

MARTIN WAGNER

»MINIMALE MORAL«
EINE THEORIE DES
DEUTSCHSPRACHIGEN RAP

[transcript] Studien zur Populärmusik

Martin Wagner

»Minimale Moral« – Eine Theorie des deutschsprachigen Rap

Studien zur Populärmusik

Martin Wagner (PhD), geb. 1983, ist Professor of German an der University of Calgary (Kanada). Er forscht zur europäischen Literatur- und Geistesgeschichte.

Martin Wagner

»Minimale Moral« – Eine Theorie des deutschsprachigen Rap

[transcript]

Die Publikation im Open Access wurde durch einen »Arts Inspire Grant« der University of Calgary gefördert.

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 © Martin Wagner

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

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839476550>

Print-ISBN: 978-3-8376-7655-6

PDF-ISBN: 978-3-8394-7655-0

Buchreihen-ISSN: 2747-3066

Buchreihen-eISSN: 2747-3074

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Zur Einführung	7
Variationskunst Rap	7
Minimale Moral/ <i>Minima Moralia</i>	10
Nietzsches Seiltänzer	19
Zur Organisation des Bandes und dem Feld der Forschung	22
Teil 1: Das Selbstverständnis des deutschen Rap	29
Geschichtsbewusstsein	29
Prollrap	31
Punk, Punks und Punker	33
Peinlicher Rap	37
Schlummer deutscher Rap	42
Ich bin (k)ein Rapper	44
Amerikanisches Vorbild	45
Name und Maske	49
Gangsta, Ghetto, Straße	54
Band, Feature, Crew	59
Literarische Qualität	64
Teil 2: Formen	71
Reim	71
Gesang und Musikalität	78
Refrain	83
Geräusche jenseits der Sprache	85
Schussgeräusche	88
Buchstabieren	89
Vergleich	93

Metapher	96
Synekdoche	97
Syntax	98
Jahreszahlen	100
Unmarkiertes Zitat	102
Themen-Songs	104
Narrativer Rap	105
 Teil 3: Wert und Unwert	109
Politik	109
Der Soundtrack sozialer Gerechtigkeit?	116
Rassismus	118
Das N-Wort	121
Nazis, Führer, Antisemiten	125
Ratgeber	128
Pädagogik	130
Schule	133
Familie	136
Sexismus und Homophobie	138
Drogen.....	144

Zur Einführung

Variationskunst Rap

In 36 Einträgen zu typischen Topoi und Formelementen entwickelt dieses Buch eine Theorie des deutschsprachigen Rap. Ziel ist es, erstens, das Bewusstseins für die formalen und inhaltlichen Muster des Rap zu schärfen – nicht, um Rap dadurch als schablonenhaft zu entlarven, sondern um zum Genuss an dem Variationsspiel beizutragen, in dem Rap besteht.¹ Über diese Darlegung des Formenspiels im Rap hinaus dient die Analyse der Versatzstücke des Rap aber, zweitens, der Konturierung des besonderen moralischen Gehalts des Rap, der hier mit dem Begriff der *minimalen Moral* gefasst wird. Worum es sich bei dieser minimalen Moral handelt, wird im Folgenden noch näher entwickelt, doch ein zentraler Aspekt besteht in der Affirmation des (sprechenden) Subjekts. In dieser Affirmation steckt ein wesentlicher Anreiz des Genres – für die KunstschaFFenden ebenso wie für das Publikum. Minimal ist diese Moral deswegen, weil sie über das Geltungsbedürfnis des Subjekts hinaus keinen notwendigen weiteren positiven Gehalt hat – und sogar in zahlreichen Formen der Verunglimpfung anderer unmoralisch sein kann. Das mehr oder weniger aggressive *Boasting* und *Dissing* im Rap sind also idealtypische Orte, an denen die minimale Moral zum Ausdruck kommt – aber genauso sind es Lieder des *empowerment*, die von einer Position der

1 Gleichzeitig ist dem Rap die Gefahr des bloß Schablonenhaften bewusst: »Rap ist jetzt in Mode, Songs aus der Schablone, Jeder schreibt den gleichen Unfug, alles Katastrophe.« (Shirin David, »NDA's«, *Bitches brauchen Rap*, 2021) Transkriptionen von Liedzitaten basieren im vorliegenden Buch zum Teil allein auf eigenem Hören, zum Teil nehmen sie online abrufbare bestehende Transkriptionen zu Hilfe. Einzelne Fehler oder von den Künstlern nicht intendierte Schreibweisen oder Versbrüche in meiner Transkription kann ich nicht ausschließen.

(rappenden) Stärke auf Episoden von Schwäche, Ausgrenzung und Misshandlung zurückblicken. So können mindestens unterschiedlich homophobe Lieder wie »King of Rap« (2000) von Kool Savas ebenso wie Sexismus-kritische Tracks wie »Die Freundin von« (2017) von Sookee sinnvoll unter dem Begriff der minimalen Moral subsumiert werden. So basal dieser Begriff der minimalen Moral erscheinen mag, so erlaubt er doch, das Phänomen Rap inhaltlich wie formal erstaunlich klar zu erschließen, und bei den alten Fragen über den sozialen und politischen Wert und Unwert des Genres zu neuen Ergebnissen zu kommen.

Der gewählte Zugang über wiederkehrende formale und inhaltliche Motive ist für Rap insofern naheliegend, als Rap in besonderem Maße von der Tradierung, Variation und – in seltenen Fällen – Neuetablierung stilistischer Topoi lebt. Rap ist, wie Fabian Wolbring dies in seiner wegweisenden Monographie zum deutschsprachigen Rap formuliert hat, »regelpoetisch organisiert«.² Ähnlich beschreibt Johannes Gruber in einer weiteren wichtigen Arbeit Rap als »ein rhetorisches Spiel nach tradierten Regeln.«³

Rap ist nicht primär auf Originalität aus, sondern Variationskunst – so wie dies die literaturwissenschaftliche Forschung für die mittelalterlichen Minnesänger und die altgriechischen Rhapsoden herausgestellt hat (und tatsächlich hat sich die mediävistische Germanistik für den Rap zu interessieren begonnen).⁴ Rap, jedenfalls deutscher Rap, lässt sich, entgegen anderslautenden Behauptungen, nur mit Einschränkungen mit der für die Kunst allgemein geltenden Formel erschließen, dass es einerseits um die Erfüllung eines bestehenden Normenkodex gehe und andererseits um dessen Überschreitung.⁵ Der Anspruch an den Rap ist

-
- 2 Fabian Wolbring, *Die Poetik des deutschsprachigen Rap* (Göttingen: v&r unipress, 2015), S. 135.
- 3 Johannes Gruber, *Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap* (Bielefeld: transcript, 2016), S. 10.
- 4 Gruber, *Performative Lyrik*, S. 29–30. Eine dezidierte Annäherung des Rap an den Minnesang hat Torch in dem kurzen Track »Der flammende Ring« (von seinem Album *Blauer Samt*, 2000) versucht. Auch der Rapper Spax hat eine Verbindung vom Rap zum Minnesang hergestellt. Vgl. Wolbring, *Die Poetik*, S. 457.
- 5 Dass Rap sogar in besonderem Maße in dieses Muster fällt, behaupten Gabriele Klein und Malte Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), S. 200.

ein anderer und gewissermaßen ein niedrigerer. Die wesentliche Ambition gilt der Erfüllung von Erwartungen, nicht deren Überschreitung – so überraschend dies auch klingen mag angesichts dessen, dass Rap in seinem agonalen Charakter auf einen Überbietungsgestus angewiesen zu sein scheint. Doch, wie Kool Savas in dem Refrain des Liedes »Haus und Boot« (von dem Album *Der beste Tag meines Lebens*, 2002) betont, geht es beim Rap zunächst einfach darum, die etablierte Technik zu beherrschen: »Du brauchst weder Fame noch dir ein Auto zu holen,/Sondern Rhymes, die zum Instrumental passen und flowen.«

Gut zu rappen, bedeutet in Deutschland, die Regeln des Spiels befolgen zu können. Das war vor allem in den Anfangsjahren des Rap prägend, als es primär darum ging, über die Etablierung und Befolgerung klarer Regeln behaupten zu können, dem amerikanischen Muster nahezukommen. Die deutsche Hip-Hop-Pionierin Cora E. hat dies rückblickend mit einem guten Maß an Selbstkritik so beschrieben: »Ich war ja auch total die Polizistin. Es musste alles streng nach Regeln laufen, und wenn es das nicht tat, habe ich es gehasst.«⁶

Natürlich werden die Regeln des Rap immer wieder auch erweitert oder verändert – und auch diesen Entwicklungen gilt ein entscheidendes Augenmerk in den Beiträgen dieses Buchs. Aber der Wandel ist für den deutschen Rap weniger wichtig als für andere Kunstformen. Bekannt ist das Zitat Walter Benjamins, dass »alle großen Werke der Literatur eine Gattung auflösen oder sie gründen«.⁷ Deutschsprachiger Rap misst sich nicht an dieser Erwartungshaltung. Viele der großen Werke der Rap-Geschichte haben schlicht dazu beigetragen, die Vitalität der Gattung – und, mehr noch, die Vitalität des jeweiligen Rappers – evident zu machen.

Mit dem Begriff der Regelpoetik ist aber doch nur ein Teil des Phänomens Rap getroffen. Mit Regeln lassen sich Aspekte bezeichnen, wie dass eine Strophe aus 16 mit Endreim verbundenen Versen bestehen muss, und dass ein Lied aus mindestens zwei, normalerweise aber drei solcher Strophen zu bestehen hat. Für bestimmte Subgenres könnte als Regel formuliert werden, dass auch der Refrain nicht gesungen werden darf, dass nur selbst geschriebene Texte vorgetragen werden dürfen,

6 Cora E. in *Könnt ihr uns hören? Eine Oral History des deutschen Rap*, von Jan Wehn und Davide Bortot (Berlin: Ullstein, 2019), S. 68.

7 Walter Benjamin, »Zum Bilde Prousts.« *Illuminationen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974), S. 335–48.

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

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

Minimale Moral/*Minima Moralia*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ Einige einschränkende Bemerkungen zur oft behaupteten Textlastigkeit des Rap finden sich in dem Eintrag → *Narrativer Rap*.

¹² Zu Rap im Kontext der sozialen Krise der achtziger Jahre, siehe Tricia Rose, *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – And Why It Matters* (New York: Basic Books, 2008), S. 1–30.

¹³ Jason Rodriguez, »Color-Blind Ideology and the Cultural Appropriation of Hip-Hop.« *Journal of Contemporary Ethnography*, Bd. 35, Nr. 6, 2006, S. 645–68 (S. 653).

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

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

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

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

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

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

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

ein fragender oder unsicherer Sprechmodus geradezu ausgeschlossen wird.¹⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nietzsches Seiltänzer

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

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

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

über ihn rüber. Im Angesicht seiner Niederlage fällt (oder springt?) der beschämte erste Seiltänzer in die Tiefe:

Inzwischen nämlich hatte der Seiltänzer sein Werk begonnen: er war aus einer kleinen Thür hinausgetreten und gieng über das Seil, welches zwischen zwei Thürmen gespannt war, also, dass es über dem Markte und dem Volke hieng. Als er eben in der Mitte seines Weges war, öffnete sich die kleine Thür noch einmal, und ein bunter Gesell, einem Possenreisser gleich, sprang heraus und gieng mit schnellen Schritten dem Ersten nach. »Vorwärts, Lahmfuss, rief seine fürchterliche Stimme, vorwärts Faulthier, Schleichhändler, Bleichgesicht! Dass ich dich nicht mit meiner Ferse kitzle! Was treibst du hier zwischen Thürmen? In den Thurm gehörst du, einsperren sollte man dich, einem Bessern, als du bist, sperrst du die freie Bahn!« – Und mit jedem Worte kam er ihm näher und näher: als er aber nur noch einen Schritt hinter ihm war, da geschah das Erschreckliche, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte: – er stiess ein Geschrei aus wie ein Teufel und sprang über Den hinweg, der ihm im Wege war. Dieser aber, als er so seinen Nebenbuhler siegen sah, verlor dabei den Kopf und das Seil; er warf seine Stange weg und schoss schneller als diese, wie ein Wirbel von Armen und Beinen, in die Tiefe. Der Markt und das Volk glich dem Meere, wenn der Sturm hineinfährt: Alles floh aus einander und übereinander, und am meisten dort, wo der Körper niederschlagen musste.³¹

Im Bilde des zweiten Seiltänzers ist das *Boasting* des Rappers entworfen. Die Freude des Stärkeren über sich selbst wird von keinem Deut Mitleid getrübt. Gnadenlos verspottet er den Schwächeren – und wenn er ihn auch nicht selbst in die Tiefe stürzt, nimmt er doch seinen Sturz billigend in Kauf.

Für Nietzsche verkörpert sich in dem zweiten Seiltänzer der Übermensch. Den Übermenschen zu bejahren, heißt, sich selbst zu bejahren – und in sich selbst das Leben in seiner Stärke. Anstatt aus Angst und Schwäche eine Beharrung auf dem Status Quo und eine christliche

31 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra I–IV. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999), S. 21.

»Fernstenliebe« zu predigen, bejaht man das Leben in all seiner Vitalität und Brutalität.³²

Die Produktivität des Verweises auf Nietzsche ergibt sich gerade auch aus ihrem Bezug zu Adornos *Minima Moralia*. Adorno schrieb *Minima Moralia* als eine »traurige Wissenschaft« (wie es gleich zu Beginn der Zueignung heißt).³³ In dieser Bezeichnung positioniert sich Adorno klar in Abgrenzung zu Nietzsche, der seine Philosophie als »fröhliche Wissenschaft« darstellte.³⁴ Die Traurigkeit der Adorno'schen Wissenschaft (und ihr Abstand zu Nietzsche) ergibt sich daher, dass Adorno glaubte, in einem Zeitalter zu leben, das dem Individuum seine Daseinsberechtigung entziehe: »[D]ie Nichtigkeit, die das Konzentrationslager den Subjekten demonstrierte«, schreibt Adorno, »ereilt bereits die Form von Subjektivität selber.«³⁵ Dabei ist Adorno das Konzentrationslager – ganz in der Linie der klassisch-marxistischen Orthodoxie – nur extreme Ausdrucksform des modernen kapitalistischen Systems insgesamt, das dem Einzelnen keinen Raum lässt. Nietzsche steht Adorno für das Gegenbild einer Moderne, die das Subjekt zunehmend in Frage stellt.³⁶ Die Affirmation des Ichs im Rap ist dieser Auslöschung des Subjekts diametral und heroisch entgegengesetzt.

Adorno freilich hätte dem Rap die Rekonstitution des Subjekts nicht zugestanden. Den Versuch einer solchen Rekonstitution hätte er als Fetisch der Kulturindustrie interpretiert, dessen Attraktivität sich nur aus der real statthabenden Vernichtung des Subjekts bezieht. Es gilt hier, was der Soziologe Markus Schroer für Adornos Reaktion auf die zeit-

32 Nietzsche's Über-Seiltänzer stürzt seinen Vorgänger nicht direkt vom Seil; der Rapper im *Battle* tut dies tendenziell doch (oder gibt dies jedenfalls vor). Damit ist ihm eine Aggressivität eigen, die für Nietzsche höchstens sekundär ist.

33 Adorno, *Minima Moralia*, S. 13.

34 *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882) ist eines von Nietzsches Hauptwerken. Adorno zitiert aus diesem Buch in *Minima Moralia*, S. 83.

35 Adorno, *Minima Moralia*, S. 14.

36 Die Moderne wird gleichsam daran gemessen, ob sie mit Nietzsches Philosophie und Lebensführung vereinbar ist. In seiner Kritik der *work-life balance* etwa bemerkt Adorno: »Man könnte aber Nietzsche so wenig in einem Büro, in dessen Vorraum die Sekretärin das Telefon betreut, bis fünf Uhr am Schreibtisch sich vorstellen, wie nach vollbrachtem Tagewerk Golf spielend.« Adorno, *Minima Moralia*, S. 148.

genössische Zelebrierung des Individuums insgesamt geltend gemacht hat:

Vieles spricht dafür, dass Adorno auch heute kaum mehr denn eine Individualisierungsideologie am Werk gesehen hätte, die dem Einzelnen einzureden versucht, dass es auf ihn ankäme, während sie hinter seinem Rücken seine Substitution vorbereitet.³⁷

Gegen diese Kritik, bloße Individualisierungsideologie zu sein, aber verwahrt sich der Rap mit jedem Beat und jedem Reim.

Zur Organisation des Bandes und dem Feld der Forschung

Die einzelnen Einträge in diesem Buch können unabhängig voneinander gelesen werden. Gleichzeitig aber schließen die einzelnen Essays teilweise lose aneinander an oder behandelten verwandte Themen. Um diese Bündelung etwas besser erkennbar zu machen, sind die verschiedenen Texte in drei größere, thematisch je unterschiedlich fokussierte Abteilungen organisiert. In Teil 1 werden vorwiegend Fragen des Selbstverständnisses des deutschen Rap geklärt (zum Beispiel das Verhältnis der Deutschräpper zum amerikanischen Vorbild). Teil 2 ist den formalen Aspekten des Rap gewidmet (Reim, Vergleich, Metapher etc.). In Teil 3 geht es vorwiegend um explizite Wertungskategorien (wie Sexismus, Homophobie, Rassismus). Auf weitere Verbindungen zwischen den verschiedenen Essays wird mit Querverweisen hingewiesen. In allen drei Abschnitten orientiert sich die Analyse primär an inhaltlichen oder formalen Elementen im Rap selbst. Aspekte der Rezeption werden ebenso wie kulturelle Einflüsse und Kontexte nur am Rande behandelt.

Trotz der Bandbreite der behandelten Themen kann weder die Erwartung eines Rap-Handbuchs (das es überraschenderweise immer noch nicht gibt), noch die eines Rap-Lexikons erfüllt werden. Vollständigkeit wird nicht angestrebt. Auch wenn der Anspruch besteht, einige herausragende Aspekte der Gattung abzudecken, ließen sich in jeder der drei Abteilungen dieses Buches leicht noch weitere Einträge

37 Markus Schroer, »Ende des Individuums.« *Adorno Handbuch*, hg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Stuttgart: Metzler, 2011), S. 277–82 (S. 282).

hinzufügen. Zudem bietet auch jeder der bestehenden Einträge nur einen knappen Aufriss eines Themas. In nicht wenigen Fällen – etwa beim Reim, beim Vergleich oder bei Aspekten wie der Homophobie und dem Rassismus – könnte man auch eine Monographie mit dem jeweiligen Thema allein füllen. Tatsächlich liegen zu diesen besonders augenfälligen Aspekten des Genres Rap bereits längere Arbeiten vor. Bei diesen Themen können sich die Beiträge im vorliegenden Buch nur ergänzend und korrigierend anbieten, während sie in anderen Fällen – etwa in der Diskussion der zentralen Kategorie von Peinlichkeit oder in der Verhandlung der Synekdoche – noch kaum erkannte Rap-Aspekte für die weitere Diskussion erschließen.

Nicht um Vollständigkeit der Beschreibung geht es also in diesem Buch, sondern – erstens – darum, zu zeigen, dass sich Rap über ein bestimmtes Vokabular von Motiven erschließen lässt, und – zweitens – darum, über die einzelnen Einträge hinweg, die spezifische moralische Haltung des Genres Rap sichtbar zu machen. Die Gedankengänge werden in kritischem Dialog mit – und dankbar aufbauend auf – der geistes- und sozialwissenschaftlichen Literatur zum deutschsprachigen Rap entwickelt, die seit ihren Anfängen um die Jahrtausendwende in stetem Wachstum begriffen ist.³⁸

Dass es dabei gerade Soziologen waren, die sich in Deutschland dem Phänomen Rap widmeten, ist wohl kein Zufall (wobei sich in der jüngsten Vergangenheit auch Germanisten in gewichtigen Monographien geäußert haben³⁹). Wenn die Forscherinnen und Forscher auch in der Mehrzahl (gealterte) Hip-Hop Fans zu sein scheinen, verspricht die Disziplin der Soziologie doch den Deckmantel einer kritischen Distanz, der vor jeder allzu eindeutigen Stellungnahme schützt. In der Literaturwissenschaft, die sich nach wie vor oft mit den jeweiligen Lieblingsdichterinnen beschäftigt, wäre dies weniger evident. Tatsächlich betonen die Herausgeber des soziologisch geprägten Sammelbandes *Deutscher Gangsta-Rap* ihre Distanznahme von jeglicher Wertung: »Ob Gangsta-Rap dabei gut oder schlecht, kritisch oder neutral, ›real-

38 Die Datierung folgt Marc Dietrich und Heidi Süß, *Rap & Rassismus. Zur Aushandlung von Rassismus in Musikvideos, (Szene-)Medien und Social Media* (Weinheim: Beltz Juventa, 2023), S. 27.

39 Siehe vor allem die bereits zitierten Bücher von Fabian Wolbring (*Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, 2015) und Johannes Gruber (*Performative Lyrik und lyrische Performance*).

oder ›fake‹ ist, kann aus unserer Sicht nicht beantwortet werden.«⁴⁰ Insgesamt als wertvoll wird Gangsta-Rap primär aus soziologischer Perspektive eingeschätzt – und zwar unter Berufung auf drei Gründe. Erstens gilt Gangsta-Rap als Ort »der symbolischen Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen«. Zweitens wird auf das Potenzial hingewiesen, dass die »Bildwelten des Gangsta-Rap als kultureller Pool von Identifikationsangeboten für Jugendliche« dienen. Drittens heißt es, dass sich »über die Analyse von Gangsta-Rap-Images schließlich auch Rückschlüsse über allgemeine zeitgenössische Kultur ableiten« lassen.⁴¹ In einem neueren Band formuliert Marc Dietrich diesen letzten Punkt so: »HipHop ist so etwas wie ein Seismograf gesellschaftlicher Themen und Konflikte.«⁴²

Gegen diese rein soziologische Perspektivierung nimmt das vorliegende Buch dezidiert Stellung. Die soziologische Beobachtung birgt in sich eine Tendenz zur Herablassung. Die folgende Aussage aus einem der Beiträge zu dem zitierten Sammelband, in dem Rap als Projektionsfläche der Marginalisierten gepriesen wird, liefert ein anschauliches Beispiel:

Indem der Rap die Situation räumlich marginalisierter Jugendlicher in Großstädten und die ihnen vertrauten Problem thematisiert, bietet er ihnen die Möglichkeit, sich mit dem eigenen Stadtteil zu identifizieren.⁴³

-
- 40 Seeliger und Dietrich, »G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung.« *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, hg. von Marc Dietrich und Martin Seeliger (Bielefeld: transcript, 2012), S. 21–40 (S. 26). Diese wertungsfreie Haltung wird allerdings nicht in allen Beiträgen durchgehalten. Anna Lenz und Laura Paetau etwa präsentieren sich in ihrem Kapitel – »Nothing but a B-Thang? Von Gangsta-Rappern, Orthopäden und anderen Provokateuren« (S. 109–64) – dezidiert als feministische Hip-Hop-Fans. Gleichzeitig distanzieren sie sich von einzelnen Künstlern, vor allem von Bushido. Die Vermeidung einer Wertung von Rap findet sich auch in der Monographie des Germanisten Fabian Wolbring (*Die Poetik*, S. 137).
- 41 Seeliger und Dietrich, »G-Rap auf Deutsch«, S. 23.
- 42 Dietrich und Süß, *Rap und Rassismus*, S. 13. Daniel Haas schreibt über Bushido, dass er »die gesellschaftlichen Folgen sozialer Benachteiligung« in Zeiten der Agenda 2010 veranschauliche (Haas, *Hip-Hop*, S. 17).
- 43 Lena Janitzki, »Sozialraumkonzeptionen im Berliner Gangsta-Rap. Eine stadtssoziologische Perspektive.« *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftlich*

Zwar mag es nicht grundsätzlich falsch sein, dass Rap auch für die sozial Benachteiligten ein wichtiges Diskurs- und Identifikationsangebot bietet. Jedoch wird Rap damit gleichzeitig auf Armeslänge gehalten und tendenziell als klassenspezifisches Phänomen abgewertet. Entgegen der soziologischen Festschreibung des Rap auf die Milieus der Marginalisierten, geht es in diesem Buch darum, die *Kunst* des Rap zu erforschen, sowie dem weitaus universelleren Appeal des Rap Rechnung zu tragen. Als Vehikel der minimalen Moral ist Rap große Kunst, die bewegt und – in der Frage nach Moralität dieser minimalen Moral – uns alle herausfordert.

Affinität hat das vorliegende Buch am ehesten mit einer der grundlegenden englischsprachigen Studien zum US-amerikanischen Rap, Adam Bradleys *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* (2009; zweite, überarbeitete Auflage, 2017) sowie mit dem, was gewissermaßen als das deutsche Äquivalent zum *Book of Rhymes* gelten kann, nämlich Fabian Wolbrings bereits genannte Monographie *Die Poetik des deutschsprachigen Rap* (2015). Bradleys Buch bietet die erste gründliche Auseinandersetzung mit der Stilistik des Rap. Dabei greift der US-amerikanische Professor gekonnt auf das klassische literarische und literaturwissenschaftliche Wissen zurück, um den Rap zugänglich zu machen. Bradley behandelt Rap als genuin eigene, und doch in der literaturgeschichtlichen Tradition verortete Kunstform und bricht diese auf sechs verschiedene Grundaspekte runter, denen er jeweils ein eigenes Kapitel widmet. Die ersten drei dieser Aspekte sind formaler Natur (Rhythmus, Reim, Wortspiel); die anderen drei sind eher inhaltlicher Natur (Stil, Erzählen, *Signifying*).⁴⁴

Auch wenn Bradleys Monographie prägend für meinen Zugang zum Rap ist, weiche ich in Struktur und Inhalt meines Buchs in zwei entscheidenden Punkten von Bradley ab. Zum einen behandle ich eine wesentliche größere Bandbreite von Konzepten. An die Stelle der sechs größeren Kapitel treten bei mir 36 knappere Einträge. Damit verbunden ist die Einsicht, dass Rap mit einem wesentlich breiteren Fundus typischer stilistischer und inhaltlicher Versatzstücke ausgestattet ist, als Bradleys Buch das suggeriert. Jenseits von so basalen Elementen wie Reim und Vergleich ist es eine Vielzahl ›kleinerer‹ Figuren, wie die Nennung von

che Beiträge zu einem Pop-Phänomen, hg. von Marc Dietrich und Martin Seeliger (Bielefeld: transcript, 2012), S. 285–308 (S. 290).

44 Auf Englisch: Rhythm, Rhyme, Wordplay, Style, Storytelling, Signifying.

Jahreszahlen oder die Imitation von Schussgeräuschen, die zur Konstitution des Genres Rap beiträgt. Zum anderen wird jedenfalls stellenweise versucht, über den weitestgehend deskriptiven Gestus Bradleys hinzugehen. Die Beschreibung stilistischer und inhaltlicher Momente wird spekulativ erweitert, um so versuchsweise tiefere Einblicke in die kulturelle und moralische Bedeutung des Rap zu gewinnen.

Zitiert werden auf den folgenden Seiten zahlreiche Liedtexte von deutsch- und englischsprachigen (vorwiegend US-amerikanischen) Rappern. In seiner Grundtendenz will der Zitatfundus vorurteilslos und möglichst allumfassend sein – vor allem im Bereich des deutschsprachigen Rap, der hier im Vordergrund steht. Das bedeutet, das ältere und neue Rapper aus ganz Deutschland zu Wort kommen. Nennung finden sowohl »harmlosere« als auch brutalere Texte – politische korrekte ebenso wie diskriminierende. Die Beispiele reichen zeitlich von den Advanced Chemistry-Liedern der frühen 1990er Jahre bis zu Meros Hits aus der jüngsten Vergangenheit. Stilistisch reicht die Bandbreite von Deichkind, Blumentopf, MC Rene und den Fantastischen Vier bis zu Bushido, Haftbefehl und Xatar. Inhaltlich bewegt sich der Korpus von Kool Savas und Capital Bra bis zu Edgar Wasser und Sookee. Bei allen großen stilistischen und inhaltlichen Unterschieden werden die verschiedenen Künstler als Teile desselben Phänomens Rap verstanden, dessen Grundton der der minimalen Moral ist. Torch und Haftbefehl, Bushido, Shirin David und die Rapper von Blumentopf sind in diesem spezifischen Sinne Geistesverwandte.

Die meisten – aber bei weitem nicht alle – vorgestellten Künstler sind Männer. Noch im Jahr 2003 schrieben die Soziologen Gabriele Klein und Malte Friedrich in ihrem deutschsprachigen Klassiker zur Hip-Hop-Kultur, dass es sich bei dieser um eine »Männerwelt, von Männern – für Männer« handle.⁴⁵ Das stimmte schon damals nicht ohne Weiteres (weder für die USA, noch für Deutschland), und es stimmt heute noch sehr viel weniger. Forscher haben gar von einem »enormen Zuwachs von Frauen im Rap« in der jüngsten Vergangenheit gesprochen.⁴⁶ Mit Melbeatz unter den Produzentinnen und Schwester Ewa, badmómzjay und vielen anderen mehr unter den Rapperinnen, ist

45 Klein und Friedrich, *Is this real?*, S. 24.

46 Heidi Süß, »Ihr habt lang genug gewartet.« *Rap und Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*, hg. von Heidi Süß (Weinheim: Beltz Juventa, 2021), S. 7–25 (S. 12).

deutscher Hip-Hop auch von Frauen geprägt. Im Publikum sind nach einigen Erhebungen Frauen sogar bereits seit den 2000er Jahren in der Mehrheit.⁴⁷ Trotzdem bleiben die Frauen unter den Künstlern nach wie vor in der Minderheit, und das spiegelt sich auch in dem Liedfundus wider, der die Grundlage für dieses Buch bildet.

47 Für eine Zusammenfassung dieser Erhebungen, siehe Wolbring, *Die Poetik*, S. 70–71.

Teil 1: Das Selbstverständnis des deutschen Rap

Geschichtsbewusstsein

Es ist eines der grundlegenden Paradoxe des Phänomens Rap, dass gerade diese so gegenwartsbezogene Kunst (→ *Jahreszahlen*) ein für die Populärmusik einzigartig stark ausgeprägtes Bewusstsein für die Geschichte des eigenen Genres hat. Daniel Haas bestätigt dies, wenn er schreibt, dass »das Genre [Rap] konservativ und auf Geschichtspflege bedacht ist wie keine andere Spielart des Pop.«¹

Das Vorbild für das Geschichtsbewusstsein im deutschen Rap ist, wie so oft, der amerikanische Rap, der selbst schon früh historiographisch wird, etwa in dem Lied »Hip Hop Rules« (1989) der Boogie Down Productions:

Way back in the days, 1979,
Fatback Band made a record using rhyme.
In the same year come the Sugarhill Gang,
With the pow pow boogie, and the big bang bang.
R&B, disco, pop, country, jazz,
All thought hip-hop was just a little fad.

Wie in diesen Versen schon deutlich wird, ist die Geschichtsschreibung im Rap Teil der Selbstversicherung des Genres. Sie ist gleichermaßen das Analogon zum Selbstlob des Rappers – und mit diesem ist sie auch aufs engste verknüpft.

Im deutschen Kontext ist das Paradox einer überaus frühen Besinnung auf Geschichte noch markanter als in den USA. Tatsächlich beginnt der deutsche Rap – jedenfalls wenn man auf die veröffentlichten und publikumswirksamen Tonträger schaut – beinahe mit einer Retrospektive.

¹ Haas, *Hip-Hop*, S. 22.

Das Lied »Kapitel 1« von Torch, das erstmals 1993 auf einem Sammelalbum veröffentlicht wurde, ist das Ur-Gestein des deutschen Rap – seine ersten Verse aber lauten: »Ich weiß noch genau, wie das alles begann.« Am Anfang war die Rückschau. Spätestens mit dem Beginn der zweiten Strophe dann schreibt sich Torch selbst ein in die Geschichte des deutschen Rap: »Ich hab das Freestyle-Reimen eingeführt, und zwar schon vor Jahren,/Von Kiel bis Biel bin ich auf jedes Jam gefahren.« So betritt Torch die Bühne der Musikgeschichte als Klassiker. Torchs Debütalbum, *Blauer Samt*, kam sogar erst sieben Jahre nach »Kapitel 1«, im Jahr 2000, heraus. Auf diesem Debütalbum ist Torch endgültig in die Rolle des alten Herrn des deutschen Rap gerückt (wobei er im Jahr 2000 erst 29 Jahre alt wurde; im Jahr der Veröffentlichung von »Kapitel 1« feierte er also sogar erst seinen 22. Geburtstag).

Im Jahr vor dem Erscheinen von *Blauer Samt* hatte auch Max Herre in dem Lied »Erste Schritte« auf dem Freundeskreis Album *Esperanto* (1999) seine eigene Rap-Geschichte geschrieben. Noch stärker als bei Torch verschränkt sich hier die Ursprungserzählung des deutschen Rap mit dem persönlichen Bildungsroman Max Herres. Deutscher Rap entsteht in eben dem Maße, wie Max Herre ihn entdeckt. In den 1980er Jahren, so wird in dem Lied erzählt, hörte und produzierte Herre noch eine Reihe verschiedener Musikstile (Reggae, Soul und Blues werden genannt). »Es wurde '92, bis ich Rhymes auf Deutsch schrieb«, erklärt Herre, und diese Äußerung könnte gleich auch stellvertretend für den Rap in Deutschland insgesamt stehen (dessen Anfänge ja bekanntlich überwiegend anglophon waren).

Man muss diese Parallele zwischen Autobiographie und Historiographie hervorheben, um das eingangs genannte Paradox auflösen zu können. Der Verweis auf die Geschichte legitimiert den Rapper in der Gegenwart. Es geht um eine Adelung des Rap als Genre, aber mehr noch um die Legitimierung des Rappers durch die Historie, die er kennt, und zu der er selbst gehört. Es handelt sich also in der Rückschau des Rap um ein gleichsam heilsgeschichtliches Narrativ, das in der eigenen Figur mündet, die das Ende der Geschichte bedeutet.

Da es sich bei der Rap-Historiographie letztlich um eine Rap-typische Figur der Selbstlegitimierung handelt, mag es auch nicht verwundern, dass dieses stilbildende Element der 1990er Jahre bei jüngeren Bands viel weniger anzutreffen ist. Und das gilt für Deutschland ebenso wie für die USA. Insofern die neueren Rapper an den Ursprüngen des Rap keinen persönlichen Anteil behaupten können und auch die

Konstruktion einer klaren linearen Genre-Entwicklung, an dessen Ende man stehen könnte, zunehmend an Evidenz einbüßt, verliert die historische Perspektive an Interesse. Das mag eine überraschende Pointe sein, die Genre-Beobachter in den neunziger Jahren so wohl noch nicht verstanden hätten. Erst aus der Rückschau ergibt sich, dass die vermeintliche Historiographie im Rap vor allem als Teil der Autobiographie relevant war.

Prollrap

In dem Lied »30-11-80« von Sidos gleichnamigem Album aus dem Jahr 2013 rappt Bushido »Prollrap regiert«. Im selben Jahr schafft es das vom Feuilleton als »Prollrap« klassifizierte Album *Jung, Brutal, Gutaussehend 2* von Farid Bang und Kollegah auf Platz 1 der deutschen Albumcharts. Ein Jahr darauf bezeichnet sich Kollegah in dem Lied »Universalgenie« (von dem Album *King*, 2014) als »einen zur übersteigerten Hybris neigenden Proleten.« Und natürlich erweist Bushido mit seiner Erklärung auch eine Reverenz an Sido selbst, der in seinem Hit »Straßenjunge« aus dem Jahr 2006 stolz verkündet hatte: »Ich bin ein asozialer Proll und Prolet.«²

Insgesamt aber ist der Prollrap als Kategorie trotz gelegentlicher Erwähnung verhältnismäßig wenig beachtet geblieben. Gesprochen wird viel eher von Gangsta-Rap, ›Kanak-Rap und Straßen-Rap einerseits, beziehungsweise Conscious-Rap, Independent-Rap und Studenten-Rap andererseits.³ Dabei ist der Prollrap eine für die deutsche Rap-Geschichte entscheidende Kategorie – vor allem in den 2000er Jahren, aber mindestens in der Rückschau auch schon für die Jahre zuvor (das Label »Prollrap« wurde etwa bereits für das Rödelheim Hartreim Projekt der neunziger Jahre gebraucht).⁴

2 Sidos Begriff des »asozialen Proleten« verweist noch auf die Kategorie des Asis, die sich auf ähnliche Weise interpretieren ließe, wie dies hier für den Proleten geschieht. Vgl. etwa auch die Aussage von Baba Saad (in dem Lied »Der Pate 2« [2012]): »Ich bin dieser Junge, der den Asi-Flow in Deutschland entdeckt hat.«

3 All diese Kategorien finden sich etwa in dem Glossar von Dustin Breitenwischer, *Die Geschichte des Hip-Hop*. 2. Auflage (Stuttgart: Reclam, 2022), S. 275–80.

4 Verlan und Loh, *35 Jahre HipHop*, S. 416.

Kulturhistorisch nicht unwichtig ist dabei, dass der Begriff des Prolls selbst ein Neologismus der frühen 1990er Jahre ist.⁵ Ein linguistisches Fachwörterbuch für Neologismen dieser Epoche definiert den Proll als »jemand, der sich ordinär, primitiv und angeberisch verhält«. Die in den 2000ern erfolgreichen Rapper sind aufgewachsen – sozialisiert, möchte man sagen – im Sternzeichen des Prolls, in dem der Proletarier alten Stils zum konsumkräftigeren, aber zugleich vollends geist-, kultur- und politisch bewusstseinslosen Sinnbild einer neuen Ära mutiert. Wenn der Proll auch ursprünglich eher weiß und deutschstämmig konnotiert ist – das zitierte linguistische Wörterbuch verweist auf Oberlippenbart, Vokuhila, [deutsche] Fahne, und dialektale Sprache⁶ – wird die Ästhetik bald auch in der migrantisch geprägten Kultur beerbt. Bushido und vor allem Sido machen die Prollkultur im Hip-Hop zentral. Vorbei ist die Zeit, in der sich der Rap sowohl in seiner ernsteren Form (wie beim Freundeskreis) als auch in seiner verspielteren Form (wie bei den Absoluten Beginnern) von der deutschen Proll-Kultur zu distanzieren suchte. In dem Lied »Fahr'n« (von dem Erfolgsalbum *Bambule*, 1998) etwa reihen die Absoluten Beginner den »Prolo« ein unter die Reihe ungeliebter deutscher Archetypen auf der Autobahn:

Man, schau ich aus'm Fenster,
Seh ich BMW-BWLer, Polo-Prolos, Bonzen-Benzler,
TV Teutonia, von früh bis spät.
Ja, sie ist hart, die Realität.

Bei den vielfältigen Diskussionen der Nuller Jahre darüber, ob in Deutschland Gangsta-Rap möglich sei, lag der Fokus auf den Unterschieden in den realen Sozialwelten der USA und Deutschlands. So wurde gefragt, ob Deutschland »Ghettos« hat, die den prekären Stadtteilen aus den USA vergleichbar sind, und ob es in Deutschland ein den USA vergleichbares Maß an Gewaltkriminalität gibt. Dabei wurde übersehen, dass der amerikanische Gangsta-Rap nicht nur auf einer potenziell anderen sozialen Realität aufbaut, sondern auch aus einem

5 Dieter Herberg, Michael Kinne und Doris Steffens (Hg.), *Neuer Wortschatz. Neologismen der neunziger Jahre im deutschen Wortschatz* (Berlin: De Gruyter, 2004), S. 271.

6 Herberg, Kinne, Steffens, *Neuer Wortschatz*, S. 271.

anderen kulturellen Bildfundus schöpft. Denn mit der Figur des Gangstas ist in den USA ja nicht nur auf die Schwarze Bandenkriminalität verwiesen, die sich seit circa 1970 von der Westküste aus auf den Rest der USA ausbreitete (und also in etwa ebenso alt ist wie der Hip-Hop in den USA), sondern auch die ältere Bildwelt der italienischen Gangster der zwanziger bis fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts.

In den achtziger und neunziger Jahren wurde diese ältere Gangsterwelt in einer Reihe großer Hollywood-Filme popularisiert. Man denke an die Filme *Scarface* (1983) und vor allem *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995) und natürlich die *Godfather* Trilogie (1972, 1974, 1990). Auf den Covers des Debütalbums von Jay-Z (*Reasonable Doubt*, 1996) ebenso wie auf der Single *Hypnotize* von Notorious BIG werden die Bezüge zur alten Gangsterästhetik explizit.⁷ Der Gangsta des Rap koinzidiert historisch mit Hollywoods Wiederentdeckung des Gangsters alten Schlagess.

In Deutschland gibt es keine dieser amerikanischen Gangsterwelt vergleichbare Bildwelt zu beerben. Die deutschen Gangster der zwanziger und dreißiger Jahre trugen erst braune Hemden und später schwarze Uniformen – und auf sie wird verständlicherweise sehr viel zögerlicher rekurriert (siehe dazu allerdings in diesem Band den Eintrag → *Nazis, Führer, Antisemiten*). Den etablierten deutschen Paria, den sich der Hip-Hop dagegen sehr wohl anzueignen und positiv umzuwerten versteht, ist der Proll.

Unangefochten geblieben ist dabei auch die Figur des Prolls nicht – auch nicht nach 2000. Vor allem Eko Fresh hat seine Gegner wiederholt dadurch denunziert, dass er den Gangsta als bloßen Proleten entlarvt. Bereits in »Die Abrechnung« (2004) kritisiert er Fler auf diese Weise: »Du bist dieser Prolet, der jetzt neben Sido rumsteht.« Und noch 2023 wiederholt er in dem Lied »EKScalibur«: »Früher wurd ich für Erfolg gebannt,/Jetzt macht jeder L.O.V.E., nur im Proll-Gewand.«

Punk, Punks und Punker

Punk ist in Deutschland, vielleicht mehr noch als in den USA, der wichtigste kulturgeschichtliche Gesprächspartner des Rap – jedenfalls in den Anfangsjahren, bis um das Jahr 2000 herum erst Reggae (bei D-Flame,

⁷ Den Bezug von Jay-Zs *Reasonable Doubt* zu *Goodfellas* stellt Breitenwischer, *Die Geschichte des Hip-Hop*, S. 113.

Jan Delay und Peter Fox) und, später noch, RnB (etwa bei Shindy oder Shirin David) ihre Wirkung entfalten. Auch in den USA zwar kommt der Rap in kleineren Teilen aus der Punk-Kultur. Die Beastie Boys mit ihren Wurzeln im Punk sind das einschlägige Beispiel. Dennoch gibt es in Amerika noch eine ganze Reihe anderer, stärker afroamerikanisch geprägter musikalischer und kultureller Einflüsse, die größeres Gewicht haben. Auch die Disco-Musik der 1970er und -80er, die für den frühen US-Hip-Hop so prägend ist, spielte in den Anfangsjahren des deutschen Rap kaum eine Rolle.

Die Verbindungen des deutschsprachigen Rap zum Punk sind dabei ganz konkreter Art. Der Rapper Malte von Deichkind etwa spielte vor seiner Rap-Karriere in einer Punkband.⁸ Überhaupt gab es auf den Jams der Anfangsjahre, wie sich Tobi Tobsen erinnert, »immer auch Punks.«⁹ Und der Manager Götz Gottschalk berichtet, dass zu jener Zeit auch die Räumlichkeiten in den Musikstudios von Punks und Rappern geteilt wurden.¹⁰ Tatsächlich erfuhren die Rapper von Seiten der Punkszene, die um 1990 viel besser etabliert war und doch zugleich schon ihrem eigenen Erstarren und Niedergang deutlich ins Auge sah, wichtige Unterstützung. Das Hamburger Label Buback produzierte Punk, bevor es zu einem wichtigen Verstärker des Rap wurde.¹¹ Im Jahr 1993 kam es sogar zu einer gemeinsamen Bus-Tour in die neuen Bundesländer, auf der Rapper, Punk-Musiker und Antifa-Aktivisten gemeinsam gegen rechte Gewalt protestieren wollten.¹²

Rap war in seinen Anfangsjahren in Deutschland eine abseitige Musik, jenseits kommerzieller Vermarktungserwartungen, und zog damit ein ähnlich alternatives Milieu an, wie es auch die Punk-Szene kennzeichnete. Nicht zuletzt lieferten Punkrockbands wie Die Toten Hosen ein Vorbild zum ambitionierten Texten auf Deutsch (in der Kollaboration von Marteria mit den Toten Hosen im Jahr 2022 wird diese Geistesverwandtschaft völlig verspätet explizit).

Jedenfalls vereinzelt lebte der Punk noch im Rap der späten 1990er nach. So bekennt sich Ferris MC in dem Lied »Asimetrie« (von dem gleichnamigen Album aus dem Jahr 1999) zu einer Vergangenheit als

8 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 351.

9 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 89.

10 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 89.

11 Verlan und Loh, *35 Jahre HipHop*, S. 393–401.

12 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 89.

Punk: »Ansonsten war ich Auszeiter, Freak, Punk.« Doch solche Äußerungen bleiben ungewöhnlich im deutschen Rap. Ferris bildet mit seinem Stil insgesamt eine seltene Brücke zum Punk. Dass er an einer Stelle (in dem Lied »Größer als Gott« von dem Album *Ferris MC*, 2004) die Beastie Boys als »meine Helden« bezeichnet, passt dazu – bilden die Beasties doch, wie bemerkt, im amerikanischen Kontext den Be-rührungspunkt von Punk und Rap. Ein typischer Bezugspunkt sind die Beastie Boys trotz ihrer Prominenz in Deutschland nicht. In der langen Liste von Hip-Hop-Künstlern, die in Torch's Lied »Als ich zur Schule ging« (von dem Album *Blauer Samt*, 2000) Erwähnung finden, sucht man beispielsweise vergeblich nach den Beastie Boys.

Wichtiger als die Berührungspunkte zum Punk wurden bald die Ab-stoßungspunkte. Rap beerbte Punk als Subkultur und war dem Punk doch radikal entgegengesetzt. Der amerikanische Historiker Jeff Hay-ton und andere haben Punk in Deutschland wesentlich als Protestbe-wegung im Kontext des Kalten Krieges verstanden.¹³ Hip-Hop dagegen entstand, als der Kalte Krieg zu Ende ging und als Punk sich verabschie-dete.

Nützlich ist in diesem Zusammenhang auch die von Fabian Wol-bring (unter Berufung auf Ulf Poschardt) starkgemachte Opposition zwischen dem Rapper als »coolem Rebellen« und dem Punk als »aggres-siven Revolutionär«. Mögen bei oberflächlicher Betrachtung auch beide schlicht als Protestfiguren erscheinen, so ist der coole Rebell doch in seinem Individualismus wesentlich dem kapitalistisch-liberalen System verpflichtet, während der aggressive Revolutionär stärker kollektivistische und systemgefährdende Werte hegt.¹⁴ Rap, so ließe sich überspitzt formulieren, ist die ureigene Kunstform des von Francis Fukuyama 1989 verfrüh diagnostizierten Endes der Geschichte und des Siegs des westlich-liberalen Systems.¹⁵ Bei aller Anti-Establishment-Ästhetik ist der Rap in seiner Affirmation des Individuums eine zutiefst liberale Kunstgattung.

13 Jeff Hayton, *Culture from the Slums: Punk Rock in East and West Germany* (Oxford: Oxford University Press, 2022).

14 Wolbring, *Die Poetik*, S. 437–38. Vgl. Ulf Poschardt, *Cool* (Reinbek: Rowohlt, 2002).

15 Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* (New York: The Free Press, 1992). Fukuyama hatte bereits 1989 einen Aufsatz unter dem Titel »The End of History« veröffentlicht.

Die ideologischen Unterschiede zwischen Punk und Rap schlagen sich auch in der künstlerischen Form der Genres nieder. Im Gegensatz zur Punk-Band, die bevorzugt in der dritten Person ihre Geschichten erzählt (z.B. »Hier kommt Alex,« 1988, von den Toten Hosen), spricht der Rapper lieber in der ersten Person – der ureigentlichen Erzählperspektive des Liberalismus. Der Battle im Rap, ohne direkte Parallele im Punk, ist das künstlerische Analogon zum Wettbewerb des freien Markts.¹⁶ Tatsächlich erklären die Mitglieder von A Tribe Called Quest in dem Lied »Vibes and Stuff« (von dem Album *The Low End Theory*, 1991): »Competition is good: it brings out the vital parts.« Solche Worte würde kein Punk-Musiker in den Mund nehmen.

Die Hip-Hop-Beobachter Sascha Verlan und Hannes Loh verweisen in ihrer Analyse der Unterschiede zum Punk hilfreich auf die Äußerungen eines frühen deutschen Graffiti-Künstlers (der hier, pars pro toto, für die Hip-Hop-Kultur insgesamt einsteht). Zwar brechen auch die Graffiti-Artists Gesetze, so erklärt dieser Künstler, doch im Gegensatz zum Punk haben sie gar nichts gegen die Gesetze an sich. Allein sie persönlich wollen sich nicht an die Gesetze halten.¹⁷

Merkwürdig bei alledem ist, dass das Wort »Punk,« jenseits expliziter Bezüge auf die Musik- und Kulturwelt der Punker zu einem bevorzugten Schimpfwort der deutschsprachigen Rap-Musik wurde. Das Wort selbst wird dabei zunächst aus dem US-Rap importiert. NWA und Tupac benutzen *punk* degradativ, in der alten Bedeutung des Worts. Merriam Webster definiert den *punk* als »usually petty gangster, hoodlum, or ruffian«, wobei die Bedeutung hier auf dem »petty« liegt. So rappt Eazy-E von NWA in dem Lied »8-Ball« (von dem Album *Straight Outta Compton*, 1991), davon, wie er einen ihn störenden Verkäufer im *Liquor Store* erschießt:

Seen a sissy ass punk,
Had to go in my trunk,
Reached inside,
Cause it's like that.
Came back out,

16 Zum Gegensatz von Battle-Rap und Punk-Kultur, siehe Verlan und Loh, *35 Jahre HipHop*, S. 400.

17 Verlan und Loh, *35 Jahre HipHop*, S. 396.

With a silver gat,
Fired at the punk.

Und MC Ren rappt auf demselben Album in dem Lied »Fuck tha Police«:

For police, I'm saying: »Fuck you punk!«
Reading my rights and shit – it's all junk.
Pulling out a silly club, so you stand
With a fake-ass badge and a gun in your hand.
But take off the gun, so you can see what's up,
And we'll go at it punk, and I'mma fuck you up!

Im Deutschen hatte sich das Wort Punk in seiner alten Bedeutung nie durchgesetzt. Eingeführt als solches wird es erst als Spezialvokabular der Rap-Sprache um 2000. Zunächst drückt sich darin eine verstärkte Neuorientierung des deutschen Rap auf das amerikanische Vorbild aus, wie sie um das Jahr 2000 herum vor allem bei Kool Savas (aber auch etwa bei Bushido) zu beobachten ist. Dennoch ist es schwer, im Deutschen bei der Verwendung des Worts Punk nicht auch an den *Punker* neuer Art zu denken – also den Angehörigen der Punk-Szene. Tatsächlich schleicht sich der Begriff »Punker« (statt dem aus dem US-Rap vorgegebenen »Punk«) jedenfalls gelegentlich ein, etwa in dem Lied »Aus dem Libanon« von Baba Saad: »Ab jetzt keine Features mehr mit irgendwelchen Punkers.« Und dass es mit Kool Savas gerade ein Berliner ist, der dem Wort Punk in Deutschland zu großer Prominenz verhilft, kann kaum als zufällig gelten – ist Berlin um das Jahr 2000 doch in einer Weise von der Punker-Kultur geprägt, wie das zu diesem Zeitpunkt vielleicht von keiner anderen deutschen Stadt mehr behauptet werden kann. In Berlin gab es noch (mehr oder weniger legalisierte) besetzte Häuser, in denen Punker in größeren Gruppen lebten. Gegen diese Szene – oder doch gegen die Sympathien für diese Szene im studentischen WG-Milieu – sind die Tracks von Kool Savas positioniert. Die Absetzung vom Punk(er) hat in Berlin eine Evidenz, die andernorts so nicht gegeben ist.

Peinlicher Rap

Im Intro zu dem wichtigen Album *Der beste Tag meines Lebens* (2002) von Kool Savas heißt es gleich zu Beginn:

Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Album erscheint,
 Frei von gebiteten Beats und peinlichen Rhymes,
 Peinlichen Lyrics, die keiner peilt und keiner versteht,
 Mit peinlichen Texten von peinlichen Punks wie MC Rene.
 Peinlich für Deutschland, dass jeder Horst hier Platten released,
 Um sich dann noch zu fragen: »Warum ist die Lage so mies?«

Die Peinlichkeit, auf die Savas hier gleich fünfmal zu sprechen kommt, ist theoretisch schwierig zu fassen, stellt gleichzeitig aber eine zentrale Kategorie in der Bewertung des deutschsprachigen Rap dar. Ja, sie kann als eine stilbildende Begrifflichkeit für den Rap gelten. Das Genre Rap, das seiner Natur nach cool sein will, droht gerade deswegen immer ins Peinliche abzustürzen; das Genre formt sich in bemühter Abgrenzung von Peinlichkeit, an die es so stets gebunden bleibt. Dabei könnte man vielleicht definitorisch festlegen, dass Peinlichkeit einerseits aus dem gescheiterten (weil allzu offensichtlichen) Versuch resultiert, cool zu sein. Die Peinlichkeit verhält sich somit zur Coolness wie der Kitsch zur Schönheit. Andererseits aber ist die Peinlichkeit auch ein mögliches Produkt der Hybris, ihr entronnen zu sein und sich nun alles erlauben zu können.

Die ironische Distanznahme von der eigenen Äußerung, die in der Postmoderne als Allheilmittel gegen die Peinlichkeit eingesetzt wird, steht dem Rap kaum zur Verfügung – oder wird von ihm doch kaum genutzt. Das ist nicht immer so erkannt worden.¹⁸ In seinem Mangel an Ironie wird Rap zum merkwürdigen Außenseiter in einem ironischen Zeitalter. Der Rapper ist das Gegenbild zum Hipster.

Versuche, Ironie geltend zu machen, wie man sie (mit einem Wohlwollen) der Musik von MC Rene, den Fantastischen Vier, Fünf Sterne De-

¹⁸ Auf das Potenzial der Ironie für den Rap verweisen Klein und Friedrich, *Is this real?*, S. 200. Vgl. auch Tamara Bodden, »C'mon das geht auch klüger.« *Rap – Text – Analyse*, hg. von Dagobert Höllein, Nils Lehnert und Felix Woitkowski (Bielefeld: transcript, 2020), S. 99–110. Weitere Verweise – sowie eine überzeugende Kritik ironischer Lesarten von Rap – findet sich bei Fabian Wolbring (*Die Poetik*, S. 350). Nicht ironisch sei Rap, »sondern höchstens zuweilen unernst« (S. 350). Wie auch an anderer Stelle in seinem Buch beharrt Wolbring darauf, dass Rap semantische Eindeutigkeit anstrebe – und Ironie wirke diesem Ziel entgegen. Rap, so Wolbring, »ist nicht bedeutungsoffen oder indirekt« (S. 350).

luxe, oder Fettes Brot unterstellen kann, scheitern in der Regel. Ironischer Rap wird ebenfalls entweder cool oder – im Regelfall – peinlich.¹⁹

Vor allem die deutschsprachigen Gangsta-Rapper nach 2000 verzichten typischerweise auf Ironie. Das konstituiert ihre Stärke, steigert aber auch das Risiko, erst recht peinlich zu werden. Und fast jeder deutsche Rapper ist schon einmal peinlich geworden – wobei die Feststellung, wo genau diese Peinlichkeit zu diagnostizieren ist, von verschiedenen Hörern unterschiedlich getroffen werden mag. Als ein wohl eher unkontroverses Beispiel mag die Hymne an den Fußfetischismus, »Sneakers & Heels«, angeführt werden, die der damals 41-jährige Kool Savas 2016 auf dem Album *Essahdamus* veröffentlichte. Schon zehn Jahre vorher hatte Savas auf dem Album *Optiktakeover* das ähnlich peinliche Lied »Komm mit mir« veröffentlicht, in dem sich die Liebeserklärung an eine Frau mit der an Autos verbindet:

Du verschlägst mir den Atem wie bei 220 der Fahrtwind,
Und an nassen Tagen bist du mein Scheibenwischer, machst den Regen fort,
Und klärst meine Sicht und füllst meinen Tank auf mit jedem Wort.

Aufschlussreich ist nicht zuletzt, dass Kool Savas dann im Jahr 2008 das Lied »Komm mit mir« auch noch auf sein *Best Of* Album mit aufnahm. Die Peinlichkeit, so darf man hier vermuten, wird nicht bemerkt. Sie ist der blinde Fleck des unironischen Künstlers. Peinlich wird ja gerade der, der es nicht einmal merkt, peinlich zu sein. Doch diese Unachtsamkeit auf die eigene Peinlichkeit ist zugleich auch die Voraussetzung fürs Cool-Sein.

Die Problematik der Peinlichkeit eignet dem deutschen Rap viel mehr als dem Amerikanischen. Deutscher Rap ist potenziell immer peinlich. Gleichzeitig kommt sein Charme daher, dass er diese fundamentale Peinlichkeit in den besten Fällen erfolgreich überspielen kann.

¹⁹ Als Ausnahme wäre hier allenfalls Snoop Dogg zu nennen. Dessen zunehmend ironische Inszenierung als Gangsta – etwa auf den Fotos für das Album *Rhythm & Gangsta*, 2004 – bleibt jedoch dadurch abgesichert, dass die Fotos, wenn sie nicht als ironisch reüssieren, notfalls doch noch als cool gelten können. Zudem ist das ironische Zitat bei Snoop Dogg immer auch ein Zitat seiner selbst. Die Identität, die er ironisch darstellt, ist eben die, mit der er seit seinem Debütalbum *Doggystyle* (1993) berühmt geworden ist.

Einer der bemerkenswertesten Verse von Kool Savas lautet: »Die Wahrheit ist, ohne mich hieße deutscher Rap nur noch deutscher« (»Optik 4 Life«, von dem Album *Aghori*, 2021). Gegen diese Reduktion auf das peinliche bloß-deutsch sein, kämpft der deutsche Rap an.

Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre, so erinnert sich Kool Savas in seiner 2022 veröffentlichten Autobiographie, rappte er selbst noch auf Englisch. In seinem Umfeld tat man damals deutschen Rap »als peinlich oder ›whack‹ ab.«²⁰ Wie sehr diese Peinlichkeit der deutschen Sprache anhaftet, ist nicht zuletzt auch an der merkwürdigen Tatsache abzulesen, dass die 2019 erschienene Geschichte des deutschen Rap von Jan Wehn und Davide Bortot auf dem Umschlagstext verspricht, davon zu erzählen, »wie die deutsche Sprache cool wurde.«

Das lange Hadern mit Deutsch als Sprache der Dichtung (hier des Rap) ist der deutschen Literaturgeschichte dabei nur allzu bekannt – wenn auch das Differenzkriterium der Coolness beziehungsweise Peinlichkeit historisch neu ist. Vor allem im achtzehnten Jahrhundert nahm dieses Hadern großen Raum ein. Die deutschen Rapper, die in den 1980er Jahren ausgebuht und auf der Bühne mit Holzlatten beworfen wurden, als sie anfingen, in ihrer Muttersprache zu rappen,²¹ haben Ahnen unter deutschen Dichtern der Aufklärung.

In seinem »Sendschreiben an einen jungen Dichter« aus dem Jahr 1782 erklärt der Rokoko-Schriftsteller Christoph Martin Wieland, dass »es vielleicht in keiner europäischen Sprachen schwerer ist schöne Verse zu machen als in der unsrigen.«²² Mit solchen Gedanken war Wieland nicht allein. »Das Sprachproblem, das Problem, was man mit dieser ungelenken deutschen Sprache anfangen könne,« so schreibt Norbert Elias über den Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716), »beschäftigt ihn wie viele andere.«²³ Zu diesen »viele[n] andere[n]« gehörte auch der preußische König Friedrich der Große, der in seiner 1780 veröffentlichten Schrift *De la littérature allemande* urteilte, dass das Griechische die harmonischste Sprache sei, die jemals existiert habe. Gotthold Ephraim

²⁰ Kool Savas, *King of Rap. Die 24 Gesetze* (München: Droemer 2021), S. 71.

²¹ Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 38.

²² Christoph Martin Wieland, »Sendschreiben an einen jungen Dichter.« *Sämtliche Werke*, 24. Band (Karlsruhe: Bureau der deutschen Klassiker, 1815), S. 22.

²³ Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997), Bd. 1, S. 97.

Lessing hatte sich bereits 1766 in seiner großen kunstkritischen *Laokoon-Schrift* ähnlich geäußert.²⁴

Das Deutsche hielt Friedrich der Große (der ja auch seine Schrift selbst auf französisch verfasste) für die Poesie noch nicht ausreichend künstlerisch geformt. Eine noch »halb-barbarische« Sprache nennt er das Deutsche (»une langue à demi-barbare«²⁵). Mit Übersetzungen der großen europäischen Schriftsteller sei allenfalls dahin zu gelangen, das Deutsche poesiefähig zu mache. Idealerweise, so Friedrich weiter, würde man auch die Wortenden der Verben ändern: Zu viele deutsche Verben, monierte Friedrich, enden auf unbetonten und unangenehmen (»sourdes et désagréables«) Silben. Statt »sagen« und »geben« und »nehmen« sollte man einmal versuchen, »sagena«, »gebena« und »nehmena« zu schreiben: Diese Töne würden dem Ohr schmeicheln (»ces sons flatteront l'oreille«), so der König der Preußen.²⁶

Man wird geneigt sein, die Thesen des preußischen Philosophenkönigs als merkwürdige Flause zu ignorieren, die empirisch auf ebenso fragwürdiger Basis ruht wie die Behauptung Martin Heideggers, es lasse sich am besten auf deutsch und griechisch philosophieren.²⁷ Und doch ist die Frage, ob es Sprachen gibt, die sich – wenn nicht zur Dichtung insgesamt, dann doch jedenfalls zum Rap – besser eignen als andere, nicht so leicht von der Hand zu weisen. Die Peinlichkeit, die der deutschen Sprache beim Rappen anhaftet, ist vielleicht nicht nur Produkt unserer Konventionen und Erwartungshaltungen. Und auch dadurch ist diese gefühlte Peinlichkeit nicht ausreichend erklärt, dass man nun auf einmal ganz direkt und ungefiltert versteht, was in den Liedern eigentlich gesagt wird.

24 Friedrich der Große, *De la littérature allemande* (Stuttgart: Göschensche Verlagsbuchhandlung, 1883), S. 3. Lessings Urteil ist in seinem Umfang wesentlich beschränkter; er lobt lediglich die der poetischen Illusion günstigere Wortfolge im Griechischen. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*. Hg. von Wilfried Barner (Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007), S. 133.

25 Friedrich, *De la littérature allemande*, S. 4.

26 Friedrich, *De la littérature allemande*, S. 18.

27 So Martin Heidegger in der Vorlesung *Vom Wesen der menschlichen Freiheit. Einleitung in die Philosophie* (Sommersemester 1930). Siehe dazu Barbara Cassin, »In Sprachen denken.« Übersetzt von Erika Mursa. *Trivium*, Bd. 15, 2013, S. 1–23 (S. 6).

Die Frage ist also, ob es vielleicht tatsächlich linguistische, phonetische Unterschiede zwischen dem Deutschen und dem amerikanischen Englisch gibt, die letztere Sprache besser zum Rap geeignet machen. So scheint es etwa, dass das amerikanische Englische eine größere Offenheit für Assonanzen und unreine Reime hat als das Deutsche. Auch die im Schnitt kürzere Wortlänge im Englischen mag sich vorteilhaft auswirken beim Sprechen über dem 4/4-Takt (wie im Eintrag → *Buchstaben* noch näher besprochen wird, hat der Rap eine prononcierte Neigung zum Einsilbigen).

In der Forschung zum Rap erleben die sprachkritischen Bemerkungen der Aufklärungs-Poetik so auch eine erstaunliche Renaissance. Unkritisch referiert etwa Fabian Wolbring in seinem Standardwerk *Die Poetik des deutschsprachigen Rap* die Vorbehalte gegenüber der Möglichkeit im Deutschen einen musikalisch – und nicht bloß inhaltlich – überzeugenden Rap zu kreieren: »Der deutschsprachige Rap gilt dabei als besonders ungeeignet für eine musikalische, d.h. asemantische Rezeption.«²⁸

Jenseits der Frage linguistischer Empirie lebt ein gewisser Vorbehalt gegen das Deutsche weiter vor – auch nachdem Rap auf Deutsch längst zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Peter Fox etwa erklärte noch im Jahr 2019, wie schwierig es sei, coole deutsche Wörter zu finden: »Es gibt schlicht nicht so viele Wörter im Deutschem, die sich cool anhören und einen Vibe haben, aber nicht ganz so ausgelutscht sind.«²⁹ In diesen anhaltenden Vorbehalten steckt vielleicht auch ein Grund für den großen Erfolg des migrantisch geprägten Rap, dessen mehr oder wenig stark gepflegtes Soziolekt und dessen beachtliches Einstreuen von Wörtern aus anderen Sprachen (Englisch, Türkisch, Arabisch etc.) einen Ausweg aus dem peinlichen nur-Deutsch-Sein des deutschen Rap versprechen.

Schlimmer deutscher Rap

Wie vielleicht kein anderes musikalisches Genre ist deutschsprachiger Rap geprägt von der Verachtung für das eigene Genre: »Verdammt, ich hasse Deutschrapp, weil jetzt jeder Affe Deutsch rappt«, skandiert Eko Fresh in dem Lied »Die Abrechnung« (2004), und ist damit bei weitem nicht allein. Der Hass auf den deutschen Rap ist ein Topos

²⁸ Wolbring, *Die Poetik*, S. 133.

²⁹ Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 354.

des Deutschraps, in den Liedern und über diese hinaus. In seiner Autobiographie erklärt auch Manuellßen, wie wenig er lange für Rap auf Deutsch übrig hatte: »Aber Deutschraps damals? Tss, das hat mich null interessiert.«³⁰ Und selbst die Herausgeber der über 400 Seiten starken *Oral History des deutschen Rap* bezeichnen das Genre in ihrem Vorwort als »oft kaum auszuhalten«.³¹

Auch im amerikanischen Rap suchen sich einzelne Rapper natürlich von den anderen Rappern positiv zu unterscheiden. Doch für den deutschen Topos des Genre-Hasses gibt es in den USA keine klare Parallel. Nun mag man einwenden, dass deutscher Rap eben wirklich schlecht sei, und dass mit dem Topos der Deutschraps-Verachtung nur auf das verwiesen werde, was objektiv verachtenswert sei. Doch wenn sich die Kritik nicht bloß anderer Rapper, sondern des Genres Deutschraps im deutschen Rap so stark etabliert hat, dann auch, weil dieser Topos von größter Produktivität ist. Er kooptiert die Deutschraps-Skepsis der Zuhörer und erlaubt zugleich mit einem grandiosen Schöpfergestus aufzutreten: Hier zum ersten Mal wird Deutschraps auf eine Weise betrieben, die nicht furchtbar ist. Ihr vielleicht engstes Analogon hat dieser Gestus ausgerechnet in der Philosophiegeschichte, wo von Sokrates bis Martin Heidegger immer wieder erklärt wird, dass Philosophie bis dato von Grund auf falsch betrieben wurde und erst jetzt ihren richtigen Weg finde. In der Musikgeschichte ist eine solche Selbstverachtung des Genres aber, so weit ich sehe, ohne Parallelen.

Erst mit deutlicher Verspätung gibt es vereinzelt Versuche, Deutschraps positiv zu belegen und als etablierte, altehrwürdige Gattung zu konstruieren. Genauer gesagt geschieht dies vielleicht hauptsächlich in einem relativ engen Zeitfenster zu Anfang der 2010er Jahre, als deutscher Rap einerseits bereits lange existierte, andererseits noch nicht von seinen text-fokussierten Wurzeln abgekommen war, wie das dann die stärker musikalisch konzipierten Produktionen ab den späteren 2010er Jahren kennzeichnet. So lässt Marsimoto in dem Lied »Wellness« (von dem Album *Grüner Samt*, 2012) viele alte Größen der deutschen Rap-Geschichte in kurzen Gastauftritten erscheinen. Und Sido produziert mit dem Lied »30-11-80« (von dem gleichnamigen Album aus dem Jahr 2013) einen knapp elf Minuten langen All-Star-Track, in dem von Smudo über

³⁰ Manuellßen, mit Nina Damsch, *König im Schatten. Respekt nur, wem Respekt gebührt* (München: Droemer, 2021), S. 56.

³¹ Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 11.

Afrob und Eko Fresh bis zu Bushido zahlreiche (männliche) Stars der deutschen Rap-Szene einen Part beitragen.

Ich bin (k)ein Rapper

»Baby, ich bin ein Rapper«, heißt eines der Lieder, die Kool Savas 2016 auf dem Album *Essahdamus* veröffentlicht. Wenn dabei einerseits ein Grundgestus des Rap überhaupt explizit wird – insofern eines der Hauptanliegen des Rap darin besteht, die erfolgreiche Performanz der eigenen Rapper-Persönlichkeit zu zelebrieren – so ist dieses Lied zu seinem Erscheinungsterm doch bereits beinahe aus der Zeit gefallen. Denn mit einiger Verspätung erkennt auch der deutsche Rap, was im amerikanischen Kontext bereits in den 90er Jahren klar war – nämlich, dass tougher noch als ein Rapper zu sein, kein Rapper zu sein ist. So verweisen die amerikanischen Gangsta-Rapper mit einiger Regelmäßigkeit auf eine Vergangenheit, in der sie noch keine Rapper waren. Yukmouth etwa erzählt in dem Lied »U love 2 hate« (von dem Album *Thugged Out*, 1999):

Before this rap shit,
I used to slang crack with ghetto bastards,
Pack automatic gats and kept scratch up under the mattress.
Fuck this rap shit,
Yay wrapped in plastic everyday practice.

Auch Jay-Z verweist wenig später in dem Lied »Never Change« (von dem Album *Blueprint*, 2001) auf seine Identität als Krimineller, die der Identität als Rapper nicht nur zeitlich, sondern auch in der Rangfolge vorangeht: »This is before Rap.«

In Deutschland wird das Potenzial, das in der Negation des Rap steckt, vielleicht zum ersten Mal von Bushido entdeckt, der im Jahr 2005 gemeinsam mit Baba Saad das Lied »Nie ein Rapper« veröffentlicht. Ganz nach amerikanischem Vorbild wird hier die Identität als Gangsta gegen die Identität als Rapper ausgespielt: »Denn ich war nie ein Rapper, ich hab für die Straßen gekämpft.«

Bushido weiß um die Kraft, die in der Verleugnung des Rappers steckt. 2012 beschließt er seinen (gemeinsam mit Eko Fresh aufgenommen) Song »Diese Zwei« wiederum mit einer tendenziellen Absage

an den Rap: »Meinetwegen zieht euch nicht diesen Track rein,/Doch Freundschaft ist mir wichtiger als irgend so ein Rap-Scheiß.« Dabei ist der Begriff des Rap-Scheiß natürlich eine direkte Übernahme des amerikanischen »rap shit«, wie er bei Yukmouth und anderen verwendet wird. 2014 folgt von Bushido dann »Nie ein Rapper 2« (diesmal von Bushido allein), in dem die Motive aus dem ersten Teil zitiert und weiter ausgebaut werden. 2021 schließlich wird »Nie ein Rapper 3« veröffentlicht (auf dem Album *Sonny Black 2*, nun wieder mit Saad zusammen).

Die rhetorische Wucht des performativen Widerspruchs, Rap im Rap zu verneinen, ist beachtlich. Der Rapper setzt seinen Rap-Battle gerade dadurch fort, dass er sich aus dem Rap-Game ausnimmt – und damit unangreifbar macht. Es ist vielleicht die deutlichste Annäherung an die Struktur der Ironie, die dem Rap sonst eher fernliegt.

Amerikanisches Vorbild

Der Soziologe Marc Dietrich schreibt, dass »[d]ie identitätsstiftende Distanzierung von der Vorlage [...] eine für Pop typische Bewegung«³² ist, und er reklamiert diese Dynamik auch für den deutschen Rap. Was aber für den Pop insgesamt richtig sein mag, stimmt für den deutschen Rap nur sehr begrenzt. Hier gibt es eine beachtliche Identifikation mit dem Vorbild, die im Laufe der deutschen Rap-Geschichte sogar noch zunimmt. Zurecht hat man von einer »Amerikanisierung des Genres« gesprochen – was durchaus merkwürdig oder paradox anmuten mag bei einem Genre, das ja überhaupt nur als Übernahme des amerikanischen Vorbilds nach Deutschland kam.³³

Immer wieder begegnet man einer direkten, unverhohlenen Kopie des amerikanischen Rap, etwa wenn Moses Pelham im Jahr 1994 sein Rödelheim Hartreim Projekt Album mit dem Titel *Direkt aus Rödelheim* versieht – was auch Moses Pelham selbst schlicht als Übersetzung des US-amerikanischen NWA-Albums *Straight Outta Compton* bezeichnet hat.³⁴ Auch Azad rappt noch Jahre später in seinem Lied »Napalm« (2000): »Straight Outta Hessen,/Direkt in eure Fressen.«

32 Dietrich, »Von Miami zum Ruhrpott«, S. 227.

33 Haas, *Hip-Hop*, S. 18.

34 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 80.

Selbstständigkeit wahrt der deutsche Rap gegenüber dem amerikanischen Vorbild höchstens dadurch, dass die Imitation so explizit wird, dass sie sich als eine gleichsam *affirmative Parodie* liest – wenn dieses Oxymoron denn möglich ist. Anstatt, wie in der Parodie gewöhnlich, das Original bloßzustellen, wird es durch die Imitation gelobt – und eher der Versuch der Imitation ironisiert (wobei in dieser sonst im Rap eher ungewöhnlichen Selbstironie doch auch wieder eine Performanz des Rap-Selbstbewusstseins zu erkennen ist).

Was in den zitierten Beispielen bei Moses Pelham und Azad angedeutet ist, wird noch handfester in dem Lied »Jawohl is richtig« von Ferris MC (von dem Album *Ferris MC*, 2004), dessen Intro sich als eine klare Parodie von Biggies »Hypnotize« zu erkennen gibt, wenn wir in dem Singgang-Stil von Biggies Refrain hören: »Uh Ferris du siehst gut aus,/ Du bist schöner als die Natur erlaubt..«

Bei aller dem Rap eigenen Wettbewerbsmentalität bleibt der amerikanische Rap in der Regel von diesem Konkurrenzdenken ausgenommen. Dass die Vorbilder aus den USA in einer höheren Liga spielen, scheint die Positionierung der deutschen Rapper als *King(s) of Rap* nicht zu gefährden. So rappt Kool Savas in dem Lied »Monolith« von dem Album *Aghori* (2021): »Frag Alexa, wer der Beste ist, und sie sagt zu mir ›Nas.‹/Falsch verstanden, ich meinte hier bei uns, ›Kool Savas.‹« Dass Nas der beste insgesamt ist, wird akzeptiert, solange innerhalb Deutschlands niemand besser als Savas ist. Tatsächlich hat Savas ja auch sein Album *Essahdamus* (2016) direkt nach dem Album des amerikanischen Vorbilds (also *Nastradamus*, 1999) benannt.

Rivalisiert wird mit den anderen Rappern aus Deutschland. Vorbilder gibt es hier lange praktisch keine. Torch bleibt fast die einzige Ausnahme. Ihm erweisen überraschenderweise sogar die Berliner Rapper um 2000 noch eine wenn auch vielleicht leicht gönnerhaft gebrochene Reverenz. »Ich will Rap regieren wie Torch«, ruft Kool Savas in »King of Rap« (von dem Plattenpabz Album *Full House*, 2000). Und Bushido verkündigt in »Deutschland (gib mir ein Mic)« (von *Electro Ghetto*, 2004): »Nicht mehr lang und dann trägt auch Torch meine Shirts.« Noch 2012 nennt Marsimoto ein Album *Grüner Samt* – nach Torchs Album *Blauer Samt*. Sookee veröffentlicht weitere zwei Jahre später ein Album unter dem Titel *Lila Samt*. Dabei wird Torch wohl paradoixerweise auch deswegen eine gewisse Vorrangstellung eingeräumt, weil seine Präsenz in der deutschen Rap-Szene zunehmend symbolisch wird. Obwohl Torch ja mehr oder weniger von allem Anfang an dabei war, erscheint sein erstes

Album (*Blauer Samt*) erst im Jahr 2000 – und bleibt bis heute auch sein einziges.

Das amerikanische Vorbild also bleibt oft unangetastet. Public Enemy und Nas, aber auch NWA, Tupac und Biggie werden als Ideale fraglos respektiert. Das gilt zumal nach den Anfangsjahren. Rap in Deutschland beginnt Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre in Deutschland bekanntermaßen auf Englisch – so etwa bei Boe B. (von Islamic Force). In dessen Versuch, das Englische zu beherrschen, so wurde gesagt, spricht sich der Anspruch aus, »to advance a claim to mastery of rap's original vernacular«.³⁵ So lange noch auf Englisch gerappt wurde, trat man prinzipiell mit dem Anspruch auf, dem US-Rap vergleichbar sein zu können. Mit dem Wechsel zum Deutschen wird dieser direkte Vergleich aufgegeben.

Es ist leicht, den englischsprachigen Rap aus deutschen Landen wegen seiner mangelnden Authentizität und seiner mangelnden Beherrschung der gewählten Sprache zu belächeln. Jedoch drückt sich, wie angedeutet, in der Wahl des Englischen zunächst einmal ein höherer Anspruch aus. Zudem impliziert die Wahl des Englischen ein durchaus nicht naives Verständnis dafür, dass Rap eben *per se* Englisch ist – das heißt, dass seine Poetik auf schwer zu fassende Weise auf Eigenarten der amerikanisch-englischen Sprache abgestellt ist.

Bei allem Respekt für das amerikanische Vorbild trifft man gelegentlich auf die Kritik zwar nicht der US-Rapper selbst, aber doch ihrer Imitation. In »Warum rappst du« (2000) beklagt Kool Savas, der ja selbst Nas direkt affirmativ aufgreift, in typisch homophober Spielart: »98 Prozent aller MCs in Deutschland lutschen Puller bei den Amis.« In »King of Rap« (2000) heißt es ähnlich: »Deutscher Rap ist dick schwul und bitet Ami-Müll aus Angst.« Und in »Haus und Boot« (von *Der beste Tag meines Lebens*, 2002) wird die speziell inflationäre Imitation Eminems beklagt: »Komm zum Battle, ich zerschlage eure Drecksmetaphern,/Und vernichte deine Crew am Mic, anstelle ›Stan‹ zu covern.«

Natürlich gibt es bei allem positiven Bezug auf das amerikanische Vorbild auch Differenzen – wobei es nicht einfach ist, diese Differenzen genau zu benennen. So hat man gesagt, dass der deutsche Rap weniger von Rasse und mehr von Klasse spreche.³⁶ Auch wurde behauptet, dass

35 Levent Soysal, »Rap, Hiphop, Kreuzberg. Scripts of/for Migrant Youth Culture in the WorldCity Berlin.« *New German Critique*, Bd. 92, 2004, S. 62–81 (S. 76).

36 Dietrich, »Von Miami zum Ruhrpott«, S. 224.

deutscher Rap das »Erfolgs- und Aufstiegsnarrativ, wie er so typisch ist für amerikanischen Gangsta-Rap«³⁷ scheut. Inwieweit sich diese Thesen quantitativ belegen ließen, ist fraglich. Vor allem zu der zweiten Beobachtung liefern Texte von Bushido, Kollegah und Shirin David reichlich Gegenbeispiele.

Wie auch immer genau die Differenzen zwischen amerikanischem und deutschem Rap beschaffen sein mögen: Ein Teil von ihnen mag mit den begrenzten Englischkenntnissen der deutschen Rapper zu tun haben. Denn es ist durchaus unklar, inwieweit (welche) deutsche Rapper verstanden haben, was genau in den amerikanischen Liedern gesagt wird. Fler jedenfalls suggeriert in dem Manifest-artigen Lied »Neue deutsche Welle« (2005), dass Rap aus Amerika sich für Deutsche gerade auch dadurch auszeichnet, nicht verstanden zu werden.

Der Radiosender spielt nur Shit, er spielt nur Britney Spears,
Spielt nur Ami-Rap, weil man da kein Wort versteht.
Und ich werd gnadenlos zensiert, weil man's sofort versteht.

Damit folgt Fler einem noch expliziteren Bekenntnis von Torch in dem Lied »Kapitel 1« (1993):

Ich weiß noch genau, wie das alles begann,
»The Message« von Melle Mel war für mich wie ein Telegramm.
Und obwohl ich kein einziges Wort verstehen konnte
Erkannte ich, welches Feuer in seinen Worten brannte.

Natürlich konnte man auch ohne besondere Englischkenntnisse merken, dass es sich beim Rap um eine Art Sprechgesang handelt, in dem Reim (in der Regel als Endreim) eine wesentliche Rolle spielt. Auch einige grundsätzliche Themen werden abstrakt als solche wahrgenommen worden sein: Drogen, Gewalt, Lob des eigenen Talents. Aber wie weit darüber hinaus wurde der Inhalt der Texte – oder auch nur ihre formale Struktur (ganz zu schweigen von ihrem künstlerischen und sozialen Kontext) – wirklich wahrgenommen?

Dass sich auf diese Frage keine einfachen Antworten finden lassen, zeigt sich gerade auch an Torch. Denn seiner Aussage zum Trotz, dass er

37 Dietrich, »Von Miami zum Ruhrpott«, S. 226–27.

nichts verstanden habe, gibt es bei ihm deutliche Übernahmen von Elementen der amerikanischen Rap-Stilistik, die durchaus weniger offensichtlich sind und eine vertiefte Kenntnis des amerikanischen Vorbilds voraussetzen. Ein gutes Beispiel dafür ist Torch's Adaption des im deutschen Rap sonst eher unüblichen »rap kenning« – einer rhetorischen Figur (mit alten literaturgeschichtlichen Wurzeln), in der mehrere Wörter zusammengefügt werden, um ein Alias für den Rapper zu bilden. Adam Bradley, der die Relevanz dieser rhetorischen Figur für den Rap hervorgehoben hat, zitiert etwa Verse von dem Wu-Tang-Mitglied GZA: »I be the body-dropper, the heartbeat stopper,/Child educator plus head-amputator.³⁸ Torch nimmt diese Figur in seinem Lied »Wer bin ich« (von dem Album *Blauer Samt*) auf. Ein Auszug aus dem Lied mag genügen:

Wer ich bin? – Der Ruhestörer, Schmierer, Porno-Star,
Der Technics-Start-Tasten-Drücker ist wieder da.
Bin das Gegenteil von nem Flaggenhissler, bin der Rapperdisser,
Der Politiker-durch-die-Nase-Pisser,
Der Typ der im Zug gegenüber sitzt und schreibt,
Das Abteil zusammenschreit obwohl er ganz still schweigt.

Insgesamt aber steht durchaus zu vermuten, dass sich der deutsche Rap jedenfalls inhaltlich vorwiegend an anderem deutschem Rap abarbeitete und entlang dessen Vorgaben weiterentwickelte – eben weil diese Vorgaben wirklich verstanden wurden. Das ist ein weiteres wichtiges Paradox der deutschen Rap-Geschichte. Bei aller expliziten Nachbildung des amerikanischen Vorbilds, hat der ungeliebte Deutschrap der jeweils anderen eine wesentliche Bildungsfunktion für das sich etablierende Genre.

Name und Maske

In keinem Musikgenre wird so oft der eigene Name genannt wie im Rap. Man mag Vorbilder in anderen Gattungen finden – etwa im Jazz, wo ja auch die Bandmitglieder gerne bei den Auftritten genannt werden. Doch

³⁸ Adam Bradley, *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. Revised edition (New York: Civitas Books, 2017), S. 154.

im Rap werden die Namen noch viel stärker hervorgehoben. Dabei existiert in der Nennung des Namens immer eine Spannung zwischen dem Maskenspiel – der Kreierung und Performanz einer mindestens teilweise fiktiven Rolle, die sich in dem Pseudonym verkörpert – und einer authentischen Darstellung der eigenen Person. Der Rapper spricht immer über sich – und kreiert doch dabei eine große Fiktion.

Diese Spannung zwischen Repräsentation und Konstruktion kann leicht dahingehend missverstanden werden, dass das fiktive Moment überschätzt wird. Das Kuriosum etwa, dass Tupac Shakur in der High School – entgegen seinem Kriminellen-Image – nicht in Straßengangs mitmischt, sondern im Drama-Club mitspielte,³⁹ sollte nicht überschätzt werden. Die von Richard Schusterman eingeführte und seitdem oft wiederholte Postmoderne-These hat ihre Grenzen: Mag sich Rap auch musikalisch zumindest in den Anfangsjahren über das Sampling von existierenden Musikstücken als postmoderne Bricolage-Kunst etablieren, so ist die Identität des Rappers bei aller Performanz doch im Regelfall an *realness* und Dauer gebunden. »I'll never change, this is Jay, every day«, rappt Jay-Z auf dem Album *Blueprint* (2001) und entwirft damit zugleich ein Manifest des Rappers.⁴⁰

Die Authentizität und beständige Identität des Rappers ist auch ein Produkt seiner Stimme. Im Gegensatz zum normalen Gesang, moduliert Rap die Stimmlage nicht oder nur geringfügig (beinahe einen Überraschungseffekt hat es dabei für den Neuling, dass er im Interview den Rapper mit einer Stimme sprechen hört, die der aus den Liedern dann doch nicht ganz entspricht). Was in den gesanglosen Tönen des Rappers Achtung findet, ist so auch nicht die Kunst, Töne zu halten oder in musikalisch richtigem Maße nach oben und unten modulieren zu können, sondern schlicht die Stimme (und damit die Identität) des Rappers selbst. Der Rapper ist wesentlich Produkt seiner Stimme, und zwar nicht nur als Charaktermerkmal, sondern als Legitimationsgrund: »To me it don't matter how dope you write or look,/MCs without a voice should write a book«, rappen die Dilated Peoples in dem Lied »Guarantueed«

39 Bradley, *Book of Rhymes*, S. 142.

40 Johannes Gruber weist darauf hin, dass in der Realität des deutschsprachigen Rap die Profile der Rapper auch »häufig einem starken Wandel unterworfen« sind. Gruber, *Performative Lyrik*, S. 24. Das Beharren auf der Unveränderlichkeit erlangt gerade vor dem Hintergrund solchen Wandels besondere Ausdrucksstärke.

(von dem Album *The Platform*, 2000). Der Unterschied ist hier nicht zwischen einer guten oder schlechten Stimme, sondern zwischen Existenz und Abwesenheit einer Stimme überhaupt.

Angesichts dieser Bindung der Identität an die Stimme, sind jedenfalls offensichtliche technische Modulationen der Stimme in besonderem Maße umstritten (etwas weniger offensichtliche Eingriffe in die Stimme sind dagegen wesentlicher Teil der Studioarbeit⁴¹). Wo sie doch versucht werden – im deutschen Rap maßgeblich bei D-Flame – wird die technische Variation über Jahre hinweg stabil gehalten, um so doch noch dem Standard der in der natürlichen Stimme garantierten stabilen Identität Genüge zu tun. Die Stimme des Rappers ist wesentlich dafür, dem Individualitäts-Imperativ gerecht zu werden, der sich im Rap paradoxalement mit besonderem Nachdruck aufdrängt, obgleich das Genre inhaltlich stark regelpoetisch und von vorgeformten Topoi geprägt ist.⁴²

In diesem vielleicht schon überraschend ernsten Festhalten an einem mit sich selbst identisch bleibenden Individuum mitten in der Postmoderne, erlangen die alten Wechselspiele der Subjekt-Theorie neue Relevanz. Die ursprüngliche Bedeutung des lateinischen Wortes *persona* ist bekanntermaßen die Maske. In dem Akt des Verdeckens des Gesichts durch die Maske (*persona*) wird der Schauspieler auf der Bühne erkennbar als *Person*. »To allow a human being to become visible for others«, so schreibt der Literaturwissenschaftler Rüdiger Campe in einer Erläuterung des Begriffs der Person bei Thomas Hobbes, »presupposes the concealment of that which makes visible what is one's own (and according to a long tradition: one's own interior): the face.«⁴³ Und an anderer Stelle bringt Campe diese Idee noch einmal ganz konzentriert auf den Punkt: »[N]atural persons exist only insofar as they are represented by artificial persons.«⁴⁴ Rap bringt diese Spannungen mit einer unter

41 Fernand Hörner und Oliver Kautny, »Mostly tha Voice! Zur Einleitung.« *Stimme im HipHop. Untersuchungen eines transmedialen Phänomens*, hg. von Fernand Hörner und Oliver Kautny (Bielefeld: transcript, 2009), S. 7–21 (S. 8–9).

42 Fabian Wolbring bemerkt: »Die enge Bindung von Konzeption und Realisation führt dabei zu einer automatischen Individualisierung des Textes [...].« (Die Poetik, S. 150.)

43 Rüdiger Campe, »Actor, Orator, Person.« *Law & Literature*, Bd. 32, Nr. 2, 2020, S. 207–21 (S. 210).

44 Campe, »Actor, Orator, Person«, S. 212.

den Musikgenres einzigartigen Klarheit zu Tage. Das immer wiederholte Pseudonym des Rappers ist die Maske, die Persona, die zur Voraussetzung wird, um die eigentliche Person darzustellen.

Sidos berühmte Maske (die sich die Besitzer seines Labels für ihn bei seiner Image-Kreation ausgedacht hatten⁴⁵ und die selbst bereits internationalen Vorbildern folgte) ist gleichsam nur die materiell konkretisierte Allegorie eines viel weiter reichenden Maskenspiels im Rap. Dabei folgte Sido einem prominenten Beispiel auch im deutschen Rap. In dem Musikvideo zu dem Lied »Napalm« (2000) trägt Azad eine Sturmhaube. Und Azad folgte hier wiederum, eigenem Bekunden nach, dem Vorbild der britischen Rap-Formation Hijack.⁴⁶ Azad berichtet, dass seine Entscheidung für die Maske bei seinem Musiklabel auf Unverständnis gestoßen sei: »Warum sollte ein Künstler sein Gesicht hinter einer Sturmhaube verstecken?«⁴⁷ Doch für den Rap ist die Maske konstitutiv. Paradoxerweise, gerade weil Rap so sehr auf die Präsentation des Egos angelegt ist, wird die Maske zum ureigenen Instrument, ein besonders markantes Ego zu präsentieren.

Das Ablegen der Maske ist selbst ritualisierter Teil des Maskenspiels. In Azads Napalm-Video, in dem die Maske in der letzten Szene abgelegt wird, ist dies (so jedenfalls erzählt es Azad selbst) zwar nur ein Zugeständnis an das Label. »Ich habe das immer bereut«, sagt Azad in einem Interview. »Wer weiß, wie die Geschichte sonst verlaufen wäre...«⁴⁸ Doch auch wenn Azad die Geste des Ablegens zu bereuen behauptet, ist diese letztlich unvermeidlich. Dem Narrativ der Maske ist das Ablegen als konstitutiver Teil eingeschrieben. Die Maske beschreibt die eigene Person. Und gerade weil es darum geht, die Person zu beschreiben, muss die Maske irgendwann abgelegt werden – real und/oder metaphorisch. Bei Sido war es beides (realer und metaphorischer Akt): Erst legte er die physische Maske ab und schließlich tendenziell auch noch sein Pseudonym, als er sein Album *Paul* (2023) nach seinem bürgerlichen Vornamen benannte.

45 Stephan Szillius, »Unser Leben – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss.«, *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, hg. von Marc Dietrich und Martin Seeliger (Bielefeld: transcript, 2012), S. 41–63 (S. 53–54).

46 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 203.

47 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 203.

48 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 203.

Auch Kollegah erklärt in dem einleitenden Song »Alpha« von seinem Album *King* (2014), dass es sich nunmehr um »Felix Antoine Blume« handle. Und MC Rene nennt 2016 ein Album nach seinem bürgerlichen Nachnamen, *Khazraje*. Das alles folgte einem bereits aus den USA bekanntem Muster. Das dritte Album von Eminem war die *Marshall Mathers LP* (2000) und versprach mit diesem Verweis auf den Geburtsnamen auch hier einen Einblick in die wahre Identität des Rappers.

Freilich erlöst die Darlegung des authentischen Ichs unter der Maske (beziehungsweise hinter dem Pseudonym) nicht ganz von der Maske. Der eigentliche Name, der nun hochgehalten wird, mutiert zur neuen Maske. Dabei kann durchaus Wahres zur Sprache kommen und sich ein ›authentliches‹ Subjekt offenbaren. Von einer Dekonstruktion des Ichs muss nicht gesprochen werden. Wiederum gilt hier, was Rüdiger Campe für Thomas Hobbes feststellt: »Hobbes designates ›me‹ as the author of ›my‹ words and actions, but only for the purpose and in the case of ›my‹ own representation of ›myself‹.«⁴⁹

Die den Rap insgesamt kennzeichnende radikale, ironiefreie Selbstaffirmation wirkt als der Kitt, die ein Auseinanderfallen von Maske und (eigentlicher) Person verhindert. Was Bushido in seinem Lied »Typisch Ich« als für ihn typisch herausstellt, ist sicherlich zunächst einmal eine Maske – aber diese Maske kommt gleichzeitig mit ungebrochenem Geltungsanspruch daher.

Eine deutlichere Annährung an die Postmoderne gibt es erst in jüngerer Vergangenheit, etwa bei Marsimoto oder Joker Bra – insofern die beiden Figuren ja von Anfang an als Kunstfiguren bereits bestehender Rapper-Identitäten (nämlich der von Marteria und Capital Bra) eingeführt werden – und damit der sonst übliche Bezug auf ein authentisches Subjekt nicht in gleicher Weise gegeben ist. Hier scheint es sich tatsächlich um freischwebende Kunstfiguren zu handeln. Und doch wird selbst hier der postmoderne Gestus gebrochen durch Bezüge auf traditionelle Authentizitätsvorstellungen. Das gilt etwa für das Lied »Wellness« (von dem Marsimoto-Album *Grüner Samt*), in dem *Realness* die Leitkategorie bildet:

Was ist denn mit der Realness?
Wer malt heute noch den Zug?
Alle nur noch Wellness.

49 Campe, »Actor, Orator, Person«, S. 219.

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 Schauspieldarbietungen 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 Ge-winnt*): »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 → *Synekdoche* 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 rumgehangen.

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 Publik 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 szeneintern 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 »Ghetto«: »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 Werturteil 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 einzlig 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 finanzierte 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 Deutschrapp.

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.

sondern, dass er sich als alleiniger Urheber präsentieren kann. Relevanter schon wäre ein Verweis auf die gängige Praxis des Features (und in jüngerer Vergangenheit auch der sogenannten Kollabo-Alben zweier Künstler, wie etwa *Deutschrap Brandneu* [2022] von Capital Bra und Farid Bang).

Gleichfalls scheint dem Drang zum Solo-Act auch die Idee einer amorphen größeren Crew entgegenzustehen – sei es in der Form der älteren, vor allem lokal definierten Crews wie der Kolchose in Stuttgart, oder den kommerziell (nämlich über ein Musiklabel definierten) Crews nach 2000, von Kool Savas' Optik zu Bushidos ersguterjunge. Vor allem die Idee der Crew ist ein weiteres Alleinstellungsmerkmal des Rap in der modernen Pop-Musiklandschaft. Doch so charakteristisch die Praxis des Features und mehr noch der Crew für den Rap auch sind, letztlich können sie als stabilisierende Kompromissbildungen verstanden werden, die dem Fokus auf Solokünstler nicht im Wege stehen, sondern diesen gar stützen.

Dem gleichsam ontologischen Drang des Hip-Hop zum Solo-Act des Rappers parallel läuft eine musikalische Entwicklung, die sich als die Vertreibung des DJs aus dem Hip-Hop bezeichnen ließe. Hip-Hop Musik begann in den 1970er Jahren als Kunst der DJs, Platten zu mischen und Beats zu isolieren, über die dann verschiedene Melodien gesampelt und Raps gesprochen werden konnten. Die Datierung der Erfindung der Hip-Hop-Musik bezieht sich so auch auf die Leistung eines DJs (nämlich von DJ Kool Herc im Jahr 1973), nicht auf die eines Rappers.

Viele ältere Hip-Hop Gruppen kennen den DJ als eigenständigen Künstler (so in den USA etwa bei NWA oder in Deutschland beim Freundeskreis). Im gescratchten Refrain bekommt der DJ seine Rolle. Einige frühe Alben räumen dem DJ noch einen eigenen Track oder jedenfalls eine Solo-Einlage ein, etwa auf dem Epoche machenden Album *Vier Gewinnt* (1992) der Fantastischen Vier. In diesen DJ-Einlagen nähert sich der Hip-Hop dem Jazz, der ihm immer ein (freilich unrealistisch weit entferntes) Vorbild in einem anderen Universum künstlerischer Befähigung bleibt.⁵⁶

56 Chuck D von Public Enemy bezeichnet in einem Interview die frühen Jam Sessions seiner Band als »the closest thing to a jazz band that you could have«. Kembrew McLeod, »Public Enemy and How Copyright Changed Hip-Hop: An Oral History.« *Boogie Down Predictions. Hip-Hop, Time, and Afrofuturism*, hg. von Roy Christopher (London: Strange Attractor Press, 2022), S. 150–60 (S. 155).

Noch das Intro (»Manege a Trois«) des Ruhrpott AG Albums *P.O.T.T.E.N.T.I.A.L.* (2001) öffnet nach einer Einlage von Cuts mit der Aussage: »Es geht um Reime, Beats und Cuts, die euch in die Glieder fahren.« Diese Trias von Reimen, Beats und Cuts verlor historisch zunehmend an Bedeutung – die Cuts fielen weg. Das Scratches ist auf neueren Alben weniger typisch. In den großen Rap-Erfolgen der letzten zehn Jahre hört man es kaum noch.

Die musikalische Rolle des DJs verschwimmt mit der des Produzenten, der im Studio die Beats produziert. Dieser wiederum verselbständigt sich ebenso wie der Rapper. Rapper und Produzent brauchen einander nur insofern, als sie zusammen den Track herstellen; im eigentlichen Produktionsprozess arbeiten sie mehr oder minder autonom. Der Produzent stellt den Beat her; der Rapper ist mit dem Beat allein, um seinen Text zu schreiben. Wo der Rapper dann doch auch beim Schreiben Hilfe bekommt, wie dies vor allem in der jüngeren Vergangenheit häufiger wird (Shirin David bekennt sich dazu auch in ihren Liedern), nähert man sich trotzdem nicht wieder der Gruppe an. Statt dem Modell der Gruppe gibt es das Modell der Ghostwriter, das die Fiktion des Solokünstlers weiter aufrecht zu erhalten sucht.

Verweise auf den Produzenten in den Liedern wurden über die Jahre seltener. Selbst wo diese Verweise besonders emotional aufgeladen werden (etwa in der Kollaboration von Eminem und Dr. Dre), geht aus diesen Arrangements nicht wieder eine Band hervor. Kool Savas ließ Mel Beatz zwar in seinen Videos in Nebenrollen auftreten (so in »Der beste Tag meines Lebens« und prominenter in »Haus und Boot«). Dochnamentlich findet sie in den vielen Liedern, für die sie die Beats produzierte, nur selten Erwähnung.

Die Ablösung der Gruppe durch den allein dastehenden Rapper folgt einer bereits vorweggegangenen Auflösung des oft mystisch beschworenen ursprünglichen – und von Kritikern zu Recht als seinerseits es-senzialistisch verschrienen⁵⁷ – Viergestirns des Hip-Hop, zu dem neben dem Rapper und dem DJ auch noch der Breakdancer und der Graffiti-Künstler gehören. Dabei war diese Vereinigung der vier Straßenkünste von allem Anfang an prekär. Das zeigt paradoixerweise nicht zuletzt der frühe Hip-Hop-Film *Wild Style* (1983), der zugleich dafür gerühmt wird, diese vier Facetten des Hip-Hop erstmals gründlich zusammenzuführen. Der Einfluss dieses Films – sowie des Films *Beat Street* (1984)

57 Siehe zum Beispiel, Süß, »Ihr habt lang genug gewartet«, S. 7.

– war, besonders in Deutschland, bekanntermaßen groß. Hip-Hop entstand in Deutschland mit der Rezeption dieser Filme. Die merkwürdige Pointe nun aber ist, dass *Wild Style*, dessen Fokus auf dem künstlerischen Durchbruch eines Graffiti-Künstlers ruht, doch als Parabel von dem Primat des Rap zu lesen ist. Denn nicht nur ist das große Auftragskunstwerk, mit dem der Graffiti-Held in dem Film schließlich geehrt wird, die Kulisse zu einem Rap-Konzert. Darüber hinaus muss der Held lernen, nicht sich selbst, sondern die Rapper als die eigentlichen Stars zu erkennen. Sein ursprüngliches Konzept für die Konzertkulisse ist ein kaum verhohlenes Selbstporträt des Graffiti-Künstlers. Doch als er mit diesem Konzept nicht recht vorankommen kann, gibt ihm seine Freundin den entscheidenden Rat, nicht nur an sich selbst zu denken, sondern an die Rapper, deren Bühne er ja nur bereitet. Erst mit dieser Einsicht und dem entsprechend veränderten Konzept für die Kulisse kann der Künstler sein Werk vollenden. Der Film kulminiert in dem Konzert, in dem die Rapper vor dem Hintergrund eines gesprayten Sterns ihren Sprechgesang zelebrieren. Dieser Stern des Graffiti-Artists bringt zuläufigerst das Star-Dasein der Rapper zum Ausdruck. Freilich, der Rat der Freundin ist vorderhand als Vehikel eines simplen psychologischen Bildungsroman-Plots zu interpretieren, in dem der junge, egozentrische Künstler lernt, seinen Platz in der Gesellschaft zu finden. Doch zumindest retrospektiv wird die Handlung von *Wild Style* auch als Allegorie der Geschichte des Hip-Hop lesbar, die auf das Primat des Rappers zusteuert.

Dieselbe Dynamik wie in *Wild Style* begegnet auch in *Beat Street*. Wiederum – und sogar noch programmatisch bemühter und expliziter – geht es vordergründig darum, den Hip-Hop in seinen vier Sparten darzustellen. Rap ist dabei zunächst sogar vergleichsweise marginalisiert. Die drei größeren Storylines folgen einem Graffiti-Künstler, einem Breakdancer und einem DJ (letzterer ist der eigentliche Protagonist des Films). Rapper begegnen in Musikeinlagen, die nur lose von der Storyline motiviert sind. Und doch kommen in diesen vom Plot her unwichtigen Einlagen die frühen Stars der Szene auf die Bühne – vor allem Melle Mel und Afrika Bambaataa. Ob intendiert oder nicht, werden diese Musikeinlagen damit zu einer Hauptattraktion des erzählerisch mäßig mitreißenden Films. Zudem gipfelt der Film wiederum in einem Konzert. Gewidmet ist dieses Konzert dem Tod eines Graffiti-Künstlers. Durch den Drehbuch-Trick dieser Totenfeier gelingt es, die Graffiti-Kunst wiederum in das Spektakel des Konzerts mit einzubeziehen, in

dem ansonsten DJ, Breakdancer und vor allem die Rapper im Zentrum stehen (bei diesem abschließenden Konzert ist es, dass man Melle Mel auf der Bühne zu sehen und hören bekommt). Einbezogen wird der Graffiti-Künstler also – aber eben auch nur einbezogen anlässlich seiner Grablegung.

Hip-Hop hat sich in der populären Wahrnehmung – ebenso auch wie in der Hip-Hop-Forschung – längst weitgehend auf das Phänomen Rap verengt.⁵⁸ Wie unabwendbar und endgültig abgeschlossen die Auflösung des heiligen Hip-Hop-Viergestirns wirklich ist, zeigt sich gerade auch an den nostalgischen Invokationen, die die Vierheit immer wieder erfährt (wie man nicht zuletzt bei den verschiedenen Feierlichkeiten zum 50. Jahrestag der Erfindung des Hip-Hop im Jahr 2023 spüren konnte). Der Kenner befleißigt sich zu erklären, dass Hip-Hop ursprünglich nicht nur das Rappen meinte und setzt bei dieser Erklärung zugleich immer fest darauf, dass für die Mehrzahl der Zuhörer Hip-Hop eben doch nur Rap bedeutet. So perpetuiert noch die Beschwörung einer synästhetischen Vergangenheit die Realität des geltenden Primats des Rap.

Paradoixerweise (möchte man sagen) ist auch im Rap selbst diese Nostalgie zu einem minderen Topos geworden. So unterlässt es Torch in dem Lied »Als ich zur Schule ging« (von dem Album *Blauer Samt*, 2000) nicht, in der Erzählung von seiner Ausbildung im Hip-Hop auch die Graffiti-Kunst zu erwähnen:

Und nun kann ich euch erzählen, wie es war,
Züge anmalen, damit man unseren Namen sah.
Manchmal riech' ich noch den Sprühdosen-Dunst,
Denn wir haben Graffiti anstatt bildende Kunst.
Moment, ähm, da fällt mir ein, ich kann's nicht fassen,
Hab die Dosen dabei, aber die Caps zuhause liegen lassen,
Wenn das keinen Eintrag ins Blackbook gibt.

Auch Marsimoto wählt die verlorene Kunst der *whole cars* (also der gänzlich angesprühten Eisenbahnwagons) in dem Lied »Wellness« (von dem Album *Grüner Samt*, 2012) zur Synekdoche verlorener Realness:

58 Süß, »Ihr habt lang genug gewartet«, S. 8.

Was ist denn mit der Realness?
 Wer malt heute noch den Zug?
 Alle nur noch Wellness.

Literarische Qualität

Die künstlerische Qualität des Rap wurde oft als literarische Qualität gedeutet – sei es in Textausgaben von Rap oder in anderer Formen der Wertschätzung, wie etwa dem Pulitzer-Preis, der 2018 erstmals an einen Rapper verliehen wurde (nämlich an Kendrick Lamar).⁵⁹ Im Vorwort zu einem Sammelband aus dem Jahr 2020 wurde so auch die These aufgestellt, dass deutschsprachiger Rap »fest in der Tradition deutscher Dichter_innen«⁶⁰ stehe. Doch eine derartige Aussage lässt sich kaum durch konkrete inhaltliche oder formale Kontinuitäten untermauern – vor allem dann nicht, wenn man zum Maßstab nimmt, dass diese Kontinuitäten Produkt bewusster Entscheidung sein sollen. Eigentlich bemerkenswerter und theorie-bedürftiger ist, dass es fast keine Bezugspunkte zur deutschen literarischen Tradition gibt.

Wie fragwürdig die Behauptung einer Traditionslinie der klassischen deutschen Literatur zum Rap ist, zeigt sich auch, wenn an anderer Stelle der Frankfurter Gangsta-Rapper Haftbefehl als »größte[r] lebende[r] expressionistische[r] Dichter«⁶¹ bezeichnet wird. Die Willkür dieser Bezeichnung kommt schon darin zum Ausdruck, dass ein anderer Kritiker Haftbefehls »außergewöhnliches romantisch-naturalistisches Erzählen« würdigte.⁶² Romantik, Naturalismus und Expressionismus weisen allesamt in verschiedene Richtungen. Zudem wird in keinem der beiden Fälle die Behauptung durch nähere vergleichende Textanalyse belegt.

Auch jenseits ohnehin nicht weiter nachweisbarer Superlative dieser Art ist das Lob der Rapper als Schriftsteller höchst fragwürdig. Eminem hat das selbst hervorgehoben, wenn er in dem Lied »Renegade« (2001)

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

60 Dagobert Höllein, Nils Lehnert, Felix Woitkowski, »Vorwort.« *Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzelanalysen* (Bielefeld: transcript, 2020), S. 9–19 (S. 10).

61 Haas, *Hip-Hop*, ohne Seitenzahl [S. 103].

62 Breitenwischer, *Die Geschichte des Hip-Hop*, S. 222.

die Fremdzuschreibung als »modern-day Shakespeare« als ebenso willkürlich und einseitig wie die als »satanist« vorführt.

Die Darstellung der Rapper als Schriftsteller impliziert nicht nur eine Herabsetzung der eigentlichen Schriftsteller, sondern auch eine Fehleinschätzung dessen, was Rap eigentlich ist. Rapper sind keine Schriftsteller – jedenfalls nicht in irgendeinem engeren Sinne. Die Tatsache, dass die großen Autobiographien des deutschen Rap gemeinsam mit Ghostwritern oder ›Co-Autoren‹ verfasst wurden (so etwa bei Kool Savas, Bushido und Manuellsen), ist nur ein Hinweis darauf, dass sich der Rapper mit dem, was traditionell als Literatur gilt, schwertut – beziehungsweise überhaupt nicht damit identifiziert.

Die Weigerung, Rap als Literatur gelten zu lassen, bedeutet keine Herabsetzung des Rap, sondern ist ein Versuch, Rap als genuin eigenständiges Phänomen besser zu begreifen. Eine der zentralen und doch kaum je bemerkten Paradoxien des Rap ist, dass er bei all seiner Textlastigkeit mindestens streckenweise sehr viel weniger über den Text funktioniert als andere Musikgattungen – und sich auch wesentlich weniger an traditionelle Erwartungen an Text und Poesie hält. Im deutschsprachigen Kontext der Popmusik der neunziger Jahre fällt hier vor allem die Diskrepanz zum Rock auf. Die Toten Hosen und Die Ärzte präsentieren Texte, die aufgrund der geringeren Geschwindigkeit im Vortrag sehr einfach Wort für Wort nachvollziehbar bleiben. Technisch avancierter Rap dagegen, wie etwa in den rasanten Perioden Kollegahs oder auf Eminems neueren Alben, ist teilweise nur schwer verständlich. Zudem bedienen sich die genannten Rock-Bands, aller Punk-Ästhetik zum Trotz, einer auffallend regelkonformen, standardsprachlichen Ausdrucksweise. Das lässt sich vom Rap nicht immer so behaupten (wie auch in dem Eintrag → *Syntax* noch näher besprochen wird).

Rap muss sich nicht als reiner Text legitimieren und sieht, entgegen gelegentlichen anderslautenden Behauptungen, auch relativ bescheiden aus, wenn er als solcher reproduziert wird.⁶³ Selbst die einzelnen Verszitate in den Publikationen zum Rap (wie auch der hier vorliegenden) werden denen, die diese Musik nur als Text rezipieren, zumeist seltsam fremd vorkommen. Der Rap existiert als gesprochenes Wort (bzw. Gesang) und im Zusammenspiel mit dem Beat. Dort, wo sich der Text, in

63 Dass Rap auch als gedruckter Text wirken kann, gehört etwa zu den Grundthesen von Adam Bradleys Buch *Book of Rhymes*.

seltenen Fällen, ohne Beat behauptet, überzeugt er durch seine Stimmgebung und den selbstgeschaffenen Rhythmus. Und auch dies kann er immer nur ausnahmsweise. Das a cappella markiert im Rap die Grenze des Machbaren, nicht die Norm.

Der Einwand, dass ja auch Dichtung (über Jahrhunderte hinweg und teilweise bis heute) zum Vortrag geschaffen sei und in der stillen Lektüre ihre Wirkung verfehle, führt immer noch an der Eigenart des Phänomens vorbei. Rap ist nicht einfach für den Vortrag geschaffener Text. Vielmehr ist Rap Text, der nur in dem bestimmten Vortrag eines bestimmten Rappers sich realisiert. Der Text allein, der sich im Rap ja keinem gängigen Metrum unterwirft, erhält ungenügende Hinweise darüber, wie er vorzutragen sei – und selbst wenn man Rhythmus und Betonung imitieren könnte, so bleibt noch das Problem, dass der Text charakterlich an die Stimme des Rappers gebunden ist.

Rap-Covers sind nicht ohne Grund bislang randständig geblieben. Ausnahmen bestätigen die Regel.⁶⁴ Auch im Karaoke spielt der Rap keine große Rolle. Rap ist der Rap *eines Künstlers oder einer Künstlerin*. Ein Verweis auf Walter Benjamins längst inflationär entwerteten Begriff der Aura wäre in diesem Zusammengang nicht falsch: Rap ist in all seiner Simplizität nicht imitierbar, sondern an die Authentizität der jeweiligen individuellen Stimme gebunden.

Diese spezifische rhythmische und stimmliche Realisierung wirkt sich auf den Text aus – und an die Erwartungen, die an diesen gestellt werden. Im Rap ist nicht nur die Stimme Medium des Textes, sondern der Text immer auch Medium der Stimme und des Rhythmus. Über den Text projiziert sich die Stimme als solche, jenseits jeden Textes.

Natürlich haben die Rapper selbst zu dem Missverständnis, sie als Dichter einzuordnen, vielfach beigetragen, indem sie in ihren Liedern ihre eigenen Werke mit dem Vokabular der klassischen Literaturwissenschaft des gymnasialen Deutschunterrichts beschreiben. Das ist bereits aus den USA vorgegeben. In dem Lied »Excursion« (von dem Album *Low End Theory*, 1991) rappen A Tribe Called Quest: »What you gotta do to is know that the Tribe is in the sphere,/The abstract poet, prominent like Shakespeare,/Edgar Allan Poe, it don't stop.«

64 Jan Delay hat 2020 eine Cover-Version von Torchs »Kapitel 1« (1993) ins Netz gestellt – als Hommage an diesen wichtigen frühen Beitrag zum deutschen Rap. Dabei steht aber die Hommage im Vordergrund; als musikalische Leistung ist der Beitrag von Jan Delay wohl kaum ernst gemeint.

»Dichter aus Stuttgart« nennen die Massiven Töne eine EP aus dem Jahr 1995, unter möglichem Bezug auf Schiller, den großen Stuttgarter Dichter des Literaturkanons. Und die Ruhrpott AG erweist in dem Lied »Immer langsam« (von dem Album *P.O.T.T.E.N.T.I.A.L.*, 2001) gar Goethes »Erlkönig« eine Reverenz: »Wer reitet noch so spät durch Nacht und Wind?/Es ist der Pflegevater, der Rap von hier wegbringt wie sein Patenkind.« Kollegah bezeichnet sich in dem Lied »Universalgenie« (von dem Album *King*, 2014) als »Intellektueller von lyrischer Gewandtheit« und zitiert dazu noch das lateinische Motto aus Immanuel Kants berühmter Schrift »Was ist Aufklärung?« aus dem Jahr 1784: »*Sapere audet*, sperrt die Kanäle auf, ein großer Geist/Bricht die Barriere auf und aus der Materie aus.«

Der vielleicht ambitionierteste Versuch, klassischer Literatur gleichzukommen, findet sich in Bushidos elf Minuten langem Lied »Mephisto«, in dem Bushido seine Autobiographie in Goethescher Manier als Geschichte eines Pakts mit dem Teufel erzählt (und dabei nebenbei auch noch ein Zitat aus Goethes Ballade »Der Zauberlehrling« einfügt):

Diese Seele war verkauft, der Junge stieg auf seinen Thron,
Für viele ein Idol, doch seine Freiheit Illusion.
Mephisto hatte Pläne, der König der Hyänen,
Die Schlange, der Apfel im Garten von Eden.
Die Kurve ging nach oben, die Wörter wurden Platin.
Gewissensbisse gab's nicht, wer Fäxen machte, schlag ihn.
Die Geister, die er rief, sie forderten Tribut.
In den Köpfen diese Stimmen, an den Händen dieses Blut.

In Bushidos Ballade, die ohne Refrain auskommt und raptechnisch eher unauffällig bleibt, gibt es tatsächlich so etwas wie einen Anschlussversuch des Rap an die deutsche Literaturgeschichte. Größtenteils bleiben die Bezüge auf die Literatur jedoch Teil des praktisch unerschöpflichen Vergleichsspiels des Rap (→ *Vergleich*). Großer Dichter ist der Rapper in diesem Sinne genauso sehr und genauso wenig, wie er etwa großer Kampfsportler ist (um nur einen der beliebtesten Bildspender des Rap zu zitieren, der vom Wu-Tang Clan bis zum Album *Die hohe Kunst der tiefen Schläge* [1999] der Kinderzimmer Productions Verwendung findet).

Richtig bei alledem ist wohl, dass sich der Konsum des Rap in Deutschland, wohl vor allem mit dessen Bekenntnis zur deutschen Sprache in den frühen neunziger Jahren (nachdem zu Beginn ja eher auf

Englisch gerappt wurde), tendenziell mehr auf den Text konzentriert hat. Immerhin besteht einer der Kernunterschiede zwischen deutschem und amerikanischem Rap für deutschsprachige Hörer darin, dass Rap nun besser verständlich wird. Denn selbst mit relativ sicherem Englisch sind viele Lieder von Nas für deutsche Hörer schwer verständlich. Der Text gewinnt damit naturgemäß größeres Interesse. Das war auch den Protagonisten des Deutschrap klar – auch wenn sie das nicht immer begrüßen wollten. »Dadurch, dass wir auf Deutsch gerappt haben, wurde bei uns viel genauer hingeschaut«, hat etwa Sabrina Setlur im Rückblick auf die neunziger Jahre bemerkt (wobei diese Bemerkung eher im Ton einer Beschwerde daherkommt).⁶⁵ Und auch weil sich der deutsche Rap auf musikalischer Ebene oft schwertut, an die Qualität des US-Rap heranzukommen, wird die textliche Qualität zu einer ganz entscheidenden Größe – ja, im Grunde zur Daseinsberechtigung des Rap aus Deutschland.

Vor allem in der jüngeren und jüngsten Vergangenheit sucht sich der deutsche Rap von dieser Fixierung auf den Text zu lösen, um als Musik ernstgenommen zu werden.⁶⁶ Doch die Wurzeln des Unbehagens an der Verständlichkeit reichen weit tiefer. So hat Max Herre es als motivierendes Schlüsselerlebnis am Anfang seiner Laufbahn bezeichnet, dass die in Deutschland stationierten GIs seinen Rap gut fanden, obwohl sie ihn nicht verstehen konnten: »Der Anspruch war, auch von Leuten anerkannt zu werden, die die Texte nicht verstehen. Das hat uns die Legitimation gegeben.«⁶⁷

Wie wenig sich Rap auf seinen sprachlich-textlichen Aspekt reduzieren lässt, zeigt sich gerade auch an den in der Regel scheiternden Versuchen, Rap zu parodieren. Die Parodien des Rap – wie etwa in dem Lied »Ich hab Polizei« (2016) von Jan Böhmermann (a.k.a. Polizistensohn) – sind nicht nur tendenziell rassistisch (insofern sie wie in Böhmermanns

65 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 85.

66 Afrob etwa hat diesen Wandel weg vom Fokus auf den Text für sich reklamiert.

Unter Bezug auf seinen Hit »Reimemonster« erklärt Afrob: »Es ging nicht so um Inhalte, es war einfach eine Emotion, die wir losgetreten haben. Deutsche Hörer sind ja in der Regel nicht so emotional und gehen mehr auf die Lyrics, vor allem war das zu der Zeit noch so. Ich habe aber immer schon geschafft, dass auch die Musik und die Phonetik stimmen, dass alles homogen ist.« (Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 182.)

67 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 42.

Beispiel die Sprache von Menschen mit Migrationshintergrund aufs Korn nehmen), sondern sie laufen auch ins Leere, weil sie die eigentlichen rhythmischen, musikalischen Qualitäten von besserem Rap völlig übersehen. Wenn der Inhalt der Texte wirklich ausschlaggebend wäre, dann ließe sich Rap in der Tat leicht parodieren. Das aber ist nicht der Fall. Die in der Regel auf den Text fokussierte Parodie entblößt ihr mangelndes Verständnis dessen, was sie zu parodieren sucht.

Allem hier gesagten zum Trotz erschließt sich Rap durchaus ansatzweise einem literaturkritischen Zugang. Auf dieses Potenzial der Literaturwissenschaft setzt auch das vorliegende Buch. Das Genre ist von relativ festen inhaltlichen Motiven und formalen Mustern geprägt, die sich als solche katalogisieren und analysieren lassen. Diese der Literaturwissenschaft affine Analyse aber muss immer eingedenk der Tatsache bleiben, dass mit der reinen Textanalyse dem künstlerischen Phänomen Rap – von dem kulturellen und sozialen Phänomen Rap ganz zu schweigen – nie vollständig gerecht zu werden ist.

Teil 2: Formen

Reim

Die gefühlte Notwendigkeit des Reims im Rap hat zu einer Reihe von Variationen geführt, die selbst zu festen Bestandteilen des Rap-Repertoires geworden sind. Zuvorderst unter ihnen sind der Mehrfachreim, der unreine Reim und der identische Reim. Diese drei Variationen sind durchaus genuine Neuschaffungen des Rap – oder können doch als solche empfunden werden, da etwaige Vorläufer wenigen Produzenten oder Konsumenten bekannt sein dürften. Durch sie gelingt es den Rappern, dem eigentlich altmodischen und volkstümlichen Reimen, das in avancierter Poesie seit langem randständig geworden ist, eine neue Identität und Legitimität zu verleihen. Dass deutsche Rapper denn auch lieber angлизierend vom »rhymen« als vom guten alten ›Reimen‹ sprechen, hat eine gewisse Evidenz. Tatsächlich bedienen sie sich einer Technik, die mit dem traditionellen Reim nur noch eine oberflächliche Ähnlichkeit aufweist.

Unter den genannten Formvariationen des Reims ist vor allem der Mehrfachreim für den deutschen Studenten-Rap der späten 90er Jahre prägend geworden. Die Neigung zum Mehrfachreim ist leicht genug zu erklären. Wenn »rhymen« eine Kunst ist, und Rap immer auch der Performanz der eigenen Überlegenheit gilt, dann wird eben der einfache Reim zum Doppel- und Dreifachreim ausgebaut. Bei Blumentopf (beispielsweise in dem Lied »Fensterplatz« von dem Album *Großes Kino*, 1999) wird der Mehrfach mit beachtlicher Konsequenz eingesetzt:

Denn wenn wir Platten rausbringen,
Werden Getränkemarken zu Barschecks,
Nonsense zum Klartext.
Denn wenn ich Parts rap,
Wird jede unserer acht Spuren zum Charttrack.

Roughnecks bekommen Halsschmerzen vom mitnicken.
Denn wenn wir unsren Shit kicken,
Will nicht nur Vestax mitmischen.

Mit dem Doppelreim (hier zum Beispiel Klartext/Charttrack oder mitnicken/Shit kicken) war man gleichsam objektiv über die einfachen Reime hinaus, die noch den Rap der früheren 1990er Jahre prägten. Allerdings wurde auch da bereits – etwa in »Kapitel 1« (1993) von Torch – der einfache Endreim durch versinterne Reime und Assonanzen erweitert:

Ich weiß noch genau, wie das alles begann.
The Message von Melle Mel war für mich wie ein Telegramm.
Und obwohl ich kein einziges Wort verstehen konnte, erkannte
Ich, welches Feuer in seinen Worten brannte!
Die Fackel in mir wurde sofort entfacht,
In einer Nacht über ein ganzes Leben nachgedacht!
Ich erblickte den Pfad zur Geschichte, mein Kopf wippte,
Nickte zur Geschwindigkeit des Taks.
Von diesem Tag an war mir klar: Scheißegal, was das Ziel auch sei,
ich pack's!

Gleichzeitig haftet dem Mehrfachreim leicht etwas Streberhaftes an. Die Überbietungsgeste, die den Kern des Mehrfachreims ausmacht, ist zu leicht als bloße Technik zu lernen und wird dann zur reinen Fleißarbeit. Die Aufrüstung an Komplexität allein tut es auf die Dauer anscheinend nicht.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass im Prozess zunehmender Komplexität, die in der Tendenz zum Mehrfachreim zum Ausdruck kommt, der Paarreim weitgehend unangetastet blieb und höchstens durch versinterne Reime oder Stabreime (also Alliterationen) erweitert wurde. Der Kreuzreim (abab), der auch in der ja oft betont einfachen poetischen Erzählform der Ballade anzutreffen ist, setzte sich im Rap nie durch. Dabei haben sich sogar Punk-Rocker für ihn erwärmen können. Die Ärzte etwa bedienen sich des Kreuzreims in ihrem Chart-Hit »Männer sind Schweine« (von dem Album 13 [1998]):

Männer sind Ratten,
Begegne ihnen nur mit List!
Sie wollen alles begatten,
Was nicht bei drei auf den Bäumen ist.

Im Rap sucht man nach solchen Reimkonstruktionen beinahe vergeblich.¹ Der gerappte Refrain kann in seltenen Fällen eine Ausnahme liefern, wie etwa in Sidos Lied »Straßenjunge«:

Ich bin kein Gangsta, kein Killer, ich bin kein Dieb,
 Ich bin nicht grundlos böse, ich bin nur ein Junge von der Straße.
 Kommt mit mir, los ich zeig dir den Kiez.
 Wenn du dich benimmst, hast du ein paar wundervolle Tage.

Vielleicht noch stärker ausgespart wird der in der Dichtung sonst ebenfalls sehr gängige umarmende oder umschließende Reim (abba), der etwa das Quartett im klassischen Sonett kennzeichnet. Dass sich die Komplexitätssteigerung nicht auf diese Muster beruft – ganz zu schweigen von der Formenvielfalt traditioneller rhythmischer Metren – macht deutlich, wie weit entfernt der Rap von der Geschichte der Poesie ist, an deren Stelle er in einer poesielosen Zeit gerückt ist.

Im härteren Rap nach 2000 spielt der Mehrfachreim nicht mehr die zwingende Rolle, die er etwa bei Blumentopf eingenommen hat. Vor allem der Stil von Kool Savas – von vielen als ein bedeutender Fortschritt in der Rap-Kunst erkannt – definiert sich kaum über den Mehrfachreim. In der Single »Haus und Boot« (von seinem Debütalbum *Der beste Tag meines Lebens*) genügen Savas fast durchweg einfache Reime. Dabei wird gerade auch dieser Verzicht auf komplexere Reime zu einem Teil der Provokation: »Rhyme du Punk, ich steige erst auf einen Block aus Eis, / Und komm nach einem Monat wieder, um direkt auf dich zu scheißen.«

Kool Savas' Innovation besteht auch darin, verstanden zu haben, dass sich formal und musikalisch ambitionierteres Rappen eher über den Rhythmus als über komplexe Reime definiert, die er denn auch geradezu polemisch vernachlässigen kann. Ganz einheitlich ist der Trend dabei nicht. Von den 16 Reimpaaren in den zwei Strophen von »Haus und Boot« haben immerhin noch zwei bis drei Reimpaare eine Struktur, die durch die Erweiterung des einfachen Reims durch Assonanzen dem

¹ Jedenfalls eine Annäherung an einen solchen Kreuzreim stellen die folgenden Verse aus dem Lied »Das Urteil« von Kool Savas dar: »Ich hab dich geliebt, doch nicht wie ein Schwuler einen andern **Mann**,/Wie ein Bruder, der für seinen Bruder tut, was er **kann**.« Allerdings handelt es auch hier noch eher um eine Variation des Paarreims. Denn der einfache Paarreim *Mann-kann* wird allein versintern durch die Assonanz von *Schwuler* und *Bruder* ergänzt.

Doppelreim sehr nahekommt.² Und in Bushidos Lied »Electro Ghetto« (von dem Album *Electro Ghetto* [2003]) erfreuen sich Doppelreime, trotz aller Protesthaltung gegen den harmlosen Studentenrap der vorigen Jahre, noch einiger Beliebtheit:

Freu dich du Hemd, zeig mir deine lila Patronen,
Und ihr wisst, dass in meinem Bezirk die Dealer da wohnen.
Wie krass! Ich verkauf euch kranke Gedanken.
Von mir aus kannst du kommen, komm mit deinen ganzen Verwandten!

Neben der zunehmenden Komplexität des Reims ist es ausgerechnet der unreine Reim – also scheinbar eine Rückstufung des Reims – die zum Ort der größten Innovation wird. Der unreine Reim ist der vielleicht wichtigste Beitrag des Rap zur Geschichte des Reims. Denn traditionell gilt der unreine Reim ja als Merkmal mangelnder Dichtkunst. Friedrich Schiller sah im unreinen Reim einen Hinweis darauf, dass bei einem Dichter noch »kein gereifter, kein vollendeter Geist« vorhanden sei.³ Unreine Reime, so Schiller in seiner Rezension der Gedichte seines Zeitgenossen Gottfried August Bürger, »verunstalten den leichten und schönen Gang« eines Liedes.⁴

Im Rap dagegen wird der unreine Reim zur großen Kunst. Hier viel eher als andernorts lässt sich beim Reim noch auf Originalität hoffen. Denn die Zahl der reinen Reime im deutschen (und auch englischen) Grundstock an Vokabeln ist (mindestens gefühlt) begrenzt – nicht nur etablierte Paare wie das berüchtigte »Herz/Schmerz« werden bald als Klischee ärgerlich. Das musste auch der Rap selbst erfahren. Adam Bradley zitiert nicht weniger als 22 Beispiele von Rappern, die die Automarke »Lexus« auf den Bundesstaat »Texas« reimen (was in englischer Aussprache der Automarke einen reinen Reim ergibt).⁵ Dieses Reimpaar

2 Relativ nah an einen klassischen Doppelreim kommen die letzten zwei Verse der zweiten Strophe: »Ihr macht Geld mit Dreck wie Limp Bizkit. Ran ans Mic ihr Bitches,/Doch ich rhyme bis die letzte Hook geschrieben, Line gerippt ist.«

3 Friedrich Schiller, »Über Bürgers Gedichte.« *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004), S. 970–85 (S. 977).

4 Schiller, »Über Bürgers Gedichte«, S. 981.

5 Bradley, *Book of Rhymes*, S. 58–59.

jedenfalls dürfte bis auf weiteres nicht mehr zur Verfügung stehen – oder wenn, dann nur als implizites Zitat einer etablierten Hip-Hop Tradition. In diesem Sinne als klares Bekenntnis zum afroamerikanischen Rap etwa ist es zu interpretieren, wenn Beyoncé ausgerechnet an prominenter Stelle ihres Country-Albums *Cowboy Carter* (2024) auf diesen Reim zurückgreift.⁶

Freilich kann das Genre Rap auch in der Domäne des reinen Reims noch hier und da einige Neuerwerbungen für sich reklamieren. So verweisen Sascha Verlan und Hannes Loh in ihrer Geschichte des deutschen Hip-Hop darauf, dass Rappern »sogar der angeblich unmögliche Reim auf Menschen eingefallen« sei – nämlich »attention«.⁷

Bei den unreinen Reimen gibt es schier unendliche Möglichkeiten – Möglichkeiten wohlgemerkt, die zum Teil erst durch bestimmte Kniffe der Betonung und Aussprache geschaffen werden. Die Möglichkeit zum unreinen Reim wird in diesen Fällen dadurch realisiert, dass es sich beim Rap um Verse handelt, die von einem individuellen Rapper vorge tragen werden und sich also nicht wie bei gedruckter Lyrik auf die durch schnittliche Aussprache der Leser verlassen müssen.

Die Amerikaner haben früh das Potential des unreinen Reims erkannt. Legendär sind Biggies Verse aus dem Lied »Juicy« (von dem Debütalbum *Ready to Die*, 1994): »Birthdays was the worst days,/Now we drink champagne when we thirsty.« Der unreine Reim (von *worst days* mit *thirsty*) ist hier keine Verlegenheitslösung (wie er es in der traditionellen Poesie zumeist zu sein scheint). Vielmehr wird der unreine Reim zum zentralen Ort, an dem der Rapper seine Souveränität zur Schau stellen kann. Er sieht einen Reim, wo ihn sonst vielleicht noch keiner zuvor gesehen hat, und er kann die natürliche Aussprache weit genug manipulieren, um zu reimen, was sich eigentlich nicht reimt. Das formelle Korsett des Reims wird im unreinen Reim so verkehrt in eine Plattform dichterischer Selbstbehauptung. Der unreine Reim ist vielleicht *das entscheidende formale Vehikel* für die den Rap ins gesamt charakterisierende radikale Selbst-Affirmation des Rappers. Zudem kann der unreine Reim durch seinen Bruch mit dem klassischen Sprachgebrauch die Aufmerksamkeit der Hörer auf sich ziehen.

6 Im Refrain des Liedes »Texas Hold'em« hört man: »This ain't Texas, ain't no hold em,/So lay your cards down, down, down, down./So park your Lexus, and throw your keys up.«

7 Verlan und Loh, 35 Jahre HipHop in Deutschland, S. 424.

Während solch brutale Aufmerksamkeitslenkung in der traditionellen Poesie unerwünscht sein mag, wird sie im Rap effektvoll eingesetzt – sei es zur Selbstinszenierung (wie bei Biggie) oder auch einfach zur Akzentsetzung, wie in dem Lied »Hüpfburg« (2017) von Sookee, indem die Rapperin das unangenehme Gefühl auf einem Volksfest im rechten Milieu beschreibt: »Es gibt laute Musik, und die Männer trinken Bier,/ Ich hab ein bisschen Angst vor ihnen.«

Das Deutsche hat sich mit dem unreinen Reim lange schwerer getan als das Englische. Der Mehrfachreim, nicht der unreine Reim blieb über Jahre das Signum des deutschen Rap. Das zeigt sich noch an dem eher klamaukigen und doch wegweisenden Experiment von Kool Savas in dem Lied »King of Rap« (2000):

Ich zerlege deine Crew zu Mosaik, *normal* [ausgesprochen nor-mau].
Du behauptest meine Flows sind *weak*, komm *mal klar* [ausgesprochen mal-klaу].

S-A-V, der King of *Rap y'all* [ausgesprochen ray-yau]!

Wirklich prominent wurde der unreine Reim in Deutschland erst spät, bei dem insgesamt als avanciert geltenden Rapper Haftbefehl. Auf dessen Album *Unzensiert* (2015) werden die unreinen Reime beinahe zum Regelfall. Ja, im Grunde sind die Verse auf diesem Album kaum mehr als unreine Reime zu qualifizieren, sondern begnügen sich mit reinen Assonanzen: »Man sagt, Tränen sind das Blut der Seele,/Und fünf von zehn Polizisten sind Hurensöhne«, rappt Haftbefehl in »Copkkilla« – und dabei handelt es sich noch um eine der klareren Assonanzen in diesem Lied.

Weit wohler als beim unreinen Reim fühlt sich der deutsche Rap beim identischen Reim, wobei auch hier die Zeit um und nach 2000 eine Trendwende hin zu der neuen Form bringt. Ähnlich wie beim unreinen Reim bietet der identische Reim dem Rapper die Möglichkeit, der Genre-Erwartung nach einem Reim zu entsprechen – und sie doch gleichzeitig zu unterlaufen. Dabei gibt es zwei Haupt-Spielarten des identischen Reims. Als simple identische Wiederholung der gleichen Wörter kann er der Provokation dienen. Manuellse spricht in seiner Autobiographie ganz explizit davon, wie mit dem identischen Reim dieser Spielart gegen traditionelle Erwartungen im Rap rebelliert wurde:

Mit Snaga und Pillath war Rap nicht dieses verkopte Boom Bap Graffiti HipHop Ding. Wir fuhren den Dipset-Film, wo Rap plötzlich nur noch lit, nice und bodenlos ignorant war. Einfach mal zweimal das Gleiche rappen: »Ich hab Ice am Gelenk,/ja man, es stimmt, ich trag Ice am Gelenk.« Einfach so.⁸

Häufiger als solche exakten Wiederholungen sind Homonyme – also Reime, deren Wörter identisch klingen, aber unterschiedliche Bedeutungen tragen. Der vielleicht klassische Präzedenzfall kommt aus dem Refrain von Biggies Lied »What's Beef« (von dem Album *Life after Death*, 1997): »Beef is when I see you,/Guaranteed to be in ICU [= Intensive Care Unit].« Im Deutschen mag man etwa an das Lied »Deutschlands 1« von Kool Savas denken: »Obwohl du niemals freestylen konntest,/Gehst du doch zum Freestyle Contest.« In demselben Lied versucht sich auch Eko Fresh im selben Genre: »Langsam mach ich mehr Cash als Sportfreunde Stiller./Auf einmal werden alle deine Sportsfreunde stiller.« Und in dem Lied »Kill Kill Kill« rappt Eko: »Penner, du siehst, der Freez [= Eko Fresh] ist einflussreich./Lass dich über die Brücke schmeißen: Ein Fluss reicht.« Ähnlich funktioniert es bei Bushido in dem Lied »Electro Ghetto«: »Deutschland wartet auf mein Album,/Mein über Album: Es macht überall Boom.« 2023 hört man von Bushido in »Dark Knight«, seinem Disstrack gegen Capital Bra: »Vollgekotzt in irgendwelchen Thailand-Villen,/Egoistischer Narzisst, ihm fehlt zum Teilen der Wille.« Wie an den hier zitierten Beispielen klar wird, verwandelt der homonyme Reim den identischen Reim zum kreativen Wortspiel – und mithin zur Punctione. In Kollegahs »Hoodtales II« wird das extrem: »Kid, und du hast sächsischen Dialekt?/Der Boss nicht, er hat sechs Ischen, die er leckt.«

Noch ein letztes: Die Ubiquität des Reims führt notwendig auch zu seiner Abschaffung, jedenfalls als Experiment. Im deutschen Rap kommt es dazu 2012, in dem Lied »Leider Geil« von Deichkind (auf dem Album *Befehl von ganz unten*). Am Ende des reimlosen Lieds wird die stilistische Innovation explizit: »In diesem Lied hat sich gar nichts gereimt,/Hat niemand gemerkt. Leider geil.« Die Überraschung, dass man trotz der Ubiquität des Reims im Rap hier beim ersten Hören wirklich nicht die Abwesenheit des Reims bemerkt (mir jedenfalls erging es so), ist beachtlich. Braucht Rap den Reim dann etwa gar nicht, und handelt es sich um ein jahrzehntelanges Missverständnis, dem Tausende

8 Manuellse, *König im Schatten*, S. 87.

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

Gesang und Musikalität

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Siehe vor allem Gruber, *Performative Lyrik*.

¹¹ Bradley, *Book of Rhymes*, S. 6–7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Liedern wie »Dear Mama« von dem Album *Me Against the World* (1995) werden Silben nicht nur stärker betont, sondern auch gedehnt. Die Wörter fließen hier nahezu lückenlos ineinander und es lassen sich jedenfalls ansatzweise Modulationen in der Tonhöhe erkennen (tatsächlich hat die Rap-Forschung angefangen, solche Modulationen auch in ihrer Deskription von Rap zu erfassen¹⁸). Dennoch würde wohl niemand behaupten, Tupac singe anstatt zu rappen. In dieser Balance schafft Tupac, was in der Kunst sonst selten ist, nämlich für zwei aufeinanderfolgende Generationen zum Vorbild zu werden; für den noch klassischen Rap-Gesetzen unterliegenden Gangsta-Rap der 2000er Jahre ebenso wie für den stärker musikalisch motivierten Rap der jüngsten Vergangenheit.

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

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

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

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

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

Refrain

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

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

Hang zum von Frauen gesungenen Refrain – und perpetuieren noch in der Kritik dieser Form den ihr zugrundeliegenden Sexismus:

Für die Hookline kenn ich noch eine Spalten Stimme,
 Net so hübsch, doch da müssen wir nur ne andere Schickse finden,
 Mit Beinen und Titten, die Männer zum Schwitzen bringen,
 Und dann können wir mit dem Verkaufen von Hits beginnen.

Der Mann vermittelt in den Strophen den Inhalt, so das Vorurteil, während die Frau im Refrain nur für das Gefühl verantwortlich zeichnet. Zusätzlich ist in dieser Arbeitsteilung suggeriert, dass die Sängerin – im Gegensatz zum männlichen Rapper – den vorgetragenen Text nicht selbst geschrieben hat. Dieser letzte Punkt ist vor allem insofern wichtig, als die Einheit von Autor und Performer zu einer der Grundvoraussetzungen der Selbstdarstellung des handlungsfähigen Subjekts im Hip-Hop gehört. Der Rapper spricht sich selbst aus der Seele – und verlangt damit für seine Seele Bedeutung. Der Frau im Refrain bleibt genau dies versagt, und sie ist schon durch diesen Kontrast zu jenem bloßen Lob des Rappers erniedrigt, das im Refrain zu Biggies »Hypnotize« idealtypisch ausgedrückt ist: »Biggie, Biggie, Biggie, can't you see?/Sometimes your words just hypnotize me.« Den Ohrwurm von »Hypnotize« erzeugt der gesungene Reform, und doch gelingt es Biggie, diesen nicht von ihm selbst gesungenen Refrain als Ausdrucksmittel seiner eigenen Größe zu nutzen.

Angesichts dieses allzu offensichtlichen Ungleichgewichts zwischen Rapper und Refrain-Sängerin wird der von Männern gesungene Refrain mit einiger Verzögerung zu einer bevorzugten Lösung. Dass kann in Gasteinlagen anderer Männer geschehen – zum Beispiel in den Refrains von Nate Dogg für Eminem oder in Deutschland in den Refrains von Xavier Naidoo, etwa in dem Lied »Adriano (Letzte Warnung)« (2001) der Brothers Keepers. In den letzten Jahren wird der Refrain zunehmend auch von den Rappern selbst gesungen. Tatsächlich wird dies zum Markenzeichen der großen kommerziellen Erfolge im deutschen Rap der jüngsten Vergangenheit (Mero, Capital Bra etc.).

Da Rap vom Refrain immer potenziell in Frage gestellt wird, wird der Verzicht auf den Refrain zu einer der bevorzugten Gesten, um sich als überzeugter Rapper zu behaupten. Über die Jahre etabliert sich der Verzicht auf den Refrain als festes rhetorisches Mittel, das die Dringlichkeit des Inhalts oder die technische Meisterleistung des Sprechgesangs mar-

kiert – gleichsam jenseits allem, was klassischerweise als Musik durchgehen könnte.

Gerade weil der Rapper als Rapper hier in polemischer Reinform zur Schau kommt, wird das zum Lied ausgebauten Intro zum wichtigsten Ort der Refrainlosigkeit (Kollegah's »Alpha« von dem Album *King*, 2014 ist eines von zahllosen Beispielen). Auch darin unterscheidet sich das häufig manifestartige Intro des Rap-Albums von dem anderer Musikrichtungen.

Genrehaft wird der Verzicht auf den Refrain auch im Diss-Track. Das gilt bereits für den Paradigma-setzenden Fall »Ether« (2001), in dem Nas refrainlos gegen Jay-Z losgeht (das Jay-Z Lied in diesem Battle, »Take-over«, bedient sich noch eines Refrains). In Deutschland folgen Rapper von Kool Savas (»Das Urteil«, 2005, gegen Eko) bis zu Bushido (»Dark Knight«, 2023, gegen Capital Bra) und Capital Bra (»Arkham Asylum«, 2023, gegen Bushido) dem Beispiel von Nas.

Aber auch jenseits des Diss-Tracks und des Intros wird der Verzicht auf den Refrain genutzt, um den Akzent auf den Inhalt zu verlegen. Bushido hat sich des Griffs etwa bedient, um das narrative Element einzelner Lieder klarer in der Vordergrund zu stellen – so in der elf Minuten langen autobiographischen Ballade »Mephisto« (2018).

Der Rap ohne Refrain ähnelt dem Rap a cappella, als einer puristischen Reduktion auf das absolut Notwendige. Tatsächlich hat Bushido in »Dark Knight« die beiden Stilmittel kombiniert. Nicht nur hat das Lied keinen Refrain: In der Mitte des Liedes rappt Bushido auch beinahe eine Minute lang ohne Beat im Hintergrund (nur leise werden die melodischen Elemente in dieser Zeit weitergespielt).

Trotz aller Funktionalisierung der Refrainlosigkeit bleibt der Verzicht auf die Hook untypisch. Wer auf den Refrain nicht ganz verzichten will, reduziert ihn minimalistisch auf eine kurze Instrumental-Einspielung (wie in dem Lied »Gorilla« von der britischen Rapperin Little Simz). Klassisch, wenn auch eher typisch für den älteren Rap, sind eingespielte/eingescratchte Samples (etwa in Azads »Napalm« aus dem Jahr 2000).

Geräusche jenseits der Sprache

Rap ist immer mehr als die textliche Lyrik. Versuche, den Rap aufgrund seiner Texte allein als Kunstform zu etablieren, sind tendenziell

zum Scheitern verurteilt.¹⁹ Die künstlerische Autorität im Rap ergibt sich immer auch (und vielleicht gar vor allem) aus textfernen Elementen: Geschwindigkeit, Rhythmus, und Stimme. Dabei wird gerade die Stimme zum eigentlichen Markenzeichen des Rappers, an dem dieser wiedererkannt werden kann und durch die sich der Rapper vor anderen auszeichnen kann.²⁰ Im Gegensatz zu anderen Musikgenres, sagt man vom Rapper nicht zuerst, dass er gut singen kann, sondern schlicht, dass er eine gute Stimme hat. Nicht, wie behauptet wurde, die Abwesenheit einer Band auf der Bühne, sondern die relative Abwesenheit der Stimmmodulation bewirkt musikalisch diesen Fokus auf die Stimme.²¹ Die tiefe Stimme ist der Standard des maskulinen Rap-Diskurses, wobei sich daraus die Möglichkeit des Kontrapunkts ergibt, mit einer hohen Stimme hervorzustechen. Diese Möglichkeit wird von Eazy-E von NWA in den USA um das Jahr 1990 herum ebenso wie ein Jahrzehnt später von Eminem realisiert. In Deutschland, wo sich D-Flame noch mit einer künstlich tief gestellten Stimme versuchte, bringt auch in diesem Punkt Kool Savas um die Jahrtausendwende den Paradigmenwechsel. Eko und Sido folgten ihm. Jahre später hat Kool Savas die Entdeckung des Potenzials der eigenen hohen Stimme in dem Lied »Stimme« (von dem Album *Aura*, 2011) ausführlich beschrieben:

Ich hatte die höchste Stimme von allen.
 Ich klang mit vierzehn noch so, als wär ich neun Jahre alt,
 So als wär ich noch 'n Kind, und die meisten waren im Stimmbruch,
 Ich hingegen war auf der Sinnsuche – warum?
 Ich knallte Mädels, aber klang wie'n Mädel,
 Ganz im Ernst, wollt ne Stimme wie die andern, die dich älter wirken
 lässt.
 [...]
 Hab geglaubt, das wär Blamage, so ne Stimme zu haben,
 Nichtsahnend, was noch alles auf mich wartete, ich bekam

-
- ¹⁹ Eine potenzielle Verengung auf den Text ist etwa in Editionen von Rappern impliziert, wie in dem zuerst 2000 erschienenen Reclam-Band *Rap Texte: Die besten deutschen Rapper der 90er Jahre und ihre Texte*.
- ²⁰ Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen Stimme, siehe den Band *Stimme im HipHop. Untersuchungen eines transmedialen Phänomens*, hg. von Fernand Hörner und Oliver Kautny (Bielefeld: transcript, 2009).
- ²¹ Auf die Bedeutung der fehlenden Band auf der Bühne verweisen Hörner und Kautny, »Mostly tha Voice«, S. 7.

Das erste Album der Beasties und war geschockt wegen Ad-Rock,
 Dann entdeckte ich Eazy; mein Leben machte ne Kehrtwendung.
 Und plötzlich stimmte alles in sich, meine Idole hatten Stimmen wie
 ich.

Die Stimme ist Medium des Textes, muss sich aber auch selbst behaupten können. Das gilt nicht nur für gelegentliche a cappella Einlagen, sondern mehr noch für jene brunftartigen, oft zwei oder dreimal wiederholten Schreie, vor allem zu Anfang eines Lieds, die sich in etwa mit »aah, aah« oder »ooh, ooh« transkribieren lassen. Es handelt sich hierbei eindeutig um ein amerikanisches Importgut. Jay-Z beispielsweise ist ein Meister dieser Laute.

Der frühe deutsche Rap scheut diese Form. Im Stuttgarter und Hamburger Rap der neunziger Jahre sucht man sie vergebens. Kool Savas dagegen bringt sie nach Deutschland. So hört man im Einstieg des mit Azad gemeinsam aufgenommenen Liedes »Gib auf« (auf dem Album *Der beste Tag meines Lebens*, 2002) noch vor dem Beat ein dreifaches »Ah – ah-ah«. Diese Laute legitimieren den Rapper noch vor dem ersten Wort. In der dritten Strophe (die wie die erste Strophe mit Savas beginnt) werden gleich mehrere Verse mit dem »ah«-Laut gepaart. Für diese dritte Strophe ist der Beat auf ein Minimum runtergefahren: die Stimme selbst behauptet sich.

Auch im Refrain von Haftbefehls Lieds »069« (von dem Album *Unzensiert*, 2015) leisten die nicht-sprachlichen Laute wichtige Arbeit: »Das ist für die Azzlacks, für die Straßenninjas (Wuh),/Für die mit den Skimas-ken auf den Motorrad Ninjas (Wuh).« Das »Wuh« hier ist der eigentliche Ort der Kraftbezeugung, wichtiger als die jeweils vorhergehenden Worte. In bewusst anti-intellektuellem Habitus wird hier die bloße Kraft der Stimme als Drohgebärde aufgefahren. Dass dies ohne Ironie geschieht und ohne in Peinlichkeit (→ *Peinlicher Rap*) abzurutschen, macht die Kunst des Rappers aus. Ihren Höhepunkt erreichen die sprachlosen Laute bei Capital Bra, dem Gangsta, der es schafft, den Baby-Laut »le-le-le« gefährlich klingen zu lassen:

Ich hab Kugeln für euch alle-le-le-le,
 Le-le-le-le, le-le-le-le,
 Ich hab Kugeln für euch alle-le-le-le. (»Arkham Asylum«, 2023)

Die Daseins-affirmative Essenz dieser sprachlosen Laute sorgt für ihre weite Verbreitung jenseits dessen, was noch im weitesten Sinne als Gangsta-Rap bezeichnet werden kann. In beinahe explizit therapeutischer Funktionalisierung begegnen sie so auch in dem Lied »Patientenkollektiv« (2017) der Antilopen Gang:

Komm, wir schließen uns zusammen im Patientenkollektiv!
 Die Konzerte, die wir spielen sind ne Gruppentherapie:
 Wooh!
 Die Welt ist krank, und sie macht, dass du leidest.
 Du giltst als gesund, wenn du nicht daran verzweifelst.

Schussgeräusche

In dem Lied »Das Urteil« (2005) hört man von Kool Savas: »Doch ich hab dich gemacht wie Puffy ›Da Band‹, Und wenn du willst, lös ich dich wieder auf ›click-clack bang.«« Im selben Jahr rappt Fler in »NDW 2005«: »Es macht klick-klack bang.« Und bereits im Jahr zuvor hatte Bushido im Refrain von »Typisch Ich« (von *Electro Ghetto*, 2004) die Imitation von Schussgeräuschen zu einem wesentlichen Motiv gemacht:

Ich bin – boom – wieder da und es macht click-clack boom.
 Click-clack, ich hab wieder nix zu tun.
 Guck hier, boom, jeder fragt mich jetzt: Wie machst du das?
 Wie mach ich was? Ich mach einfach, dass es passt.
 Geh raus, boom, sag den Andern, ich bin wieder back.
 Es ist so weit, ich mach endlich wieder Rap.
 Ich weiß – boom – ihr wünscht euch alle so ein'n Typen wie mich.
 Kein Problem, ich bleib einfach typisch ich.

Bushidos Variation des »click-clack boom« (anstelle von click-clack bang) findet auch bei Kollegah Verwendung (in dem Lied »R.I.P.« von dem Album *King*, 2014): »Ich hab das Schießeisen mit mir, baller Gees Blei ins Bitchhirn./Es geht click-clack boom, Friede sei mit dir.«

Dabei folgen Savas, Fler, Bushido und andere Deutschrapper mit dieser Imitation der Pistolengeräusche in den frühen 2000er Jahren einer in den USA gut etablierten Tradition. Gleich ob »click-click bang«, »click-clack bang« oder »click clack boom«: Es handelt sich weniger um eine naturalistische Imitation natürlicher Geräusche, als um die

Verwendung einer (mehr oder weniger feststehenden) Vokabel der Rap-Sprache.

Die formelhafte Imitation der Schussgeräusche ist so wichtig für den Rap nicht nur, weil sich in ihr die gewalt-affirmative Männlichkeitskultur des Rap ausdrückt oder weil sie, wie andere → *Geräusche jenseits der Sprache* zum Test der Stimmgewalt des Rappers wird. Die Sprach- und Musikform des Rap hat eine grundsätzlichere Affinität zu der Abfolge von kurzen und harten Lauten, die in der Imitation von Schussgeräuschen zu hören ist. Man mag hier auch daran erinnern, dass »to rap« eigentlich schlagen oder klopfen bedeutet.²²

Auch der Beat teilt diese Nähe zum Schuss, und in der Imitation des Schusses nähert sich die Stimme dem Beat an. Der Rapper wird in der Imitation der Schussgeräusche gleichsam zum Beatbox-Künstler. In Bushidos »Typisch Ich« ist kaum noch zu unterscheiden, ob das »boom« gesprochen oder als wirklicher Explosionslaut eingespielt wird.

Besonders deutlich wird diese Affinität des Rappens zum Schießen auch in dem Lied »AKs im Wandschrank« (*King*) von Kollegah. Hier wird erst stimmlich die Salve eines automatischen Gewehrs nachgemacht, bevor ein sehr schneller Rap folgt, der das sprachliche Äquivalent des Schnellfeuergewehrs zu sein versucht.

Wie effektiv der Einsatz der Schussgeräusche sein kann, zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass ihre Wirkung sogar noch da anhält, wo die Geräusche bis zur (scheinbaren) Parodie überzeichnet werden – etwa in Olli Banjos Lied »Uzi« (2014): »Denn meine Uzi macht Ratatatatatata Peng Peng Bumm Ratatata.« Das muss man von Olli Banjo hören, um nicht darüber zu lachen.

Buchstabieren

Unter allen Stilmitteln des Rap, ist, abgesehen von Reim und Vergleich, kaum eines so universell wie das Buchstabieren. Es begegnet bereits bei den klassischen amerikanischen Vorbildern, und zwar von allem Anfang an. So heißt es in der ersten Strophe des allerersten Rap-Lieds in den US-Charts, »King Tim III (Personality Jock)« der Fatback Band: »K.I.N.G.

22 Siehe die entsprechende Bemerkung bei Seeliger, *Soziologie des Gangstarap*, S. 27. Die Etymologie von *rap* ist vielschichtig und bleibt, bis zu einem gewissen Grad, umstritten. Siehe dazu detailliert Wolbring, *Die Poetik*, S. 15–17.

the T.I.M./King Tim III and I am him«. In den neunziger Jahren ist das Buchstabieren, vor allem des eigenen Namens, bereits fest im Genre verankert. In »The Bizness« von De La Soul und Common (von dem Album *Stakes is High*, 1996) beispielsweise stellen sich die drei Rapper auf diese Weise vor:

Cause I'm the D to the O, the V to the E,
 And can't another brother cook these delicacies,
 Well I'm the P.L.U., the G to the One,
 Walk around the planet Earth, making money having fun.
 And I'm the C to the O, double M. O. N.

Im deutschen Rap wird das Buchstabieren dankbar aufgenommen. So gut es dabei im Deutschen auch funktioniert, so sehr ist es doch klar eine Adaption des amerikanischen Vorbilds, ohne eigene deutsche Tradition. Im deutschsprachigen Rap findet man es in fast allen verschiedenen stilistischen Lagern: bei dem bemühten Old-School Stil von Toni-L (etwa in »Ton mit ›I« von dem Album *Der Funkjoker*, 2002) genauso wie dem Asi-Rap von Ferris MC (in dem Lied »F.E.R.R.I.S.« von dem Album *Ferris MC*, 2004) oder dem Gangsta-Rap von Azad und Kool Savas.

Klassisch, wie gesagt, besteht diese Form im Buchstabieren des eigenen Namens. Jedoch kann es auch darüber hinaus Verwendung finden. Im Lied »MFG« (1999) von den *Fantastischen Vier* geht dies bis zum Klamauk:

Nun, da sich der Vorhang der Nacht von der Bühne hebt, kann das Spiel beginnen, das uns vom Drama einer Kultur berichtet:

ARD, ZDF, C&A,
 BRD, DDR und USA,
 BSE, HIV und DRK,
 GbR, GmbH, ihr könnt mich mal!
 THX, VHS und FSK,
 RAF, LSD und FKK,
 DVU, AKW und KKK,
 RHP, USW, LMAA,
 PLZ, UPS und DPD,
 BMX, BPM und XTC,
 EMI, CBS und BMG,

ADAC, DLRG, ojemine,
 EKZ, RTL und DFB,
 ABS, TÜV und BMW,
 KMH, ICE und Eschede,
 PVC, FCKW ist nicht ok.

Merkwürdig ist das Lied der Fantastischen Vier nicht nur, weil es eine der altehrwürdigen rhetorischen Figuren des Rap ins Komische verzerrt. Folgenschwerer noch ist, dass hier, ganz im Sinne der klassischen Sprachkritik (die in den Abkürzungen eine moderne, verwaltungsmäßige Verdeckung der Realität vermutet), die Abkürzungen als Ausdruck der Misere des »Dramas der Kultur« präsentiert werden. Parallel zu dieser Kritik aber führt das Lied vor, wie gut sich die Abkürzungen für den Rap eignen. Sie rechtfertigen sich durch die Einsilbigkeit der Buchstabenlaute – auch in diesem Lied und entgegen der expliziten Kulturkritik – als bequemes rhythmisches Mittel der Sprachform Rap, die mit den Trommelschlägen des Beats die Harmonie und die Konkurrenz sucht. Rap kooptiert so nolens-volens das zeitgenössische Drama der Kultur. Die Fantastischen Vier haben, wenn auch ironisch gebrochen, an diesem Einverständnis teil. Mit dieser Art von Kritik und Ironie verlassen die Stuttgarter Rapper das übliche ideologische Terrain des Hip-Hop.

Doch noch einmal zurück zum Buchstabieren in seiner typischen Erscheinungsform. In ihm nähert sich der Rap am ehesten der verschwitztenen Hip-Hop-Kunst des Graffiti an, in der die Wörter ja auch tendenziell in das Kunstwerk einzelner Buchstaben zerfallen. Das wiederholt betonte »S« als Abkürzung für [Kool] S[ava]s in dem Lied »Wie S« (von dem Album *Der beste Tag meines Lebens*, 2002) treibt diese Konzentration auf den einzelnen Buchstaben auf die Spitze:

Ihr wollt Lines schreiben, tight rhymen, Hits releasen wie S,
 Am Mic sein, mit Rhymes Kids erschießen wie S,
 Dick flowen, sick flowen, Props kriegen wie S.A.V.A.S.
 Ausrasten, austicken, durchdrehen wie S,
 Aufstehen, halbe Filme weitersehen wie S,
 Sehen, wie der Rest labert, doch es nicht verstehen wie S.A.V.A.S.

Zumindest drei wirkungsästhetische Effekte motivieren das Buchstabieren. Erstens erlaubt das Buchstabieren, wie bereits angedeutet, eine konsistente »einsilbige« Sprache. Die einzelnen Silben passen sich gleich-

sam den Schlägen des Beats an – wobei sie mit dessen Rhythmus freilich nicht zwingend übereinstimmen müssen. Die Reduktion auf das Einsilbige ist ein Ideal des Rap – und das Englische mit seiner Vielzahl einsilbiger Wörter kommt ihm tendenziell eher entgegen als das Deutsche. Doch auch das Deutsche, mit seinen vergleichsweise wenigen einsilbigen Wörtern, kann passend gemacht werden. In einem *close reading* von Haftbefehls »Chabos wissen wer der Babo ist« (2012) hat Jannis Androutsopoulos so ganz richtig festgestellt, wie Haftbefehl Effekte dadurch erzielt, streckenweise entgegen der natürlichen Wortbetonung jede Silbe eines mehrsilbigen Worts gleichstark zu betonen. Auf diese Weise entsteht wiederum ein einsilbiges Stakkato, auch wenn die eigentlich längeren Wörter bei natürlicher Aussprache dies nicht vorgeben würden.²³

Zweitens aktiviert das Buchstabieren die Zuhörerschaft, die die in Buchstaben zerlegten Wörter ja immer wieder zu ganzen Wörtern zusammenfügen muss. Es wird von den Hörern kognitive Arbeit verlangt, die einen Immersionseffekt zeitigt. Dabei kann diese Arbeit sehr unterschiedlich anstrengend ausfallen. Im Fall des zitierten Liedes der Fantastischen Vier ist sie minimal, da es sich ja um Abkürzungen handelt, die stehend als solche bekannt sind. Mehr – wenn auch immer noch nicht sehr viel – wird erfordert, wenn sich Azad in dem Lied »Feuersturm« (gemeinsam mit Bushido, auf dessen Album *Electro Ghetto*, 2004) als B.O.Z.Z. bezeichnet – wobei in diesem Fall das Wort »Bozz« jedenfalls von einem Teil der Hörerschaft noch in das standardsprachliche »Boss« umgeformt werden muss. Am anderen Ende des Spektrums stehen Lieder wie das bereits genannte »Ton mit ›I‹« von Toni L., in dem eine ganze Reihe von Wörtern schnell nacheinander ausbuchstabiert wird:

23 Jannis Androutsopoulos, »Sprachgrenzen überschreiten und unterwandern. Eine translinguale Lektüre von Haftbefehls *Chabos wissen wer der Babo ist* (2012).« *Rap – Text – Analyse*, hg. von Dagobert Höllein, Nils Lehnert und Felix Woitkowski (Bielefeld: transcript, 2020), S. 23–34. (S. 28–29). Androutsopoulos zitiert die folgenden Verse als Beispiel (wobei sich in meiner Lesart der letzte Vers durch einen flüssigeren Vortrag vom Stakkato der vorhergehenden Verse wirkungsvoll unterscheidet): »Tokat, Kopf ab, Mortal Kombat,/Vollkontakt, à la Ong Bak./Komm ran Opfer! Du bist Honda, ich sagat./Nicht link von hinten; ich hau dich frontal sakat.« Für die Gesamtwirkung des Flows erscheint es wichtig, dass das Stakkato mit flüssiger vorgetragenen Versen abgewechselt wird.

Ihr hört MC T.O.N.I. L.A.N.D.O.M.I.N.I.

[...]

An alle S.C.H.R.E.I.benden

[...]

Mein Name kommt aus I.T.A.L.I.E.N.

Drittens schließlich erlaubt das Buchstabieren, jedenfalls in einigen Varianten, ein Spiel mit dem Erwartungshorizont der Zuhörer. Da nämlich, wo den einzelnen Buchstaben als Anfangsbuchstaben neuer Wörter wiederum Bedeutung verliehen wird, kann gespannt erwartet (und eventuell sogar mitgeraten) werden, wie die Buchstaben aufgelöst werden. Es handelt sich also um einen ähnlichen Mechanismus wie beim → *Reim*, wo ja ebenfalls immer auf das Reimwort gewartet werden kann. In »AMG« (Aghori, 2021) von Kool Savas wird das Ausstattungslevel des Mercedes so als »an mich glauben«, »alles möglich gemacht« und »an meine Grenzen gehen« aufgelöst.

Vergleich

Das relativ schlichte Mittel des Vergleichs – und nicht die in der traditionellen Poesie bevorzugte Metapher – bildet das rhetorische Herzstück des Rap. Der Rapper etabliert sich über den Vergleich mit anderen und anderem. Die Urform des Vergleichs ist mit der eigenen Rap-Kunst oder der eigenen Person. Das ist aus dem amerikanischen Rap vorgegeben. Besonders Vergleiche zu Kampfsportlern sind beliebt (so etwa beim Wu-Tang Clan). Doch können die Vergleiche auch weitaus origineller ausfallen – und der Überraschungseffekt ist für die Vergleichskunst im Rap sicher von zentraler Bedeutung: »My rhymes escalates [sic!],/Like Black death rates«, hört man von De La Soul in dem Lied »Bizness« (*Stakes is High*, 1996). Und in gleicher Tonart in dem Intro desselben Albums: »De La Soul is here to stay like racism.«

Der Vorrang des Vergleichs vor der Metapher ergibt sich nicht nur aus der Tatsache, dass es sich um eine simplere rhetorische Form handelt. In dem expliziten »wie« als Kernvehikel des Vergleichs bewahrt der Rapper immer noch den Status des eigenen Subjekts: das eigene Ich wird nicht verwandelt: Es bleibt erhalten und ist immer nur verglichen mit

anderem. Das ist von grundsätzlicher Bedeutung für die radikale Selbstaaffirmation, die im Zentrum des Rap steht.²⁴

In seiner Poetik des anglophonen (und vor allem US-amerikanischen Rap) hat Adam Bradley die Entwicklung zu immer komplexeren Formen des Vergleichs herausgestellt.²⁵ In dieser Entwicklung zu mehr Komplexität findet sich Bradley Hauptanliegen bestätigt, Rap als Kunst und Literatur angemessene Achtung zu verschaffen. Die Dynamik in Deutschland aber ist eine andere. Sie ist gekennzeichnet von zumindest drei wichtigen Zäsuren, für die allesamt Komplexitätssteigerung kein entscheidendes Moment ist.

Der erste Einschnitt begegnet im Rap von Kool Savas. Savas ist ein Meister des Vergleichs – doch besteht diese Meisterschaft vor allem darin, überaus einfache, alltägliche Vergleichsbilder zu benutzen. Der für die Wirkung des Vergleichs zentrale Überraschungseffekt kommt daher, aus der Alltagserfahrung ungeahntes Potenzial zu realisieren: »Ich komme kurz vorbei wie Gäste«, rappt Savas auf »Haus und Boot« und im gleichen Lied heißt es: »Ich brech dich in der Mitte durch wie Plätzchen.« Auf dem Intro des Albums *Der beste Tag meines Lebens* rappt Savas: »Ich komme mit Rhymes im Arm wie Mütter mit Kids.« Und in dem Lied »Und dann kam Essah« (von dem Album *Aura*, 2011) heißt es: »Rapper tauchen unter, ich bleib in aller Munde wie Zungen.« Statt einer Entwicklung zu mehr Komplexität gibt es hier eine Tendenz, bestehende formale und inhaltliche Komplexitäten polemisch zu unterbieten. Und auch diese Tendenz ist für den Rap zentral. Denn Rap ist nicht nur große Sprachkunst, sondern auch Anti-Kunst. Rap ist unmusikalisch oder doch »wenig-musikalisch«. Und wenn es sich bei Rap um Poesie handelt, dann zumindest um eine, die sich nicht nach traditioneller Poesie anhören soll.

Nur kurze Zeit nach Kool Savas aber ging Bushido noch einen entscheidenden Schritt weiter, indem er auf seinem zweiten Album, *Electro Ghetto* (2004), ganz explizit der Kunst des Vergleichs eine Absage erteilte. Das ist die zweite Zäsur, die hier Beachtung verdient. Schon im In-

²⁴ Fabian Wolbring dagegen hält die Vergleichspartikel für nachrangig. In Übereinstimmung mit Adam Bradley sieht Wolbring den Vorrang des Vergleichs vor der Metapher darin, dass der Vergleich in der Regel semantisch eindeutig ist, was dem Rap insgesamt entgegenarbeite, insofern dieser Ambiguität scheue. Wolbring, *Die Poetik*, S. 336–38.

²⁵ Siehe die Diskussion der Poetik des Vergleichs in Bradley, *Book of Rhymes*, S. 79–87.

tro heißt es: »Dieses Album ist kein netter Vergleich./Dieses Album zeigt euch nur: Eure Rapper sind gleich.« Der Verzicht auf den Vergleich geschieht dabei in diesen Versen zusammen mit einem weiteren für Bushido kennzeichnenden stilistischen Merkmal, nämlich dem identischen Reim (gleich/gleich; hier nur etwas komplexer durch den unreinen Reim von netter/Rapper). Tatsächlich sind auf den folgenden Battle-Raps des Albums so gut wie keine Vergleiche zu hören. Der einzige Vergleich in dem Lied »Kopf hoch« begegnet im Refrain: »Ich bin der Lieder wie A.« In dem Lied »Typisch Ich« von demselben Album gibt es keinen einzigen Vergleich. Was bei Bushido polemisch-revolutionär Teil der Selbstdarstellung des universitätsfernen Rappers ist, wird bald zur neuen Genre-Konvention. Im Rap der jüngsten Vergangenheit spielen Vergleiche eine viel geringere Rolle als in den neunziger Jahren.

Es gibt aber noch einen entscheidenden Schritt über den einfachen Verzicht hinaus, und dieser ist im Gangsta-Rap von Capital Bra und Farid Bang zu finden. Gewalt, die bis dahin als Vergleichsgröße für die Härte des Rap auftaucht, wird hier als buchstäbliche eingeführt. Auf Vergleiche wird nicht einfach verzichtet – vielmehr wird auf die wörtliche Bedeutung dessen gepocht, was bei den anderen nur Vergleich war. Vor allem Gewalt ist keine bloße Vergleichsgröße für die Aggressivität des Rappers. Bei Torch etwa ist das noch anders, wenn es in dem Lied »Die Welt brennt« (von dem Album *Blauer Samt*, 2000) heißt: »Ich drehe bei und nehm dich unter Silbenbeschuss.²⁶ Ähnlich verhält es sich bei Kool Savas in »Das Urteil« (2005): »Dieser Track ist wie Mord.« Bei Farid Bang und Capital Bra (in dem Lied »Joker Bra und Bane« von dem Album *Deutschrap Brandneu*, 2022) wird daraus dann: »Erst wollen sie Beef, dann wollen sie lieber Frieden,/Weil sie checken, dass wir nicht nur in den Liedern schießen.« Der Gebrauch der Schusswaffe ist von einer bloßen Vergleichsgröße (angeblich) zur realen Praxis mutiert. Dass noch dieser Bruch mit dem bloßen Vergleich innerhalb eines fiktionalen Spiels erscheint, ist der Wirkung dieses rhetorischen Kunstgriffs nicht unbedingt abträglich. Denn die Hörer werden aktiv eingebunden durch die Konfrontation mit der Frage, ob das Gesagte nicht vielleicht doch der Realität entsprechen könnte.

²⁶ Hier handelt es sich, zugegeben, um eine Metapher und nicht um einen Vergleich.

Metapher

Von Metaphern ist im Rap öfters die Rede. In »Als ich zur Schule ging« (von *Blauer Samt*, 2000) rappt Torch: »Metaphern lernte ich bei Lord Finessse.« Und In »Haus und Boot« erklärt Kool Savas: »Komm zum Battle, ich zerschlage eure Drecksmetaphern.« Streng genommen hätte Savas dabei wohl eher wenig Arbeit. Denn Metaphern bleiben im deutschen Rap lange selten. Es muss unterstellt werden, dass wo von Metaphern die Rede ist, zumeist Vergleiche gemeint sind. Selbst in der kritischen Erforschung des Rap wird dieser Unterscheidung zum Teil wenig Aufmerksamkeit geschenkt.²⁷

In den zwei Strophen des Liedes »Haus und Boot« (klassisch konstruiert aus je 16 Versen) gibt es fünfzehn Vergleiche (acht in der ersten Strophe und sieben in der zweiten Strophe), aber kaum mehr als eine einzige Metapher. Zudem bleibt diese eine Metapher (»Hirnkrätze«) gegenüber den Vergleichen eher unauffällig und konventionell.

In diesem Verzicht auf die Metapher wird die Distanz zu dem augenfällig, was traditionell als Dichtung bezeichnet wird. In der traditionellen Poesie ist die Metapher das herausragende Stilmittel. Fast mehr noch als durch den Reim wird die Dichtung durch die Metapher zur Poesie. Der für den Rap so wichtige Vergleich ist gegenüber der Metapher unpoetisch, prosaisch – Teil der expliziten Logik normalen Sprachgebrauchs, dem sich die traditionelle Poesie entziehen will.

Die Tatsache, dass der Rap nach 2010 Wege einschlägt, die vom traditionellen deutschen Rap radikal abweichen, ist auch daran ablesbar, dass die Metapher nun prominentere Verwendung findet (und Vergleiche verschwinden). Das lässt sich an Liedern wie Caspers »Alaska« (von dem Album *xoxo*, 2011) festmachen:

In deinem Alaska,
Dein eigenes, endloses Weiß,
Bevor dich die Lawine ergreift,
Atme kurz ein und schweig,
Setz an, springe dich frei.

27 Fabian Wolbring bemerkt: »Die HipHop Studies unterscheiden zumeist nicht deutlich zwischen Vergleich und Metapher [...].« (Wolbring, *Die Poetik*, S. 335–36.)

Das ist die metaphorische Sprache der Poesie und der diese beerbenden Popmusik – näher an Herbert Grönemeyer als an Kool Savas.

Synekdoche

Im Gegensatz zum Vergleich, der als Stilmittel des Rap weithin bekannt ist, erhält die Synekdoche weit weniger Aufmerksamkeit. Jedoch ist sie im Rap durchaus prominent, weniger als der Vergleich, aber vielleicht mehr die häufig genannte Metapher.

Die Synekdoche ist die Kunst des *paris pro toto*, die den Rappern die originelle und vor allem an konkreten, einzelnen Bildern Anschaulichkeit gewinnende Beschreibung erlaubt.²⁸ Sie eignet sich ihrer Kürze wegen für jede Liedform, und sie ist das primäre Medium geistreicher Beobachtung. In der Synekdoche erhebt sich der Rap am ehesten zur anspruchsvollen textlichen Kunst, da die Synekdoche, wie es ein rhetorisches Handbuch formuliert, »einen intellektuellen Anspruch an das Publikum dar[stellt], das den eigentlich gemeinten Begriff erst decodieren muss.«²⁹ So verhält es sich etwa mit der einfachen doch wirkungsvollen Synekdoche »Haus und Boot« für Reichtum in dem gleichnamigen Lied von Kool Savas: »Du meinst, ich bin nicht mehr down und dope,/Aber deine Eltern haben ein Haus und Boot.« (»Haus und Boot«, 2002)

Dass die Synekdoche in der Regel wenig Beachtung findet, mag zum Teil damit erklärt werden, dass diese rhetorische Figur allgemein – im Sprechen über Rap ebenso wie in der Diskussion von Poesie – noch auf wenig Interesse gestoßen ist. Darüber hinaus aber operiert sie in den Liedern selbst teilweise eher im Hintergrund. Das gilt beispielsweise für die folgenden Verse aus Kollegahs Lied »Flightmode« (von dem Album *King*, 2014): »Alte Homies bitten mich, ihnen anstandshalber Geld zu leihen,/Doch alles, was ich pumpe, sind die Langhanteln aus Elfenbein.« Natürlich drängt sich hier zunächst das Wortspiel mit »pumpen« auf

²⁸ »Anschaulichkeit und Bildlichkeit« werden als Funktionen der Synekdoche hervorgehoben in Lothar Kolmer und Carmen Rob-Santer, *Studienbuch Rhetorik* (Paderborn: Schöningh, 2002), S. 131. Die Synekdoche hat grundsätzlich neben der Form des *paris pro toto* auch noch die umgekehrte Möglichkeit, also das Ganze für einen Teil stehen zu lassen. Diese Option spielt für den Rap, so weit ich sehe, keine große Rolle.

²⁹ Kolmer und Rob-Santer, *Studienbuch Rhetorik*, S. 131.

(Geld pumpen und Gewichte pumpen). Doch daneben oder dahinter leistet der ins Unrealistische spielende Luxus der Elfenbeinhantel als Synekdoche des Reichtums wichtige Arbeit. Eine systematische Analyse der Synekdoche im Rap steht noch aus. Sie könnte interessantes Material liefern für die Vermessung der relativen Originalität verschiedener Rapper und Epochen.

Syntax

Die Syntax des Rap folgt dem Rhythmus, nicht den Regeln gewöhnlicher gesprochener oder gar schriftlicher Sprache. Rap begnügt sich nicht damit, einen Erzähltext in Reime zu fassen und über den Beat zu sprechen. Wie das aussehen würde, sieht man noch an dem frühen Rap der Fantastischen Vier. Die folgenden zwei Verse aus dem Lied »Die da«, in denen die Sätze der standarddeutschen Grammatik gemäß konstruiert sind und Hauptsätze und Nebensätze ordentlich mit Konjunktionen verbunden werden, veranschaulichen die gleichsam naive Herangehensweise, von der sich avancierter Rap zu unterscheiden sucht: »Ich muss dir jetzt erzählen, was mir widerfahren ist./Jetzt seh ich die Zukunft positiv, denn ich bin Optimist.«

Die Rap-typische Syntax klingt anders. Rapper bezeichnen ihre Tätigkeit auf Englisch auch als »spitting«. Dieser Begriff hat in Deutschland, bei allen Anglizismen im deutschen Rap, nur eine bescheidene Rezeption gefunden. Wer den Liedern von Notorious BIG lauscht, versteht, was *spitting* bedeutet. Hier werden einzelne Phrasen als Wortblöcke »rausgespuckt«. Auf Konjunktionen oder andere verbindende Mittel wird verzichtet. Im Gegenteil: Biggie trennt noch grammatisch zusammengehörige Phrasen in einzelne Blöcke auf, teilweise durch einen Versbruch getrennt. Das Enjambement (also die syntaktische Fortsetzung über einer Phrase über das Silbenende hinaus), das in der traditionellen Poesie helfen kann, um das Abrupte des Versendes harmonisch abzuschwächen, wird bei Biggie ins Gegenteil verkehrt. Das Enjambement bricht den Satz gnadenlos entzwei. Die folgenden Verse aus Biggies Lied »What's Beef« geben einen Eindruck von dem Phänomen:

My Calico been cocked,
 This rap Alfred Hitchcock,
 Drop top notch,
 Playa hating won't stop
 This instant.
 Rappers too persistent,
 Quick to spit
 Biggie name on shit,
 Make my name taste
 Like ass when you speak it,
 See me in the street,
 Your jewelry, you can keep it,
 That be our little secret.

In diesen Versen lässt Biggie nicht nur Konjunktionen aus, sondern auch Verben und Pronomen – zum Beispiel: »Rappers [are] too persistent; [they are] quick to spit Biggie[›s] name on shit.« Das eingeschobene und syntaktisch schon selbst höchst unorthodoxe »Your jewelry, you can keep it« (statt ›You can keep your jewelry‹) ist fast völlig dekontextualisiert. Der Zuhörer muss selbst rekonstruieren, was hier gesagt wird.

Die Lakonie, die sich in diesem Stil ausdrückt, ist doppelt legitimiert. Sie erzeugt den besonderen Rhythmus des Rap und ist zugleich eine Performanz der Macht des Rappers, der sich nicht um die demokratische Praxis zusammenhängender Rede schert.

Schon Thomas Mann verstand, dass sich große Autorität bloßer Satzbruchstücke bedient. Die Figur des reichen Peeperkorn, die eine Weile lang die Gesellschaft auf dem Zauberberg in ihrem Bann gefangen hält, spricht nie einen Satz zu Ende und hat dabei – oder sogar dadurch? – größte Wirkung auf ihre Zuhörer. Was der Erzähler über Peeperkorn sagt, lässt sich *mutatis mutandis* auch über Biggie sagen: »Von seinen weh zerrissenen Lippen kamen Worte, deren abspringende Undeutlichkeit dank ihrem Persönlichkeitsrückhalt zwingendste Macht über die Gemüter übte.³⁰

Im deutschen Rap wird diese besondere Syntax mindestens stellenweise übernommen – besonders gekonnt etwa in der folgenden Zeile von Kool Savas: »Versuch's – du kannst es nicht – mich imitieren?« (»Futura-ma«, von dem Album *John Bello Story II*, 2008). Die drei Teile der Phrase

30 Thomas Mann, *Der Zauberberg*. Hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann (Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2002), S. 860.

sind in einer unerwarteten Folge sortiert, am ehesten vergleichbar der flexiblen Syntax klassischer lateinischer Poesie. In dieser idiosynkratischen Syntax wird zugleich der Beweis der Unimitierbarkeit geführt, die der Vers explizit behauptet.

Jahreszahlen

In dem Lied »Sock it to me« von Missy Elliotts Debütalbum *Super Dupa Fly* von 1997 hören wir: »It's nine-seven, this the motherfucking bitch era.« Und, deutlicher noch heißt es im Intro von Afrobs 1999 erschienenem Debütalbum *Rolle mit Hip Hop*: »Rolle mit Hip Hop ist das Ding für das Jahr 1999.« Was damals vor der Jahrtausendwende den ersten Hörern als Gütestempel der Neuheit galt, macht Afrobs Album ein Vierteljahrhundert später befremdlich. Wenn *Rolle mit Hip Hop* wirklich »das Ding für das Jahr 1999« war, was ist es dann heute?

In der Einschreibung der Jahreszahl scheint sich der Rap geradewegs dem Klassiker-Attribut des Zeitlosen zu verweigern, das der Rapper in seinem ihm eigenen Größenwahn doch anvisiert. Dennoch ist die Jahreszahl prägnantes Ausdrucksmittel des Sentiments des Rap. Rap war, vor allem in dem noch relativen Anfangsstadium der neunziger Jahre, ein Jugendphänomen – und der Jugend scheint ihre Jugend bekanntmaßen ewig zu dauern. Der Tod und das Altern sind ihr auch als Horizont noch fremd. »Wie alt ich werde?« fragt Marsimoto in dem Lied »Verde« (von dem Album *Grüner Samt*, 2012) und antwortet naiv ungrammatisch: »Für immer.«

Keinem Rapper würde es so auch im Jahr 1999 in den Sinn gekommen sein, dass das Jahr 1999 einmal zu einem kleinen Punkt im Rückspiegel schwinden könnte. Die Gegenwart währt ewig. »Rolle mit Hip-Hop ist das Ding für das Jahr 1999« – jetzt und immerdar. In dieser jugendhaften Verewigung der Gegenwart aber drückt sich erneut die Selbstgewissheit des Rappers aus. Der Rapper trägt eine Kraft zur Schau, die glücklich hier und jetzt sich verausgabt, weder antiquarisch das Alte hortend, noch sorgenvoll gewissenhaft in die Zukunft blickend. Rap ist jetzt, und darin liegt seine Kraft.

In der Betonung der Jahreszahl, wird die Permanenz des aufgenommenen Tonbandes eingetauscht gegen die die Vergänglichkeit der *performance*, die, wie Friedrich Schiller im Prolog zur *Wallenstein*-Trilogie in Bezug auf die Schauspielkunst bemerkt, nur vermittels ihrer Vergäng-

lichkeit ein Recht auf Ewigkeit erhält: »Denn wer den Besten seiner Zeit genug/Getan, der hat gelebt für alle Zeiten.« Am Ende also wird *Rolle mit Hip Hop* doch noch zum Klassiker – und das, gerade, weil der betonte Bezug auf das Jahr 1999 eine Kraft vermittelt, die, anders als das genannte Datum, nicht altert.

Weil in der betonten Zeitgenossenschaft des Rap gerade kein Gedanke an die eigene Vergänglichkeit mitschwebt, lässt sich in dem Topos der Jahreszahlen auch kein postmoderner Gestus behaupten. Diese These eines postmodernen Kerns im Rap hatte Richard Shusterman gewagt – in einer der frühen philosophischen Auseinandersetzungen mit dem Genre Rap. In seinem Buch *Pragmatist Aesthetics* aus dem Jahr 1992, in dem Shusterman Rap insgesamt als postmoderne Kunstform zu adeln versucht, schreibt er mit direktem Bezug auch auf die Poetik der Jahreszahlen:

In contrast to the standard view that »a poem is forever«, rap highlights the artwork's temporality and likely impermanence: not only by appropriative deconstructions but by explicitly thematizing its own temporality in its lyrics. For example, several songs by BDP [Boogie Down Productions] include lines like »Fresh for '88, you suckers« or »Fresh for '89, you suckers.« Such declarations of date imply a consequent admission of datedness. What is fresh or '88 is apparently stale by '89, and so superseded by a new freshness of '89 vintage.³¹

Shustermans These wird dem Rap nicht gerecht.³² Kunst verweigert sich nicht dadurch dem Anspruch auf Ewigkeit, dass sie schnell veraltet wirken kann (wie das die Jahreszahlen mit sich bringen). Im Gegenteil, gerade in diesem extremen Gegenwartsbezug drückt sich die naive Ewigkeitserwartung des Rappers aus, dem es eben unbegreiflich ist, dass dieser Augenblick – oder jedenfalls dieses Jahr – einmal vorbei sein könnte. Rap hat, wie bereits die Nähe zum Schiller-Zitat nahelegt, beinahe mehr Affinität zur Weimarer Klassik als zur Postmoderne.

Wenn Peter Fox und Monk beim gemeinsamen Texten beschlossen, dass auf dem Album *Stadttaffe* (2008) »Zeitgeist [...] ein absolutes No-Go«

31 Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (London: Rowman & Littlefield, 1992), S. 207.

32 Für eine Kritik der Postmoderne-Theorie, siehe auch Wolbring, *Die Poetik*, S. 106–07.

sein sollte, dann entfernten sie sich eben auch damit von dem, was Rap typischerweise ist (wie das Album ja insgesamt als Versuch zu verstehen ist, etwas anderes als traditionellen Hip-Hop zu produzieren). Monk erklärte später: »Deshalb werden in den Texten keine mittlerweile veralteten Geräte oder Apps genannt. Die Texte sollten zeitlos und allgemein verständlich sein.«³³ Jedes Wort hier steht dem entgegen, was Rap lange war: weder »zeitlos« will er sein, noch »allgemein verständlich«. Er ist jetztzeitig und bedient sich einer ihm eigenen Sprachform, die an ihr Milieu und an ihre Epoche fest gebunden ist – und doch gerade in dieser Gebundenheit, universale Akklamation erwartet.

Unmarkiertes Zitat

Foxy Brown rappt in dem Lied »Oh yeah« (von dem Album *Broken Silence*, 2001): »What's beef?/Beef is when bitches think it's sweet.« Mit dieser einleitenden Frage greift Foxy Brown Notorious B.I.G.s Lied »What's Beef« (von dessen Album *Life after Death*, 1997) auf. Solche unmarkierten Zitate haben weit weniger Aufmerksamkeit erhalten als die gesampelten und mit den Anführungszeichen des Scratches markierten Zitate im O-Ton (*vocal cuts*), die zu einem der Markenzeichen des Rap, vor allem in seiner Blütezeit der späten neunziger und frühen Nuller Jahre, geworden sind. Dabei ist das unmarkierte Zitat für die Entstehung des Genres Rap vielleicht von fast ebenso großer Bedeutung. In diesen Zitaten bildet sich der geschichtliche Kanon des Rap aus. Hier kommt die Rap-Gemeinde der Eingeweihten zusammen und kreiert einen Kanon. Biggies »What's Beef« wird zum Teil der Musikgeschichte auch dadurch, dass Foxy Brown und andere diesen Track in ihren Liedern aufnehmen. Es wird vollends bekannt dadurch, dass es als bekannt vorausgesetzt wird.

Ähnliches passiert mit der Zeit auch in Deutschland – auch und gerade mit Bezügen auf deutschen Rap. Dies ist entscheidend dafür, dass sich im deutschen Rap selbst eine interne Tradition herausbildet – und das umso mehr, wo sich diese Zitate außerhalb der bestehenden Netzwerke von Crews und Labels finden. So nimmt Edgar Wasser etwa in »Tanz, Tanz« (von *wtfirl*, 2022) einen einschlägigen Vers aus Sidos Klas-

33 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 354.

siker »Mein Block« (2004) auf, ohne doch mit Sido sonst viel gemein zu haben³⁴:

Meine Straße, mein Zuhause, mein Block,
Mein Feed, mein Account, mein Post.
Der Aktualisierungs-Pfeil dreht sich wieder mal im Kreis,
Dopamin-Aufstoß, werde high, wenn du likest.

Ähnlich heißt es auch bei Shirin David (in dem Lied »Heidi« von dem Album *Bitches brauchen Rap*, 2021): »Meine Ziege, meine Hütte, mein Block.« Auf dem selbem Album (in dem Lied »Babsi Bars«) findet sich auch ein unmarkiertes Zitat von Eminem: »Und mir ist egal, wie mich all diese Hater nennen,/Cause I am whatever you say I am.«³⁵

Historisch lässt sich von einer tendenziellen Ablösung des markierten (also eingespielten) Zitats durch das unmarkierte Zitat sprechen. Diese Tendenz ist Teil einer sich parallel vollziehenden breiteren Ausbreitung des DJs aus dem Rap (→ *Band, Feature, Crew*). Der Rapper braucht nun nicht mehr den DJ als Verwalter des Archivs Rap, sondern hat sich diese Tradition selbst einverleibt. Im Zuge dieser Einverleibung kommt es zu einem qualitativen Wandel des Zitats, das nun nicht mehr (nur) als passendes *Bonmot*, sondern auch als beherrschte Tradition zur Schau gestellt wird. In demselben Zug, in dem der Rapper durch das unmarkierte Zitat eine Tradition etabliert, schwingt er sich selbst zum Meister dieser Tradition auf.

Ganz ausdrücklich gehören zu diesen unmarkierten Zitaten auch die Vielzahl an Selbstzitaten, die gleichsam eine Auto-Mythologisierung des Rappers bewirken. Bushido hat die Möglichkeiten des Selbstzitats auf die Spitze getrieben, wenn er seinem Lied »Nie ein Rapper« (gemeinsam mit Saad) über die Jahre einen zweiten und dritten Teil folgen ließ (also »Nie ein Rapper 2« und »Nie ein Rapper 3«), in denen jeweils die Verse des ursprünglichen Lieds aufgenommen werden.

34 Dabei bezieht sich Sido selbst bereits mit seinem Titel auf das Lied »Mein Block« von Blumentopf, das im Jahr vor Sidos Veröffentlichung erschienen war (auf dem Album *Gern geschehen*, 2003). Zu Sidos »Mein Block«, siehe ausführlich *20 Jahre »Mein Block«. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein popkulturelles Ereignis*. Hg. von Raja Möller, Martin Seeliger und Fabian Wolbring (Weinheim: Beltz Juventa, 2024).

35 Vgl. Eminem, »The Way I am« (*The Marshall Mathers LP*, 2000).

Themen-Songs

Das Thema bildet die mittlere Stufe der Kohäsion im Rap – oberhalb des typischerweise von Punchline zu Punchline sich bewegenden Battlerap und unterhalb des Storytellings. In seiner typischen Ausformung – klassisch etwa auf den Alben von Blumentopf oder Deichkind – ist der Themen-Song das Produkt eines Ensembles. Jeder der Rapper stellt in der ihm zugestandenen Strophe seine eigene Interpretation des gemeinsamen Themas vor. Die Strophen weisen dann ungefähr dieselbe fragwürdige Kohäsion auf wie die eines durchschnittlichen wissenschaftlichen Sammelbands. Unterschwellig ist noch im von der Band vorgetragenen Themen-Song die agonale Struktur des Rap zu erkennen, insofern sich die Frage aufdrängt, wessen Interpretation des gemeinsamen Themas am überzeugendsten ist. Die Strophen arbeiten so fast mehr gegeneinander als miteinander.

In etwas komplexeren Bauformen teilen sich die Rapper eine Strophe auf und/oder sind im Dialog miteinander. In dem Lied »T2«, das Deichkind gemeinsam mit Dendemann (von dem Duo Eins Zwo) und Nico Suave aufgenommen und auf dem Album *Bitte ziehen Sie durch* (2000) veröffentlichte, melden sich so nacheinander die Rapper mit Geschichten zur Tauglichkeitsprüfung bei der Bundeswehr zu Wort. Wenn auch in allen Beiträgen auf die eine oder andere Weise die eigene körperliche Untüchtigkeit komisch in den Vordergrund gerückt wird, bleibt die Kohäsion des Liedes ansonsten begrenzt. Über einige kurze Sätze bedurfte es wohl keiner großen Abstimmung zwischen den Rappern. Stärkere Koordination gibt es beispielsweise in dem Lied »Zauberwald« von Stee (featuring Holger Burns, 2015), das eine Reihe von Begegnungen mit klassischen Märchenfiguren durchspielt.

Für den thematischen Rap gibt es durchaus Beispiele aus dem Gangsta-Rap. Klassiker von NWA wie »Fuck tha Police« oder »Gangsta Gangsta« gehören in diese Kategorie. Vor allem im deutschen Rap aber sind die thematisch konstruierten Lieder fast durchgehend harmlos und humoristisch konnotiert – Lieder zum Rassismus (wie etwa »Adriano« der Brothers Keepers, 2001) bilden diesbezüglich tendenziell eine Ausnahme. Tatsächlich ist der Unterschied zwischen dem, was in Deutschland als harmloser Studentenrap und dem, was als tougher Gangsta-Rap figuriert, auch dadurch markiert, dass letzterer auf ThemenSongs eher verzichtet, und dieses Subgenre mindestens implizit als peinlich verurteilt. Peinlich sind die thematisch organisierten Tracks

dabei nicht nur in Bezug auf ihre konkreten Themen (wie im Beispiel »Zauberwald«), sondern schlicht in dem allzu sichtbaren Bemühen der Rapper, einen interessanten Aufhänger zu finden – wo sich der Rapper doch eigentlich auf die stolze Präsentation seiner selbst als unerschöpfliches Minimalthema verlassen können sollte.

Tendenziell ist der Themen-Song ein Produkt der Gruppe – mit dem Aussterben der Gruppe (→ *Band, Feature, Crew*) ist auch er selbst im Verschwinden begriffen. Der Solo-Künstler, wo er sich nicht nur auf Battlerap konzentriert, wird immer zum narrativen Moment neigen. Als Herr aller Strophen bietet sich die sukzessive Entwicklung eines einzelnen Gedankens eher an als die Sammelband-Ästhetik des Themensongs. Auch hier freilich gibt es prominente Ausnahmen – etwa in dem Sexismus-kritischen Lied »Bad Boy« (2014) von Edgar Wasser.

Narrativer Rap

Der amerikanische Rap-Forscher Adam Bradley hat behauptet, dass Rap mit steigender Qualität zu mehr inhaltlicher Kohäsion strebe – und dass diese Kohäsion im Geschichtenerzählen ihren Höhepunkt erreiche:

A rapper who spits a series of disconnected couplets is generally considered less skillful than one who can develop multiple facets of a particular theme or idea. In its most elevated form, this takes the shape of narrative – rap storytelling.³⁶

Diesem Lob des Geschichtenerzählens ist so kaum zuzustimmen. Immer wieder wurden zwar Versuche gemacht, im Rap Geschichten zu erzählen. Tatsächlich stehen diese Versuche aber dem Rap als Kunstform entgegen. Obwohl Rap ein vergleichsweise textlastiges Genre ist (was es im Weiteren allerdings noch zu relativieren gilt), steht ihm doch relativ wenig Platz zur Verfügung, um eine voll entwickelte Geschichte zu erzählen. Rap-Lieder haben, den Refrain nicht mitgerechnet, oft nur etwa 400 Wörter Text. Blumentopfs Geschichte über den Tod eines Take That Fans, »6 Meter 90« (von dem Album *Kein Zufall*, 1997), hat (ohne Refrain) 354 Wörter. In manchen Fällen, etwa bei NWA, ist es ein wenig mehr.

36 Bradley, *Book of Rhymes*, S. 177.

Das Lied »8 Ball« (1987), Eazy-Es Erzählung einer betrunkenen Eskapade, ist 614 Wörter lang. Das Lied »Gangsta Gangsta«, das allerdings keine durchgehende Geschichte erzählt, ist ca. 750 Wörter lang, wiederum ohne Refrain. Selbst die allermeisten Kurzgeschichten sind noch deutlich länger.

Anderen musikalischen Genres steht kaum weniger – und teilweise sogar mehr – Text zur Verfügung als dem Rap, wobei es hier bedeutende Unterschiede gibt. Heinrich Heines »Die Loreley« (1843 von Clara Schumann vertont) kommt mit nur 117 Wörtern aus. »Hier kommt Alex« (1988) von *Die Toten Hosen* umfasst 149 Wörter (ohne Refrain). Die Geschichte der »Seeräuber-Jenny« aus Brechts *Dreigroschenoper* wird in 379 Wörtern erzählt. Johny Cashs »A Boy Named Sue« hat immerhin 645 Wörter – und damit mehr als die allermeisten Rap-Tracks. Wenn Erzähllieder in anderen Genres also auch nicht unbedingt länger sind, ist der selbst in der Forschung zum Teil unterhinterfragten Behauptung der besonderen Textfülle von Rap nur mit Einschränkungen zuzustimmen.³⁷

Eine größere Schwierigkeit als die begrenzte Länge ist aber das Problem, dass die Form des Narratifs sich limitierend auf den Rap als Sprach- und Gesangskunst auswirkt. Eine dichte Menge von Sprachspielen und rhythmischen Experimenten ist in einer Erzählung tendenziell eher störend. Wenn die Erzählung bei entspanntem Hören verstanden werden soll, dann ist die Geschwindigkeit zu drosseln und von anderen formalen Finessen eher abzusehen, da diese ablenkend wirken könnten.

Dort, wo Rap-Kunst als solche kultiviert wird, tritt das Narrativ in der Regel in den Hintergrund. Bei Kool Savas etwa spielen Erzählungen kaum eine Rolle. Das *Braggadocio* und das Dissen ohne eindeutigen Adressaten eignen sich auch deshalb so gut für den Rap, weil sie kein konzentriertes Zuhören erfordern, das den Text über die Länge von mehr als ein oder zwei Versen mitverfolgen muss, und weil sie dem Rapper ermöglichen, rhythmische und phonetische Experimente sowie einzelne Punchlines ohne Rücksicht auf eine nachvollziehbare Kohäsion des Textganzen zu priorisieren.

37 Fabian Wolbring schreibt: »Rap-Musik ist viel textzentrierter als andere Musikgenres. Allein quantitativ ist der Text hier präsenter als in Songs üblich.« (Wolbring, *Die Poetik*, S. 128.) Wolbring belegt diese Behauptung mit Aussagen von Rappern, nicht mit statistischen Erhebungen.

Rap ist aufgrund dieser verschiedenen Faktoren, anders als behauptet wurde, sogar weniger als andere Musikgenres geeignet, um Geschichten zu erzählen.³⁸ Die Ballade und das klassische Kunstlied (etwa in Franz Schuberts Vertonungen), ebenso wie der Bänkelsang und die Gitarren-lastige ›Singer-Songwriter‹ Musik sind besser zum Geschichtenerzählen zu gebrauchen als der Rap. Ihre typischerweise geringere Geschwindigkeit erleichtert das Zuhören, ohne dass vergleichbare künstlerische Kompromisse gemacht werden müssen. Auch die Abwesenheit eines Trommelbeats und deren Ersatz durch leichter auszublendende Gitarren- oder Klaviermusik wirken sich vorteilhaft aus, um einen klar nachvollziehbaren Text in den Vordergrund zu stellen. Tatsächlich hat eine Studie aus dem Jahr 2020 ergeben, dass Hörer von deutschsprachigem Gangsta-Rap die Texte oft nicht verstehen – und das nicht nur wegen inhaltlicher Schwierigkeiten, sondern auch aus akustischen Gründen (die Autoren der Studie machen vor allem die Geschwindigkeit des Vortrags geltend).³⁹

Wie sehr Rap aufhören muss, Rap zu sein, um als Vermittler von Geschichten zu funktionieren, zeigt sich in extremer Weise an dem Klassiker »The Signifying Rapper« von Schooly D (zuerst erschienen auf dem Album *Smoke Some Kill*, 1988). In diesem Lied wird die Geschichte eines Streits zwischen einem Rapper und einem Zuhörer zwar noch in Reimpaaren vorgetragen – doch die Verse werden deutlich auf Gesprächsgeschwindigkeit verlangsamt. Und das Instrumental fungiert, anders als das sonst im Hip-Hop der Fall ist, fast als pure Hintergrundmusik.

Bei allem Nachdruck auf den Schwierigkeiten, die mit dem Storytelling verbunden sind, soll nicht behauptet werden, dass Rap keine Geschichten erzählen kann. Der vielleicht größte deutsche Storyteller, der Rapper Xatar, macht das klar. Bemerkenswert ist hier zunächst eine Umstellung von der dritten Person (wie etwa in dem erwähnten »6 Meter 90« von Blumentopf) in die erste Person bei Xatar. Mit der Verlagerung in die erste Person, die (mit vielen Ausnahmen) ein weiteres Unterscheidungsmerkmal des deutschen Studentenrap vom Gangsta-Rap nach 2000 ausmacht, wird das Geschichtenerzählen zum geeigneten Instrument der für den Rap zentralen Selbstaaffirmation. Eine solche Selbstaaffirmation vor dem Hintergrund heftiger Gegenwinde gelingt

38 Dass Rap mehr als andere Rap-Genres zum Geschichtenerzählen neige, behauptet Bradley, *Book of Rhymes*, S. 133.

39 Grimm und Baier, *Jugendkultureller Antisemitismus*, S. 38, 52.

Xatar etwa in seinem autobiographischen Überblick »Für immer Yok« (von dem Album Nr. 415, 2012), in dem er von seiner Festnahme in den USA, seiner Flucht in den Irak und von der dort erlittenen Folter erzählt. Die fürs Erzählen notwendige Langsamkeit, die sonst den Rap in seiner Virtuosität zu bremsen droht, wird hier effektiv eingesetzt. Xatar presst jedes Wort mit einer Anstrengung hervor, die zu seinem Markenzeichen dient – und ganz nebenbei zu einer dem Geschichtenerzählen angemessen Geschwindigkeit führt. Zudem leben die Verse immer auch ein erfolgreiches Einzeleben. Das Lied ist stark episodenhaft organisiert. Man kann, aber muss kaum den Text in seiner Gesamtheit verfolgen, um einen Eindruck davon zu erlangen, wovon hier im Kern erzählt wird – nämlich von der Stärke des Rappers.

Teil 3: Wert und Unwert

Politik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ McLeod, »Public Enemy«, S. 156.

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

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

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

4 Savas, *King of Rap*, S. 276–77.

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

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

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

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

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

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

6 Seeliger, *Soziologie des Gangstarap*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Soundtrack sozialer Gerechtigkeit?

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

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

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

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

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

¹⁰ Bradley, *Book of Rhymes*, S. xl.

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

funktioniert so kaum. Rap ist nicht nur nebenbei auch homophob, sexistisch und gewaltverherrlichend. Wie kaum ein anderes musikalisches Genre ist Rap zum Vehikel dieser Ressentiments geworden – und das muss auch aus dem Genre selbst heraus erklärt werden. Genauso gut – und mit vielleicht größerem Recht – ließe sich das soziale Engagement als bloßes Beiwerk des Rap diskreditieren.

Wenn auch die Textlastigkeit des Rap immer wieder – ja, geradezu zwangsläufig, so scheint es – auf die Produktion von sozial engagiertem *conscious rap* führt, so findet Rap in diesem doch kaum seine genuine Ausdrucksform. Das soziale Übel ist im Rap in der Regel bloßer Hintergrund, demgegenüber sich die Stärke des Rappers besser akzentuieren lässt. Es ist rhetorische Kulisse.

Auch ist Rap kaum zum Mittel der Völkerverständigung geworden. Ganz im Gegenteil: Basierend auf einer kreativen Adaption des amerikanischen Vorbilds haben sich in den verschiedenen Ländern (oder wenigsten in den verschiedenen Sprachräumen) je einzelne Rap-Kulturen herausgebildet, die untereinander nur eher selten miteinander in Verbindung treten. In Deutschland hat der Erfolg des deutschsprachigen Rap sogar zu einer gewissen Renationalisierung des jugendlichen Kulturkonsums geführt.

Anstatt Rap als vermeintliche Stimme der sozialen Gerechtigkeit oder der Völkerverständigung zu loben, der gegenüber das bisschen Gewaltverherrlichung, Sexismus und Homophobie nur von einem bigotten Spießbürger in Spiel gebracht werden könnte, gilt es, Rap auf eine solche Weise zu fassen, dass die genannten negativen Elemente aus der Definition von Rap selbst erklärbar werden. Sexismus, Homophobie und Gewaltverherrlichung müssen als Phänomene des Rap verständlich werden – ohne dabei jedoch, über das Ziel hinausschießend, Rap auf diese Phänomene zu reduzieren. Genau auf diese Balance zielt die Leitthese des vorliegenden Buchs, im Rap eine minimale Moral individueller Selbstaaffirmation zu sehen. Hierin steckt die positive Energie des Rap, sowohl in seinem typischen Textgehalt als auch in seiner Performanz eines selbstbewussten und vom Beat gepuschten Sprechens im Glanz der eigenen Stimme. Diese positive Energie kann gerade auch – aber muss nicht nur – für diejenigen, die als diskriminierte Minderheiten eine strukturelle Unterminierung ihres Subjekt-Seins erfahren, eine emanzipatorische und ermächtigende Funktion erfüllen. Dennoch bleibt diese Moral eben ›minimal‹, weil sie die Funktion des *Empowering* ohne Rücksicht auf die Kosten der jeweils anderen erfüllt. Gerade in

dieser Befreiung von aller Nuance, die den Rap zu mehr als einer bloß minimalen Moral erheben könnte, steckt das große Potenzial von Rap als Medium der Selbstaffirmation.

Mit dieser Definition von Rap soll nicht geleugnet werden, dass Rap auch ohne Homophobie, Sexismus oder Gewaltverherrlichung funktionieren kann oder dass ein solches Funktionieren erstrebenswert ist. Wohl aber geht es darum, die Tatsache zu konfrontieren, diese negativen Elemente als mehr als bloß historische Akzidentien des Rap zu sehen.

Rassismus

Die Tatsache, dass Anti-Rassismus spätestens seit dem Lied »Fremd im eigenen Land« (1992) von Advanced Chemistry ein Grundthema des deutschsprachigen Rap darstellt, widerspricht nur teilweise dem tendenziell unpolitischen Charakter des Genres. Denn bereits in diesem ersten wichtigen Lied gegen den Rassismus dringt der Rapper vor allem darauf, als Individuum wahrgenommen zu werden – womit der Diskurs sogleich eines Gutteils seines politischen Charakters beraubt wird. »Gestatten Sie, mein Name ist Frederik Hahn«, rappt Torch in »Fremd im eigenen Land«, was durch das Selbstzitat dieses Verses in dem Klassiker »Kapitel 1« (1993) wenig später zu einem der ikonischen Verse im deutschsprachigen Rap wird (nun fast gänzlich aus dem Zusammenhang der Rassismus-Debatte gelöst). Zwar heißt es in derselben Strophe von »Fremd im eigenen Land« auch noch, deutlich weniger Rap-typisch: »Ich bin kein Einzelfall, sondern einer von vielen.« Doch im Grundton der Entgegensetzung des Individuums Frederick Hahn mit dem rassistischen Stereotyp zeigt der Rap sein wahres Gesicht.

»Fremd im eigenen Land«, so hat MC Rene einmal richtig bemerkt, »dreht sich ja eigentlich gar nicht um Rassismus, sondern um Identität«.¹² Und der Graffiti-Künstler Shark äußerte in einem Interview aus dem Jahr 1995: »Wenn Advanced Chemistry einen Song gegen Rassismus gemacht haben, dann ging es erst mal nicht um die politische Aussage, sondern um die Persönliche.«¹³

¹² Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 33.

¹³ Zitiert in Verlan und Loh, *35 Jahre HipHop*, S. 397.

Der Rassismus wird im Rap, anders als in der linken Kritik, nicht als Effekt des Kapitalismus kritisiert. Und anders als im traditionellen Widerstands- oder Bürgerrechtsdiskurs geht es auch nicht – oder jedenfalls nicht primär – um die Stärkung der Gruppenidee Ausländer (oder irgendeiner in Deutschland lebenden ethnischen oder nationalen Minderheit¹⁴). Rassismus wird vielmehr kritisiert als Unfähigkeit, die Individualität des Rappers zu sehen. Hierin spricht sich die Selbstaaffirmation des Rappers aus, die zugleich als solche ein Produkt des liberalen Zeitalters ist, in dem Rap Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre groß wird.

An dieses liberale, individualitäts-affirmative Denkmuster knüpft noch Eko Fresh rund 25 Jahre später in seinem Lied »Aber« (2018) an.¹⁵ In Ekos dreistrophigem Lied meldet sich zunächst ein (fiktionaler) miltanter AfD-Wähler in Neo-Nazi-Montur. Seine Strophe beginnt »Als allererstes will ich klarstellen, ich bin kein Nazi, aber...«. In der zweiten Strophe hören wir dann einen (ebenfalls fiktionalen) in Deutschland lebenden Türken mit konservativem muslimischem Religionsbewusstsein. Seine Strophe beginnt: »Als allererstes will ich klarstellen, ich liebe Deutschland, aber...« In beiden Fällen folgt auf die Zurückweisung des Vorurteils eine Tirade stereotyper Ressentiments:

Als allererstes will ich klarstellen, ich bin kein Nazi, aber
Mich stören die Alibabas mit ihrem Islam-Gelaber,
Es kann nicht wahr sein, dass so viele Kinder kriegen.

Nicht allein ist es bemerkenswert, dass es sich hier nicht um eine einfache Kritik des Rechtsradikalismus handelt: Dem Rassismus wird mit einem ›einerseits – andererseits‹-Schema begegnet, das in der deutschen Pop-Tradition für dieses Thema ohne Vorbild ist. Schließlich legitimieren sich die beiden radikalen Positionen so in einem gewissen Maße gegenseitig – ganz ungeachtet der Tatsache, dass die Reden des Rechtsradikalen deutlich hasserfüllter sind als die seines Nachredners.

Dieser Eindruck eines merkwürdig unverbindlichen ›einerseits-andererseits‹ bleibt bestehen, auch und gerade, wenn in der dritten Stro-

14 In der positiven Aneignung der Identität des ›Kanaken‹ bei einigen Rappern ist dies anders.

15 Die unmittelbare Inspiration für Ekos »Aber« ist das US-amerikanische Lied »I'm Not Racist« (2017) von Joyner Lucas.

phe beide Positionen für nichtig erklärt werden. Denn Eko, der in dieser Strophe in seinem eigenen Namen spricht, behandelt nun beide Positionen als *gleichermaßen* unberechtigt – die des Hasstiraden speienden Neonazis ebenso wie die des konservativen Immigranten, der einen Teil seinen anti-deutschen Sentiments unter Bezug auf den deutschen Rassismus rechtfertigt:

Wir bauten Deutschland mit auf, macht euch mal drüber Gedanken!
Heute guck ich in die Zeitung: Wir sind üble Migranten?
Doch wir haben nicht vergessen, dass Asylheime brannten.

Es geht Eko in der dritten Strophe nicht um eine detaillierte inhaltliche Auseinandersetzung mit den Positionen der (fiktionalen) Vorredner. Eher drückt sich eine Ungeduld darüber aus, dass überhaupt noch politisiert wird. Denn das Politische, so Eko, sei doch ein Denkmodus der *Eighties*:

Ihr kennt euch doch so lang, reißt euch endlich mal zusammen!
Alles chill, Digga, reicht euch erst die Hände und entspannt.
Ihr habt auf einmal Streit, die Masse ist entzweit.
Ich dachte, dieser Fight ist seit den Achtzigern vorbei.

Die politischen Positionen werden als solche nicht ernst genommen. An ihre Stelle tritt die individuelle Figur des Künstlers Eko Fresh. Im Gegensatz zu seinen beiden Vorrednern stellt sich Eko nicht mit einer politischen Position, sondern mit seinem Namen vor: »Als allererstes wollt ich klarstellen, dass ich Ekrem Bora heiß« – und man möchte hier durchaus ein Echo hören von Torch's »Gestatten Sie, mein Name ist Frederik Hahn«. Wenig später setzt Eko hinzu: »Ich muss mich nicht entscheiden, ich muss nur ich selber sein.«

Es ist leicht, Ekos Lied als unterkomplexe und unsensible Intervention zu kritisieren, die das soziologische und politische Phänomen Rassismus verfehlt und im Detail der Strophen vieles durcheinander geraten lässt. So gerät die damalige christdemokratische Bundeskanzlerin Angela Merkel aufgrund ihrer gegenüber der AfD moderaten Position zu Einwanderungsfragen ins selbe Lager wie die Antifa, womit Eko noch die *Talking Points* der radikalen Rechten überflügelt:

Als gäb es nur die Wahl zwischen Erdogan und Böhmermann,
 Nur die Wahl zwischen Bertelsmann und Dönermann;
 Als gäb es nur den Wahlbereich zwischen Schwarz und Weiß,
 Gutmensch oder Arschloch sein, Antifa und Nazischwein,
 Rechtspopulismus oder Angela: »jetzt lass sie rein.«

Genau in dieser Absage ans politische Denken, die sich in Ekos Lied ausdrückt, liegt der spezifische Beitrag des Tracks. Eko »Aber« aber ist die vielleicht schlüssigste und ausführlichste Stellungnahme des neueren deutschen Rap (in seiner minimalen Moral) zum Thema Rassismus. Die Alternative, die Hip-Hop jenseits aller traditionellen Politik (und mit augenscheinlich wenig Verständnis für solche) anbietet, ist die einer radikalen Selbstaffirmation des Individuums. Die Position des Rap ist nicht anti-rassistisch im Sinne der linken oder bürgerrechtlichen Tradition, sondern fundamental unfähig, Rassismus auch nur zu denken. Damit zeigt Rap eine Alternative zum Rassismus-Diskurs auf, die freilich um den Preis erkauf ist, Rassismus nicht schlüssig erklären zu können.

Das N-Wort

Deutscher Rap hat spätestens seit den 1990er Jahren mit Moses Pelham, Afrob, Sammy Deluxe und anderen prominenten Schwarzen Rapper. Tatsächlich gehen Forscher davon aus, dass Schwarze Künstler im Vergleich zu ihrem Anteil an der Gesamtbevölkerung im Deutschrap sogar überproportional vertreten sind.¹⁶ Das ist insofern bemerkenswert, als Schwarze in der Wahrnehmung des deutschen Rap, auch in der Forschung, lange eher marginalisiert wurden. Zum Analogon des Schwarzen im US-Rap wurde in Deutschland der Bürger mit Migrationshintergrund aus der Türkei oder dem mittleren Osten.¹⁷ Die Soziologen Marc Dietrich und Heidi Süß beschreiben das so:

Als Konsequenz der zweifelhaften Gleichsetzung türkischer Jugendlicher mit den US-amerikanischen »Ghetto-Schwarzen« klafft dagegen bis heute eine erstaunliche Lücke, wenn es um die Abbildung afro-

16 Dietrich und Süß, *Rap und Rassismus*, S. 31.

17 Dietrich und Süß, *Rap und Rassismus*, S. 31.

deutscher Identitäten im deutschsprachigen HipHop-Forschungskurs geht.¹⁸

Zu der Marginalisierung des ja durchaus existierenden Rap von Schwarzen in Deutschland mögen mindestens unterschwellige rassistische Tendenzen beigetragen haben, insofern der Deutschrap sich in den Augen mancher außer durch die deutsche Sprache auch durch die zunächst überwiegend weiße Ethnizität der Künstler vom US-Rap absetzte. Dieses problematische Differenzkriterium scheint besonders von der Musikindustrie perpetuiert worden zu sein. Afrob jedenfalls berichtet in einem Interview folgende Anekdoten aus seinen Anfangsjahren: »Ein Sony-Typ hat mal sinngemäß zu mir gesagt: ›Schwarze Rapper gibt es doch schon.‹ Das war der Moment, in dem ich gecheckt habe, dass meine Hautfarbe auch im HipHop ein Hindernis ist.«¹⁹ Manuellseん berichtet in seiner Autobiographie eine ähnliche Geschichte. Als sein neues Album *M. Bilal* bei Universal in Berlin vorgestellt wurde, soll einer der für die Akquise neuer Künstler zuständigen Manager (also ein A&R) das Album musikalisch gelobt haben, nur um dann mit dem Satz zu enden, »Schade, dass er schwarz ist.« Auf irritierte Nachfrage hin erklärte der Label-Angestellte: »Sorry, aber das müsst ihr verstehen. Schwarze verkaufen nichts in Deutschland, die haben keine Lobby.«²⁰ Wie diese beiden Anekdoten suggerieren, sollte der Deutschrap dadurch Eigenständigkeit bekommen, dass er gerade auch in der Hautfarbe anders als der US-Rap war, also nicht Schwarz.

Ein wichtiger linguistischer und kultureller Unterschied zwischen US-Rap und Deutschrap ergibt sich auch daraus, dass Schwarze deutsche Rapper (etwa Afrob und Sammy Deluxe), anders als viele US-amerikanische Rapper, das N-Wort als Selbstbezeichnung insgesamt (wenn auch nicht kategorial) vermeiden.²¹ Die wohl markanteste Ausnahme

18 Dietrich und Süß, *Rap und Rassismus*, S. 31.

19 Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 186.

20 Manuellseん, *König im Schatten*, S. 150.

21 Moses P. rappt in »Wenn es nicht hart ist« auf dem RHP-Album *Direkt aus Rödelheim*, »P. ist der schwarze N***« und Afrob rappt in dem Lied »Hört ihr diesen Schrei« (von *Rolle mit Hip Hop*, 1999): »Ich bin der N***, der die Wahlplakate von den Rechten niederreißt.« Sowohl Moses P. als auch Afrob verwenden die deutschsprachige Version des Wortes (die ja als tendenziell weniger drastisch gilt). Im textlichen Zusammenhang von Afrobs Vers wirkt das Wort zudem

bildet der Berliner Rapper B-Tight mit seinem Lied »Der N****« (2002), in dem explizit und (scheinbar) affirmativ anti-Schwarze Vorurteile übernommen werden:

Wer hat das Gras weggeraucht?
 Der N****.
 Wer rammt dir den Penis in den Bauch?
 Der N****.
 Wer ist immer down mit mehr als einer Braut?
 Wer fällt immer auf, weil er gerade baut?
 Der N****.

Bemerkenswert an der tendenziellen Vermeidung des N-Worts im Deutschrapp ist auch, dass sie, anders als in den USA, in Deutschland von nicht-Schwarzen Rappern nicht in gleicher Weise übernommen wurde. Vielmehr wurde amerikanischer Schwarzer Rap in seinem Gebrauch des N-Worts vor allem in den Anfangsjahren eher bedenkenlos imitiert. In den USA benutzte ein weißer Rapper wie Eminem bekanntlich nie das N-Wort, so oft es auch von den Schwarzen Rappern um ihn herum verwendet wurde. Das war in Deutschland anders. Vielleicht fehlte es in Deutschland an einer vergleichbaren Sensibilisierung für das N-Wort. Vielleicht auch wurde die Differenz im Sprachgebrauch von Schwarzen und weißen Rappern in den USA von Rappern in Deutschland zunächst nicht wahrgenommen. Jedenfalls nutzten deutsche Rapper das N-Wort als Teil des Rap-Vokabulars, um damit ihre Meisterschaft im Rap-Diskurs unter Beweis zu stellen. Es wurde gleichsam ohne große eigene Bedeutung in die Texte eingestreut, was für den deutschen Sprachgebrauch selbst sonst höchst ungewöhnlich ist.

In demselben Lied (»King of Rap«, 2000), in dem Kool Savas kritisiert, »Deutscher Rap ist dick schwul und bitet Ami-Müll aus Angst«, übernimmt er doch ganz nonchalant das N-Wort. In einem Angriff auf den (weißen) Rapper Spax heißt es: »Dein Style ist wie Spax, N***, arrogant doch leider schwul.« Wenige Verse später legt Savas noch einmal nach: »[Ich] spiel mit deiner Crew wie Plektrum, N***, stepp aus meinem Sektor.« Immerhin in einem eingespielten Sample, bedient sich in

eher als Fremdzitat: Afrob nennt sich hier so, wie die Rechten ihn nennen, deren Plakate er entfernt.

demselben Jahr auch Azad in seinem Lied »Napalm« dieser Begrifflichkeit:

Swag n*** can't stand the heat,
 When I drop these murderous techniques.
 Swag n*** can't stand the heat,
 When I burn em.

Weniger aggressiv – und mit stärkerer Betonung Schwarzer Identität – hatte auch Max Herre im Jahr zuvor in dem Lied »Erste Schritte« (von dem Freundeskreis-Album *Esperanto*, 1999) seine Freundin Sarah als »keusche afrodeutsche Aphrodite« besungen, und den Rapper Chico als »mein[en] main negro« bezeichnet. Das war wohl harmloser als das, was er auf dem ersten Freundeskreis-Album, *Die Quadratur des Kreises* (1997), gewagt hatte. Dort erbittet Herre in dem kurzen Lied »Lasst mich nicht alleine« den Beistand aller Minderheiten – was anscheinend als indirektes Solidaritätsbekennnis gemeint ist. Dabei bedient sich Herre einer Serie von rassistischen Schimpfwörtern, deren Verwendung dadurch gerechtfertigt sein soll, dass man es ja gerade nicht so böse meint. Dennoch kommt das Lied in seiner langen Aufreihung unsäglicher Wörter der rechten Lust nahe, endlich einmal sagen zu dürfen, was die Mehrheitsgesellschaft als Tabu verbietet:

An alle meine N*****, Kanaken, Malagas, Polacken,
 Meine Mullahs, Mafiosi, und Franzacken,
 An meine Paellas, PKKs, Schlitzäugen, Hakennasen,
 Kameltreiber, Ziegenhirten, Knoblauchfresser, Paprikas,
 Meine Terroristen, Kriminelle, Drogendealer,
 Parasiten, Asylbetrüger, Hütchenspieler,
 Blutsauger, Taugenichtse, Tagelöhner, Rumstreuner,
 Meine Zulukaffer und meine Zigeuner,
 Lasst mich nicht alleine, lasst mich nicht alleine!

Bei aller polemischen Verrohung des deutschen Rap nach 2000 fällt auf, dass das N-Wort zunehmend vermieden wurde. Kollegah oder Haftbefehl benutzen das N-Wort, so weit ich sehe, nicht. Selbst Kool Savas übte später Selbstzensur. Als er sein Lied »King of Rap« im Jahr 2019 mit einem neuen Beat wiederveröffentlichte, war das N-Wort an beiden Stellen mit Beep-Ton unkenntlich gemacht. Dabei bleibt zu fragen, warum das N-Wort nicht einfach mit einem anderen zweisilbigen Wort ersetzt

wurde. Der Beep-Ton figuriert als ein stolz zur Schau getragenes Zeichen der Zensur, vergleichbar dem »Parental Advisory Sticker«, der dem Rap seit jeher als Ehrenmarke gilt. Die fünf negativ konnotierten Verwendungen des Worts »schwul« in »King of Rap« übrigens blieben alleamt in der Version von 2019 erhalten.

Nazis, Führer, Antisemiten

In seinem 2004 veröffentlichten Rückblick auf die eigene Rap-Karriere (in dem Lied »Größer als Gott«) identifiziert Ferris MC den Hip-Hop mit einer antifaschistischen Haltung:

Nazis raus aus diesem Land. Wohin mit dem Faschistenpack?
Zerstückelt in Plastiktüten packen und Knüppel auf den Sack.
Das ist für mich Hip-Hop.

Ferris MC ist hierbei nicht allein. Der deutsche Rap vor allem der neunziger Jahre steht insgesamt in der Tradition der links-populären Liedkultur, insofern er klar gegenüber einem alten deutschen Autoritätsdenken Stellung bezieht, als deren Inbegriff das (nationalsozialistische) Führertum gilt. Skills en masse rappt in »Keiner für den Anderen« (gemeinsam mit Afrob auf dessen Album *Rolle mit Hip Hop*, 1999): »Ich will nicht geführt werden, weder will ich führen.« Bereits im Jahr zuvor hatten die Absoluten Beginner auf dem Lied »Fahr'n« (von dem Album *Bambule*, 1998) verkündigt: »Und wir haben keinen Führerschein, denn wir wollen nicht so wie der Führer sein.« Und noch 2004 heißt es im Auftakt zu Max Herres Soloalbum *Max Herre* in einem simplen Wortspiel: »Ich bin kein Leader oder sowas, kann nur Lieder schreiben.«

Der Gangsta-Rap interessiert sich zunächst nicht für diese traditionelle Anti-Nazi-Haltung, die der deutschsprachige Rap von früheren deutschen Rock- und Pop-Kulturen beerbt. Vor allem auf das Appeal des Führertums will er ungern verzichten. Bei Kool Savas etwa fällt diese kritische Haltung ganz weg. In markanter Umkehrung und Unbekümmertheit kommt im Intro der *John Bello Story* (2005) zum Beat von Nas' Hit »Hate me now« die Ankündigung daher: »Jetzt ist der Führer da,« Nichts wird mehr so sein, wie's einmal früher war.« Und dann ergänzt Savas: »Leute sagen, ich seh ein bisschen wie dieser Haider aus.«

Der Bezug auf das Führertum bei Kool Savas ist nicht deutschnational gemeint. Noch im selben Track bezeichnet Savas seinen Rap als eine »Rückkehr des Osmanischen Reichs«, wobei auch dies nicht weiter inhaltlich mit Bezug auf das alte Imperium spezifiziert wird. In einem späteren Lied desselben Albums – dem Track »Was ist Rap« – folgt die Selbstbezeichnung als »Deutschraps Taliban«.

Doch auch wenn die positiven Bezüge auf das Führertum nicht im engeren Sinn rechtsradikal sind, fällt auf, dass es hier keine Berührungsangst mehr mit dem NS gibt, solange dieser als wirkmächtiger Bildspender dienen kann. Fast zeitgleich zu Savas' *John Bello Story* verkündigt auch Bushido in dem Lied »Electro Ghetto« auf dem gleichnamigen Album von 2004: »Salutiert, steht stramm, ich bin der Leader wie A« – wobei er seinen Zuhörern überlässt, die Chiffre »A« aufzulösen. Baba Saad kann jedenfalls schon auf einen etablierten Topos zurückgreifen, wenn er 2012 in dem Refrain des Liedes »Aus dem Libanon« rappt: »Leute wollen wissen, woher dieser Leader kommt./Dieser Leader kommt aus dem Libanon.«

So sehr Savas' und Bushidos explizite Invokationen des Führertums in den frühen 2000ern auch als ein Tabubruch daherkommen, so war diese Innovation doch bereits angelegt durch frühere provokativ-unkritische Referenzen auf den NS. Hierzu gehört ganz zuvorderst das Sampling von Joseph Goebbels' Frage »Wollt ihr den totalen Krieg?« (aus dessen Rede im Berliner Sportpalast im Februar 1943) im Refrain des Battlerap-Liedes »Krieg« vom Rödelheim Hartreim Projekt (*Direkt aus Rödelheim*, 1994). Doch auch Torch, der, anders als das RHP sicher nicht als Vorläufer des Gangsta-Rap gelten kann, greift einige Jahre später auf denselben Bildfundus zurück. In dem Track »Die Welt brennt« von seinem Album *Blauer Samt* (2000) rappt er: »Was ich kann, weiß ich./Ihr werdet brennen wie die Bücher '33.«

Die Obsession mit dem Führertum folgt einerseits aus dem Genre des Rap als nietzscheanisch-moralfreier Darstellung der eigenen Größe – und ist doch andererseits ein spezifisches Stilmerkmal des deutschsprachigen Rap. Für den US-Rap spielt die Assoziation von singulärer Größe mit nationalsozialistischem Führertum keine Rolle. Obwohl (oder weil) *leadership* im Englischen deutlich positiver konnotiert ist als das Führertum im Deutschen, ist es keine für den US-Rap so entscheidende Kategorie. Wenn also die Bezüge auf das Führertum im deutschsprachigen Rap auch nicht im engeren Sinne nationalsozialistisch sind, so

ergibt sich ihre Verwendung und Bedeutung doch aus einer spezifisch deutschen Diskursgeschichte.

Das Interesse an der Führerfigur und der Rhetorik des Führerseins geht, wie gesagt, zunächst nicht mit der Vereinnahmung anderen nationalsozialistischen Gedankenguts einher. In der Tat bleibt auch das gesamte Bildfeld Holocaust weitestgehend ausgespart. Wo sich das anders verhält, kommt es zum Skandal – so im Jahr 2018, bei Erscheinen des Lieds »0815« von Kollegah und Farid Bang. »Mein Körper [ist] definierter als vom Auschwitz-Insassen«, heißt es da. Es folgte eine Entschuldigung und ein Besuch in der KZ-Gedenkstätte Auschwitz.²²

Doch auch wenn Erwähnungen der Führerfigur nicht automatisch ein Bekenntnis zum NS implizieren, so hat der deutschsprachige Rap doch ein Antisemitismusproblem. 2020 urteilte der Deutschlandfunk, dass antisemitische Konspirationsvorstellungen zu den im Deutschrapp meistverbreiteten Verschwörungstheorien gehören. Wissenschaftliche Studien haben das Phänomen genauer unter die Lupe genommen.²³ Das Lied »Hang the bankers« von Haftbefehl liefert hier das vielleicht einschlägigste Beispiel für den beanstandeten Antisemitismus:²⁴

Man hat unsere Seele in die Hände gelegt von Mario Draghi.
Mein Blick geht auf die EZB, die Augen geblendet à la Zukunft, sky is the limit.

Während Mario Draghi im Roomers Hotel hängt, total auf Kokain,
Rothschild-Theorie, konsumier, solang dein Atem hält,
Überlass ihnen das Denken, und Chab, sei still,
Wir sind gefickt, unsere Kinder vergiftet.

22 Haas, *Hip-Hop*, S. 97. Kritisch hinterfragt wird Kollegahs Entschuldigung in Grimm und Baier, *Jugendkultureller Antisemitismus*, S. 22–23.

23 Mike Herbstreuth, »Deutschrapp. Die drei beliebtesten Verschwörungstheorien.« *Deutschlandfunk*, 4. Januar 2020. Siehe auch Grimm und Baier, *Jugendkultureller Antisemitismus*. In dieser Studie wird auch auf ältere Formen des Antisemitismus in der Rap-Geschichte hingewiesen: »Gesellschaftskritische Rapper und Rap-Formationen wie Public Enemy oder Rakim, aber auch Gangsta-Rapper wie Ice Cube bekannten sich seit Ende der 1980er Jahre öffentlich zum antisemitischen Prediger Louis Farrakhan und seiner Weltanschauung.« (S. 16)

24 Zu Haftbefehls antisemitischen Raps, siehe auch Grimm und Baier, *Jugendkultureller Antisemitismus*, S. 20–21.

Haftbefehl und andere Deutschrapper haben den Vorwurf des Antisemitismus zurückgewiesen. Und das mag man, mit einigen Einschränkungen, unter Umständen auch gelten lassen. Es geht in der Invokation dieser und anderer Verschwörungstheorien vielleicht weniger um den Antisemitismus *per se* als um den autoritären Gestus von Verschwörungstheorien.²⁵ Dennoch bleibt der Zusammenhang zwischen Rap und Antisemitismus eines der diskussionsbedürftigsten Felder im Deutschrapp. Denn wenn auch keine kausalen Zusammenhänge behauptet werden können, so scheint es, dass der Antisemitismus unter den Konsumenten von Gangsta-Rap weiter verbreitet ist als unter der Gesamtbevölkerung, und dass antisemitisch veranlagte Jugendliche eher dazu geneigt sind, Gangsta-Rap zu hören.²⁶ Jenseits der Frage, welche antisemitischen Inhalte im Gangsta-Rap vertreten werden, sollte hier nach dem gemeinsamen Nenner von Antisemitismus und Gangsta-Rap geforscht werden.

Ratgeber

In dem Lied »Der beste Tag meines Lebens« von dem gleichnamigen Album (2002) erklärt Kool Savas:

Du könntest ohne Probleme aufhören, Tiere zu essen,
Und somit ohne Probleme ein paar Leben mehr retten.
Du solltest einfach mehr Zeit mit deinen Eltern verbringen,
Und somit einfach helfen, deine Familie noch mehr zu binden.

Das Ratgeberhafte wird noch wesentlich weiter ausgebaut in den Autobiographien der Rapper, die ab etwa 2010 erscheinen und gleichzeitig als Lebensratgeber fungieren. Das ist explizit wiederum bei Kool Savas der Fall, dessen Buch *King of Rap* (2021) den Untertitel *Die 24 Gesetze*

²⁵ Zur Attraktivität der Verschwörungstheorien im Rap, siehe auch Grimm und Baier, *Jugendkultureller Antisemitismus*, S. 23. Zu Verschwörungstheorie als Bestandteil eines »libertären Autoritarismus«, siehe Carolin Amlinger und Oliver Nachtwey, *Gekrämpfte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus* (Berlin: Suhrkamp, 2022), S. 278–87.

²⁶ Grimm und Baier, *Jugendkultureller Antisemitismus*, S. 59.

trägt.²⁷ Dabei sind diese »24 Gesetze« allesamt Tipps für ein erfolgreicheres und gesünderes Leben. Originalität scheint bei der Formulierung dieser Kriterien keine entscheidende Rolle gespielt zu haben. »Eine Partnerschaft braucht sinnvolle Komponenten«, heißt so eines der Kapitel. Die Überschrift eines anderen Kapitels lautet: »Mach deinen persönlichen Tiefpunkt zum Anfang von etwas Neuem.« Dabei folgt Savas in dieser Kombination der Autobiographie mit dem Ratgeber bereits dem Beispiel des 2018 erschienenen Buchs *Das ist Alpha!* von Kollegah. Kollegahs Buch trägt den Untertitel *Die 10 Boss-Gebote*.²⁸

Dass Rapper zu Ratgebern werden und damit das wohl uncoolste (und zugleich am meisten profitversprechende) Buch-Genre aufgreifen, kann als eine logische Folge aus dem für den Rap wesentlichen unironischen Sprechen verstanden werden. Der stolz und unironisch sich selbst zelebrierende Rapper kennt das Geheimnis des richtigen Lebens. Der Akt des Ratgebens ist so zu einem Gutteil Performanz dieser Selbstgewissheit. Denkt man diese These zu Ende, so schwindet noch die Differenz im scheinbaren Gegensatz von *Battlerap* und *conscious rap*, indem auch letzterer die (intellektuelle) Überlegenheit des Rappers zur Darstellung bringt.

Auch hier wieder zeigt sich, wie problematisch die Postmoderne-These für einen Großteil des Rap ist (zur Postmoderne-These, siehe auch → *Jahreszahlen*). Fast möchte man der Postmoderne-These die ihrerseits etwas gewagte Behauptung des Literaturwissenschaftlers Philipp Hannes Marquardt vorziehen, Rap beerbe das Projekt Aufklärung.²⁹ In seinem Buch *Raplichtenment* (2015) macht Marquardt die Beobachtung, dass sich im Rap aufgrund von dessen Vertrauen auf die Sprache eher ein aufklärerischer als ein zeitgenössisch-postmoderner Geist ausdrücke:

Eine solche Wertschätzung sowie das Vertrauen auf die Kraft der Wörter und ihre unterschiedlichen Sprecher wirkt im Jahr 1999 wie ein Anachronismus. Sie scheinen eher ins Jahr 1789 zu passen als in

27 Savas, *King of Rap*.

28 Zur Ratgeberfunktion von Kollegahs Buch, siehe Seeliger, *Soziologie des Gangstarap*, S. 141–54.

29 So die Grundidee bei Philipp Hannes Marquardt, *Raplichtenment. Aufklärung und HipHop im Dialog* (Bielefeld: transcript, 2015).

die post-post-moderne Industriegesellschaft west-europäischer Prägung.³⁰

Statt postmoderne Verunsicherung und Experimente zu betreiben, reihen sich die Rapper ein in die Flut der Ratgeber-Autoren, die gegen die moderne Verunsicherung noch die altmodische Verheißung eines festen Regelwerks hochhalten.

Gebrochen wird auch diese Tendenz zum Ratgeber erst spät und auch dann nur in Ansätzen – etwa in Marterias Lied »Verboten« (von dem Album *Zum Glück in die Zukunft*, 2012), in dem jede Anweisung gleich wieder zurückgenommen ist:

Alles verboten.
 [...]
 Generell WGs, Hippietum,
 Neonfarbene Kappen und Hello Kitty Uhren.
 Das Allerschlimmste neben Emokids und Indiebeats,
 Immer noch die Möchtegern-Rapper-Deppen in Skinny Jeans.
 Alles verboten, trotzdem machen.
 Das alles ist verboten. Mann, du musst es einfach machen.

Pädagogik

Im Rap drückt sich eine Ambiguität der Kunst aus, die in den vergangenen Jahrzehnten zu einem der Hauptstreitpunkte in der öffentlichen Diskussion geworden ist. Stiftet Kunst, in der Gewalt affirmativ behandelt wird, zu Gewalt an, oder kann sie als Ventil dienen, das reale Gewaltausübung vermeiden hilft? Computerspiele, vor allem die Ego-Shooter der 1990er Jahre, haben diese Diskussion befeuert. Das Phänomen Gangsta-Rap entstand historisch parallel zum Ego-Shooter. Dass sich die auch die Diskussionen über den Rap analog zu den Computerspielen gestalteten, passt ins Bild.

Einerseits ist Rap verrufen für seine Gewaltverherrlichung und wird sorgsam beäugt ob seines potenziell schädlichen Einflusses auf die Jugend. Nicht zufällig war es ein Rap-Album (nämlich *Banned in the USA* der

30 Marquardt, *Raplichtenment*, S. 13. Insgesamt betont Marquard vor allem Dialogizität und Enzyklopädismus als Hauptparallelen zwischen dem Rap und der Aufklärung.

2 Live Crew), das im Jahr 1990 zum ersten Träger eines *parental advisory* Stickers wurde. Rapper selbst begrüßten die Kritik, gefährlich zu sein. Die Warnhinweise wurden bekanntlich zur Ehrenmarke und so – ganz ohne Zwang – auch auf den für den deutschen Markt produzierten Tonträgern mit abgedruckt. Eminem inszenierte im Video zu seinem Lied »Without me« (von dem Album *The Eminem Show*, 2002) spöttisch einen Super-Helden-Einsatz, in dem einem vielleicht acht Jahre alten Kind eine CD von Eminem wieder abgenommen werden muss.

Andererseits aber wurde Rap in einem Maße wie wohl kein musikalisches Genre zuvor als pädagogisches Werkzeug verstanden, das helfen sollte, die Jugend von der Straße zu bringen und künstlerisch, sprachlich und sozial zu fördern. In den Augen der Jugendarbeiter stärkt das Rappen Sprachgeschick, Konzentrationsfähigkeit, Medienkompetenz, selbstbewusstes Auftreten und öffentliches Sprechen.³¹ Ein Sammelband zu Jugendarbeit und Hip-Hop aus dem Jahr 2023 verspricht:

Nicht zuletzt besteht das Potenzial von HipHop in der Repräsentation von Marginalisierungserfahrungen und der Möglichkeit, marginalisierte Gruppen zu empowern. HipHop kann viele verschiedene Gesprächsanlässe liefern, zum Nachahmen anregen, die Kreativität fördern, empowern, eignet sich aber genauso als Einstieg in die politische Bildung und für die Auseinandersetzung mit verschiedenen Themen.³²

Bereits Anfang der 90er Jahre wurde Hip-Hop in Deutschland, wie der Anthropologe Levent Soysal schreibt, zum

pedagogical tool of choice among social workers and governmental officials for channeling youth away from violence and into productive artistic endeavors. Almost all youth centers in Berlin attempted to include at least one hiphop-related activity in their itineraries.³³

31 Wolbring, *Die Poetik*, S. 497.

32 Stefan Anwander, Anna Groß und Marie Jäger, »Warum HipHop in der Jugendarbeit?« *It's more than just rap. HipHop in der Jugendarbeit*, hg. von Anna Groß und Marie Jäger (Weinheim: Beltz Juventa, 2023), S. 20–33 (S. 21).

33 Levent Soysal, »Rap, Hiphop, Kreuzberg«, S. 69.

Rap – und Hip-Hop insgesamt – sollte als technisch vergleichsweise voraussetzungslose Kunst zur Plattform jugendlicher Selbstaussprache werden und zum Ventil von Aggressionen für die Teenager in den Jugendzentren sozial schwacher Stadtteile genutzt werden. Es spiegelt sich hierin eine deutliche Tendenz, Rap als politisch wertvoll zu legitimieren – entweder als Ausdrucksform sozialer Minderheiten oder als Spiegel sozialer Probleme. Dass deutschsprachiger Rap bis etwa 2000 in der Regel tatsächlich inhaltlich vergleichsweise harmlos blieb, spielte dem Eindruck entgegen, dass sich mit Rap durchaus auch gute Sachen machen ließen.

Es kann kaum geleugnet werden, dass im Verfassen eigener Texte und im Auftritt auf der Bühne ein positives Potenzial für Jugendliche steckt, die sich sowohl im Schreiben als auch im öffentlichen Sprechen schwertun, und denen selten eine legitime Plattform zur Selbstdarstellung geboten wird. Rap kann in diesem Sinne ähnliche Aufgaben übernehmen wie ein Drama-Camp in den Ferien und wie ein Kurs im Darstellenden Spiel in der Schule. Und vielleicht kann diese Musik auch noch mehr, da sich Rap – mehr als konventionelles Drama – zum Forum heroischer Selbstaussprache eignet. Insofern haben die Pädagogen der Jugendzentren tatsächlich das Wesen des Rap besser erkannt als viele andere.

Verfehlt wird Rap hier aber dennoch, solange er unter der expliziten Voraussetzung der pädagogisch wertvollen Jugendförderung betrieben wird. Dies gilt nicht nur, weil sich der pädagogische Einsatz des Rap im Jugendzentrum der Fehleinschätzung verdankt, dass Rap künstlerisch voraussetzungslos sei und jeder rappen kann, der auch zu sprechen vermag. Tatsächlich ist Rap zwar den Amateuren und Neulingen gegenüber offener als manch anderes Genre. Doch sein Potenzial als Plattform der Selbstdarstellung ist dennoch an die gleichzeitige Vorstellung gebunden, im Rapper den exzeptionell talentierten Künstler zu sehen. Indem das Jugendzentrum den Rap für alle zugänglich machen will, wird es gerade diesem Anspruch nicht gerecht. Der Rapper feiert sich aufgrund eines Könnens, das ihn vor allen auszeichnet – nicht, weil er sich einer demokratischen Ausdrucksform bedient, die allen zur Verfügung steht.

Problematischer aber noch ist, dass die volle Möglichkeit der Selbstaaffirmation, die der minimalen Moral des Rap innewohnt, unterbunden wird, solange sie an die Rücksichtnahme auf pädagogische Eignung gekoppelt bleibt. Das Potenzial von Rap entwickelt sich da, wo Rap so verantwortungslos wie wahre Kunst nur es sein kann, ganz

zum Ausdrucksmittel des Sprechers wird – ohne jede Absicht Hass zu sähen, aber auch ohne Rücksicht auf etwaige Verletzungen. Eine solche Ausdrucksform zu tolerieren, kann sich guten Gewissens kein Sozialarbeiter und kein Schulprojekt erlauben. So verständlich dies ist, so klar ist auch, dass, wo eine solche Toleranz nicht herrscht, Rap das verfehlt, was sich eigentlich mit ihm machen lässt.

Schule

»Ich bin ein Vorbild geworden mit ner 4 in Deutsch«, rappt Bushido in dem Lied »Kopf hoch« von dem Album *Electro Ghetto* (2004). Und in dem Lied »Nie wieder« von demselben Album wird er dann noch ausführlicher: »Ich hab es locker in die siebte geschafft,/Ich kam jeden Tag erst um sieben nach acht.« Weiter heißt es:

Mich hat es nicht interessiert, doch nicht, weil ich dafür zu dumm war.
 Mich hat es nicht interessiert, weil ich zu jung war.
 Wer braucht Latein, Chemie oder Mathematik?
 Gib mir ne MPC und ich mach dir'n Beat.
 Wenn die Lehrer dir erzählen, dass du gar nichts bist,
 Fängst du an ihnen zu glauben, dass du gar nichts bist.
 [...]
 Scheiß auf die Schule, ich muss jetzt ans Mic kommen.

Die Schule ist die Institution schlechthin, an der sich der deutsche Rap, vor allem in seiner Berliner Ausprägung nach dem Jahr 2000, aufreibt.³⁴ Die Schule bildet im deutschen Straßenrap das Gegenstück zu Polizei und Gefängnis im amerikanischen Gangsta- und Conscious Rap. Wenn die US-amerikanische Gruppe Dead Prez dann doch einmal die Schule thematisiert, so geht es um einen Ort systematischer Unterdrückung und Ungleichheit, weniger als um Szenen persönlicher Erniedrigung: »Man, that school shit is a joke. The same people who control the school system control the prison system and the whole social system. Ever since

³⁴ Auf die häufige Schul-Kritik verweist auch Fabian Wolbring (*Die Poetik*, S. 439), wobei er sie im Zeichen der Coolness im Rap versteht, die ein Engagement-Tabu impliziere, und damit auch die Mitarbeit in der Schule verpöne.

slavery, know I'm saying?« (»They School«, von dem Album *Lets Get Free*, 2000)

Ähnlich verhält es sich bei Notorious B.I.G., der sein Debütalbum *Ready to Die* (1994) seinen Lehrern widmet, wobei hier zunächst noch die individuelle Erniedrigung im Vordergrund zu stehen scheint: »This album is dedicated to all the teachers who told me I'd never amount to nothing«, heißt am Beginn des Liedes »Juicy«. Direkt im Anschluss aber macht Biggie seine Schulerfahrung als Teil einer weiterreichenden Diskriminierung lesbar: »To all the people that lived above the buildings that I was hustling in front of, called the police on me, when I was just trying to make some money to feed my daughter«. Die schulische Erniedrigung ist zugleich überboten und kontextualisiert durch die Referenz auf die verständnisarmen Leute, die den armen Drogendealer an die Polizei verraten. Hierauf baut Biggie dann auf, wenn er in einer dritten und letzten Widmung anschließt: »And to all my people in the struggle.« Die Erniedrigung an der Schule wird gebunden an die Erniedrigung durch die Mitbürger und die Polizei – und gemeinsam werden sie Grunderfahrungen des unterdrückten Schwarzen Amerikas insgesamt (dessen Angehörige Biggie wohl im Sinn hat, wenn er von »all the people in the struggle« spricht).

Im deutschen Rap gibt es diese sozialkritische Kontextualisierung des Themas Schule in der Regel nicht: »In Sport ne Eins, in Mathe ne Sechs,/Hab's nie gebraucht, der Erfolg gibt mir Sex«, rappt Marsimoto und hat dabei kaum die diskriminierenden Tendenzen des deutschen Bildungssystems im Blick.

Nicht nur aus dem Kontrast zum amerikanischen Rap ergibt sich das potenziell Lächerliche des Themas Schule in Deutschland. Die Rapper Mitte zwanzig und Mitte dreißig laborieren noch am Trauma Schule, wenn sich andere Erwachsene ihres Alters in den Untiefen beginnender oder steckengebliebener Karrieren mühen. Die Schulzeit, auf die ja inzwischen im deutschen Regelfall Ausbildung oder Universität gefolgt sind, scheint in diesem Alter in der Regel nur noch aus einiger Ferne auf.

Bezüge auf die Schule folgen typischerweise einem etablierten Schema: Dem Misserfolg in der Schule werden die Erfolge als Rapper gegenübergestellt. Bushido unterscheidet sich hierin nicht von Kool Savas. Von letzterem etwa hört man in dem Lied »Baby, ich bin ein Rapper« (von dem Album *Essahdamus*, 2016):

Sechsen auf dem Zeugnis, trotzdem heute die Eins im Spiel.
 Klassentreffen, Leute glotzen dumm als wär 'n Geist erschienen.
 Augen größer als die Zuwachsrate bei der AfD,
 Ex-Lehrer hoffen unterwürfig auf ein »Na, wie geht's?«

So harmlos das Schultrauma auch erscheinen mag, so sind die Kommentare in den Liedern doch wirkmächtig. Nicht nur wird ein wesentliches Identifikationspotenzial für die Teenager geschaffen, die wohl nach wie vor das Hauptpublikum vieler Rapper bleiben (auch wenn die Hörforschung, wie vielfach bemerkt, mit dem Genre gemeinsam gealtert ist). Darüber hinaus kann der Rapper in der Abgrenzung von der Institution Schule wesentlich die eigene Persönlichkeit akzentuieren.

So wie der Bildungsroman an der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert in einen Institutionenroman umschlug – man denke an Robert Walsers *Jakob von Gunten* (1909), dessen Held sich in einer Schule für Diener zu behaupten lernt –, so erkennt der deutsche Rap um 2000 das Potenzial, die eigene Persönlichkeit durch die Abgrenzung von der Institution Schule zu profilieren.

Im Rap nach 2010, in dem zunehmend die Identität als Krimineller über die Identität als Rapper gestellt wird, wandelt sich auch der Topos Schule. Anstatt den Misserfolg in der Schule mit dem Erfolg als Rapper zu kontrastieren, wird nun die Schule der Straße hochgehalten. So in Haftbefehls Gastauftritt in dem Lindemann-Song »Mathematik«:

Joint in meinem Mundwinkel,
 Und ich bin auf dem Weg zur Schule.
 Augen rot so wie Tomaten,
 Kool Savas »LMS« in meinen Walkman, Hure,
 Was für Algebra? Bitch,
 Ich kenne nur Straßenmathematik.
 Rechnen lernt ich durch Hasch und Gras ticken.
 Ich leg's auf die Waage und du bezahlst mich.

Der Versuch, das raptypische Angeben mit der eigenen Leistungsfähigkeit auch auf schulische Erfolge auszudehnen, wie dies einmal von Blumentopf (in dem Lied »Zu talentiert« von dem Album *Musikmaschine*, 2006) versucht wurde, bleibt Randphänomen:

Hier kommt die geistige Elite du Trottel,
 Ein arroganter Akademiker mit Skateboard Pro-Model.

Ich bin so talentiert, es ist egal, was ich mach.
Nur ich hab mich halt entschieden für ein anspruchsvolles Fach.
Deinen Fünfer damals im Mathezeugnis findest du witzig,
Doch die Bank kassiert die Zinsen bei dir dreifach und du blickst's nicht.

Eine letzte wichtige Spielart des Themas ist es, den Rap selbst als Schule vorzustellen. Hier überschneidet sich das Thema Schule mit der → *Geschichtsschreibung* im Rap. Torch's Lied »Als ich zur Schule ging« (von dem Album *Blauer Samt*, 2000) liefert das Paradigma:

Damals hatten wir noch keinen blassen Schimmer,
Denn die Grundkurse waren nicht einfach.
Die meisten mochten das Studio, doch die Bühne war mein Fach.
Die erste gute Note bekam ich dann auch ziemlich schnell,
Mein Klassenlehrer war Melle Mel.

Familie

Bei allem Beharren auf der Kraft des Individuums ist Rap fest auf das Motiv der Familie und vor allem der Eltern-Kind-Beziehung fokussiert. Geschwister spielen bezeichnenderweise kaum je eine Rolle. Rap ist das Genre der Einzelkinder. In dem positiven Bezug auf die Eltern-Kind-Beziehung liegt ein wesentlicher Aspekt des Wertkonservativen, das dem Rap diagnostiziert wurde.³⁵ Gleichzeitig aber ist die Familie – zumindest die Herkunftsfamilie, nicht selten auch die selbst gegründete Familie – zerrüttet. Dem konservativen Beharren auf der Familie wird somit zugleich deren Zerstörung entgegengehalten.

Die Zerrüttung der Familie reflektiert nicht nur eine bestimmte soziale Realität, sondern ist auch wirkungsästhetisch produktiv, insofern sie der Selbstbehauptung des Rappers dient, der wie Phönix aus der Asche erfolgreich seiner kaputten Familie entsteigt: »Ich hoff, du hast es noch gesehen, der Loser hat es geschafft«, rappt Sido, seinen Vater adressierend, in dem Lied »Versager« (von dem Album *Paul*, 2022). Die Familie erfüllt damit eine strukturell ergänzende Funktion zur → *Schule*.

35 Gabriele Klein und Malte Friedrich stellen als eine ihrer Leitthesen vor: »Hip-Hop ist wertkonservativ, leistungsorientiert und männlich dominiert.« Klein und Friedrich, *Is this real?*, S. 10.

In beiden Fällen handelt es sich um identitätsstiftende Institutionen, die den Hintergrund liefern für das Erfolgsnarrativ des Rappers. Doch während die Schule durchweg negativ belegt ist, erlaubt die Familie ein größeres Maß an Spannung, Ambiguität und sogar positiver Besetzung.

»Momma loved me, Pop left me«, rappt Jay-Z zu Anfang des Liedes »Momma Loves Me« (von dem Album *The Blueprint*, 2001) und findet damit die Minimalformel des Narrativs, das im Rap immer wieder erzählt und variiert wird. Eine ähnliche Geschichte präsentieren auch Biggie und Tupac. In dieser Hinsicht stimmt der deutsche Rap, jedenfalls ab circa 2000, mit dem amerikanischen Rap überein. Kollegah kopiert die Zeilen von Jay-Z bis in die Alliteration: »Mutter weint, Vater weg« (»Alpha«, von dem Album *King*, 2014).

Die heilige Hip-Hop-Familie besteht aus Söhnen (seltener auch Töchtern, wie bei Shirin David) und ihren Müttern. Als erstes prominentes deutsches Beispiel ist hier Ferris MC zu nennen, dessen Kindheit in der deutschen Arbeiterschicht ihn auch sonst zu einem (freilich selten genannten) Vorläufer des Gangsta-Rap macht, der in den Folgejahren aus Berlin und Frankfurt zu hören ist. In dem Lied »Asimetrie« (von dem gleichnamigen Album aus dem Jahr 1999) erklärt Ferris eingangs:

Willkommen in den Siebzigern, Arbeiterklasse, unterste Schicht,
Meine Eltern bei der Scheidung, nach sechs Jahren verpisst Vater sich.
Ich bleib Einzelkind und werd Egoist.

Die abwesenden Väter werden gelegentlich auch positiv gezeichnet – so vor allem bei Kool Savas. Allerdings erscheinen diese positiven Lieder über den Vater erst relativ spät in dessen Karriere, sind also nicht Teil der originären Darstellung der *persona* Kool Savas. Auf dem Album *Aghori* (2021) widmet Savas das Lied »Der stärkste Mann« dem (als politischem Gefangenem) abwesenden Vater:

Sie haben mir den Beschützer genommen,
Ein Abschied, ohne Abschied, ich dachte, sie bringen dich um.
Damals konnte ich noch nicht wissen, aus welchem Holz du geschnitzt bist.
Hab nur begriffen, wir flüchten und lassen dich dort zurück jetzt.
Du hast mir Gedichte geschrieben,
Ohne Kitsch mir die Welt erklärt,
Ohne an ihr teilzuhaben, eingesperrt, gehungert und gestreikt,

Wurdest gefoltert und geschlagen, aber du hast sie besiegt,
Keinen Genossen verraten.

Kool Savas bleibt mit diesem heroischen Porträt des abwesenden Vaters die Ausnahme. Das negative Porträt überwiegt – in allen Farben und Schattierungen, bis hin zu relativ kleinteilig emotionalen Beschwerden. Sido etwa rappt in »Versager«: »Andere Papas haben was auf'm Kasten gehabt,/Meiner hat nicht mal Zeit zum Basteln gehabt.« Und: »Ich wollte doch so gerne nochmal mit dir angeln, du Spast.«

Mütter dagegen sind in der Regel positiv gezeichnet. Das prominenteste Gegenbeispiel in den USA bei Eminem (»Cleaning Out My Closet«, *The Eminem Show*, 2002), findet in Deutschland keine wesentliche Nachahmung. Höchstens einmal sind die Eltern beide als abwesend gezeichnet – so bei Fler (in dem Lied »Junge aus der City«): »Junge aus der City,/ Hatte keine Eltern, meine Mutter war Graffiti.« Jedoch ist noch in dem Bildnis dieser Verse die alleinerziehende Mutter (in der Gestalt von Graffiti) erhalten; vom Vater wird nichts gesagt.

Die eigene Vaterschaft ist wichtig – und wurde über die Jahre noch wichtiger, als die ursprünglich jungen Rapper alterten und selbst Väter wurden.³⁶ Bei Sido wird Versagen klar eingeräumt. »Wahrscheinlich werd ich wie mein Vater,/Obwohl er niemals für mich da war«, rappt Sido in »Versager« (von dem Album *Paul*). Er bestätigt dieses Gefühl dann ausführlicher noch in dem Lied »Rollender Stein« von demselben Album: »Das alles lag in meinen Händen./Die Chancen sind vertan; ich hab versagt, und ihr tragt die Konsequenzen.«

Sexismus und Homophobie

»Hip hop's sexism is visible, vulgar, aggressive, and popular«, beklagt die amerikanische Kulturwissenschaftlerin Tricia Rose in ihrem viel zitierten Buch *The Hip Hop Wars* aus dem Jahr 2008 und benennt damit eines der Hauptprobleme für jedes positive Bekenntnis zum Rap. Wie

³⁶ Fabian Wolbring bemerkt 2015: »Der sukzessive Alterungsprozess wirkt sich auch auf die verhandelten Themen aus, so dass z.B. der Anteil an Texten über das Älterwerden oder über die eigene Rolle als Vater ständig wächst.« *Die Poetik*, S. 70.

kann Rap als Kunstform gepriesen werden, wenn er deutlich vom Sexismus geprägt ist? Kritiker und Fans haben auf dieses Problem auf verschiedene Weise reagiert. Der Publizist Daniel Haas etwa erklärt zum Abschluss seiner Hip-Hop-Geschichte kategorisch: »Rapper, die Antisemitismus, Gewalt gegen Frauen, die Verunglimpfung von Homosexuellen oder Menschen mit Behinderung textlich inszenieren und fördern, haben keine Aufmerksamkeit verdient. Kein bisschen.«³⁷ Haas scheint in seinem Buch bemüht, dieser Haltung auch praktisch gerecht zu werden. So ignoriert Haas etwa weitgehend Kool Savas – trotz dessen herausragender Bedeutung für den Rap in Deutschland und augenscheinlich, weil Savas mehr als die meisten deutschen Rapper homophobe und sexistische Äußerungen in seinem Werk integriert. Statt Savas werden Aggro Berlin, Bushido und Sido näher als Vertreter des Berliner Rap besprochen (ihrerseits freilich auch nicht ganz unproblematische Künstler). Auf der Deutschlandkarte im Buch ist die Stadt Berlin mit einem Porträt der Rapperin badmómzjay versehen (wobei Savas hier jedenfalls kleingedruckt Erwähnung findet).³⁸

Richtig ist, dass es ausreichend Rapperinnen und Rapper gibt, bei denen Sexismus und Homophobie weniger anzutreffen sind als bei Kool Savas und es insofern reichlich Ausweichmöglichkeit für Daniel Haas gibt. Richtig ist aber auch, dass der ausdrückliche und so sehr betonte Vorsatz, »kein bisschen« Aufmerksamkeit jenen Rappern zu schenken, die sich der »Verunglimpfung von Homosexuellen« oder des Sexismus schuldig machen, kaum durchzuhalten ist, will man nicht einen großen Anteil der Rap-Geschichte ausblenden. Da ist etwa das Problem, dass der von Haas gepriesene Samy Deluxe (der sich selbst homophober Aussagen in der Regel enthält), wiederholt mit Savas Lieder aufgenommen hat – wie etwa »Wahre Liebe« (von dem Album *Essahdamus*, 2016). In diesem Lied breitet Savas seine schwulenfeindlichen Raps Seite an Seite mit Samy Deluxe in besonderem Detail aus.

Noch direkter werden die Probleme bei einigen der von Haas hochgehaltenen US-Rapper. Bei Nas etwa lobt Haas »die Energie der Bürgerrechtsbewegung« und den Status als »Lyriker«.³⁹ Und doch hat doch Nas in seinem berühmten Diss-Track »Ether« gerade auch homofeindliche Ressentiments aufgegriffen, um Jay-Z zu kritisieren:

37 Haas, *Hip-Hop*, S. 99.

38 Haas, *Hip-Hop*, S. 68.

39 Haas, *Hip-Hop*, S. 41.

When these streets keep calling, heard it when I was sleep,
 That this Gay-Z and Cockafella Records wanted beef.

[...]

Rockafeller died of AIDS, that was the end of his chapter,
 And that's the guy y'all chose to name your company after?
 Put it together, I rock hoes, y'all rock fellas,
 And now y'all try to take my spot, fellas?

Auch das Dr. Dre Album *The Chronic* (1992) wird von Haas als eines der »wichtigsten Alben der 90er Jahre« empfohlen – ungeachtet der Tatsache, dass gerade dieses Album als besonders sexistisch gilt.⁴⁰

Auch bei dem von Haas ebenfalls gelobten Eminem ist die Lage nicht ganz eindeutig, wobei Eminem sich zugegebenermaßen lange vor anderen ausdrücklich gegen Homophobie positionierte. Es gibt da eine denkwürdige Stelle in Eminems Film *8 Mile* (2002), in der sich der von Eminem gespielte Protagonist Rabbit in einem Freestyle-Battle gegen Homophobie ausspricht. Attackiert wird in der Szene ein von Busta Rhymes gespielter Rapper, der sich zuvor über die Homosexualität eines Arbeiters aus der Auto-Fabrik mokiert hat, in der auch Rabbit tätig ist. Jedoch verfällt Rabbit dabei gleich in einen performativen Widerspruch, wenn er seinen Gegner selbst als »gay« und »faggot« bezeichnet und ihm unterstellt, HIV zu haben.⁴¹

Haas' Position ist aufgrund dieser Widersprüche leicht zu attackieren, und doch mag sie – zumindest in etwas moderaterer Formulierung – Geltung bewahren. Wenn es auch schwierig ist, Rappern von homophoben oder sexistischen Äußerungen »[k]ein bisschen« Aufmerksam zukommen zu lassen, so lassen sich doch sicherlich die Akzente verschieben hin zu Rappern, die in dieser Hinsicht weniger problematisch sind.

Tatsächlich haben sich mit dem zunehmenden kritischen kulturellen Bewusstsein für Homophobie und Sexismus die Lyrics vieler Rapper geändert. Konnte Tricia Rose im Jahr 2008 noch beklagen, dass der Sexismus im Rap von Jahr zu Jahr schlimmer werde, so ist seit den 2010er Jah-

40 Haas, *Hip-Hop*, S. 43.

41 Gabriele Klein und Malte Friedrich weisen zudem auf die Widersprüche zwischen dem *Alter Ego* Eminems im Film einerseits und dem realen Musiker Eminem andererseits hin: »Ironischerweise vertritt die Filmfigur damit so ziemlich das Gegenteil jenes Wertekanons, der den provokativen Eminem an die Spitzen der Hitparaden brachte.« Klein und Friedrich, *Is this real?*, S. 8.

ren wohl eine Trendwende erreicht.⁴² Bei so manchem neueren Rapper spielt Homophobie denn auch kaum eine Rolle. Dass lässt sich sowohl in den USA (etwa in den neueren Werken von Jay-Z oder bei Kendrick Lamar) als auch in Deutschland beobachten. Marteria rappt in dem seinem Sohn gewidmeten Lied »Louis« aus dem Jahr 2010 (von dem Album *Zum Glück in die Zukunft*): »Ich bring dich zum Fußball, bezahl deine Tattoos, / Ach, wenn's sein muss, kauf ich dir Ballettschuhe.« Mit der Metonymie der Ballettschuhe kommt er so nah an die Akzeptanz von nicht traditionell gender-konformem Verhalten wie selten zuvor im deutschen Rap. 2014 dann schafft es Edgar Wasser, mit dem Lied »Bad Boy« Sexismus und Homophobie des Rap prominent bloßzustellen:

Sie sagen, Hip-Hop wäre sexistisch und homophob,
Aber das war schon immer so, und deshalb ist es Tradition,
Und Tradition muss man bewahren, und zwar um jeden Preis,
Lebt damit, dass ihr die Objekte und nicht die Künstler seid.

2022 wurde bei badmómzjay der eingeforderte Paradigmenwechsel ähnlich deutlich, wenn sie in dem Lied »Ich mag« (von dem Album *badmómz*) rappt: »[Ich] mag, wenn du dich selber liebst, ohne dass du Angst hast, / Und mag ein paar Schellen für jeden homophoben Bastard.« Auch ausdrücklich *queere* oder bisexuelle Rapper finden sich inzwischen in der deutschen Rap-Landschaft.⁴³ Die Rapperin Sookee widmet ihr Lied »Queere Tiere« (2017) ganz ausdrücklich dem Thema Homosexualität und erklärt darin unter anderem: »In der Tierwelt wimmelt es nur so von Homos und Trans.« Andere Rapperinnen, wie Shirin David oder Kitty Kat, haben versucht, sich mit einem invertierten, anti-maskulinen Sexismus zu profilieren.

Zur vielleicht größten expliziten Läuterung kam es im Jahr 2023, in dem Lied »Lernkurve« von Eko Fresh (von dem Album *EKScalibur*). Hier distanziert sich Eko von seinen eigenen homophoben Ausfällen und erklärt sie als das Produkt früherer Ignoranz:

42 Rose, *The Hip Hop Wars*, S. 126.

43 Dietrich und Süß, *Rap und Rassismus*, S. 15. Zur Wandlung des Gender-Systems im deutschsprachigen Rap, siehe auch Heidi Süß, *Eine Szene im Wandel? Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation* (Frankfurt a.M.: Campus, 2021).

Damals habe ich Leute noch als Schwule betitelt,
 Es waren zugegeben sittlich etwas krudere Mittel,
 Was soll ich tun bitte, ich war nur ein Junge vom Viertel,
 Dumm und verpickelt, meine Einstellung war unterentwickelt,
 Toxische Männlichkeit, Blockshit und Gangstascheiß,
 [...]
 Tut mir leid, wenn ich irgendwen offended hab,
 Doch jetzt wendet sich das Blatt.

Bei anderen Künstlern gab es keine vergleichbaren Stellungnahmen, und doch ist ein Schwinden sexistischer und homophober Ausfälle zu konstatieren. Kool Savas bleibt so mit seinem langen Festhalten an seinem Markenzeichen der homophoben Verse beinahe ein Außenseiter. Sexismus und Homophobie werden mehr und mehr zu einem historischen Phänomen im Rap. Heidi Süß, Herausgeberin des ersten wissenschaftlichen Sammelbandes zum Sexismus im deutschsprachigen Rap, resümiert die Entwicklungen der letzten Jahre dahingehend, dass »männliche Hegemonie auch im Rap sukzessive brüchig wird«, gleichzeitig aber von einer »gänzliche[n] Überwindung unterdrückerischer Machtstrukturen« noch nicht die Rede sein könne.⁴⁴

Angesichts dessen, dass Sexismus und Homophobie nun aus dem Rap zu verschwinden begonnen haben, mag man meinen, dass auch die Debatten über diese Schattenseiten des Rap in zunehmendem Maße nurmehr von historischem Interesse sind. Das wäre aber gleich in mehrfacher Hinsicht ein Trugschluss – und zwar nicht nur, weil in den nach wie vor gespielten Klassikern des Rap der Sexismus auch in der Gegenwart weiter rezipiert wird oder weil, wie manche der neuesten Veröffentlichungen andeuten, mit einer Kritik der *Cancel Culture* auch ein Festhalten an (oder eine Rückkehr zur) älteren sexistischen und homophoben Tradition einer gehen könnte.⁴⁵ Aufschlussreich ist die Auseinandersetzung mit Sexismus und Homophobie im Rap auch, weil diese durchaus nicht zufällige Nebenerscheinungen des Genres sind, sondern mit einiger Schlüssigkeit in diesem Genre auf besonders fruchtbaren Boden gestoßen sind.

44 Süß, »Ihr habt lang genug gewartet«, S. 12–13.

45 In diese Richtung deuten, mit Einschränkungen, etwa die Alben *The Death of Slim Shady* (2024) von Eminem in den USA und *Still King* (2024) von Kollegah in Deutschland.

In der bisherigen Auseinandersetzung – in der Kritik ebenso wie in den Entschuldigungsversuchen – ist nicht deutlich genug geworden, in welcher Weise Sexismus und Homophobie mit den Genregesetzen des Rap verwachsen sind. Einen hilfreichen Überblick über die Diskurslage verschafft hierbei wiederum Tricia Rose in ihrer Aufzählung von sechs besonders typischen Argumenten zu diesem Themenkomplex:

[S]ociety is sexist, (2) artists should be free to express themselves, (3) rappers are unfairly singled out, (4) we should be tackling the problem at the root, (5) listening to harsh realities gives us a road map, and (6) sexual insults are deleted from radio and video airplay.⁴⁶

Das dominierende Argument hierbei – als dessen Variationen Roses Argumente (1), (3), (4) und (5) gelten können – ist, dass der Sexismus im Rap höchstens in gesteigerter Form einen allgemeinen Sexismus in der Gesellschaft widerspiegelt. Auch im deutschen Kontext hat man den Sexismus im Gangstarrap so verschiedentlich zu entschuldigen gesucht, indem man ihn schlicht als (verstärkten) Ausdruck eines in der Gesellschaft tief verankerten Sexismus relativierte. So argumentiert Malte Goßmann etwa, dass die »problematischen Männlichkeitskonstruktionen« im Gangsta-Rap »immer auch als ein Problem gesellschaftlich akzeptierter Männlichkeiten zu begreifen« seien.⁴⁷ Die Ausdrucksform Rap ist in dieser Argumentationslinie sogar potenziell hilfreich, da sie uns auf diese gesellschaftlichen Probleme hinweist (dies entspricht Argument 5 bei Tricia Rose). Im Rap wird der Sexismus explizit und somit besser verständlich.

Zum Teil wird diesen Argumenten noch hinzugefügt, dass die Attacken auf den Sexismus im Rap einer rassistischen Logik folgen, indem in der scheinbar progressiven Kritik des Sexismus Vorurteile gegen nicht-weiße oder migrantische Minderheiten zum Ausdruck kommen – und sexistische oder homophobe Künstler der weißen Mehrheitsgesellschaft

46 Rose, *The Hip Hop Wars*, S. 151.

47 Malte Großmann, »Witz schlägt Gewalt? Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z.« *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, hg. von Marc Dietrich und Martin Seeliger (Bielefeld: transcript, 2012), S. 85–107 (S. 103).

sich viel seltener entsprechenden Vorwürfen stellen müssen.⁴⁸ Dass solche Kontextualisierungen des Sexismus im Rap zwar an sich richtig sein können, ohne dadurch doch diesen zugleich rechtfertigen zu können, hat Tricia Rose überzeugend dargelegt.

Was bei alledem aber noch fehlt, ist der Versuch, sich der Tatsache zu stellen, dass man im Rap eine Musik hört und genießt, die prinzipiell unmoralisch ist – oder, um es mit dem Titel dieses Buches genauer zu fassen, *minimal moralisch*. Beat und Reim des Rap pochen auf die Geltung des (sprechenden) Subjekts – ohne Rücksicht auf die anderen. Dies kann ebenso dem *empowerment* der Ausgegrenzten wie der Perpetuierung der Ausgrenzung dienen. Während Kritiker den Rap auf seinen Sexismus reduzieren wollen und Apologeten auf einer positiven politischen Macht des Rap jenseits des korrumnierenden Sexismus bestehen, gilt es, eine fundamentalere Struktur des Phänomens Rap freizulegen, aus der Phänomene wie Sexismus und Homophobie erklärbar werden. Damit ist ausdrücklich keine Entschuldigung impliziert. Noch wird geleugnet, dass Rap durchaus auch ohne Diskriminierung funktionieren kann.⁴⁹ Und doch sind sexistische oder homophobe Ausfälle im Rap mehr als nur Zufall oder von außen in das Genre hineingetragene störende Elemente, sondern natürlicher Auswuchs der Logik der minimalen Moral. Diese Spannung, dass Rap als Affirmation des Subjekts ebenso zum Sprachrohr der Ausgegrenzten wie zum Verstärker der Ausgrenzung eignet, gilt es auszuhalten, wenn man Rap hört.

Drogen

Der deutschsprachige Rap der neunziger Jahre ist vom Marihuana geprägt. Der entscheidende Einfluss entspringt hier vielleicht fast mehr

-
- 48 So die Argumentationslinie bei Anne Lenz und Laura Paetau, »Nothing but a B-Thang? Von Gangsta-Rappern, Orthopäden und anderen Provokateuren.« *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, hg. von Marc Dietrich und Martin Seeliger (Bielefeld: transcript, 2012), S. 109–64 (S. 110).
- 49 Tricia Rose selbst erinnert in diesem Zusammenhang an DJ Kool Herc, der gemeinhin als Erfinder des Genres Hip-Hop gilt und der keine gewaltverherrlichende oder ›schmutzige‹ Sprache bei seinen frühen Hip-Hop Partys duldet. Rose, *The Hip Hop Wars*, S. 165.

dem Reggae als dem amerikanische Rap, in welchem letzteren Marihuana zwar wichtig ist, aber doch nicht ganz die identitätsstiftende Funktion hat, die ihm im deutschen Hip-Hop einige Jahre lang zukommt. Freilich, in dem ersten veröffentlichten Rap-Song überhaupt, »King Tim III (Personality Jock)« aus dem Jahr 1979, ist vom Gras die Rede:

Roll, roll, roll your joint,
 Twist it at the ends.
 You light it up, you take a puff,
 And then you pass it to your friends.

Und Dr. Dre füllte den leeren Platz in den CD-Hüllen seines Albums *The Chronic* (1992), das in den USA im damals üblichen diebstahlsicheren Langformat erschien, mit für Joints geeigneten länglichen Papers.

Dennoch genießt der Marihuana-Konsum im US-Rap weder die Exklusivität, die ihm im deutschen Kontext zukommt, noch gibt es eine so starke Opposition zum Alkoholkonsum wie in Deutschland. Die amerikanischen Rapper trinken, wie bei NWA, den billigen Alkohol der amerikanischen Unterschicht. Tupac erwähnt in dem Lied »It ain't easy« zum Beispiel Hennessy (Cognac) und Tanqueray (Gin) – wobei der Alkohol weniger stolz präsentiert wird und eher als Zeichen der Krise der Schwarzen Jugend figuriert.

Die amerikanische Thematisierung des eigenen Alkoholkonsums wird im deutschen Rap der neunziger Jahre wenig imitiert. Afrob immerhin nennt an verschiedenen Stellen seines Debütalbums *Rolle mit Hip Hop* (1999) Ouzo, Tequila und Wodka mit Orangensaft. Aber damit bildet er eher eine Ausnahme. Korn und Bier werden jedenfalls ausgeschlossen. Die Bejahung des Marijuanas im deutschen Rap geht implizit zumeist mit einer Absage an den Alkohol einher, der noch den Punk mit dem deutschen Spießertum und der rechtsradikalen Skinhead-Kultur verbunden hatte. Es geht beim Kiffen im Rap also auch nicht nur, wie Fabian Wolbring behauptet hat, um Coolness, sondern vielmehr auch um einen Alternativentwurf der Intoxikation, der aus seinem Gegensatz zur deutschen Trinkkultur seine Bedeutung gewinnt.⁵⁰ Selbst Ferris MC, dessen kultiviertes *white trash*-Image auf dem Debütalbum *Asimetrie* (1999) ihn am ehesten in die Nähe des Punk rückt, spricht vorwiegend vom Marihuana Konsum. Er betont, dass er »seine Sorgen

50 Vgl. Wolbring, *Die Poetik*, S. 444–45.

mit Kiffen wegpuste statt mit Schnaps spüle« und kritisiert, dass sein »Stiefvater seinen Alk mehr als Mom liebt« (in dem Lied »Asimetrie«). Blumentopf spricht sich auf dem Album *Musikmaschine* (2006) gleich in mehreren Liedern kritisch gegen Alkoholkonsum aus (»Chin Chin«, »Dreamteam«).

Noch etwas ist von wesentlicher Bedeutung: Im Marihuana-Konsum kommt es zur Symbiose der KunstschaFFenden mit der Hörerschaft. Jedenfalls im Drogenkonsum ist man vereint. Der Drogenkonsum ist damit wesentlich Teil der für den Hip-Hop insgesamt charakteristischen Verbrüderung der Künstler mit ihren Fans. Es ist unter Bezug auf den amerikanischen Rap richtig die Eigenart hervorgehoben worden, dass die Rapper auf der Bühne dieselbe Kleidung tragen wie auf der Straße.⁵¹ Das gilt ebenso für den deutschen Rap und bildet, mehr oder minder, ein Alleinstellungsmerkmal des Rap in der Popmusik. Dieser gemeinsamen Kleidung analog komponieren Fünf Sterne Deluxe einfache Kiff-Lieder, die von den Fans nachgesungen werden können – ein sonst für den Rap eher unüblicher Rezeptionsmodus. Auf dem Album *Neo.Now* (2000) findet sich so der 50 Sekunden lange englischsprachige Wiegenreim »I like to smoke«:

I like to smoke,
 I like to smoke,
 I like to smoke my joint.
 I like to smoke,
 I like to smoke,
 I like to smoke my little joint.

Die Symbiose zwischen Rapper und Publikum ist gerade deswegen von Bedeutung, weil sie in markanter Spannung zu der Tatsache zu stehen scheint, dass Rap ja immer auch darauf zielt, die Größe und Einzigartigkeit des MCs zu zelebrieren. Gewissermaßen ist die ansonsten gesellschaftlich weithin verpönte Selbstzelebrierung im Rap eben auch deswegen möglich, weil sie das Produkt einer radikal egalitären Hip-Hop-Kultur ist. Das Selbstlob wird geduldet, insofern es zugleich ein Einverständnis über die fundamentale Gleichheit aller gibt. Im Marihuana-Konsum kommt diese Gleichheit zum Ausdruck.

⁵¹ Rose, *The Hip Hop Wars*, S. 38.

Schließlich wird das Marihuana (und die Drogen allgemein) zu einem bevorzugten Bildspender für die Wirkung der eigenen Musik. Im Refrain von »Immer noch Käffer en masse« (von Afrobs Album *Rolle mit Hip Hop*), heißt es »Das ist der Drei-Song-in-einem-Song,/Song von Harris, Afrob und Dean,/Flasht wie'n Hit von ner Bong.« Und Ferris MC rappt: »An deiner Nadel hängt der härteste Shit« (in dem Lieb »Tanz mit mir« von dem Album *Asimetrie*). Einschlägig sind auch die Verse von Sammy Deluxe in »Pures Gift«: »Pures Gift, Shore für die Ohren,/Ungestreckte Hits von Dynamite Deluxe.«

Im Gangsta-Rap nach 2000 wandelt sich die Gleichung. Kool Savas ist nicht nur Vegetarier,⁵² sondern tendenziell auch Abstinenzler. Auf seinen Liedern spielt eigener Drogenkonsum keine Rolle. Mit der Ganja-Kultur der Rapper aus Stuttgart und Hamburg hat er wenig gemein. Im Kontrast zu Kool Savas wirkt die vorige Rap-Kultur beinahe wie ein Nachzügler des *Grunge*. Kool Savas entfernt die zur Schau gestellte Entspannung aus dem Hip-Hop und macht Rap zum Hochleistungssport (oder präziser noch, zum Kampfsport, dessen drogenfeindliche Mentalität Savas übernimmt).

Auch in dieser Hinsicht stellt Savas eine Gelenkfunktion in der Geschichte des deutschen Rap dar. Die Gangsta-Rapper aus Frankfurt und Berlin, die ihm folgen, übernehmen größtenteils seinen wachen aggressiven Stil, zu dem das Kiffen nicht recht passen will. In dem Lied »Steinzeit« von dem Album *Essahdamus* (2016), erklärt Savas, dass er dem »zynische[n] Studentenrap« ein Ende bereiten will, »bis Ihr Wichser nie mehr in Wohngemeinschaftsküchen kifft«. Und Saad erklärt bereits 2005 in dem mit Bushido gemeinsam aufgenommenen Track »Nie ein Rapper«: »Denn ich war nie ein Rapper, weil ich keine kleinen Kiffer kenn./Wenn meine Freunde kommen, müsst ihr kleinen Ficker rennen..«

Doch ganz ohne Drogen scheint es im Rap auch nicht ganz zu gehen. An die Stelle des Marijuanas tritt bei anderen Rappern nach 2000 bald das Kokain. In »Haus und Boot« von Kool Savas heißt es zwar noch abwertend: »Du meinst, du bist doper, doch betonst nur wie ein Opa,/Ein Stück Scheiße mit zu großem Selbstbewusstsein wie auf Koka.« Doch in der Folge wird Kokain affirmativ aufgenommen. »Wir sind auf Koks und aggressiv«, rappt Capital Bra im Refrain des Liedes »Selbst verdient« (von dem Album *Allein*, 2018) – eine Zeile, die im Deutschrapp der 1990er Jahre schwer vorstellbar ist.

52 Savas, *King of Rap*, S. 64.

Als das Selbstbewusstsein steigernde Drogen ist das Kokain dem Rap vielleicht angemessener als das entspannende Gras. Der Alkohol wiederum, dem seine schädliche Zersetzung des Individuums bereits im kulturellen Narrativ fest mit eingeschrieben ist, hängt etwas verzweifeltes an, dem man sich höchstens resignativ oder euphorisch öffnen kann. Doch solche Gefühlslagen eignen dem Rock viel mehr als dem Rap. In »Kein Alkohol ist auch keine Lösung«, singen die Toten Hosen so:

Ich hab es immer wieder versucht,
Kein Alkohol ist auch keine Lösung.
Es würde gehen, doch es geht nicht gut.
Manchmal steh ich morgens vorm Spiegel
Und seh einen wildfremden Mann,
Und zwei Augen, die mich dann fragen:
Wann fängt das Leben endlich an?
Und dann werde ich leicht melancholisch,
Und etwas passiert in mir.
Ich kriege sentimentale Gefühle,
Aber leider kein Feeling dafür.

Für den Rap eignen sich die hier evozierten Stimmungen – irgendwo zwischen Ironie, Trauer und hedonistischem Fatalismus – kaum.⁵³ Ausnahmen mag es auch hier geben, etwa in dem melancholischen Song »Schnaps für alle«, den Moses Pelham 1998 auf seinem Album *Geteiltes Leid 1* veröffentlichte. Allerdings ist noch »Schnaps für alle« letztlich ein Lied der – wenn auch traurig gebrochenen – Rap-typischen Selbstbehauptung.

Doch zurück zur Kulturwende um das Jahr 2000. An die Stelle der demonstrativen Leistungsverweigerung des Gras-Rauchens tritt zum Teil die Kamikaze-Maskulinität eines hemmungslosen Übermaßes an allen Drogen. So verhält es sich bei Sido, was für den realen Künstler Paul Würdig schließlich zum klinischen Entzug und zur Therapie führte (womit Sido gleichsam dem amerikanischen Vorbild Eminems folgt, dessen Alben *Relapse* [2009] und *Recovery* [2010] einem ähnlichen Narrativ folgen). Sidos Drogenkonsum war signifikanter Baustein des

53 Auch in dieser Hinsicht schlägt Rap in unserem Jahrzehnt eine andere Richtung ein, wenn der Rapper Marteria mit den Toten Hosen kollaboriert, um das Doppellied »Scheiß Ossiss« und »Scheiß Wessiss« aufzunehmen.

Paradigmenwechsels, den der Rap zu dieser Zeit in Deutschland insgesamt erfuhr und wurde als solcher auch wahrgenommen. Der Rapper Kolja Podkowik schreibt im Rückblick: »Mein Sitznachbar [in der Schule] las aufgeregt ein Juice-Interview mit Sido, in dem dieser erzählte, er würde andauernd Ecstasy nehmen und in Techno-Clubs feiern. Fand ich nicht in Ordnung, Kiffen und Rap war doch das Ding!«⁵⁴

Vor allem aber tritt, wie gesagt, das Kokain an die Stelle des Grases. Die Farbe des deutschen Rap ist fortan nicht grün, sondern weiß – so am deutlichsten bei dem von Kokain-Tracks geprägtem *Das Weiße Album* von Haftbefehl. Mit dem Titel wird nicht nur auf das *White Album* der Beatles angespielt, sondern auch auf die Farbe des Kokains.

Die Substitution von Marihuana mit Kokain wird zur Synekdoche eines Kulturwandels im Rap, hin zur ›echten‹ Gangsta-Kultur. Dass Marsimoto in den 2010er Jahren noch eine ganze Reihe an Kiffer-Alben veröffentlicht, wirkt beinahe anachronistisch. Doch bei näherem Hinsehen wird klar, dass Marsimotos Gras-Rauchen in seiner manischen Überzogenheit eigentlich viel näher an der Koks-Euphorie des neueren Rap als am Haschisch-Grunge der neunziger Jahre ist. Vorsichtiger gesagt ist Marsimoto Teil einer Graskultur, die sich zeitgleich mit dem rasant gestiegenen THC-Gehalt im Marihuana selbst wesentlich gewandelt hat. Das gesteigerte Risiko der Psychose, das mit dem höheren THC-Gehalt einhergeht, wird in den Liedern Marsimotos zum Leitmotiv (am einschlägigsten vielleicht in dem Lied »Angst« von dem Album *Grüner Samt*, 2012).

Die Substitution von Marihuana mit Kokain hat noch weitere Implikationen. So gibt es erstens auch eine Verschiebung des Interesses vom Drogenkonsum hin zum Drogengeschäft. Zudem tut sich, zweitens, mit dieser Substitution ein Schisma auf zwischen Künstlern und Hörerschaft. Denn der durchschnittliche deutsche Rap-Fan im Teenager-Alter nimmt wohl weiterhin kein Kokain. Genauer noch wird die weiße Droge zum Instrument dieses Schismas – gerade so wie die grüne Droge zuvor Rapper und Fans zusammengebracht hatte. Rap entfernt sich damit auf eine historisch einschneidende Art von seinen Hörern. Diese Entwicklung war im Rap zwar eigentlich schon seit circa 2000 angelegt, als die Solo-MCs die Crews ablösten und erstmals Star-Status erhielten (wie das ansatzweise bei Afrob, Kool Savas oder Curse der Fall war). Aber erst im Kokain-Rap wird dieses Schisma ganz evident.

54 Podkowick, »Nicht Blumentopf sein Block«, S. 18.

Danksagung

Die Zeit für dieses Buch verdanke ich wesentlich einem »Naomi Lacey Fellowship« am Calgary Institute for the Humanities im akademischen Jahr 2023/2024. Die Publikation im Open Access wurde durch einen *Arts Inspire Grant* der University of Calgary gefördert. Mein Dank gilt zudem all jenen, die mir im Laufe der Arbeit durch Zuspruch, Kritik und weiterführende Anregungen geholfen haben – vor allem Will Stovall, Ellwood Wiggins, Sebastian Rauball, Mushegh Asatryan und Jennie Han.

