

Rap als Schemaliteratur?

Gattungsexperimente in Ebows *Prada Bag* und
OG Keemos *Vögel*

Manuel Paß

2009 konstatierte der Ethnolinguist H. Samy Alim, dass dem Aspekt der Sprache innerhalb der Hip Hop Studies zu wenig Bedeutung geschenkt werde.¹ In den USA änderte sich das noch im selben Jahr mit Adam Bradleys *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, in Deutschland spätestens 2015 mit Fabian Wolbrings *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Auffällig ist, dass beide Monographien, die jeweils als Startpunkt einer intensiveren literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Rap gelten können, sich Raptexten aus einer gattungstheoretischen Perspektive nähern: Ihr Ziel ist es, Raptexte als eigene Textsorte oder Gattung zu fassen und deren spezifische Poetik zu beschreiben. Ein solcher Zugang erlaube es, die »signifikanten Kennzeichen«² der immer noch verhältnismäßig jungen Textsorte herauszuarbeiten. Damit liefert er die Grundlage für eine angemessene literaturwissenschaftliche Rezeption der Texte, indem beispielsweise typische Sprechakte wie boasten und dissen nicht einfach zu Irritation führen, sondern als Teil der Wirkungsdispositionen (darunter fallen etwa eine Inszenierung von »Coolness«, »Überzeugtheit« und »Autorität«³ durch das Sprecher-Ich) begriffen werden, die sich selbst wiederum ein Stück weit aus der historischen Entstehung des Genres erklären lassen.⁴ Wolbring liefert dabei eine relativ weite Bestimmung der Textsorte Rap:

Abgesehen vom Autorschaftsmodell, das als textexternes Kennzeichen wohl alle Raps betrifft, sind die konstitutiven Kennzeichen der Textsorte m.E. allesamt formal-ästhetischer Natur. Sie bestehen in der oralen Realisation, der basalen Einstimmigkeit, der rhythmischen Bindung an den 4/4-Takt und der Reimgebunden-

1 Vgl. Alim: *Straight Outta Compton*, *Straight aus München*, S. 5.

2 Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 12.

3 Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 415.

4 Vgl. Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 427 und S. 434. Ich verwende die Begriffe »Genre« und »Gattung« hier äquivalent, auch weil die Textgattung »Raptext« sich meines Erachtens nicht getrennt vom Genre »Rap« denken lässt.

heit. Texte, die diese Kennzeichen nicht aufweisen, sind kaum noch als Raps zu klassifizieren.⁵

Über diese formalen Bestimmungen hinaus, die wohl tatsächlich die meisten Raptexte erfassen, werden jedoch auch spezifischere Merkmale der Gattung beschrieben, wie etwa typische Stilmittel, Themen und Topoi des Rap. Einerseits beobachtet Wolbring dabei eine prinzipielle thematische Offenheit – theoretisch kann alles zum Gegenstand eines Raptexts werden –, andererseits stellt er aber fest, dass sich »Rapschaffende zumeist auf einen geteilten Topoi-Bestand ihrer Zuhörerschaft verlassen«,⁶ sie »orientieren sich [...] am vorhandenen Bestand an Topoi und Sprechverhaltensmustern und reproduzieren mit den formalen Strukturmustern die inhaltliche Ausgestaltung gleich mit.«⁷ Rap als Gattung in einem engeren Sinn ist damit nicht nur bestimmt durch allgemeinere Merkmale, sondern auch durch konkrete regelpoetische Parameter. Terminologisch finde ich hilfreich zu unterscheiden: Während erstere wahrscheinlich dazu führen würden, dass man *überhaupt* von einem Raptext spricht, können letztere dazu veranlassen, von einem *typischen* Raptext zu sprechen. Während eine Beschreibung von Rap als Gattung zwar erst einmal wertfrei vorgeht und damit noch nichts über die Originalität der konkreten Texte gesagt ist, weist Wolbring aber darauf hin, dass das strenge Orientieren an einer Regelpoetik ein negatives ästhetisches Urteil nach sich ziehen kann:

Dennoch lassen sich durchaus intersubjektiv vermittelbare Merkmale der allermeisten Rap-Texte benennen, nach denen sie als literarisch schwach einzuschätzen sind. So sind sie in ihrer Orientierung an regelpoetischen Standards häufig unoriginell und innovationsarm. Zudem reflektieren die Rapschaffenden ihre Formsprache zumeist nicht in Hinblick auf deren Überstrukturiertheit, d.h. den Möglichkeiten der Semantisierung nicht-semantischer Text-Ebenen wie Lautung, Rhythmus und Konnotationsspektren. Raps sind selten semantisch ambivalent, sondern deutlich auf Verständlichkeit ausgelegt. Inhaltlich sind sie oft banal, beliebig und zuweilen auch ethisch bedenklich.⁸

Ein Raptext könnte dann gemäß regelpoetischer Standards zwar eben ein guter *Raptext* sein und dennoch nach anderen literarischen Maßstäben als ästhetisch nicht besonders anspruchsvoll eingestuft werden. Festzustellen, dass Raptexte sich also literaturwissenschaftlich betrachten lassen, bedeutet noch nicht, sie als eigenständige ästhetische Gegenstände oder gar literarische Texte ernst zu nehmen. Sie

5 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 247.

6 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 361.

7 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 359.

8 Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 135.

werden damit potentiell darauf reduziert, ›bloÙe Genretexte‹ zu sein, die festgelegten Maßstäben folgen, welche sie mehr oder weniger gut erfüllen. Für sie würde dann gelten, was Moritz Baßler mit dem Begriff der Schemaliteratur beschreibt:

Eine Literatur, die selbstverständlich Gattungsmuster erfüllt, tendiert [...] zur Schemaliteratur (in der Gegenwart z. B. Krimi, Thriller, Fantasy, Film-Formate wie Drama, Zombiefilm, Fernseh-Formate wie die Sitcom etc.). Ihre stabilen Eigenschaften bedienen mehr oder weniger ausdrücklich mit der Gattung verbundene Rezeptionserwartungen und erfüllen sozusagen die Funktion, eine Markenqualität zu garantieren. Wo Thriller draufsteht, ist auch Thriller drin, der Rezipient und Käufer wünscht hier keine Überraschungen und Brüche auf der Ebene des Genres.⁹

Ähnliches müsste man auch über Raptexte sagen, ginge man wie Wolbring davon aus, dass sie ihre Gattungsmuster streng erfüllen – wie originell auch immer sie das tun mögen.

Ich möchte im Folgenden dafür argumentieren, dass eine solche gattungstheoretische Perspektive auf Raptexte zwar einerseits unerlässlich für deren angemessenes Verständnis ist und sich auch originelle Konventionsbrüche nur vor dem Hintergrund der typischen Poetik eines Raptexts verstehen lassen, dass andererseits die gattungstheoretische Perspektive Raptexte aber zugleich in die Nähe der Schemaliteratur rückt und ihre ästhetische Eigenständigkeit verdeckt.¹⁰ Der Fokus des gattungstheoretischen Zugangs liegt auf der Beschreibung einer typischen Poetik und nicht auf der Analyse jener Texte, die mit diesen Gattungskonventionen auf ambitionierte Weise spielen oder brechen und so eigene Formen hervorbringen.¹¹ Gerade letzteres scheint mir aber wichtig, wenn es darum geht, Raptexte als literarische

9 Baßler: Interpretation und Gattung, S. 55.

10 Der Umstand, dass Gattungszuschreibungen bestimmte Arten von Interpretationen begünstigen und andere verstellen können, sowie der Fakt, dass sie bestimmte intertextuelle Bezüge hervorheben, während sie andere verdecken, wird auch in der literaturwissenschaftlichen Gattungsforschung diskutiert (vgl. Baßler: Interpretation und Gattung, S. 54; Zymner: Zur Gattungstheorie des ›Handbuches‹, S. 4).

11 Auch Wolbring weist darauf hin, dass sich kein Pauschalurteil über die literarische Qualität von Raptexten insgesamt fällen lässt und hebt die Wichtigkeit von konkreten Einzelanalysen hervor. Allerdings macht er die Einschränkung, dass er die Originalität eines Raptexts lediglich in der originellen *Erfüllung* der Gattungsparameter verortet, nicht im Hervorbringen einer eigenen Formsprache: ›Ein ästhetisches Pauschalurteil über eine solche zu fällen und damit ungeprüft Millionen von Rap-Texten jedweden Kunstwert und den Status als Literatur abzusprechen, ist m. E. illegitim. Vielmehr gilt es, im Einzelfall zu beobachten, wie die Form eingesetzt bzw. ›aufgefüllt‹ worden ist oder generell zu befragen, für welche Zwecke bestimmte Formen wirkungsdispositional geeignet sind‹ (Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 137).

Texte ernst zu nehmen. Ein konkreter Raptext kann und sollte auch als eigenständiges ästhetisches Phänomen relevant sein und behandelt werden, nicht nur als Ausdruck oder Exemplar einer sozialen und kulturellen Praxis oder einer bestimmten Textsorte.

Ich möchte dieser ästhetischen Spezifik von Raptexten im Konkreten nachgehen und zwei Texte der letzten Jahre exemplarisch in Close Readings untersuchen, die auf komplexe und formal eigenständige Weisen mit ihrer Gattung spielen und sie bewusst reflektieren. Dafür setze ich mich mit Ebows Song *Prada Bag* und OG Keemos Song *Vögel* auseinander. Abschließend zeige ich, wie sich aus der Beschäftigung mit diesen Songs hilfreiche Denkanstöße zur immer schon komplizierten Rezeptionssituation der Literaturwissenschaft in der Auseinandersetzung mit Raptexten gewinnen lassen.

Ebow: *Prada Bag*

Ebows Song *Prada Bag*, der 2022 auf ihrem Album *Canê* erschien, ist ein Beispiel für Metareflexion auf Genrekonventionen, das einen näheren Blick lohnt. Ich möchte kurz ein mögliches Rezeptionserlebnis mit dem Song nachzeichnen, der sich anfangen vom Songtitel, bis hin zu den Lyrics und zum Soundbild bewusst genrekonform gibt. *Prada Bag* beginnt mit einer Hook, in der dieselbe Zeile acht Mal wiederholt wird: »Prada-Bag, ja, guck ma', was ein Swag, ja / Komm in deine Hood, nimm deine Ehre weg, ja«. Die Hörer*in denkt an einen typischen Boast mit Markennamen und materiellen Gütern, wie man ihn aus anderen Songs des Genres kennt. Die Hook besteht aus der Wiederholung des immer gleichen Markennamens, der auch den Songtitel darstellt.¹²

Der Text geht dann über in die erste Strophe, in der dieses Prinzip augenscheinlich fortgesetzt wird. Der Part folgt der Form der Aufzählung, reiht selbstinszenierend eigene Tätigkeiten und Eigenschaften aneinander, mit denen geboastet wird und stellt einen ausschweifenden Lebensstil zur Schau: »Wir flexen und flexen und flexen / Bis der letzte Schein weg ist«, »Fick Steuern und so, ich checks nicht / Ess Oystern und so«. Mit »Relax nicht, relax nicht, relax nicht« wird dann der ebenfalls genretypische Topos des kapitalistischen Unternehmer-Ichs beschworen. Die folgenden Zeilen führen dieses Motiv weiter und erinnern zusätzlich an den Gangsta-Rap-Topos, man habe der eigenen Mutter zwar viele Sorgen bereitet, aber irgendwann werde sich der Hustle bezahlt machen:¹³ »Mama fragt, wann ich back bin /

12 Vgl. z. B. Uf0361: Balenciaga; Hustensaft Jüngling feat. LGoony: Gucci Store.

13 Vgl. z. B.: »die Haare meiner Mum war'n mal braun, jetzt sind sie grau / Und ich schwör, für jede Sorgenfalte, die ich dir machte, Mama, kauf ich dir ein Haus« (Kollegah: Morgengrauen).

Baba ruft an, ich text ihm / Kann wieder nicht ran, alles stressig«. Es folgt die Feststellung, dass man als einflussreiche Person viele Feinde habe, denen man allerdings immer einen Schritt voraus sei:¹⁴ »Faschos woll'n mich kill'n / Bullen sind am Trippen, deswegen kauf ich ihre Vill'n«. Und am Ende des Parts wird, wenn Ebow rappt »Lauf rum, als würd ich pimpen«, mit dem Pimp eine klassische Figur des US-amerikanischen Gangsta-Rap aufgerufen, die für die Rolle des Zuhälters steht, aber auch allgemeiner gefasst einen bestimmten materialistischen Lebensstil und protzigen Kleidungsstil verkörpert.¹⁵ Darauf folgt wieder acht Zeilen lang die Hook. So weit, so genreförmig, könnte man meinen.

Nach der zweiten Hook allerdings bricht der Song mit seiner bisherigen Form. Die Drums setzen aus und es beginnt ein Spoken Word-artiger Teil, der rhythmisiert, aber ohne Reime oder festes Metrum vorgetragen wird. Hier wird der zuvor vollzogenen Sprechakt des Boastens kritisch reflektiert, zugleich aber auch eine Interpretation der politischen Dimension dieses Sprechakts vorgeschlagen:

Schau mal, die Leute fragen immer: »Warum muss es im Rap darum gehen, wer wie viel Cash macht, welche Marken du trägst, welchen Wagen du fährst?« und so weiter, ne?

Aber wenn du in einer Gesellschaft aufwächst, die dich immer als Mensch zweiter Klasse sieht

Immer von oben herab

Dann ist deine einzige Möglichkeit, auf gleicher Augenhöhe zu stehen, ihnen zu imponier'n

Und natürlich wär es eine Möglichkeit, 'n guten Job zu haben, studiert zu haben, ne?

Dann nehm'n sie dich vielleicht ernst

Aber wenn du diesen Weg nicht gehen kannst, dann bleibt dir halt nicht viel

Und du eignest dir das an, was sie gerne hätten

Du trägst die Marken, die sie gerne hätten

Du fährst den Wagen, den sie gerne hätten

Das ist der einzige Moment, wo du ihre Aufmerksamkeit bekommst

Wenn du dir etwas nimmst, wovon sie denken, dass es dir nicht zusteht.

Flexen wird so für Ebow ein widerständiger Akt, ein Versuch »auf gleicher Augenhöhe zu stehen« in einer Gesellschaft, die Anerkennung an Statussymbole knüpft.

14 Vgl. z. B.: »das ist ein Song für meine Feinde denn sie zielen mit der Gun / wollen meine Scheine, aber kriegen einen Schwanz« (Vega & Bosca: Meine Feinde); »Und noch immer wollen die Neider Kollegah tot sehen« (Kollegah: Genozid).

15 Ein prototypisches Beispiel für das Bild des Pimp ist die Selbstinszenierung von Notorious B.I.G. mit überdimensionierten Goldketten, goldener Sonnenbrille, Pelzmantel und vergoldetem Spazierstock.

In dieser Erklärung wird auch jener »bourgeois gaze«¹⁶ mitadressiert, der über die ganze Protzerei womöglich nur irritiert die Nase rümpft: »Ich mein, Almans laufen rum wie die größten Hippies und machen mir auf Bohème / Lass mal mich mit dem Look in einen Laden reingeh'n / Die denken sofort, ich will was klau'n, die schau'n mich nicht mal an«. Der zur Schau gestellte Antikapitalismus eines Bildungsbürgertums stellt für Ebow selbst ein Privileg dar. Flexen dagegen wird zur Möglichkeit dem *bourgeois gaze* etwas entgegenzusetzen und sich der Deutungsmacht dieses Blicks zu entziehen, gerade weil es um materiellen Reichtum – anders als vielleicht um kulturelles Kapital – keinen Deutungsstreit geben kann. Geld spricht gewissermaßen für sich:

Aber ich, im Prada-Outfit, im Benzer, in deiner weißen Nachbarschaft
 Mach dir mehr Angst als irgendwelche Clans auf RTL
 Warum?
 Weil ich ein Bild werde, das du nicht zuordnen kannst
 Ich ficke dein'n Kopf in dem Moment
 [...]
 Und kannst nichts dagegen tun, du kannst nichts machen
 Du kannst mir meinen Flex einfach nicht nehme'n, egal, was du machst
 Das Traurige daran ist, dass du mehr Respekt vor dem Kapitalismus an mir hast
 als vor mir selbst.¹⁷

16 Die erste Verwendung des Begriffs »bourgeois gaze«, die ich finden konnte, entstammt Samantha A. Lyles Aufsatz *(Mis)recognition and the middle-class/bourgeois gaze: A case study of »Wife Swap«*. Lyle demonstriert die Existenz eines solchen »bourgeois gaze« oder »middle-class gaze« am Beispiel US-amerikanischer Reality-TV-Shows. Der Begriff verhält sich äquivalent zu dem des »male gaze«, den die Filmtheoretikerin Laura Mulvey geprägt hat (vgl. Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*). Lyle legt den Fokus auf die Weise wie bessergestellte Schichten in Opposition zu sich ein Bild von *working class* entwerfen, das immer wieder aufs neue erzeugt wird und zugleich auf die eigene Wahrnehmung zurückwirkt. Lyle beschreibt die untersuchten Reality-TV-Shows als »a bourgeois project that, on the one hand, is preoccupied with self-improvement and the accrual of just the right forms of cultural, symbolic and economic capital, and on the other, defines itself in opposition to an *imagined* working-class project of disinvestment of the self« (Lyle: *(Mis)recognition and the middle-class/bourgeois gaze*, S. 320). Der Begriff »bourgeois gaze« lässt sich meines Erachtens mit Gewinn auf andere Bereiche übertragen, um die Anteile des sozialen Standpunkts an der eigenen Wahrnehmung zu markieren.

17 Wolbring zitiert ein Torch-Interview, in dem dieser eine Erklärung dafür liefert, weshalb Rap jene neoliberalen Werte reproduziert, die er teils zugleich anprangert: »Die Jungs [die Hip-Hopper] hatten ja auch gar nicht so ein großes Konzept, die wollten gar nicht so groß mit irgendwelchen Systemen aufräumen. Die wollten nur sich selbst repräsentiert wissen ... Der Unterschied ist eigentlich der – und das ist ein Riesenunterschied: die Punks wollten aus dem System raus und die anderen Jungs wollten ins System rein. [...] Die Punks wollten sich halt [...] von dem lösen, was sie hatten, und die anderen wollten da erstmal hin. Die waren da noch gar nicht. Die anderen [die Punks] wollten ihren Paß gar nicht mehr haben: »Naja, ist doch

Der Song endet schließlich erneut mit der Hook »Prada-Bag, ja, guck mal, was ein Swag, ja / Komm in deine Hood, nimm deine Ehre weg, ja«. Diese wird nun allerdings in einer Art melancholischem Klagegesang vorgetragen. Die abschließende Zeile, die in den ersten beiden Wiederholungen der Hook wie eine klassische Gangsta-Rap-Floskel klang, erscheint nach dem Spoken-Word-Part in einem anderen Licht. Bildhaft aufgerufen wird nicht mehr die Hood eines imaginären Kontrahenten, der erniedrigt werden soll. »Deine Hood« ist nun die wohlhabende weiße Nachbarschaft, die »Ehre«, die genommen werden soll, deren Privilegien.

Hört man den Song vor dem Hintergrund der im Spoken-Word-Part vorgeschlagenen Interpretation des Flexens nun noch einmal von vorne, drängt sich auch für den – auf den ersten Blick nur allzu genreförmigen – ersten Part eine neue Lesart auf. Die Zeilen besitzen nun ebenfalls jene Ambivalenz, die dem Flexen als empowernder Praxis innerhalb kapitalistischer Logik eingeschrieben ist. »Wir flexen und flexen und flexen / Bis der letzte Schein weg ist« liest sich plötzlich nicht mehr wie das Zurschaustellen eines kurzsichtigen hedonistischen Lebensstils, sondern eine nüchterne Beschreibung der Wichtigkeit von Statussymbolen für Teilhabe, teils wird dafür sogar eine prekäre finanzielle Situation in Kauf genommen. »Fick Steuern und so, ich check's nicht« klingt nicht mehr wie ein ignorant Statement einer Person, die nicht einsieht, etwas vom eigenen Reichtum an den Staat abtreten zu müssen, sondern wie ein ehrliches Eingeständnis der Überforderung, wo es womöglich keine Eltern gibt, die finanzielle Bildung leisten oder mit sperrigem Behördendeutsch weiterhelfen können. Und auch auf den Flex »Ess Oystern und so« folgt das Eingeständnis »es schmeckt nicht« und damit die Erkenntnis, dass man in einem wohlhabenden sozialen Milieu fremd bleibt, selbst wenn man sich dessen Statussymbole leisten kann. »Relax nicht, relax nicht, relax nicht / Mama fragt, wann ich back bin / Baba ruft an, ich text ihm / Kann wieder nicht ran, alles stressig« klingt nicht mehr wie das Zurschaustellen eines aufregenden Lebensstils im Trubel des Musikbusiness, in dem keine Zeit für die eigenen Eltern bleibt, sondern wie ein Ausdruck von Dauerstress und der Unfähigkeit, Pausen zu machen, wie sie viele Menschen empfinden, die in Armut groß werden und Angst haben, wieder gesellschaftlich abzustiegen. Die Zeile »Faschos woll'n mich kill'n / Bullen sind am Trip-pen« schließlich hört sich plötzlich deutlich weniger abgebrüht an, sondern wirkt

scheißegal Deutscher zu sein.« Die anderen hätten es gerne mal gehabt.« (zit. n. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 85). Das mag zugespitzt sein, sagt aber etwas darüber aus, weshalb Rap kapitalistische Ideologien reproduziert. Im Fall von *Prada Bag* finden sich beide Momente reflektiert. Der Akt des Flexens wird im selben Atemzug als emanzipatorische Praxis verteidigt, wie der Trauer darüber Ausdruck verliehen wird, dass das Gegenüber mehr Respekt vor dem »Kapitalismus« am Sprecher-Ich habe als vor diesem selbst. Zugleich wird noch das Herabschauen auf Statussymbole als habituelles Privileg derer reflektiert, die bereits »angekommen« sind und nun aus dem System hinauswollen. Vgl. auch Schwerdtner: Hip-Hop, S. 301f.; Staiger: Kopflose Provokation.

auch verletzlich angesichts einer migrantisierten Identität in einem Staat, wo sich das Sprecher-Ich von rechtsextremer Gewalt und Polizeigewalt gleichermaßen bedroht sieht und rassistische Gewalt sogar aus den Reihen dieser Exekutive selbst kommt. Was auf den ersten Blick wie ein typischer genreförmiger Rapsong wirkte, offenbart damit nach dem im Spoken-Word-Teil erfolgten Reframing des Flexens seine semantische Mehrdeutigkeit.

Ebows Song *Prada Bag* ist damit in seinen Inhalten gattungsreflexiv, aber auch in seiner Form. Merkmale, die Wolbring als mögliche Gründe für ein negatives Urteil zur literarischen Qualität von Raptexen anführt, sind im Falle von *Prada Bag* gerade nicht erfüllt:¹⁸ Die Formsprache wird nicht nur hinsichtlich ihrer Überstrukturiertheit reflektiert, sondern die Überstrukturiertheit ist bewusst intendiert (wie man beispielsweise an der Formentscheidung sieht, mit einem genretypischen Textteil zu starten und später – auch durch den Wechsel hin zu freien Rhythmen – mit diesem zu brechen), nicht-semantische Text-Ebenen werden semantisiert (etwa wenn der selbe Text der Hook in der letzten Wiederholung melancholisch gesungen und damit auch eine Veränderung auf der semantischen Ebene angestoßen wird). Und der Text spielt mit semantischer Ambivalenz (besonders der erste Teil, der sich gleichzeitig als genretypischer Flex und als Reflexion auf den ambivalenten Akt und Sprachakt des Flexens und seine gesellschaftlichen Bedingungen lesen lässt).

Indem *Prada Bag* zuerst eine bestimmte Rezeptionserwartung erzeugt, mit der anschließend gebrochen wird, ist das Lied auch ein Metakommentar auf und eine Irritation für jenen *bourgeois gaze*, der mitadressiert wird (»ich, im Prada-Outfit, im Benzer, in deiner weißen Nachbarschaft«) und der den Song womöglich schnell einkategorisiert und als »einen weiteren Rapsong« abstempelt. Insofern der Track es dabei zugleich verweigert, mit typischen Gangsta-Rap-Topoi ironisch zu brechen und sich damit einfach vom materialistischen Gangsta-Rap zu distanzieren, was für Ebow als Akademikerin eine einfache Strategie wäre und vielleicht sogar Sympathien bei einem bürgerlichen Publikum einbrächte, performt er ein Moment von Klassensolidarität.¹⁹ Er ist damit beides: ein genreförmiger Rapsong und eine komplexe Metareflexion, gattungstypisch und gattungsreflexiv zugleich. Für die litera-

18 Was mir hier wichtig scheint zu betonen, ist, dass Wolbring keineswegs ignoriert, dass Raptexen mit einer Vielzahl rhetorischer Stilmittel und Doppeldeutigkeiten aufwarten. Ich verstehe ihn hier vielmehr so, dass diese Stilmittel aus seiner Sicht meist nicht selbst im Rahmen eines Songs oder Albums bedeutungstragend werden, sondern als Ornatus rein dem Erfüllen der Wirkungsdispositionen (wie Coolness, Überzeugtheit und Autorität) dienen.

19 Damit verhält sie sich ähnlich wie die US-amerikanische Autorin und Feministin bell hooks, die sich weigerte, den Aufforderungen von konservativer Seite nachzugeben, sich vom (mehrheitlich von schwarzen Künstler*innen geprägten) US-amerikanischen Gangsta-Rap zu distanzieren. Sie durchschaute gewissermaßen die Aufforderung eines weißen Publikums, den genreinternen Sexismus zu kritisieren, als Manöver, das Genre als solches zu diskreditieren und entschied sich für Solidarität entlang der Identitäten *class* und *race* ohne natürlich ihre

turwissenschaftliche Perspektive ergibt sich dadurch eine doppelte Anforderung: Sie täte dem Song sowohl unrecht damit, ihm die literaturwissenschaftliche Interpretation zu verweigern, als auch damit, ihn auf diese zu reduzieren und ihn sich so potentiell bildungsbürgerlich anzueignen. Um ihm gerecht zu werden muss sie noch in der eigenen Interpretation seine Mehrfachadressierung mit reflektieren.

OG Keemo: *Vögel*

Ein Künstler, der ebenfalls auf originelle Weise Genrekonventionen aufnimmt, reflektiert und bricht, ist OG Keemo. Mit seinem Album *Mann beißt Hund* veröffentlichte er 2022 ein Konzeptalbum, das sich erkennbar an ästhetisch ambitionierten Alben des US-Raps, insbesondere Kendrick Lamars *good kid, m.A.A.d city* orientiert. Kendrick Lamars Alben zeichnen sich gerade dadurch aus, beides zu sein: Sie spielen mit klassischen Gangsta-Rap-Topoi. Zugleich werden diese Topoi aber in eine übergeordnete Erzählung eingeflochten, die sich wie ein Metakommentar auf das Genre und die in ihm repräsentierten Lebensstile und Erfahrungswelten lesen lässt. Auch auf OG Keemos *Mann beißt Hund* sind die ersten drei Songs des Albums nach dem Intro, nämlich *Civic*, *Malik* und *Big Boy*, in Form und Inhalt typische Texte des Genres Gangsta-Rap. In *Civic* heißt es etwa:

Ich bin ein Süd-Süd-Nigga [...] Ich slapp immer noch ein'n Nigga ausm Gleichgewicht, ey
 Deine zwölf Männer bell'n zwar, doch beißen nicht, ey
 Niggas kriegen Klinge von der Seite wie ein Tyson-Schnitt, ey
 Ich bin im Honda, den wir umsonst fahr'n, dank einem Glücksgriff
 Die Bitch suckt mich wie ein MonsterSlush auf dem Rücksitz
 Ich ripp einen Nigga komplett in seinem Distrikt
 Der kontert nicht, weil er weiß, ich mach ihn zu Statistik

Klassische hier repräsentierte Rap-Topoi, die man mit Wolbring nennen könnte, sind etwa: Wettbewerbs-Topos (»Ich ripp einen Nigga komplett in seinem Distrikt«), Authentizitäts-Topos (»Deine zwölf Männer bell'n zwar, doch beißen nicht«), Hypermaskulinitäts-Topos (»Die Bitch suckt mich wie ein MonsterSlush auf dem Rücksitz«) und Lokaltäts-Topos (»Ich bin ein Süd-Süd-Nigga«).²⁰ Wieder gilt: So weit, so genreförmig.

nach innen gerichtete Kritik aufzugeben (vgl. bell hooks: *Outlaw Culture*, S. 138. Das Beispiel entnehme ich Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 30).

20 Vgl. Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 351–380. Ebenfalls interessant ist, dass der Song selbst bereits durch den Titel *Civic*, also einerseits der Kurzform für das Automodell Honda Civic, andererseits aber auch dem englischen Wort für »bürgerlich«, markiert,

Im Kontext des Albums gewinnen die Songs jedoch eine besondere Aufladung. Auf *Mann beißt Hund* wird aus den drei Perspektiven der Figuren Malik, Yasha und Karim (OG Keemos eigener bürgerlicher Vorname) erzählt, die im Intro-Song eingeführt werden. Zusätzlich gibt es einen anonymen Erzähler, der auf Skits zu hören ist, die über das Album verteilt sind, und der den drei Protagonisten in gebrochenem Deutsch kleine Sprüche über das Wesen von Hunden und Vögeln mit auf den Weg gibt. Gegen Ende des Albums findet sich außerdem OG Keemos eigene Erzählstimme, die aus seiner Position als Künstler und Verfasser der Texte spricht. Die Figur Maliks steht am deutlichsten für das Mindset, das Gangsta-Rap-Songs prägt. So sind auch die drei genannten Songs *Civic*, *Malik* und *Big Boy* deutlich mit seiner Figur verknüpft.²¹

Im Verlauf des Albums wird Karims Perspektive immer wichtiger, während er sich gedanklich von Malik emanzipiert. Motivisch werden die Songs durch das Bildpaar Hunde und Vögel zusammengehalten. Auf verschiedenen Skits werden diese Allegorien weiter entfaltet: Hier die Hunde, immobil, aggressiv und wehrhaft, dort die Vögel, mobil, frei und verwundbar.²² Die Figur Yashas wird dabei stärker mit der Allegorie des Vogels verknüpft, die Figur Maliks mit der des Hundes. Der Verlauf der Rahmenerzählung beschreibt Karims Übergang vom Hund zum Vogel. Auf den ersten Songs werden noch gehäuft Sprachbilder aus dem Wortfeld des Hundes verwendet (»nehm die Fährte auf«, »Hunger nach bunten Scheinen, Cali und Hundeweibchen«²³) und die Vögel als fremd markiert und als schwach dargestellt (»Der Block ist am brennen, tote Vögel fallen wieder aus der Luft«²⁴). Gegen Ende des Albums dagegen nimmt Karim langsam selbst die Rolle des Vogels an und beschreibt den Übergang von Hund zu Vogel:

Gibt es ein'n Himmel für'n Hund? [...]
 Ich zähl bis fünf und ich springe

dass es sich beim Diebstahl des Wagens um einen fehlgeleiteten Versuch der Teilhabe an der bürgerlichen Gesellschaft handelt.

- 21 *Civic* folgt auf das Ende des Intro-Tracks, wo Malik vorschlägt, ein Auto zu stehlen: »Malik sagte: »Fuck it, wer hat Bock auf Business?« / Zückte Draht und zeigte auf ein'n Civic«. Im Song *Malik* wird bereits durch den Titel Maliks Perspektive markiert. Und auf *Big Boy* heißt es am Ende: »Mein Bro sagt, ihr seid corny, denn ihr labert vor der Police / Er sagt, am besten sagst du gar keinen Namen, wenn sie dich fragen (No) / Aber wenn, dann sag ihn'n, es heißt nicht Malik, es heißt Malik«. Erzählt wird also – nicht immer ganz klar unterscheidbar – teils direkt aus Maliks Perspektive (*Malik*), teils aus der Perspektive von Karim selbst (*Big Boy*), allerdings hier am Anfang noch deutlich unter dem Einfluss von Malik stehend.
- 22 Auch der Albumtitel selbst bewegt sich in dieser Bildsprache. »Mann beißt Hund« ist dabei erst einmal eine unerwartete Umkehrung, in der die Entwicklung der Figur Karim zu OG Keemo im Laufe der Erzählung bereits angedeutet ist.
- 23 OG Keemo: *Big Boy*. Auf: Ders.: *Mann beißt Hund*.
- 24 OG Keemo: *Malik*. Auf: Ders.: *Mann beißt Hund*.

Entweder ich flieg oder werde zur Erinnerung [...]
 Ich witter, wenn Niggas nicht aus dem Rudel sind [...]
 Denn ich nehm seit ein paar Jahren schon Anlauf und bete nur, dass mir der Flug
 gelingt.²⁵

Gerade im Allegorie-Paar von Hund und Vogel finden sich die Werte eines typischen Gangsta-Rap-Mindsets und seiner Topoi kritisch in Frage gestellt. Auf dem Song *Vögel*, der aus der Sicht Yashas erzählt ist, wird das am deutlichsten. Indem er eine künstlerische Metareflexion auf den Lebensstil darstellt, der in den genretypischen Gangsta-Rap-Songs zu Beginn des Albums glorifiziert wird, rückt er diese in ein ambivalentes Licht. Auch in seiner Form spielt und bricht er mit regelpoetischen Konventionen des Gangsta-Rap.

Vögel fällt zuerst durch seine Länge auf: sechs Minuten Spielzeit, dabei keine Hooks und ein Beat, der weitgehend ohne Drums (also eigentlich strenggenommen ohne ›Beat‹) auskommt.²⁶ Umgebungsgeräusche und Dialogfetzen mischen sich immer wieder ins Instrumental und geben dem Song Anleihen eines Hörspiels. Darin besitzt er ein Moment intermedialerer Hybridität, wie es für die Gegenwartskunst insgesamt kennzeichnend ist.²⁷ Die Erzählung beginnt in medias res: »Ich wette, die Jungs fang'n zu wimmern an / Wenn alles nach Plan geht, dann landet jemand heute noch im Nimmerland / Ich berüh die Neun, doch falls ich diesen Riesen nicht bezwingen kann / Dann bleibt mir immer noch die Klinge in der Hand als Plan B«. Der Text markiert bereits hier Literarizität durch seine uneigentliche Sprache, die Übernahme von Topoi aus Mythen oder Märchen (der Held hat die Aufgabe einen Riesen zu bezwingen) und das Erzeugen von Spannung durch erzählerische Mittel. Weiter heißt es: »Dieser Raum ist gebrechlicher Stahl / Flächendeckend vernarbt, er krächzt und er klagt / An der Wand flimmert hektisch 'ne Zahl'nkette und warnt mich / Ein letztes Mal vorm Start, so als hätt ich 'ne Wahl«. Langsam begreifen wir, dass die erzählende Figur Yasha sich in einem Aufzug befindet. Die Fahrt nach oben löst bei ihm Erinnerungen an ein von typischen Gangsta-Rap-Szenen geprägtes Leben aus, die auf der Binnenebene wie eine Lebensbeichte erzählt werden. Die Ziffern des Fahrstuhls an der Wand sind dabei das strukturierende Element der Erzählung:

Die Ziffer an der Wand zittert in Rot
 Und so, wie sich die ›5‹ mit einer *line* in eine ›6‹ verwandelt

25 OG Keemo: Vertigo. Auf: Ders.: Mann beißt Hund.

26 Diese Art von Rap wurde in den USA vor allem von Roc Marciano und dem 2024 verstorbenen Rapper Ka etabliert. Gerade letzterer stand mit Alben wie *The Night's Gambit* (2013) für eine betont poetische Spielart des Rap. Der *drumless* Beat von *Vögel* lässt sich als musikalisches Zitat davon sehen.

27 Vgl. Juliane Rebentisch: Theorien der Gegenwartskunst. Hamburg 2013, S. 101–102.

Erinnert's mich an den Kollegen, der mit Päckchen handelt
 Und wie er diesen Sommer alles ausprobieren wollte
 Und wie wir beide 's letzte Schuljahr abbrechen und dann mit
 16 Jahren und sechs anderen auf der Treppe landen
 Und wie ich langsam check, wie schlecht mental sein letzter Stand ist
 Und wie er dann irgendwann mit Beruhigungsmeds behandelt wurde
 Und jetzt nur noch langsam antwortet und Sätze stammelt

Die Stufenfolge, markiert von den Ziffern der Fahrstuhlwand, folgt dem ambivalenten Aufstieg des Erzähler-Ichs in der Hierarchie des Blocks, der sich – wie sich am Beispiel des Freundes, der auf Drogen hängen bleibt, bereits andeutet – in Wahrheit als Abstieg herausstellt.²⁸ Wie die »5« an der Fahrstuhlwand durch einen zusätzlichen Strich der digitalen Anzeige zur »6« wird, so verwandelt sich auch der Freund des Ich-Erzählers »mit einer *line*« und betritt damit die nächsthöhere Ebene. Der Song reflektiert so in Form und Inhalt kritisch auf die Logik einer ›Straßenhierarchie‹, wie sie den vorangegangenen Gangsta-Rap-Songs zugrundeliegt und auch oft im genretypischen Hypermaskulinitäts- und Wettbewerbstopos impliziert ist.

Die Fahrstuhlfahrt endet und der zweite Part beginnt, als das Erzähler-Ich die Tür zum Dach des Hochhauses öffnet (musikalisch untermalt von einem neuen Streicher-Sample, auch der Mix des Songs wechselt in einen offeneren, räumlicheren Klang). Eingeleitet wird dieser zweite Part mit der Zeile »Das ist also die Siedlung wie Gott sie sieht«. Das Erzähler-Ich überblickt nach seinem Aufstieg zum ersten Mal den Block und die Regeln dieses sozialen Systems von oben, gewissermaßen aus der Vogelperspektive. Nachdem die eigenen Verstrickungen reflektiert wurden und das Erzähler-Ich ein Wissen darüber erlangt hat, wie das soziale System in dem es aufgewachsen ist, die eigene Lebensgeschichte geprägt hat, kann es dazu in reflektierende Distanz treten: »am Ende hab ich ihn doch besiegt / Jetzt kann mir egal sein, ob der Block mich liebt / Denn ich spür oft nicht mal Nostalgie«.

Das Hochhaus wird als der Riese offenbart, den es zu Beginn des Songs zu bezwingen galt: »Ich steh auf dem Kopf des Riesens / und triumphiere mit wunden Händen«. Nun, aus der Vogelperspektive, wird dem Erzähler-Ich allerdings auch klar, dass der ›Riese‹, mit dem es hier konfrontiert ist, sich nicht mit einer Klinge bezwingen lässt. Stattdessen wird gerade Sprache, die Mitteilung der erlangten Perspektive, zum Mittel, mit dem sich das soziale System bekämpfen ließe: »Ich brauche keine Klinge, ich brauch eine Stimme« heißt es in der vorletzten Zeile. Das Erzähler-Ich imaginiert sich in verschiedenen Rollen, die anstelle seiner selbst, im sozialen System einen Wandel anstoßen könnten:

28 Nachdem von der Erinnerung an einen eskalierten Streit erzählt wird, an dessen Ende ein Student »schreiend aus der Seite blute[t]« heißt es entsprechend, die Treppen-Metaphorik fortführend: »Ich schwor mir danach, ich hätt mit den Jungs ein'n Scheiß zu tun / Doch saß dann ein'n Tag später wieder mit ihn'n auf den gleichen Stufen«.

Vielleicht komm ich wieder, vielleicht in Form eines Briefs
 Adressiert an 'ne Mutter, deren Jobzusage ihren Sohn nicht mit Ot ticken ließ
 Vielleicht komm ich auch wieder mit Flügeln oder Gefieder
 Als Leader, als großer Bruder, der dir sagt: »Fass das Zeug nie an«
 Vielleicht als irgendein Grund, aus dem du lieber zuhause bleibst
 Statt draußen Streit zu suchen oder in ein Haus zu steigen

Auch diese vom Erzähler-Ich depersonalisierten Fantasien sind dabei wie der Verweis auf die Stimme an Sprache geknüpft: ein Brief, der Satz eines großen Bruders, ein Grund. *Sprachlich* ließe sich aus der eigenen Perspektive ausbrechen und jene Vogelperspektive erlangen oder vermitteln, in der der Song kulminiert.

Dem Erzähler-Ich selbst scheint diese Stimme aber paradoxerweise zu fehlen: »ich brauch eine Stimme«. Nach dieser vorletzten Zeile endet der Song mit dem angedeuteten Sprung des Erzähler-Ichs vom Hochhausdach. Durch den Verweis auf die fehlende Stimme aber auch durch den angedeuteten Suizid am Ende wird der Akt des Erzählens eigentlich unmöglich, es gibt niemanden mehr, der berichten könnte. Der Song legt also selbst offen, dass es sich um eine fiktive Sprecherposition handeln muss. Wer im Gegensatz zum Erzähler-Ich eine Stimme hat, ist der Interpret, OG Keemo, der sich in die Perspektive der Figur hineinversetzt und damit zwar im Rahmen des Albums autofiktional erzählt, allerdings auf *Vögel* nicht aus der eigenen Perspektive, sondern aus der Sicht mehrerer Menschen des eigenen Umfelds, die in der Figur Yasha zusammengefasst sind.²⁹ Damit bricht der Song mit dem Authentizitätsgebot, das für Rap bestimmend ist³⁰ und löst es zugleich ein. Es handelt sich um eine Geschichte, die durch die in Paratexten markierten autobiographischen Anteile Anspruch auf Wahrheit erhebt. In der Art wie sie vermittelt wird, wird sie dennoch fiktionalisiert, allerdings gerade, um ihre Aussagekraft zu verstärken.³¹

Vögel nimmt damit im Gesamtkonzept des Albums eine besondere Rolle ein. Motive, die sich zuvor in Form von genretypischen Gangsta-Rap-Songs fanden, werden intradiegetisch in die Erzählung eingebettet und kritisch reflektiert. Die in diesen Topoi implizite Stufenfolge einer Straßenhierarchie wird ebenfalls zum strukturbildenden Element von *Vögel*, allerdings mit der Wendung, dass der Aufstieg in dieser

29 Vgl. OG Keemo in ARIA NEJATI: OG Keemo über »Mann Beisst Hund«, Depression, Vaterschaft & Kriminalität, ab Min. 13:28, 22:05.

30 Vgl. Klein, Friedrich: Is this real?, S. 10, 158.

31 Der Gangsta-Rap-Topos vom »Song für die verstorbenen Brüder« (vgl. z. B. Fler: Warum bist du so?), wie er im Genre üblich ist, wird damit ebenso wenig auf klassische Weise bedient. *Vögel* verwendet stattdessen erzählerische Techniken, Figurenpsychologie und Allegorien, um poetisch ein umfassenderes Bild jenes sozialen Systems zu zeichnen, das mehrere Bekannte in den Tod getrieben hat.

Hierarchie ein fataler ist. Schließlich ergeben sich durch die gewählte Erzählstimme interessante Konsequenzen für das Rap-typische Authentizitätsgebot.

Gerade letzteres wird im Verlauf des weiteren Albums an verschiedenen Stellen wieder aufgegriffen. Auf *Töle* rappt OG Keemo aus der Sicht von Malik an sich selbst adressiert: »Alles, wovon du rappst, bin ich [...] Du machst Profit mit der Siedlung, in der ich wirklich leb«, OG Keemo rappt dann aus seiner eigenen extradiegetischen Perspektive als Künstler: »Ich bin seit ich Geld für's Reden krieg, geplagt von Überlebensschuld«. Schließlich werden Rezipient*innen adressiert, die nicht selbst aus dieser Welt kommen:

Das hier geht an den Hörer, der nicht versteh'n kann
Was Jungs wie du und ich geseh'n hab'n
Ich hoff, du bist okay
Dein Business ist dein Business, Bro, ich versteh
Du solltest die Dinge hören, die ich auf Songs nicht erzähl'n kann

Authentizität wird gerade durch den Verweis darauf erreicht, dass es sich um eine gefilterte, ästhetisch verfremdete Perspektive handelt.³² Das Erzähler-Ich reflektiert sowohl seine eigene Sprechposition wie auch die Position der Rezipient*innen, bricht so mit dem üblichen Authentizitätsgebot und holt es zugleich auf höherer Ebene wieder ein.

Das Album zelebriert den zur Schau gestellten Lebensstil einerseits selbst und enthält typische Gangsta-Rap-Songs, die sich als solche rezipieren lassen. Der größere Erzählrahmen unterläuft deren innere Logik im Verlauf des Albums aber zunehmend. Überlegungen, die die Erzählstimme OG Keemos selbst anstellt, verhandeln das Problem, dass er nun sprachlich von der Erzählung (von der Glorifizierung und Kritik) einer Lebenswelt profitiert, die nicht mehr seine eigene ist. Damit äußert er Gedanken, die sich auch bei aktuellen Vertreter*innen einer klassenbewussten Literatur finden.³³ Einerseits zeigt sich das Album seiner Literarizität und seiner eigenen Bedingungen bewusst und stellt eine explizite Aufforderung zur Interpretation dar, andererseits wird durch genreförmige Gangsta-Rap-Songs die Gefahr

32 Das wird noch unterstrichen durch den letzten Song des Albums *Ende*, der in starkem Kontrast zur inszenierten Rückblende auf *Anfang* seine Gegenwärtigkeit ausstellt und dadurch Authentizität markiert. Hier spricht nicht die Figur Karim, sondern der Künstler OG Keemo: »13. September, ich befinde mich fünf Wochentage / Vor der offiziellen Deadline der Albumabgabe [...] Ich hab Franky versprochen, dass ich sein'n Kopf bis zum Termin nicht ficke / Und dass das Outro geschrieben ist, wenn ich wieder aus Berlin zurück bin / Und hier bin ich im ICE Richtung Süden / Mit fünf Stunden, die fliegen, während ich grad dieses Lied abtippe«.

33 Man denke an Didier Eribons *Rückkehr nach Reims* (2009) oder Édouard Louis' *Das Ende von Eddy* (2014).

vermieden, zu stark als Anbiederung an eine bildungsbürgerliche Rezeption zu erscheinen. Diese Form der Mehrfachadressierung verbindet OG Keemo und Ebow.

Gattungs- und Klassenreflexion in Form und Inhalt

Die Songs von Ebow und OG Keemo zeigen, dass ein Verständnis der Gattung ›Raptext‹ entscheidend ist, um Texte angemessen zu begreifen, die mit Gattungsmarkern auf verschiedene Arten spielen, brechen oder diese bewusst ausklammern. Zugleich weisen solche Texte auf die Notwendigkeit hin, die Formsprache und literarische Dimension einzelner Raptexte zu betrachten und sie nicht auf die Zugehörigkeit zu einer Textgattung zu reduzieren. Sie sind gattungsreflexiv auf Arten, die sprachlich und erzählerisch innovativ sind und sind darin bereits mehr als Schemaliteratur, gewinnen also ihre Originalität nicht nur in der originellen *Erfüllung* von Gattungsparametern, sondern in einer eigenständigen Formsprache.

Sie verweigern dabei einerseits eine Vereinnahmung als Hochkultur, indem sie sich klar als Genretext zu erkennen geben. Andererseits geht man ihnen gewissermaßen gerade auf den Leim, wenn man sie als ›bloßen Genretext‹ betrachtet, insofern sie die Rezeptionserwartung eines *bourgeois gaze* ebenfalls reflektieren und diesen bewusst irritieren. Dieses ambivalente Verhältnis von Rap zur Hochkultur ließe sich auch an anderen Texten beobachten und zeigt womöglich, warum die Literaturwissenschaft sich in einer paradoxen Lage befindet, wenn sie Raptexte auf ihre Literarizität hin liest: Die Texte fordern eine solche Lesart einerseits heraus, insofern sie mit künstlerischem Anspruch auftreten und komplexe Strukturen entwerfen, verweigern im selben Augenblick aber auch eine bildungsbürgerliche Vereinnahmung, indem sie auf Blickregime reflektieren und sich explizit in eine Kontinuität mit anderen Texten der Gattung ›Raptext‹ stellen.

Diese ambivalente Haltung muss aber nicht zum Schluss führen, Raptexte von Seiten der Literaturwissenschaft ›in Ruhe zu lassen‹, sondern könnte ein Anstoß dazu sein, noch diese Dimension in die eigene Analyse mit aufzunehmen und damit den eigenen Standpunkt mitzureflektieren. Gerade darin kann die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Rap nicht nur in Bezug auf das Genre als Forschungsgegenstand etwas aufschlüsseln, sondern auch in Bezug auf die eigenen disziplinären Praktiken und sozialen Einbettungen. Nur so bekommt man außerdem in den Blick, wie viele Menschen, teils aus Lebenswelten, von denen sich in der Literatur höchstens in der Nachzeitigkeit des erfolgten gesellschaftlichen Aufstiegs erzählen lässt, in der Gegenwart teils künstlerisch ambitionierte Lyrik schreiben und performen, die wiederum quer durch alle Gesellschaftsschichten breite Rezeption erfährt.

Was sich – daran anschließend – ebenfalls in Frage stellen lässt, ist die Vorentscheidung, meist vor allem Popularität zum Kriterium für eine Beschäftigung mit den Texten zu machen. Während Texte von Capital Bra es in die Feuilletons schaffen,

gibt es zahlreiche durchaus erfolgreiche und viel rezipierte Künstler*innen, deren Texte ästhetisch ambitioniert sind und sich auf komplexe Arten mit Klassenfragen auseinandersetzen, die keine vergleichbare Nobilitierung durch den Kulturbetrieb erleben, die Künstler*innen zuteil wird, deren Texte ohnehin bereits durch ihren herausragenden kommerziellen Erfolg Anerkennung erfahren. Würde man dieser Logik in der Literatur folgen, so müsste man vor allem Sebastian Fitzeks Kriminalromane in Rezensionen besprechen oder im Bereich der Lyrik Rupi Kaur einen Großteil aller Feuilletontexte und literaturwissenschaftlichen Analysen widmen. Das Wissen um literarisch interessante Raptexte (und die Suche danach) sollte die Literaturwissenschaft hier eher als Teil ihrer Arbeit und Expertise verstehen, denn als Rechtfertigungsproblem. Durch seinen Einfluss *und* seine ästhetische Prägnanz erweist sich Rap als relevante Form von Gegenwartslyrik. Gerade im Moment seiner zunehmenden Vermarktung sollte auch der zweite Aspekt nicht in Vergessenheit geraten.

Diskographie (Transkriptionen M. P.)

Ebow: Canê. Alvozey u. a. 2022.

Fler: Warum bist du so? Auf: Ders.: Der Staat gegen Patrick Decker. Maskulin 2015.
Hustensaft Jüngling feat. LGoony: Gucci Store. Auf: Hustensaft Jüngling: Classics.
Money Gang 2018.

Kollegah: Genozid. Auf: Ders.: Zuhältertape Vol. 4. Selfmade 2015.

Kollegah: Morgengrauen. Auf: Ders.: King. Selfmade 2014.

OG Keemo: Mann beisst Hund. Chimperator 2021.

Ufo361: Balenciaga. Auf: Ders.: 808. Stay High 2018.

Vega & Bosca: Meine Feinde. Auf: Various: Willkommen im Niemandsländ. Wolf-pack 2014.

Literaturverzeichnis

Alim, H. Samy: Straight Outta Compton, Straight aus München: Global Linguistic Flows, Identities, and the Politics of Language in a Global Hip Hop Nation. In: Ders. u. a. (Hg.): Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language. New York 2009, S. 1–25.

Baßler, Moritz: Interpretation und Gattung. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart 2010, S. 54–56.

Bradley, Adam: Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop. New York 2009.

hooks, bell: Outlaw Culture. Resisting Representations. New York 2006.

- Klein, Gabriele, Malte Friedrich: *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt a. M. 2003.
- Lyle, Samantha. A.: (Mis)recognition and the middle-class/bourgeois gaze: A case study of *Wife Swap*. In: *Critical Discourse Studies* 4/5 (2008), S. 319–330.
- Mulvey, Laura: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen* 3/16 (1975), S. 6–18.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst*. Hamburg 2013.
- Schwerdtner, Ines: Hip-Hop – zwischen Befreiungsverlangen, Repressionslust und Geschäft. Editorial. In: *Das Argument* 327 (2018), S. 301–302.
- Staiger, Marcus: Kopflose Provokation und Klassenkampf ohne Klassenbewusstsein. Was anfangen mit deutschsprachigem Rap, nachdem er den Echo zerstört hat? In: *Das Argument* 327 (2018), S. 371–376.
- Wolbring, Fabian: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen 2015.
- Zymner, Rüdiger: Zur Gattungstheorie des ›Handbuches‹, zur Theorie der Gattungstheorie und zum »Handbuch Gattungstheorie«. Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart 2010, S. 1–5.

Medienverzeichnis

- ARIA NEJATI: OG Keemo über »Mann Beisst Hund«, Depression, Vaterschaft & Kriminalität – Interview mit Aria Nejati. In: YouTube (10.1.2022), <https://youtu.be/J2w9zMCoO2o?si=LiMjZODxru9vc7Ii> (Stand 29.1.2025).

