

Rap, das Populäre und die Hochkultur

Zur Wertung von deutschsprachigem Rap im Feuilleton

Sebastian Berlich

1. Ein Unbehagen (am Unbehagen)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Rap als Kunst

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

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

- 15 Voraussetzung war, dass die Rapper*innen im Feuilleton als Rap klassifiziert werden und die »Aufmerksamkeitsschwelle« überschritten haben, also überhaupt rezipiert werden. Zwei Namen habe ich dem Call entnommen, die beiden anderen (auch) mit Blick auf jüngste Beachtungserfolge und eine negative Rezeption auf dem Cover einer der letzten Ausgaben des Hip Hop-Magazins (vgl. Juice 3/23) ausgewählt. Wie im Fall der ausgewählten Zeitungen handelt es sich um repräsentative, im Feld maßgebliche Akteur*innen, die sich als Korpus jedoch für weitere Studien problemlos erweitern ließen.
- 16 Einschlägig: McLeod: *Authenticity within Hip-Hop*, S. 139. Auffallend ist, dass sich etwa auch Marginalisierungserfahrungen abseits gesellschaftlicher Identität ins Genrewissen eingeschrieben haben (vgl. z. B. einige Selbstbeschreibungen in Wehn, Bortot: *Könnt ihr uns hören*, S. 60, 64).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

27 Seeliger: Soziologie des Gangstarap, S. 182.

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

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

28 Süß: Rapresent Whom, S. 124–125.

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

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

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

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

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

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

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

3. Rap-Axiologie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Gerhardt: Schmutzige Deals.

42 Haas: Sie sonnt.

43 Zwinzsch: Ihr Onkel.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

53 Gerhardt: Schmutzige Deals.

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

4. Ethische Wertungen und gemischte Urteile

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

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

54 Baum: Die Königin.

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

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

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

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

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

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

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

59 Vgl. Süß: Rapresent Whom, S. 124.

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

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

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

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

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

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

62 Schwilden: Ich will.

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

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

5. Zwei Perspektiven

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

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

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

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

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

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

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

Primärliteratur

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

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

Sekundärliteratur

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

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

