

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 Torchs 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 Flaggenhisser, 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 kreierte 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 mitmischte, 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 gesangslosen 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 »Guaranteed«

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 Ausdruckstärke.

(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.

Ansichts 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 paradoxerweise 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 Sturmmaske. 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. Paradoxaerweise, 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 Szillus, »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 bekannten 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 ›authentisches‹ 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 Annäherung 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 Schaustücke der beschworenen *Realness*.

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

Gangsta, Ghetto, Straße

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

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