

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

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

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

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

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

Buchstabieren

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

[...]

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

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

Vergleich

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

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