rap suchen sie nach einem Weg, öffentlich zu sagen »Ich bin Jude.« Aber sie sind sich der Aufladung dieses schlichten Satzes bewusst und wissen, dass er einen Bruch mit den Genre-Erwartungen bedeutet. Daher bedarf es besonderer ästhetischer Strategien. Sie platzieren Hebräisch, eignen sich performativ antisemitische Beleidigungen an, rufen Verschwörungsmymen zum eigenen Vorteil auf, und um sicher zu gehen, statuen sie sich ästhetisch mit einer extra Portion Gewalt und Virilität aus.

Ich habe versucht zu zeigen, wie diese Strategien sich insgesamt weniger an jüdischer Religion oder Kultur als vielmehr an antisemitischen Imaginationen des Jüdischen und an den Gesetzen der Kulturindustrie orientieren. Gerade mit Blick auf Sun Diego wäre es ein Fehler, seine übertriebene jüdische Selbstinszenierung als Authentizität einzulesen statt als Produkt der Kulturindustrie.⁵² Dmitrij Kapitelman hat recht, wenn er darauf hinweist, dass es sich hier um Oberflächenphänomene handelt.⁵³ Sinnvoller jedoch scheint mir eine Perspektive, die das wiederholte Spielen mit antisemitischen Codes als Hinweis darauf versteht, dass wir es mit der bewussten Inszenierung eines Alptraums für Antisemiten zu tun haben: »Kollegahs Worst-Case-Szenario«⁵⁴.

Gerne hätte ich auf dieser politisch eindeutigen Punchline geendet, aber politisch bleibt es ambivalent: Die untersuchten Künstler bilden Identifikationsfiguren für jüdische Rapfans und sie antworten performativ auf den Antisemitismus der

50 Asche: H1Story.

51 Schmich: Falk Schacht: »Deutschrap ist so divers wie nie zuvor«.

52 Meine These widerspricht der Darstellung des Co-Autors Dennis Sand, der schreibt: »Wir erzählen über die eigentliche, die biografische Geschichte hinaus, eine weitere Geschichte, die bloß auf einer Metaebene verständlich wird, wenn man sich mit der Kabbala, mit Kafka, der von der jüdischen Mystik tief geprägt war, und talmudischer Apokalyptik beschäftigt.« (Sand: Wie ich neulich einen erwarteten Bestseller schrieb).

53 Kapitelman: »Ich bin halt ein Judenrapper, mein Gott«.

54 SpongBozz: Rhythm Is a Gangster. Auf: Ders.: Started From The Bottom / Krabbenkoke Tape.

Szene. Ihre Zeilen reichen jedoch nicht zu einer Widerrede gegen den Antisemitismus, dessen Begriff entweder ganz vermieden oder verharmlosend verwendet wird.⁵⁵ Asche macht Songs zusammen mit SadiQ, dessen Freimaurer-Zeile oben in einer Fußnote zitiert wurde; Sun Diego kollaboriert seit 2021 wieder fröhlich mit Kollegah und Farid Bang. Abgesehen von Ben Salomo trägt keiner der Rapper eine Kritik an Antisemitismus vor oder zeigt sich mit anderen deutsch-jüdischen Rappern solidarisch. Auch in dieser Hinsicht beweisen sie sich noch als echte Gangsta-Rapper, die sich als Einzelkämpfer gegen eine feindliche Umwelt behaupten.

Diskographie (Transkriptionen J. J.)

Asche: HIStory. Universal 2021.

Asche X Kollegah: Jusqu'ici tout va bien. Auf: Dies.: Natural Born Killas. Alpha Music Empire 2021.

Ben Salomo: Es gibt nur Einen. Baba City 2016.

Celo & Abdi: Siedlungspolitik. Auf: Dies.: Akupunktur. Azzlackz 2014.

Haftbefehl: Hang the Bankers. Auf: Ders.: Unzensiert. Azzlackz 2015.

Kolja Goldstein: Art & Design. Universal 2021.

Kolja Goldstein: Bereit. 2016. [Dieser Track wurde auf YouTube und Vimeo publiziert. Das Original ist Stand 29.3.2024 nicht mehr auf den Plattformen, auf YouTube findet sich aber ein »Reupload«: <https://youtu.be/qadm6ePTg6o?si=giOBsmeRJp9leXLm> (Stand 29.3.2024).]

Kolja Goldstein: Global. Chapter One 2023.

PA Sports: Nicht wie wir / Sunny. Life Is Pain 2017. [Dieser Track wurde auf YouTube publiziert: https://youtu.be/RXbzu9jghuQ?si=uocnc8U2KUcDg6_ (Stand 29.3.2024).]

Prinz Pi: Zeichen der Weisen 2007. Auf: Ders.: Zeitlos. No Peanuts 2007.

SadiQ: Heimat. 2011. [Dieser Track wurde auf YouTube publiziert: <https://youtu.be/SSGkZToVElQ?si=mrKsG9iWYAuHetdt> (Stand 28.4.2024).]

Shah Reza: Letzte Wa(h)rnung. 2014. [Dieser Track wurde auf YouTube publiziert: https://youtu.be/PcHMn8_gNvg?si=IlgJdfKmpmqsyQvo (Stand 29.3.2024).]

SpongeBozz: SFTB/Apocalyptic Infinity/Payback #forsundiego. Bikini Bottom Mafia 2017. [Diese Track-Kompilation wurde auf YouTube publiziert: <https://youtu.be/yMfgjVlGbUE?si=rJBCEJBzQiRexJxy> (Stand 15.11.2024).]

SpongBozz: Started From The Bottom / Krabbenkoke Tape. Bikini Bottom Mafia 2017.

55 Beispielsweise, wenn Sun Diego der deutschen Steuerfahndung Antisemitismus vorwirft, weil diese Steuern von ihm fordere: »Leben lang Antisemitismus, ganzes Money geht zum Fiskus«. (Apocalyptic Endgame. Auf: Ders.: Yellow Bar Mitzvah).

Sun Diego: Payback #forsundiego – Napoleon Komplex (PA Sports Diss). Bikini Bottom Mafia 2017. [Dieser Track wurde auf YouTube publiziert: <https://youtu.be/yMfgjVlGbUE?si=-v3WnE-cmOedWz-i> (Stand 29.3.2024).]

Sun Diego: Yellow Bar Mitzvah. Bikini Bottom Mafia 2022.

Sun Diego feat. Falco: Rock Me Amadeus. Sony 2018.

Literaturverzeichnis

Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Hamburg, Berlin 1977.
Androutsopoulos, Jannis: Sprachgrenzen überschreiten und unterwandern. Eine translinguale Lektüre von Haftbefehls *Chabos Wissen Wer Der Babo Ist* (2012). In: Dagobert Höllein u. a. (Hg.): Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. Bielefeld 2020, S. 23–34.

Ben Salomo: Ben Salomo bedeutet Sohn des Friedens. München 2022.

Butler, Judith: Excitable Speech. A Politics of the Performative. New York u. a. 1997.

Derrida, Jacques: Signature Event Context [1971]. In: Ders.: Margins of Philosophy. Chicago 1982, S. 307–330.

Dietrich, Marc, Martin Seeliger: G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld 2012, S. 21–40.

Dollinger, Bernd: Rap als Repräsentationsproblem. Ein Vorschlag. In: Pop-Zeitschrift (26.4.2022), <https://pop-zeitschrift.de/2022/04/26/rap-als-repraesentationsproblem-ein-vorschlagautorvon-bernd-dollinger-autordatum26-4-2022/> (Stand 10.11.2023).

Fröhlich, Gerrit, Daniel Röder: Über Sich Selbst Rappen. Gangsta-Rap als popukultureller Biografiegenerator. In: Martin Seeliger und Marc Dietrich (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld 2017, S. 133–153.

Grimm, Marc, Jakob Baier (Hg.): Jugendkultureller Antisemitismus. Warum Jugendliche für antisemitische Ressentiments im Gangsta-Rap empfänglich sind. Frankfurt a. M. 2023.

Güngör, Murat, Hannes Loh: HipHop, Migration und Empowerment. In: Antifaschistisches Infoblatt (25.7.2021), <https://antifainfoblatt.de/aib130/hiphop-migration-und-empowerment> (Stand 10.11.2023).

Hallenstein, Octavius: Schwere Vorwürfe – Asche legt gegen Mois nach. In: Raptastisch (10.3.2021), <https://raptastisch.net/2021/03/10/schwere-vorwuerte-asche-legt-gegen-mois-nach/> (Stand 1.11.2024).

Kapitelman, Dmitrij: »Ich bin halt ein Judenrapper, mein Gott«. In: Spiegel online (11.3.2018), <https://www.spiegel.de/kultur/musik/yellow-bar-mitzwa-von-spo>

- negebozz-ich-bin-halt-ein-judenrapper-mein-gott-a-1195862.html?sara_ref=re-xx-cp-sh (Stand 10.11.2023).
- Köhn, Thomas S.: Rapping the Shoah. (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop. In: *Music and Politics* 15/2 (2021), S. 2–24, <https://www.doi.org/10.3998/mp.9460447.0015.204> (Stand 1.11.2024).
- Kraus, Joe: The Jewish Gangster: A Conversation Across Generations. In: *The American Scholar* 64/1 (1995), S. 53–65.
- Pilz, Michael: »Ich bin genauso deutsch wie mein Nachbar Marius« In: *Welt online* (24.11.2014), <https://www.welt.de/kultur/pop/article134638230/Ich-bin-genauso-deutsch-wie-mein-Nachbar-Marius.html> (Stand 10.11.2023).
- Sand, Dennis: Wie ich neulich einen erwarteten Bestseller schrieb. In: *Welt online* (13.3.2018), <https://www.welt.de/kultur/article174487661/Yellow-Bar-Mitzvah-Wie-Dennis-Sand-einen-erwarteten-Bestseller-schrieb.html> (Stand 30.11.2023).
- Schmich, Michael: Falk Schacht: »Deutschrap ist so divers wie nie zuvor«. In: *Radioszene* (8.6.2021), <https://www.radioszene.de/154966/falk-schacht-deutschrap-divers.html> (Stand 12.11.2023).
- Schwenn, Paul, Markus Seel: Kolja Goldstein – Übertrieben krass. In: *Zeit Online* (29.6.2022), <https://www.zeit.de/2022/27/kolja-goldstein-gangsta-rap-verbrechen-musik> (Stand 30.11.2023).
- Shana: Ben Salomo: »Kunst muss nicht immer Identifikation erzeugen.« In: *Backspin*. (4.11.2016), <https://web.archive.org/web/20161107075848/http://www.backspin.de/ben-salomo-kunst-muss-nicht-immer-identifikation-erzeugen/> (Stand 29.3.2024).
- Staiger, Marcus: Rap – ein Zerrbild der Gesellschaft? In: *Deutschlandfunk* (14.7.2019), <https://www.deutschlandfunk.de/neuer-antisemitismus-5-6-rap-ein-zerrbild-der-gesellschaft-100.html> (Stand 10.11.2023).
- Staiger, Marcus: Kopflose Provokation und Klassenkampf ohne Klassenbewusstsein. Was anfangen mit deutschsprachigem Rap, nachdem er den Echo zerstört hat? In: *Das Argument* 327 (2018), S. 371–376.
- Sun Diego, Dennis Sand: *Yellow Bar Mitzvah. Die sieben Pforten vom Moloch zum Ruhm.* München 2018.
- Tretter, Max: Jewish Symbols in German Gangsta Rap. A Subtle Form of Protest. In: *AJS Perspectives Spring 2021* (2021), S. 64–66.

Medienverzeichnis

- ARIA NEJATI: Asche über Disses, Depressionen, Bushido, Judentum & »Knochenbrecher«. In: *YouTube* (30.8.2022), <https://youtu.be/FqH4CW4kXxM?si=DwwYEJTSQXp-p5LA> (Stand 10.11.2023).

TV Strassen-sound: Arafat Deutschrap Realtalk | Asche | SadiQ | Mois, Bushido, Glaube, Fake, Sido etc. | TV Strassen-sound. In: YouTube (5.1.2021), https://youtu.be/5_ooEkPC3Ig?si=QTLTd4FsR_RsWQEd (Stand 10.11.2023).

»This is how we purpleize Hip Hop«

Sprachliche Innovation und Literarizität bei Ebow und Sookee als ästhetische Subversion im queeren Deutschraps

Mirja Riggert

Queer*Fem*Rap hat sich Mitte der 2020er Jahre als festes Sub-Genre innerhalb des cis-männlich geprägten Hip-Hop-Mainstreams etabliert. 2021 haben die beiden Rapper*innen Gazal (mittlerweile: Der Kuseng) und Sookee den Sammelband *Awesome Hip Hop Humans* herausgegeben, in dem sie queerfeministische Stimmen der 2010er und 2020er Jahre in Form von Porträts, Interviews, Songanalysen, Collagen und Briefwechsel versammeln. Auch intersektionale Perspektiven, bei denen etwa queere mit postmigrantischen oder klassenspezifischen Ansätzen musikalisch verbunden werden, sind Mitte der 2020er Jahre ein fester Bestandteil von Deutschraps. In den meisten, vorrangig kulturwissenschaftlichen Ausarbeitungen zum queeren Hip Hop wird oftmals der literarische Gehalt der Texte zugunsten von politischer Wirkung, subkulturellen Rezeptionsräumen oder künstlerischer Performance vernachlässigt. Im vorliegenden Aufsatz werde ich dieser Forschungslücke begegnen, indem ich mich explizit der Literarizität queeren Deutschraps widme und dessen eigenen Stil mitsamt seiner politischen Kraft in den Blick nehme. Denn in der queeren Rap-Ästhetik offenbart sich eine gegendiskursive Erzählung, die auf eigene Weise literarische Techniken des Hip Hop wie kreative Reimschemata, bildmächtige Tropen oder soziolektale Färbungen mit anti-patriarchalen Inhalten verschränkt.

Zur näheren literaturwissenschaftlichen Betrachtung des queeren Deutschraps werde ich im Folgenden verschiedene Songtexte der Rapperinnen Sookee und Ebow lyrikologisch analysieren. Sowohl Sookee als auch Ebow zählen zu bekannten Vertreterinnen der queeren Hip-Hop-Szene. Insbesondere die Berliner Rapperin Sookee gilt durch ihre musikalische Tätigkeit seit den 2000er Jahren, aber auch durch ihr aktivistisches Engagement als Gründungsfigur des queeren Deutschraps. Ende 2019 gab Sookee das Ende der Rap-Karriere bekannt, um fortan als Sukini ausschließlich Musik für Kinder zu produzieren. Den Schritt begründete Sookee mit

der kapitalistisch durchdrungenen Musikindustrie, die ihr als queerfeministischer Musikerin zu viele Selbstbehauptungskämpfe abverlange.¹

Ebow wiederum ist eine aus München stammende alevitische Rapperin mit kurdischer Herkunft, die seit den 2010er Jahren größere Bekanntheit erlangte. Auch Ebows Songtexte sind von politischen Themen wie Queerfeminismus, Antirassismus und Kapitalismuskritik oder dem kurdischen Widerstand geprägt. Mit ihrer sozialkritischen Ausrichtung lassen sich sowohl Sookees als auch Ebows Songs im Conscious-Rap verorten. Das politische Potential ihres künstlerischen Wirkens entfaltet sich jedoch nicht nur auf semantischer Ebene der Songtexte, sondern eben auch speziell in deren literarischem Stil. Songübergreifend stellt die folgende Analyse übergeordnete Motive und Stiltechniken heraus, welche die Ausdrucksweise beider Künstlerinnen prägen und damit Queerness ästhetisieren.

Verschränkte Perspektiven

In vielen Texten Ebows findet sich eine intersektionale Perspektive, die sowohl stilistisch als auch inhaltlich gestaltet ist. Mit ihrer Identität als queere, kurdisch-alevitisches Migrantin vereint Ebow intersektionale Diskriminierungskategorien aufgrund von Geschlecht, Sexualität, Herkunft, Religion und Klasse. So sind viele ihrer Lyrics von der komplexen, widerständigen Identitätsperspektive auf die Gesellschaft oder im Speziellen den Deutschrapp gekennzeichnet. *Schmeck mein Blut* (2019) etwa zeigt eine feministische Metaphorik, wenn das Ich ein als »Junge« angesprochenes Du direktiv dazu auffordert, vom Blut des Ichs zu kosten und dabei dessen wütende Kraft zu spüren: »Schmeck mein Blut, Junge / Schmeck mein Blut / Jeden Tropfen meiner Wut / Ertrink in meiner Flut«². Das Blut versinnbildlicht die Wut am Patriarchat und tritt in allegorischer und wörtlicher Bedeutung aus der wütenden Frau aus, wie die Verse in der Bridge verdeutlichen: »Mein Blut in den Wässern von Kurdistan / Mein Blut aus der Vagina am achten Tag / Mein Blut im Mund als ich die Sprache vergaß / Mein Blut auf den Takt mit 16 Bars«. Das Blutschmecken gewinnt einerseits eine realweltliche Bedeutung von Cunnilingus, welche die im Hip Hop gängige maskulinistische Aufforderung zum Oralverkehr umcodiert in eine Geste weiblicher Dominanz. Diese weiblich markierte Neubesetzung eines Topos wird mit dem Verweis auf das bekannte Hip Hop-Magazin *16 Bars* sowie auf die klassische Rapstrophen-Struktur mit jeweils 16 Versen offensiv in den Hip Hop integriert. Das vaginale Blut des achten Tages geht jedoch über eine klassische weibliche Menstruationsdauer hinaus und erweitert somit die wörtliche Bedeutung: Als Wut auf das Patriarchat fließt das allegorische Blut aus der Frau dauerhaft heraus und symbolisiert damit

1 Vgl. Lorenz: Feminismus wurde ein Business.

2 Ebow: *Schmeck mein Blut*. Auf: Dies.: K4L. Alle Transkriptionen M. R.

eine nicht heilende, grundsätzliche Wunde. Zudem spielt der achte Tag auf die Tradition des achten März an: den internationalen feministischen Kampftag.

Mit der Referenz auf den kurdischen Widerstandskampf in Vorderasien wird deutlich, dass es nicht (nur) um generelle patriarchale Gewalt geht, die weibliches Leiden in der Welt hervorbringt, sondern auch ganz spezifisch um den jahrelangen, bewaffneten Widerstand der Kurd*innen gegen islamistische Truppen und staatliche Unterdrückung. Die in Kurdistan kämpfende militärische Frauenverteidigungseinheit YPJ³ sieht sich selbst als »Fortsetzung des Erbes, das aus den Kämpfen der Frauen weltweit und der kurdischen Frauen«⁴ hervorgegangen ist. Diese Verschränkung von weiblicher und kurdischer Identität kulminiert bei Ebow in die Allegorie des Bluts, das sowohl als wörtliches Menstruationsblut als auch als kollektives weibliches Kampfblut gegen Unterdrückung in die Welt fließt. Mit dem beklagten Sprachverlust drückt Ebow einen schmerzhaften Teil ihrer migrantischen Existenz aus und verdeutlicht, dass sie sich sozial dem kurdischen Volk zuordnet und als kurdische Frau die verschränkte Diskriminierung spürt. Das anaphorisch gereimte Blut zeigt zum einen auf, dass es unterschiedliche Zustände sind, an denen das intersektionale Ich leidet, und führt diese zum anderen in eine einheitliche Klage zusammen. Diese bleibt jedoch nicht als resignierte Zustandsbeschreibung stehen, wenn das Ich im Refrain wütend dazu auffordert, das Blut zu schmecken. Die eigene Wut wird in eine Geste der Selbstermächtigung gewendet, indem das Blut als übermenschliche und tödliche Naturgewalt, als »Flut«, beschrieben wird.

Über chiastische Reime wird die verschränkte Perspektive auch in anderen Songs versinnbildlicht. Das Bild von Intersektionalität als Kreuzung, an der verschiedene Diskriminierungskategorien zusammentreffen, erlangt in *Baba Bak* (2017) stilistischen Ausdruck in der kreuzförmigen Versanordnung: »Ich bin keine Deutsch-Türkin / Keine Türk-Deutsche / Verdeutsch nicht meine Türken / Vertürkt nicht meine Leute«⁵. Damit drückt Ebow das Zugehörigkeitsdilemma und Zuschreibungsparadox ihrer intersektionalen Identität aus, die ständig in falsche Kategorien eingeordnet wird. Zugleich wird über das einheitliche Reimschema eine Möglichkeit aufgezeigt, verschiedene Identitätsfacetten zu vereinen.

Eine ähnliche Identitätsverworfenheit wird stilistisch im Song *K4L* (2019) ausgedrückt, wenn es heißt: »Migrantenkind / In mir steckt der Zorn / Meiner Oma, meiner Mama, meiner Tanten drinnen«⁶. Im arhythmischen und assonanten Dop-

3 YPJ (kurdisch *Yekîneyên Parastina Jin*) hat sich 2013 als Frauenkampferverbände der kurdischen Volksverteidigungseinheiten YPG gegründet und kämpft seither militärisch und politisch für den Schutz der Menschen im nordsyrischen Rojava und das Recht von Frauen auf Selbstbestimmung und Gleichberechtigung. Für mehr Informationen vgl. die offizielle Website (vgl. YPJ Information & Documentation Office: About).

4 YPJ-Sprecherin Nesrin Abdullah in Sarya, Tolhildan: Sechs Jahre YPJ.

5 Ebow: *Baba Bak*. Auf: Dies.: Komplexität.

6 Ebow: *K4L*. Auf: Dies.: *K4L*.

pelreim wird hier eine matrilineare Folge von intersektionaler (migrantischer und weiblicher) Unterdrückung benannt, die den »Zorn« als Reimweise vehement stehen lässt. Indem Ebow konventionelle Gedicht- und Rap-Elemente wie Versmaß, Beatakzent und Reimstruktur außer Acht lässt, nimmt sie eine ungewohnte Subjektposition ein, die unangepasst daherkommt und sich selbst nicht in Gewissheit wähnt. Im Ich stecken »1000 Leben«, die zwischen Ausbeutung und nicht honoriertem Ehrgeiz changieren. Die Ausgrenzung des migrantischen, weiblichen Ichs innerhalb der Mehrheitsgesellschaft wird schließlich in paralleler Versfolge auf ein »Wir« übertragen – »Ihr habt nie an uns geglaubt / Wir waren immer, was ihr braucht« –, das den kollektiven Schmerz und das Aufbegehren des Ichs ausdrückt.

Bei Sookee findet sich eine etwas anders gelagerte Verschränkung, welche die drei Elemente Verstand, Empathie und Haltung als Werteausrichtung des Ichs mit kompositorischer Queerness verbindet. Im Hit *Trinity* (2010) charakterisiert sich das Ich als eine »Drei-Teile-Einheit«⁷ und erhebt die Dreidimensionalität zur eigenen Lebensstruktur (»dis is meine Struktur, alles verwoben gesamt«). Diese »Trinität« ist in ihrer offensichtlichen Anlehnung an die christliche Lehre der heiligen Dreifaltigkeit Gottes als eine Persiflage zu verstehen, wird sie doch bei Sookee als ein Gegenbild zur kirchlichen Geisteshaltung entworfen, nämlich als queere Weltanschauung. So heißt es:

Alles kommt, wie es soll, mach dich bekannt und vertraut
Denn dis is komplementär, nicht wie der Mann und die Frau
Ich lieb es dreidimensional, etwas komplex doch nicht schwer
Und klingt es beinah banal, sind meine Texte verkehrt
Weil ich die Lorbeer'n nicht brauch, sind dis Drittel nicht Stücke
Und ich forder dich auf, in die Mitte zu rücken

Statt einer dualistischen Weltsicht, wie sie die christliche Lehre mit ihrer Aufteilung in Mann-Frau, Gut-Böse oder Himmel-Hölle vorsieht, skizziert Sookee einen »Wandel in Dritteln«, der statt einer Zweigeschlechtlichkeit der Menschen »trinity« als Gesellschaftsidee konzipiert und damit an die moderne Queer-Theorie und ihre Anschauungen zum dritten Geschlecht erinnert.⁸ Queerness als gedrittelte Identität jenseits von Genderbinarität wird zum kompositorischen Grundmuster des Songs: Der Song besteht aus drei Strophen, die jeweils in die Hookline »Welcome to trinity« führen, auf die wiederum dreifache Binnen- und Haufenreime folgen: »Welcome to trinity – dis is'n Drittel von allem / Das Mittel zum Teilen, geb mir Mühe mich nicht

7 Sookee: *Trinity*. Auf: Dies.: *Qing*.

8 Vgl. Monique Wittig (1992), Teresa de Lauretis (1987), Eve Kosofsky Sedgwick (1990) oder Judith Butler (1990, 1993).

zu beeilen / Welcome to trinity – dis is'n Drittel vom Ganzen / Aus der Mitte entstanden, ein Blick zurück auf Instanzen«. Neben der kompositorischen Queerness als übergeordnetem Grundmuster bündelt der Song die drei Elemente »Kopf, Herz, Arsch«, wie es im letzten Vers heißt: »Leidest du unter Verspannung rat ich dir Kopf, Herz, Arsch / Und dann merkst du, du bist freundlich und doch nicht hart«. Diese drei Elemente tauchen insbesondere in Sookees Song *Kopf, Herz, Arsch* des gleichnamigen Debütalbums aus dem Jahr 2006 auf und stehen für die Verbindung aus »Wissen« bzw. »Verstand«⁹, aus sozialem Mitgefühl (»Und ey, ich kann nicht drüber lachen / Wenn ihr anderen schadet«) und aus charakterlicher Stärke und Haltung gegen toxische Männlichkeit (»ich meine Arsch als verlängertes Rückgrat« und »Ich tu das, was ihr »seinen Mann stehen« nennt«). So gelesen wird in *Trinity* dieser Dreifach-Konnex aus Kopf, Herz und Arsch formal wie inhaltlich verschränkt. Das queere Ich, symbolisiert durch die Farbe Lila, erlangt in seinen Dritteln eine besondere Form der Integrität: »Lila ist prinzipientreu«. Es zieht das Grundprinzip der Trinität für ein anti-kommerzielles Selbst- und Gesellschaftsbild (auch innerhalb der Musikindustrie) heran: »Trinity infinity, zähl bis drei und snare / Wo Anfänge Enden halbieren, weiß wirklich keine*r mehr / Ich rechne antifinanziell, mein Wort ist keine Scheine wert / Denn sowohl Visa als auch Viva haben meist den Geist verkehrt«. Neben dem kritischen Blick auf die kapitalistische Durchdringung der Gesellschaft und der Musikindustrie gehört es sich für Sookee auch, sich für soziale Solidarität und gegen Leistungsdruck und Individualismus auszusprechen und Position zu den kapitalistischen und hegemonial-männlichen Strukturen (in- und außerhalb des Hip Hop) zu beziehen. So bündelt sie in ihrem Song Kopf (»Ist dir die Wahrheit zu viel, lebst du halt ohne Verstand«), Herz (»das Mittel zum Teilen«) und Haltung (»nichts kann mich löschen, keine Flut, die mich schwemmt«). Über Queerness als nichtbinäre Weltanschauung und kompositorisches Grundmuster des Songs wird eine neue anti-kommerzielle und solidarische Gesellschaftsform anvisiert: »Denn der Wandel im Ganzen ist der Wandel in Dritteln«.

Die Texte von Ebow und Sookee zeigen, wie eine komplexe Selbstcharakterisierung, die vom politischen Widerstand gegen rassistische, sexistische und kapitalistische Strukturen geprägt ist, stilistisch umgesetzt wird. Verschränkte Perspektiven, die nicht voneinander trennbar sind, werden in Sprachbilder wie die Allegorie des Bluts oder Chiasmen verwandelt oder Queerness wird als nichtbinäre Weltsicht zum formalen Grundprinzip des Songs.

9 Sookee: Kopf Herz Arsch. Auf: Dies.: Kopf Herz Arsch.

Lesbisches Begehren

Ein weiterer Marker, der sich als ästhetisches Novum durch die Lyrics von Sookee und Ebow zieht, ist der poetische Ausdruck von lesbischem Begehren. Die weiblich markierte Perspektive eines lyrischen Ichs auf ein weibliches Du in erotischem Verlangen ist in der deutschsprachigen Lyriktradition weitgehend unterrepräsentiert – im Deutschrap war sie lange undenkbar.

In Sookees *Siebenmeilenhighheels* (2011) äußert ein aktiv begehrendes, weiblich markiertes Ich (»Ich hab dich immer schon gesehen, seit ich ein kleines Mädchen war«) seine erotische Annäherung ans Du und expliziert sein Begehren: »Und sie wandern auf dir, meine zielsicheren Blicke / Auf deinem Körper, den du fein dekoriert hast mit Spitze / Und ja, ich bin ehrlich, ich mag mit dir in die Kiste / Zumindest will ich auf diese Fantasie nicht verzichten«¹⁰. Zunächst muten diese Zeilen wie ein klassisches (und somit heteronormatives) Liebeslied an, in dem ein männliches Ich sein Begehren zu einem weiblichen Du ausdrückt. Die Handlungen sind darin in der Regel aufgeteilt in männliche Aktivität und weibliche Passivität. Auch in Sookees Song zeigt sich das Ich in seiner sexuellen Lust als das aktive Subjekt: »Du bist heiß, verdammt, und ich bleibe dran / Such dich einfach weiter, weil ich es mir nicht verkneifen kann«. Doch wenn in *Siebenmeilenhighheels* eine mögliche Objektifizierung der angebeteten »Femme«¹¹ anklingt, wird schnell deutlich, dass das Ich normative Begehrensmuster kritisch reflektiert und subvertiert.

Zum einen ist dem Ich klar, dass die Weiblichkeit performende Femme ein »Spiel mit Illusion« betreibt und dass gerade diese Illusion das Begehren auslöst. Das Ich weiß, dass es sich um weibliche Klischees handelt, um einen Körper, der »fein dekoriert« ist, um »Puder, Pumps, Parfüm, Prunk« – und begehrt das Du genau dafür: »Deine Performance als Femme ist worin ich dich verorten kann«. Dass das Ich um den performativen Charakter der Feminität weiß (Klar, das ist nicht 24/7 unbedingt / Beim Frühstück in 'ner Trainingshose und ungeschminkt), bedeutet auch, dass es das Du in seiner umfassenden Subjektivität erkennt. Dadurch wird jede mögliche sexuelle Objektifizierung unterbunden. Das Ich spricht das Du direkt an, honoriert dessen »inneren Wert«, will ihm jegliche Entscheidungsmacht übergeben, und äußert sogar indirekte Kritik an der allgemeinen Objektifizierung femininer Frauen: »Für das allgemeine Auge bist du eh nur eine Form / Kein Charakter, keine Haltung, keine Meinung zu nix / Ich will sie anschreien, dass du hier die Entscheidungen triffst«. Diese unbedingte Verliebtheit des Ichs in das ganze Wesen des Du erlangt

10 Sookee: *Siebenmeilenhighheels*. Auf: Dies.: *Bitches Butches Dykes & Divas*.

11 Der Begriff leitet sich aus der US-amerikanischen Lesbenkultur der 1940er und -50er Jahre ab, welche die Unterscheidung lesbischer Frauen in Butches, Männlichkeit performende Lesben, und Femmes, Feminität verkörpernde Lesben, einführte (vgl. Liesch: *A brief history of butch and femme*).

im Refrain deutliche Konturen, wenn es heißt: »Boah, bist du schön, ich bin Feuer und Flamme / Für diese feurige Femme mit einem teuren Verstand / Sie schlägt die Beine übereinander, es wird feucht und warm / Ich wünsch mir, dass ich heute Nacht dazwischen träumen darf«. Der im Hip Hop virulente Topos der Reduktion des Begehrens auf ein rein sexuelles Interesse ohne Ausgestaltung einer ganzheitlichen Identität der Angebeteten wird hier konterkariert. Das Ich besingt im rhythmisierten Mehrfachreim ein vollständiges Subjekt und beschreibt dabei eine konsensuelle und beidseitig empowernde sexuelle Begegnung: »Sicher, dass gewissenhaft / Wünsche, Wege, Grenzen mitgedacht / Splitternackt, Mitternacht / Sprechakt, der uns sicher macht«. Sookee findet hiermit eine neuartige Form von Begehrensästhetik, in der das aktiv begehrende Ich weiblich markiert ist, explizit sexuelles Interesse am femininen Du hat und die erotische Komponente dabei in ein höheres, gegenseitig bestärkendes und anerkennendes Momentum überführt.

Zum anderen wird das »Boah« nach der Bridge in mehrfachen Doppelungen (»Boah boah boah boah bist du schön«) gesungen, bevor es zum zweiten Mal in den Refrain übergeht. Dadurch kommt es als eine gestotterte Botschaft heraus, welche das Ich als aktives, begehrendes Subjekt zögerlich auftreten lässt. Verse wie »Ich kenn dich zwar nicht, doch ich hab Sehnsucht danach« verdeutlichen, dass es sich um ein abstraktes, bisher verunmöglichtes, da gesellschaftlich anti-normatives Begehren handelt. Sie beschreiben statt eines proaktiven und das Geschehen lenkenden Handelns vielmehr eine Suchbewegung des begehrenden Ichs. Der Wechsel aus Zaghaftigkeit und klar formuliertem Begehren wird auch im Klanglichen aufgegriffen, indem im Intro leise gespielte Klaviertöne in einen festen Beat übergehen und im Outro vice versa. Das Ich versucht sich zu nähern, »auf verschiedenen Wegen zwar«, äußert Wünsche nach Kontakt und würde die Annäherungsversuche auch bei einer Fantasie belassen. Es beobachtet, fantasiert, denkt und gibt damit Handlungsmacht ab. Damit nimmt es einen neuen Standpunkt eines aktiv begehrenden, aber auch rücksichtsvollen und unsicheren Subjekts ein. Diese ambivalente Subjektposition zeigt sich auch akustisch, wenn Verse wie »Sprechakt, der uns sicher macht« sich auch als »unsicher« hören lassen oder wenn Sookee die Verse des Refrains mit einem leisen Echo doppelt.

Dieser poetische Gegenentwurf zu hegemonial-männlichen Annäherungsversuchen an ein erotisiertes weibliches Gegenüber findet expressive Verstärkung in Sookees *Milady* (2010). Auch hier zeigt sich das Ich fasziniert von der Ausstrahlung und umfassenden Schönheit des Du, der »coolste[n] Frau der Hauptstadt«. ¹² Doch auch hier finden sich ästhetische Neuheiten im besungenen Begehren: Zum einen ist das angesprochene (und damit auch hier wieder subjektivierte) Du keineswegs normschön: »Welche Werbung sagt dir, dass du nicht schön bist? / Jetzt mal ehrlich,

12 Sookee: *Milady*. Auf: Dies.: Qing.

dis is krasser Blödsinn«. Mit Glatze, Tattoos und Narben wird eine »schöne Frau« besungen. Zum anderen reflektiert das Ich die Gefahr, in »mackermäßiges« Anmach-Gebaren abzurutschen und zeigt sich dezidiert respektvoll und zurückhaltend in seiner Faszination gegenüber dem Du: »Lass mich wissen, wenn du im Moment darauf keinen Bock hast«. In der anti-normativen Schönheit und der umfassenden Subjektivierung des Du sowie der respektvollen Annäherung des Ichs zeigt sich eine innovative Ästhetisierung von Begehren, die auf Konsens setzt und unterdrückende Normen ablehnt.

Ebow wählt eine erotischere Ausdrucksform des lesbischen Begehrens, indem sie sexuelle Handlungen mit einem begehrten Du genau beschreibt. In *Ebow 400* (2019) heißt es: »Ertrink in deinem Pussy-Juice [...] / Ich leck dich als wärst du das Extra, Caramel Bonbon mit Nutella / Let it rain, ich brauch 'nen Umbrella«¹³. Auch hier lesen sich die Verse zunächst wie ein heteronormativer Rap-Song, in welchem ein männliches Ich ordinär seine sexuellen Fähigkeiten beschreibt. Doch bei Ebow geht es in der sexuellen Vereinigung kontrastiv nicht um die eigene Befriedigung, sondern vorrangig um die Gefühle des Du: Das als Ebow markierte Ich verschreibt sich selbst als Schmerzmittel und möchte der Geliebten ein Remedium im Leben sein:

Ich nehm mir deinen Schmerz
Nenn mich Ebowprofen
Nimm mich einfach ein
Ich lass alles vergehen [...]
Mach dich unverwundbar

Das Du wird als vollständiges Subjekt anerkannt, mit all seinen Wünschen und seiner Verwundbarkeit. Die lesbische Liebe wirkt sich wie in Sookees *Siebenmeilenhighheels* stärkend auf die Individuen aus.

Eine ähnliche Bewusstseinsveränderung durch den lesbischen Sex klingt auch in *La Petite Mort* (2022) an. Die Vulva wird erotisch besungen und gleichzeitig eine sexuelle Objektifizierung verwehrt, da das Ich die emotionale Verbindung zur Liebespartnerin benennt: »'Nani sweet wie Peach und fließt strong / Wie der Nil, kommt ohne Thong auszuziehen / Sheesh, was für 'ne Energie / Sie und ich – Telepathie, leadet das Team – MVP«¹⁴. Sookee und Ebow unterwandern mit ihren innovativen Lyrics heteronormative Begehrenstopoi des Mainstream-Raps. Beide beschreiben ein weibliches Ich als Agens im Liebesspiel, das sein Begehren explizit äußert und verfolgt, dabei aber weder dominant auftritt noch seine eigenen Gelüste priorisiert.

13 Ebow: *Ebow 400*. Auf: Dies.: *Ebow 400*.

14 Ebow feat. Meron: *La Petite Mort*. Auf: Ebow: *Canê*. »MVP« ist eine im Teamsport gängige Abkürzung für »most valuable player«.

Im Gegenteil: Das weibliche Subjekt tritt in seinem anti-normativen Begehren zu einer anderen Frau rücksichtsvoll und mitunter unsicher auf, es weiß um die soziale Konstruktion von Gender und um die Gefahr der sexuellen Objektifizierung des weiblichen Körpers. So nimmt das Subjekt eine Position ein, die zwischen Ermächtigung und Vulnerabilität changiert und erst in der konsensuellen, emotionalen Erotik mit einem anderen weiblichen Subjekt eine stärkende Wirkung auf beide hat.

Gender- und queertheoretische Tropen

Insbesondere bei Sookee ist die gendersensible Haltung in vielen Songs von der offenkundigen Kenntnis von Gender- und Queertheorien geprägt. Vor allem im Track *D.R.A.G.* finden sich Anspielungen auf die inzwischen etablierten Standardwerke zur Gendertheorie von Judith Butler, *Gender Trouble* (1990) und *Bodies That Matter* (1993). Butler seziert darin drei Dimensionen von Geschlecht, die als *sex* (anatomisches Geschlecht), *gender* (kulturelle Geschlechtsidentität) und *desire* (sexuelles Begehren) innerhalb einer heteronormativen Zwangsordnung der Gesellschaft für kontingent erklärt werden, also im binären und heterosexuellen Sinne in einer Beziehung der Kohärenz zueinanderstehen müssen. Im reiterativen Zitieren kulturell überlieferter Sprechakte werde Geschlecht jeden Tag aufs Neue performt und innerhalb des vorherrschenden Diskurses normativ reguliert. Butler stellt parodistische Praktiken wie die Cross-Gender-Kleidungsperformances des *Drag*¹⁵ vor, mit denen die stetig wiederholte kulturelle Performativität der Genderkategorien unterwandert werden können.

Ebenjene Praktik der Subversion von Heteronormativität greift der Song *D.R.A.G.* auf, wenn das textliche Ich multiple Geschlechtsidentitäten inszeniert und sich damit gegen naturalisierende Genderdiskurse stellt. Es legt »Dutzendfache Ausgehoutfits«¹⁶ an, die sowohl genderstereotyp markierte Kleidungsstile wie »Zöpfchen zum Röckchen« als auch transgender konnotierte Körpermerkmale wie einen »Bart um rote Lippen« beinhalten. Das Ich wählt aus »tausend Varianten in diesem Riesenkleiderschrank« jene Performance aus, die ihm gefällt – und parodiert damit die Inszenierungen von Geschlechtlichkeit per se, denn: »Kein Chromosom hat mir ein Wunder geschenkt«. Dabei gilt keine Erscheinung als widernatürlich oder anstoßerregend. Im Gegenteil: Der freie Entscheidungswille und die Selbstbehauptung des genderdiversen Ichs bestimmen das Narrativ des

15 Drag gilt als Akronym für »dressed as a girl/guy« bzw. »dressed as any gender«. Drag ist eine Form des Entertainments, bei der die Künstler*innen über aufwändige Kostümierungen und Tanzshows mit Genderkategorien spielen und diese damit grundsätzlich in Frage stellen.

16 Sookee: *D.R.A.G.* Auf: Dies.: *Bitches Butches Dykes & Divas*.

Songs und werden über die Kleiderperformance postuliert, wie eine Sympleke verdeutlicht: »Ich kann tragen, was ich will / Ich kann fragen, was ich will / Ich kann sagen, was ich will / Ich bin meine Kultur, knall die Schubladen zu«. Mit dieser Empowermentsbekundung zu Gendervielfalt und Nonbinarität ästhetisiert Sookees Song das Butlersche Theorem des Drag, wie die Hookline »Echt viel, ich brauch dis / Textil wie Rauschgift« im assonanten Mehrfachreim verdeutlicht, die zudem den bekannten Ausspruch der Dragqueen RuPaul »We are born naked, the rest is drag«¹⁷ als konstantes Statement zur Performativität von Gender mitaufnimmt. Am Beispiel von Drag verdeutlicht Butler, dass jede Geschlechtsidentität eine Imitation ist: »To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that ›imitation‹ is at the heart of the *heterosexual* project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations.«¹⁸ Für Butler ist Drag in dem Sinne subversiv, dass es die imitative Struktur, durch welche die Genderhegemonie selbst produziert wird, reflektiert und die Behauptung von heterosexueller Originalität und Normalität bestreitet.¹⁹

Die bildmächtige Trope des Kleiderschranks, vor dem das Ich in *D.R.A.G.* steht und sich vor lauter Auswahlmöglichkeit nicht für das Tagesoutfit entscheiden kann, taucht als rhetorische Figur auch bei Butler auf, um die grundsätzliche Performativität von Gender aufzuzeigen. Doch während Butler anhand des Kleiderschranks verbildlichen will, dass es eben *kein* vordiskursives, willentliches Subjekt gibt, das sich sein Gender täglich frei aussucht und performt,²⁰ erschafft Sookees Text ein utopisches Ideal von nicht durch den Diskurs determinierten genderspezifischen Identitäten. In *D.R.A.G.* wird ein empowerstes Ich entworfen, das selbstbestimmt sein Gender wählt und den Diskurs prägend mithervorbringt. In der Ästhetisierung des Drag-Theorems inszeniert Sookee das Zukunftsbild einer willentlichen und freien Genderperformance.

Die Autonomie des frei wählenden Subjekts wird neben der genderspezifischen Freiheit auch über körperliche Selbstbestimmung ausgedrückt, wie die Verse »bauchfrei, auch fein« im Schlagreim oder »Und ich sehe, dass du guckst, aber hands off my friend / Sonst gibt's hier ein Problem und du lernst mich richtig kennen« verdeutlichen. Mit dem Vers in der letzten Strophe »Sookees Gaga feiert ihn,

17 U. a. stammt der vielzitierte Satz aus RuPauls Autobiografie *Lettin It All Hang Out*, in der es heißt: »Like I've always said, ›You're born naked and the rest is drag‹« (S. VIII).

18 Butler: *Bodies That Matter*, S. 125.

19 Vgl. Butler: *Gender Trouble*, S. 175–176.

20 »For if I were to argue that genders are performative, that could mean that I thought that one woke in the morning, perused the closet or some more open space for the gender of choice, donned that gender for the day, and then restored the garment to its place at night. Such a willful and instrumental subject [...] fails to realize that its existence is already decided by gender« (Butler: *Bodies That Matter*, S. X).

den lila Freund aus Silikon« wird auf einen Dildo in der feministischen Symbolfarbe Lila angespielt, der die sexuelle Autonomie des Individuums bekräftigt. Die referenzierte Pop-Ikone Lady Gaga trug bei einem Auftritt in der US-amerikanischen Fernsehshow *American Idol* 2011 Dildos als Absätze ihrer High Heels²¹ – im Sinne des Drag eine deutliche Performance von Gender-Vielfalt: Als Resignifikation der phallozentrischen Geschlechterordnung steht der Dildo metaphorisch für eine freie Sexualität, die nicht mehr von binären Geschlechterrollen und -merkmalen ausgeht, sondern jegliches sexuelle, konsensuelle Handeln zwischen gleichwertigen Körpern bejaht. Der*die Queertheoretiker*in Paul B. Preciado entwirft im *Kontrasexuellen Manifest* ein neues Gesellschaftssystem, das sich der »systematischen Dekonstruktion sowohl der Naturalisierung der sexuellen Praktiken als auch der Geschlechterordnung«²² widmet. Der Dildo avanciert darin zu einem Symbol der Verschiebung phallischer Macht. Als theoretisches Objekt zeige der Dildo die Konstruktion von Männlichkeit auf und verweise auf die Alogik in der Heterosexualität, einem arbiträren Organ die Macht und Ursache über sexuelle Differenz zuzuweisen.²³ Mit der Neu-Zentrierung auf den Dildo werde der Körper in eine hierarchiefreie Fläche transformiert, in der jeder Bereich ein mögliches Zentrum der Lust darstellen könne.²⁴ Laut Preciado wird über ausgestellte Praktiken der »Selbst-Dildoisierung«²⁵ die in den Körper eingeschriebene Heteronormativität kritisch beleuchtet und alternative Sexualität jenseits biologisch begründeter Zuschreibungen aufgezeigt. Sookee greift mit dem Verweis auf Lady Gaga diese körperpolitische Bedeutung des Dildos auf.

Über die Metaphern des Kleiderschranks und des Dildos wird in *D.R.A.G.* die gender- und queertheoretische Einordnung des Drag als einer genderparodistischen Performance, welche Gender-Vielfalt zelebriert und eine vermeintliche Originalität von Geschlecht und Sexualität karikiert, literarisch ästhetisiert. Indem Sookee die rhetorischen Figuren aus der Theorie übernimmt und ästhetisch weiterführt, stellt sie eine neue Gender-Utopie auf, in der die Subjekte frei vom Diskurs über ihre Identität entscheiden können und selbstbestimmt über ihre Körper verfügen. Zudem wird mit dem Dildo auf die Farbe Lila verwiesen, welche sich leitmotivisch durch Sookees künstlerisches Werk zieht.

21 Vgl. Ufford: Lady Gaga Wore Dildo Heels on ›Idol‹.

22 Preciado: *Kontrasexuelles Manifest*, S. 11.

23 Vgl. Preciado: *Kontrasexuelles Manifest*, S. 60.

24 Vgl. Preciado: *Kontrasexuelles Manifest*, S. 65.

25 Preciado: *Kontrasexuelles Manifest*, S. 41.

Neologismen und subversive Codes

Sookee kombiniert in ihren Liedern immer wieder die Farbsymboliken Schwarz und Lila als Ausdruck der anarchistischen und queerfeministischen Subversion.²⁶ Im Song *Purpleize Hip Hop* (2011) gerät die metaphorische ›Lilaisierung‹ des Genres zum Hauptthema, wenn in der Hook gefragt wird: »How can one purpleize hip hop?«²⁷ Es sind Neologismen wie »purpleize«, die sich leitmotivisch durch die Texte Sookees ziehen und sich in ihrer Repetition selbst (so gesehen auch performativ) etablieren. In der Bridge werden bspw. im komplexen Kreuzreimschema Wörter in Versmitte und -ende gereimt, sodass sich aus der Struktur a – b / c – d / a – b / c – d eine repetitive Anaphorisierung von »purple« ergibt: »purple beats, purple lines / purple gangs, purple clits / purple streets, purple styles / purple fans, purple hits«²⁸. Mit dem zweiten Vers der Hook »we don't imitate, we intimidate« werden zwei Wörter mit ähnlichen Phonemen gereimt und dabei deren konträre Bedeutung herausgestellt. Mit dieser Abgrenzung zu adaptiven Männlichkeitsperformances weiblich gelesener MCs veranschaulicht Sookee die eigene revoltierende Haltung zum männlich geprägten und von Homo- und Transfeindlichkeit durchzogenen Hip Hop, die eben nicht die Stilcodes imitiert, sondern eine kontrastive Ausdrucksform findet.²⁹ Bei Sookee dient die Abgrenzung vom Mainstream-Deutschrap der

-
- 26 In D.R.A.G. heißt es bezogen auf die Kleiderwahl: »Farbauswahl ist einfach: Lila und Schwarz«. Schwarz ist die traditionelle Farbe des Anarchismus. Lila hat sich von Südamerika ausgehend als internationale Farbe des Feminismus durchgesetzt. Lila symbolisiert zudem als Farbmischung aus den genderstereotypen Farben Pink und Blau die Auflösung des binären Geschlechtersystems. Die Farbkombination lila-schwarz ist deshalb zum anarcha-(queer)feministischen Symbol avanciert.
- 27 In einem selbstarrangierten Mash-up der drei Songs *Purpleize Hip Hop* von Sookee, *Dangerous* von Shirlette Ammons und *Queens of the Night* von Lex LaFoy dichten die drei Rapperinnen den Fragesatz zur These um: »This is how we purpleize hip hop«, die diesem Aufsatz seinen Titel gibt (vgl. LaMosiqa: Shirlette Ammons, Lex LaFoy, Sookee – This is how we purpleize dangerous queens of the night).
- 28 Sookee: *Purpleize Hip Hop*. Auf: Dies.: *Bitches Butches Dykes & Divas*.
- 29 In meinem Aufsatz ›Weiblicher Phallizismus‹ im deutschen Hip Hop: SXTNs FTZN IM CLB zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats (2019) gehe ich jener adaptiven Haltung der Rapperinnen Juju und Nura von SXTN nach, die mit ihren Performances den männlichen Battle- und Gangsta-Rap nachahmen und dabei eine Neubesetzung im Hip Hop, die nicht maskulinistisch ist, verfehlen. Penelope Braune ist anderer Meinung und sieht in Lesarten wie der meinigen eine patriarchatstheoretische, weiße Perspektive, welche das postmigrantische Empowerment von Rapperinnen wie SXTN erkennt (vgl. Braune: »Wen von uns nennt ihr hier Bitch?«, S. 81–82). Ich sehe das anders: Gerade Rapperinnen wie Ebow verdeutlichen m. E., dass durch innovative, eigene Ausdrucksformen eine nachhaltig empowernde, intersektionale Haltung eingenommen wird, welche die Subversion und Diversifizierung des Deutschraps ermöglicht – etwa indem sich das textliche Ich sexpositiv, emanzipiert und autonom inszeniert, ohne sich dabei an toxisch männlichen Begehrensmustern

Erfindung einer neuen Stilform: »Wir ändern die Regeln, pack das Vorzeichen weg.«³⁰ Mit slanghaften Vokabeln wie ›Dude‹ oder ›Macker‹ grenzt sich die Rapperin von hegemonialer Männlichkeit ab, mitunter auch in lyrischer Kreativität, wie der Ohrenreim aus *Toxisch* (2022) verdeutlicht: »Toxisch, so toxisch, ein toxischer Dude / Du talkst Shit, du talkst Shit / In dir herrscht nur die Wut«³¹. Sookee greift diffamierende Fremdbezeichnungen wie ›Butch‹, ›Dyke‹ oder ›Zecke‹ in affirmativer Selbstbezeichnung auf und verkehrt so ihre ursprüngliche Bedeutung ins Gegenteil, mitunter auch durch die kreative Weiterführung oder Neuschöpfung von Begriffen. So etabliert Sookee bspw. den Neologismus ›Quing‹ als transgender-Fusion aus Queen und King. Sookee nutzt Quing leitmotivisch als identitätsdiverse Selbstbezeichnung und ordnet dies genderpolitisch ein: »Queer Leben ist kein Partymotto, dis Teil geht tiefer / Quing ist Bitch, Butch, Dyke and Diva«.³²

Ebow distanziert sich vom imitierten Gangster-Gehabe einer weißen Mittelschicht und beklagt dabei kulturelle Aneignung im Deutschrapp: »Zu viele weiße Jungs im Rap [...] / Du bist ein Alman, der beim Berber sitzt / Trinkst deinen Çay und willst den Hafti-Schnitt / Mach nicht auf Kanake, Junge«³³. Mit kreativen Wortschöpfungen, oftmals aus einem multilingual fusionierten Repertoire, verleiht Ebow einer gemeinschaftlichen queeren und interkulturellen Identität Ausdruck. Mit Versen wie »Ganze Crew im Hoefit / Still from the Block wie Lopez«³⁴ wird über das neologistische »Hoefit« als ›Outfit für Schlampen‹ weiblich-solidarisches Empowerment vermittelt und zugleich – über den Querverweis auf den R&B-Hit *Jenny from the Block* – eine anti-klassistische Haltung der kontinuierlichen Zugehörigkeit zum marginalisierten Herkunftsmilieu trotz eigenen Sozialaufstiegs ausgedrückt. Hinzu kommen auch hier angeeignete Selbstbezeichnungen wie »Kanak-girl«³⁵, die topische »Punani Power«³⁶ als Ausdruck von interkultureller *sisterhood* oder fe-

oder Machthierarchien zu orientieren, die das weibliche Subjekt in die (sexuelle) Unsichtbarkeit zwängen, wie es etwa eine Rhetorik wie »Ich fickte deine Mutter ohne Schwanz« (SXTN: Deine Mutter. Auf: Dies.: Asozialisierungsprogramm) von SXTN nahelegt. Zweifelsfrei, und hierin stimme ich Braune bezogen auf aktuelle Songs zu, gibt es neuerdings auch intersektional empowernde Lyrics der beiden inzwischen getrennten Rapperinnen, wovon bspw. Nuras Hit *Niemals Stress mit Bullen* (2021) zeugt (vgl. Braune: »Wen von uns nennt ihr hier Bitch?«, S. 85–86).

30 Sookee: *Bitches Butches Dykes & Divas*. Auf: Dies.: *Bitches Butches Dykes & Divas*.

31 Der Kuseng & Sookee: *Toxisch*.

32 Sookee: *Purpleize Hip Hop*. Auf: Dies.: *Bitches Butches Dykes & Divas*.

33 Ebow: *AMK*. Auf: Dies.: *K4L*.

34 Ebow: *Feuerzeug*. Auf: Dies.: *Canë*.

35 Ebow: *Feuerzeug*. Auf: Dies.: *Canë*.

36 Punani, in Erweiterung des Hawaiianischen für ›schöne Blume‹, taucht in vielen Hip Hop- oder Dancehall-Liedern als aufwertende Bezeichnung für weibliche Genitalien auf. Bei Ebow steht ›Punani Power‹ entsprechend für schwesterliches Empowerment (vgl. Ebow: *Punani Power*. Auf: Dies.: *Komplexität*).

ministisch umgewandelte Diffamationen wie »Parafucker«³⁷ oder »Hundesohn«,³⁸ die Frauen* nicht über herabwürdigende Rollenzuschreibungen wie »Hure« indirekt mitdenunzieren.

Über die vielfachen Neologismen und subversiven Codes wird statt der Imitation gängiger, männlich geprägter Topoi eine neue Ästhetik des Queer*Fem*Rap entworfen, die über die gemeinschaftsstiftenden Slang-Wörter und multilingualen Vokabeln eine eigene subkulturelle Erzählung schafft.

Innerhalb dieser Erzählung wird eine Gemeinschaft kreiert, die – und hierin ist auch eine Neuheit zu sehen – auf Diversität und Vielfalt innerhalb der Gruppe setzt. Viele der Texte von Sookee und Ebow präsentieren eine selbstbewusste Erzählposition, die zwischen der Ich- und Wir-Perspektive changiert. In Sookees Song *Links außen* (2014) wird durch affirmative Selbstbezeichnungen, Multilingualität und im Rückgriff auf politische Theorie der Zusammenhalt der linken Szene und ihre Diversität beschworen:

Viele sein tut gut, viele sein beruhigt, viele sein beruht
Auf miteinander, und das Wissen wandert
Each one, teach one, highfly, Tiefgang
Alle sind anders, wir feiern Vielfalt
Wir sind Hippies, Punks, Hedonistinnen, Zecken und Queers
Theoriefreaks, Marx und Butler, ein verlässliches Wir³⁹

In *One Billion Rising* (2013) besingt Sookee explizit feministische Solidarität: »Viele Frauen, viel Vertrauen, eine Erfahrung für ewig« und »Ich wähle das Wort, und sieh an, es bewegt dich / Ich bin eine in der Milliarde, Sookee erhebt sich«. ⁴⁰ Das Subjekt Sookee kann nur im kollektiven Wir aufsteigen; nur die Gemeinschaft kann das Individuum empowern.

Auch Ebow referiert auf ihre identitätsstärkende, exklusive Community: »Mein Tribe, mein Clan, Aylem / Meine Cousinsen, meine Cousins [...] / Meine Familie, meine Gang / Tut mir leid, nein, wir sind keine Friends«⁴¹. In *Asyl* (2017) werden die »Brüder und Schwestern«⁴² mit »As-salamu alaykum« im Westen begrüßt und in einer kollektiven Stimme die menschenverachtende und von der kapitalistischen Marktlogik beherrschte Asylpolitik der europäischen Industriestaaten angeprangert: »Wir sind wert, was der Pass uns an Wert gibt [...] / Wir sind so viel wert, wie

37 Ebow: Schmeck mein Blut. Auf: Dies.: K4L.

38 Ebow: Dersim62. Auf: Dies.: Canê.

39 Sookee feat. Mal Élevé & Ben Dana: Links außen. Auf: Sookee: Lila Samt.

40 Sookee in V-Day: »One Billion« by Berlin hip-hop artist sookee.

41 Ebow: K4L. Auf: Dies.: K4L.

42 Ebow: Asyl. Auf: Dies.: Komplexität.

der Geldbeutel schwer ist«. Durch Multilingualität drückt das Ich seine migrantisches Identität und Zugehörigkeit aus, die im konstanten Wechsel zwischen der Ich- und Wir-Perspektive authentisiert wird.

Auch Querverweise und direkte Nennungen anderer Künstler*innen aus der Szene verstärken diesen Kollektiv-Charakter. Ebow nennt am Ende von *K4L* namentlich Freund*innen aus dem Kulturbetrieb, die ihre postmigrantische, weibliche Identität teilen. Sookee verweist auf ihre solidarischen, männlichen Hip Hop-Kollegen: »Check Pyro, Kobito, Refpolk und Gips / Alles satte Features, Homes, und ihr Rap is der Shit«⁴³ oder benennt in *D.R.A.G.* ihre popkulturellen Vorbilder für Genderperformances: »Lady Gaga, M. Monroe / Tank Girl and Cristonio / Gwen Stefani, Pink and Eve / On the cover of a magazine«. Somit wird deutlich, dass über Neologismen, multilinguale Ausdrücke und eine Erzählstimme, die zwischen Ich und Wir wechselt, eine eigene Community stilistisch entworfen wird. Diese Gruppe wird nicht als homosoziale Einheit kreiert, wie es im maskulinistischen Rap häufig über die Abgrenzung zu all jenem, das nicht als männlich markiert ist, vorkommt. Sookee und Ebow kreieren in ihren Texten vielmehr eine eigene, divers ausgestaltete und Solidarität lebende Untergruppe, in der das Individuum gestärkt aus der Gemeinschaft hervorgeht.

Fazit

Sookee und Ebow wenden sich mit ihren innovativen Lyrics gegen die gängigen maskulinistischen und kapitalistisch durchdrungenen Topoi des Mainstream-Deutshcraps und kreieren eine subkulturelle Gegen-Erzählung. Zu ihren wiederkehrenden Stilformen gehören die sprachliche Verbildlichung verschränkter Perspektiven, wie es sich zum Beispiel im Chiasmus als Ausdruck von Intersektionalität, in der Allegorie von Blut als weiblich-kurdischer Wut oder in der kompositorischen Queerness als Grundanordnungsmuster von Trinität zeigt. Ebenso zeigen sie in der Ästhetisierung lesbischen Begehrens eine neuartige Subjektposition, die zugleich aktiv und passiv, ermächtigt und vulnerabel ist. Sookee ästhetisiert gendertheoretische Tropen wie den Butlerschen Kleiderschrank oder Preciados Dildo zu einem Gesellschaftsideal, in dem jedes Subjekt seine genderspezifische Identität frei ausleben kann. Über Neologismen und subversive Codes wie die repetitive Farbsymbolik kreieren Sookee und Ebow eine eigene literarische Welt, in der sich das Ich in einem kollektiven, diversen Wir selbst ermächtigt. In Selbstnarration reflektieren die Rapperinnen das Genre sowie ihre eigene Rolle darin als queeres, migrantisches oder antikapitalistisches Ich und schaffen so ei-

43 Sookee: Purpleize Hip Hop. Auf: Dies.: Bitches Butches Dykes & Divas.

nen antidiskriminatorischen Gegendiskurs zur patriarchalen und kommerziellen Musikindustrie.

An den Texten von Ebow und Sookee wird deutlich, dass Conscious-Rap nicht nur vom politischen Aussagegehalt des Inhalts lebt, sondern ebenso in seiner stileigenen Literarizität ästhetische Subversion ermöglicht. Dass die Subversion, die aus ihren Texten spricht, öffentlich-politisch wird und nicht nur lyrisch von Solidarität zeugt, belegen die vielfachen weiterführenden Rezeptionen von Queer*Fem*Rap zum Beispiel durch eigene Festivals, eigene Spotify-Playlisten, eigene Musikkollektive oder Plattenlabels – und nicht zuletzt durch aktuelle Neuerscheinungen auf dem Büchermarkt wie *Awesome Hip Hop Humans*, die den vielzähligen Stimmen queerfeministischer Akteur*innen im gegenwärtigen Hip Hop Rechnung tragen.

Diskographie (Transkriptionen M. R.)

- Der Kuseng & Sookee: Toxisch. Futuresfuture 2022.
 Ebow: Canê. Alvozay u. a. 2020.
 Ebow: Ebow 400. Alvozay 2019.
 Ebow: Komplexität. Problembär 2017.
 Ebow: K4L. Problembär 2019.
 Sookee: Bitches Butches Dykes & Divas. Springstoff 2011.
 Sookee: Kopf Herz arsch. Springstoff 2006.
 Sookee: Lila Samt. Springstoff 2014.
 Sookee: Quing. Springstoff 2010.
 SXTN: Asozialisierungsprogramm. Spike Management 2016.

Literaturverzeichnis

- Braune, Penelope: »Wen von uns nennt ihr hier Bitch?« – Strategien der Weiblichkeitsperformance. Zur *Pussytionierung* postmigrantischer Rapperinnen im deutschsprachigen Rap. In: Thomas Wilke, Michael Rappe (Hg.): *Hip-Hop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Wiesbaden 2022, S. 77–95.
- Butler, Judith: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York 1993.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London 1999.
- De Lauretis, Teresa: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington 1987.
- Gazal, Sookee: *Awesome HipHop Humans. Queer*Fem*Rap im deutschsprachigen Raum*. Mainz 2021.

- Liesch, Syaa: A brief history of butch and femme: Living gender outside the binary. In: One Woman Project (23.4.2024), <https://www.onewomanproject.org/lgbtqi-a/2024/4/23/a-brief-history-of-butch-and-femme-living-gender-outside-the-binary> (Stand 27.9.2024).
- Lorenz, Julia: Feminismus wurde ein Business. Rapperin Sookee geht auf Abschiedstournee. In: taz (16.12.2019), <https://taz.de/Rapperin-Sookee-geht-auf-Abschiedstour!/5650540/> (Stand 26.1.2024).
- Preciado, Paul Beatriz: Kontrasexuelles Manifest. Berlin 2003.
- Riggert, Mirja: »Weiblicher Phallizismus« im deutschen Hip Hop. SXTNs *FTZN IM CLB* zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats. In: Gender(ed) Thoughts 1 (2019), S. 1–17.
- RuPaul: Lettin It All Hang Out. An Autobiography. New York 1995.
- Sarya, Bêrîtan, Tolhildan, Axin: Interview mit Nesrin Abdullah: Sechs Jahre YPJ. Wachsen und die Gesellschaft verändern. In: ANF News (4.4.2019), <https://anfddeutsch.com/frauen/sechs-jahre-ypj-gewachsen-und-die-gesellschaft-veraendert-10550> (Stand 28.9.2014).
- Sedgwick, Eve Kosofsky: Epistemology of the Closet. Berkeley 1990.
- Ufford, Matt: Lady Gaga Wore Dildo Heels on »Idol«. In: Uproxx (12.5.2011), <https://uproxx.com/tv/lady-gaga-wore-dildo-heels-on-idol/> (Stand 27.9.2024).
- Wittig, Monique: The Straight Mind and Other Essays. New York 1992.
- YPJ Information & Documentation Office: About. In: YPJ Information & Documentation Office (o. D.), <https://ypj-info.org/about-us/#about-ypj> (Stand 28.9.2014).

Medienverzeichnis

- LaMosiqa: Shirlette Ammons, Lex LaFoy, Sookee – This is how we purpleize dangerous queens of the night. In: YouTube (26.5.2014), <https://youtu.be/PHjkhqZY3s?si=OG6uwjd3PhRL2cJ> (Stand 10.12.2024).
- V-Day: »One Billion« by Berlin hip-hop artist sookee. In: YouTube (20.1.2013), <https://youtu.be/UnX9ZQRykqA?si=4P1-9kZMnDcUoMAB> (Stand 10.12.2024).

»Wollen meine Klit / Ich gib keinen Fick«

Ebows Raplyrics als Beiträge zu einer wehrhaften Poesie

Mona Gaiser

Rap ist in Deutschland die derzeit kommerziell erfolgreichste Musikrichtung¹ und rückt, in Anbetracht der »relativierte[n] gesellschaftliche[n] Bedeutung der Literatur«² als Lyrikgenre in den Fokus literarischen und literaturwissenschaftlichen Interesses. Der Literaturwissenschaftler Fabian Wolbring bezeichnet Rap als »populärste und einflussreichste Lyrikform der Gegenwart«.³ Dadurch lässt sich Rap als relevanter Ausgangspunkt gesellschaftlicher Debatten betrachten. Die deutschsprachige Rapperin Ebru Düzgün alias Ebow Themen wie Sexismus, Rassismus, Misogynie, kulturelle Aneignung, queer-feministische Sexualität und patriarchale Machtverhältnisse, besonders innerhalb der Hip Hop-Branche. Ebows Lyrics ließen sich, mit dem Lyriker und Publizisten Max Czollek, als *wehrhafte Poesie* bezeichnen.⁴ Czollek entwirft unter diesem Begriff eine künstlerische Praxis, die ein aktives sich Entgegenstellen und Widerstand leisten gegenüber Normen der deutschen Dominanzkultur und -gesellschaft fordert. Nach Czollek kann diese künstlerische Praxis in und mit Lyrik beziehungsweise Literatur erfolgen und solle dabei auf

1 Vgl. Hörner: Rap, orale Dichtung und Flow, S. 566.

2 Ernst: Engagement oder Subversion?, S. 21.

3 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 11.

4 Czollek: Gegenwartsbewältigung. Den Begriff der Wehrhaftigkeit leitet Czollek von dem der »wehrhaften Demokratie« ab. Dieser geht auf zwei jüdische Sozialwissenschaftler zurück, die während des 2. Weltkriegs im Exil die Begriffe »streitbare Demokratie« (Karl Mannheim) und »militant democracy« (Karl Löwenstein) entwickeln. Nach deren Vorstellungen, müsse eine Zivilgesellschaft bestimmte Widerstandsressourcen aktivieren und auch aktiv halten (vgl. Czollek in *hausfuerpoesie*: Das Lesen der Anderen – Wehrhafte Poesie, Std. 00:51:04). Bereits seit der Antike ist die Tyrannenherrschaft als Unrechtsregime die klassische Legitimation für Widerstand (vgl. Nitschke: Tyrannis; Micus, Przybilla-Voß: Editorial, S. 1). Heute ist dieser Zusammenhang in Form des Widerstandsrechts als proaktives Mittel zur Sicherung der Demokratie im Grundgesetz festgehalten und wird eben auch als »wehrhafte Demokratie« bezeichnet (vgl. Micus, Przybilla-Voß: Editorial, S. 1; Holtmann: Historische Grundlagen, S. 132f; Ramme: Kunst als Widerstand, S. 37).

politischer, narrativer und besonders ästhetischer Ebene stattfinden. Mit Hilfe von Czolleks Konzept literarischen Widerstands lassen sich subversive Strategien und widerständige Dimensionen zeitgenössischer Texte analysieren und auf ihre Wirkungsmächtigkeit befragen. Anhand ausgewählter Lyrics der Rapperin Ebow soll in einem Close Reading gezeigt werden, wie die Künstlerin implizite Normvorstellungen und Machtstrukturen aufgreift und diese ästhetisch subvertiert.

»Schreibe so, dass die Nazis dich verbieten würden.«⁵

Dieser literarische Imperativ bildet den Kern von Czolleks Idee einer *wehrhaften Poesie*, die er als Lyriker praktiziert und in seiner Theorie der *Gegenwartsbewältigung* konzeptuell aufbereitet. In seiner Theorie legt Czollek den Begriff der Gegenwartsbewältigung bewusst als Kontrastbegriff zu Vergangenheitsbewältigung an. Der Bezug zum Nationalsozialismus solle dabei den Blick auf das problematische Narrativ einer vermeintlich gelungenen deutschen Läuterung schärfen. Denn, so Czollek: »Diese Gesellschaft ist in den letzten Jahrzehnten eine andere geworden. Darum können wir sie anders denken. Und diese Gesellschaft wird bedroht von ihrer eigenen Vergangenheit. Darum müssen wir sie anders denken. Und zwar so, dass alle in ihr geschützt werden – und nicht nur manche.«⁶ Er geht davon aus, dass vorherrschende Narrative und Denkweisen in der deutschen Gesellschaft und Politik demokratiegefährdend sind und den rechtsnationalistischen Aufschwung begünstigen, da sie der gegenwärtigen gesellschaftlichen Zusammensetzung und ihren Ansprüchen nicht mehr gerecht werden. Czolleks Anliegen ist es, das Denken der deutschen Gesellschaft mithilfe einer »große[n] künstlerische[n] Brechstange«,⁷ so einzurichten, dass »die AfD unmöglich wird«.⁸ Das Konzept der Gegenwartsbewältigung entfaltet und kalkuliert sein Wirkungspotential damit wesentlich auf ästhetischer Ebene. Künstlerische Praxis und politisches Bewusstsein denkt Czollek zusammen und stellt sich damit aktiv gegen eine, besonders in der deutschen Literatur hochgehaltene, Autonomie der Kunst.⁹

In seiner Podcastreihe *Das Lesen der Anderen* entwickelt Czollek gemeinsam mit seinem Lektor Jo Frank sein literarisches Widerstandskonzept: Wehrhafte Poesie, so Czollek, sei: »ein Schreiben, das sich der Verstrickung von Autor*in und Sprache

5 Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, S. 87.

6 Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, S. 23.

7 Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, S. 180.

8 Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, S. 30.

9 Vgl. Lubkoll u. a.: Einleitung, S. 6. Lubkoll u. a. stellen ebenfalls fest, dass die Dichotomien ›Politik‹ versus ›Ästhetik‹, ›Engagement‹ versus ›Autonomie‹ »nicht weiterführ[en] und letztlich nicht haltbar« sind (Lubkoll u. a.: Einleitung, S. 6).

in die Gesellschaft bewusst ist.«¹⁰ Für ihn bedeutet Lyrik eine »Übung in Anderssein [...]. In anders auf Sprache gucken, in anders mit Sprache arbeiten, in andere Perspektiven anzapfen und das immer wieder.«¹¹ Dieses künstlerische Handeln ermögliche es, die radikale Vielfalt der Gesellschaft abzubilden, Resilienz zu fördern und negativem Sprachgebrauch ein destruktives und gleichzeitig produktives Potenzial entgegenzusetzen: »Ich will nicht behaupten, dass Wehrhaftigkeit nur Vielfalt wäre. Wehrhaftigkeit ist: ›Schreibe so, dass die Nazis dich verbieten würden.‹ Es ist schon eine sehr klar, auch politische Setzung dahinter.«¹² Damit versteht Czollek Lyrik als eine Form politischen Handelns. Die Theorie der Gegenwartsbewältigung öffnet dieses widerständige Konzept für jegliche Kunstformen, wobei Czollek in Bezug auf Literatur und Lyrik den Begriff der wehrhaften Poesie nutzt.

Ebows ›Conscious-Gangsta-Rap‹ als wehrhafte Poesie

An dieser Schnittstelle von Aktivismus und Kunst bewegt sich auch die Rapperin Ebow mit ihrer Musik. Ebru Düzgün lebt zwischen München, Berlin und Wien. In ihrer Kunst verarbeitet die queere Rapperin ihre alevitisch-kurdisch-türkische Herkunft und die damit einhergehenden Erfahrungen mit den Mehrheitsgesellschaften in Deutschland und Österreich. Die Wehrhaftigkeit ihrer Poesie ergibt sich maßgeblich vor dem Hintergrund der Genrekonventionen im Rap und richtet sich auf die Dekonstruktion gesellschaftlicher und kultureller Gegebenheiten, die sich im Rap manifestiert haben. In den Songs *Slang*, *AMK* und *Schmeck mein Blut* aus dem Album *K4L* von 2019 werden unter anderem feministisch-intersektionale Kollektivierung, kulturelle Aneignung sowie queer-weibliche Sexualität und Körperlichkeit thematisiert. An Auszügen aus diesen drei Titeln soll gezeigt werden, wie Ebow lyrischen Widerstand im Sinne einer wehrhaften Poesie leistet und dabei gängige Rap-Topoi dekonstruiert und subvertiert.

Im Fall von Rap-Texten haben wir es, wie in der Lyrik üblich, aufgrund der Kürze der Form mit einer starken Verdichtung inhaltlicher und ästhetischer Aspekte zu tun.¹³ Das zeigt sich beispielsweise an diesem Zitat aus dem Song *Slang*: »Smoken bisschen Shit / Rollen mit der Clique / Wollen meine Klit / Ich gib keinen Fick«. Die ersten zwei Zeilen des Zitats stellen Deutschrap-interne, intertextuelle Bezüge her: erstens zu dem Song *Ich rolle mit meim Besten* (2014) des Gangsta-Rappers Haftbe-

10 Czollek: Gegenwartsbewältigung, S. 87.

11 Czollek in hausfueroesie: Das Lesen der Anderen – Wehrhafte Poesie, Std. 00:51:42.

12 Czollek: Gegenwartsbewältigung, S. 87.

13 Vgl. Wolbring. Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 101.

fehl und zweitens auf das female Rap-Duo KlitClique.¹⁴ Es wird deutlich, dass Ebow sich in ihrer textuellen Inszenierung zwischen Gangsta- und Conscious-Rap¹⁵ positioniert und damit bewusst eine Brücke zwischen *political correctness* und authentischem Straßenrap schlägt.

Ebow knüpft in dieser Textstelle an Rap-Topoi an, die traditionell dem Gangsta-Rap zugeschrieben werden: den Gebrauch von Slang- und Curse-Words die Thematisierung von Cannabiskonsum. Der aufgebrochene Name des Wiener Rap-Duos verweist auf eine feministische Perspektive auf weibliche Sexualität und bricht dadurch mit männlich dominierten Rap-Stereotypen – ganz im Sinne des Conscious-Rap. Mit dieser doppelten Bezugnahme zeigt Ebow ihren künstlerischen Horizont zwischen Postmigration und Queer-Feminismus, der gleichermaßen von Gangsta-Rapper*innen wie Conscious-Rapper*innen beeinflusst ist. Implizit drückt sich hier eine Kritik an der feuilletonistischen und teilweise auch akademischen Kategorisierung von Rap-Genres aus, mit der meist eine Einordnung von Conscious-Rap als »gut, weil politisch« und Gangsta-Rap als »schlecht, weil kriminell« einhergeht. Dadurch werden die Genres als sich entgegenstehend wahrgenommen, als seien sie nicht miteinander zu vereinbaren. Linda Jalloh stellt für Ebow fest: Die Rapperin »ist [...] bewusst politisch, verweigert sich aber einer Ausdeutung ihrer Musik als gutem Vorzeige-Conscious-Rap, wie er anderen postmigrantischen Rap-Arten, etwa dem Gangster-Rap, in der Presse des Öfteren gegenübergestellt wird.«¹⁶ Auch in der Forschung wird die Trennung der Genres immer häufiger kritisch betrachtet. Wolbring etwa weist darauf hin, dass die realen Erscheinungsformen meist Übergänge und Mischformen zwischen den Genres darstellen¹⁷ und dass dies auch eine Kritik ist, die bereits seit den Anfängen kommerziell erfolgreicher Rapmusik von den Künst-

14 KlitClique ist ein Künstlerinnen-Duo aus Wien. Die beiden Frauen setzen sich aus linkspolitischer und feministischer Perspektive kritisch und nicht nur musikalisch mit Gesellschaftsphänomenen auseinander.

15 Vgl. Braune: Die (fe:male) Herstory des deutschsprachigen Rap, S. 81. Conscious-Rap erhebt den Anspruch, »soziale Missstände zu beschreiben oder [...] die eigene (oder eine fiktionalisierte prototypische) Lebensgeschichte zu thematisieren und die eigene lokale und regionale Herkunft performativ zu inszenieren« (Hörner: Rap, orale Dichtung und Flow, S. 566). Seit der Rap-Gruppe Public Enemy gilt Conscious-Rap als Sprachrohr einer unterdrückten und aufbegehrenden Schwarzen Gemeinschaft, rückte jedoch in der öffentlichen Wahrnehmung und Verbreitung schnell hinter den kommerziellen Erfolg des Gangsta-Raps. Erst in den letzten Jahren erfahre das Genre Conscious-Rap wieder mehr Aufmerksamkeit und Anerkennung durch eine breitere Öffentlichkeit (vgl. Süß: Einleitung, S. 7–23).

16 Jalloh: #HIPHOPFEMINISM, S.120.

17 Wolbring. Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 80.

ler:innen selbst geäußert wird.¹⁸ Ebow stellt sich also auch mit ihrer Kritik an den vermeintlichen Genrezuschreibungen in eine künstlerische Hip Hop-Tradition.

Intersektionalität und Desintegration bei Ebow

Die Kategorie des Conscious-Rap entspricht im weitesten Sinne den literaturwissenschaftlichen Labels der politischen beziehungsweise engagierten Literatur. Einer solch eindeutigen kategorialen Zuordnung widersetzt sich Ebow regelmäßig in und mit ihren Lyrics. Dafür nutzt sie Stilmittel, Slang und stereotype Bilder des Gangsta-Raps, wie es sich unter anderem an der folgenden Stelle aus dem Song *Slang* zeigt:

Und ich streit mit keiner Sis die im Biz ist
 Ich mach Money, du machst Money
 Ist doch cool Business
 Doch diese Jungs in deiner Crew
 Behandeln dich nur gut
 Solang du Hits bringst und Hits bringst
 Und Hits bringst

Typisch für das Genre Rap geht es hier um eine Selbsterhöhung des Eigenen, sowie einer Erniedrigung des imaginierten Gegenübers. Das Gegenüber ist dabei ausschließlich männlich adressiert und toxisch auf kommerziellen Erfolg fokussiert sowie beschränkt. Auch Anerkennung und Gruppenidentität sind in diesem Sinne vom Erfolg abhängig, bei dem Quantität über Qualität geht. Anders als es Ebow für sich und ihren Umgang mit Vertreterinnen des »Business« beansprucht. Die Selbsterhöhung schließt hier ein weibliches Kollektiv mit ein und wird als solidarisch ausgewiesen. Ebow etabliert und repräsentiert einen Raum für ein entsprechendes Handeln in der Rap-Community. Diesen Umgang konnotiert sie positiv und stärkt dadurch feministische Strukturen. Das wird auch im Refrain immer wieder mit »Schwestern sind die Gang, Gang« besungen. In der zweiten Strophe rappt sie: »Ich zähl mein Geld selbst, selbst / Unterschreibe Verträge selbst, selbst / Deal mit Managern, Bookern, Labels alles selbst, selbst« Ihre Selbstständigkeit und Unabhängigkeit als Rapperin bedeuten Ebow mehr als kommerzieller Erfolg. Damit schreibt sie sich einen Underground-Status zu, den Ebow hier entsprechend den Genrekonventionen als authentischer beziehungsweise *realer*

18 Wolbring. Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 19–20. Zu einer eingehenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung zur Diskrepanz und Vereinbarkeit verschiedener Rap-Genres vgl. Ogbar. Rapkultur und Politik, S. 12–20.

darstellt und damit wertvoller als kommerziellen Erfolg.¹⁹ Gleichzeitig behauptet sie für ihre Songs eine Qualität, die in einem männlich dominierten Umfeld gar nicht erst entstehen könne. Oder, wie es Wolbring für den Authentizitätstopoi im Rap allgemein feststellt: »die eigene Authentizität [wird] explizit behauptet und anderen eine entsprechende Authentizität abgesprochen«.²⁰ Ebow knüpft hier also an Rap-typische Motive und Verhaltensweisen an und präsentiert sich gleichzeitig als Gegennarrativ. Ganz den zeitgenössischen, queer-feministischen Ansätzen entsprechend fallen Patriarchats- und Kapitalismuskritik hier zusammen. Dies wird auch an der folgenden Textstelle des Songs AMK²¹ deutlich:

Zu viele weiße reiche Jungs im Rap (Aha)
 Als wärs ein fucking Golfclubtreff (Aha)
 Mach nicht auf Kanake
 Mach nicht, mach nicht auf Kanake

Und an späterer Stelle:

Du bist ein Alman der beim Berber²² sitzt, Berber sitzt
 Trinkst deinen Cay und willst den Hafti Schnitt, Hafti Schnitt
 Mach nicht auf Kanake, Junge
 Mach nicht auf Kanake
 Sagst Oha, AMK
 Red normal
 Du bist kein Kanake

19 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 149

20 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 364. Authentizität (*realness*) stellt im Rap den zentralen Wert dar. Schilling versteht unter Authentizität »die Übereinstimmung einer Beobachtung mit [der] Erwartung« (Schilling: »Authentische« Autofiktion? Christian Krachts »Eurotrash«, S. 281). Bei Conscious-Rap wird aufgrund seiner politischen Wirkungsabsicht den Sprecher*innen eine gesteigerte Erwartungshaltung entgegengebracht (vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 148). Hinsichtlich der Wirkung besonders von Gangsta-Rap, stellt Wolbring fest, dass diese nicht zwangsläufig davon abhängig ist, inwieweit Rezipient*innen und Schöpfer*innen an die Authentizität der Ausführungen glauben (vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 159).

21 »AMK« steht für »Amina koyim« und bedeutet auf Türkisch etwa so viel wie »ich ficke dich«, »ich gebe es deiner Fotze«, oder »ich stecke es dir rein«. Der Ausdruck ist ein etablierter Begriff der deutschsprachigen Internet-/Memekultur geworden.

22 Hier vermischt Ebow verschiedene Assoziationen: Sie nutzt das Wort »Berber«, ein Sammelbegriff für indigene Ethnien Nordafrikas und setzt gleichzeitig einen Kontext (»Hafti-Schnitt«) der auf einen Besuch beim »Barbier«, arabischen Friseur, hindeutet. Dabei geht es um die kulturelle Aneignung von einerseits Teetrinken (Çay) und andererseits einer Frisur, die dem Rapper Haftbefehl nachempfunden ist.

Zur Etablierung einer intersektionalen Perspektive im Rap klagt Ebow eine in Deutschland weiße, dominante Männlichkeit an und kritisiert deren Akte kultureller Aneignung. Laut Ebow wird diese nicht authentische Identität offensichtlich begehrt, kann jedoch trotz kultureller Aneignung nicht erreicht werden. Über den sprachlichen Ausdruck erhebt sich Ebow in die Funktion einer Lehrperson, wenn sie dem/den Adressierten die Nicht-Zugehörigkeit mehrfach in Erinnerung rufen muss. Sie spricht ihnen nicht nur die Authentizität, sondern eben auch eine Identität ab und sagt ihnen anschließend noch was sie zu tun beziehungsweise zu unterlassen haben. In dieser dichotomen Sprach-Performance drückt sich Ebow's Widerstandsästhetik aus. Sie begegnet hier der Dominanzgesellschaft mit ebenjener ausschließenden sprachlichen Radikalität und Aggression, die üblicherweise Marginalisierten entgegengebracht wird.

Daneben eignet sich Ebow an dieser Stelle das rassistische und abwertende Wort »Kanake« an und besetzt es positiv.²³ Mit dieser Aneignungspraxis knüpft Ebow ebenfalls an ein im Hip Hop etabliertes künstlerisch-widerständiges Handeln an. Das Wort »Kanake« ist damit linguistisch als sogenanntes Trotzwort zu fassen und stellt ein Gegenarrativ dar, dessen Verwendung bereits ästhetisch widerständig erscheint.²⁴ Die Umdeutung des Wortes »Kanake« und die Thematisierung postmigrantischer Realitäten im deutschen Diskurs wird auf Feridun Zaimoglus Buch *Kanak Sprak* von 1995 zurückgeführt. *Kanak Sprak* gilt als eine der ersten künstlerisch-postmigrantischen Innovationen gegen einen Integrationsanspruch.²⁵ In diesen Diskurs ordnet sich Ebow mit ihrer ästhetischen Widerstandspraxis intertextuell ein. Die Textstelle zeichnet dabei ein Abbild allgemeingültiger Realität, in der eine gegenseitige Beeinflussung der Kulturen nicht zu vermeiden und entsprechend in der deutschen Gegenwart alltäglich ist. Damit reformuliert Ebow eine etablierte Kritik postmigrantischer Akteur*innen an der politischen und gesellschaftlichen Forderung nach Integration in die deutsche Mehrheitsgesellschaft.²⁶

23 Vgl.: »Die häufig als Subversion beschriebene Selbstadressierung als Kanake [...] gilt vielen z. B. als Äquivalent des afroamerikanischen [N-Wortes]« (Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 55).

24 Als Kollektiv auf eine gemeinsam erlebte Diskriminierung zu reagieren, setze die Akzeptanz der Fremdzuschreibung voraus, so Kastner und Susemichel. »Dieses notgedrungene Akzeptieren wird von einer Eigen- und Neudefinition der zugewiesenen kollektiven Identität begleitet. Die erfahrene Unterordnung, samt der abwertenden Attribute, sollen zu einer nun selbstgewählten und selbstermächtigenden, positiv konnotierten Kollektividentität werden.« (Kastner, Susemichel: Zur Geschichte linker Identitätspolitik, S. 11).

25 Vgl. Hampel: Literarische Reflexionsräume des Politischen, S. 141; Ernst: Engagement oder Subversion?, S. 22; Nghi Ha: Postkoloniales Signifying.

26 Vgl. z. B. El-Mafaalani: Das Integrationsparadox.

Subversion und Feminismus bei Ebow

Aufgrund seiner Entstehungsgeschichte muss sich Rap immer mit Fragen kultureller Aneignung auseinandersetzen, wie es Ebow im Demontieren und Neu-Konstruieren von Rap-Topoi vorführt. Das Brechen und Bedienen von Rap-Topoi entspricht dabei einerseits dem Subversionsanspruch von Conscious-Rap und sorgt gleichzeitig für Anschluss und Anerkennung im Rap-Geschäft. Beides hält die Authentizität der Rap-Persona Ebow aufrecht und ist Demonstration ihrer wehrhaften Poesie. Textgebunden und identitätsgebunden etabliert Ebow eine weibliche Perspektive, die im nach wie vor männlich dominierten Rap schon für sich stehend eine Subversion bedeutet.²⁷ Am Song *Schmeck mein Blut* lässt sich veranschaulichen, wie Ebow sexistische Tabus aufbricht, unterläuft und dabei intertextuelle Bezüge innerhalb und außerhalb des Rap-Universums setzt. Im Refrain heißt es: »Schmeck mein Blut, Junge / Schmeck mein Blut / Jeden Tropfen meiner Wut / Ertrink in meiner Flut«.

Blut ist kultur- wie geisteswissenschaftlich ein stark aufgeladenes Symbol und eröffnet Bezüge zur Herkunft, Identität und Religion der Sprecherin. Es steht aber auch für die Themen Körper und Leben im Allgemeinen, sowie physischer und psychischer Gewalt. Diese Perspektiven sollen im Folgenden mit der Rap-Persona Ebow zusammengebracht und auf eine mögliche Interpretation von *Schmeck mein Blut* angewandt werden.

Durch die weibliche Sprecherin wird das Blut als Menstruationsblut interpretierbar. Die Thematisierung dieses nach wie vor schambehafteten Gegenstandes stellt einen Tabubruch dar. Häufig gilt Menstruationsblut kultur- und religionsbedingt als unrein und/oder eklig. Der sprachliche Imperativ kann als übergriffiger und missbräuchlicher Akt verstanden werden: Ebow befördert ihr Menstruationsblut verbal in den Mund des imaginierten Gegenübers, das durch das »Junge« männlich markiert wird. Das Einvernehmen mit dem imaginierten Gegenüber spielt dabei keine Rolle. Bereits dadurch, dass es sich bei dem sprechenden Subjekt um eine Frau handelt, wird Irritation hervorgerufen und die vorherrschende Rollenverteilung im Rap in ihrer Dominanz gebrochen. Der sexistische Gangsta-Rap-Topos des männlich dominierten (Oral-)Sexes, der sich häufig durch Grenzüberschreitungen und Gewalt auszeichnet, wird hier umgekehrt.²⁸ *Schmeck mein Blut* kann damit als das feministische Pendant zum Song *LMS*²⁹ des Rappers Kool Savas

27 Trotz einer positiven Entwicklung der letzten Jahre sind Rapperinnen, ebenso wie weibliche und feministische Perspektiven nach wie vor unterrepräsentiert im Deutschrap (vgl. Süß: Einleitung, S. 12; Nitzsche, Spilker: »Ich bin nicht so eine, doch genau so eine bin ich«: Shirin David, sexpositives Selbstmarketing und die Aneignung der Jezebel-Ikonografie auf Instagram, S. 26–45; Jalloh: #HIPHOPFEMINISM, S. 118–123).

28 Vgl. Süß: Sex(ismus) ohne Grund?, S. 27–33.

29 Vgl. Kool Savas: *LMS*. *LMS* steht als Akronym für »Lutsch mein Schwanz«.

(1999) verstanden werden. In Kool Savas' Song geht es ausschließlich um den männlich dominierten Oralverkehr, bei dem die Befriedigung und Wünsche des Subjektes im narrativen Zentrum stehen. Die degradierte Frau ist ausschließlich Objekt und bleibt dabei passiv und wehrlos. Diese, für den Gangsta-Rap als typisch geltende Hypermaskulinität³⁰ wird bei Ebow feministisch gewendet; sie beansprucht für sich den Rap-Topos von Überlegenheit und Stärke durch sexualisierte Gewalt. Damit wird Menstruationsblut zum Topos weiblicher Stärke und zum Gegenarrativ männlicher Potenz. Der übergriffige Gewaltakt weckt durch die sexuelle Konnotation wiederum Vergewaltigungsassoziationen. Damit wird die Frau als körperlich überlegen und als Subjekt von Missbrauch, Brutalität und Wut gezeichnet. Eine Bild das sich gesellschaftlichen Stereotypen und Normen entgegenstellt, gleichzeitig wiederum den gewaltverherrlichenden Gangsta-Rap-Typus bedient. Die weibliche Wut steigert sich, wenn das Gegenüber in der eigenen Menstruationsflut ertrinken soll und lässt das lyrische Ich damit zur Mörderin werden. Hier schwingt dann auch die Fragestellung nach einem ›richtigen‹ beziehungsweise moralisch ›vertretbaren‹ feministischen Widerstand mit: Darf Feminismus patriarchale Machtstrukturen polemisch umkehren oder verliert er dadurch seine Wirkmacht? Eine Frage, die die Widerstandsthematik in der modernen Gesellschaft stets begleitet. Für Rap bedeutet dies sinngemäß: Darf Conscious-Rap kriminell oder moralisch verwerflich also *gangsta* sein? Die Bearbeitung dieser Fragen steht hier nicht im Mittelpunkt des Songs. Stattdessen geht es Ebow darum, auf stereotype Phänomene hinzuweisen, diese durch nicht normierte Bilder umzukehren und Vorurteile durch Irritation aufzudecken.

Eine weitere ergiebige Analyseperspektive eröffnet sich, begegnet man den Lyrics von *Schmeck mein Blut* mit einer Lesart, die sich der Herkunft und Identität der Rapperin nähert. Dies soll anhand der folgenden Textstelle gezeigt werden, in der sich auch religiöse Interpretationen anbieten:

Mein Blut in den Wässern von Kurdistan
 Mein Blut aus der Vagina am 8. Tag
 Mein Blut im Mund als ich die Sprache vergaß
 Mein Blut auf den Takt mit 16 Bars

Die ›Wässer in Kurdistan‹ verweisen auf Ebows kulturelle und ethnische Herkunft, die nicht von der postmigrantischen Identität in einer deutschen Diaspora gelöst werden kann. Gleichzeitig wird eine Verbindung zum politisch unterdrückten Kurdistan hergestellt. Das eigene Blut könnte hier stellvertretend für alle Kurd:innen stehen, deren Blut vergossen wurde, das sich wiederum symbolisch mit den Wässern Kurdistans mischt und einen geografischen Bezug zur Herkunftsregion der Fa-

30 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 268.

milie eröffnet. Diese Deutung böte eine Kritik am Blutvergießen aufgrund der Verfolgung der Kurd:innen an, die eine politisch widerständige Haltung Ebows zum Ausdruck bringt. Hier drängt sich eine feministische Perspektive von Solidarisierung und Heroisierung der sich militärisch für die Befreiung Kurdistan einsetzenden Frauen auf.

Die Leerstelle der kulturellen Herkunft wird durch den Verlust der Sprache untermauert. Eine religiöse Lesart lässt den Bezug zum Turmbau zu Babel zu. In dieser biblischen Erzählung des Alten Testaments entzweit Gott die Menschheit aufgrund ihrer Arroganz und nimmt ihnen die gemeinsame Sprache. Der Verlust der Sprache lässt mehrdeutige Interpretationen zu. Die Sprachlosigkeit birgt Dimensionen einer Identitätslosigkeit und lässt ein Unverständnis Ebows für die Ungleichbehandlung Marginalisierter erahnen. Beides sind Narrative, die von postmigrantischen Stimmen ebenso wie in Ebows Texten immer wieder verhandelt werden.³¹ Vor dem Hintergrund Rap nimmt die Sprachlosigkeit eine besondere Rolle ein, in der der Rapperin das Widerstandswerkzeug genommen wäre. Genau das ist aber nicht der Fall. Ebow zeigt, dass sie ihre Repräsentationsrolle und ihre Möglichkeiten, als Sprachrohr zu fungieren, reflektiert und mit einem Widerstandsanspruch praktiziert. Das Blut im Mund kann in diesem Zusammenhang als Symbol des Lebens beziehungsweise der Wiedergeburt verstanden werden. Dies wird durch eine religiöse Lesart des achten Tages unterstrichen. Der achte Tag gilt beispielsweise im Christentum als Neuanfang oder Beginn der Ewigkeit. Daneben böte sich gleichsam eine Lesart an, in der das tatsächliche Erleben von eigenem Blut im eigenen Mund als Folge einer Gewalterfahrung geschildert wird, auf die ein Verstummen aus Schock oder Angst folgt.

»Mein Blut aus der Vagina« macht die Menstruationsmetapher explizit. Als Teil des weiblichen Zyklus verbindet Ebow die Menstruation mit der Idee des Neubeginns und dem Ursprung des Lebens. Dadurch kommt dem weiblichen Körper und der Menstruation eine Aufwertung zu. Der Tabubruch durch die Etablierung eines schambehafteten Themas bleibt und bietet dabei eine Ebene der Religionskritik an. Insbesondere die weibliche Scham steht hinsichtlich Sexualität, Nacktheit und (Un-)Reinheit in historischem Zusammenhang mit den Lehren des Christentums. Gleichzeitig gilt das Blut Christi als Symbol der Rettung der Menschheit und wird in dieser Symbolik bei der Feier des Abendmahls getrunken. So könnte unterstellt werden, dass Ebow sich als Gottes-Tochter inszeniert, wenn statt Jesu Blut das Ih-rige getrunken werden soll. Der Tabubruch verstärkt sich außerdem für eine vorurteilsbehaftete Rezeptionssituation durch die Annahme einer mutmaßlich mus-

31 Vgl. z. B. Stokowski: Sprache; Ebow: K4L. Auf: Dies.: K4L.

limischen Sprecherin.³² Dass Ebow diesen Zusammenhang reflektiert, wird in der interpretativen Überlagerung der Textstelle deutlich. Sie positioniert sich nicht mit ihrem Glauben, wohl aber mit ihrer Weiblichkeit im Verhältnis zu möglichen religiösen Deutungen. Dafür nutzt sie Symbole, die im christlich geprägten Deutschland als provokativ verstanden werden können.³³

Das eigene Blut wird im vierten Vers auf einer Ebene mit 16 Bars angesiedelt. 16 Bars, also 16 Zeilen haben sich als »Standardlänge«³⁴ von Rap-Parts etabliert, wodurch explizit Bezug zu einem Merkmal der Textsorte Rap hergestellt wird. Gleichzeitig entsteht eine Bedeutungsüberlagerung zu der Rap-Institution 16bars.de. 16bars.de ist ein deutschsprachiges Hip Hop-Magazin, über dessen TV Format *Hotbox* von 2016 bis 2021 viele Underground-Rapper*innen einem breiteren Publikum zugänglich und bekannt gemacht wurden. »Mein Blut auf den Takt« impliziert eine identitätsstiftende Funktion von Rap für Ebow und überlagert sich interpretativ mit dem Rhythmus des Herzschlags. Rap pumpt in diesem Sinne das Lebenselixier Blut im Rap-Takt durch Ebows Venen. Durch die Anordnung der aufgerufenen Bilder wird Rap in ein religiöses Licht gerückt und mit spirituellem Charakter versehen. Rap wird von Ebow damit als Ersatzreligion angeboten.

In *Schmeck mein Blut* etabliert Ebow umgekehrte genderbedingte Gewalt- und Machthierarchien und präsentiert Rap damit als einen möglichen Raum für Veränderungen beziehungsweise einen Raum der Subversion. Vor dem Hintergrund eines intersektionalen Feminismus im Rap ergibt sich eine Kritik an Religion und Patriarchat sowie ihrer Verflechtung miteinander. Muslimische, christliche, und biblische Anspielungen durchkreuzen politische, widerständige und feministische Motive. In ihrer kulturwissenschaftlichen Vielschichtigkeit können diese Bilder nicht zur Gänze entschlüsselt werden und bieten eine intersektionale Perspektive beziehungsweise Lesart des Songs an. Passend zur intersektional geprägten Identität der Künstlerin, die sich in ihrem künstlerischen Wirkungsanspruch widerspiegelt.

Im Sinne des Authentizitätstopos³⁵ setzt sich Ebow aus der eigenen Betroffenheit heraus in ihren Texten intersektional-solidarisch mit Diskriminierungserscheinungen auseinander. Dabei aktualisiert sie die sozialkritischen und widerständigen Bestrebungen aus denen Rap einst hervorging, die aber immer mehr kommerzialisiert wurden.³⁶ Die Selbstrepräsentation wird poetisiert und zeich-

32 Reyhan Şahin thematisiert in ihrem Essay *Sex* den Stereotyp des verklemmten, pruden und sexuell unfreien Islam, der ihr selbst immer wieder entgegengebracht wurde (vgl. Şahin: *Sex*).

33 Dass die formulierten religiösen Interpretationen hauptsächlich auf christliche Erzählungen und Symbole verweisen, liegt mit Sicherheit auch an der christlichen Prägung der Verfasserin dieses Aufsatzes.

34 Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 310.

35 Vgl. u. a. Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 160–167.

36 Vgl. Seeliger: *Deutschsprachiger Rap und Politik*, S. 92.

net sich durch Umdeutungsstrategien und Perspektivwechsel aus. Sie rappt über den solidarischen Kampf für eine feministische und intersektionale Perspektive auf *sisterhood*, sowie ihr Weiblich-Sein in der männerdominierten Musikbranche. Damit positioniert sich Ebow in gegenwartsrelevanten Diskursen, reflektiert diese und bearbeitet sie auf inhaltlicher wie ästhetischer Ebene. Ihr Umgang mit Dominanzstrukturen und gelebten Differenzen macht Ebows Kunst damit zu wehrhafter Poesie und sie selbst zur Subversionsfigur. Ihre szenespezifischen Subversionen lassen erkennen, dass Ebow ihre Sprecherrolle und die damit einhergehende Repräsentation sehr genau reflektiert. Sie richtet ihren literarischen Widerstand für und auf Rap-Rezipierende, sowie Angehörige einer postmigrantischen, queeren Community aus. Ihre Erfahrungen als mehrfach marginalisierte Person überträgt sie auf ihre Kunst und wehrt sich auch hier gegen *einfache* Zuordnungen. So schafft sie mit und in ihrer Kunst Räume radikaler Vielfalt, Räume des Anders-Seins.

Diskographie

Ebow: K4L. Problembär 2019. Transkription: M. G.
Kool Savas: LMS. Put Da Needle To Da Records 1999.

Literaturverzeichnis

- Braune, Penelope: Die (fe:ma)le Herstory des deutschsprachigen Rap – vom Underground zur Modus Mio-Playlist. In: Heidi Süß u. a. (Hg.): Rap und Geschlecht, Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim 2021, S. 67–87.
- Czollek, Max: Gegenwartsbewältigung. München 2020.
- El-Mafaalani, Aladin: Das Integrationsparadox. Warum gelungene Integration zu mehr Konflikten führt. Köln 2020.
- Ernst, Thomas: Engagement oder Subversion? Neue Modelle zur Analyse politischer Gegenwartsliteraturen. In: Stefan Neuhaus, Immanuel Nover (Hg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin 2018, S. 21–44.
- Hampel, Anna: Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart. Berlin 2021.
- Holtmann, Everhard: Historische Grundlagen. In: Andreas Kost u. a. (Hg.): Handbuch Demokratie. Frankfurt a. M. 2020, S. 129–140.
- Hörner, Fernand: Rap, orale Dichtung und Flow. In: Nicola Gess, Alexander Honold (Hg.): Handbuch Literatur und Musik. Berlin 2017, S. 566–576.
- Jalloh, Linda: #HIPHOPFEMINISM. In: FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 70 (2022), S. 118–123.

- Kastner, Jens, Lea Susemichel: Zur Geschichte linker Identitätspolitik. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 69 (2019), S. 11–17.
- Lubkoll, Christine u. a.: Einleitung. In: Christine Lubkoll u. a. (Hg.): *Politische Literatur, Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart, Heidelberg 2018, S. 1–10.
- Micus, Matthias, Marika Przybilla-Voß: Editorial. In: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 4 (2017), S. 1–3.
- Nghi Ha, Kein: Postkoloniales Signifying – Der »Kanake« als anti-rassistische Allegorie? In: Heinrich Böll Stiftung. *Heimatkunde. Migrationspolitisches Portal* (18.02.2009), <https://heimatkunde.boell.de/de/2009/02/18/postkoloniales-signifying-der-kanake-als-anti-rassistische-allegorie> (Zugriff: 24.11.2021).
- Nitschke, Peter: Tyrannis. In: Peter Precht, Franz-Peter Burkard (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar 2008, S. 613.
- Nitzsche, Sina, Laura Spilker: »Ich bin nicht so eine, doch genau so eine bin ich«. Shirin David, sexpositives Selbstmarketing und die Aneignung der Jezebel-Ikonografie auf Instagram. In: Heidi Süß (Hg.): *Rap und Geschlecht, Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim 2021, S. 26–45.
- Ogbar, Jeffrey O.G.: Rapkultur und Politik. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 68 (2018), S. 12–20.
- Ramme, Jennifer: Kunst als Widerstand. In: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* 4 (2017), S. 37–44.
- Şahin, Reyhan: Sex. In: Fatma Aydemir, Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin 2019, S. 156–166.
- Schilling, Erik: »Authentische« Autofiktion? Christian Krachts »Eurotrash«. In: *Zeitschrift für Germanistik* 2 (2022), S. 278–289.
- Seeliger, Martin: Deutschsprachiger Rap und Politik. In: Marc Dietrich (Hg.): *Rap im 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2016, S. 93–110.
- Stokowski, Margarete: Sprache. In: Fatma Aydemir, Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin 2019, S. 150–155.
- Süß, Heidi: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Rap und Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim 2021, S. 7–23.
- Süß, Heidi: Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 68 (2018), S. 27–33.
- Wolbring, Fabian: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen 2015.

Medienverzeichnis

hausfuerpoesie: Das Lesen der Anderen – Wehrhafte Poesie. In: YouTube (11.5.2020),
<https://www.youtube.com/live/gHhAdmFEwjE?si=hgfgM1BOQb3c6KXr>
(Stand 02.12.2021).

Gangsta-Rap-Karrieren

Männlichkeit, Gewalt und das unternehmerische Selbst

Rosa Reitsamer

In den 1980er Jahren beginnen afroamerikanische männliche Rap-Musiker und -produzenten wie N.W.A, Dr. Dre, Ice-T und Snoop Dogg neben zahlreichen weiteren ihre Rap-Stile und Karrieren verstärkt in Beziehung zu postindustriellen Städten wie Detroit, Compton, Philadelphia, New York oder Seattle zu setzen. Sie gründen kleine lokale Musikunternehmen mit eigenständigen Vertriebswegen als Reaktion auf den Ausschluss von Rap aus den A&R-Abteilungen der Musikkonzerne¹ und erheben den Anspruch, mit ihrer Musik das ›authentische‹ Straßenleben der ›Ghettos‹ und die Lebensrealitäten der ›Hood‹ zu repräsentieren, verbunden mit dem Bekenntnis zu einer ›harten‹ Männlichkeit.² Das Wissen und die praktischen Fertigkeiten für das Schreiben, Performen, Produzieren und Vermarkten ihrer Musik eignen sich diese Musiker im Do-It-Yourself-Modus (DIY) durch Learning-by-Doing und die aktive Partizipation in den lokalen Hip Hop-Szenen mit ausgeprägten männlichen Netzwerken an.³ Mit diesen musikkulturellen und unternehmerischen Praktiken haben afroamerikanische Rapper und Musikproduzenten erstmals ein Karrieremodell entworfen, das den erfolgreichen Weg vom ›Ghetto‹ in die Musikindustrie und die Überwindung der Benachteiligungen und Diskriminierungen im Zugang zu Bildung und zum Arbeitsmarkt aufgrund von Ethnizität/*race* und Klasse beschreibt.

Dieser Artikel beschäftigt sich mit der Frage, wie dieses DIY-Karrieremodell und die spezifische Männlichkeitskonstruktion des Rappers als Gangsta, Hustler und Zuhälter von Gangsta- und Street-Rappern in Österreich und Deutschland erstmals in den 1990er Jahren an spezifische lokale Gegebenheiten angepasst und in den folgenden Jahrzehnten kontinuierlich weiterentwickelt wurde. Ich lege dieser Diskussion der hybriden lokalen Adaption von Gangsta-Rap die These der »Ko-Konstruktion von Authentizität und Männlichkeit«⁴ zugrunde, der zufolge Rap-Musiker ihre

1 Negus: The Business of Rap.

2 Vgl. Forman: The 'Hood Comes First.

3 Rose: Black Noise.

4 Reitsamer, Prokop: »From NYC to VIE«.

Männlichkeit gewissermaßen beiläufig durch die Artikulation von Authentizitätsansprüchen und in Abstimmung mit dem sich wandelnden DIY-Gangsta-Rap-Karrieremodell konstruieren. Diese These verweist auf die Erkenntnis der Geschlechterforschung, dass Männlichkeiten im Sinne eines »doing gender«⁵ immer wieder erneut durch soziale Praktiken und Investitionen in den eigenen Körper performativ hergestellt wird. Die wohl bekannteste Praxis, die Rapper für die Konstituierung ihrer Männlichkeit in der Hoffnung auf kommerziellen Erfolg einsetzen, ist das Schreiben, Performen und Veröffentlichen von gewaltverherrlichenden, sexistischen und queer-, lesben-, schwulen- und transfeindlichen Texten. Heidi Süß verweist allerdings zurecht darauf, dass die Prozesse einer »Doing Rap Masculinity«⁶ nicht gänzlich in der »Genrefigur des hypermaskulinen Gangsta-Rappers«⁷ aufgehen, da die Geschichte des deutschsprachigen Rap durch plurale, ambivalente und widersprüchliche Männlichkeitskonstruktionen geprägt ist. Ausgehend von dieser Beobachtung zeigt dieser Artikel, dass das DIY-Gangsta-Rap-Karrieremodell und die korrespondierende Ko-Konstruktion von Authentizität und Männlichkeit von Gangsta- und Street-Rappern im deutschsprachigen Raum seit den 1990er Jahren unterschiedlich interpretiert und kontinuierlich verändert wird. Um diese Entwicklung im Folgenden näher zu beschreiben, beziehe ich mich in den beiden ersten Teilen des Artikels auf die gemeinsamen Forschungen mit Rainer Prokop zu den ersten Rap-Crews im Österreich der 1990er Jahre und zu Rappern mit diversen Migrationshintergründen, die im Wien der 2010er Jahre ihre DIY-Gangsta-Rap-Karrieren entwickelten.⁸ Die beiden folgenden Teile diskutieren den Zusammenhang zwischen Neoliberalismus und den kommerziell erfolgreichen Karrieren von Gangsta- und Street-Rappern in Deutschland in den 2010er Jahren und loten die Veränderung ihrer musikkulturellen Praktiken für die Konstituierung ihrer Rap-Männlichkeiten in den letzten Jahren aus.⁹

1. Gangsta-Rap-Männlichkeiten der 1990er Jahre: Ironie und Parodie, Dissen und Batteln

Zahlreiche Studien über Hip Hop in Ländern und Regionen außerhalb der USA widmen sich den Prozessen der lokalen Adaption der Hip Hop-Kultur, indem sie zeigen, wie Rap-Musiker*innen weltweit die global zirkulierenden Stile, Bedeutungen und Idiome des Rap mit lokalen Sprachen und Referenzen zu lokalen Kulturen und

5 West, Zimmerman: Doing Gender.

6 Süß: Eine Szene im Wandel?

7 Süß: Eine Szene im Wandel?, S. 230.

8 Reitsamer, Prokop: »From NYC to VIE« und Keepin' it Real in Central Europe.

9 Für die Diskussion und Recherchen für diesen Artikel danke ich Rainer Prokop.

nationalen Politiken verbinden und ihre eigenen Lebensgeschichten in den Mittelpunkt ihrer Erzählungen rücken, um sich gegenüber dem lokalen Publikum zu authentifizieren.¹⁰ Ein Beispiel für eine erste Adaption des Gangsta-Rap-Diskurses an spezifische lokale Narrative und Gegebenheiten im Wien der 1990er Jahre ist Fünfhaus Posse – eine Band, die aus einem Rapper, einem DJ und vier Musikern, die Rockinstrumente spielen, besteht und Parodie und Ironie einsetzt. Ihre erste Single *Golf* (1996) ist ein humorvoller Track über junge, weiße Männer, die in einem VW Golf in der Stadt herumfahren. Das Coverbild ihres ersten Albums *Aufpudeln* (ein Wiener Dialektwort für ›sich aufregen‹, 1997) zeigt die Musiker, wie sie das stereotype Bild des Wiener Strizzi, ein Kleinkrimineller und Zuhälter aus der Arbeiter*innenschicht, durch das Tragen von Schnurrbart, Sonnenbrille, billigen Anzügen und Cowboystiefeln parodieren. Markus, der Rapper, erzählte uns im Interview über den Einfluss afroamerikanischer Gangsta-Rapper, die das Bild des Rappers als Hustler, Zuhälter und Straßenkrimineller popularisierten. Er betonte aber auch, dass eine Nachahmung dieses Gangsta-Rap-Narrativs über das urbane Leben in den USA in seiner Lebenssituation als weißer Mittelschichtsjugendlicher nicht glaubwürdig sei. Er reimt und rappt daher auf Deutsch und im Wiener Dialekt, um seinen Authentizitätsanspruch zu artikulieren:

Als ich zum Rappen angefangen habe, war es für mich sehr wichtig, eine authentische Sprache zu finden und nicht nur Wörter und Begriffe aus dem amerikanischen Gangstarap zu recyceln, der damals [in den frühen 1990er Jahren] das neue Ding war und als authentisch und real wahrgenommen wurde. Ich war definitiv beeinflusst von Gangstarap, aber die Sprache hat keine Bedeutung hier [in Wien], weil es solche Geschichten hier nicht gibt. Das war der Grund, warum ich angefangen habe, auf Wienerisch zu rappen und später dann auch auf Deutsch.

Fünfhaus Posse kombinieren die für die Bandmitglieder authentischen Sprachen Deutsch und Wienerisch und lokal relevante Narrative mit durch Jazz beeinflussten Beats sowie mit Elementen des Gangsta-Rap, indem sie sich als Posse aus dem 15. Wiener Gemeindebezirk Rudolfsheim-Fünfhaus¹¹ dem lokalen Publikum vorstellen. Für die performative Darstellung ihrer weißen Mittelschichtsmännlichkeit setzen Fünfhaus Posse auf Parodie und Ironie, womit sie eher Bezüge zu den Beastie Boys und anderen weißen Rap-Acts aus den USA herstellen, die sich über Disco- und Heavy-Metal-Stereotype lustig machen, als zu afroamerikanischen Gangsta-Rappern, die sich zu einer ›harten‹ Männlichkeit bekennen. Diese unterschiedlichen Praktiken verweisen darauf, dass Rapper beträchtliche kulturelle

10 Vgl. z. B. Mitchell: *Global Noise*; Hodaie u. a.: (Deutsch-)Rap und Gewalt.

11 Der westlich des Stadtzentrums gelegene 15. Wiener Gemeindebezirk wird mit Arbeitsmigration und an den Stadtrand gedrängter Straßensexarbeit assoziiert und gewinnt seit der Jahrtausendwende an Attraktivität und Einwohner*innenzahl.

Arbeit in die Konstituierung ihrer Männlichkeiten investieren, die in den 1990er Jahren als ›real‹ wahrgenommen werden, wenn sie an spezifische lokale Männlichkeitsdiskurse anschließen, die zumindest in Ansätzen mit ihrer klassen- und ethnizitätsspezifischen Positionierung in der Gesellschaft korrespondieren.

Ironische Bezugnahmen auf lokale Männlichkeitsdiskurse werden im deutschsprachigen Raum jedoch bald an den Rand der Möglichkeiten für die lokale Adaption des Gangsta-Rap gedrängt zugunsten einer aggressiveren und ›härteren‹ Männlichkeitskonstruktion, die erstmals von der Crew Konkret Finn in Frankfurt am Main mit dem Track *Ich diss dich* (1994) konkretisiert wird. Iz und Tone, unterstützt von DJ Feedback, rappen ebenfalls auf Deutsch. Der Inhalt ihrer Texte ist aber ein anderer als jener der ironisierenden Lyrics von Fünfhaus Posse, wie der folgende Auszug aus *Ich diss dich* zeigt:

Du kleiner Fotzenlecker ich diss dich
 Halt dein Maul und verpiss dich [...]
 Glaub mir niemand vermisst dich also bitte
 Halt dein Maul und verpiss dich
 Du kleiner Hurensohn ich diss dich was geht'n ab
 Halt dein Maul und verpiss dich.

Spätestens seit der Veröffentlichung dieses Tracks sind die Glorifizierung von Gewalt, das Batteln und Dissen sowie die sexistische Abwertung von Weiblichkeit zu zentralen Praktiken von deutschsprachigen Gangsta-Rappern geworden, die sie für die Konstituierung ihrer Männlichkeit einsetzen.

Die DIY-Karrieren von Fünfhaus Posse und Konkret Finn bleiben in kommerzieller Hinsicht allerdings bescheiden, nicht zuletzt, weil Gangsta-Rap seine eigenständige Identität als deutschsprachiges Rap-Subgenre erst noch entwickeln musste. Dieser Prozess wird maßgeblich von der Crew Rödelheim Hartreim Projekt und den Rappern Kool Savas, Bushido und Sido vorangetrieben, und ihre kommerziellen Erfolge zu Beginn der 2000er Jahre führen allmählich zu einer Verdrängung der Repräsentanten anderer Rap-Genres in lokalen Hip Hop-Szenen. Flip, der in den 1990er Jahren Teil der Linzer Rap-Formation Texta war, beschreibt diesen Prozess so:

Gangsta-Rap war immer da und wichtig, aber plötzlich war das das Einzige, was für Labels, Veranstalter und Journalisten interessant war. Plötzlich musste alles härter und härter werden, weil Bushido, Sido, Fler und ein paar andere Anfang der 2000er-Jahre erfolgreich wurden. Das war definitiv ein Wendepunkt in unserer Karriere, denn wir und alle anderen, die nicht auf Gangsta-Rap standen, bekamen kaum noch Gigs.

Ein wesentliches Moment für die ersten kommerziellen Erfolge der Gangsta-Rapper in Deutschland ist, dass sie den Diskurs über Lokalität, Authentizität und Männlichkeit grundlegend verändern und für nachfolgende Generationen nachhaltig prägen. Der folgende Abschnitt gibt am Beispiel von Gangsta- und Street-Rappern in Wien, die in den 2010er Jahren ihre DIY-Karrieren vorantreiben, einen kursorischen Einblick in die charakteristischen musikkulturellen Praktiken des Gangsta-Rap für die Ko-Konstruktion von Authentizität und Männlichkeit.

2. Rap aus der Nachbarschaft: Migration, Rassismus und sozialer Aufstieg

2004 erscheint Sidos Track *Mein Block*, in dem er über sein Leben in einem Hochhaus in der Berliner Großwohnsiedlung Märkisches Viertel erzählt. Dort habe er »Drogen, Freunde und Sex«, aber sein Leben stehe im eklatanten Widerspruch zum Lebensstil von Männern, die über Geld, Macht, Einfluss und Frauen verfügen: »Deine Villa, dein Boot, deine Frauen, deine Karriere, dein Geld, dein Leben, kein Bock«. Sido definiert seine »Unterschicht«-Männlichkeit über Erwerbslosigkeit, Drogenkonsum und die Unterordnung von Frauen und porträtiert das Märkische Viertel als einen Ort, wo er als Gangsta-Rapper Anerkennung und Wertschätzung erfahre.¹²

Für viele Gangsta- und Street-Rapper in Österreich scheint dieser kommerziell erfolgreiche Track als eine deutschsprachige Vorlage zu dienen, um die eigene Biographie, geprägt von Migrations-, Flucht- und Rassismuserfahrungen, und ihre lebensweltliche Verankerung in der Stadt in den Mittelpunkt ihrer Erzählungen zu rücken. Kid Pex, ein Rapper, der aufgrund des Krieges im ehemaligen Jugoslawien nach Wien übersiedelte, veröffentlicht auf seinem ersten Album *Gastarbeiterlife* (2009) einige Tracks in kroatischer und deutscher Sprache über das Partyleben männlicher Jugendlicher in Wien und die Gemeinsamkeiten, die er und andere junge Migranten mit der ersten Generation der »Gastarbeiter*innen« teilen, die von der österreichischen Regierung in den späten 1960er und 1970er Jahren als billige Arbeitskräfte angeworben wurden. Zahlreiche weitere Street-Rapper referieren mit den Namen ihrer Crews und/oder den Titeln ihrer Tracks auf Wiener Gemeindebezirke, in denen ein hoher Anteil an Migrant*innen und Menschen der Arbeiter*innen- und Armutsklasse lebt und die von Politik und Medien als »soziale Brennpunkte« stigmatisiert werden. Beispielsweise verweist der Track *OTK Chartet* (2007) von Aqil & Mevlut Khan auf den 16. Bezirk Ottakring, die Crew Stonepark 12 auf den Steinbauerpark im 12. Bezirk Meidling und die Wortkreation »Simmeringer Türkenrap« im Track *Unkraut* (2010) von Esref auf den 11. Bezirk Simmering. iBos, ein Rapper, der seit seiner Kindheit im 20. Bezirk lebt, erklärte uns im Interview, dass

12 Vgl. Güler Saied: Rap in Deutschland.

diese ortsspezifischen Referenzen für ihn auf ein alternatives Zugehörigkeitsgefühl zu Österreich verweisen, weil er und andere Rapper angesichts des Rassismus, den sie tagtäglich erleben, keinen männlichen Nationalstolz entwickeln könnten und folglich die Bezirke, in denen sie leben, als Orte der Identifikation und Zugehörigkeit verstünden.¹³ In den Raptexten und -videos, in denen sich die Rapper mit ihrer Crew und ihren männlichen Fans zeigen, werden diese Bezirke als ›Block‹ mit hoher Kriminalität porträtiert, wie etwa im Track *Balkanaken* (2007) von Platinum Tongue & Mevlut Khan: »Pass gut auf, wenn du in meinen Block musst / Ottakringer Straße, Klick Klack Kopfschuss«.¹⁴ Die Rapper bezeichnen sich als »Kanaken«, »Tschuschen«, »Türken« und »Ausländer« und erzählen reale und fiktionale Geschichten über ihr Leben in diesen Bezirken, zu dem Drogen, Gewalt, Glücksspiel und ›Bitches‹ ebenso gehören wie ihre Crews, die ausschließlich aus männlichen Mitgliedern bestehen.

Diese musikkulturellen Praktiken der Gangsta- und Street-Rapper sind grundlegend für die Ko-Konstruktion von Authentizität und Männlichkeit, weil sie auf die Konstituierung von territorialen männlichen Rap-Identitäten abstellen und gleichzeitig erlauben, eine legitime Position in der lokalen Hip Hop-Szene aufgrund ihrer subordinierten Sprecherposition als junge Männer mit diversen Migrationshintergründen zu beanspruchen, deren Lebensalltag von Rassismus, sozialer Ausgrenzung, Diskriminierung, Armut und Kriminalität geprägt ist. Die Rapper positionieren sich aber auch zu hegemonialer Männlichkeit, die, so Michael Meuser, keine Charaktereigenschaft von spezifischen männlichen Subjekten darstelle, sondern vielmehr ein kulturelles Ideal und Orientierungsmuster sei, zu dem sich alle Männer in je spezifischer Weise in Verbindung setzen.¹⁵ Die Rapper tun dies, indem sie Frauen als Sexobjekte fetischisieren, homosexuelle Männlichkeit abwerten und ihre Beziehung zu anderen Rappern entweder über Unterstützung, Respekt und Anerkennung oder Wettbewerb, Konkurrenz und Rivalität definieren. Ihre komplizenhafte Selbstpositionierung zum Ideal der hegemonialen Männlichkeit drücken sie zudem mit dem Wunsch aus, als Rap-Musiker den sozialen Aufstieg zu schaffen. Nazar artikuliert diesen Wunsch im Track *Eines Tages* (2014) so: »Eines Tages werd' ich reich und berühmt / Hör die Fans, wie sie kreischen und brüll'n / Werd' ein Star in dem Land, auf Straßen erkannt«.

Diese komplizenhafte »migrantische Aufsteigermännlichkeit«¹⁶ ist eine gesellschaftlich marginalisierte Männlichkeit, im deutschsprachigen Gangsta-Rap repräsentiert sie ab circa Mitte der 2000er Jahre die hegemoniale Männlichkeit und bildet

13 Vgl. Reitsamer, Prokop: »From NYC to VIE«.

14 Das Video ist online nicht mehr abrufbar. Vgl. dazu Buchholz: Einmal wie Hermann Maier sein.

15 Vgl. Meuser: Geschlecht und Männlichkeit.

16 Seeliger: Soziologie des Gangstarap.

eine zentrale Voraussetzung für die Entwicklung einer kommerziell erfolgreichen DIY-Musikerkarriere. Wie der Neoliberalismus diese Prozesse begünstigte, wird im Folgenden anhand der musikkulturellen Praktiken erfolgreicher Gangsta-Rapper in Deutschland diskutiert.

3. Kommerziell erfolgreiche Gangsta-Rapper und das männliche unternehmerische Selbst

Dass der Neoliberalismus kein rein wirtschaftliches Projekt oder eine politische Ökonomie ist, sondern auch eine Rationalität des zeitgenössischen Kapitalismus, hat Wendy Brown¹⁷ im Anschluss an Michel Foucaults¹⁸ Verständnis von Neoliberalismus als eine neue Form der Gouvernamentalität ausführlich diskutiert. Diese Rationalität umfasst eine Reihe von Diskursen und Praktiken, die eine Neuformulierung aller individuellen und institutionellen Handlungen als »rationales unternehmerisches Handeln«¹⁹ nach sich zieht und »Wettbewerb als Verhaltensnorm«²⁰ und »das Unternehmen als Subjektivierungsmodell«²¹ verallgemeinert. Neoliberale Gouvernamentalität funktioniert demnach in der Anrufung von Individuen, »Unternehmer des Selbst«²² zu werden. Damit geht einher, Arbeit in das eigene Humankapital zu investieren und sich auf Wettbewerb, strategische Planung, Selbstmanagement und Formen der Selbstoptimierung zu konzentrieren, um die eigene Karriere und das eigene Leben eigenverantwortlich und ohne Unterstützung des Staates zu meistern. Männlichkeit spielt bei diesen Subjektivierungsprozessen eine wesentliche Rolle, weil Wettbewerb in Form von Konkurrenz mit und kompetitivem Verhalten gegenüber anderen Individuen und unternehmerisches Handeln mit Männlichkeit assoziiert werden.²³ Diese Figur des männlichen unternehmerischen Selbst begünstigt den kommerziellen Erfolg der Gangsta-Rapper in Deutschland in den 2010er Jahren, weil ihre komplizenhafte migrantische Aufsteigermännlichkeit wesentliche Elemente dieser neoliberalen Subjektposition vereint:

Die Rapper haben ihre Skills im DIY-Modus auf der Straße und im Wettstreit mit anderen Rappern erlernt, die fortwährend herausgefordert, bestätigt und vor allem »gedisst« werden. Der bereits erwähnte Track *Ich diss dich* von Konkret Finn

17 Vgl. Brown: Undoing the Demos.

18 Vgl. Foucault: The Birth of Biopolitics.

19 Brown: Undoing the Demos.

20 Dardot, Laval: The New Way of the World, S. 14.

21 Dardot, Laval: The New Way of the World, S. 14.

22 Bröckling: Das unternehmerische Selbst.

23 Vgl. Mavin, Yusupova: Competition and Gender; Prokop, Reitsamer: The DIY Careers of Young Classical Musicians in Neoliberal Times.

hat dieses Männlichkeitsritual wesentlich geprägt, und der Track *Das Urteil* (2005) von Kool Savas, mit dem er auf *Die Abrechnung* (2004) von Eko Fresh reagiert, gibt einen Einblick, wie Gangsta-Rapper den Kampf um Geld, Frauen und Plattenverträge verhandeln:

Gab dir Kies, gab dir, was du brauchtest, dachte dieser Junge wird MC [...]
 Ich hab es dir versprochen, ich hab'n Deal, du hast'n Deal
 Einen Monat später hast du einen Deal bei BMG
 50.000 Euro, du hältst es für selbstverständlich [...]
 Wolltest alles haben, raus, rauf, so schnell wie möglich [...]
 Ich mach dir Dampf, zerstör dich voll und ganz, Ek
 Lutsch meinen Schwanz!

Der Inhalt von *Das Urteil* zeigt nicht nur, wie männliche Freundschaft und gegenseitige Unterstützung in die Androhung von Gewalt und Zerstörung münden, sondern verweist auch auf die unternehmerischen Praktiken der Rapper. Nahezu alle kommerziell erfolgreichen Gangsta-Rapper haben zunächst ein Plattenlabel für die Veröffentlichung der eigenen Alben und jener einiger weniger befreundeter Rapper gegründet, um in einem nächsten Schritt zu einem global agierenden Musikunternehmen mit Sitz in Deutschland zu wechseln und die Möglichkeiten des *Cross-Sellings* zu nutzen. Letzteres umfasst eine Reihe von Tätigkeiten, wie etwa die Veröffentlichung von Autobiographien und Ratgebern (z. B. Bushido, Fler, Kollegah, Massiv, RAF Camora) oder die Mitwirkung als Schauspieler bei Filmproduktionen (z. B. Eko Fresh).

Es ist aber Kollegah, der sich selbst wie kaum ein anderer Gangsta-Rapper im deutschsprachigen Raum in den 2010er Jahren als Projekt begreift, das es ständig zu verbessern gilt, um ein hypermaskulines unternehmerisches Selbst zu verkörpern. Er greift hierfür zentrale Elemente der migrantischen Aufsteigermännlichkeit wie die Selbstrepräsentation als Zuhälter aus dem ›Ghetto‹ auf und verbindet sie mit körperlicher, psychischer und kognitiver Selbstoptimierung, die in seinem fitnessgestählten Körper, einem autoritären und verachtenden Auftreten gegenüber Frauen, Minderheiten und anderen Männern sowie »der Einnahme einer kriegesischen Haltung zur Welt auf Basis von Verschwörungstheorien«²⁴ ihren Ausdruck findet.²⁵ Als kultureller Unternehmer, der gemeinsam mit Farid Bang den deutschen Gangsta-Rap revolutioniert und sich als »Boss«²⁶ auch in der ›Unterwelt‹ Respekt verschafft habe (vgl. die drei gleichnamigen Alben *Jung*, *brutal*, *gutaussehend*), diversifiziert er in der Folge seine Einnahmequellen mit der

24 Seeliger: Soziologie des Gangstarap, S. 154.

25 Vgl. Seeliger: Soziologie des Gangstarap; Dunkel, Schwenck: Autoritäre Männlichkeit; Ahlers: »Kollegah the Boss«.

26 Vgl. z. B. Kollegah & Farid Bang: Banger und Boss. Auf.: Dies.: Jung, Brutal, Gutaussehend.

Veröffentlichung des Ratgebers *Das ist Alpha. Die 10 Boss-Gebote* (2018), erhältlich als gedrucktes und Hörbuch, dem kostenpflichtigen Online-Bodybuilding-Programm »Bosstransformation«, das mit gleichnamigem Track samt Video beworben wird, und anderen gewinnorientierten Aktivitäten.

Mit den kommerziellen Erfolgen der Gangsta-Rapper wird das männliche unternehmerische Selbst allerdings zunehmend brüchig, und einige beginnen, eine »weichere« Seite der hegemonialen Rap-Männlichkeit zu präsentieren. 2013 erscheint der Track *Einer dieser Steine* von Sido feat. Mark Forster mit den Zeilen: »Verwittert und vom Leben gezeichnet / Verbittert und umgeben von Reizen / Wie hinter Gittern, ewig das gleiche / Jeder meiner Schritte hat Probleme bereitet«. Mit dem Hinweis auf »Probleme«, die Sido verursacht habe, aber die im Track nicht näher spezifiziert werden, nimmt er eine Entwicklung vorweg, die sich im Kontext der breiteren Kritik am Gewalthandeln der Gangsta-Rapper erschließt.

4. Resümee und Ausblick: Gangsta-Emo-Rap – Männliche Verletzlichkeit und Business

Eine erste breitenwirksame Kritik am Gewalthandeln der Rapper wird 2018 mit der Verleihung des *Echo* in der Kategorie Hip-Hop/Urban National an Kollegah und Farid Bang für das Album *Jung, brutal, gutaussehend 3* artikuliert, wobei vor allem die antisemitischen Aussagen der beiden Rapper im Fokus stehen, die schließlich den Vorstandschef von BMG veranlassten, den Vertrag mit ihnen aufzulösen und sich bei den »Menschen [zu entschuldigen], die sich verletzt fühlen«²⁷. Im Sommer 2021 wurde die Kritik am Gewalthandeln von Rappern mit der Debatte über #DeutschrapMeToo wieder aufgenommen, nunmehr ausgelöst von der Influencerin Nika Irani, die auf Instagram Samra beschuldigt, sie vergewaltigt zu haben. Darauf folgten viele weitere Videobotschaften von Überlebenden sexueller Gewalt in den lokalen Hip-Hop-Szenen in Deutschland. Etwa zeitgleich mit diesen Kritiken beginnen zahlreiche Gangsta- und Street-Rapper, Gefühle wie Depressionen, Einsamkeit, Isolation, innere Leere, Antriebslosigkeit und Erschöpfung zu thematisieren:

Hab' mich erschreckt vor mei'm Spiegelbild
Zu viele Drogen, meine Augen sind tot [...]
War nach außen voll der Nette, aber innerlich leer
(Bonez MC: *Tilidin weg*, 2020)

27 Germis: Warum BMG die Kooperation mit Kollegah und Farid Bang stoppt.

Ja, ich fühle mich leer
 Und nein, ich spüre nichts mehr
 Meine Augen sind müde und schwer
 (Bojan: *Träne*, 2023)

Riesenvilla, große Zimmer, aber für mich kein Platz
 Schwarze Benzer, roter Teppich, aber mir macht's kein'n Spaß
 (Capital Bra: *Kein Platz*, 2023)

Mit diesen und zahlreichen weiteren ähnlichen Tracks und Alben bringen kommerziell erfolgreiche Rapper die lange Zeit strikt verhandelte Grenze zwischen Gangsta-Rap und Emo-Rap zum Erodieren und ebnen den Weg für ein neues Subgenre, den deutschsprachigen Gangsta-Emo-Rap, indem sie die hegemoniale Männlichkeit des Rap um die Dimensionen der Verletzlichkeit ergänzen und erweitern. Diese Verletzlichkeit, die sich in den Texten offenbart, bildet eine Schnittmenge mit Emo-Rap. Die Gründe für die Thematisierung dieser Gefühle und Emotionen sind allerdings vielfältig. Sie lassen sich beispielsweise in der Ermüdung und psychischen Überforderung der Rapper finden, die einerseits Resultat jahrelanger Rivalitäten, einschließlich realer Gewalthandlungen, sind, andererseits Ergebnis ebenso langjähriger Investitionen in das männliche unternehmerische Selbst und die eigene DIY-Karriere, um den erhofften sozialen Aufstieg alleine und ohne die Unterstützung anderer zu realisieren:

Es war alles nur ein Traum
 Von Anfang an
 Ich hab' lange dran geschraubt
 Verdammt lang
 Aber hab' an mich geglaubt
 Nicht die anderen
 Und jetzt baller' ich es raus wie 'ne Pumpgun,

rappt Eko Fresh während er im Video zu *Nur ein Dream* (2023) mit einem Porsche durch die Straßen einer menschenleeren, dunklen Stadt fährt. Es kann aber auch die Selbsterkenntnis der Rapper sein, dass sie für ihren sozialen Aufstieg einen hohen Preis bezahlt haben, den Sido mit den Worten »Kokain, Scheidung, Therapie, Entzugsklinik & Vaterkomplexe«²⁸ in einem Interview beschreibt.

Vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Gründe für die Erschöpfung, Einsamkeit, Depressionen und Ängste der Rapper und der nunmehr verdichteten Kritik an ihrem Gewalthandeln lässt sich die Formierung des Gangsta-Emo-Rap als ein geschickter Schachzug verstehen, die Souveränität und Autonomie des männlichen

28 Sido in ARIA NEJATI: Sido über Kokain, Scheidung, Therapie, Entzugsklinik & Vaterkomplexe.

unternehmerischen Selbst neu zu konfigurieren und dem Modell der DIY-Gangsta-Rap-Karriere und der korrespondierenden Ko-Konstruktion von Authentizität und Männlichkeit eine weitere Interpretation hinzuzufügen. Die Rapper konstruieren ihre Authentizität nunmehr über die Artikulation einer vulnerablen Gangsta-Rap-Männlichkeit und treiben ihre ohnehin äußerst erfolgreichen Karrieren verstärkt mit dem *Cross-Selling* des eigenen Selbst voran. 2022 gab McDonald's Österreich bekannt, dass der Konzern gemeinsam mit RAF Camora ein »Vergesse nie die Street-Menü«²⁹ in Anlehnung an seinen gleichnamigen Track präsentiert habe, »das man nicht alleine isst, sondern mit seinen Jungs teilt«³⁰. Die Liste »Vom Deal mit tausend Gaunern / Bis zum Deal mit Nike«, wie Ufo361 die Kooperationen von Gangsta- und Street-Rappern mit Konzernen inner- und außerhalb der Kreativwirtschaft in *Ohne mich* (2018) beschreibt, ließe sich beliebig fortsetzen, da das *business* mit Gangsta-Rap zu Beginn der 2020er Jahre besser denn je zu florieren scheint.

Diskographie (Transkriptionen R. R.)

Aqil & Mevlut Khan: OTK Chartet [zuerst online veröffentlicht 2007]. In: YouTube (13.6.2023), <https://youtu.be/7L8-KyK73UE?si=zHRvWouSLCXsXas4> (Stand 6.11.2024).

Bojan: Träne. Cataleya Edition 2023.

Bonez MC: Tilidin weg. Auf: Ders.: Hollywood. Vertigo 2020.

Capital Bra: Kein Platz. Urban 2023.

Eko Fresh: Die Abrechnung. Auf: Various: Juice C/Dee No. 49. Juice Magazin 2004.

Eko Fresh: Nur ein Dream. Auf: Ders.: EKScalibur. German Dream Empire 2023.

Esref: Unkraut. In: YouTube (6.7.2010), https://www.youtube.com/watch?si=PG_HFUXDuQw_gJu&v=Lzs9rFH2Jn4&feature=youtu.be (Stand 6.11.2024).

Fünfhaus Posse: Golf. Spray 1996.

Fünfhaus Posse: Aufpudeln. Spray 1997.

Kid Pex: Gastarbeiterlife. III Eagle 2009.

Kollegah & Farid Bang: Jung, brutal, gutaussehend. Selfmade 2009.

Kollegah & Farid Bang: Jung, brutal, gutaussehend 2. Selfmade 2013.

Kollegah & Farid Bang: Jung, brutal, gutaussehend 3. Alpha Music Empire, BMG 2017.

Kool Savas: Das Urteil. Optik 2005.

Konkret Finn: Ich Diss Dich. No Mercy 1994.

Nazar: Eines Tages. Auf: Ders.: Camouflage. Universal 2014.

Ufo361: Ohne mich. Auf: Ders.: 808. Stay High, Groove Attack 2018.

29 McDonald's: »Vergesse nie die Street«.

30 McDonald's: »Vergesse nie die Street«.

Platinum Tongue & Mevlut Khan: Balkanaken. In: YouTube (15.1.2007), Internet Archive Wayback Machine Capture verfügbar unter: <https://web.archive.org/web/20070302083135/https://www.youtube.com/watch?v=tdahcXTfCS0> (Stand 6.11.2024).

Sido: Mein Block. Aggro Berlin 2004.

Sido feat. Mark Forster: Einer dieser Steine. Urban, Universal 2013.

Literaturverzeichnis

Ahlers, Michael: »Kollegah the Boss«. A Case Study of Persona, Types of Capital, and Virtuosity in German Gangsta Rap. In: *Popular Music* 3/38 (2019), S. 457–480.

Brown, Wendy: *Undoing the Demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York 2015.

Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M. 2007.

Buchholz, Klaus: Einmal wie Hermann Maier sein. In: *the gap* (2.6.2010), <https://thegap.at/einmal-wie-hermann-maier-sein/> (Stand 6.11.2024).

Dardot, Pierre, Christian Laval: *The New Way of the World. On Neoliberal Society*. London, New York 2013.

Dunkel, Mario, Anna Schwenck: Autoritäre Männlichkeit als (musik-)pädagogische Herausforderung. In: Thomas Wilke, Michael Rappe (Hg.): *HipHop im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden 2022, S. 97–128.

Foucault, Michel: *The Birth of Biopolitics*. Basingstoke 2008.

Forman, Murray: *The 'Hood Comes First. Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown 2002.

Germis, Carsten: Warum BMG die Kooperation mit Kollegah und Farid Bang stoppt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung online* (19.4.2018), <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/unternehmen/bmg-stoppt-kooperation-mit-kollegah-und-farid-bang-15550529.html> (Stand 15.1.24).

Güler Saied, Ayla: *Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*. Bielefeld 2012.

Hodaie, Nazli u. a. (Hg.): *(Deutsch-)Rap und Gewalt – Ambivalenzen und Brüche*. Weinheim, Basel 2024.

Mavin, Sharon, Marina Yusupova: Competition and Gender. Time's Up on Essentialist Knowledge Production. In: *Management Learning* 1/52 (2021), S. 86–108.

McDonald's: »Vergesse nie die Street«: McDonald's und RAF Camora launchen eigenes Menu (29.9.2022), <https://www.mcdonalds.at/presse/vergesse-nie-die-street-mcdonalds-und-raf-camora-launchen-eigenes-menu> (Stand 15.1.24).

Meuser, Michael: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Wiesbaden 2010.

- Mitchell, Tony (Hg.): *Global Noise. Rap and Hip-Hop Culture Outside the USA*. Middletown 2001.
- Negus, Keith: *The Business of Rap. Between the Street and the Executive Suite*. In: Forman, Murray, Mark Anthony Neal (Hg.): *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York, London 2004, S. 525–540.
- Prokop, Rainer, Rosa Reitsamer: *The DIY Careers of Young Classical Musicians in Neoliberal Times*. In: *DIY, Alternative Cultures & Society* 2/1 (2023), S. 111–124.
- Reitsamer, Rosa, Rainer Prokop: »From NYC to VIE«. Authentizität und Männlichkeit im österreichischen HipHop. In: Fleischer, Laura Patrizia / Heesch, Florian (Hg.): »Sounds like a real man to me«. *Populäre Kultur, Musik und Männlichkeit*. Wiesbaden 2019, S. 149–163.
- Reitsamer, Rosa, Rainer Prokop: *Keepin' it Real in Central Europe. The DIY Rap Music Careers of Male Hip Hop Artists in Austria*. In: *Cultural Sociology* 2/12 (2018), S. 193–207.
- Seeliger, Martin: *Soziologie des Gangstarap*. Weinheim, Basel 2021.
- Süß, Heidi: *Eine Szene im Wandel? Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation*. Frankfurt a. M., New York 2021.
- West, Candace, Don H. Zimmerman: *Doing Gender*. In: *Gender and Society* 2/1 (1987), S. 125–151.

Medienverzeichnis

- ARIA NEJATI: *Sido über Kokain, Scheidung, Therapie, Entzugsklinik & Vaterkomplexe – Interview mit Aria Nejati*. In: YouTube (25.11.2022), https://youtu.be/25S-7hH4bE4?si=cnkXsO6ss_PcO6p2 (Stand 15.1. 2024).

»Folg mir zum Galgenberg, der Ausblick ist schön«

Falko Luniaks parodische Profanien auf *Morlockk Dilemma: Circus Maximus*

Hendrick Heimböckel

Im Circus Maximus der römischen Antike wurden nicht nur Spiele abgehalten, sondern durfte das Publikum auch die Prozessionen göttlicher Idole bestaunen. Bei Spoken View erschien 2011 das gleichnamige Album von Morlockk Dilemma. Dort hingegen wird das ästhetisiert, was in der gewöhnlichen Rede keinen Platz hat, aber in der spätkapitalistischen Moderne allgegenwärtig ist. Dem Namen des Labels ›Spoken View‹ entsprechend entwerfen die Tracks sprachliche Perspektiven:¹ auf die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen, auf die mediale Vermittlung von Gewalt im heimeligen Wohnzimmer, auf Privilegierung und Ausgrenzung, auf ökonomische Konkurrenz und religiösen Fanatismus, auf konsumorientierte Lebenslust und ihre destruktive Wirkung, auf Einsamkeit und den imaginären Genuss, allein auf der Welt zu sein. Symbole des Heiligen und Ideale sind für diese parodischen Profanien nur Pappkameraden.

Mit der poetologischen und mediensemiotischen Beschreibung von Morlockk Dilemmas *Circus Maximus* verfolgt der Beitrag drei Ziele: neue Künstler*innen auf den Plan der Literaturwissenschaft und Hip Hop Studies zu bringen, zu zeigen, warum dadurch Rap eine historisch, poetologisch und semiotisch arbeitende Literaturwissenschaft aktualisiert und welches ästhetische Potential im Sinn einer Dezentrierung und Verschiebung gewohnter Wahrnehmungsmuster Rap innewohnt. Den eigentlichen Ausführungen geht eine Vorstellung von Morlockk Dilemma, eine Reflexion auf meine Sprecherposition und eine methodische Konkretisierung des Gegenstands voraus.

1 Z. B.: »[A]b heute siehst du nun klar« (Morlockk Dilemma: 02. Die Ankunft. Auf: Ders.: *Circus Maximus*). Die im Folgenden nummerierten Tracks entsprechen der Tracklist auf *Circus Maximus*. Die Angaben werden angegeben mit ›MD: Nummer. Name‹. Die Transkriptionen der Lyrics stammen vom Verfasser H. H. »Ich blick' in die Röhre« (MD: 13. Die Röhre), »Siehst du das Eisen?« (MD: 05. Mordshunger), »Siehst du den Baum?«, »Siehst du den endlosen Zug der armen Teufel?«, »Hörst du die bärtigen Greise?« (MD: 04. Der Baum), »[S]iehst du ihn Flaschen sammeln?« (MD: 03. Der wahre Messias).

1. Vorstellung

Als Rap-Persona *Morlockk Dilemma* veröffentlicht der gebürtige Leipziger Falko Luniak seit 2004 Alben und tourt durch die deutschsprachigen Länder, ohne sich dabei von großen Labels abhängig zu machen. Er performt nicht in Arenen und gehört nicht zum Inventar der großen Festivalbühnen, sondern macht seine Auftritte in kleinen Venues zu Festen für seine Fans.² Obwohl er zum Underground des Hip Hop gehört, ist er mit New Yorker Rappern genauso vernetzt wie mit der deutschen Szenegröße *Samy Sorge* alias *Samy Deluxe*.³ Dilemmas Kollaborationen sind regional vielfältig, wobei er sowohl mit jüngeren Künstlern aus der Szene – etwa *AzudemSK* – zusammenarbeitet als auch mit älteren, die seit den frühen 2000er Jahren zu hören sind – etwa *Audio88*. Daraus hervor stechen die drei mit *Julius Endler* alias *Hiob* (früher *V.Mann*) veröffentlichten Studioalben.⁴ Über die musikalische Zusammenarbeit hinaus lud er als Podcaster Kolleg*innen zum *Kamingeflüster* ein.⁵

Luniaks für Rap typisch monologisch gehaltene Texte erheben Dilemma, erniedrigen alle anderen MCs und fordern zuweilen zur Agitation auf. Die Battle-Raps sind von megalomanen⁶ und hypermaskulinen⁷ Bildern geprägt. Dabei folgt das Dissen einer Brutalität, die es medienkomparativ in eine Nähe zum Death Metal und zu modernen Horrorfilmen im Splatterformat rückt.⁸ Ebenso sind die Boasts brutal

-
- 2 So feierte er etwa während der Coronapandemie seinen vierzigsten Geburtstag mit einem Live-Stream aus dem Leipziger Kulturzentrum Conne Island und ist eher im kleinen Veedel Club in Köln als in der Lanxess-Arena zu sehen, wo bekannte Namen des US-amerikanischen Hip Hop wie Snoop Dog oder Kendrick Lamar auftraten.
 - 3 Vgl. Dilemma feat. Goretex, Lun: Acht auf dein Mund; Samsemilia, Morlockko Plus: Daddy's Home.
 - 4 Vgl. V.Mann, M. Dilemma: Hang zur Dramatik; Hiob & Dilemma: Apokalypse Jetzt; Hiob & Morlockk Dilemma: Kapitalismus Jetzt.
 - 5 Vgl. die Videos auf dem YouTube-Channel von Dilemmas Label *Mofo Airlines*.
 - 6 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 334–335.
 - 7 Vgl. zum Begriff Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 361, 391. Vgl. zu Analyseperspektiven von Männlichkeit im Rap: Süß: Eine Szene im Wandel?, S. 175–202.
 - 8 Vgl.: »Lyrically, themes [in Death Metal] range from unbelievably vile depictions of gore and torture, bizarre and unpleasant takes on mysticism, vast futuristic landscapes, and dense and complex hammer blows of sociopolitical theory.« (Coles: Death Metal, S. 2); »Diese Erzählungen [unheimlicher Horrorfilme] werden im Genre ab den 1960er Jahren durch Bilder einer unmittelbaren und gegenwärtigen Gewalt ersetzt, in vielen Fällen aber auch ergänzt. Es ist nicht die gezeigte Gewalt allein, die das Adjektiv ›drastisch‹ nahelegt, es ist vor allem der bis dahin ungekannte Eindruck einer filmischen Direktheit der Gewalt.« (Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 76); »Für die expliziten Filmbilder, die Wunden und Blutfontänen im Close-up zeigen, hat sich im lebendigen Genrebewusstsein der Begriff *Splatter* etabliert.« (Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 79) Moldenhauer bezieht die Drastik auf einen filmisch erzeugten somatischen Effekt, der bei der schnellen Bilderfolge und der Ausstellung

sowie mit genialischen⁹ und messianischen¹⁰ Topoi durchsetzt. Die meisten sexistischen Bilder rufen dementsprechend einen de Sade'schen Imaginationsraum auf: »Sie gibt mir Schädel wie Guillotinen / Auf dem Bettvorleger mit Tiermotiven / Sieh', das sind niedere Triebe / und über ihrer Vagina klebt jetzt ein Kriposiegel.«¹¹ Daneben prägen gleichfalls Witz, Komik und Groteske die Punchlines: »Yo, ich schlag die Zähne aus dem Kinn dieses Freaks / Dass sogar Karies in dem Maul eine Sinnkrise schiebt.«¹² Die *realness* von Dilemmas Battle-Raps ist einerseits performativ beglaubigt, weil sie durch die Duelle bei *Feuer über Deutschland* überzeugten, sowie seit zwei Jahrzehnten veröffentlicht und aufgeführt werden.¹³ Andererseits sind sie *real*, weil sie die poetologischen Regeln über alle Maßen erfüllen.

Die Coverartworks, die Musikvideos, die unter dem Alias *Morlockko Plus* gezeichneten Comics und die Rap-Tracks referieren auf Versatzstücke des kunst- und literaturgeschichtlichen Kanons und auf solche der Popkultur. Deren allgemeine visuelle und textliche Topoi entstammen dem Horror, der Dystopie, der Medienreflexion und modernen Großstadterfahrungen. Wollte man nach Familienähnlichkeiten in der Geschichte der Künste suchen, so wären die offensichtlichsten im Naturalismus, in der Dekadenz, in der Allegorie, im Symbol und in der postmodernen Ironie

ästhetischer Gemachtheit im Rap nicht erzeugt werden kann (vgl. Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 77–80).

- 9 Rapper reihen sich mit einer Aktualisierung des Genialitätstopos in die seit der frühen Neuzeit prägende Artikulation ästhetisch inszenierter Subjektivität ein (vgl. zur Geschichte des Geniekonzepts: Ortlund: Genie, S. 661). Dass Rap als ein auch poetisches Genre den für die moderne Literaturgeschichte konstitutiven Genietopos wieder aufgreift, um genreinterne Hierarchien und Qualitätsmerkmale zu konstituieren, erscheint nicht weiter verwunderlich. Was dahingegen erstaunt, ist das Zusammenspiel der Merkmale *mimēsis* als reproduzierende Darstellung und *poiesis* als kreative Innovation, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts als Zeichen literärästhetischer Genialität gelten (vgl. historisch z. B. Peters: Der zerrissene Engel, S. 53). Die *poiesis* wird im Rap allerdings nicht absolut gesetzt, sondern durch genreinterne Regeln wie etwa Reim, Beat und Topoi formiert. Damit wäre der Genialitätstopos im Rap gleichzeitig als *technē* zu rekonstruieren. Ebenso lässt die Form ein breites Maß an sowohl rhetorischer als auch topischer Entwicklung zu. Der rapspezifische Genialitätstopos speist sich damit aus *mimēsis* als Darstellung von Welt, *poiesis* als innovative Kreation der Weltdarstellung sowie als *technē* im Sinn einer gelungenen Aktualisierung der Regeln des Genres sowie Überschreitung der genrespezifischen Regeln.
- 10 Messianische Topoi sind als Ausdruck von Subjektivität und Zeitbewusstsein in der Moderne insbesondere in expressionistischer Lyrik vertreten (vgl. Negrib: Expressionismus und Neue Sachlichkeit, S. 182–184). Im Gegensatz zu sakralen Erlösungssemantiken in expressionistischer Lyrik wird bei Dilemma eine messianische Rhetorik in Form von Vergleichen für die Battle-Raps funktionalisiert und messianische Topoi werden in anderen Tracks ausschließlich ironisiert beziehungsweise wird Erlösung nicht utopisch antizipiert.
- 11 Morlockk Dilemma: Napalmregen.
- 12 Morlockk Dilemma feat. JAW und Hiob: Flokatiteppich.
- 13 Vgl. zu *realness* als theatrale Kategorie: Klein, Friedrich: Is this real?

zu finden. Die Texte fügen sich in eine Ästhetik des Hässlichen und des Bösen ein, die seit der Wende zum 19. Jahrhundert grundlegend für einen modernen Zweig der hochkulturellen Künste und der Populärkultur geworden ist sowie mit den Namen E.T.A. Hoffmann, Baudelaire und Lautréamont verbunden sind.¹⁴ Was Dilemmas Werk darüber hinaus wesentlich von dem anderer Künstler*innen des Rap unterscheidet, sind die narrativ gehaltenen, von ästhetischer Negativität geprägten Conscious-Rap-Alben: *Apocalypse Jetzt* (2009) und *Kapitalismus Jetzt* (2014), die er mit *Hiob* aufgenommen hat, sowie *Circus Maximus*.

2. Reproduktionseffekte

»Das ist von der Kunstfreiheit gedeckt.« »Über Geschmack lässt sich nicht streiten.« Beides sind auch Gesten der Gleichgültigkeit und Ausreden, die dazu genutzt werden, die explizite Herabwürdigung anderer im Medium der Fiktion zu legitimieren – sei es für das symbolische oder für das monetäre Kapital. Ob es beabsichtigt ist oder nicht: Genres wie Rap und dessen kulturindustrielle Vermarktung reproduzieren damit Muster patriarchaler Herrschaft. Bedingung der Kunstfreiheit ist mitunter die Entwicklung eines autonomen Systems, dessen wesentliches Merkmal es ist, dass sich Kunst ihrer Form und Wirkung nach politischer, ethischer und religiöser Vereinnahmung entzieht. Diese Bedingung kann als ein Kriterium moderner Kunst schlechthin gelten.¹⁵ Damit trägt das potentiell subversive Recht auf Kunstfreiheit zur Reproduktion marginalisierender und diskriminierender Gesellschaftsstrukturen bei.¹⁶

Dieser Widerspruch – und weitere – wiederholen sich auch im wissenschaftlichen Arbeiten über Rap. Ich schreibe als weißer akademischer Philologe mit einem Fokus auf sprachästhetische Phänomene über den Repräsentanten eines popkulturellen Genres und seiner sprachästhetischen Form, die vor allem aus rassistischer und klassistischer Marginalisierung hervorging, zu deren Stil und Geschäft auch die sprachlich und videographisch inszenierte Herabwürdigung von Frauen gehört – und deren Muster sich Morlockk Dilemma bedient.

Hip Hop und Rap ermöglichen es aber auch, etwas mit gegendiskursiven Verfahren darzustellen, zu erzählen und vor ein Publikum zu bringen, dem sich die faktuale Rede und normierte Lebensentwürfe verschließen, um damit sprachliche,

14 Vgl. Kleine: Zur Ästhetik des Hässlichen; Alt: Ästhetik des Bösen; zum Verhältnis einer Kanonisierung des ästhetisch Anstößigen und Indizierungsverfahren von Rap: Hecken: Kunst und Gangsta-Rap im Lichte der Rechtsprechung, S. 365–366, 390.

15 Vgl. in diesem Zusammenhang z. B. Foucaults Interpretation von moderner Literatur (Geisenhanslüke: Gegendiskurs, S. 37, 53).

16 Vgl. zu diesem Verhältnis innerhalb des österreichischen Gangsta-Rap: Reitsamer, Prokopp: Keepin' it Real in Central Europe, S. 193–207.

ästhetische und existenzielle Hegemonien zu unterwandern. Das beherrscht Morlockk Dilemma als *ars* und als *techné*. Sein Album *Circus Maximus* sticht dabei hervor. Die mit den Texten und dem (wissenschaftlichen) Schreiben darüber einhergehenden Widersprüche zwischen Kunstfreiheit und Diskriminierung/Marginalisierung lassen sich jedoch nicht auflösen.

3. Gegenstand und Methode

Da sich diese Ausführungen auf ein ganzes Album ausrichten, müssen sowohl die sekundären und tertiären Texte, also die medialen Kontexte der journalistischen und Fan-Kommunikation,¹⁷ als auch die musikalischen Elemente des Flows¹⁸ und der Beats¹⁹ ausgeklammert werden. Der Fokus liegt auf der sprachlichen Ästhetik der Tracks als Primärtexte, die einleitend von der Geschichte der Cover als Paratexte flankiert werden.²⁰ Zu den Tracks zählen ebenso die gesampleten Audiozitate. Insofern als die Sprache der Tracks semantisch und poetisch auf eine spezifische Weise gestaltet ist, die mit lyrischen Strophen, Versen und Reimen verwandt sind, handelt es sich um Literatur.²¹ Damit soll keine normative Aussage getroffen, sondern ein poetologischer und mediensemiotischer Zugang eröffnet werden. Das Album als Ganzes und die einzelnen Tracks gelten hier als in sich geschlossene semantische und formale Einheiten mit impliziten inhaltlichen Bezügen. Diese Definition ist heuristisch und stellt die für Rap konstitutive Intertextualität sowie Intermedialität nicht in Abrede.²² Trotz dieser semantisch-formalen Geschlossenheit weisen das Album und die Tracks semantische Brüche auf.

Im Vordergrund der semiotischen Analyse steht die Rekonstruktion der Track-immanenten und Track-übergreifenden Äquivalenzen, Differenzen und Isotopien anhand der Gattungsunterschiede, narrativen Verfahren, Lexik, Tropen, dem kulturellen Wissen und von Semantiken.²³ Die Zusammenschau dieser Aspekte ist wiederum der Ausgangspunkt für poetologische Schlussfolgerungen, um die ästheti-

17 Vgl. Androutsopoulos: HipHop und Sprache, S. 113, 122–131.

18 Vgl. Gruber: Performative Lyrik und lyrische Performance.

19 Vgl. Schloss: Making Beats.

20 Vgl. Androutsopoulos: HipHop und Sprache, S. 113, 116–122.

21 Vgl. zur Diskussion um die Frage nach den Konsequenzen für die Kategorisierung einer ästhetischen Form als Literatur Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 134–138; zu Vorbehalten gegen Rap als Lyrik in einer frühen germanistischen Veröffentlichung zu dem Thema Bayer: Rap-Texte, S. 457–458.

22 Vgl. zur Intertextualität im Deutschrapp exemplarisch Burkhart: »Ich verlang' nicht viel, nur, dass ihr euch daran erinnert.«, S. 1–18; hierzu ausführlich am Beispiel von Missy Elliott: Rappe: Under Construction, S. 198–216.

23 Vgl. zum mediensemiotischen Ansatz exemplarisch die Zusammenfassung von Decker: Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik, S. 79–95; zu den hier angeführten analy-

schen Eigenheiten des Albums hervorzuheben, die sich weder mit dem thematischen Gattungsprofil noch mit einer allgemeinen Poetik des Raps decken.²⁴

4. Cover, Gattungsprofile und Semantiken

4.1 Parodie und Profanie auf den Covern

Das Cover von *Circus Maximus* ist ein indirektes Bildzitat und geht zurück auf José Luiz Benicio, der das Motiv einer 1982 veröffentlichten Platte des brasilianischen Sängers Carlos Erasmo gestaltete (Abb. 1). Auf dem Cover reißt sich der abgebildete Künstler Erasmo vor blau-weißem Hintergrund wohl über den Wolken mit siegesicherer Heiterkeit die Brust auf. Eine weiße Taube – golden getönt – ersteigt aus dem sonst annähernd leeren Korpus. Hier wird der Künstler als übermenschlicher, gar gottgleicher Friedensbringer inszeniert – der emphatische Topos einer sakralisierenden Genieästhetik.

Das Motiv verschiebt sich 2011 auf dem von The Binh und V.Raeter gestalteten Cover von *Circus Maximus* (Abb. 2). Die abgebildete Figur ist kein brasilianischer Liedermacher, sondern repräsentiert und konstruiert einen hämisch grinsenden Morlockk Dilemma. Der Brustkorb ist nicht leer, sondern aus Teilen einer Maschine zusammengewürfelt. Die aufgerissene Haut ist aus Pappe, die ausgefranst über dem Albumtitel hinausquillt. Der Hintergrund, die Lettern des Albumtitels und der Abdruck eines verschmierten Gefäßbodens sind schmutzig. Ebenso ist der Hintergrund dunkler und blasser. Farbe und Typographie des Albumtitels ähneln dem Titel von *Life of Brian* auf Werbeplakaten und im Intro des gleichnamigen Films.²⁵

tischen Aspekten im Sinn einer Poetik des Rap: Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 266–286, 309–381.

24 Die Tracks auf *Circus Maximus* lassen sich nur mit deutlichen Einschränkungen den thematischen Kategorien zuordnen, die Androutsopoulos für Rap herausstellt: »Selbstdarstellung, Szenediskurs, Sozialkritik, Nachdenklichkeit, Liebe/Sex, Party/Fun, Drogen« (Androutsopoulos: HipHop und Sprache, S. 116). Dass im Rap »kaum Geschichten im Sinne einer einen Zeitraum umschließenden, kausal plausibilisierten Ereignisfolge« (Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 357) erzählt werden, wie Wolbring behauptet, gilt, wie zu sehen sein wird, nicht für *Circus Maximus*. Dass auch in der Lyrik erzählt werden kann, ist unstrittig (vgl. Hühn: Erzählen in der Lyrik und im Drama, S. 385).

25 Vgl. Jones (R): Monty Python's *Life of Brian*, Std. 00:04:11. Außerdem besteht eine nicht unmittelbar augenfällige Affinität zwischen der Typographie des Künstlernamens *Morlockk Dilemma* auf dem Cover und der Typographie des in einer dystopischen Steampunk-Welt verorteten und von der Kritik gefeierten Videospiels *BioShock* (2K: BioShock).

Circus Maximus verheißt den größten Zirkus in einem dreifachen Wortsinn: als historischer Ort des Kampfes, der Unterhaltung und der Profanierung.²⁶

Abb. 1: Benicio: Cover für Carlos Erasmos *amar pra viver, ou morir de amor*, 1982.



Benicio, José Luiz: Cover. In: Carlos Erasmos: *amar pra viver, ou morir de amor*. Polygram 1982.

Abb. 2: *The Binh*, V.Raeter: Cover von *Circus Maximus*, 2011.



The Binh; V.Raeter: Cover. In: Morlockk Dilemma: *Circus Maximus*. Spoken View 2011.

Abb. 3: Timo Schlosser, *Bureau Omega*: Cover des *Rereleases* von *Circus Maximus*, 2021.



Schlosser, Timo, *Bureau Omega*: Cover. In: Morlockk Dilemma: *Circus Maximus*. Rerelease. Mofo Airlines 2021.

Während der Künstler und die Taube bei Erasmo aus einem Fleisch sind, Künstler und Taube eine wechselseitige symbolische Einheit vermitteln, ist die Taube auf dem Cover und dem Inlay der Rückseite auf *Circus Maximus* das Medium einer Entweihung. Die Taube ist der »kleine Scheißvogel«, der in dem gleichnamigen Track von den Menschen verachtet wird, zum Dank die zivilisatorischen Prachtbauten zu-kackt und in einem Restaurant als Speise auf dem Tisch landet.²⁷ Ihre durch das Weiß versinnbildlichte Reinheit verstärkt die mit dem Bild der Taube verbundene Dialektik als Friedenssymbol, Produkt menschlicher Ausbeutung und kulturellem Niedergang.

Das Cover des Rereleases von 2021 setzt einen anderen Fokus (Abb. 3), nimmt aber das Original wieder als Ausgangspunkt und wird entsprechend der Dilemma-Ästhetik der letzten Jahre aktualisiert.²⁸ Es ist in der symmetrischen Retroästhe-

26 Die sprachästhetische Profanierung in den Tracks erfolgt immer mit einem Überschuss sakraler Semantiken: »Die Zweideutigkeit, um die es hier geht, [...] ist sozusagen konstitutiv für das Werk der Profanierung (oder umgekehrt für das der Weihung).« (Agamben: *Profanierungen*, S. 75).

27 Vgl. MD: 14. Die Taube.

28 Vgl. etwa die kunsthistorischen Anleihen auf dem Cover der Rerelease-Serie *Musenalmanach – Die frühen Jahre* (2022–2024), die seit 2011 veröffentlichten Instrumentalalben unter dem

tik eines Werbeplakats um die Wende zum 20. Jahrhundert gestaltet. Dilemma erscheint, unterstützt von einer priesterhaften Assistentin, von Luniaks weiterem alias Morlockko Plus, erkennbar an seiner schwarz-weißen Wrestlingmaske, sowie einem Totentanzskelett als nekromantischer Varietémagier. Die Taube ist Teil seiner Show: nicht mehr Entweihung *der* Kunst – vielmehr Entweihung *als* Kunst. Das Cover und der Albumtitel ergänzen sich hier deutlicher als auf dem Cover des ersten Releases: Jahrmarkt und Variété sind Formen des Zirkus. Jedoch weisen sowohl die parodischen und profanierenden Darstellungselemente beider Cover auf die Poetik und Semantik der Tracks auf dem Album voraus. Während Erasmos sakralisierendes Cover dem Künstler eine Aura verleiht, die Authentizität verheißt, bleibt hier von einer authentischen Abbildung keine Spur. So bilden die Comicästhetiken der Cover keine unmittelbare oder symbolische Realität ab, sondern stellen die Gemachtheit des Albums und der Kunstfigur *Morlockk Dilemma* aus.²⁹

4.2 Gattungsprofile

Das Album besteht aus zwanzig Tracks (siehe Anhang), die fünf formalen Gattungen zuzuordnen sind: Die drei für Rap-Alben typischen Songformate *Textsample*, *Instrumental* und *Battle-Rap* und die zwei allgemeinen sprachlichen Gattungen *Erzählung* und *Beschreibung*.³⁰ Die ausführlichen Textsamples finden wir im *Intro* und in dem ersten *Outro*. In direkter Rede kommen dort zwei Künstlerpositionen zum Ausdruck: Im *Intro* erläutert der Sprecher einen gelassenen Nihilismus als ästhetisch

alias Morlockko Plus und die Comicästhetik des Covers von Samsemilias und Morlockko Plus' *Daddy's Home* (2023).

- 29 Hier und im Folgenden ist mit ›Gemachtheit‹ *poiesis*, also ästhetische Konstruktion, im Gegensatz zu *mimēsis*, im Sinn von unmittelbarer Repräsentation gemeint (vgl. Till: *Poiesis*, S. 113–114).
- 30 Die Minimalform einer Erzählung kennzeichnet die miteinander verbundene Abfolge zweier Ereignisse (vgl. zur Erzählung als lyrisches Verfahren und zu entsprechenden analytischen Ansätzen: Hühn: *Erzählen in der Lyrik und im Drama*, S. 384–389). Die Beschreibung ist die sprachliche Repräsentation eines Gegenstands, eines Abstraktums, eines Sachverhalts oder eines Vorgangs (vgl. zum semantischen Feld der Beschreibung als Aspekt der Darstellung und zur Beschreibung innerhalb einer Geschichte des Ausdrucks ›Darstellung‹: Schlenstedt: *Darstellung*, S. 838, 849–857). Einen Battle-Rap kennzeichnet die Abwertung anderer Rapper und die Aufwertung der performenden Rap-Persona. Der symbolische Kampf um Anerkennung wird seit den ersten großen Studien zum Hip Hop als wesentlicher Bestandteil dieser Kultur beschrieben, wobei die Autor*innen betonen, sie nicht auf diesen Kampf zu reduzieren (vgl. Toop: *The Rap Attack*, S. 32–33; Rose: *Black Noise*, S. 36; Klein, Friedrich: *Is this real?*, S. 51; Seeliger, Dietrich: *G-Rap auf Deutsch*, S. 26–29). Ein Instrumental ist durch die Abwesenheit eines Textes und die Präsenz meist rhythmisierter Klangformen gekennzeichnet. Ein Textsample besteht aus dem Zitat oder der Aufnahme gesprochener und nicht lyrisch oder gesänglich vorgetragener Rede (vgl. zum Sample: Dyson: *The Culture of Hip-Hop*, S. 67).

notwendige Haltung: »Alles, was bleibt, so scheinen die Künstler heute zu empfinden, ist der Mensch: nackt, arm, erbärmlich ... [...] Wir werden sterben. Unsere Lieder werden alle verstummen. Aber was heißt das schon?« Im *Outro* befindet sich eine Künstlerfigur in der sogenannten guten Gesellschaft und erläutert den Anwesenden sein Selbstbild als Monster – zu dem er stilisiert werde, weil er eben Kunst mache: »Meine schöpferische Arbeit entsteht nur unter einem inneren Druck. So werde ich, ohne mein Verschulden, ohne dass ich es will, in der Öffentlichkeit zu etwas Ungewöhnlichem. Ein Kalb mit fünf Beinen, ein Ungetüm.« Die beiden Textsamples bilden den Rahmen des Albums, der wiederum durch das »richtige Outro« gebrochen wird: *Der obligatorische Ritt in den Sonnenuntergang* (*richtiges Outro*). Pferdegalopp, Grillenzirpen, ein leichter Beat und einige gehauchte französische Zitate lindern die Ernsthaftigkeit des im *Outro* formulierten Künstlerlamentos durch die Figur des selbstsicheren Cowboys.³¹ Der Ritt ist obligatorisch, die damit verbundene Ironie und der Bruch des Rahmens sind ein weiterer Ausweis für die ästhetische Gemachtheit des Albums. Daneben gibt es noch ein Instrumental, das von dem gesampleten Titel her eine kurze Unterbrechung vorausschickt, aber nach 16 Tracks eigentlich das Ende der Platte ankündigt: »Hey You! Get off my Mountain.«³²

Die Battle-Tracks enthalten die typischen Merkmale in typischer Manier: Sie sind poetologisch selbstreflexiv, sie dissen, boasten, würdigen weibliche Sexualität herab und das in verschiedensten Flows, mit vielfältigen Bildern und Kollabos. Auch hier geht es nicht ohne eine Figur der Umkehrung beziehungsweise ohne einen Bruch der Battle-Rap-Logik durch eine bewusst eingesetzte falsche Grammatik: Dilemma sei »der besteste Rapperste«.³³

Der erste beschreibende Track ist *Der wahre Messias*. In dem Feature mit dem damals noch Buddha-Rapper, inzwischen leider völkisch mutierten Druiden-Rapper Absztrakt ruft Dilemma das Bild vom Bettler als unerkanntem Erlöser auf. Der Beschreibung und Erzählung verbindende *Galgenberg* dient als Medium von drei historisch unterschiedlichen Formen sozialer Sanktionierung.³⁴ Ähnlich wie der *Galgenberg* lebt *Herkunft* von der Gegenüberstellung: Wohlstand/München und Verfall/Leipzig.³⁵ Durch die Gegenüberstellung haben *Galgenberg* und *Herkunft* deutlich narrative Anteile.³⁶ Der beschreibende, stellenweise feministische Track *Sündenfall* parodiert und profaniert den Stereotyp weiblicher Reinheit, ohne dabei

31 MD: 20. Der obligatorische Ritt in den Sonnenuntergang.

32 Das Sample stammt aus dem gleichnamigen Lied der Detroitier Soulgruppe The Dramatics (Vgl. The Dramatics: Hey You! Get off my mountain).

33 MD: 06. Buffalo Bill.

34 Vgl. hierzu ausführlich unten.

35 Vgl. MD: 15. Herkunft.

36 Vgl. ausführlich hierzu unten.

narrativ zu sein: »Darling, ich liebe den Charme in dir, liebe dein Lächeln, den Blick, doch hasse den Darm in dir.«³⁷

Erzählungen beinhalten Handlungen, sie stellen dar, wie sich etwas verändert, und sind dynamisch. Im Gegensatz dazu stellen Beschreibungen dar, wie etwas ist, und tendieren zur Statik. Das sind, wie gesagt, nur idealtypische Unterscheidungen. Die beschreibenden Tracks, Battles-Raps und Textsamples des Albums kommen nicht ohne narrative Elemente aus. Diese Tracks bilden allerdings keine in sich geschlossenen Erzählungen. Die narrativen Elemente beschränken sich auf einzelne Zeilen oder sind wie bei den Textsamples Ausschnitte aus größeren Erzählzusammenhängen. Zwei Beispiele:

Er predigt Erlösung, betet für ein besseres Morgen
Doch sein Wort verhallt ungehört in den Gängen der Mall³⁸

Yo, ich komm auf 'nem fliegenden Teppich, erschieße dein Back-up
Bezwinge den Drachen, entführe die Prinzessin
Reit in die Stadt ein auf 'nem riesigen Fettsack
Eine Nackenschelle und Du brichst dir die Knie mit 'nem Headbutt³⁹

Weil sich in wenigen Lines Vorgänge nicht ausführlich schildern lassen, sind diese Passagen distanziert und gerafft. Außerdem figurieren sie Pars pro Toto für das Thema des Tracks: *Der wahre Messias* wird von der Welt nicht erkannt. Der Anfang der *Vorsuppe* entspricht einem Märchenschema, um den Kontrast der Heldenhaftigkeit Dilemmas mit der Schwäche anderer Rapper herzustellen – sie sind wie Vorsuppen winzig und mit drei Löffeln gegessen.

Umgekehrt kommen narrative Tracks nicht ohne beschreibende Elemente aus: In *Die Ankunft* werden die glänzenden Eigenschaften des Messias formal als auch inhaltlich treffend ausgestellt: »An den Zügeln führt er die glühende Sonne / Seine güldenen Flügel durchpflügen die düsteren Wolken«. *Fieber* ruft zu Beginn eine Dystopie nach einer Pandemie auf den Plan: »Das ist die Zeit nach der Stunde Null, das ist der goldene Start / Leichen bedecken den Asphalt und Waschbären toben im Park«.

Dass die Beschreibung und die Narration allgemeine sprachliche Formen im Gegensatz zu Battle-Raps sind, verdeutlicht der Umstand, dass zwar Battle-Raps narrative und beschreibende Passagen enthalten, aber keine Battle-Rap-Topoi in narrativen und beschreibenden Tracks vorkommen. Der Messias aus *Die Ankunft* ließe

37 Weil es keine Geschichte der menschlichen Defäkation gebe – und erst recht keine der weiblichen –, »kann jeder Versuch eines einzelnen sie zu profanieren, nur parodischen Wert haben« (Agamben: Profanierungen, S. 85).

38 MD: 03. Der wahre Messias feat. Absztrakt.

39 MD: 19. Bonus: Vorsuppe feat. DJ D-Fekt.

sich auf Dilemma beziehen. Doch wird dieser Bezug nicht explizit hergestellt, Dilemma spricht nicht von sich. Erst recht konterkariert der ermordete Bettler als *wahrer Messias* die Darstellung von Dilemma als Messias in *Die Ankunft*. Außerdem müssten Dilemmas Stilisierung zum Messias nicht gedeutet werden, sie wäre im Sinn der Battle-Rap-Logik eindeutig.

Welche Verfahren verschieben nun eine Beschreibung zur Narration und zeichnen exemplarisch die erzählenden Tracks aus? Aus der Beschreibung zweier kontrastierender Zustände entsteht in *Galgenberg* ein Narrativ. Die Hook eröffnet zu Beginn das Thema: »Folgt mir zum Galgenberg, der Ausblick ist schön / Da wirst du gerichtet zwischen Tannenbäumen, Laubwerk und Klee / Ein Monument der Justiz, sei sie auch hart deine Wahl / Wähl zwischen Axt oder Galgen, zwischen Rad oder Pfahl«. Die erste Strophe beschreibt die mit dem Galgenberg verbundene Durchsetzung von Recht und Ordnung: »Vor Jahrhunderten war er der Schauplatz von Sühne und Macht / Der Galgenberg, ein Symbol auf dem höchsten Hügel der Stadt«. Die zweite Strophe beschreibt die Veränderung des Galgenbergs und die Rechtsprechung in der Moderne: »Heute lebt die Gesellschaft nach humanem Prinzip / Doch die Scharfrichter lebten weiter im Boulevardmagazin«. Der offensichtliche und brutale Vollzug des Urteils mit »Axt oder Galgen, Rad oder Pfahl« wird mit dem indirekten Vollzug durch die billige öffentliche Meinung kontrastiert. Während mit dem Tötungsinstrument das Urteil vollzogen wurde, ist dessen Medium heute die Sprache. Damit erfüllt der Galgenberg seine Funktion nicht mehr: Abschreckung durch die Ahndung des Rechtsbruchs. Der sprachliche Vollzug des Urteils ist dementsprechend kaum wirkmächtig: »Die Axt ist schärfer als die Feder, wir wurden blind für den Fakt / Die Blüten der Sünde, sie wucherten in uns'rer Stadt«. Im zweiten Teil der Strophe mobilisiert Dilemma die gesellschaftlichen Abwehrkräfte, um Ordnung zu schaffen, ein Wellnesshotel auf dem Galgenberg zu bauen und ihn zugleich wieder als Richtplatz einzusetzen.

In der ersten Strophe stehen die Gruppen Urteilsvollstrecker, Rechtsbrecher und die Gesellschaft in einem klaren statischen Verhältnis zueinander. Der öffentliche Vollzug des Todesurteils, die Präsenz des Tötungsinstruments sowie der Leichen der Verurteilten wahren den gesellschaftlichen Frieden: »Der Galgenberg wachte über der Stadt / Hielt Diebe fern, ja er hatte den Frieden gebracht«. Hingegen ist die Darstellung der Moderne in Strophe 2 (siehe Anhang) von Dynamik geprägt und komplexer: »Die Gesellschaft«, das Numeral »Alles« und »wir« sind extensionsgleich. Sie beziehen sich auf die gute bewahrensvalue Gesellschaft und markieren eine Trennung zur Brutalität der früheren Gesellschaft in Strophe 1. Die »Scharfrichter« sind extensionsgleich mit dem Pronomen »sie« in Zeile 3 und dem »sie« in Zeile 4. Ihr Ort der Urteilsverkündung ist nunmehr das Boulevardmagazin. Die dritte Gruppe umfasst die »Blüten der Sünde«, auf die mit den beiden Pronomen »sie« in Zeile 9 verwiesen wird – die Rechtsbrecher. Der allmorgendlich zu hängende »Betrüger« in Zeile 16 gehört dementsprechend dazu.

Während die Rap-Persona Dilemma zur Gesellschaft der Moderne zählt, steht in der zweiten Strophenhälfte ein Bruch in der Anrede: Dilemma fordert in Zeile 9 dazu auf, Kriminelle, aus der Stadt zu jagen: »Treibt sie durch die Tore von Sodom«. Während hier die Angesprochenen im Plural stehen, wird in Zeile 11 und 12 der implizite Zuhörer durch »Begrüße« und »Setz« angesprochen. Die drei Verben stehen außerdem im Imperativ. Dilemma fordert einen unspezifischen Teil der Gesellschaft agitatorisch dazu auf, Rituale der alten Ordnung wiederherzustellen, mit denen eine »neue Ära der Revanche« beginne. Zeile 13 greift das Pronomen »Wir« wieder auf, was die Treibenden und die impliziten Zuhörenden, Dilemma und die Gesellschaft als eine Gruppe verbindet. Schon wegen des Wechsels der Person unterscheidet die Strophe klar zwischen zwei Gegenwart, zwischen zwei gesellschaftlichen Zuständen der Moderne: einem *Heute₁* und einem *Heute₂*.

Darüber hinaus dominiert in dem *Heute₁* verglichen mit dem *Heute₂* das Präteritum. Das Tempus Präteritum und das Adverb »Heute« markieren damit ebenfalls den Unterschied zum vormodernen *Früher* der ersten Strophe und dem *Heute₂* in Zeilen 9 bis 16, dessen Tempus Präsens ist. Damit setzt in Zeile 9 eine dritte Zeitebene ein: Die Agitation der Rap-Persona und die unterschiedlichen Tempora verbindet im *Heute₂* das *Heute₁* und das *Früher* miteinander. Die angesprochene Gruppe restituiert den Galgenberg in seiner ursprünglichen Funktion und die Gesellschaft erweitert ihn um die spätkapitalistische Wellness- sowie die mediale Vergnügungsindustrie. Damit wird die angesprochene Gruppe als sozial privilegierter Mob semantisiert. Ob dieser neue Revanchismus wieder Ordnung herstellt, indem er die »Blüten der Sünde« aus dem *Heute₁* beseitigt, wird nicht weiter ausgeführt. In jedem Fall entsteht ein groteskes Bild von entspannt sportelnden Hotelgästen, die sich von dem hängenden Kadaver nicht stören lassen, ja der sie sogar erheitert. Dieses Bild entspricht der Unmöglichkeit einer Idylle in einer Gesellschaft mit einem gegenwärtig räumlich und zeitlich annähernd uneingeschränkten medialen Zugang zu allen möglichen Informationen und Ereignissen.

Die Gegenüberstellung von früherer und heutiger Sanktionierung fungiert als Kontrast und als Ergänzung. Die Zeitlichkeit des Kontrasts erzeugt Handlungen. Der Wechsel von Strophe 1 zu Strophe 2 markiert das Erzählerische implizit. Die Restituierung des Galgenbergs durch den sozial privilegierten Mob markiert das Erzählerische explizit. Auf diese Weise wird auf die Dialektik dreier Sanktionierungssysteme angespielt: Das Strafdispositiv sichert Frieden durch die maximale Form der Sanktionierung seitens des staatlichen Gewaltmonopols. Das sich human deklarierende Disziplinardispositiv ermöglicht die Allgegenwart des Rechtsbruchs. Die Widersprüche von *Heute₂* lassen sich kaum auf einen Begriff bringen. Der Zustand des gesellschaftlichen Friedens durch Eindämmung der Rechtsbrüche ist nunmehr nur mit dem Preis der grotesken Gleichzeitigkeit medialer und biopolitischer Gegensätze zu haben. Die Idee eines souveränen Volkes, von dem alle Gewalt ausgeht, und der Wunsch nach sozialem Frieden provozieren in einer auf Wellness und Be-

spaßung ausgelegten Freizeitindustrie sowie durch allgegenwärtige Rechtsbrüche den Wandel einer nicht funktionierenden Demokratie in die Ochlokratie des sozial privilegierten Mobs. Die Profanie stellt den idyllischen Wunsch nach Frieden verzerrt dar und parodiert ihn auf diese Weise.

Der Titel *Galgenberg* ist der Topos, anhand dessen Pars pro Toto die Parabel⁴⁰ erzählt wird: Orte sozialer Sanktionierung im gesellschaftlichen Wandel. Gerade die dritte Zeitebene enthält deutungs offene Elemente: Gibt es in der Gegenwart überhaupt einen Ordnung stiftenden Umgang mit den unzähligen Fällen der Überschreitung rechtlicher Grenzen? Ist das Hängen in der Lobby eine Metapher für die mediale Vermittlung der Rechtsprechung? Stiftet die Wellnessindustrie als Form der Biopolitik Ordnung? In *Herkunft* funktioniert der Kontrast ähnlich, allerdings räumlich und nicht zeitlich, was den narrativen Anteil der Beschreibung reduziert.⁴¹

4.3 Kohärenzen

Die Gemeinsamkeit der narrativen Tracks zeichnet sich durch drei wesentliche allgemeine Merkmale aus: stereotype narrative Anfangsmuster, die erzählerische Perspektivierung, Kohärenz aufgrund thematisch fixierter Semantiken, Handlungen und Wiederholung des Titels und damit des Themas in der Hook. Einige Beispiele für die Anfänge und die Vermittlungsweisen sollen an dieser Stelle nennen:

Die Ankunft beginnt mit der für Legenden, Märchen und Kindergeschichten typischen Phrase: »Es war [...]«. Hier wird von einem heterodiegetisch-nullfokalisierenden Erzähler das Erscheinen des Messias dargestellt und zu seiner Huldigung aufgefordert.

Mordshunger zieht uns durch den dramatischen Monolog des vor Hunger nahezu amoklaufenden Snickers-Diebs in das Geschehen. Der Track erzählt, indem er zeigt: »Zeig mir die Handflächen! Keine Bewegung; spiel' nicht den Helden! / Siehst du das Eisen? Es schickt Ärsche in Stühle mit Felgen / Los, schiebe deinen Hintern zur

40 Zymner definiert die Parabel »als ein[en] episch-fiktionale[n] Text mit mindestens einem expliziten oder impliziten Transfersignal zur Richtungsänderung des Bedeuten. Dabei kann die Richtungsänderung ausdrücklich gelenkt werden, kann aber auch offen bleiben im Rahmen des Bedeutungspotentials des Textes. In keinem Fall enthält der Text global anthropomorphisiertes Figural aus der bekannten Realität.« (Zymner: Uneigentlichkeit, S. 101). Die Uneigentlichkeit des Dargestellten wird durch Transfersignale markiert. Die impliziten Transfersignale sind durch einen »Komplex gleichgerichteter [...] Textmerkmale [...] [gekennzeichnet], die im Zusammenhang und zusammengekommen die Mehrsinnigkeit des Erzähltextes indizieren und dadurch zum Transfer auffordern.« (Zymner: Uneigentlichkeit, S. 93–94). Die Transfersignale in Dilemmas Lyrics sind ausschließlich implizit.

41 Eine Erzählung ohne zeitliche Differenz ist nicht möglich, ohne räumliche Differenz hingegen schon.

Kasse, zwing' mich nicht Bastard / Ich habe den Witwenmacher und meine Finger am Abzug«.

Der autobiographisch lesbare Track *Der Stein* setzt nach einem Sample aus Ingmar Bergmanns *Das siebente Siegel*⁴² mit der homodiegetischen und nullfokalisierten Beschreibung der Geburt Morlockk Dilemmas ein: »Er zwingt das Leben durch eine kleine Klappe / Mein Herz schlug das erste Mal irgendwann im Januar 81«. »Der Stein« als Synonym für das Herz und als Metapher für das Fühlen ist der unterdrückte doch sich immer wieder artikulierende Protagonist dieses Tracks: »Hörst du, er pocht / ob du schläfst oder wachst / Ob du weinst oder lachst, der Stein schlägt dir den Takt / Er pocht«.

Die Taube entweicht den titelgebenden Vogel als sakrales Friedenssymbol anhand einer modernen Taubenbiographie heterodiegetisch und nullfokalisiert. Der Anfang leitet den Ereigniswechsel von Krieg zu Frieden ein: »Auf das Getöse folgte die Stille / Dieser Donner aus Menschenhand / Er senkte seine grollende Stimme«.

Die beschreibenden und narrativen Tracks zeichnen sich dadurch aus, dass sie einerseits geschlossene Einheiten bilden. Die Semantiken lassen sich andererseits zu drei Isotopien abstrahieren: Religion, Biographie und Gesellschaft. *Die Ankunft*, *Der wahre Messias*, *Der Baum*, *Sündenfall* und *Die Taube* weisen alle entweder vom Titel und/oder vom Inhalt her eine religiöse Semantik auf: die Ankunft des Messias, der wahre Messias, der heilbringende Baum, der Sündenfall und die Taube in ihrer symbolischen Funktion. Dabei parodieren und profanieren die Raps die religiösen Register – oder kehren sie um.⁴³ *Der Stein*, *Herkunft*, *Der Schatten* und auch das Cover sind auf die Rap-Persona bezogen und lassen sich biographisch lesen.⁴⁴ Dabei sind die Semantiken geprägt von psychischer, emotionaler und körperlicher Verletzung, Traurigkeit, Exzess und regionaler Zugehörigkeit. *Der wahre Messias*, *Mordshunger*,

42 Es handelt sich bei dem Zitat um einen Zusammenschnitt des zweiten Dialogs zwischen dem Ritter Antonius Block und dem Tod (vgl: Bergmann: Det sjunde inseglet, Std. 00:18:48–00:20:13).

43 Vgl. z. B.: »Yo, lauschet der Prophezeiung, lobet und preist / Diese große Ära von Drehtabak und Dosenfleisch« (MD: 01. Die Ankunft); »Knochige Wangen, zerklüftete Stirn, zerschlagenes Grinsen / In Fetzen gehüllt, hinter Bouquet aus Fahne und Pisse« (MD: 02. Der wahre Messias feat. Absztrakt); »Denn sogar das Wunder der Geburt handelt vor den Toren der Nougatfabrik / (Oh Lord) Nimm diese Rippe von mir, hobel den Span / Schnitz einen Engel draus, doch diesmal bitte ohne 'nen Darm« (MD: 10. Sündenfall); »Und überall war Liebe und vom Himmel erklangen goldene Harfen / Sieh, ihre Flügel werden getragen vom brausenden Wind / Die Taube trägt die Kunde vom Frieden aus der Provinz« (MD: 14. Die Taube); zu *Baum* siehe unten.

44 Vgl. z. B. »Wie ein Sandkorn im Wind / Getrieben von der rastlosen Suche, die mir Antworten bringt [...] / Leipzig, Stadt an der Pleiße, ewiges Grau / Hier lacht dir die Sonne den Krebs auf die Haut« (MD: 15. Herkunft); »Ich schlepp' mich allein durch das Nirgendwo, die Schritte sind schwer / Schieb' mich entlang der Fassade, folge dem Licht der Latern« (MD: 17. Der Schatten); zu *Der Stein* siehe oben.

Fieber, Galgenberg und *Die Röhre* weisen gesellschaftsbezogene Semantiken zeitgenössischer Verhältnisse auf.⁴⁵

Die thematische Kohärenz wird über die semantische Geschlossenheit der Handlungsfolgen auch anhand der Wiederholung der Titel in den Hooks erzeugt.⁴⁶ Einerseits unterbrechen sie die Illusion einer in sich geschlossenen Handlungsfolge und heben damit wieder die ästhetische Gemachtheit des Erzählten hervor. Andererseits aktualisieren sie das Thema, ohne es auszudeuten. Die Wiederholung des Titels, die Unterbrechung der Handlung und die Aktualisierung des Themas betonen die Parabelhaftigkeit des Erzählten: Die Erzählung hat eine implizite Bedeutung, die über die genreinterne Selbstreferentialität des Rap, über die ästhetische Selbstreferentialität der Kunst und über die semantische Referenz des Inhalts hinausweist.

Auch in den Battle-Raps werden die Titel in den Hooks wiederholt.⁴⁷ Das Thema ist jedoch in Variation immer identisch: Erhöhung der rappenden Persona und Erniedrigung aller anderen Rapper durch den Psychopathen (*Buffalo Bill*), den anbetungswürdigen Dämon (*Wende den Blick ab*) und Rapper als kleine Vorspeise (*Vorsuppe*). Die Titel in den Hooks aktualisieren und bestätigen die Tracks als Battle-Raps sowie ihre Funktion und stehen nicht für eine den Tracks immanente Bedeutung. Der Austausch der Hooks zwischen den Tracks würde zwar den Modus des Boastens und Dissens der Texte ändern, die genretypische Gattung bliebe aber weitestgehend bestehen. Im Gegensatz zu den Battle-Raps sind die Hooks in den narrativen und beschreibenden Tracks nicht austauschbar, ohne deren Kohärenz zu brechen. Hier steht jeder Track für sich: Hook, Titel, Thema und Inhalt bilden eine narrative Einheit.

Diese Kohärenz wird in der mit Hiob performten Legende *Der Baum* am deutlichsten. Die direkte Ansprache der Rezipient*innen mit »Hörst du die bärtigen

-
- 45 Vgl. z. B. »Ich bin ein Kind der Werbung und folge dem Ruf des Konsums / Ich will die Tiefkühlpizza, will all die Bountys und Twix / Alles in bunter Verpackung, denn auch das Auge isst mit« (MD: 05. Mordshunger); »Das ist die Zeit nach der Stunde Null, das ist der goldene Start / Leichen bedecken den Asphalt und Waschbären tollen im Park / Der Virus kam auf leisen Sohlen, es war ein flüsternder Urknall / Er fegte die Straßen leer für das Dickicht des Urwalds« (MD: 07. Fieber feat Choleriker); »Es ist Krieg in diesem Kasten auf meinem Wohnzimmertisch / Wie jeden Abend um acht schleicht das Grauen durch den Flur / Das Verderben zwischen Hibiskus und der Couchgaritur« (MD: 13. Die Röhre); zu *Die Ankunft* und *Galgenberg* siehe oben.
- 46 Vgl.: »Siehst du den Baum« (MD: 04. Der Baum); »Fühlst du das Fieber« (MD: 07. Fieber); »Folg mir zum Galgenberg« (MD: 08. Galgenberg); »Der Stein schlägt dir den Takt« (MD: 09. Der Stein).
- 47 Vgl.: »Morlockk Dilemma zieht die Schlampen an wie Buffalo Bill« (MD: 06. Buffalo Bill); »Also wirf dich in den Staub, fall auf die Knie, wende den Blick ab« (MD: 11. Wende den Blick ab); »Doch alles, was diese falschen Banditen mir vorsetzen sind Vorsuppen« (MD: 19. Bonus: Vorsuppe).

Greise? / Sie singen ein Lied« leitet den Track ein, der die Register der Legende zieht. Das von alten Männern gesungene Lied ist uralt und handelt von einem fernen Land. Hiob »singt« in der ersten Strophe eben diese Legende vom verheißungsvollen Baum, dessen Früchte Edelsteine und dessen Borke Gold seien. Die Hook wiederholt im Imperativ die mit dieser Legende verbundene Aufforderung: »Folge der Spur, ernte seine kostbare Frucht! / Werde ein König, in Mitte der Dünen trockener Schlucht!« Die zweite Strophe umfasst die Reaktion auf die Legende: Diejenigen, die an sie glauben, machen sich zum Baum auf. Hier werden die Legendenregister erweitert: die »Stimme der Zirze« als Mash-Up der Verführungstopoi Sirene und Zauberin und die Odyssee als Reise ins Ungewisse. Dabei entlarvt sich die Legende nicht als Irrglaube, sondern stärkt ihre performative Kraft: Die Abenteuerfahrer – »der endlose Zug der Armen Teufel« – folgen dem Lied und bringen sich aus Gier gegenseitig um, weil der Baum eine Quelle unermesslichen Reichtums ist – der wiederum durch das Blut der Gefallenen wächst.

Die Einleitung nimmt die Legende (Strophe 1) und die Abenteuerfahrt (Strophe 2) vorweg. Die Legende ist zeitlos gültig, verheißt Glück und ihr zu folgen führt ins Verhängnis. Genau dazu fordert die Hook auf. Das Glück bleibt letztlich unerreichbar, weil die von Gier verzehrten Abenteuerer sich gegenseitig abschlachten. Die Verheißung des Glücks besteht weiterhin. Die Legende vom Baum nährt die Legende vom Baum. Und die Verheißung kehrt sich ins Verderben um.

Neben der trackimmanenten Kohärenz weisen die ersten vier Tracks *Die Ankunft*, *Der wahre Messias*, *Der Baum* und *Mordshunger* semantische Ähnlichkeiten auf, die sich von Titel zu Titel verschieben.

Die Ankunft beschreibt die mythische Erscheinung des goldenen Messias. Als der wahre Messias entpuppt sich jedoch die Figur des Großstadtbettlers, dessen transzendente Gestalt nicht erkannt wird. *Der Baum* bricht mit der Gegenwart und wir befinden uns wieder in einem mythischen Raum: in der Legende von El Dorado, von Midas' Palast und von dem damit verbundenen Herrschaftsanspruch. *Der Baum* als Symbol des Glücks und der *Messias* als Symbol der Erlösung besetzen leere Systemstellen beziehungsweise sind transzendente Signifikate.⁴⁸ Beide werden einerseits in den Tracks selbst ironisiert (*Die Ankunft*) und invertiert (*Der Baum*). Andererseits werden die Mythen in den gegenwartsbezogenen Tracks naturalistisch aktualisiert und grotesk profaniert. Der Erlöser in *Der wahre Messias* kommt nicht in

48 Dieser Ausdruck geht auf den Philosophen Jacques Derrida zurück. Es handelt sich hierbei einerseits um einen deskriptiven und andererseits um einen kritischen Ausdruck. Er ist deskriptiv, weil mit ihm metaphysische Sinnzentren letzter Bedeutung gemeint sind wie Wahrheit, Gott und Glück. Er ist kritisch, weil damit abendländische Formen sprachlich erzeugter Totalität destabilisiert werden: Transzendente Signifikate suggerieren die sprachliche Repräsentation eines semantisch in sich geschlossenen Bedeutungsraums, sind aber relativ zu ihrem Gebrauchskontext (vgl. Horatschek: Transzendentes Signifikat, S. 728).

seinem mythischen Kostüm und Beiwerk vom Himmel, sondern bleibt als subalterner Paria unerkannt. In *Mordshunger* ist es nicht der von der Legende versprochene Quell unendlichen Goldes, sondern der nächste Supermarkt, in dem das Heil wartet, das den unstillbaren Hunger gewaltsam zu stillen verspricht – nicht mit Diamanten und Gold, sondern mit »Bifi-Salami und Snickers«. Der Abstand kann sowohl stilistisch als auch thematisch trotz semantischer Ähnlichkeit im Vergleich zum Messias und der Verheißung von Ruhm und Reichtum größer nicht sein: von der nullfokalisierten Eschatologie und nullfokalierten Legende zu intern fokalisierten Sozialdramen.

5. Was ausblieb und vorliegt

Die hier beschriebene narrative Ästhetik zeigt, inwiefern Rap zu den genuinen Forschungsfeldern einer Literaturwissenschaft der Gegenwart zählt. Das bestätigen auch die Facetten im Werk Falko Luniaks, die hier unberücksichtigt bleiben mussten: die Klangformen, vielfältigen Tropen sowie Intertextualität und Intermedialität der Tracks, die Videos zu den Tracks, die Battle-Raps, die anderen Alben mit narrativen Tracks wie *Apokalypse Jetzt*, *Kapitalismus Jetzt* und *Herzbube* (2019), die Entwicklung der Rap-Persona, die weiteren Kollaborationen, die Erfahrungen in Leipzig nach dem Mauerfall, die Vergleiche mit anderen Themen und Formen des Erzählens im Rap, ethische Fragestellungen, die Poetik des Battle-Raps, die kulturgeschichtlichen Wahlverwandtschaften und die genreimmanente sowie genreübergreifende Ästhetisierung einer vornehmlich männlich kodierten Form der Gewalt und des unspezifischen Hasses.

Circus Maximus stiftet in den Tracks und übergreifend narrative Kohärenzen durch die Hooks, Semantiken und die zeitliche Gegenüberstellung eines Topos. Vermittelt von distanzierten und nahen Erzählperspektiven sind die narrativen und beschreibenden Tracks Allegorien mit teilweise mehrdeutig parabelhaften und teilweise eindeutigen Veranschaulichungen parodierender und profanierender Themen – parodische Profanien also. »Profanie« ist ein Neologismus für eine ästhetische Gattung, die Semantiken und Bilder aus einem sakralen und idealistischen Inventar mit der Nennung und Darstellung profaner Ereignisse, Gegenstände und Handlungen verschränkt. Sie ist keine frühromantische Ironie oder ein *ordo inversus*, da das sakrale und idealistische Inventar ausschließlich darin aufgeht, sich zu entleeren.⁴⁹ Damit löst die parodische Profanie das hierarchische Verhältnis von Niederem und Hohem auf: Heil und Ideal kollabieren angesichts der profanen

49 Vgl. zur romantischen Ironie: Kremer: *Romantik*, S. 93–94; auch Löwe: *Idealstaat und Utopie*, S. 269.

Alltagserfahrung. Im *Circus Maximus* werden Gegenstände und Ereignisse der poetisch figurierten alltäglichen Erfahrung (wie die mediale Allgegenwärtigkeit von Brutalität, Armut und Vereinsamung) zu Trägern von Geschichten und Parabeln, die für Allgemeines stehen.

Rap ist schon aufgrund der rhetorischen und lyrischen Stilmittel sowie der Liedhaftigkeit eine Form sprachlicher Ästhetik, also niemals unmittelbare Darstellung von Realität. Die angeführten Verfahren, von dem Konzeptcharakter des Albums über seine Narrativität bis hin zur Reaktualisierung poetischer Muster, rücken das Album noch weiter in Richtung Kunst – was wiederum nicht heißt, dass es als Kunstwerk den Regeln des Rap widerspricht, es also im Sinn des Hip Hop-Jargon nicht *real* ist. So richtet das Album nicht nur den Blick auf Subalternes in der spätkapitalistischen Moderne. Das der Parodie und Profanierung immanente Verhältnis der Umkehrung verschiebt und verzerrt diesen Blick, wodurch es Welt neu perspektiviert.

An diesen exemplarischen Fokus auf poetische Verfremdungseffekte sind Auseinandersetzungen mit den angeführten Kollabos von Dilemma und Hiob, aber auch etwa mit Alben von grim104, Lena Stoehrfaktor – und vielen weiteren – anschlussfähig. Die Befunde ließen die Thesen, dass Rap keine komplexen Erzählstrukturen ausbilde und nicht politisch sei, nicht halten.⁵⁰

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Benicio: Cover für Carlos Erasmós *amar pra viver, ou morir de amor*, 1982.

Abbildung 2: The Binh, V.Raeter: Cover von *Circus Maximus*, 2011.

Abbildung 3: Timo Schlosser, Bureau Omega: Cover des *Rereleases* von *Circus Maximus*, 2021.

Diskographie (Transkriptionen H. H.)

The Dramatics: *Hey You! Get off my mountain*. Auf: *Dies.: The Devil is Dope*. Volt 1973.

Hiob & Dilemma: *Apokalypse Jetzt*. Spoken View 2009.

50 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 326. Auch die Generalisierungen in Hinblick auf das Verhältnis von Rap und Politik, die Wolbring anhand der Forschung zusammenfasst, bedürfen einer deutlichen Differenzierung (vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 80–87; außerdem Dietrich, Seeliger: *Deutscher Gangsta-Rap III*, S. 17–18; Reitsamer, Prokop: *Keepin' it Real in Central Europe*, S. 206–207; Dietrich: *Rap im 21. Jahrhundert*, S. 14).

- Hiob & Morlockk Dilemma: Kapitalismus Jetzt. Mofo Airlines 2014.
- Morlockk Dilemma: Circus Maximus. Spoken View 2011.
- Morlockk Dilemma: Napalmregen. Auf: Ders.: Der eiserne Besen II. Mofo Airlines 2015.
- Morlockk Dilemma feat. Goretex, Lun: Acht auf dein Mund. Auf: Morlockk Dilemma: Omnipotenz in D-Moll. Snuffproductions 2008.
- Morlockk Dilemma feat. JAW und Hiob: Flokatiteppich. Auf: Morlockk Dilemma: Der eiserne Besen. Spoken View 2010.
- Samsemilia, Morlockko Plus: Daddy's Home. Mofo Airlines 2023.
- V.Mann, M. Dilemma: Hang zur Dramatik. Snuffproductions 2007.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Profanierungen. Frankfurt a. M. 2005.
- Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen. München 2010.
- Androutsopoulos, Jannis K.: HipHop und Sprache. Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur. In: Ders. (Hg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld 2003, S. 112–136.
- Bayer, Klaus: Rap-Texte. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 4/51 (2004), S. 450–459.
- Burkhart, Benjamin: »Ich verlang' nicht viel, nur, dass ihr euch daran erinnert.« Zur Konstruktion intertextueller Verweisstrukturen im Deutschrap. In: Samples 15 (2017), <https://gfpm-samples.de/index.php/samples/article/view/231> (Stand 11.4.2025).
- Coles, Tom: Death Metal. New York 2022.
- Decker, Jan-Oliver: Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik. In: Martin Endres, Leonhard Herrmann (Hg.): Strukturalismus heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten. Stuttgart, Weimar 2018, S. 79–95.
- Dietrich, Marc: Rap im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien. Eine Einleitung. In: Ders. (Hg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld 2016, S. 7–26.
- Dietrich, Marc, Martin Seeliger: Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bestandsaufnahme und Einleitung. In: Dies. (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld 2022, S. 9–30.
- Dyson, Michael Eric: The Culture of Hip-Hop. In: Muray Forman, Mark Anthony Neal (Hg.): That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York, London 2004, S. 61–68.
- Geisenhanslüke, Achim: Gegendiskurs. Literatur und Diskursanalyse bei Michel Foucault. Heidelberg 2008.

- Gruber, Johannes: Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap. Bielefeld 2016.
- Hecken, Thomas: Kunst und Gangsta-Rap im Lichte der Rechtsprechung. In: Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld 2012, S. 363–392.
- Hühn, Peter: Erzählen in der Lyrik und im Drama. In: Martin Huber, Wolf Schmid (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen. Berlin, Boston 2018, S. 384–398.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2011.
- Kleine, Sabine: Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini. Stuttgart, Weimar 1998.
- Moldenhauer, Benjamin: Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm. Berlin 2016.
- Kremer, Detlef: Romantik. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar 2003.
- Nebrig, Alexander: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. In: Daniel Weidner (Hg.): Literatur und Religion. Stuttgart 2016, S. 181–186.
- Ortland, Eberhard: Genie. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent – Grotesk. Stuttgart, Weimar 2001, S. 661–709.
- Peters, Günter: Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert. Stuttgart 1982.
- Rappe, Michael: Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik. Teilbd. 1: Kapitel I–III. Köln 2010.
- Reitsamer, Rosa, Rainer Prokop: Keepin' it Real in Central Europe. The DIY Rap Music Careers of Male Hip Hop Artists in Austria. In: Cultural Sociology 2/12 (2018), S. 193–207.
- Rose, Tricia: Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown 1994.
- Schlenstedt, Dieter: Darstellung. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart, Weimar 2000, S. 831–875.
- Schloss, Joseph K.: Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop. Middletown 2014.
- Seeliger, Martin, Marc Dietrich: G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung. In: Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld 2012, S. 21–40.
- Süß, Heidi: Eine Szene im Wandel? Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation. Frankfurt a. M., New York 2021.
- Till, Dietmar: Poiesis. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Nachbearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturge-

schichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller.
Bd. 3. P–Z. Berlin, Boston 1997, S. 113–115.

Toop, David: *The Rap Attack. African jive to New York hip hop*. Boston 1984.

Wolbring, Fabian: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen 2015.

Zymner, Rüdiger: *Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel*. Paderborn u. a. 1991.

Filmographie

Bergmann, Ingmar (R): *Der sjunde inseglet*. Deutschsprachige Synchronisation der digital restaurierten Fassung von 2018. SE 1957.

Jones, Terry (R): *Monty Python's Life of Brian*. UK 1979.

Anhang

Tracklist Morlockk Dilemma: *Circus Maximus*

01. Intro
02. Die Ankunft
03. Der wahre Messias *feat. Absztrakkt*
04. Der Baum *feat. Hiob*
05. Mordshunger *feat. DJ D-Fekt*
06. Buffalo Bill
07. Fieber *feat. Choleriker*
08. Galgenberg
09. Der Stein *feat. Hiob*
10. Sündenfall
11. Wende den Blick ab Part. 1 + 2 *feat. DJ D-Fekt*
12. Portwein *feat. Hiob, R.U.F.F.K.I.D.D, JAW*
13. Die Röhre
14. Die Taube
15. Herkunft
16. Interlude
17. Der Schatten
18. Outro
19. Bonus: Vorsuppe *feat. DJ D-Fekt*
20. Der obligatorische Ritt in den Sonnenuntergang (*richtiges Outro*)

Lyrics *Galgenberg*, 2. Strophe

[Strophe 2]

Heute lebt die Gesellschaft nach humanem Prinzip,	1
doch die Scharfrichter lebten weiter im Boulevardmagazin.	
Das Land erzittert, sobald sie ihre Stimme erhoben,	
denn sie tauschten die Axt gegen rote Tintenpatronen.	
Und trotzdem wird gemordet, vergewaltigt, gestohlen.	5
Alles wird von Gewalt überzogen, Alk und den Drogen.	
Die Axt ist schärfer als die Feder, wir wurden blind von dem Fakt.	
Die Blüten der Sünde, sie wucherten in unserer Stadt.	
Treibt sie durch die Tore von Sodom, lehrt sie die Gesetze des Hügels.	
Sie bringen Entertainment in die Exekutive.	10
Begrüße diese neue Ära der Revanche.	
Setz den Galgen hoch, heute erfährt er seine Renaissance.	
Wir bauen ein Wellnesshotel auf dem Berg und prägen den Trend.	
Und jeden Morgen gibt es Fußpflege und ein Medienevent.	
Es gibt 'ne Sauna, Jazzgymnastik und ein Frühsportprogramm	15
und in der Lobby wird jeden Mittag ein Betrüger gehang'n	

»Irgendwann kommt ein Kind / Es wird geboren in Wien, Wien, Wien, Wien«

Stadt- und Selbstmythisierung als künstlerische Strategie bei RAF Camora

Anna Maria Spener

»RAF Camora lebt«

*Plakat aufgetaucht: Was hat RAF Camora vor?*¹, titelt am 1. Juli 2021 *HipHop.de*. Das dort publizierte Foto zeigt eine eingerüstete Häuserfront an einer Straßenecke mit einem riesigen Gerüstbanner, das in weißen Buchstaben auf schwarzem Grund verkündet: »RAF Camora lebt«. Wenn sich die Selbstinszenierung auch visuell explizit und überdeutlich in den Wiener Stadtraum einschreibt, hier »am Eingang zum 15. Bezirk«², an der Straßenkreuzung von Mariahilfer Straße und Mariahilfer Gürtel, ist man beim Kern der künstlerischen Programmatik des österreichischen Deutschrappers angelangt. RAF Camora ist heute einer der bekanntesten österreichischen Deutschraper, dessen Lyrics eher der Sparte des Straßen- oder Gangsta-Raps zuzuordnen sind, der musikalisch jedoch vor allem – augenscheinlich in Kontrast zum Textuellen – Elemente des Dancehall und R'n'B integriert, was er selbst immer wieder als Signum seiner Individualität ausstellt.³ Er wurde als Sohn einer neapolitanischen Mutter und eines österreichischen Vaters im schweizerischen Vevey geboren. Als Kind zog er nach Wien, wo er aufwuchs und seine Rapkarriere begann. 2007 folgte aufgrund der dort als besser wahrgenommenen Karrierechancen der Umzug nach Berlin, wo sich noch immer sein Hauptwohnsitz befindet, wobei Wien auch in Berlin noch wichtiger Bestandteil der textuellen Selbstverortung in den Lyrics RAF Camoras bleibt. Nachdem er 2019 sein Karriereende ankündigte, erschien 2021 unangekündigt das Studioalbum *Zukunft*. Das beschriebene Plakat ist als Teaser Teil des Marketings für das zu diesem Zeitpunkt

1 Herzog: Plakat aufgetaucht.

2 Herzog: Plakat aufgetaucht.

3 »[...] wollte ich deutschen Dancehall erfinden. Das war ein Traum, den ich seit 100 Jahren im Kopf hatte.« (RAF Camora: Der Pakt, S. 170).

noch nicht veröffentlichte Album. Mit »RAF Camora lebt« wird die bevorstehende Veröffentlichung als die eigene Auferstehung von den Toten inszeniert. Dabei ist hier nicht etwa allein die (dramatisch inszenierte) Wiederaufnahme der künstlerischen Tätigkeit gemeint, sondern wird ein bereits zuvor in den Lyrics angelegter Mythos RAF Camora zementiert, der im Folgenden hinsichtlich seiner Konstitution zur Diskussion steht. Kernelement der Lyrics, Videos und Fotos umspannenden Inszenierungslogik ist die Idee einer zwingenden Verortung des Mythos RAF Camora in Wien. Dabei sei vorweggenommen, dass dieser Mythos, wie alle Mythen, nicht logisch, sondern eigenlogisch ist,⁴ dass er immer wieder von Paradoxien und Ambivalenzen gezeichnet ist, die insbesondere der kursorische Blick, der im Folgenden durch das Werk RAF Camoras gezogen wird, nicht aufzulösen bestrebt ist. Hier geht es daher darum, grundsätzliche Strukturelemente der Stadt- und Selbstmythisierung als künstlerische Strategie offenzulegen. Die mythische Überhöhung der Stadt und des Selbst, wobei hier im Anschluss an Stefan Matuschek anstelle von etwa Mythologisierung von Mythisierung die Rede ist, wird als künstlerische Strategie RAF Camoras begriffen: »Etwas ›mythisieren‹ heißt etwas ›zu einem Mythos machen‹, also zu einer nicht überprüfbaren sinngebenden Erzählung.«⁵ In diesem Mythos bringt er Wien als *sein* Wien hervor und präsentiert dann beide, Stadt und Künstler, als untrennbar zusammengehörig (»Ottakring hat das Bier, aber 1150-Wien hat Camora«⁶).

Die Auferstehung von den Toten geschieht nämlich nicht etwa in einem neu veröffentlichten Song oder auf einer Website (wenngleich es sekundär über diese Art von Kanälen verbreitet wird), sondern an einem spezifischen Ort. Der Ort ist nicht zufällig gewählt, befindet sich die Straßenkreuzung, an der das Plakat angebracht war, doch im 15. Gemeindebezirk Wiens, Rudolfsheim-Fünfhaus. In diesem in der öffentlichen Wahrnehmung und auch in den Lyrics RAF Camoras zunächst noch als peripher und minoritär kodierten Stadtteil ist der Rapper aufgewachsen, weshalb er den Ausgangspunkt der Wienerzählung bildet. Dabei überschreibt der »Gürtelbezirk[]«⁷, wie im Folgenden dargelegt wird, in der Erzählung einer Aneignung sukzessive »[g]anz Wien«⁸; die Anspielung auf den Falco-Song *Ganz Wien* (1981) ist dabei kein Zufall. Diese sukzessive Aneignung Wiens verläuft über die textuelle Auseinandersetzung RAF Camoras mit den beiden Städten Berlin und Wien, in der er

4 Vgl. zum Begriff der Eigenlogik, der insbesondere in der Stadtforschung Verwendung findet, Löw: Eigenlogische Strukturen und Gehring: Was heißt Eigenlogik?

5 Matuschek: Mythologisieren, S. 172.

6 RAF Camora: Vienna. Auf: Ders.: Anthrazit. Diese und alle im Folgenden zitierten Lyrics sind selbst transkribiert.

7 RAF Camora: Vienna. Auf: Ders.: Anthrazit.

8 RAF Camora: Andere Liga. Auf: Ders.: Anthrazit.

zuerst seine eigene Wiederannäherung an Wien verhandelt. Gleichzeitig findet eine mythisierte Selbstsetzung als Trinität Gottvater-Jesus-Heiliger Geist statt. Die Überschreibung »[g]lanz Wien[s]« markiert den Punkt, ab dem er sich als religiös aufgeladener ›Schöpfer‹ Wiens stilisiert. Das lebensweltlich-empirische Wien wird in der Textwelt RAF Camoras sukzessive derart umgeformt und mythisch überhöht, dass RAF Camora ein eigenes diskursives Stadtuniversum stiftet, das auch (s)einer messianischen Eigenzeit angehört: »Ja, willkommen in meiner Zukunft«⁹. Erst über die Selbstmythisierung schafft er ein spezifisches Bild Wiens, das in Musikvideos wie Lyrics mythisch überformt wird. Es ist ein oft schauerlich-düsteres Wien, voller Gewitterwolken und Rabenschwärme, in denen RAF Camora immer wieder aus erhöhter Position (sowohl in Musikvideos¹⁰ als auch auf Fotos und in Texten) auf Wien als »meine Stadt«¹¹ und als Batman-Figur auf Wien als »Gotham City«¹² blickt. Neben dem Bild Wiens als Gotham City findet sich auch die Idee eines balkanisiert-exotisierten Wiens. Das Wienbild gipfelt zuletzt in der Proklamation der zukünftigen Geburt eines Messias in Wien, wobei die Figur des Messias hier mit RAF Camora selbst zu identifizieren ist: »Irgendwann kommt ein Kind / Es wird geboren in Wien, Wien, Wien, Wien«¹³.

Die Struktur der sukzessiven Stadtmythisierung innerhalb der künstlerischen Programmatik wird im zweiten Teil des Aufsatzes diskutiert. Im dritten und abschließenden Teil wird sodann die Selbstmythisierung als zwangsläufig in und aus Wien geborene hinsichtlich ihrer Bestandteile thematisiert. Diese reichen vom Bild RAF Camoras als Batman in Wien-Fünfhaus als »Gotham City«, in dem Stadt- und Selbstmythisierung zuerst in logischer Konsequenz stehen, bis zur semantischen Überhöhung der Batman-Figur im Bild des Wiederauferstandenen und des Messias, deren als zwingend in Wien zu verortende Situierung nunmehr über die überlagerten Bestandteile der mythisierenden Struktur lesbar ist. Moderne Mythen, so Stephanie Wodianka und Juliane Ebert, zeichnen sich dadurch aus, dass »sich das Mythische an prinzipiell alle Phänomene anheften kann und damit nicht substantiell auf einen kanonisierten Korpus ›alter Mythen‹ zu beschränken ist«¹⁴; so finden sich neben dem Messianischen und Wiederauferstandenen als ›alte Mythen‹ auch Batman und der Balkan, wobei der Batman-Mythos selbst bereits Anteile des

9 RAF Camora: Alles zu seiner Zeit. Auf: Ders.: Zukunft I & II.

10 Vgl. z. B. den Beginn des Musikvideos zu *Put a Madre* (2019, vgl. RAF Camora: RAF Camora feat. Ghetto Phenomene – PUTA MADRE), in dem RAF Camora mit einem schwarzen Helm und einer schwarzen Jacke bekleidet auf einer weißen Vespa sitzend gezeigt wird. Im Hintergrund ist ein überdimensionierter Vollmond zu sehen, der die erhöhte als überhöhte Position, von der er auf die gleichsam sichtbare, unter ihm liegende Stadt blickt, unterstreicht.

11 RAF Camora: Der Pakt, S. 8; RAF Camora: Vienna. Auf: Ders.: Anthrazit.

12 RAF Camora: Gotham City. Auf: Ders.: Anthrazit.

13 RAF Camora feat. Yung Hurn: Wien. Auf: RAF Camora: XV.

14 Wodianka, Ebert: Vorwort, S. VI.

Messianischen enthält. Mythen sind, so auch bei und für RAF Camora, »Mittel zur Weltdeutung, die Widersprüche in scheinbare Evidenz verwandeln und damit Komplexität reduzieren und Identitätskonstruktionen ermöglichen«¹⁵, indem sie zum »Ausdrucksmedium der eigenen Subjektivität«¹⁶ werden.

Die Selbstverortung als *Bestandteil* Wiens potenziert sich im Verlauf der künstlerischen Aktivität RAF Camoras immer mehr, bis sie im letzten Album XV (2023) visuell wie textlich kulminiert. Wien als einen von drei Aspekten in die Selbstdarstellung aufzunehmen, wird in der Autobiographie *Der Pakt* (2021) retrospektiv als bewusste Entscheidung vor der Aufnahme der Arbeit am Album *Ghøst*¹⁷ (2016) geschildert:

Um meinen Platz zu finden, musste ich der Stärkste auf meinem Gebiet sein. Meine Vielseitigkeit war dafür ein absolutes Hindernis. Ich wollte mich auf drei Stärken fokussieren. Eigenschaften, die nur ich transportieren konnte. [...] An vorderster Front stand der Rabe. An zweiter Stelle Dancehall [...]. An dritter Stelle war meine Stadt Wien. Außerhalb dieses Kraftfeldes wollte ich mich in Zukunft nicht mehr bewegen, um der Formel ihre Wirksamkeit zu lassen.¹⁸

Dabei verweist RAF Camora auch darauf, dass »die Kunst« nicht mehr nur aus dem »auditive[n] Element« bestehe, sondern gleichsam aus »Erscheinungsbild« und »Lifestyle«.¹⁹ Alle drei »Eigenschaften«, Rabe, Dancehall und Wien, finden sich auf musikalischer, visueller und textlicher Ebene wieder. Die Autobiographie kann also, wie anhand des Zitats deutlich wird, als poetologischer Text verstanden werden. Sie wird im Folgenden hingegen gleichberechtigt zu den Lyrics als Teil der künstlerischen Äußerung RAF Camoras gelesen, der auch in seinen Raptexten immer wieder vergleichbare als poetologisch zu bestimmende Aussagen trifft. So ist die Autobiographie unter dem doppelten, den Künstlernamen im bürgerlichen Namen rahmenden Autorennamen Raphael RAF Camora Ragucci erschienen und finden sich zu Beginn der Kapitel immer wieder Selbstzitate aus eigenen Tracks wie beispielsweise aus *Was ich will* (2010).²⁰ Das Buch ist zudem durch Illustrationen und zwischen den *recto* und *verso*-Seiten der Illustrationen eingearbeitete, mit

15 Wodianka, Ebert: Vorwort, S. VI.

16 Matuschek: Mythologisieren, S. 178.

17 Auf dem Cover und der Tracklist steht eigentlich nicht »Ghøst«, weil der Schrägstrich durch das »ø« nicht wie hier von unten links nach oben rechts geht, sondern genau anders herum von oben links nach unten rechts. Das ist allerdings kein typographisch verfügbares Zeichen, weshalb es hier behelfsmäßig spiegelverkehrt wiedergegeben wird.

18 RAF Camora: *Der Pakt*, S. 145–146.

19 RAF Camora: *Der Pakt*, S. 146.

20 *Was ich will* wäre als ein solcher Track zu bestimmen, der sich mit der eigenen Situierung im »Rapbusiness« befasst, weshalb die Selbstzitation in der Autobiografie umso deutlicher die Konvergenz von poetologischer und künstlerischer Äußerung aufzeigt.

Raben(schwärmen) bedruckte Transparentfolien künstlerisch aufwendig gestaltet und entspricht in dieser visuellen Inszenierung der Inszenierungslogik der Musikvideos und Promofotos. Das Einssein von Lebenswirklichkeit und Rap-Persona wird über das Medium des Rap hinaus in einer konsequent fortgeführten Bild- und Sprachwelt zementiert. Im Zitat der Autobiographie äußert sich die Idee, Wien stelle eine »Eigenschaft« dar, die allein RAF Camora als solche transportieren kann; Stadt- und Selbstmythisierung gehen ineinander über. Hier kündigt sich, in der bewussten und kommunizierten Entscheidung, die Stadt als wichtiges Gestaltungsmerkmal in die Selbstdarstellung aufzunehmen und der Vorstellung, dabei als eine Art singulär befähigter Stadtbotschafter zu wirken (»transportieren«), auch eine Differenz RAF Camoras zum gängigen Stadtdiskurs des Deutschrap an.

Die Struktur der künstlerischen Strategie RAF Camoras steht hinsichtlich der Wechselwirkung von Stadt- und Selbstmythisierung im Folgenden zur Diskussion. Hierzu wird zunächst die Entwicklung des diskursiven Stadtuniversums zwischen Berlin und Wien-Fünfhaus hin zu »[g]lanz Wien« dargestellt.

»Ganz Wien«

Die Stadt ist im Deutschrap wie im internationalen Rap ein gängiges Motiv,²¹ sei es im Text oder im Video: »Kein Stil der populären Musik wird in derart enge Verbindung mit der Stadt gebracht wie Rapmusik. [...] Ob die Ursprünge, Protagonisten, Praktiken, Raptexte oder die Musik: Sie alle beziehen sich auf Städte im Allgemeinen und das Leben in peripheren und depravierten Stadtgebieten im Speziellen.«²² Das lässt sich zunächst mit den Stadtpraktiken bei RAF Camora vereinbaren. Der Stadtbezug im Deutschrap reicht von der Praktik der Stadtnamen- oder auch Postleitzahlennennung als Moment innerhalb eines Songs über die markant iterierte »Vom Bordstein bis zur Skyline«-Erzählung des sozioökonomischen Aufstiegs, in der das »Ghetto« verlassen wird.²³ Auch RAF Camora rappt: »Weit weg vom Ghetto«²⁴. Das komplementäre Narrativ ist das von der bleibenden Zugehörigkeit zur »Straße« trotz des unlängst sozioökonomisch gesicherten Status: »Alles, was ich bin, alles bin ich dank der Strada«²⁵. Auffällig ist der Stadtbezug auch in Künstlernamen, wie bei Ufo361, der sich auf den Berliner Bezirk Kreuzberg (36/61) bezieht. Gabriele Klein und Malte Friedrich gehen davon aus, dass im Hip Hop, anders als im Punk, der auf London, und im Techno, der auf Berlin verweise, »Versatzstücke

21 Vgl. dazu auch Gruber: Performative Lyrik, S. 171–192.

22 Friedrich: Urbane Klänge, S. 140.

23 Sidos erstes Album hieß *Vom Bordstein bis zur Skyline* (2003).

24 RAF Camora: *Weit weg*. Auf: Ders.: XV.

25 RAF Camora feat. Ahmad Amin: *Strada*. Auf: RAF Camora: XV.

von Mega-Cities eine abstrakte Bild-Kulisse²⁶ herstellen. Auch Fabian Wolbring spricht davon, dass die »Lokalitäts-Topoi« im Deutschrap sich »zumeist auch als standardisierte Beschreibungen des eigenen Heimatortes als idealisierte[m] urbanen ›Abenteuerraum‹ der Rap-Persona«²⁷ erwiesen. Insbesondere bei RAF Camora aber ist die Stadt nicht etwa eine beliebige Stadt als »abstrakte Bild-Kulisse«, die »standardisierte Beschreibungen« erfährt, sondern in der oben bereits angerissenen Logik der Selbstmythisierung geradezu zwingend Wien, das in Text und Bild eindeutig als diese Stadt benannt, gezeigt und mit spezifisch-individuellen Attribuierungen belegt wird. Beispiele von häufig mit RAF Camora zusammenarbeitenden Rappern, bei denen die Stadtaufrufung eher dem abstrakten Zweck dient, eine Kulisse von großstädtischer Kriminalität und Gewalt zu inszenieren, wären bei Bonez MC (»Ich rauch' Marihuana und lauf' über den Kiez / Da draußen auf'ner Parkbank, kann sein, dass du mich siehst«²⁸) oder Gzuz (»Hamburg, St. Pauli, der Ort, an dem mich der Teufel verführte«²⁹) zu finden. Auch bei Luciano dient die Stadtaufrufung einem abstrakten Zweck, allerdings weniger dem eines kriminellen Milieus als dem eines ›Jetset-Lifestyles‹ (»London, Nizza / Zum Dinner zehn Girls in Bottega«³⁰). Zudem gehören gerappte Städte vielfach in ein Muster, das Benjamin Burkhart unter die »Erzählungen des Vergangenen, vom eigenen Traditionsbewusstsein«³¹ im Rap einordnet, wodurch sich dieser von anderer populärer Musik unterscheidet. Burkhart zielt hier vor allem auf intertextuelle und intermediale Bezüge ab, z. B. den Bezug auf etablierte Rap-Größen oder deren Musikvideos, zählt aber auch das urbane Setting generell als Verweis auf »die Ursprünge der HipHop-Kultur in der Bronx der frühen 1970er Jahre«³². Eine Erzählung der Genre-Vergangenheit trifft also mit einer Erzählung der eigenen Vergangenheit als einer städtischen häufig zusammen. Solche Genre-Referenzen entfallen bei RAF Camora weitestgehend, was sich in die Logik der Selbstmythisierung fügt – ein Bezug auf bekannte Rap-Künstler*innen, und sei es in der Negierung ihrer Größe, ist kein Bestandteil seines diskursiven, auf ihn selbst und Wien konzentrierten Universums. Das künstlerische Selbstverständnis RAF Camoras speist sich aus einer anderen Tradition, die zwar durchaus Bezüge zum Sprechgesang aufweist, vor allem aber als Teil des Stadtmythos gelten muss: »Größter Artist Wien seit Falco«³³, heißt es entsprechend als Selbstauskunft in *Anthrazit*.

26 Klein, Friedrich: Populäre Stadtansichten, S. 86.

27 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 380–381.

28 Bonez MC: Alles nur kein Star.

29 187 Strassenbande: Sitzheizung.

30 RAF Camora feat. Luciano: 2CB. Auf: RAF Camora: Zukunft I & II.

31 Burkhart: »Ich verlang' nicht viel, nur, dass ihr euch daran erinnert«, S. 2.

32 Burkhart: »Ich verlang' nicht viel, nur, dass ihr euch daran erinnert«, S. 11.

33 RAF Camora: Anthrazit. Auf: Ders.: Anthrazit.

Schon allein, dass bei RAF Camora Wien im Mittelpunkt steht und nicht etwa New York (wie im US-amerikanischen Rap) oder Berlin (sonst mehrfaches Zentrum deutschsprachigen Raps),³⁴ lässt sich zwar nicht als Alleinstellungsmerkmal,³⁵ aber doch als Besonderheit begreifen. Die Mythisierung Berlins erschiene nicht zuletzt vor dem biographischen Hintergrund des Umzugs dorthin im Jahr 2007 sowie der Präsenz Berliner Stadttex-te und -videos im Deutschrap zunächst naheliegender. Berlin jedoch wird in den Texten RAF Camoras vergleichsweise selten erzählt, und wenn, dann stellenweise nur nebensächlich erwähnt (»Nehm' jeden Monat einen Flug von Berlin«³⁶). In den früheren Tracks wird ab und an auf den Anfang der Karriere in Berlin eingegangen, diese Art der Berlin-Erzählung findet jedoch bald ihren Abbruch. So wird im Track *Nächster Stopp angekommen*, der 2012 gemeinsam mit Chakuza erschien, das Kennenlernen beider Rapper als Ankunft RAF Camoras in Berlin geschildert: »Der rote Zug kommt am Berliner Hauptbahnhof am Zielort an / Ich warte ziemlich angespannt auf RAF aus Wien«, rappt Chakuza. Und auch RAF Camoras auf die von ihm gesungene Hook folgender Part zentriert seine eigene Ankunft: »2007 kam ich an / am Hauptbahnhof Berlin-Nord-City«. Beide Parts also scheinen die Relevanz des aus Wien nun in Berlin ankommenden RAF Camora als eines von dort-nach-hier-Kommenden, Ankommenden und letztlich Angekommenen hervorheben zu wollen. Hierbei handelt es sich jedoch um eine weitestgehend singuläre Berlin-Stilisierung.

Auch ein Bezug auf das schweizerische Vevey wäre biographisch durchaus denkbar. Stellenweise findet sich, vor allem in den früheren Lyrics, ein Bezug auf Neapel als Herkunftsstadt der Mutter, wenn es beispielsweise 2012 in KDL heißt: »Neapel ist in meiner DNS veranlagt«.³⁷ Insofern erscheint es folgerichtig, dass der Künstlername RAF Camoras einerseits auf die Abkürzung des bürgerlichen Namens, Raphael Ragucci, andererseits auf die neapolitanische Mafia-Organisation der Camorra und damit auf die neapolitanische Herkunft RAF Camoras verweist. In Bezug auf die Camorra ist der Künstlername also auch als Teil der popkulturellen Selbstmythisierung zu verstehen. Die Selbststilisierung als Mafioso findet sich in den früheren Texten durchaus analog zu zahlreichen anderen Deutschrap-pern, die sich insbesondere unter Rückgriff auf bekannte Mafiafilme wie *The Godfather* (1972), die eine eigene popkulturelle Mythisierung des Mafioso bedingten, in einem mafiösen Milieu zu verorten suchen. Für RAF Camora ist als Besonderheit hervorzuheben, dass diese Verortung als biographisch begründete dargestellt wird. Allerdings findet sich bei

34 Vgl. dazu z. B. Stemmler: Die Stadt erzählen: Hip-Hop in Berlin, S. 137–145. Stemmler kennzeichnet »Hip-Hop in Berlin als spezifische Form der Stadterzählung« (S. 137).

35 Vgl. zu österreichischem Hip Hop und der Rolle Wiens als »gerappter Stadt« anhand einiger kurzer Beispiele Dörfler: Hybridität im österreichischen HipHop, S. 141–162.

36 RAF Camora: Bin weg. Auf: Ders.: Zenit RR.

37 RAF Camora: KDL. Auf: Ders.: Therapie nach dem Tod.

RAF Camora die Mafia nur als Figurentopos, nicht etwa im Sinne eines Stadttopos Neapels, der dem Wientopos vergleichbar wäre. Im aktuellsten Album XV wird die Selbstinszenierung als Mafioso dann deutlich benannt aufgegeben zugunsten der Wienstilisierung und der Verortung des Selbst in Wien: »Tony Montana war nie bei mir in Wien«³⁸.

Die Entscheidung, Wien zu porträtieren und sich selbst in Wien, gewissermaßen als Wien zu porträtieren, ist bei RAF Camora also, wie oben bereits nachgehalten, als bewusste künstlerisch-programmatische Selbstsetzung zu verstehen. Als ein möglicher Grund für diese Entscheidung kann auch die »Provinzialität« Wiens gelten, indem bewusst eine nicht bereits als cool geltende Stadt wie Berlin gewählt wird, sodass sich die Coolness Wiens dann rückwirkend selbst zugeschrieben wird: »Ich habe Wien endlich auf die Landkarte des Deutschrap gebracht«³⁹, »Keiner kannte diese Stadt«⁴⁰. Das findet sich als Moment durchaus auch bei anderen Deutschrapern, die de facto deutlich provinziellere Städte als die Groß- und Hauptstadt Österreichs diskursiv überhöhen (z. B. Heidelberg bei Torch oder Stieber Twins und Karlsruhe bei Haze). Bei RAF Camora ist die Gegenüberstellung Berlin-Wien auch im Text selbst angelegt und prägt eigene Erzählmuster aus. Wien ist spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts von anderen Mythisierungen und Diskursen des Urbanen geprägt als Berlin, wobei seitdem auch ein Topos des feuilletonistischen Städtevergleichs zwischen Wien und Berlin zu konstatieren ist, in dem Wien gegenüber Berlin als Exemplum des Urbanen selbst tendenziell mit Langsamkeit, Konservatismus und Tradition assoziiert wird.⁴¹ Vor allem die Autobiographie *Der Pakt*, in der die eigene Karriere mythisiert nacherzählt wird, zeigt sich als eine Erzählung konkurrierender Städte, als eine Erzählung zwischen der Zuwendung mal zu Berlin, mal zu Wien: »Zurück in Wien, dachte ich nur noch an die Stadt an der Spree.«⁴² Insbesondere die von RAF Camora regelmäßig in Tracks wie in Interviews konstatierte Nichtbeachtung seiner Karriere seitens österreichischer (Musik-)Medien lässt sich mit der Zuschreibung von Konservatismus und Tradition verbinden,⁴³ die als einer der Gründe, Wien zu verlassen und die als erhöht wahrgenommenen Karrierechancen in Berlin zu ergreifen, immer wieder Thema sind: »Bringe Westwien Gold und Platin / Fick' ÖRF, dann komplett seine Mutter / Zehn Jahre schon mein Erfolg ignoriert«⁴⁴. Wien wird bei RAF Camora retrospektiv für die Zeit vor dem Umzug nach Berlin stilisiert als Raum des Leidens,

38 RAF Camora feat. Ahmad Amin: Strada. Auf: RAF Camora: XV.

39 RAF Camora: Der Pakt, S. 11.

40 RAF Camora feat. Yung Hurn: Wien. Auf: RAF Camora: XV.

41 Vgl. dazu z. B. Wietschorke: Wien – Berlin.

42 RAF Camora: Der Pakt, S. 55.

43 Vgl. dazu auch RAF Camora in o. A.: RAF Camora: »Habe zu Österreich eine Hassliebe«.

44 RAF Camora: Vienna. Auf: Ders.: Anthrazit.

der Prüfung, des Kampfes, der Nichtbeachtung und wird Berlin darin gegenübergestellt: »Hätt' mich Berlin nicht aufgenommen wie 'n Sohn, wie 'n Bruder / Nachdem ich meine Stadt verlor'n hab' / Wär' ich immer noch in Fünfhaus, weit weg vom Kuddamm / Keiner wüsste was von RAF Camora.«⁴⁵ In *Innocent* benennt er den Umzug nach Berlin nicht nur als »Flucht«, sondern gleich im biblisch-alttestamentlichen Vokabular als »Exodus«: »Stress in West-Wien, manchmal fällt ein Schuss / Die Flucht nach Berlin war mein Exodus«⁴⁶. Der Romantisierung von Fünfhaus, die im Folgenden diskutiert wird, steht im früheren Werk noch dessen Negativdarstellung entgegen: »R-A, der Lehrer, bringt Fünfhaus aus dem Dreck«⁴⁷. Hier aber findet sich auch eine erste Selbstmythisierung in Bezug auf die Stadt.

Schon früh, etwa in *Rest in Peace* von 2009, wird eine Reflexion der bisherigen Karriere bis zum Umzug nach Berlin vorgenommen: »Doch ich verließ meine Stadt, und mein' Bruder für das Biz / Ging dann nach Berlin, Skandal, Randal«⁴⁸. Bereits hier ist Wien Berlin gegenüber als »meine Stadt« charakterisiert, und, noch viel wichtiger, als Etappe auf dem Weg der Selbstfindung als einer Wienfindung: »So ging's weiter nach Berlin / Bis ich begriff, ich hab' Liebe nur für meine Stadt Wien«. Im Gegensatz zum Track mit Chakuza erscheint RAF Camora hier nicht als Angekommener. Eine Rückkehr nach Wien, die bereits hier mit Aspekten des Zukünftig-Messianischen versehen wird, steht daher potenziell in Aussicht: »Rest in Peace, ein Hoch auf vergangene Perioden / Auf die Zukunft, doch Jesus ist auferstanden von den Toten«. Die endgültige Ablösung von Berlin wird im Textuellen erst in den letzten Jahren vollzogen. In *Alles zu seiner Zeit* (2021) heißt es noch: »Hab' alles, was ich will, den Winter in Dubai / Den Sommer in Berlin«⁴⁹, zwei Jahre später in *Kein Kontakt* (2023) dann wird Berlin zugunsten von Wien gestrichen und die Entscheidung, Wien ins Zentrum zu setzen, endgültig auch in explizitem Rückbezug auf den früheren Track in den Lyrics bekräftigt: »Sommer bin ich in Wien / Winter in Jumeirah«⁵⁰. In den letzten Jahren kommt kaum ein Songtext RAF Camoras ohne Toponyme wie »Wien«, »Vienna«, »West-Wien«, »Fünfhaus«, »Elf-Fünfzig« (1150, die Postleitzahl des Wiener Gemeindebezirks Rudolfsheim-Fünfhaus) oder konkrete Gebäude wie das Wiener Hotel »Sofitel«, den Eissalon »Garda« oder die Pizzeria »Pizza Mafiosi« aus. In Musikvideos, wie zum Beispiel *Gotham City* (2017) und *Vendetta* (2019), und auf Albumcovern kommt der 15. Bezirk nicht zu kurz: »beim nächsten Album pack' ich Fünfhaus auf mein Cover« verkündet RAF Camora 2021 in *Vergesse nie die Street* mit Ahmad Amin. Das später im selben Jahr erschienene

45 RAF Camora: Nichts war für nichts. Auf: Ders.: Die weiße EP.

46 RAF Camora: Innocent. Auf: Ders.: Anthrazit RR.

47 RAF Camora: Intro. Auf: Ders.: Therapie vor dem Album.

48 RAF Camora feat. Joshimizu: Rest in Peace. Auf: RAF Camora: Nächster Stopp Zukunft.

49 RAF Camora: Alles zu seiner Zeit. Auf: Ders.: Zukunft I & II.

50 RAF Camora: Kein Kontakt. Auf: Ders.: XV. Jumeirah ist ein Stadtteil von Dubai.

Cover von *Zukunft I & II* zeigt dann einen sich in einer Fensterscheibe des Sofitel spiegelnden RAF Camora, der von weit oben über ›seine Stadt‹ blickt; als lebensweltlich verbürgt wird diese Bildinszenierung direkt zu Beginn des ersten Kapitels der Autobiographie, »Code Wien«, geschildert: »22.8.2019. 19.32 Uhr. Ich sitze auf meinem Bett im 17. Stock des Wiener Sofitel, lehne am schwarz gepolsterten Kopfteil und blicke durch die verglaste Panoramafront über die Stadt.«⁵¹ Neuerlich bekräftigt wird dieses Bekenntnis zum Herkunftsort dann durch das Albumcover von XV, auf das RAF Camora selbst im *Intro* wie folgt verweist: »Ich halte mein Wort, schau mal auf dem Display / Pack' ganz Fünfhaus auf meine CD / Hab' alle am Cover, ja, sogar Mama«⁵².

›XV‹ steht dabei für den 15. Bezirk, das 15. Album (zählt man die Mixtapes mit und, so RAF Camora, auch für ihn selbst als »ex-voyou«⁵³, »Ex-Straßenjunge«⁵⁴. Das Cover des Albums zeigt eine Masse schwarz gekleideter Personen vor dem Kurhaus Hübner, einem historistischen Gebäude im 1. Wiener Bezirk. Fünfhaus konstituiert sich hier also nicht aus einem städtebaulichen Aspekt des Stadtteils, sondern vielmehr aus einer Menge an Personen, die in ihrer – durch Kleidung und Fahnen – militant anmutenden Aufstellung⁵⁵ wie eine Art ›Einnahme‹ oder Aneignung des 1. Bezirks wirkt. Dabei ist der Initiator, der Fünfhaus zusammenbringt, es also eigentlich als solches konstituiert, deutlich als RAF Camora selbst markiert. RAF Camoras Wien ist grundsätzlich ein Wien abseits von Stephansplatz und Schönbbrunn, ein anderes Wien, ein Wien der Anderen: »Aufgewachsen West-Wien in den neunziger Jahren / Zwischen serbischen Zeichen von Krieg an den Häuserfassaden / Fremd meine Sprache, kein'n Plan, was die Leute erwarten [...] / Doch Fahrräder kna-

51 RAF Camora: *Der Pakt*, S. 7.

52 RAF Camora: *Intro*. Auf: Ders.: XV.

53 RAF Camora in Kaltenböck, Pesendorfer: *Zwischen Raphael und Camora*. Hervorhebung A. M. S.

54 RAF Camora in Kaltenböck, Pesendorfer: *Zwischen Raphael und Camora*.

55 Diese Bildinszenierung wiederum erinnert an Sequenzen aus dem Musikvideo zu *Put a Madre*, wenn zur Zeile »Komm' mit 'ner Armee, ganz Fünfhaus läuft Parade« (RAF Camora: RAF Camora feat. Ghetto Phenomene – PUTA MADRE, Min. 01:08–01:09) eine schwarzgekleidete Menschenmenge zu sehen ist, die eine ganze (Innenstadt-)Straße ausfüllt. Dabei tragen die Menschen schwarze Shirts mit einem Aufdruck der bosnischen Flagge, die teilweise auch geschwenkt wird. Einige Sekunden später läuft die Menschenmenge wie bei einer Demonstration hinter dem ›Anführer‹ RAF Camora über einen innenstädtisch wirkenden Platz. Hier wäre also wieder ein Anschluss an die Balkanisierung als Aspekt der Mythisierung Wiens zu finden. Die Ikonographie erinnert mit den Schals, den bengalischen Feuern und der im gleichen Takt klatschenden Menge zugleich an lokalpatriotische Fußball-Ultras, was durch die wenige Sekunden später gesungene Line »wir füllen Stadien« (Min. 01:20–01:22) unterstrichen wird.

cken und Gras ticken reichte nicht mal für die Penny-Markt-Marken«⁵⁶. In diesen Lyrics findet sich die Beschreibung, Fünfhaus (und das meint dann auch immer: sich selbst) »aus dem Dreck«⁵⁷ ziehen zu müssen, wieder. Dieses Wien der Anderen wird in der Stadterzählung RAF Camoras dann, wie am Beispiel von XV zu sehen, zunehmend nicht mehr als minoritär verstanden, sondern aufgewertet, bis hin zur Idee der Inanspruchnahme der gesamten Stadt.⁵⁸ Diese gesamte Stadt wird alleinig im 1. Bezirk verortet, der also symbolisch für »[g]anz Wien« steht, von dem Fünfhaus deutlich abgetrennt ist: »Gürtel war die Grenze zwischen Österreich und 11–50«⁵⁹, »Für mein Bezirk brauchst du 'ne Visa.«⁶⁰ »Ganz Wien« wird nun jedoch von Fünfhaus unter der Leitung RAF Camoras übernommen und damit überschrieben, womit ein eigener Stadtmythos geschaffen wird. Heißt es 2019 in *Kreiert* fast im Sinne eines Bescheidenheits-Topos noch: »Fünfhaus hat mich kreiert«⁶¹, so wird RAF Camora hier zum Schöpfer eines neuen Wiens unter seinem eigenen Zeichen. Der Lokalitätstopos des eigenen Stadtteils wird zum Lokalitäts- als Totalitätstopos. Der Stadtmythos des neuen Wiens kann derart erst aufgrund der bereits erfolgten Selbstmythisierung RAF Camoras zum *Creator*, die im Folgenden noch genauer umrissen wird, gesetzt werden.

Die Peripherie nähert sich nicht nur dem Zentrum an, sie überschreibt das Zentrum und zerstört damit die dichotomische Logik von Peripherie und Zentrum selbst. Das zeigt sich nicht zuletzt im zunehmend universalisierenden Gebrauch von »Wien« in den aktuelleren Texten gegenüber dem früher noch oft eingrenzenden Gebrauch von »West-Wien« oder ähnlichen Bezeichnungen. So heißt es in *Vienna* (2017) trotz des Titels vor allem »Ich bin ein West-Wiener«, »1150-Wien«, 2023 in *Wien* hingegen ist es immer »Vienna«, »Wien«, »mein Wien« und »diese Stadt«, nicht etwa nur ein Teil oder (Gürtel-)Bezirk. Das Demonstrativpronomen macht deutlich, dass *diese* Stadt auch die Stadt ist, *in der über* sie erzählt wird, genauer:

-
- 56 RAF Camora feat. Bonez MC: Alles probiert. Auf: RAF Camora: Anthrazit. Interessant ist die gegensätzliche Verortung im zum Song gehörigen Musikvideo. Den Beginn der oben zitierten Zeilen rappt RAF Camora auf einem hohen Gebäude stehend, im Hintergrund ist der Turm des Wiener Rathauses im 1. Bezirk entfernt sichtbar. Den nächsten Teil der oben zitierten Zeilen rappt er jedoch – mit einer Gruppe schwarzgekleideter Männer, die hinter ihm stehen – vor dem historistischen Gebäude des Wiener Parlaments im 1. Bezirk. Auch hier wäre eine visuell-inszenatorische »Einnahme« also schon angelegt.
- 57 RAF Camora feat. Bonez MC: Alles probiert. Auf: RAF Camora: Anthrazit.
- 58 »Stadtorte werden oft symbolisch »übernommen« und dadurch in das Hip-Hop-Universum eingegliedert. Das Ziel des Kampfspiels besteht in der symbolischen Eroberung und Verteidigung von Territorien.« (Friedrich: Urbane Klänge, S. 148).
- 59 RAF Camora: 5 Haus. Auf: Ders.: Therapie nach dem Album.
- 60 Bonez MC, RAF Camora: Letztes Mal. Auf: Dies.: Palmen aus Plastik 3.
- 61 RAF Camora: Kreiert. Auf: Ders.: Zenit.

sie eigentlich *als* solche erzählt wird: »Blick auf Wien, Infinity-Pool / Singe dort die Hook«⁶².

Zusätzlich zur Inanspruchnahme von »[g]anz Wien« wird auch Fünfhaus in den Texten RAF Camoras zunehmend romantisiert. Komplementär zur Inanspruchnahme findet auch hier eine Überschreibung statt, in der das romantisierte Fünfhaus wiederum zu »[g]anz Wien« wird. Dieses romantisierte Fünfhaus ist ein balkanisiert-exotisierendes, das häufig in gemeinsamen Tracks mit vom Balkan stammenden Künstlern wie Jala Brat und Buba Corelli, die auch in diesen Tracks auf Bosnisch rappen, entsteht. Zunächst steht eine Frau aus »West-Wien« für den Balkan ein: »Im Club tanzen alle nur zu Schlager, sie will Šaban Šaulić [...] / Seh' in ihr West-Wien, Angst hier vor niemand [...] / Big up meine Balkan-Chica«⁶³. Bald aber wird Wien insgesamt zum Balkan stilisiert: »Bruder, Balkan, er beginnt in Vienna«⁶⁴, und wird mit dem Balkanismus⁶⁵ auch die oben bereits referenzierte Idee, Nachfolger Falcos und damit eines bereits etablierten Stadtmythos zu sein, mit der eigenen Stadtmythisierung überschrieben: »Wien ist Balkan, keiner tanzt hier mehr zu Falco«⁶⁶. Dass es sich beim Balkan um einen mit westeuropäischen Mythisierungen besetzten Raum handelt,⁶⁷ heißt, dass auch RAF Camora in der positiven Bezugnahme auf attraktive Frauen und die Andersartigkeit des »Balkan-Wiens« gegenüber dem »restlichen Wien« eine Exotisierung als *Othering* setzt, wäre an anderer Stelle weiter zu diskutieren. Festzuhalten ist, dass hier eine weitere Facette der Stadtmythisierung zu finden ist.

Nun sollten diese Elemente aber nicht als Marker eines *effet de réel* missverstanden werden. Vielmehr zeigen Romantisierung und Exotisierung die Überschreibung vom erst zwischen Berlin und Wien changierenden, dann entschieden Wien als »meine Stadt« setzenden Modus hin zum mythisierten Wien an. Im Folgenden

62 RAF Camora feat. Yung Hurn: Wien. Auf: RAF Camora: XV.

63 RAF Camora: Andere Liga. Auf: Ders.: Anthrazit. Dasselbe passiert in *Montenegro* (2024) mit Safraoui und HoodBlaq, wo der »Balkan-Chica« gleichsam Züge des Mafiösen, Religiösen und Popkulturellen verliehen werden, und diese somit fast zum weiblichen Pendant der Selbstmythisierung RAF Camoras wird: »Guapa aus Montenegro / Sieht aus wie Maria, ist Mafia / Guapa aus Montenegro / Schwarze Haare, mieser Arsch wie Aaliyah« (Safraoui, HoodBlaq feat. RAF Camora: Montenegro. Auf: Safraoui: AKELA). »Guapa« wiederum ist Teil der autopoietischen Selbstreferenzialisierung RAF Camoras und verweist auf seinen Song *Guapa* (2023) mit Luciano.

64 RAF Camora feat. Ashafar & Trobi: Toyota. Auf: RAF Camora: XV.

65 Den Begriff des Balkanismus etablierte Maria Todorova in Anlehnung an Edward W. Saïds »Orientalismus«, um auf die spezifische Mythisierung des Balkans vor allem in Fremdprojektionen aufmerksam zu machen (vgl. Todorova: *Imagining the Balkans*).

66 Senidah x RAF Camora: 100%.

67 Vgl. dazu z. B. auch Baleva, Previšić: Les Balkans n'existent pas!; Petzer: Topographien der Balkanisierung; Kaser: Andere Blicke.

sollen die mit dem Stadtmythos verbundenen Elemente der Selbstmythisierung abschließend kurz diskutiert werden.

Messianischer Batman

Wie bereits am Beispiel von *Rest in Peace* aufgezeigt, finden sich bei RAF Camora früh Referenzen auf den Auferstehungstopos, in denen er sich selbst mit Jesus gleichsetzt. »Die Zukunft« meint dort zwar noch Berlin, »doch Jesus ist auferstanden von den Toten« und das heißt in der Logik der Selbstmythisierung: RAF Camora wird wieder auferstehen – und, so ließe sich bereits mitlesen, mit ihm Wien. Auch auf *rap.de* interpretiert Jonas Hellberg in einem etwas missgünstig-ironisch klingenden »Rant« RAF Camora als »Phoenix aus der Asche – ach was, wie Jesus wieder auferstanden und zu seinen Jüngern zurückgekehrt«, als »Messias«⁶⁸. Auf *laut.de* wird er in einer kurzen Ankündigung des Videos zu *Put a Madre* (2019) der »Kiez-Messias«⁶⁹ genannt, auf *Falter.at* ist er ebenfalls der »Messias«, der »seine neue Auferstehungsplatte«⁷⁰ bewirbt. Die intendierte Selbstdarstellung als Messias zeigt Resonanz.

Vor allem zeigt sich der messianische Selbstanspruch in der iterativen Bekräftigung nicht nur des eigenen Lebens, sondern vielmehr des eigenen Lebendig-Seins, das auf die inszenierte Auferstehung folgend nun zur zentralen Programmatik RAF Camoras wird. Und zwar nicht mehr als »Ich lebe«⁷¹ wie im von zahlreichen religiösen Anspielungen durchzogenen ebenso betitelten *Ich lebe* (2016), sondern in der grammatikalischen Verschiebung auf die dritte Person: RAF Camora lebt. Schon in *Palmen aus Plastik* (2016 mit Bonez MC) heißt es: »Countdown zu Zukunft, Camora ist endlich lebendig«⁷². Die Inszenierung der Wiederauferstehung, die Plakatierung und das Albumrelease werden hier bereits vorweggenommen. Denn diese messianische Auferstehung meint nicht nur die Rückkehr von den Toten, sondern das ewige Leben, in das RAF Camora als Messias nunmehr eingetreten ist. Dabei wird die Selbstmythisierung noch überhöht: RAF Camora wird als Jesus nicht vom »Gottvater« auferweckt, sondern führt seine Wiederauferstehung selbst herbei und kündigt seine ewig-zyklische Wiederkehr in Wien (und in *Wien*) gleichsam erneut an: »Irgendwann kommt ein Kind / Es wird geboren in Wien, Wien, Wien, Wien«⁷³. Auch wenn nicht ausdrücklich so benannt, entspricht es der Logik von Stadt- und Selbstmythisierung, in dieser von RAF Camora gesungenen Hook das Kind, das hier

68 Hellberg: Geil! Endlich wieder RAF Camora und Bonez MC!

69 O. A.: RAF CAMORA.

70 O. A.: Abgefahren.

71 RAF Camora: Ich lebe. Auf: Ders.: Ghøst.

72 Bonez MC, RAF Camora: *Palmen aus Plastik*. Auf: Dies.: *Palmen aus Plastik*.

73 RAF Camora feat. Yung Hurn: *Wien*. Auf: RAF Camora: *XV*.

in biblischer Manier angekündigt wird, mit ihm selbst zu identifizieren. Hier entsteht eine neue Art von Dreifaltigkeitstopos von RAF Camora als Jesuskind, Messias und Gottvater. Auch diese Idee kündigt sich bereits im Track *Ghøst* (2016) an, wenn es heißt: »Im Namen des Vaters (Camora lebt) / Im Namen des Sohnes (Camora lebt) / Im Namen des Vaters, im Namen des Sohnes / Im Namen des heiligen Ghøst.«⁷⁴. Ghøst als Überschreibung des Heiligen Geists wird hier als eine weitere religiös konnotierte Facette der Rap-Persona RAF Camoras dargestellt: »bin Ghøst«. Im auf demselben Album erschienenen *NOAH* ist die Rede vom »neue[n] Camora« und »neue[n] Zeilen, die ich predige«, denn »Altes wird zur Legende, die neue Zeit wird geboren«. Im ebenfalls auf *Ghøst* erschienenen Track *Creator* erklärt sich RAF Camora dann selbst zusätzlich zum biblischen Noah: »Bin Noah«. Gleichsam macht er sich in der Übernahme der Reihung der Genesisgeschichte zum Schöpfer der Welt unter dem Zeichen und vor allem Namen RAF Camoras, die er zu erklären sucht, denn »keiner weiß, wie RAF entstand«. Und zwar macht er sich darin zu einem Schöpfer, der am siebten Tag nicht ruht, sondern als Kulmination der Selbst- als Welterschaffung allem den Eigennamen verleiht: »Am ersten Tag schuf ich den Takt / Am zweiten den Bass, am dritten die Drums / Am vierten die Parts, am fünften die Streicher / Am sechsten Gitarr'n, am siebten gab ich dem mein' Nam'«.

An diesen Beispielen wird deutlich, dass die messianische Selbstsetzung im Werk RAF Camoras früh beginnt, sie ihre Verbindung zum Stadttopos Wien aber erst allmählich erfährt. Ist die Entscheidung, Wien ins Zentrum der künstlerischen Programmatik zu setzen, insgesamt eine langwierige, die von ambivalenten Beziehungen zu Berlin wie Wien kündet, und also erst im Track *Wien* in der Ineinssetzung von Wien und RAF Camora als Messias in Wien kündet, so ist die popkulturelle Referenz auf die Einheit RAF Camoras und Wiens im Bild Gotham City und Batman relativ früh angelegt und konstant. Dabei ist einzuwerfen, dass es weniger um das Bild »[g]anz Wien[s]« als Gotham City geht, sondern um Fünfhaus als Gotham City. Die Batman-Figur ließe sich damit, und auch grundsätzlich aufgrund der Verbindung Batmans zum Messianischen,⁷⁵ als Vorbereitung der künstlerischen Strategie von messianischer Stadt- und Selbstmythisierung im Bild »[g]anz Wien[s]« deuten.⁷⁶ RAF Camora liefert keine eindeutige Antwort, ob Wien-Fünf-

74 RAF Camora: *Ghøst*. Auf: Ders.: *Ghøst*.

75 Vgl. zur religiös-messianischen Aufladung Batmans zwischen der Verheißung der Geburt des Erlösers, Tod und Auferstehung auch Löckener: Erlöser in Cape und Kostüm.

76 An anderer Stelle wäre zu diskutieren, ob die nachträgliche dramatische Inszenierung des Umzugs nach Berlin und der Wiederannäherung an Wien, die ja dann in der messianischen Selbstsetzung kulminieren wird, nicht auch mit Aspekten der Batman-Figur vergleichbar ist. Fabian Löckener beobachtet in der Ausgangsgeschichte des Films *Batman Begins* (2005), in der »der junge Bruce Wayne« Gotham City verlässt, »um verschiedene Kampftechniken zu erlernen, damit er seinen späteren Gegnern geschult entgegentreten kann« (Löckener: Erlöser in Cape und Kostüm, S. 275), Parallelen zur biblischen Erzählung der Versuchung Jesu

haus Gotham City ist, weil RAF Camora Batman ist, oder ob RAF Camora Batman ist, weil Fünfhaus Gotham City ist. Hier also findet sich eine erste Gleichzeitigkeit von Stadt(teil)- und Selbstmythisierung, womit die Batman- und Messias-Figuren in den Texten RAF Camoras in enger Verbindung stehen. Grundsätzlich lässt sich eine Affinität von (Deutsch-)Rappern und der Selbstsetzung als Superhelden-Figuren beobachten,⁷⁷ die sicherlich nicht zuletzt durch den Hypermaskulinitäts-Topos im (Deutsch-)Rap bedingt ist. Auch hier lässt sich allerdings eine Besonderheit RAF Camoras konstatieren, die durch den sonst seltener gegebenen engen Bezug von Stadt- und Superheldendiskurs aufeinander bedingt ist und neben den Lyrics sowohl die Musikvideos wie auch die Promofotos durchzieht.⁷⁸

Bin über den Dächern wie Batman, denn
Fünfhaus ist Gotham City⁷⁹
West-Wien ist Gotham⁸⁰
Bin aus Gotham City, alles matt-schwarz wie Batman⁸¹
Projektor über Gotham, fahr' durch die City⁸²
Angeblich bin ich reich, angeblich bin ich arm
Mal Batman, mal Pizzamann⁸³

in der Wüste. Nachdem sein Ausbilder Ra's al Ghule Bruce Wayne vorschlägt, an der Zerstörung Gotham Citys mitzuwirken, kehrt dieser stattdessen zurück nach Gotham und »beginnt mit der Erschaffung der Figur Batman« (Löckener: Erlöser in Cape und Kostüm, S. 275), um Gotham City zu retten. Diese Struktur nun erinnert durchaus an die Selbsterzählung RAF Camoras, in der er an einem anderen Ort (Berlin) gewissermaßen »Kampftechniken« erlernt, um seinen »Gegnern« (der konservativen österreichischen Gesellschaft) in der Rettung seines Wiens (als Überschreibung des 1. Bezirks), das er erst dort als solches erfährt, entgegenzutreten zu können.

77 Vgl. z. B. kollin: Lines, die wir nicht mehr hören können.

78 So wäre an anderer Stelle beispielsweise zu diskutieren, ob die in einigen Musikvideos RAF Camoras den Himmel verdunkelnden Rabenschwärme nicht eine visuelle Anlehnung an Batman-Verfilmungen sind, in denen Fledermausschwärme ein wiederkehrendes Bildelement darstellen (vgl. zu Fledermausschwärmen in den Batman-Filmen Christopher Nolans auch: Joy: The Traumatic Screen, Kap. »*Batman Begins*, Again: The Temporality of Trauma in *The Dark Knight Trilogy*«, S. 53–70).

79 RAF Camora: Gotham City. Auf: Ders.: Anthrazit.

80 Bonez MC & RAF Camora: 500 PS. Auf: Ders.: Palmen aus Plastik 2.

81 RAF Camora: DNA. Auf: Ders.: Zukunft I & II.

82 RAF Camora: Gotham. Auf: Ders.: XV.

83 RAF Camora: Sag nix. Auf: Ders.: Anthrazit RR. Auch wenn es hier darum geht, Gerüchte über den sozioökonomischen Status RAF Camoras zu ironisieren, ließe sich sogar ein Vergleich zur Selbstdarstellung Batmans ziehen, wenn dieser beispielsweise in Christopher Nolans *The Dark Knight* (2008) sagt: »Ich bin, was immer für Gotham nötig ist.« (zit. n.: Löckener: Erlöser in Cape und Kostüm, S. 284).

Nun steht Gotham City im Batman-Universum für New York City als von organisierter Kriminalität heimgesuchte Megacity oder Moloch. Batman ist dort der »heldenhafte[] Alleinkämpfer[]«⁸⁴ als »sozialer Außenseiter [...] in überbetonter Großbürgerlichkeit«⁸⁵ gegen diese Kriminalität. Der soziale Außenseiter lässt sich, wie oben nachgehalten, bei RAF Camora in der Stilisierung des Stadtteils Fünfhaus als Wien der Anderen und der Nichtbeachtung seitens der Öffentlichkeit wiederfinden. Kriminalität, immer wieder mit Verweis auf Waffenbesitz, Schlägereien und Schießereien, ist bei RAF Camora, wie im deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap üblich, positiv besetzt: »Mache Kunst und mache Gewalt«⁸⁶. Den Aspekt der Kriminalitätsbekämpfung bei Batman blendet RAF Camora also aus, dagegen eignet er sich die Finsternis und Einsamkeit dieser »(Großstadt)-Kämpferfigur«⁸⁷ an. Und vor allem eignet er sich den Diskurs über Gotham City als Moloch an, um dieses Bild auf Wien-Fünfhaus zu transponieren. Wien-Fünfhaus wird damit zum von Kriminalität und Gewalt geprägten Stadtteil, erfährt aber erste Züge der romantisierten Überhöhung, indem Gotham City bei RAF Camora positiv besetzt wird. Fünfhaus muss hier nicht mehr »aus dem Dreck« gezogen werden, sondern der »Dreck« wird gewissermaßen *reclaimed* und mythisiert.

Schluss

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in der künstlerischen Strategie RAF Camoras ein mythisiertes Bild Wiens geschaffen wird, aus dem, so die als zwingend logisch präsentierte Konsequenz, der Mythos RAF Camora geboren wird.⁸⁸ Die Selbstmythisierung RAF Camoras wird als unausweichliches Resultat des mythisierten Wiens, das als (post-)moderner Stall in Bethlehem erscheint, dargestellt. Das ist das Bild, das das titelgebende Zitat transportiert. Vielmehr ist jedoch, wie der Durchgang durch einige Stationen des Stadtdiskurses gezeigt hat, der Stadtmythos Wien dem Selbstmythos RAF Camora nachgelagert oder: wiederum durch diesen bedingt, wie nicht zuletzt die Autobiographie verlautbaren lässt. Erst rückwirkend und als bewusste Entscheidung also wird der Stadtmythos Teil der selbstmythisierenden Struktur, die sich seitdem zyklisch gegenseitig speisen. Im Werk RAF

84 Jobs: New York, S. 281.

85 Bachmann: Superhelden, S. 352.

86 Bonez MC, RAF Camora: Letztes Mal. Auf: Dies.: Palmen aus Plastik 3.

87 Vgl. zum »Großstadtkämpfer« als Figur im Rap auch Friedrich: Urbane Klänge, S. 149.

88 Ähnlich der bereits referierten Reaktionen von (Musik-)Medien auf die Selbstsetzung als Messias zeigt auch diese Mythisierung Resonanz. So titelt Stefan Sommers *PULS Musikanalyse: Warum es Yung Hurn, RAF Camora oder Bibiza ohne Wien nicht gäbe*; interessanterweise erläutert der Beitrag das »Warum« überhaupt nicht, sondern setzt es gewissermaßen selbst als gegeben voraus.

Camoras geht es um die Stiftung eines eigenen Diskursuniversums, eines Mythos RAF Camora, der sich durch die Performanz eines ebenso eigenen Regelwerks begründet. Die Stadt dient in diesem diskursiven Universum der Möglichkeit, die eigene Geschichte auch als Stadtgeschichte, als multidimensionale Raumaneignung, nachzuerzählen, sie retrospektiv semantisch aufzuladen und in die *Zukunft* hinein weiterzuspielen. RAF Camora erzählt sein eigenes Osterereignis (Auferstehung von den Toten) und seine eigene Weihnachtsgeschichte (Prophezeiung der Geburt des Messias), das heißt sich selbst als zyklische Messiasfigur als *zwingend* in Wien verortet. Die Stadt ist hier »unkürzbarer Bestandteil«⁸⁹ des »Texts« RAF Camora.

Diskographie (Transkriptionen A. M. S.)

187 Strassenbande: Sitzheizung. Auf: Dies.: Sampler 4. Auf!Keinen!Fall! 2017.
 Bonez MC: Alles nur kein Star. 187 Strassenbande 2023.
 Bonez MC & RAF Camora: Palmen aus Plastik 2. Vertigo 2018.
 Bonez MC, RAF Camora: Palmen aus Plastik 3. Vertigo Berlin 2022.
 RAF Camora: Anthrazit. Indipendenza 2017.
 RAF Camora: Die weiße EP. Indipendenza 2015.
 RAF Camora: Ghøst. Indipendenza 2016.
 RAF Camora: Nächster Stopp Zukunft. Wolfpack 2009.
 RAF Camora, Bonez MC: Palmen aus Plastik. Auf!Keinen!Fall! 2016.
 RAF Camora: Therapie nach dem Album. Wolfpack 2010.
 RAF Camora: Therapie nach dem Tod. Indipendenza 2012.
 RAF Camora: Therapie vor dem Album. Wolfpack 2008.
 RAF Camora: XV. Indipendenza 2023.
 RAF Camora: Zenit. Indipendenza 2019
 RAF Camora: Zenit RR. Indipendenza 2020.
 RAF Camora: Zukunft I & II. Indipendenza 2021.
 Safraoui, HoodBlaq: AKELA. BE.ELA.QU 2024.
 Senidah x RAF Camora: 100%. Bassivity Digital 2019.

Literaturverzeichnis

Bachmann, Christian A.: Superhelden. In: Stephanie Wodianka, Juliane Ebert (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse. Stuttgart, Weimar 2014, S. 352–356.

89 Mahler: Stadttex-te – Textstädte, S. 12.

- Baleva, Martina, Boris Previšić: Les Balkans n'existent pas! Plurale Erbschaften und interdisziplinäre Herausforderungen. In: Dies. (Hg.): »Den Balkan gibt es nicht.« Erbschaften im südöstlichen Europa. Köln u. a. 2018, S. 7–24.
- Burkhardt, Benjamin: »Ich verlang' nicht viel, nur, dass ihr euch daran erinnert«. Zur Konstruktion intertextueller Verweisstrukturen im Deutschrap. In: *Samples* 15 (2017), <https://gfpm-samples.de/index.php/samples/article/view/231> (Stand 11.4.2025).
- Dörfler, Frederik: Hybridität im österreichischen HipHop. Eine Szene, zwei Nationen und ein »dritter Raum«. In: Ralf von Appen, Thorsten Hindrichs (Hg.): *One Nation Under a Groove. »Nation« als Kategorie populärer Musik*. Bielefeld 2020, S. 141–162.
- Gehring, Petra: Was heißt Eigenlogik? Zu einem Paradigmenwechsel für die Stadtforschung. In: Helmuth Berking, Martina Löw (Hg.): *Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*. Frankfurt a. M., New York 2008, S. 153–167.
- Gruber, Johannes: *Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap*. Bielefeld 2016.
- Hellberg, Jonas: Geil! Endlich wieder RAF Camora und Bonez MC! – ein Rant. In: *rap.de* (23.7.2021), <http://rap.de/meinung/189925-geil-endlich-wieder-raf-camora-und-bonez-mc/> (Stand 30.10.2023).
- Herzog, Michael: Plakat aufgetaucht. Was hat RAF Camora vor? In: *HipHop.de* (1.7.2021), <https://hiphop.de/magazin/news/plakat-raf-camora-lebt> (Stand 25.10.2023).
- Jobs, Sebastian: *New York*. In: Stephanie Wodianka, Juliane Ebert (Hg.): *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Stuttgart, Weimar 2014, S. 279–281.
- Joy, Stuart: *The Traumatic Screen. The Films of Christopher Nolan*. Bristol, Chicago 2020.
- Kaltenböck, Nina, David Pesendorfer: Zwischen Raphael und Camora. In: *Redbull.com* (15.8.2023), <https://www.redbull.com/at-de/theredbulletin/rapper-raf-camora-interview> (Stand 30.10.2023).
- Kaser, Karl: *Andere Blicke. Religion und visuelle Kulturen auf dem Balkan und im Nahen Osten*. Wien u. a. 2013.
- Klein, Gabriele, Malte Friedrich: Populäre Stadtansichten. Bildinszenierungen des Urbanen im HipHop. In: Jannis Androutsopoulos (Hg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld 2003, S. 85–101.
- kollin: *Lines, die wir nicht mehr hören können – Superhelden-Special*. In: *HeckMeck.Tv* (2.1.2019), <https://heckmeck.tv/specials/lines-die-wir-nicht-mehr-hoeren-koennen-superhelden-special/> (Stand 19.6.2024).
- Löckener, Fabian: Erlöser in Cape und Kostüm. Religiöse Substrukturen bei den männlichen Superhelden Superman und Batman. In: Christian Wessely, There-

- sia Heimerl (Hg.): Weltentwürfe im Comic/film. Mensch, Gesellschaft, Religion. Marburg 2018, S. 271–288.
- Löw, Martina: Eigenlogische Strukturen. Differenzen zwischen Städten als konzeptuelle Herausforderung. In: Helmuth Berking, Martina Löw (Hg.): Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung. Frankfurt a. M., New York 2008, S. 33–53.
- Mahler, Andreas: Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution. In: Ders. (Hg.): Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination. Heidelberg 1999, S. 11–36.
- Matuschek, Stefan: Mythologisieren: Der doppelte Bezug zum Mythos als literarisches Darstellungsmuster. In: Bent Gebert, Uwe Mayer (Hg.): Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen. Berlin, Boston 2014, S. 172–185.
- O. A.: Abgefahren. Trend der Woche. In: Falter.at Stadtleben, Falter 29/2021 (21.7.2021), <https://www.falter.at/zeitung/20210721/abgefahren> (Stand 30.10.2023).
- O. A.: RAF Camora: »Habe zu Österreich eine Hassliebe«. In: Kronen Zeitung (14.4.2016). <https://www.krone.at/505516> (Stand 15.6.2024).
- O. A.: RAF CAMORA. Neues Video zu »Put-a Madre«. In: laut.de (11.10.2019), <https://laut.de/News/RAF-Camora-Neues-Video-zu-Puta-Madre-11-10-2019-16402> (Stand 30.10.2023).
- Petzer, Tatjana: Topographien der Balkanisierung. Programme und künstlerische Manifestationen der Demarkation und Desintegration. In: Südosteuropa 55/2–3 (2007), S. 255–275.
- RAF Camora [Raphael RAF Camora Ragucci]: Der Pakt. Wien 2021.
- Stemmler, Susanne: Die Stadt erzählen: Hip-Hop in Berlin. In: Katja Carrillo Zeiter, Berit Callsen (Hg.): Berlin – Madrid. Postdiktoriale Großstadtliteratur. Berlin 2011, S. 137–145.
- Todorova, Maria: Imagining the Balkans. New York 1997.
- Wietschorke, Jens: Wien – Berlin. Wo die Moderne erfunden wurde. Ditzingen 2023.
- Wodianska, Stephanie, Juliane Ebert: Vorwort. In: dies. (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse. Stuttgart, Weimar 2014, S. V–VIII.
- Wolbring, Fabian: Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen 2015.

Medienverzeichnis

- RAF Camora: RAF Camora feat. Ghetto Phenomene – PUTA MADRE (prod. by The Royals, Lucry, The Cratez). In: YouTube (11.10.2019), <https://youtu.be/TL9pCd26Fbk?si=cWjnFgkXpboTWTk> (Stand 5.11.2024).

Sommer, Stefan: PULS Musikanalyse: Warum es Yung Hurn, RAF Camora oder Bibi-za ohne Wien nicht gäbe. In: BR puls (7.7.2023), <https://br.de/s/6JoXGFE> (Stand 20.6.2024).

Anhang

Beiträger*innen

Sebastian Berlich hat im DFG-SFB 1472 »Transformationen des Populären« zur Begriffsgeschichte der Popliteratur promoviert. Er ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl von Maren Lickhardt, in der Neueren deutschen und Allgemeinen Literaturwissenschaft an der Universität Siegen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Ästhetiken der Gegenwart, Gattungstheorie und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Pop-Musik. 2022 veröffentlichte er die schmale Studie *Who You Think I Am? Masken in der Pop-Musik* (Berlin).

Rebecka Dürr promoviert im Fachbereich Germanistik an der Schnittstelle zwischen Literatur- und Sprechwissenschaft mit einer komparatistischen Arbeit zur sprechkünstlerischen Gestaltung von Lesung, Slam und Rap. Zu ihren Forschungsinteressen zählen insbesondere Sprech- und Schauspielkunst. Sie ist Mitherausgeberin des Bandes *Poetry, Music and Sound Art: Recent Medial Correlations / Lyrik, Musik und Klangkunst: neuere mediale Konstellationen* (erscheint 2025 bei De Gruyter). Aktuell arbeitet sie als Projektkoordinatorin und Kuratorin im KomponistenQuartier Hamburg.

Anton Fery studiert Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Rap- und Popmusikforschung, Neuere deutschsprachige Literatur, Schreibprozessforschung sowie Postcolonial und Gender Studies. Sein Aufsatz »Schwarze Früchte hängen von Ahornbäumen«: Das Nachleben der Sklaverei in OG Keemos »216« wird 2025 im Rahmen der Edition AVL veröffentlicht.

Mona Gaiser wirkt künstlerisch, organisatorisch und wissenschaftlich in der Kunst- und Kulturszene Kölns mit und arbeitet daneben an ihrer Promotion zu literarischen Wirkungspotentialen. Sie schloss ihren Master an der Universität Duisburg-Essen in den Fachbereichen Germanistik und Kommunikationswissenschaft ab. In ihrer Masterarbeit beschäftigte sie sich mit Widerstandsphänomenen zeitgenössi-

scher Literatur. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Gegenwartsliteratur, Ästhetik und die darstellenden Künste, insbesondere der urbane Tanz.

Hendrick Heimböckel wurde im Rahmen des Graduiertenkollegs »Modell Romanistik« zur Ästhetik religiöser Darstellungsverfahren in der neueren deutschen Literatur promoviert. Zur Zeit der Veröffentlichung dieses Bandes lehrt er in der germanistischen Medien- und Literaturdidaktik sowie -wissenschaft an der Universität Osnabrück. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören Phantastik, historische Semantik und transmediale Literalität. 2025 erscheint im *Open Gender Journal*: »Frauen«. *Eine Didaktik populärkultureller Ästhetiken des Hyperfemininen mit Katja Kravice, Shirin David und Nura.*

Joscha Jelitzki promoviert zu Begehren in der Literatur der Wiener Moderne an der University of Connecticut. 2024 war er als Franz-Werfel-Stipendiat des OeAD in Wien. Neben deutsch-jüdischer Literatur gehören Psychoanalyse, Sexualität und Säkularisierung zu seinen Forschungsinteressen.

Tobias Krüger studiert Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin. Er ist studentische Hilfskraft am Arbeitsbereich von Prof. Michael Gamper sowie im echo-Forschungszentrum von Prof. Anita Traninger. Neben der Beschäftigung mit Rap und Hip Hop gehören zu seinen literaturwissenschaftlichen Interessen: Literatur- und Autorschaftstheorie, Interpunktion/Schriftbildlichkeit, Heinrich von Kleist sowie Margareta und Friedrich Gottlieb Klopstock.

Nils Lehnert wurde mit einer Studie zu Wilhelm Genazinos Romanfiguren an der Universität Kassel promoviert. Er lehrt und forscht als Lecturer für Kinder- und Jugendliteratur/-medien an der Universität Bremen. Schwerpunkte in Lehre und Forschung liegen in Text-Bild- und auditiven Medien, Climate Fiction, Rap, Idylle und den Gender Studies. Lehnert ist Mitherausgeber des Bandes *Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen* (Bielefeld 2020).

Beatrice Adelheid May ist Doktorandin im Fach Neuere Deutsche Literatur an der Goethe-Universität in Frankfurt, wo sie an ihrer Dissertation zu Genderkonstruktionen in deutschsprachigen Popsongs schreibt. Sie ist als freie Journalistin im Lokal- und Kulturjournalismus tätig. Zu ihren Forschungs- und Interessensschwerpunkten gehören kultur- und literaturwissenschaftliche Gender Studies, Popkultur, deutsche Popmusik, insbesondere Rap, Musikvideos und Barockoper.

Rosa Reitsamer ist promovierte Soziologin und Professorin für Musiksoziologie an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zu ihren

Forschungsschwerpunkten zählen die Soziologie der kulturellen Arbeit und der künstlerischen Bewertung, Musik und soziale Ungleichheiten, Geschichte und Theorie der sozialen Ungleichheiten und die Historiographie populärer Musik. Sie ist Mitherausgeberin der Anthologien *Music as Labour* (gem. m. Dagmar Abfalter, Routledge 2022) und *Higher Music Education and Employability in a Neoliberal World* (gem. m. Rainer Prokop, Bloomsbury 2024).

Mirja Riggert hat im Fachbereich der Komparatistik mit einer Arbeit zu Reiseblogs und Gender promoviert. Sie ist Postdoktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur der Universität Tübingen. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Reiseliteratur, Intermedialität, Gender und Queer Studies sowie Popkultur.

Anna Maria Spener studierte an der Ruhr-Universität Bochum Germanistik und Komparatistik. Sie ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin in der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn. Promotionsprojekt: »Berlin als *Jewish Space*: Neuverhandlungen und Recodierungen eines Topos in der jüdischen Gegenwartsliteratur«. Forschungsinteressen: jüdische Literatur im deutschsprachigen Raum von 1900 bis in die Gegenwart, kulturwissenschaftliche Raumtheorien, Bild-Text-Relationen.

Roman Widder ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Literatursoziologie, Realismus, Gegenwartsliteratur. Seine Promotion erschien unter dem Titel *Pöbel, Poet und Publikum. Figuren arbeitender Armut in der Frühen Neuzeit* (Wallstein 2020). Derzeit schreibt er an einem Buch mit dem Titel *Agon, Fürsprache, Simultaneität. Theorie und Verfahrensgeschichte des Realismus*.

Fabian Wolbring ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Literaturdidaktik an der Philipps Universität in Marburg. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählt die Lyrikdidaktik und -theorie, interdisziplinäre Liedforschung, Jugend- und Populärkultur (insbesondere Rap) und Medienreflexionskompetenz (MRK). Seine Monographie *Die Poetik des deutschsprachigen Rap* (Göttingen 2015) gilt als erste systematische literaturwissenschaftliche Erschließung der Gattung.

