

»Folg mir zum Galgenberg, der Ausblick ist schön«

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

Hendrick Heimböckel

Im Circus Maximus der römischen Antike wurden nicht nur Spiele abgehalten, sondern durfte das Publikum auch die Prozessionen göttlicher Idole bestaunen. Bei Spoken View erschien 2011 das gleichnamige Album von Morlockk Dilemma. Dort hingegen wird das ästhetisiert, was in der gewöhnlichen Rede keinen Platz hat, aber in der spätkapitalistischen Moderne allgegenwärtig ist. Dem Namen des Labels ›Spoken View‹ entsprechend entwerfen die Tracks sprachliche Perspektiven:¹ auf die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen, auf die mediale Vermittlung von Gewalt im heimeligen Wohnzimmer, auf Privilegierung und Ausgrenzung, auf ökonomische Konkurrenz und religiösen Fanatismus, auf konsumorientierte Lebenslust und ihre destruktive Wirkung, auf Einsamkeit und den imaginären Genuss, allein auf der Welt zu sein. Symbole des Heiligen und Ideale sind für diese parodischen Profanien nur Pappkameraden.

Mit der poetologischen und mediensemiotischen Beschreibung von Morlockk Dilemmas *Circus Maximus* verfolgt der Beitrag drei Ziele: neue Künstler*innen auf den Plan der Literaturwissenschaft und Hip Hop Studies zu bringen, zu zeigen, warum dadurch Rap eine historisch, poetologisch und semiotisch arbeitende Literaturwissenschaft aktualisiert und welches ästhetische Potential im Sinn einer Dezentrierung und Verschiebung gewohnter Wahrnehmungsmuster Rap innewohnt. Den eigentlichen Ausführungen geht eine Vorstellung von Morlockk Dilemma, eine Reflexion auf meine Sprecherposition und eine methodische Konkretisierung des Gegenstands voraus.

1 Z. B.: »[A]b heute siehst du nun klar« (Morlockk Dilemma: 02. Die Ankunft. Auf: Ders.: *Circus Maximus*). Die im Folgenden nummerierten Tracks entsprechen der Tracklist auf *Circus Maximus*. Die Angaben werden angegeben mit ›MD: Nummer. Name‹. Die Transkriptionen der Lyrics stammen vom Verfasser H. H. »Ich blick' in die Röhre« (MD: 13. Die Röhre), »Siehst du das Eisen?« (MD: 05. Mordshunger), »Siehst du den Baum?«, »Siehst du den endlosen Zug der armen Teufel?«, »Hörst du die bärigen Greise?« (MD: 04. Der Baum), »[S]iehst du ihn Flaschen sammeln?« (MD: 03. Der wahre Messias).

1. Vorstellung

Als Rap-Persona *Morlockk Dilemma* veröffentlicht der gebürtige Leipziger Falko Luniak seit 2004 Alben und tourt durch die deutschsprachigen Länder, ohne sich dabei von großen Labels abhängig zu machen. Er performt nicht in Arenen und gehört nicht zum Inventar der großen Festivalbühnen, sondern macht seine Auftritte in kleinen Venues zu Festen für seine Fans.² Obwohl er zum Underground des Hip Hop gehört, ist er mit New Yorker Rappern genauso vernetzt wie mit der deutschen Szenegroßé Samy Sorge alias Samy Deluxe.³ Dilemmas Kollaborationen sind regional vielfältig, wobei er sowohl mit jüngeren Künstlern aus der Szene – etwa AzudemSK – zusammenarbeitet als auch mit älteren, die seit den frühen 2000er Jahren zu hören sind – etwa Audio88. Daraus hervor stechen die drei mit Julius Endler alias Hiob (früher V.Mann) veröffentlichten Studioalben.⁴ Über die musikalische Zusammenarbeit hinaus lud er als Podcaster Kolleg*innen zum *Kamingeflüster* ein.⁵

Luniaks für Rap typisch monologisch gehaltene Texte erheben Dilemma, erniedrigen alle anderen MCs und fordern zuweilen zur Agitation auf. Die Battle-Raps sind von megalomanen⁶ und hypermaskulinen⁷ Bildern geprägt. Dabei folgt das Dissen einer Brutalität, die es medienkomparativ in eine Nähe zum Death Metal und zu modernen Horrorfilmen im Splatterformat rückt.⁸ Ebenso sind die Boasts brutal

- 2 So feierte er etwa während der Coronapandemie seinen vierzigsten Geburtstag mit einem Live-Stream aus dem Leipziger Kulturzentrum Conne Island und ist eher im kleinen Veedel Club in Köln als in der Lanxess-Arena zu sehen, wo bekannte Namen des US-amerikanischen Hip Hop wie Snoop Dog oder Kendrick Lamar auftraten.
- 3 Vgl. Dilemma feat. Goretex, Lun: Acht auf dein Mund; Samsemilia, Morlockko Plus: Daddy's Home.
- 4 Vgl. V.Mann, M. Dilemma: Hang zur Dramatik; Hiob & Dilemma: Apokalypse Jetzt; Hiob & Morlockk Dilemma: Kapitalismus Jetzt.
- 5 Vgl. die Videos auf dem YouTube-Channel von Dilemmas Label *Mofa Airlines*.
- 6 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 334–335.
- 7 Vgl. zum Begriff Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 361, 391. Vgl. zu Analyseperspektiven von Männlichkeit im Rap: Süß: Eine Szene im Wandel?, S. 175–202.
- 8 Vgl.: »Lyrically, themes [in Death Metal] range from unbelievably vile depictions of gore and torture, bizarre and unpleasant takes on mysticism, vast futuristic landscapes, and dense and complex hammer blows of sociopolitical theory.« (Coles: Death Metal, S. 2); »Diese Erzählungen [unheimlicher Horrorfilme] werden im Genre ab den 1960er Jahren durch Bilder einer unmittelbaren und gegenwärtigen Gewalt ersetzt, in vielen Fällen aber auch ergänzt. Es ist nicht die gezeigte Gewalt allein, die das Adjektiv ›drastisch‹ nahelegt, es ist vor allem der bis dahin ungekannte Eindruck einer filmischen Direktheit der Gewalt.« (Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 76); »Für die expliziten Filmbilder, die Wunden und Blutfontänen im Close-up zeigen, hat sich im lebendigen Genrebewusstsein der Begriff *Splatter* etabliert.« (Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 79) Moldenhauer bezieht die Drastik auf einen filmisch erzeugten somatischen Effekt, der bei der schnellen Bilderfolge und der Ausstellung

sowie mit genialischen⁹ und messianischen¹⁰ Topoi durchsetzt. Die meisten sexistischen Bilder rufen dementsprechend einen de Sade'schen Imaginationsraum auf: »Sie gibt mir Schädel wie Guillotinen / Auf dem Bettvorleger mit Tiermotiven / Sieh', das sind niedere Triebe / und über ihrer Vagina klebt jetzt ein Kriposiegel.«¹¹ Daneben prägen gleichfalls Witz, Komik und Groteske die Punchlines: »Yo, ich schlag die Zähne aus dem Kinn dieses Freaks / Dass sogar Karies in dem Maul eine Sinnkrise schiebt.«¹² Die *realness* von Dilemmas Battle-Raps ist einerseits performativ beglaubigt, weil sie durch die Duelle bei *Feuer über Deutschland* überzeugten, sowie seit zwei Jahrzehnten veröffentlicht und aufgeführt werden.¹³ Andererseits sind sie *real*, weil sie die poetologischen Regeln über alle Maßen erfüllen.

Die Coverartworks, die Musikvideos, die unter dem Alias *Morlockko Plus* gezeichneten Comics und die Rap-Tracks referieren auf Versatzstücke des kunst- und literaturgeschichtlichen Kanons und auf solche der Popkultur. Deren allgemeine visuelle und textliche Topoi entstammen dem Horror, der Dystopie, der Medienreflexion und modernen Großstadterfahrungen. Wollte man nach Familienähnlichkeiten in der Geschichte der Künste suchen, so wären die offensichtlichsten im Naturalismus, in der Dekadenz, in der Allegorie, im Symbol und in der postmodernen Ironie

ästhetischer Gemachtheit im Rap nicht erzeugt werden kann (vgl. Moldenhauer: Ästhetik des Drastischen, S. 77–80).

- 9 Rapper reihen sich mit einer Aktualisierung des Genialitätstopos in die seit der frühen Neuzeit prägende Artikulation ästhetisch inszenierter Subjektivität ein (vgl. zur Geschichte des Geniekonzepts: Ortland: Genie, S. 661). Dass Rap als ein auch poetisches Genre den für die moderne Literaturgeschichte konstitutiven Genietopos wieder aufgreift, um genreinterne Hierarchien und Qualitätsmerkmale zu konstituieren, erscheint nicht weiter verwunderlich. Was dahingegen erstaunt, ist das Zusammenspiel der Merkmale *mímēsis* als reproduzierende Darstellung und *póesis* als kreative Innovation, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts als Zeichen literarästhetischer Genialität gelten (vgl. historisch z. B. Peters: Der zerrissene Engel, S. 53). Die *póesis* wird im Rap allerdings nicht absolut gesetzt, sondern durch genreinterne Regeln wie etwa Reim, Beat und Topoi formiert. Damit wäre der Genialitätstopos im Rap gleichzeitig als *techné* zu rekonstruieren. Ebenso lässt die Form ein breites Maß an sowohl rhetorischer als auch topischer Entwicklung zu. Der rapspezifische Genialitätstopos speist sich damit aus *mímēsis* als Darstellung von Welt, *póesis* als innovative Kreation der Weltdarstellung sowie als *techné* im Sinn einer gelungenen Aktualisierung der Regeln des Genres sowie Überschreitung der genrespezifischen Regeln.
- 10 Messianische Topoi sind als Ausdruck von Subjektivität und Zeitbewusstsein in der Moderne insbesondere in expressionistischer Lyrik vertreten (vgl. Nebrig: Expressionismus und Neue Sachlichkeit, S. 182–184). Im Gegensatz zu sakralen Erlösungssemantiken in expressionistischer Lyrik wird bei Dilemma eine messianische Rhetorik in Form von Vergleichen für die Battle-Raps funktionalisiert und messianische Topoi werden in anderen Tracks ausschließlich ironisiert beziehungsweise wird Erlösung nicht utopisch antizipiert.
- 11 Morlock Dilemma: Napalmregen.
- 12 Morlock Dilemma feat. JAW und Hiob: Flokatiteppich.
- 13 Vgl. zu *realness* als theatrale Kategorie: Klein, Friedrich: Is this real?

zu finden. Die Texte fügen sich in eine Ästhetik des Hässlichen und des Bösen ein, die seit der Wende zum 19. Jahrhundert grundlegend für einen modernen Zweig der hochkulturellen Künste und der Populäركultur geworden ist sowie mit den Namen E.T.A. Hoffmann, Baudelaire und Lautréamont verbunden sind.¹⁴ Was Dilemmas Werk darüber hinaus wesentlich von dem anderer Künstler*innen des Rap unterscheidet, sind die narrativ gehaltenen, von ästhetischer Negativität geprägten Conscious-Rap-Alben: *Apocalypse Jetzt* (2009) und *Kapitalismus Jetzt* (2014), die er mit *Hiob* aufgenommen hat, sowie *Circus Maximus*.

2. Reproduktionseffekte

»Das ist von der Kunstfreiheit gedeckt.« »Über Geschmack lässt sich nicht streiten.« Beides sind auch Gesten der Gleichgültigkeit und Ausreden, die dazu genutzt werden, die explizite Herabwürdigung anderer im Medium der Fiktion zu legitimieren – sei es für das symbolische oder für das monetäre Kapital. Ob es beabsichtigt ist oder nicht: Genres wie Rap und dessen kulturindustrielle Vermarktung reproduzieren damit Muster patriarchaler Herrschaft. Bedingung der Kunstfreiheit ist mitunter die Entwicklung eines autonomen Systems, dessen wesentliches Merkmal es ist, dass sich Kunst ihrer Form und Wirkung nach politischer, ethischer und religiöser Vereinnahmung entzieht. Diese Bedingung kann als ein Kriterium moderner Kunst schlechthin gelten.¹⁵ Damit trägt das potentiell subversive Recht auf Kunstfreiheit zur Reproduktion marginalisierender und diskriminierender Gesellschaftsstrukturen bei.¹⁶

Dieser Widerspruch – und weitere – wiederholen sich auch im wissenschaftlichen Arbeiten über Rap. Ich schreibe als weißer akademischer Philologe mit einem Fokus auf sprachästhetische Phänomene über den Repräsentanten eines popkulturellen Genres und seiner sprachästhetischen Form, die vor allem aus rassistischer und klassistischer Marginalisierung hervorging, zu deren Stil und Geschäft auch die sprachlich und videographisch inszenierte Herabwürdigung von Frauen gehört – und deren Muster sich Morlockk Dilemma bedient.

Hip Hop und Rap ermöglichen es aber auch, etwas mit gegendiskursiven Verfahren darzustellen, zu erzählen und vor ein Publikum zu bringen, dem sich die faktuale Rede und normierte Lebensentwürfe verschließen, um damit sprachliche,

¹⁴ Vgl. Kleine: Zur Ästhetik des Häßlichen; Alt: Ästhetik des Bösen; zum Verhältnis einer Kanonisierung des ästhetisch Anstoßigen und Indizierungsverfahren von Rap: Hecken: Kunst und Gangsta-Rap im Lichte der Rechtsprechung, S. 365–366, 390.

¹⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang z. B. Foucaults Interpretation von moderner Literatur (Geisenhanslücke: Gegendiskurs, S. 37, 53).

¹⁶ Vgl. zu diesem Verhältnis innerhalb des österreichischen Gangsta-Rap: Reitsamer, Prokopp: *Keepin' it Real in Central Europe*, S. 193–207.

ästhetische und existenzielle Hegemonien zu unterwandern. Das beherrscht Morlock Dilemma als *ars* und als *techné*. Sein Album *Circus Maximus* sticht dabei hervor. Die mit den Texten und dem (wissenschaftlichen) Schreiben darüber einhergehenden Widersprüche zwischen Kunstfreiheit und Diskriminierung/Marginalisierung lassen sich jedoch nicht auflösen.

3. Gegenstand und Methode

Da sich diese Ausführungen auf ein ganzes Album ausrichten, müssen sowohl die sekundären und tertiären Texte, also die medialen Kontexte der journalistischen und Fan-Kommunikation,¹⁷ als auch die musikalischen Elemente des Flows¹⁸ und der Beats¹⁹ ausgeklammert werden. Der Fokus liegt auf der sprachlichen Ästhetik der Tracks als Primärtexte, die einleitend von der Geschichte der Cover als Paratexte flankiert werden.²⁰ Zu den Tracks zählen ebenso die gesampletten Audiozitate. Insofern als die Sprache der Tracks semantisch und poetisch auf eine spezifische Weise gestaltet ist, die mit lyrischen Strophen, Versen und Reimen verwandt sind, handelt es sich um Literatur.²¹ Damit soll keine normative Aussage getroffen, sondern ein poetologischer und mediensemiotischer Zugang eröffnet werden. Das Album als Ganzes und die einzelnen Tracks gelten hier als in sich geschlossene semantische und formale Einheiten mit impliziten inhaltlichen Bezügen. Diese Definition ist heuristisch und stellt die für Rap konstitutive Intertextualität sowie Intermedialität nicht in Abrede.²² Trotz dieser semantisch-formalen Geschlossenheit weisen das Album und die Tracks semantische Brüche auf.

Im Vordergrund der semiotischen Analyse steht die Rekonstruktion der Track-immanenten und Track-übergreifenden Äquivalenzen, Differenzen und Isotopen anhand der Gattungsunterschiede, narrativen Verfahren, Lexik, Tropen, dem kulturellen Wissen und von Semantiken.²³ Die Zusammenschau dieser Aspekte ist wiederum der Ausgangspunkt für poetologische Schlussfolgerungen, um die ästheti-

17 Vgl. Androutsopoulos: HipHop und Sprache, S. 113, 122–131.

18 Vgl. Gruber: Performative Lyrik und lyrische Performance.

19 Vgl. Schloss: Making Beats.

20 Vgl. Androutsopoulos: HipHop und Sprache, S. 113, 116–122.

21 Vgl. zur Diskussion um die Frage nach den Konsequenzen für die Kategorisierung einer ästhetischen Form als Literatur Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 134–138; zu Vorbehalten gegen Rap als Lyrik in einer frühen germanistischen Veröffentlichung zu dem Thema Bayer: Rap-Texte, S. 457–458.

22 Vgl. zur Intertextualität im Deutschrapp exemplarisch Burkhardt: »Ich verlang' nicht viel, nur, dass ihr euch daran erinnert.«, S. 1–18; hierzu ausführlich am Beispiel von Missy Elliott: Rappe: Under Construction, S. 198–216.

23 Vgl. zum mediensemiotischen Ansatz exemplarisch die Zusammenfassung von Decker: Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik, S. 79–95; zu den hier angeführten analy-

schen Eigenheiten des Albums hervorzuheben, die sich weder mit dem thematischen Gattungsprofil noch mit einer allgemeinen Poetik des Raps decken.²⁴

4. Cover, Gattungsprofile und Semantiken

4.1 Parodie und Profanie auf den Covern

Das Cover von *Circus Maximus* ist ein indirektes Bildzitat und geht zurück auf José Luiz Benicio, der das Motiv einer 1982 veröffentlichten Platte des brasilianischen Sängers Carlos Erasmo gestaltete (Abb. 1). Auf dem Cover reißt sich der abgebildete Künstler Erasmo vor blau-weißem Hintergrund wohl über den Wolken mit sieges sicherer Heiterkeit die Brust auf. Eine weiße Taube – golden getönt – ersteigt aus dem sonst annähernd leeren Korpus. Hier wird der Künstler als übermenschlicher, gar gottgleicher Friedensbringer inszeniert – der emphatische Topos einer sakralisierenden Genieästhetik.

Das Motiv verschiebt sich 2011 auf dem von The Binh und V.Raeter gestalteten Cover von *Circus Maximus* (Abb. 2). Die abgebildete Figur ist kein brasilianischer Liedermacher, sondern repräsentiert und konstruiert einen hämischi grinsenden Morlockk Dilemma. Der Brustkorb ist nicht leer, sondern aus Teilen einer Maschine zusammengewürfelt. Die aufgerissene Haut ist aus Pappe, die ausgefranst über dem Albumtitel hinausquillt. Der Hintergrund, die Lettern des Albumtitels und der Abdruck eines verschmierten Gefäßbodens sind schmutzig. Ebenso ist der Hintergrund dunkler und blasser. Farbe und Typographie des Albumtitels ähneln dem Titel von *Life of Brian* auf Werbeplakaten und im Intro des gleichnamigen Films.²⁵

tischen Aspekten im Sinn einer Poetik des Rap: Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 266–286, 309–381.

24 Die Tracks auf *Circus Maximus* lassen sich nur mit deutlichen Einschränkungen den thematischen Kategorien zuordnen, die Androutsopoulos für Rap herausstellt: »Selbstdarstellung, Szenediskurs, Sozialkritik, Nachdenklichkeit, Liebe/Sex, Party/Fun, Drogen« (Androutsopoulos: HipHop und Sprache, S. 116). Dass im Rap »kaum Geschichten im Sinne einer einen Zeitraum umschließenden, kausal plausibilisierten Ereignisfolge« (Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 357) erzählt werden, wie Wolbring behauptet, gilt, wie zu sehen sein wird, nicht für *Circus Maximus*. Dass auch in der Lyrik erzählt werden kann, ist unstrittig (vgl. Hühn: Erzählen in der Lyrik und im Drama, S. 385).

25 Vgl. Jones (R): Monty Python's Life of Brian, Std. 00:04:11. Außerdem besteht eine nicht unmittelbar augenfällige Affinität zwischen der Typographie des Künstlernamens *Morlockk Dilemma* auf dem Cover und der Typographie des in einer dystopischen Steampunk-Welt vertretenen und von der Kritik gefeierten Videospiels *BioShock* (2K: BioShock).

Circus Maximus verheißt den größten Zirkus in einem dreifachen Wortsinn: als historischer Ort des Kampfes, der Unterhaltung und der Profanierung.²⁶

Abb. 1: Benicio: Cover für Carlos Erasmos amar pra viver, ou morir de amor, 1982.



Benicio, José Luiz: Cover. In: Carlos Erasmo: *amar pra viver, ou morir de amor*. Polygram 1982.

Abb. 2: The Binh, V.Raeter: Cover von *Circus Maximus*, 2011.



The Binh; V.Raeter: Cover. In: Morlockk Dilemma: *Circus Maximus*. Spoken View 2011.

Abb. 3: Timo Schlosser, Bureau Omega: Cover des Rereleases von *Circus Maximus*, 2021.



Schlosser, Timo, Bureau Omega: Cover. In: Morlockk Dilemma: *Circus Maximus*. Rerelease. Mofo Airlines 2021.

Während der Künstler und die Taube bei Erasmo aus einem Fleisch sind, Künstler und Taube eine wechselseitige symbolische Einheit vermitteln, ist die Taube auf dem Cover und dem Inlay der Rückseite auf *Circus Maximus* das Medium einer Entweihung. Die Taube ist der »kleine Scheißvogel«, der in dem gleichnamigen Track von den Menschen verachtet wird, zum Dank die zivilisatorischen Prachtbauten zu kackt und in einem Restaurant als Speise auf dem Tisch landet.²⁷ Ihre durch das Weiß versinnbildlichte Reinheit verstärkt die mit dem Bild der Taube verbundene Dialektik als Friedenssymbol, Produkt menschlicher Ausbeutung und kulturellem Niedergang.

Das Cover des Rereleases von 2021 setzt einen anderen Fokus (Abb. 3), nimmt aber das Original wieder als Ausgangspunkt und wird entsprechend der Dilemma-Ästhetik der letzten Jahre aktualisiert.²⁸ Es ist in der symmetrischen Retroästhe-

26 Die sprachästhetische Profanierung in den Tracks erfolgt immer mit einem Überschuss sakraler Semantiken: »Die Zweideutigkeit, um die es hier geht, [...] ist sozusagen konstitutiv für das Werk der Profanierung (oder umgekehrt für das der Weihung).« (Agamben: Profanierungen, S. 75).

27 Vgl. MD: 14. Die Taube.

28 Vgl. etwa die kunsthistorischen Anleihen auf dem Cover der Rerelease-Serie *Musenalmanach – Die frühen Jahre* (2022–2024), die seit 2011 veröffentlichten Instrumentalalben unter dem

titik eines Werbeplakats um die Wende zum 20. Jahrhundert gestaltet. Dilemma erscheint, unterstützt von einer priesterhaften Assistentin, von Luniaks weiterem alias Morlockko Plus, erkennbar an seiner schwarz-weißen Wrestlingmaske, sowie einem Totentanzskelett als nekromantischer Varietémagier. Die Taube ist Teil seiner Show: nicht mehr Entweihung *der* Kunst – vielmehr Entweihung *als* Kunst. Das Cover und der Albumtitel ergänzen sich hier deutlicher als auf dem Cover des ersten Releases: Jahrmarkt und Varieté sind Formen des Zirkus. Jedoch weisen sowohl die parodischen und profanierenden Darstellungselemente beider Cover auf die Poetik und Semantik der Tracks auf dem Album voraus. Während Erasmos sakralisierendes Cover dem Künstler eine Aura verleiht, die Authentizität verheißt, bleibt hier von einer authentischen Abbildung keine Spur. So bilden die Comicästhetiken der Cover keine unmittelbare oder symbolische Realität ab, sondern stellen die Gemachtheit des Albums und der Kunstfigur *Morlockk Dilemma* aus.²⁹

4.2 Gattungsprofile

Das Album besteht aus zwanzig Tracks (siehe Anhang), die fünf formalen Gattungen zuzuordnen sind: Die drei für Rap-Alben typischen Songformate *Textsample*, *Instrumental* und *Battle-Rap* und die zwei allgemeinen sprachlichen Gattungen *Erzählung* und *Beschreibung*.³⁰ Die ausführlichen Textsamples finden wir im *Intro* und in dem ersten *Outro*. In direkter Rede kommen dort zwei Künstlerpositionen zum Ausdruck: Im *Intro* erläutert der Sprecher einen gelassenen Nihilismus als ästhetisch

alias Morlockko Plus und die Comicästhetik des Covers von Samsemilias und Morlockko Plus' *Daddy's Home* (2023).

- 29 Hier und im Folgenden ist mit ›Gmachtheit‹ *poiesis*, also ästhetische Konstruktion, im Gegensatz zu *mimēsis*, im Sinn von unmittelbarer Repräsentation gemeint (vgl. Till: *Poiesis*, S. 113–114).
- 30 Die Minimalform einer Erzählung kennzeichnet die miteinander verbundene Abfolge zweier Ereignisse (vgl. zur Erzählung als lyrisches Verfahren und zu entsprechenden analytischen Ansätzen: Hühn: Erzählen in der Lyrik und im Drama, S. 384–389). Die Beschreibung ist die sprachliche Repräsentation eines Gegenstands, eines Abstraktums, eines Sachverhalts oder eines Vorgangs (vgl. zum semantischen Feld der Beschreibung als Aspekt der Darstellung und zur Beschreibung innerhalb einer Geschichte des Ausdrucks ›Darstellung‹ Schlenstedt: *Darstellung*, S. 838, 849–857). Einen Battle-Rap kennzeichnet die Abwertung anderer Rapper und die Aufwertung der performenden Rap-Persona. Der symbolische Kampf um Anerkennung wird seit den ersten großen Studien zum Hip Hop als wesentlicher Bestandteil dieser Kultur beschrieben, wobei die Autor*innen betonen, sie nicht auf diesen Kampf zu reduzieren (vgl. Toop: *The Rap Attack*, S. 32–33; Rose: *Black Noise*, S. 36; Klein, Friedrich: *Is this real?*, S. 51; Seeliger, Dietrich: *G-Rap auf Deutsch*, S. 26–29). Ein Instrumental ist durch die Abwesenheit eines Textes und die Präsenz meist rhythmisierter Klangformen gekennzeichnet. Ein Textsample besteht aus dem Zitat oder der Aufnahme gesprochener und nicht lyrisch oder gesanglich vorgetragener Rede (vgl. zum Sample: Dyson: *The Culture of Hip-Hop*, S. 67).

notwendige Haltung: »Alles, was bleibt, so scheinen die Künstler heute zu empfinden, ist der Mensch: nackt, arm, erbärmlich ... [...] Wir werden sterben. Unsere Lieder werden alle verstummen. Aber was heißt das schon?« Im *Outro* befindet sich eine Künstlerfigur in der sogenannten guten Gesellschaft und erläutert den Anwesenden sein Selbstbild als Monster – zu dem er stilisiert werde, weil er eben Kunst mache: »Meine schöpferische Arbeit entsteht nur unter einem inneren Druck. So werde ich, ohne mein Verschulden, ohne dass ich es will, in der Öffentlichkeit zu etwas Ungewöhnlichem. Ein Kalb mit fünf Beinen, ein Ungetüm.« Die beiden Text-samples bilden den Rahmen des Albums, der wiederum durch das »richtige Outro« gebrochen wird: *Der obligatorische Ritt in den Sonnenuntergang* (*richtiges Outro*). Pferdegalopp, Grillenzirpen, ein leichter Beat und einige gehauchte französische Zitate lindern die Ernsthaftigkeit des im Outro formulierten Künstlerlamentos durch die Figur des selbstsicheren Cowboys.³¹ Der Ritt ist obligatorisch, die damit verbundene Ironie und der Bruch des Rahmens sind ein weiterer Ausweis für die ästhetische Gemachtheit des Albums. Daneben gibt es noch ein Instrumental, das von dem gesamten Titel her eine kurze Unterbrechung vorausschickt, aber nach 16 Tracks eigentlich das Ende der Platte ankündigt: »Hey You! Get off my Mountain.«³²

Die Battle-Tracks enthalten die typischen Merkmale in typischer Manier: Sie sind poetologisch selbsttreflexiv, sie dissen, boasten, würdigen weibliche Sexualität herab und das in verschiedensten Flows, mit vielfältigen Bildern und Kollabos. Auch hier geht es nicht ohne eine Figur der Umkehrung beziehungsweise ohne einen Bruch der Battle-Rap-Logik durch eine bewusst eingesetzte falsche Grammatik: Dilemma sei »der besteste Rapperste.«³³

Der erste beschreibende Track ist *Der wahre Messias*. In dem Feature mit dem damals noch Buddha-Rapper, inzwischen leider völkisch mutierten Druiden-Rapper Absztrakkt ruft Dilemma das Bild vom Bettler als unerkanntem Erlöser auf. Der Beschreibung und Erzählung verbindende *Galgenberg* dient als Medium von drei historisch unterschiedlichen Formen sozialer Sanktionierung.³⁴ Ähnlich wie der *Galgenberg* lebt *Herkunft* von der Gegenüberstellung: Wohlstand/München und Verfall/Leipzig.³⁵ Durch die Gegenüberstellung haben *Galgenberg* und *Herkunft* deutlich narrative Anteile.³⁶ Der beschreibende, stellenweise feministische Track *Sündenfall* parodiert und profaniert den Stereotyp weiblicher Reinheit, ohne dabei

31 MD: 20. *Der obligatorische Ritt in den Sonnenuntergang*.

32 Das Sample stammt aus dem gleichnamigen Lied der Detroiter Soulgruppe The Dramatics (Vgl. The Dramatics: *Hey You! Get off my mountain*).

33 MD: 06. *Buffalo Bill*.

34 Vgl. hierzu ausführlich unten.

35 Vgl. MD: 15. *Herkunft*.

36 Vgl. ausführlich hierzu unten.

narrativ zu sein: »Darling, ich liebe den Charme in dir, liebe dein Lächeln, den Blick, doch hasse den Darm in dir.³⁷

Erzählungen beinhalten Handlungen, sie stellen dar, wie sich etwas verändert, und sind dynamisch. Im Gegensatz dazu stellen Beschreibungen dar, wie etwas ist, und tendieren zur Statik. Das sind, wie gesagt, nur idealtypische Unterscheidungen. Die beschreibenden Tracks, Battles-Raps und Textsamples des Albums kommen nicht ohne narrative Elemente aus. Diese Tracks bilden allerdings keine in sich geschlossenen Erzählungen. Die narrativen Elemente beschränken sich auf einzelne Zeilen oder sind wie bei den Textsamples Ausschnitte aus größeren Erzählzusammenhängen. Zwei Beispiele:

Er predigt Erlösung, betet für ein besseres Morgen
Doch sein Wort verhallt ungehört in den Gängen der Mall³⁸

Yo, ich komm auf 'nem fliegenden Teppich, erschieße dein Back-up
Bezwinge den Drachen, entführ die Prinzessin
Reit in die Stadt ein auf 'nem riesigen Fettsack
Eine Nackenschelle und Du brichst dir die Knie mit 'nem Headbutt³⁹

Weil sich in wenigen Lines Vorgänge nicht ausführlich schildern lassen, sind diese Passagen distanziert und gerafft. Außerdem figurieren sie Pars pro Toto für das Thema des Tracks: *Der wahre Messias* wird von der Welt nicht erkannt. Der Anfang der *Vorsuppe* entspricht einem Märchenschema, um den Kontrast der Heldenhaftigkeit Dilemmas mit der Schwäche anderer Rapper herzustellen – sie sind wie Vorsuppen winzig und mit drei Löffeln gegessen.

Umgekehrt kommen narrative Tracks nicht ohne beschreibende Elemente aus: In *Die Ankunft* werden die glänzenden Eigenschaften des Messias formal als auch inhaltlich treffend ausgestellt: »An den Zügeln führt er die glühende Sonne / Seine güldenen Flügel durchflügen die düsteren Wolken«. *Fieber* ruft zu Beginn eine Dystopie nach einer Pandemie auf den Plan: »Das ist die Zeit nach der Stunde Null, das ist der goldene Start / Leichen bedecken den Asphalt und Waschbären tollen im Park«.

Dass die Beschreibung und die Narration allgemeine sprachliche Formen im Gegensatz zu Battle-Raps sind, verdeutlicht der Umstand, dass zwar Battle-Raps narrative und beschreibende Passagen enthalten, aber keine Battle-Rap-Topoi in narrativen und beschreibenden Tracks vorkommen. Der Messias aus *Die Ankunft* ließe

³⁷ Weil es keine Geschichte der menschlichen Defäkation gebe – und erst recht keine der weiblichen –, »kann jeder Versuch eines einzelnen sie zu profanieren, nur parodischen Wert haben« (Agamben: Profanierungen, S. 85).

³⁸ MD: o3. Der wahre Messias feat. Absztrakkt.

³⁹ MD: 19. Bonus: Vorsuppe feat. DJ D-Fekt.

sich auf Dilemma beziehen. Doch wird dieser Bezug nicht explizit hergestellt, Dilemma spricht nicht von sich. Erst recht konterkariert der ermordete Bettler als *wahrer Messias* die Darstellung von Dilemma als Messias in *Die Ankunft*. Außerdem müsste Dilemmas Stilisierung zum Messias nicht gedeutet werden, sie wäre im Sinn der Battle-Rap-Logik eindeutig.

Welche Verfahren verschieben nun eine Beschreibung zur Narration und zeichnen exemplarisch die erzählenden Tracks aus? Aus der Beschreibung zweier kontrastierender Zustände entsteht in *Galgenberg* ein Narrativ. Die Hook eröffnet zu Beginn das Thema: »Folgt mir zum Galgenberg, der Ausblick ist schön / Da wirst du gerichtet zwischen Tannenbäumen, Laubwerk und Klee / Ein Monument der Justiz, sei sie auch hart deine Wahl / Wahl zwischen Axt oder Galgen, zwischen Rad oder Pfahl«. Die erste Strophe beschreibt die mit dem Galgenberg verbundene Durchsetzung von Recht und Ordnung: »Vor Jahrhunderten war er der Schauplatz von Sühne und Macht / Der Galgenberg, ein Symbol auf dem höchsten Hügel der Stadt«. Die zweite Strophe beschreibt die Veränderung des Galgenbergs und die Rechtsprechung in der Moderne: »Heute lebt die Gesellschaft nach humanem Prinzip / Doch die Scharfrichter lebten weiter im Boulevardmagazin«. Der offensichtliche und brutale Vollzug des Urteils mit »Axt oder Galgen, Rad oder Pfahl« wird mit dem indirekten Vollzug durch die billige öffentliche Meinung kontrastiert. Während mit dem Tötungsinstrument das Urteil vollzogen wurde, ist dessen Medium heute die Sprache. Damit erfüllt der Galgenberg seine Funktion nicht mehr: Abschreckung durch die Ahndung des Rechtsbruchs. Der sprachliche Vollzug des Urteils ist dementsprechend kaum wirkmächtig: »Die Axt ist schärfer als die Feder, wir wurden blind für den Fakt / Die Blüten der Sünde, sie wucherten in uns'er Stadt«. Im zweiten Teil der Strophe mobilisiert Dilemma die gesellschaftlichen Abwehrkräfte, um Ordnung zu schaffen, ein Wellnesshotel auf dem Galgenberg zu bauen und ihn zugleich wieder als Richtplatz einzusetzen.

In der ersten Strophe stehen die Gruppen Urteilsvollstrecker, Rechtsbrecher und die Gesellschaft in einem klaren statischen Verhältnis zueinander. Der öffentliche Vollzug des Todesurteils, die Präsenz des Tötungsinstruments sowie der Leichen der Verurteilten wahren den gesellschaftlichen Frieden: »Der Galgenberg wachte über der Stadt / Hielt Diebe fern, ja er hatte den Frieden gebracht«. Hingegen ist die Darstellung der Moderne in Strophe 2 (siehe Anhang) von Dynamik geprägt und komplexer: »Die Gesellschaft«, das Numeral »Alles« und »wir« sind extensionsgleich. Sie beziehen sich auf die gute bewahrenswerte Gesellschaft und markieren eine Trennung zur Brutalität der früheren Gesellschaft in Strophe 1. Die »Scharfrichter« sind extensionsgleich mit dem Pronomen »sie« in Zeile 3 und dem »sie« in Zeile 4. Ihr Ort der Urteilsverkündung ist nunmehr das Boulevardmagazin. Die dritte Gruppe umfasst die »Blüten der Sünde«, auf die mit den beiden Pronomen »sie« in Zeile 9 verwiesen wird – die Rechtsbrecher. Der allmorgendlich zu hängende »Betrüger« in Zeile 16 gehört dementsprechend dazu.

Während die Rap-Persona Dilemma zur Gesellschaft der Moderne zählt, entsteht in der zweiten Strophenhälfte ein Bruch in der Anrede: Dilemma fordert in Zeile 9 dazu auf, Kriminelle, aus der Stadt zu jagen: »Treibt sie durch die Tore von Sodom«. Während hier die Angesprochenen im Plural stehen, wird in Zeile 11 und 12 der implizite Zuhörer durch »Begrüße« und »Setz« angesprochen. Die drei Verben stehen außerdem im Imperativ. Dilemma fordert einen unspezifischen Teil der Gesellschaft agitatorisch dazu auf, Rituale der alten Ordnung wiederherzustellen, mit denen eine »neue Ära der Revanche« beginne. Zeile 13 greift das Pronomen »Wir« wieder auf, was die Treibenden und die impliziten Zuhörenden, Dilemma und die Gesellschaft als eine Gruppe verbindet. Schon wegen des Wechsels der Person unterscheidet die Strophe klar zwischen zwei Gegenwarten, zwischen zwei gesellschaftlichen Zuständen der Moderne: einem *Heute₁* und einem *Heute₂*.

Darüber hinaus dominiert in dem *Heute₁*, verglichen mit dem *Heute₂*, das Präteritum. Das Tempus Präteritum und das Adverb »Heute« markieren damit ebenfalls den Unterschied zum vormodernen *Früher* der ersten Strophe und dem *Heute₂* in Zeilen 9 bis 16, dessen Tempus Präsens ist. Damit setzt in Zeile 9 eine dritte Zeitebene ein: Die Agitation der Rap-Persona und die unterschiedlichen Tempora verbindet im *Heute₂* das *Heute₁* und das *Früher* miteinander. Die angesprochene Gruppe restituierter Galgenberg in seiner ursprünglichen Funktion und die Gesellschaft erweitert ihn um die spätkapitalistische Wellness- sowie die mediale Vergnügungsindustrie. Damit wird die angesprochene Gruppe als sozial privilegierter Mob semantisiert. Ob dieser neue Revanchismus wieder Ordnung herstellt, indem er die »Blüten der Sünde« aus dem *Heute₁* beseitigt, wird nicht weiter ausgeführt. In jedem Fall entsteht ein groteskes Bild von entspannt sportelnden Hotelgästen, die sich von dem hängenden Kadaver nicht stören lassen, ja der sie sogar erheitert. Dieses Bild entspricht der Unmöglichkeit einer Idylle in einer Gesellschaft mit einem gegenwärtig räumlich und zeitlich annähernd uneingeschränkten medialen Zugang zu allen möglichen Informationen und Ereignissen.

Die Gegenüberstellung von früherer und heutiger Sanktionierung fungiert als Kontrast und als Ergänzung. Die Zeitlichkeit des Kontrasts erzeugt Handlungen. Der Wechsel von Strophe 1 zu Strophe 2 markiert das Erzählerische implizit. Die Restituiierung des Galgenbergs durch den sozial privilegierten Mob markiert das Erzählerische explizit. Auf diese Weise wird auf die Dialektik dreier Sanktionierungssysteme angespielt: Das Strafdispositiv sichert Frieden durch die maximale Form der Sanktionierung seitens des staatlichen Gewaltmonopols. Das sich human deklarierende Disziplinardispositiv ermöglicht die Allgegenwart des Rechtsbruchs. Die Widersprüche von *Heute₂* lassen sich kaum auf einen Begriff bringen. Der Zustand des gesellschaftlichen Friedens durch Eindämmung der Rechtsbrüche ist nunmehr nur mit dem Preis der grotesken Gleichzeitigkeit medialer und biopolitischer Gegensätze zu haben. Die Idee eines souveränen Volkes, von dem alle Gewalt ausgeht, und der Wunsch nach sozialem Frieden provozieren in einer auf Wellness und Be-

spaßung ausgelegten Freizeitindustrie sowie durch allgegenwärtige Rechtsbrüche den Wandel einer nicht funktionierenden Demokratie in die Ochlokratie des sozial privilegierten Mobs. Die Profanie stellt den idyllischen Wunsch nach Frieden verzerrt dar und parodiert ihn auf diese Weise.

Der Titel *Galgenberg* ist der Topos, anhand dessen Pars pro Toto die Parabel⁴⁰ erzählt wird: Orte sozialer Sanktionierung im gesellschaftlichen Wandel. Gerade die dritte Zeitebene enthält deutungsoffene Elemente: Gibt es in der Gegenwart überhaupt einen Ordnung stiftenden Umgang mit den unzähligen Fällen der Überschreitung rechtlicher Grenzen? Ist das Hängen in der Lobby eine Metapher für die mediale Vermittlung der Rechtsprechung? Stiftet die Wellnessindustrie als Form der Biopolitik Ordnung? In *Herkunft* funktioniert der Kontrast ähnlich, allerdings räumlich und nicht zeitlich, was den narrativen Anteil der Beschreibung reduziert.⁴¹

4.3 Kohärenzen

Die Gemeinsamkeit der narrativen Tracks zeichnet sich durch drei wesentliche allgemeine Merkmale aus: stereotype narrative Anfangsmuster, die erzählerische Perspektivierung, Kohärenz aufgrund thematisch fixierter Semantiken, Handlungen und Wiederholung des Titels und damit des Themas in der Hook. Einige Beispiele für die Anfänge und die Vermittlungsweisen sollen an dieser Stelle genügen:

Die Ankunft beginnt mit der für Legenden, Märchen und Kindergeschichten typischen Phrase: »Es war [...]. Hier wird von einem heterodiegetisch-nullfokalisierten Erzähler das Erscheinen des Messias dargestellt und zu seiner Huldigung aufgefordert.

Mordshunger zieht uns durch den dramatischen Monolog des vor Hunger nahezu amoklaufenden Snickers-Diebs in das Geschehen. Der Track erzählt, indem er zeigt: »Zeig mir die Handflächen! Keine Bewegung; spiel' nicht den Helden! / Siehst du das Eisen? Es schickt Ärsche in Stühle mit Felgen / Los, schiebe deinen Hintern zur

40 Zymner definiert die Parabel »als ein[en] episch-fiktionale[n] Text mit mindestens einem expliziten oder impliziten Transfersignal zur Richtungsänderung des Bedeutens. Dabei kann die Richtungsänderung ausdrücklich gelenkt werden, kann aber auch offen bleiben im Rahmen des Bedeutungspotentials des Textes. In keinem Fall enthält der Text global anthropomorphisiertes Figural aus der bekannten Realität.« (Zymner: Uneigentlichkeit, S. 101). Die Uneigentlichkeit des Dargestellten wird durch Transfersignale markiert. Die impliziten Transfersignale sind durch einen »Komplex gleichgerichteter [...] Textmerkmale [...] [gekennzeichnet], die im Zusammenhang und zusammengenommen die Mehrsinnigkeit des Erzähltextes indizieren und dadurch zum Transfer auffordern.« (Zymner: Uneigentlichkeit, S. 93–94). Die Transfersignale in Dilemmas Lyrics sind ausschließlich implizit.

41 Eine Erzählung ohne zeitliche Differenz ist nicht möglich, ohne räumliche Differenz hingen schon.

Kasse, zwing' mich nicht Bastard / Ich habe den Witwenmacher und meine Finger am Abzug«.

Der autobiographisch lesbare Track *Der Stein* setzt nach einem Sample aus Ingmar Bergmanns *Das siebente Siegel*⁴² mit der homodiegetischen und nullfokalisierten Beschreibung der Geburt Morlockk Dilemmas ein: »Er zwängt das Leben durch eine kleine Klappe / Mein Herz schlug das erste Mal irgendwann im Januar 81«. »Der Stein« als Synonym für das Herz und als Metapher für das Fühlen ist der unterdrückte doch sich immer wieder artikulierende Protagonist dieses Tracks: »Hörst du, er pocht / ob du schlafst oder wachst / Ob du weinst oder lachst, der Stein schlägt dir den Takt / Er pocht«.

Die Taube entweicht den titelgebenden Vogel als sakrals Friedenssymbol anhand einer modernen Taubenbiographie heterodiegetisch und nullfokalisiert. Der Anfang leitet den Ereigniswechsel von Krieg zu Frieden ein: »Auf das Getöse folgte die Stille / Dieser Donner aus Menschenhand / Er senkte seine grollende Stimme«.

Die beschreibenden und narrativen Tracks zeichnen sich dadurch aus, dass sie einerseits geschlossene Einheiten bilden. Die Semantiken lassen sich andererseits zu drei Isotopien abstrahieren: Religion, Biographie und Gesellschaft. *Die Ankunft*, *Der wahre Messias*, *Der Baum*, *Sündenfall* und *Die Taube* weisen alle entweder vom Titel und/oder vom Inhalt her eine religiöse Semantik auf: die Ankunft des Messias, der wahre Messias, der heilbringende Baum, der Sündenfall und die Taube in ihrer symbolischen Funktion. Dabei parodieren und profanieren die Raps die religiösen Register – oder kehren sie um.⁴³ *Der Stein*, *Herkunft*, *Der Schatten* und auch das Cover sind auf die Rap-Persona bezogen und lassen sich biographisch lesen.⁴⁴ Dabei sind die Semantiken geprägt von psychischer, emotionaler und körperlicher Verletzung, Traurigkeit, Exzess und regionaler Zugehörigkeit. *Der wahre Messias*, *Mordshunger*,

42 Es handelt sich bei dem Zitat um einen Zusammenschnitt des zweiten Dialogs zwischen dem Ritter Antonius Block und dem Tod (vgl. Bergmann: Det sjunde inseglet, Std. 00:18:48–00:20:13).

43 Vgl. z. B.: »Yo, lauschet der Prophezeiung, lobet und preist / Diese große Ära von Drehtabak und Dosenfleisch« (MD: 01. Die Ankunft); »Knochige Wangen, zerklüftete Stirn, zerschlagenes Grinsen / In Fetzen gehüllt, hinter Bouquet aus Fahne und Pisse« (MD: 02. Der wahre Messias feat. Absztrakkt); »Denn sogar das Wunder der Geburt handelt vor den Toren der Nougatfabrik / (Oh Lord) Nimm diese Rippe von mir, hobel den Span / Schnitz einen Engel draus, doch diesmal bitte ohne 'nen Darm« (MD: 10. Sündenfall); »Und überall war Liebe und vom Himmel erklangen goldene Harfen / Sieh, ihre Flügel werden getragen vom brausenden Wind / Die Taube trägt die Kunde vom Frieden aus der Provinz« (MD: 14. Die Taube); zu *Baum* siehe unten.

44 Vgl. z. B. »Wie ein Sandkorn im Wind / Getrieben von der rastlosen Suche, die mir Antworten bringt [...] / Leipzig, Stadt an der Pleiße, ewiges Grau / Hier lacht dir die Sonne den Krebs auf die Haut« (MD: 15. Herkunft); »Ich schlepp' mich allein durch das Nirgendwo, die Schritte sind schwer / Schieb' mich entlang der Fassade, folge dem Licht der Latern'« (MD: 17. Der Schatten); zu *Der Stein* siehe oben.

Fieber, *Galgenberg* und *Die Röhre* weisen gesellschaftsbezogene Semantiken zeitgenössischer Verhältnisse auf.⁴⁵

Die thematische Kohärenz wird über die semantische Geschlossenheit der Handlungsfolgen auch anhand der Wiederholung der Titel in den Hooks erzeugt.⁴⁶ Einerseits unterbrechen sie die Illusion einer in sich geschlossenen Handlungsfolge und heben damit wieder die ästhetische Gemachtheit des Erzählten hervor. Andererseits aktualisieren sie das Thema, ohne es auszudeuten. Die Wiederholung des Titels, die Unterbrechung der Handlung und die Aktualisierung des Themas betonen die Parabelhaftigkeit des Erzählten: Die Erzählung hat eine implizite Bedeutung, die über die genreinterne Selbstreferentialität des Rap, über die ästhetische Selbstreferentialität der Kunst und über die semantische Referenz des Inhalts hinausweist.

Auch in den Battle-Raps werden die Titel in den Hooks wiederholt.⁴⁷ Das Thema ist jedoch in Variation immer identisch: Erhöhung der rappenden Persona und Erniedrigung aller anderen Rapper durch den Psychopathen (*Buffalo Bill*), den anbetungswürdigen Dämon (*Wende den Blick ab*) und Rapper als kleine Vorspeise (*Vorsuppe*). Die Titel in den Hooks aktualisieren und bestätigen die Tracks als Battle-Raps sowie ihre Funktion und stehen nicht für eine den Tracks immanente Bedeutung. Der Austausch der Hooks zwischen den Tracks würde zwar den Modus des Boastens und Dissens der Texte ändern, die genretypische Gattung bliebe aber weitestgehend bestehen. Im Gegensatz zu den Battle-Raps sind die Hooks in den narrativen und beschreibenden Tracks nicht austauschbar, ohne deren Kohärenz zu brechen. Hier steht jeder Track für sich: Hook, Titel, Thema und Inhalt bilden eine narrative Einheit.

Diese Kohärenz wird in der mit Hiob performten Legende *Der Baum* am deutlichsten. Die direkte Ansprache der Rezipient*innen mit »Hörst du die bärigen

45 Vgl. z. B. »Ich bin ein Kind der Werbung und folge dem Ruf des Konsums / Ich will die Tiefkühlpizza, will all die Bountys und Twix / Alles in bunter Verpackung, denn auch das Auge isst mit« (MD: 05. Mordshunger); »Das ist die Zeit nach der Stunde Null, das ist der goldene Start / Leichen bedecken den Asphalt und Waschbären tollen im Park / Der Virus kam auf leisen Sohlen, es war ein flüsternder Urknall / Er fegte die Straßen leer für das Dickicht des Urwalds« (MD: 07. Fieber feat Choleriker); »Es ist Krieg in diesem Kasten auf meinem Wohnzimmertisch / Wie jeden Abend um acht schleicht das Grauen durch den Flur / Das Verderben zwischen Hibiskus und der Couchgarnitur« (MD: 13. Die Röhre); zu *Die Ankunft* und *Galgenberg* siehe oben.

46 Vgl.: »Siehst du den Baum« (MD: 04. Der Baum); »Fühlst du das Fieber« (MD: 07. Fieber); »Folg mir zum Galgenberg« (MD: 08. Galgenberg); »Der Stein schlägt dir den Takt« (MD: 09. Der Stein).

47 Vgl.: »Morlockk Dilemma zieht die Schlampen an wie Buffalo Bill« (MD: 06. Buffalo Bill); »Also wirf dich in den Staub, fall auf die Knie, wende den Blick ab« (MD: 11. Wende den Blick ab); »Doch alles, was diese falschen Banditen mir vorsetzen sind Vorsuppen« (MD: 19. Bonus: Vorsuppe).

Greise? / Sie singen ein Lied« leitet den Track ein, der die Register der Legende zieht. Das von alten Männern gesungene Lied ist uralt und handelt von einem fernen Land. Hiob »singt« in der ersten Strophe eben diese Legende vom verheißungsvollen Baum, dessen Früchte Edelsteine und dessen Borke Gold seien. Die Hook wiederholt im Imperativ die mit dieser Legende verbundene Aufforderung: »Folge der Spur, ernte seine kostbare Frucht! / Werde ein König, in Mitte der Dünen trockener Schlucht!« Die zweite Strophe umfasst die Reaktion auf die Legende: Diejenigen, die an sie glauben, machen sich zum Baum auf. Hier werden die Legendenregister erweitert: die »Stimme der Zirze« als Mash-Up der Verführungstopoi Sirene und Zauberin und die Odyssee als Reise ins Ungewisse. Dabei entlarvt sich die Legende nicht als Irrglaube, sondern stärkt ihre performative Kraft: Die Abenteuerfahrer – »der endlose Zug der Armen Teufel« – folgen dem Lied und bringen sich aus Gier gegenseitig um, weil der Baum eine Quelle unermesslichen Reichtums ist – der wiederum durch das Blut der Gefallenen wächst.

Die Einleitung nimmt die Legende (Strophe 1) und die Abenteuerfahrt (Strophe 2) vorweg. Die Legende ist zeitlos gültig, verheiße Glück und ihr zu folgen führt ins Verhängnis. Genau dazu fordert die Hook auf. Das Glück bleibt letztlich unerreichbar, weil die von Gier verzehrten Abenteurer sich gegenseitig abschlachten. Die Verheißung des Glücks besteht weiterhin. Die Legende vom Baum nährt die Legende vom Baum. Und die Verheißung kehrt sich ins Verderben um.

Neben der trackimmanenten Kohärenz weisen die ersten vier Tracks *Die Ankunft*, *Der wahre Messias*, *Der Baum* und *Mordshunger* semantische Ähnlichkeiten auf, die sich von Titel zu Titel verschieben.

Die Ankunft beschreibt die mythische Erscheinung des goldenen Messias. Als der *wahre Messias* entpuppt sich jedoch die Figur des Großstadtbettlers, dessen transzendente Gestalt nicht erkannt wird. *Der Baum* bricht mit der Gegenwart und wir befinden uns wieder in einem mythischen Raum: in der Legende von El Dorado, von Midas' Palast und von dem damit verbundenen Herrschaftsanspruch. *Der Baum* als Symbol des Glücks und der *Messias* als Symbol der Erlösung besetzen leere Systemstellen beziehungsweise sind transzendentale Signifikate.⁴⁸ Beide werden einerseits in den Tracks selbst ironisiert (*Die Ankunft*) und invertiert (*Der Baum*). Andererseits werden die Mythen in den gegenwartsbezogenen Tracks naturalistisch aktualisiert und grotesk profaniert. Der Erlöser in *Der wahre Messias* kommt nicht in

48 Dieser Ausdruck geht auf den Philosophen Jacques Derrida zurück. Es handelt sich hierbei einerseits um einen deskriptiven und andererseits um einen kritischen Ausdruck. Er ist de-skriptiv, weil mit ihm metaphysische Sinnzentren letzter Bedeutung gemeint sind wie Wahrheit, Gott und Glück. Er ist kritisch, weil damit abendländische Formen sprachlich erzeugter Totalität destabilisiert werden: Transzendentale Signifikate suggerieren die sprachliche Präsentation eines semantisch in sich geschlossenen Bedeutungsraums, sind aber relativ zu ihrem Gebrauchskontext (vgl. Horatschek: Transzendentales Signifikat, S. 728).

seinem mythischen Kostüm und Beiwerk vom Himmel, sondern bleibt als subalterner Paria unerkannt. In *Mordshunger* ist es nicht der von der Legende versprochene Quell unendlichen Goldes, sondern der nächste Supermarkt, in dem das Heil wartet, das den unstillbaren Hunger gewaltsam zu stillen verspricht – nicht mit Diamanten und Gold, sondern mit »Bifi-Salami und Snickers«. Der Abstand kann sowohl stilistisch als auch thematisch trotz semantischer Ähnlichkeit im Vergleich zum Messias und der Verheißung von Ruhm und Reichtum größer nicht sein: von der nullfokalisierten Eschatologie und nullfokalisierten Legende zu intern fokalisierten Sozialdramen.

5. Was ausblieb und vorliegt

Die hier beschriebene narrative Ästhetik zeigt, inwiefern Rap zu den genuinen Forschungsfeldern einer Literaturwissenschaft der Gegenwart zählt. Das bestätigen auch die Facetten im Werk Falko Luniaks, die hier unberücksichtigt bleiben mussten: die Klangformen, vielfältigen Tropen sowie Intertextualität und Intermedialität der Tracks, die Videos zu den Tracks, die Battle-Raps, die anderen Alben mit narrativen Tracks wie *Apokalypse Jetzt*, *Kapitalismus Jetzt* und *Herzbube* (2019), die Entwicklung der Rap-Persona, die weiteren Kollaborationen, die Erfahrungen in Leipzig nach dem Mauerfall, die Vergleiche mit anderen Themen und Formen des Erzählens im Rap, ethische Fragestellungen, die Poetik des Battle-Raps, die kulturgeschichtlichen Wahlverwandtschaften und die genreimmanente sowie genreübergreifende Ästhetisierung einer vornehmlich männlich kodierten Form der Gewalt und des unspezifischen Hasses.

Circus Maximus stiftet in den Tracks und übergreifend narrative Kohärenzen durch die Hooks, Semantiken und die zeitliche Gegenüberstellung eines Topos. Vermittelt von distanzierten und nahen Erzählperspektiven sind die narrativen und beschreibenden Tracks Allegorien mit teilweise mehrdeutig parabelhaften und teilweise eindeutigen Veranschaulichungen parodierender und profanierender Themen – parodische Profanien also. ›Profanie‹ ist ein Neologismus für eine ästhetische Gattung, die Semantiken und Bilder aus einem sakralen und idealistischen Inventar mit der Nennung und Darstellung profaner Ereignisse, Gegenstände und Handlungen verschränkt. Sie ist keine frühromantische Ironie oder ein *ordo inversus*, da das sakrale und idealistische Inventar ausschließlich darin aufgeht, sich zu entleeren.⁴⁹ Damit löst die parodische Profanie das hierarchische Verhältnis von Niederm und Hohem auf: Heil und Ideal kollabieren angesichts der profanen

49 Vgl. zur romantischen Ironie: Kremer: Romantik, S. 93–94; auch Löwe: Idealstaat und Utopie, S. 269.

Alltagserfahrung. Im *Circus Maximus* werden Gegenstände und Ereignisse der poetisch figurierten alltäglichen Erfahrung (wie die mediale Allgegenwärtigkeit von Brutalität, Armut und Vereinsamung) zu Trägern von Geschichten und Parabeln, die für Allgemeines stehen.

Rap ist schon aufgrund der rhetorischen und lyrischen Stilmittel sowie der Liedhaftigkeit eine Form sprachlicher Ästhetik, also niemals unmittelbare Darstellung von Realität. Die angeführten Verfahren, von dem Konzeptcharakter des Albums über seine Narrativität bis hin zur Reaktualisierung poetischer Muster, rücken das Album noch weiter in Richtung Kunst – was wiederum nicht heißt, dass es als Kunstwerk den Regeln des Rap widerspricht, es also im Sinn des Hip Hop-Jargon nicht *real* ist. So richtet das Album nicht nur den Blick auf Subalternes in der spätkapitalistischen Moderne. Das der Parodie und Profanierung immanente Verhältnis der Umkehrung verschiebt und verzerrt diesen Blick, wodurch es Welt neu perspektiviert.

An diesen exemplarischen Fokus auf poetische Verfremdungseffekte sind Auseinandersetzungen mit den angeführten Kollabos von Dilemma und Hiob, aber auch etwa mit Alben von grim104, Lena Stoehrfaktor – und vielen weiteren – anschlussfähig. Die Befunde ließen die Thesen, dass Rap keine komplexen Erzählstrukturen ausbilde und nicht politisch sei, nicht halten.⁵⁰

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Benicio: Cover für Carlos Erasmos amar pra viver, ou morir de amor, 1982.

Abbildung 2: The Binh, V.Raeter: Cover von Circus Maximus, 2011.

Abbildung 3: Timo Schlosser, Bureau Omega: Cover des Rereleases von Circus Maximus, 2021.

Diskographie (Transkriptionen H. H.)

The Dramatics: Hey You! Get off my mountain. Auf: Dies.: The Devil is Dope. Volt 1973.

Hiob & Dilemma: Apokalypse Jetzt. Spoken View 2009.

⁵⁰ Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 326. Auch die Generalisierungen in Hinblick auf das Verhältnis von Rap und Politik, die Wolbring anhand der Forschung zusammenfasst, bedürfen einer deutlichen Differenzierung (vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 80–87; außerdem Dietrich, Seeliger: Deutscher Gangsta-Rap III, S. 17–18; Reitsamer, Prokop: Keepin' it Real in Central Europe, S. 206–207; Dietrich: Rap im 21. Jahrhundert, S. 14).

- Hiob & Morlockk Dilemma: Kapitalismus Jetzt. Mofo Airlines 2014.
- Morlockk Dilemma: Circus Maximus. Spoken View 2011.
- Morlockk Dilemma: Napalmregen. Auf: Ders.: Der eiserne Besen II. Mofo Airlines 2015.
- Morlockk Dilemma feat. Goretex, Lun: Acht auf dein Mund. Auf: Morlockk Dilemma: Omnipotenz in D-Moll. Snuffproductions 2008.
- Morlockk Dilemma feat. JAW und Hiob: Flokatiteppich. Auf: Morlockk Dilemma: Der eiserne Besen. Spoken View 2010.
- Samsemilia, Morlockko Plus: Daddy's Home. Mofo Arilines 2023.
- V.Mann, M. Dilemma: Hang zur Dramatik. Snuffproductions 2007.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Profanierungen. Frankfurt a. M. 2005.
- Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen. München 2010.
- Androutsopoulos, Jannis K.: HipHop und Sprache. Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur. In: Ders. (Hg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld 2003, S. 112–136.
- Bayer, Klaus: Rap-Texte. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 4/51 (2004), S. 450–459.
- Burkhart, Benjamin: »Ich verlang' nicht viel, nur, dass ihr euch daran erinnert.« Zur Konstruktion intertextueller Verweisstrukturen im Deutschrap. In: Samples 15 (2017), <https://gfpm-samples.de/index.php/samples/article/view/231> (Stand 11.4.2025).
- Coles, Tom: Death Metal. New York 2022.
- Decker, Jan-Oliver: Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik. In: Martin Endres, Leonhard Herrmann (Hg.): Strukturalismus heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten. Stuttgart, Weimar 2018, S. 79–95.
- Dietrich, Marc: Rap im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien. Eine Einleitung. In: Ders. (Hg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld 2016, S. 7–26.
- Dietrich, Marc, Martin Seeliger: Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bestandsaufnahme und Einleitung. In: Dies. (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld 2022, S. 9–30.
- Dyson, Michael Eric: The Culture of Hip-Hop. In: Muray Forman, Mark Anthony Neal (Hg.): That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York, London 2004, S. 61–68.
- Geisenhanslüke, Achim: Gegendiskurs. Literatur und Diskursanalyse bei Michel Foucault. Heidelberg 2008.

- Gruber, Johannes: Performative Lyrik und lyrische Performance. Profilbildung im deutschen Rap. Bielefeld 2016.
- Hecken, Thomas: Kunst und Gangsta-Rap im Lichte der Rechtsprechung. In: Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld 2012, S. 363–392.
- Hühn, Peter: Erzählen in der Lyrik und im Drama. In: Martin Huber, Wolf Schmid (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Erzählen. Berlin, Boston 2018, S. 384–398.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2011.
- Kleine, Sabine: Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini. Stuttgart, Weimar 1998.
- Moldenhauer, Benjamin: Ästhetik des Drastischen. Welterfahrung und Gewalt im Horrorfilm. Berlin 2016.
- Kremer, Detlef: Romantik. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar 2003.
- Nebrig, Alexander: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. In: Daniel Weidner (Hg.): Literatur und Religion. Stuttgart 2016, S. 181–186.
- Ortland, Eberhard: Genie. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 2. Dekadent – Grotesk. Stuttgart, Weimar 2001, S. 661–709.
- Peters, Günter: Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert. Stuttgart 1982.
- Rappe, Michael: Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik. Teilbd. 1: Kapitel I–III. Köln 2010.
- Reitsamer, Rosa, Rainer Prokop: Keepin' it Real in Central Europe. The DIY Rap Music Careers of Male Hip Hop Artists in Austria. In: Cultural Sociology 2/12 (2018), S. 193–207.
- Rose, Tricia: Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown 1994.
- Schlenstedt, Dieter: Darstellung. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart, Weimar 2000, S. 831–875.
- Schloss, Joseph K.: Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop. Middletown 2014.
- Seeliger, Martin, Marc Dietrich: G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung. In: Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld 2012, S. 21–40.
- Süß, Heidi: Eine Szene im Wandel? Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation. Frankfurt a. M., New York 2021.
- Till, Dietmar: Poiesis. In: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Nachbearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart 2018, S. 1–10.

- schichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller.
Bd. 3, P-Z. Berlin, Boston 1997, S. 113–115.
- Toop, David: The Rap Attack. African jive to New York hip hop. Boston 1984.
- Wolbring, Fabian: Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen 2015.
- Zymner, Rüdiger: Uneigentlichkeit. Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel. Paderborn u. a. 1991.

Filmographie

- Bergmann, Ingmar (R): Det sjunde inseglet. Deutschsprachige Synchronisation der digital restaurierten Fassung von 2018. SE 1957.
- Jones, Terry (R): Monty Python's Life of Brian. UK 1979.

Anhang

Tracklist Morlockk Dilemma: *Circus Maximus*

01. Intro
02. Die Ankunft
03. Der wahre Messias *feat. Absztrakkt*
04. Der Baum *feat. Hiob*
05. Mordshunger *feat. DJ D-Fekt*
06. Buffalo Bill
07. Fieber *feat. Choleriker*
08. Galgenberg
09. Der Stein *feat. Hiob*
10. Sündenfall
11. Wende den Blick ab Part. 1 + 2 *feat. DJ D-Fekt*
12. Portwein *feat. Hiob, R.U.F.F.K.I.D.D, JAW*
13. Die Röhre
14. Die Taube
15. Herkunft
16. Interlude
17. Der Schatten
18. Outro
19. Bonus: Vorsuppe *feat. DJ D-Fekt*
20. Der obligatorische Ritt in den Sonnenuntergang (*richtiges Outro*)

Lyrics Galgenberg, 2. Strophe

[Strophe 2]

Heute lebt die Gesellschaft nach humanem Prinzip,
doch die Scharfrichter lebten weiter im Boulevardmagazin. 1
Das Land erzittert, sobald sie ihre Stimme erhoben,
denn sie tauschten die Axt gegen rote Tintenpatronen.
Und trotzdem wird gemordet, vergewaltigt, gestohlen. 5
Alles wird von Gewalt überzogen, Alk und den Drogen.
Die Axt ist schärfer als die Feder, wir wurden blind von dem Fakt.
Die Blüten der Sünde, sie wucherten in unserer Stadt.
Treibt sie durch die Tore von Sodom, lehrt sie die Gesetze des Hügels.
Sie bringen Entertainment in die Exekutive. 10
Begrüße diese neue Ära der Revanche.
Setz den Galgen hoch, heute erfährt er seine Renaissance.
Wir bauen ein Wellnesshotel auf dem Berg und prägen den Trend.
Und jeden Morgen gibt es Fußpflege und ein Medienevent.
Es gibt 'ne Sauna, Jazzgymnastik und ein Frühsporthprogramm
und in der Lobby wird jeden Mittag ein Betrüger gehang'n 15