

Hier Ironie zu veranschlagen, führt zu kurz. Natürlich betreibt Marsimoto ein Maskenspiel und natürlich wird die Idee der *Realness* auch als Zitat älterer Zeiten der Rap-Geschichte verwendet. Und doch gibt es hier tatsächlich eine Nostalgie nach Authentizität, die in dem Musikvideo auch dadurch bezeugt wird, dass kurze Gastauftritte vieler deutsche Hip-Hop-Größen von Torch und Toni L bis zu Max Herre und Jan Delay zu sehen sind – gleichsam als lebende Schaustücke der beschworenen *Realness*.

Dass Rap nicht primär ein postmodernes Spiel jenseits stabiler Identitäten ist, wird gerade auch im Beef explizit, als der Selbstbehauptung gegenüber konkreten anderen. Keine feste Identität zu haben, ist dabei eine Schwäche – und nicht, wie das Label des Postmodernen es vermuten lassen sollte, eine Stärke. In dem Diss-Track »Das Urteil« (2005), in dem Kool Savas mit Eko abrechnet, greift Savas explizit die Metamorphosen Ekos zwischen verschiedenen Rollen an: »Player, Lover, Türkenrap oder Gangsta – entscheide dich!/Du weißt es nicht, denn du hast keine Identität.«

Gangsta, Ghetto, Straße

Amerikanischer Rap ist bei weitem nicht nur Gangsta-Rap – aber die Figur des Gangstas und das Milieu des Ghettos sind von zentraler Bedeutung für die spezifische Adaption des US-amerikanischen Rap in Deutschland. An der Frage, wie man sich zu diesem Aspekt des US-Rap verhält, scheiden sich im deutschsprachigen Rap die Geister – und kreieren damit eine mehr oder weniger binäre Lagerbildung (zwischen Gangsta-Rap und Studentenrap), wie sie der US-Rap selbst gar nicht kennt. Das ist das Besondere, das es hier zu verstehen gilt: In kaum einem anderen Aspekt kommt der deutschsprachige Rap so sehr zu sich selbst wie in seiner gespannten Haltung zum amerikanischen Gangsta.

Mit dem Album *Straight Outta Compton* (1988) lieferte NWA das Paradigma des Gangsta-Rap, auf das sich deutsche Rapper noch Jahrzehnte später beziehen, auch wenn die eigentliche Musik von NWA viel weniger rezipiert wird als etwa die von späteren Gangsta-Rappern wie Biggie, Tupac, Jay-Z oder Nas. Azad rappt in seinem Lied »Napalm« (2000): »Straight Outta Hessen,/Direkt in eure Fressen.« Und bereits Jahre zuvor nannte das Rödelheim Hartreim Projekt sein Album *Direkt aus Rödelheim* (1994).

Mindestens ebenso alt wie die Versuche, Gangsta-Rap in Deutschland zu imitieren, sind die Reaktionen dagegen. Die Fantastischen Vier rappen schon 1992 in dem Lied »Hiphopmusik« (von dem Album *Vier Gewinnt*): »Es hat ein für allemal mit Hip Hop nichts zu tun,/Sich auf seinem alten Ghettoimage auszuruhen.«

In der Entscheidung, bei aller Imitation der US-Musikform Rap doch nicht die inhaltliche Komponente des Gangstas zu übernehmen, sollte der deutschsprachige Rap sein Gesicht bewahren. Indem er sich bewusst entschied, das Gangsta-Modell nicht nachzuahmen, konnte er behaupten, mehr als nur eine lächerliche Kopie einer fremden Kultur zu sein. Wichtiger noch, er konnte sich so von dem Vorwurf eines frivolen *Blackface* freisprechen, der über dem deutschsprachigen Rap immer latent schwebt. Es wird dezidiert nicht die brutale Realität des Schwarzen Amerikas zu reinen Unterhaltungszwecken nach Deutschland importiert – imitiert von Künstlern, die nicht selbst auf einen vergleichbaren Hintergrund verweisen können.

Als zwischenzeitliche Kompromissbildung zu lesen ist das Beharren auf einer Herkunft des deutschen Rappers zwar nicht aus dem Ghetto, aber doch von der Straße. In dem Lied »Kopf hoch« hören wir von Bushido im Refrain: »Guck mich an, ich mach den Rap von der Straße,/Keiner von euch kriegt mich weg von der Straße.« Und in einer der Strophen heißt es ausführlicher:

Hör dir diesen Track an und du fühlst, wer auf der Straße steht.
Stellt euch vor, ich bin der Typ, der auf der Straße lebt,
Der die Straße liebt, denn ich bin ein Straßenkind.
Ich will kein Star sein, wir sind Jungs, die auf den Straßen sind.

Die Straße kann als → *Synekdote* für das Leben im Ghetto und als Gangsta fungieren; gleichzeitig aber kann die Straße auch als Kontrastbegriff dienen: »Ich bin kein Gangsta, kein Killer, ich bin kein Dieb./Ich bin nicht grundlos böse, ich bin nur ein Junge von der Straße«, rappt Sido in dem Lied »Straßenjunge« (2006) und schafft damit das deutlichste Paradigma dieser Differenz.

Insgesamt schafft der Rap mit seinem Beharren auf der Straße eine Umwertung des Bedeutungsfeldes Straße im Deutschen. Denn noch in den 1980er Jahren war mit der Straße vor allem die auf die Straße gehende linke Protestbewegung konnotiert. Heinrich Böll formulierte so

im Rahmen der Friedensbewegung ein emphatisches Lob der Straße als einem Ort der Politik von unten:

Politiker neigen dazu, die Straße zu verachten oder verächtlich zu machen, zu sagen, wir lassen uns von der Straße nicht beeinflussen. Ich möchte darauf hinweisen, daß alle Parteien, alle Regierungen von der Straße gewählt sind. Sie werden nicht gewählt von der versammelten Herausgeberschaft sämtlicher konservativer Zeitungen, die 0,01 % der Wähler ausmachen. Die Straße wählt, und wenn der berühmte Mann von der Straße, auf den man immer als Werbeopfer, als Wähler so freundlich zugeht, wenn der dann auf die Straße geht, wird er plötzlich verdächtigt.⁵⁰

Erst mit dem Rap wird dieses Bedeutungsspektrum der Straße als Ort des Protests wesentlich verdrängt von dem Bild der Straße als Spielplatz marginalisierter Männlichkeit. Auf der Straße wird nicht protestiert, sondern rumgegangen.

Dass der amerikanische Gangsta-Rap selbst höchstens als eine sehr selektive Reflexion des echten Lebens auf der Straße oder im Ghetto der amerikanischen *inner cities* gelten kann, spielt – ganz anders als in den USA – in den deutschen Debatten kaum eine Rolle.⁵¹ In den USA etwa ist wiederholt kritisch darauf hingewiesen worden, dass die enthusiastische Rezeption des amerikanischen Gangsta-Rap unter Weißen in den USA einherging mit der problematischen Festschreibung Schwarzer Identität auf Gewalt, Drogenkonsum und Armut – uneingedenk der Tatsache, dass die Realität Schwarzen Lebens kaum auf diese Schattenseiten reduziert werden kann.⁵² Kritisiert wurde der Gangsta-Rap in den USA zudem als Effekt einer Kommerzialisierung des Rap. Ohne Rücksicht auf die genuinen Interessen der Schwarzen in Amerika werde von den großen Konzernen eine Musik amplifiziert, in der ein mehrheitlich weißes Publikum seine Vorurteile gegenüber Schwarzen bestätigt finde und seine eigenen Ängste und Fantasien projiziert sehe. Der über

50 Heinrich Böll, Ohne Titel. *Ziviler Ungehorsam im Rechtsstaat*, hg. von Peter Glotz (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983), S. 144–46 (S. 144).

51 Zur Debatte in den USA, siehe v.a. Rose, *The Hip Hop Wars*.

52 Jeff M. Heinzl, »Close to the Edge: ›This is America‹ and the Extended Take in Hip-Hop Music Video.« *Boogie Down Predictions: Hip-Hop, Time, and Afrofuturism*, hg. von Roy Christopher (London: Strange Attractor Press, 2022), S. 48–64 (S. 60).

die großen Labels gewinnbringend vermarktete, gewaltverherrlichende und sexistische Rap stelle in der Figur erwachsener Schwarzer Männer im Grunde ein Abbild verunsicherter weißer Teenager dar.⁵³ In Deutschland dagegen verschiebt sich die Debatten tendenziell dahingehend, dass die US-Musik im US-Kontext für bare Münze genommen wird und allein der Umgang mit ihr in Deutschland problematisch ist.

Verletzungen des Imitationsverbot des amerikanischen Gangsta-Rap in Deutschland wurden über Jahre hinweg szeneeintern kritisch abgestraft. Noch 2005, als der Gangsta-Rap auch in Deutschland schon deutlich an Boden gewonnen hatte, versuchten die Massiven Töne auf ihrem Album *Zurück in die Zukunft* dem deutschen Gangsta-Rap jegliches Daseinsrecht abzusprechen. Gleich im ersten Lied, »Bumerang«, heißt es da, »Dein Viertel ist nicht Ghetto« und »Ghettorap in Deutschland ist wiggidy whack«. Auch die Rapper von Blumentopf gingen auf ihrem Album *Musikmaschine* (2006) ähnlich in die Offensive. In dem Track »Gute Musik« wird (auf freilich eher hilflose) Weise versucht, den G-[angsta]rap humorvoll auszuschalten: »Von mir aus können die Gs ruhig Gs bleiben,/G-mbHs gründen und G-burtstag feiern.«

Dass es vorwiegend weiße, deutschstämmige Rapper ohne offensichtliche Prekariatserfahrung waren, die auf die Unanwendbarkeit des Gangsta-Paradigmas im deutschen Kontext pochten, machte diese Position leicht angreifbar. Eko und Bushido konterten denn auch 2006 mit dem Lied »Gheddo«: »Ihr habt alle reiche Eltern und sagt, Deutschland hat kein Ghetto.«

Dass sich der Gangsta-Rap rund ein Jahrzehnt nach dessen Siegeszug in den USA auch in Deutschland durchsetzen konnte – und zwar trotz der spezifisch deutschen Ursprungsgeschichte des Deutschraps als Alternative zum amerikanischen Gangsta-Rap – hat verschiedene Gründe. Zum einen trifft der Gangsta-Rap genauer in das Herz des Rap als Ausdrucksmittel radikaler Selbstaffirmation. Der Gangsta-Rap mit seiner affirmativen Sicht auf Gewalt und seiner starken Kontrastierung des Rappers mit einer feindlichen Umwelt ist ideales Medium für die Ästhetik der minimalen Moral, die für den Rap insgesamt prägend ist. Der Kampf, der im Ghetto an der Tagesordnung steht, erlaubt dem Subjekt seine Bewährung. Auf je unterschiedliche Weise erkennen Kool Savas, Bushido und andere Gangsta-Rapper ihr eigenes Geltungsbewusstsein als das ureigentliche Thema des Rap.

53 Rose, *The Hip Hop Wars*.

Zum anderen rappt die Generation der Gangsta-Rapper um Savas und Bushido schlicht besser als die Rapper vor ihnen. Solcher Werturteile hat sich die Rap-Forschung lange enthalten wollen – und doch ist ohne sie die Dynamik der Rap-Geschichte kaum nachvollziehbar. Interessant ist dabei, dass innerhalb der Rap-Szene gerade diese künstlerische Überlegenheit den Vertretern der älteren Garde nicht einleuchten wollte. Wenn Gangsta-Rap gewinnen sollte, dann wohl dank seiner Skandalträchtigkeit, aber unmöglich deswegen, weil die Gangsta mit fragwürdigem Bildungshintergrund besser rappen konnten. In »Gute Musik« versucht Blumentopf die Kontroverse um die Existenz des Ghettos in Deutschland so noch siegesgewiss auf die Frage der besseren Musik umzulenken:

2006 schwingt das Pendel zurück,
Wir bringen den Funk und die Samples zurück,
Denn es geht nicht um wir oder die, nicht um conscious oder G,
Es geht einzig und allein nur um gute Musik.

Doch vielleicht gerade weil sich der neuere Rap in seiner thematischen Breite extrem reduziert gab und sehr viel offener dafür war, das amerikanische Vorbild vorbehaltlos zu imitieren, gelang ihm eine größere musikalische Expressivität.

Mindestens noch ein weiterer Aspekt sollten berücksichtigt werden, um den Anreiz des Gangsta-Rap zu erklären. Es gilt den spezifischen Anreiz eines Spiels mit dem Faktischen zu verstehen, der im Gangsta-Rap ein besonders produktives Ausdrucksmittel findet. Überzeugend argumentiert Fabian Wolbring in seiner *Poetik des deutschsprachigen Rap*, dass Rap sich quer verhalte zu der gewöhnlichen Annahme, dass sich Unterhaltung aus dem Fiktionscharakter speise – also aus der Tatsache, dass das Gesagte gerade keinen Anspruch auf direkte faktische Wahrheit erhebt. Stattdessen »erweist [sich] im Falle des Rap gerade das Authentizitätsversprechen als unterhaltend und spannend«. ⁵⁴

Eine scheinbar fernliegende und doch erhellende Parallele erweist sich hier zum (Brief)roman im achtzehnten Jahrhundert, dessen fingierte Faktizität ebenfalls zum Unterhaltungswert mit beitrug. Genauer gefasst speiste sich das Vergnügen im achtzehnten Jahrhundert daraus, dass man zwar annehmen konnte, dass es sich um eine Fiktion handelte

54 Wolbring, *Die Poetik*, S. 172.

(dass die Briefe in Wahrheit vom Autor geschrieben und nicht bloß gefunden worden waren, wie der Autor behauptete etc.) – aber dass die Möglichkeit der Realität doch zumindest immer im Raum mitschwebte. Ähnliches gilt für den Gangsta-Rap mit seinem stark autobiographischen beziehungsweise autofiktionalen Zug: Die Unsicherheit darüber, ob das Gesagte der Wirklichkeit entspricht, vermag die Wirksamkeit von Rap sogar zu steigern, solange jedenfalls die Möglichkeit noch mitschwebt, es könne sich hier um faktische Wirklichkeit handeln. Der Zweifel an der Authentizität unterminiert das ästhetische Vergnügen nicht, sondern trägt zu diesem bei.

Band, Feature, Crew

Eine der markantesten historischen Entwicklungen im Hip-Hop, die sowohl auf die USA als auch auf Deutschland zutrifft, ist die Verdrängung der Gruppe durch Solo-Kunst. Public Enemy, N.W.A. und der Wu-Tang Clan gehören einer anderen Ära an als Nas, Jay-Z, und Eminem – und nach diesen letzteren hat es nie wieder eine wirklich große Bewegung zurück zur Band gegeben. Auch in Deutschland ist die Zeit der Bands – von Advanced Chemistry und dem Rödelheim Hartreim Projekt bis zu Blumentopf, den Massiven Tönen und Freundeskreis – ganz klar Vergangenheit: ein Signum der neunziger Jahre im Deutschrap.

Diese historische Entwicklung hat verschiedene Dynamiken und Antriebe, ist in jedem Falle aber auch eine Konsequenz der Grundeigenschaften des Genres. Der Rapper ist essenziell allein: Er (oder sie) sagt »ich«, bevor »wir« gesagt wird. Capital Bra hat eines seiner Alben tatsächlich *Allein* (2018) genannt, und so hätte gleich eine ganze Reihe von Alben der letzten zwanzig Jahre heißen können. Das erste Lied des Albums *Allein* heißt »Selbst verdient.« In der Hook hören wir: »Doch alles, was wir haben, haben wir uns selbst verdient.«

Korrigierend anzumerken, dass es nur ganz wenige Rapper gibt, die tatsächlich ihre Musik *allein* machen (in Deutschland ist Azad der vielleicht einzige prominente Künstler, der für seine Lieder rappt, Beats programmiert und scratcht), verfehlt, worum es geht.⁵⁵ Nicht, dass der Rapper tatsächlich allein die Musik hervorbringt, ist entscheidend,

55 So etwa in dem Lied »Napalm« aus dem Jahr 2000. Siehe dazu Azads Interviewäußerungen in Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 201.