

»Und die Nummer, die du zählst, soll drei und nur drei sein!«

Mehrfachadressierung, Multiperspektive und Metapoetik in intertextuellen Rap-Tracks für Kinder (& Jugendliche)

Nils Lehnert

1. Einleitung

Bezogen auf die Prämissen dieses Sammelbands stellt sich ein Widerspruch wie folgt dar: Ist einerseits die Bestandsaufnahme zu unterschreiben, dass die Literarizität oder auch Poetizität von Deutschrap noch unzureichend aufgearbeitet wurde, muss dies andererseits nicht heißen, dass die Applikation »des bildungsbürgerlichen Theorie-Kanons« auf Rap-Tracks notwendigerweise »die genuin literarische Dimension und Qualität der Texte« übersehen muss.¹ Vielmehr scheint es mir, dass nur durch die Aufbietung eines Mindestmaßes an theoretischem Analysebesteck Fragen danach, welche literarästhetischen Facetten Deutschrap mitbringt, zufriedenstellend beantwortet werden können (und in diesem Zug sind auch übers Ziel hinausschießende Feuilleton-Feuerwerke zumindest insofern wünschenswert, als sie graduell dem noch immer virulenten kategorischen Ausschluss des Rap aus Diskursräumen, in denen vor allem ›Hochkultur‹² verhandelt wird, entgegenwirken).

In der Versammlung literatur-, kultur- und medienwissenschaftlicher Analysen im Rahmen des Bands ist dieser Widerspruch aber nur ein scheinbarer, wie im Folgenden gezeigt wird, wenn der Artikel durchaus theorieschwanger, aber immer der Basis der literarischen Dimension des Materials verhaftet der Fragestellung nachgehen wird, wie Kinder- und Jugend-Rap (KJR) mittels des Mittels Intertextualität a) unterschiedliche Publika adressiert, b) Spiele mit Perspektiven elaboriert und c) poetische Positionen auf ein Metalevel hebt.

Wenn man sich generell fragt: »Inwieweit erweitert Deutschrap die dichterischen Möglichkeiten der deutschen Sprache?«,³ dann sollte man für das Distrikt des

1 Ingold, Paß: Call for Papers.

2 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 136.

3 Ingold, Paß: Call for Papers.

KJR vermutlich die Kirche zunächst im Dorf lassen, zumal die ästhetische Dimension und also poetische Funktion⁴ der Rap-Tracks für Kinder und Jugendliche nicht so ausgeprägt ist, wie bei Kendrick Lamar oder anderen. Zugleich darf man aber sagen, dass eine Menge im Fluss ist – und wenn man sich die Entwicklung von etwa Literatur, Film, Serie oder Hörspiel für Kinder und Jugendliche in den letzten Dekaden anschaut und welche Quantensprünge in puncto Qualität und Ambition, allgemeiner postmoderner Tendenzen der Pluralität von Stilen, des medienreflexiven Einsatzes und polyphoner Erzählstimmen zu verzeichnen sind, dann stehen diese Tendenzen auch für KJR zu erwarten bzw. zu erhoffen.

Insbesondere intertextuell operierende Tracks sind (schon jetzt) dazu angetan, wenn man den Titel der Tagung, auf welcher dieser Sammelband fußt, spielerisch ernstnimmt, für den Büchner-Preis in Frage zu kommen – jedenfalls sind mit Lewitscharoff, Becker, Goetz, Beyer, Wagner, Mora, Bärfuss, Erb, Setz und Özdamar Intertextualitätsfreund*innen prominent versammelt. Diesen stellt der Beitrag Nimscheck, Pauli, Sump, Lütke, Hantzsch et al. an die Seite, die als *Deine Freunde*, *Bummelkasten*, *Sukini* und weitere solo oder als Formationen Rap-Musik (auch) für Kinder und Jugendliche präsentieren. Ausgewählt wurden diese Akteur*innen aus dem deutschsprachigen Rap-Universum für Kinder und Jugendliche aufgrund ihrer literarästhetischen Avantgardeposition im Allgemeinen⁵ und ihrer (damit verbundenen) Affinität zur intertextuellen Arbeitsweise im Besonderen.

Untersuchen werde ich exemplarische Tracks auf die drei in KJL/M-Gefilden generell wichtigen und hochwertigen M-Wörter: Mehrfachadressierung, Multiperspektive, Metapoetik. Dabei fokussiert der Beitrag hauptsächlich die textuellen Verweise, obwohl die Palette an Intertextualitätsformen natürlich exponentiell ansteigt, je mehr Modalitäten man mitberücksichtigt, und Rap erfahrungsgemäß in mehr als einer medialen Arena stattfindet (Stichwort Audiovision). An exponierten Stellen nehme ich auch die Musikvideos in den Blick.

2. Minikartographie: Kinder- und Jugend-Rap

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit speist sich aktueller KJR freilich aus der reichen Historie von Kinderliedern generell, entwickelte sich also aus einer Tradition, siehe Eddi & Dän, die als Mitglieder des Wise-Guys-Quintetts das A-capella-Konzept auf das Kinder- und Jugendmusikgleis setzten und dabei auch Rap-Tracks ins Repertoire nahmen. Auch alte Lieder im neuen Look zählen dazu, wenn etwa Thomas D zur Kindercompilation *Giraffenaffen* (2012) den Track *Hätt' ich Dich heut' erwartet* beisteuert. Ohnehin Kunstschaffende sprangen zudem anlassgebunden auf den rollen-

4 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 138–139.

5 Vgl. Siegmund: Sukini, *Deine Freunde* & *Giraffenaffen*.

den Zug und haben Rap als Vehikel gewählt, um das Image von Marken wie der *Maus* oder der *Sesamstraße* zu verjüngen. Auch eingebettet in andere Medienverbünde wie *Bibi und Tina* oder *Die Schule der magischen Tiere* ist Rap mittlerweile schlechterdings im paradigmatischen Register enthalten und wird für die fiktionsinterne wie -externe Musikspur dienstbar gemacht.

Nach diesen Initialzündungen ist KJR als eigenes Genre grob seit der Jahrtausendwende omnipräsent und überaus erfolgreich; geprägt etwa durch Storytelling, Wortwitz, Komik, Inklusions- und Ökologie-Bestrebungen, Gewaltfreiheit und Empowerment, Adoleszenz und Abgrenzung von den Erwachsenen. Nicht nur die Texte sind dabei häufig bereits präexistent, insbesondere Melodie, Rapstil und Beats werden regelmäßig »geklaut«, Virtuosität und Flow haben ein vergleichsweise geringes Gewicht. Vielen dieser multimodalen Artefakte ist schon durch ihre spezifische Entstehungsbedingung eine notwendige Bezugnahme auf Texte und/oder andere Medien eingeschrieben; davon abzugrenzen sind Tracks, die hier in den Fokus genommen werden, die bewusst und frei von solchen Kontexten auf Intertextualität setzen.

3. Intertextualität und Rap (für Kinder und Jugendliche)

Ein Blick in den bildungsbürgerlichen Theoriekanon zeigt dabei sowohl, wie differenziert werden, als auch, wo man generell auf Ausformungen stoßen kann. Allgemein lässt sich zunächst analogisieren: »Wenn es den Literaturwissenschaften um das ›Leben‹ von Texten zu tun ist [...], dann geht es [...] [Intertextualität und Intermedialität; N.L.] um deren Verwandtschafts- und Beziehungsverhältnisse.«⁶ Intertextualität lässt sich eng fassen (Text zeigt auf Text) oder weit (alle medialen Produkte sind mit anderen medialen Produkten verbunden, da man Artefakte nicht ex nihilo kreieren kann). Wenngleich begrifflich sperrig, hat Gérard Genette hier ein wenig Ordnung geschaffen. Er subsummiert Intertextualität unter den *umbrella term* der Transtextualität und unterscheidet fünf Typen:⁷

- *Intertextualität* im engeren Sinne, die Übernahme von Teilen aus anderen Texten, für die das (wörtliche) Zitat als Beispiel gelten kann;
- *Paratextualität*, die Beziehung eines Textes zu den Texten, die zwischen dem (Haupt-)Text und dem Textaußen vermitteln, wie Titel, Vorwort, Fußnoten, Klappentexte usw. [...];

6 Isekenmeyer u. a.: Intertextualität und Intermedialität, S. V.

7 Sowohl der Titel dieses Beitrags als auch die Begriffsverwendung innerhalb setzen Intertextualität in einem weiten Sinne mit Transtextualität synonym; wenn feinere Differenzierungen erforderlich werden, wird von Intertextualität im engeren Sinne gesprochen.

- *Metatextualität*, die Relation zwischen einem Text und Texten über diesen Ausgangstext wie Kommentar oder Kritik;
- *Hypertextualität*, die Überführung eines Textes in einen anderen Text;
- *Architextualität*, die Beziehung eines Textes zu der Textklasse, der er angehört.⁸

Das sind die grundsätzlichen Formen, die man nun noch von Anspielung bis Zitat feingliedern kann mit Parodie, Pastiche, Plagiat dazwischen. Alle Manifestationsformen können mehr oder weniger markiert auftreten, zugleich umfangreicher oder nur punktuell verwendet werden.⁹ Außerdem lassen sie sich nach ihrer Textfunktion unterscheiden in Kritik, Komik, Überspitzung, Satire, Kommentar, Wiedererkennung, »Hommage als Bezeugen von Verehrung für ein berühmtes Vorbild [...] bis hin zur [...] aggressiven Destruktion«¹⁰ – wobei im Rap weitere spezifische hinzutreten. Bezogen auf Medien für Kindheit und Jugend hat Andreas Wicke insbesondere fünf Meta-Funktionen herausgearbeitet: »Polyphonie und semantischer Mehrwert«, »Komik«, »Intellektuelles Spiel«, »Kulturelles Gedächtnis« sowie »Leseförderung«.¹¹

Viele dieser Formen und Funktionen treten auch im Rap auf. Mit Angela Oster lässt sich festhalten, dass die »Texturen des Rap [...] in eine weit ausgreifende Diskurspraktik ein[gebettet sind], die wesentlich intermedial formiert ist.«¹² Tamara Bodden arbeitet heraus, dass neben der omnipräsenten Samplingkultur, die durch und durch intertextuell motiviert ist, und neben direkten Zitaten insbesondere Systemreferenzen auf den Ebenen der Songthemen (bspw. autoreferenzieller Szenediskurs), der Sprechhandlungen (Adressatenbezug, Boasting, Dissing, Representing) und Rap-Rhetorik (Tropen, Vergleiche, Buchstabieren, Homonymiespiele etc.) eingesetzt werden.¹³ Durch die Adaption der Formen und Funktionen von Intertextualität für das Medium Rap entstehen auch nach systeminternen Spielregeln funktionierende Funktionszusammenhänge, sodass beispielsweise Beglaubigung der eigenen *realness*, Coolnesspostulate, bestimmte Topoi oder Aushandlungen von Zugehörigkeit und Abgrenzung aufgerufen werden können.

Ein erstes Beispiel für eine klare Markierung auf struktureller Ebene mit interner Referenz auf das System »Rap« und der doppelten Funktion des *basking in reflected glory*, also sich im Abglanz des Großen zu sonnen und sich selbst aufzuwerten, sowie der einer Hommage, stellt DIKKAs *Pommes mit Mayo* (2021) dar.¹⁴ Simon Müller-Lerch a.k.a. Sera Finale, einer der erfolgreichsten deutschen Songwriter (etwa für

8 Isekenmeyer u. a.: Intertextualität und Intermedialität, S. 3.

9 Vgl. Isekenmeyer u. a.: Intertextualität und Intermedialität, S. 7–8.

10 Isekenmeyer u. a.: Intertextualität und Intermedialität, S. 83.

11 Wicke: Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur.

12 Oster: Sich selbst sprechende Sprachen, S. 44.

13 Vgl. Bodden: C'mon das geht auch klüger, S. 101.

14 DIKKA: Pommes mit Mayo. Auf: Ders. Oh Yeah!

Savas und Sido), der mit Nashornmaske in Sido-Manier als DIKKA für die Kleinsten rappt, klopft bei den ganz Großen an: bei Naughty by Nature, und adaptiert in Rap- und Musik-Duktus deren *Hip Hop Hooray* (1993). Es nimmt sich schon etwas wohlfeil aus, wenn mit Pommes mit Maaaaa-yooooo, Maaaaa-yooooo kokettiert wird, aber sofern es etwa zur Anschlusskommunikation taugt, den Kindern das Original vorzuspielen, ist ja auch schon etwas gewonnen und die Saxofonsamples sind gut gealtert.

Etwas weniger mit dem Holzhammer der Wiedererkennungspflicht markiert ist der Vergleich von Deichkind und Deine Freunde. Heißt es im Prätext von *Leider geil* (2012) in unverwechselbarer Deklamation: »Autos machen Dreck, Umwelt geht kaputt / Doch 'ne fette neue Karre ist – (leider geil)«, ¹⁵ wird in *Deine Freunde* (2019) daraus: »Draußen is kalt, ich leck am Geländer / Tsunge bleib häng'n. Aua (Aua)« ¹⁶ oder: »Süße kleine Katze, eben noch lieb / zerkratzt mir den Arm. Aua (Aua)«. Hier werden Raptechnik, Flow, Versstruktur und Trackarchitektur vom Prätext adaptiert, ohne Plagiatsabsicht, sondern mit dem Fokus auf spielerischer Anverwandlung.

4. Analysen

Auch Rap für Kinder und Jugendliche arbeitet also auf mehreren Ebenen transtextuell, was im Folgenden in Bezug auf die drei Ms – Mehrfachadressierung, Multiperspektive, Metapoetik – in kurzen exemplarischen Einzelanalysen vertieft wird. Die Denkoperation ist quasi immer: Intertextualität ist gleich/befördert/bedingt/ist verbunden mit X; und in einem ersten Schritt ist X gleich Mehrfachadressierung.

4.1. Mehrfachadressierung: Von heiligen Handgranaten, glitzernden Pizzas und den krassesten Schlitten

Durch Verweisspiele, die (auch) für ältere Rezipierende einen Reiz haben oder sogar nur von älteren, weiseren Hörer*innen dekodiert werden können, entsteht, wie auch in anderen Medien für Kinder und Jugendliche, Mehrfachadressierung. Das kann All-Age-Komponenten einschließen (also alle haben etwas davon), muss es aber nicht; insbesondere dient dann das quasi nicht-geteilte Wissen zur Evozierung von Anschlusskommunikation (bspw. im Track *C64*, 2020, von *Deine Freunde*, in dem es durch die Referenz auf den »Brotkasten« offenkundig nicht mehr um die Lebensweltrealität aktueller Kinder geht, aber durchaus um geteilte Grundmuster

15 Deichkind: *Leider geil*. Auf: Dies.: Befehl von ganz unten. Alle Rap-Track-Zitate des Artikels stammen aus eigener Transkription (N. L.).

16 *Deine Freunde*: Aua. Auf: Dies.: Helikopter.

menschlicher Erfahrung, wie elterliche Verbote etc.).¹⁷ Verschiedene Formen von Transtextualität sind im Bereich der Mehrfachadressierung wirksam, es dominieren Intertextualität im engeren Sinne und Hypertextualität.

Monty Pythons satirische Heiliger-Gral-Verhohnepipelung *Die Ritter der Kokosnuß* (*Monty Python and the Holy Grail*, 1975) umfasst eine Episode, in der Bruder Maynard den Rittern die Heilige Handgranate von Antiochia, gewissermaßen die kirchliche Wunderwaffe, im Kampf gegen das Killer-Kaninchen bringt. Filmisch wird die ›Bedienungsanleitung‹ klerikal-klamaukesk zelebriert: »Sodann sollst du zählen bis drei. Nicht mehr und nicht weniger. Drei allein soll die Nummer sein, die du zählst. Und die Nummer, die du zählst, soll drei und nur drei sein! Weder sollst du bis vier zählen noch sollst du nur bis zur Zwei zählen; es sei denn, dass du fortfährst zu zählen bis zur Drei. Die Fünf scheidet völlig aus.«¹⁸ Dieses Filmzitat greifen Deine Freunde im Track *Mein lieber Freund, ich zähl bis drei!!!* (2017) als O-Ton und in voller Länge auf. Prima vista ist das ›nur‹ intertextuell im engeren Sinne, genau genommen aber öffnet es eine mehrdimensionale transtextuelle Spielwiese. Vom Titel (drei Ausrufezeichen) über den Text (Zahlenmystik und Wortspiele im Dienste der Dreiheit dienen als verbindendes Element, konkrete und wiederum intertextuelle Bezüge manifestieren sich in Lines wie »aller guten Dinge sind drei / das wusste schon Reinhard Mey«¹⁹) bis zum Bild (verschiedene Formen der räumlichen und körperlichen Inszenierung des Trios, die Adidasstreifen, vgl. Abb. 1) wird die Drei zum Strukturprinzip erhoben.

Abb. 1: Screenshots aus: *Deine Freunde: Deine Freunde – Mein lieber Freund, ich zähl bis drei!!!*



Quelle: Screenshots N. L.

17 Vgl. *Deine Freunde*: C64. Auf: Dies.: Das Weihnachtsalbum.

18 Gilliam, Jones (R): *Die Ritter der Kokosnuß*.

19 *Deine Freunde*: *Mein lieber Freund, ich zähl bis drei!!!* Auf: Dies.: *Keine Märchen*.

Intertextuelle Polyphonie nach Wicke wird evoziert, wenn die beiden Artefakte in produktiven Austausch geraten²⁰ – und das tun sie im vorliegenden Fall durchaus. Zwar wird die Brutalität mitsamt der Kirchen-/Religionskritik ausgespart, aber der Modus der Kritik bleibt beibehalten: etwa an den zwischen gebothafter Apodiktik und Hilflosigkeit changierenden hohlen Floskeln und auch Drohgebärden der Eltern im Rap, was im Film die simuliert-christlichen Worthülsen der Gewaltverherrlichung darstellten. Der Prätext als Spender von Elementen färbt mithin auf den Rap-Track ab, dieser wiederum lässt sich lesen als Rückbezug auf jenen: etwa als kleine Hommage an Monty Python. Nicht nur die primär adressierten Hörer*innen, sondern eben auch die Leute, die die Platte kaufen (oder den Streamingdienst zahlen), die Gatekeeper*innen in Person der Eltern und Lehrer*innen wollen unterhalten sein.²¹

Sukinis Track *Glitzer* (2019)²² hingegen macht nicht punktuell, sondern flächig mannigfache Anleihen in Form eines Gesamtanklangs an die *Pizza* (2017)²³ der Antilopen Gang, mit globaler Transtextualität samt hypertextueller Systemreferenz.

Vergleich zwischen Antilopen Gang und Sukini feat. Saskia Lavaux

Antilopen Gang: *Pizza*

Diese Welt zerfällt, überall Krisen oder Krieg
Die Bienen sterben, Terror in Brüssel und Paris
Die Pole schmelzen, die Regierung macht die Grenzen dicht
Xavier singt, in Europa wird nach rechts gerückt
Das ist echt verrückt! Leute, ist das nötig?
Frieden auf der Welt wär' von heut auf morgen möglich
Ah yeah, wir alle hier sind gleich

Und wir wollen auch das Gleiche – ich kann es dir beweisen
Es klingelt an der Tür, dann kommt der Lieferant

Sukini feat. Saskia Lavaux: *Glitzer*

Diese Welt zerfällt in Rosa und Blau
Irgendwie gibt es nur zwei Farben wieso eigentlich genau
Und diese beiden Farben sind genauestens sortiert
Für Jungen und Mädchen, hab das bis heute nicht kapiert
Grün, Braun, Rot, Gelb, Schwarz, Lila, Türkis
Warum tragen nicht alle Kinder alle Farben die es gibt
Wir kennen es vom Regenbogen, wissen es vom Prisma
Die Welt kann so bunt sein, wir berieseln sie mit Glitzer
Skateboard, Gitarre, Stifte, Springseil und Schminke

20 Vgl. Wicke: Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur.

21 Dass KJR-Akteur*innen häufig auch für Erwachsene gerappt/getextet haben, wäre unter dem Aspekt von Mehrfachadressierung zu durchdenken, da jene vermutlich auch unterschiedliche andere »Ohren« aus der Szene adressieren und Props erhalten wollen.

22 Sukini feat. Saskia Lavaux: *Glitzer*. Auf: Sukini: Schmetterlingskacke.

23 Antilopen Gang: *Pizza*. Auf: Dies.: Anarchie und Alltag.

Antilopen Gang: Pizza

Mit dem dampfenden Symbol unsrer Hoff-
nung in der Hand
Die heilige Scheibe, die alle vereint
Die Weisheit der Menschheit, gebacken in
Teig
Oh, ich glaube fest daran
Dass uns Pizza retten kann!
Sie verbündet diese Welt
Baby, lass uns Pizza bestellen!
Oh, ich glaube fest daran
Dass uns Pizza retten kann!
Jeder Revolutionär
Braucht nur Pizza und Gewehr!

Sukini feat. Saskia Lavaux: Glitzer

Ist da Glitzer drauf oder wenigstens drinnen
Gummistiefel, Winterjacken, Schlafanzug
Ein Leben ohne Glitzer ist gar nicht gut
Oh ich glaube fest daran
Dass uns Glitzer retten kann
Wir verschönern diese Welt
Glitzer für alle und uns selbst
Oh ich glaube fest daran
Dass uns Glitzer retten kann
Jeder Revolutionär
Braucht nur Glitzer ungefähr

Als kardinale Funktion dieses Covers kommt in Betracht, die ›linksgrünversifften‹ Agenda umzutopfen, die Grundeinstellung als Metagitter zu nehmen und neu zu begrünen. Die waffenbejahende Linksradikalität (»Gewehr«) wird zurückgeregelt, Diversity tritt an die Stelle des Vakuums. Mehrfachadressierung ist hier schwerlich zu behaupten, sind die Bezüge zumal in ihrer intermedialen Tragweite nicht ohne weiteres dekodierbar – sehr wohl aber, wenn es konkreter hyper- wie architekturell um bekannte Muster und deren Variation geht, wie im Track *Die krassesten Schlitten* (2020) von Deine Freunde:

(Na, pass mal auf jetzt, was ich hab!)
Sicherlich habt ihr auch schon gehört
Womit so mancher Angeber prallt
Mein Haus, meine Yacht, mein Schlitten
Sitze aus Leder, Lenkrad aus Gold
Jeder baut seinen eigenen Fuhrpark
Und macht vor den Leuten auf ganz dicke Hose
Aber einer weiß längst Bescheid
Lässt sich nicht blenden und durchschaut das Gepose

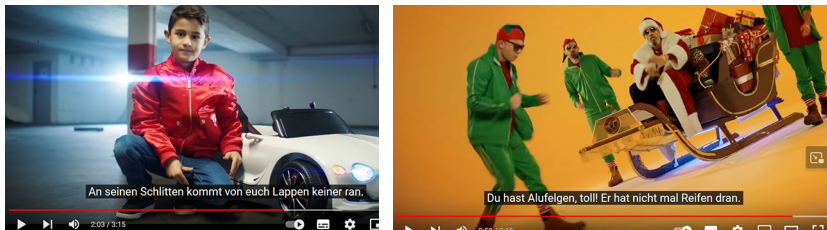
Audi, BMW, Mercedes-Benz
Alles nicht so mega wie du denkst
Du hast dich geschnitten
Wenn du denkst, das sind die krassesten Schlitten
Porsche und Ferrari, keine Chance
Auch wenn du im Lamborghini kommst
Du hast dich geschnitten
Wenn du denkst, das sind die krassesten Schlitten

Den heftigsten Schlitten hier hat immer noch der Weihnachtsmann
 An seinen Schlitten kommt von euch Lappen keiner ran
 Du hast Alufelgen, toll! Er hat nicht mal Reifen dran
 Den heftigsten Schlitten hat immer noch der Weihnachtsmann
 (Den hab immer noch ich, der Weihnachtsmann)²⁴

Dass im Rap Boasting und Dissing Grundmechanismen sind (»ihr Lappen« = Diss; »Den hab immer noch ich, der Weihnachtsmann« = Boast), dass Affalterbach als Produktionsstandort für AMG-gepimpte Mercedes hoch im Kurs steht, wissen viele Hörer*innen, was auf Videoebene stereotyp bis in die Modellwahl, Kleidung und Pose (»Russenhocke«) gedoppelt wird (vgl. Abb. 2). Wer es noch nicht gehört haben sollte, wird hier quasi in die Lage versetzt, es zu wissen (»sicherlich habt ihr auch schon gehört«), wer es schon wusste (viele), genießt die intellektuelle Facette der Intertextualität (Szene-Insider-Wissen).

Unmittelbarkeit und Polyvalenz finden sich in vielen weiteren Formulierungen wie etwa in: »alles nicht so mega, wie du denkst«: Kann einerseits die bestehende Glorifizierungsschraube im Sinne eines Fabian Wolbring'schen Wettbewerbstopos²⁵ eine Runde weitergedreht werden, ist die Persiflage des Schlittengames genauso in Reichweite, indem es als Sackgasse ausgewiesen wird (»durchschaut das Gepose«).

Abb. 2: Screenshots aus: *Deine Freunde: Deine Freunde – Die krassesten Schlitten*.



Quelle: Screenshots N. L.

Am vorliegenden Beispiel ist auch das Spiel mit unterschiedlichen Perspektiven im Kontext von Sprecherkonstruktionen apart. So gibt es einen Wandel im Adressat*innen-du/ihr: »Sicherlich habt ihr auch schon gehört« richtet sich an die reflektierte Zuhörer*innenschaft, »womit so mancher Angeber prollt« hingegen switcht

24 Deine Freunde: Die krassesten Schlitten. Auf: Dies.: Das Weihnachtsalbum.

25 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 362–364.

in einen Diss gegenüber dritten Personen. »Mein Haus, meine Yacht, mein Schlitten« ist dann quasi die parodierte interne Fokalisierung dieser Gruppe, von der pauschal »Jeder« erwähnt wird. Aber in Nullfokalisierung tritt nun wieder ein Sprecher auf (»Aber einer weiß längst Bescheid«), der alle Signale für eine olympische Nullfokalisierung im Gepäck hat: den Blick über die Hic-et-nunc-Origo hinaus, zeitlich zurück, räumlich über den Tellerrand, mit privilegierter Wertungskompetenz ausgestattet etc. – um dann wiederum das lyrische Du in den Kreis der Gedisssten einzuschließen (»Du hast dich geschnitten«, du, im Lamborghini, du ...). Schließlich tritt der Weihnachtsmann *himself* auf, der mit elektroakustisch manipulierter Stimme, Goldkette und GhettoBlaster den Babo markiert und eine weitere Perspektive etabliert (Abb. 2).

4.2. Multiperspektive (samt Metalepse): Quatsch mit Aggro-Hausmeistern

Damit wurde aber eigentlich schon aus der Mehrfachadressierung in den Bereich der Multiperspektive gefadet. Generell gibt es mehrere Phänotypen derselben, populär im Fun-Rap sind etwa die *Ich-So,-Er-So*-Arrangements (Eins Zwo, 1998),²⁶ in der Rappende selbst unterschiedlichen Interessensgruppen Wort und Stimme leihen, aber natürlich auch Varianten, in denen mehrere Rappende denselben Sachverhalt aus unterschiedlicher Perspektive beleuchten bzw. ein heterodiegetischer Erzähler das multiperspektivische Setting liefert, wie in Fünf Sterne Deluxe' *Willst du mit mir geh'n?* (1998).²⁷ Raps werden stets deklamiert, stets liegen Sprecherrollen vor, die die Differenz von Mensch und Rap-Persona markieren.²⁸ Diese Variante findet im KJR beispielsweise in Form von Kind vs. Eltern statt (*Einfach klein sein*, 2012),²⁹ häufig auch von Schüler*in vs. Lehrkraft – oder in unterschiedlich ausgestalteten Gegenpositionen zum Hausmeister. »Alle kriegen Angst, wenn der Hausmeister kommt«,³⁰ heißt es bei Deine Freunde im gleichnamigen Track *Wenn der Hausmeister kommt* (2019). Zwar wird dessen Verhalten eingeordnet und die Werbetrummel für prinzipielle Perspektivübernahme und Anti-Vorverurteilung gerührt, aber dann kommt der popkulturell verbürgte (Filch aus *Harry Potter*) Hausmeister-Diss dennoch mit voller Wucht. Diese Genrevorlage dreht Bummelkasten hyper- wie architextuell auf den Kopf mit dem Rollengedicht-Rap *Hausmeister Klaus*.

Schon auf der Videospur verweisen die Insignien auf Aggro Berlins Sägeblatt, die Scratches und dutzendfachen Verweise auf die Old School – metareferenziell

26 Vgl. Eins Zwo: Ich so, Er so. Auf: Dies.: Sport.

27 Vgl. Fünf Sterne Deluxe: Willst du mit mir geh'n? Auf: Dies.: Sillium.

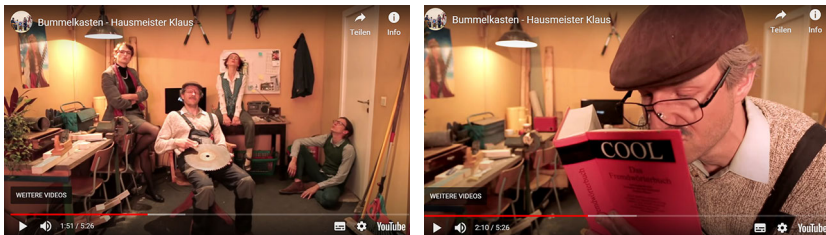
28 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 396.

29 Vgl. Deine Freunde: Einfach klein sein. Auf: Dies.: Ausm Häuschen.

30 Deine Freunde: Wenn der Hausmeister kommt. Auf: Dies.: Helikopter.

auch in Form der alten Schule (vgl. Abb. 3). Das wird überdies performativ beglaubigt, indem die zurückgenommene Habitusinszenierung (Langsamkeit) ausgestellt wird. Hier reichen sich Mehrfachadressierung (was das Sägeblatt soll, ist ggf. erläuterungsbedürftig) mit unüblicher Perspektivenwahl die Hände, indem wir einen Einblick in die Blackbox ›Hausmeisterbüro‹ erhalten und Klaus zugleich als DJ/MC aufgewertet wird. Schon in den ersten Lines wird unmittelbar auf Sidos *Mein Block* (2004) Bezug genommen: »Meine Schere, meine Säge, meine Flex«³¹ – das Rap-spezifische Flexen, das auch bei der Logowahl von Aggros Sägeblatt eine Rolle spielt, wird indessen durch die tatsächliche Notwendigkeit eines solchen Utensils für den Hausmeister perspektivisch gegen den Strich gelesen und seiner Metaphorik entkleidet, zugleich aber auch als Fetisch gelabelt und erhält somit die Deutungsoffenheit zwischen Parodie und spielerischer Ehrerbietung.

Abb. 3: Screenshots aus *Bummelkasten: Hausmeister Klaus*.



Quelle: Screenshots N. L.

Was hier ziemlich dezidiert stattfindet, dass qua Perspektivübernahme eine popkulturelle Negativfigur für Erwachsene wie für Kinder mit Sympathie, Nachvollziehbarkeit und Tiefe (so verweist etwa das Herr-und-Knecht-Zitat auf Bibel, Tolstoi, Nietzsche) ausstaffiert wird, wird in Sukinis Track *Quatsch* (2019) in Form von Perspektivenexperimenten samt Metalepse auf ein anderes transtextuelles Level gehoben. Wie häufiger bei Sukini, die ehemals als Sookee für Erwachsene rappte, wird Figuren – insbesondere weiblichen – feministisch gedacht eine Vita unterlegt. Dadurch wird die vermeintliche (wie im Falle der Videospielfigur Prinzessin Peach im gleichnamigen Track von Sukini, 2019)³² oder verbürgte Passivität durch Aktivität ersetzt bzw. werden Leerstellen bezüglich der *agency*-Armut kreativ

31 Bummelkasten: Hausmeister Klaus. Auf: Ders.: Irgendwas Bestimmtes; vgl. Sido: Mein Block. Auf Ders.: Maske.

32 Vgl. Sukini: Prinzessin Peach. Auf Dies.: Schmetterlingskacke; vgl. Lehnert: Die Welt zerfällt in Rosa und Blau.

mit Füllwerten versehen.³³ In *Quatsch* wird durch die Verwendung dreier magischer Namen ein Lindgren'scher Kosmos evoziert, der den Denkraum auch klein(st)er Rezipient*innen öffnet und auf Annika aus *Pippi Langstrumpf* scharfstellt:

Eines Tages wachte Annika auf
 Und sagte: »Heute nimmt der Tag einen anderen Lauf«.
 »Pippi, mach ma auf, ich hab hunderte Ideen
 Ich hab es im Gefühl: Heute können Wunder geschehn«
 Pippi war verdutzt, aber richtig gespannt
 So ausgelassen hat sie Annika bislang nicht gekannt.
 Annika sprudelte über, war nicht mehr zu bremsen:
 »Lass uns die Wände bemalen und ne Geschichte ausdenken
 Ein Spiel erfinden und ein Baumhaus bauen
 Tiere ausm Zoo befreien, wenn sie traurig schauen.
 Laß uns tanzen in den Straßen und uns freier bewegen«
 – Ab da begann für Annika die schönste Zeit ihres Lebens [...].
 Als Annika und Pippi später im Bettchen lagen
 Sagte Pippi: »Du, ich hab da noch ne letzte Frage:
 Warum hast du dich all diese Dinge bisher nicht getraut?«
 »Astrid hat uns so geschrieben: Ich war leise, du warst laut.«³⁴

Der Clou des Textes findet intertextuell seinen Höhepunkt in der Metalepse »Astrid hat uns so geschrieben« – die Figuren Pippi und Annika, die sich Sukini intertextuell ausborgt, um ihnen ein ganz neues Image zu verpassen, diskutieren in Kenntnis der ›Autorinnen-Intention‹ Lindgrens über ihre eigenen, durch jene zugedachten Wesensmerkmale. Wenn man in diese Rechnung noch einbezieht, dass »Sei Pippi, nicht Annika« ein beliebter feministischer Kalenderspruch ist und die Aufwertung der Figur Annika auch zugleich ein kritischer Metakommentar auf feministische Vereinfachungen darstellt, ist das schon ein starkes Stück Elaboriertheit im Kleinen oder für Kleine. In jedem Fall ist damit der Bereich metafictionalen Reflektierens beschritten, den man vielleicht im Rahmen von Artefakten, die sich primär an Kinder (und Jugendliche) richten, nicht erwarten würde.

4.3. Metapoetik: Keine Märchen, sondern Realtalk über Hexen und Bachelor

Im Dienste der Niedrigschwelligkeit sollen hier unter ›Poesie‹ Dichtkunst und unter ›Poetik‹ die Lehre davon verstanden werden, sodass als metapoetisch oder poetologisch solche Tracks gelten dürfen, die eine bestehende poetische Machart hinter-

33 Generell aber auch die notwendige Unterterminiertheit von literarischen Figuren als Anker für die Weiter- und Umdichtung fruchtbar macht.

34 Sukini: *Quatsch*. Auf: Dies.: *Schmetterlingskacke*.

fragen oder reflektieren. Dass etwa Hausmeister Klaus Anglizismen benutzt, das expressis verbis erwähnt und dafür den COOL-Duden verwendet (vgl. Abb. 3), um die systemintern omnipräsente Verwendung von Jugendsprache zu kommentieren, wäre in dieser Begriffsverwendung also bereits ein hinreichendes Indiz für das Vorliegen von Metapoese.

Das zuständige Transtextualitätsressort ist die Metatextualität, in deren Funktionsweise es fällt, bestehende Texte oder auch Subgenres zu kritisieren, zu werten, neu zu framen usw. Im Fall des Tracks *Keine Märchen* (2017) von Deine Freunde sind es Grimms Märchen, die selbst einer Kritik aus Metaperspektive unterzogen werden. Das wird einerseits textlich ausgehandelt, andererseits aber auch als Erzählmuster übernommen: Obgleich die wenigsten Märchen der Brüder Grimm tatsächlich mit »Es war einmal« anheben, ist die Bezugnahme von »Es waren einmal drei fröhliche Buben ...«³⁵ völlig klar und auch die erzählerische Klammer eines Storytellings, der Disclaimer am Anfang und viele weitere Indizien spielen auf die Gattungszugehörigkeit an. Aber schnell geht es tiefer: »Warum ich etwas gegen Aschenputtels dumme Schwester hab? / Sie schneidet sich die eigene Hacke mit einem Messer ab! / Nur für einen Prinz, schlimmer als beim ›Bachelor‹ / Doch die abgestumpfte Jugend schieben sie auf Rapper!«³⁶ Dieser Diss hier geht raus an alle bigotten Sittenwächter*innen, ruft doch die letzte zitierte Line natürlich den Diskurs von »Rap als Ursache für Verwahrlosung und Unmoral«,³⁷ wie Wolbring ihn umreißt, auf; diverse andere um die Qualität der Abendunterhaltung etc. stehen auch zur Disposition.

Für den hier verfolgten metapoetischen Fokus interessanter ist indessen, dass nicht nur auf einer ersten Stufe auf andere Texte/Medien verwiesen und diesen eine neue Deutungsfacette abgerungen wird, sondern auf einer zweiten Stufe das Märchenerzählen selbst als diskursives Ereignis und Anlass genommen wird, um auf Sinn und Unsinn des Bruno Bettelheim'schen Diktums: »Kinder brauchen Märchen« abzuheben. Das ist Mehrfachadressierung auf gehobenem Vorabendniveau, denn auch Kinder sind längst in der Lage, Märchen kritisch zu lesen. Die Textaussage steckt dabei bereits im Titel: *Keine Märchen* braucht das Kind – diese Message wird übrigens durch das Spiel mit der Perspektive erst möglich, da die Kindsköpfe hoffentlich auch nach dem Konsum von Märchen noch schlafen können.

Mit den diskursiven Themenpaketen ›Hexe‹ und ›Max und Moritz‹ doppelt sich dieser Zweischritt. Einerseits sind damit zwei überaus dezidierte Anspielungen auf Prätexte gegeben: Die Funktion der Intertextualität ist hier nicht im intellektuellen Kitzel des Spuren- und Zeigerfindens zu verorten, sondern in der klaren Markierung mit transtextuellem, metapoetischem Sendungsbewusstsein im Konkreten.

35 Deine Freunde: *Keine Märchen*. Auf: Dies.: *Keine Märchen*.

36 Deine Freunde: *Keine Märchen*. Auf: Dies.: *Keine Märchen*.

37 Wolbring: *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*, S. 40–42.

Das heißt indessen nicht, dass man bei intertextuellen Tiefenbohrungen andererseits nicht ebenfalls popkulturellen Overload an Verweisen im Abstrakten finden könnte: »Let the Hexe einfach burn«³⁸ ist freilich eine letztlich kritische Abrechnung mit dem – auch durch märchenhaften Aberglauben bedingten – Inquisitionswahnsinn der Hexenverfolgung. Mit der zusätzlichen Referenz auf die Bloodhound Gang (»Let the motherfucker burn«³⁹) wird dieser Verweis zudem polyvalent und meta-poetisch, da man, wenn es das Vorwissen hergibt, nun im Referenzdschungel die Linklianen schwingen kann, um etwa herauszufinden, dass die Bluthundbande ihrerseits das ikonische Diktum aus *The Roof is on Fire* (1984) von Rock Master Scott & the Dynamic Three entlehnt hat, was sich als Metakommentar auf transtextuelle Verfahren in der Musikbranche schlechthin lesen lässt – und so weiter und so fort.

5. Fazit und tentativer Ausblick

Elaboriertere Rap-Tracks für Kinder und Jugendliche arbeiten auf unterschiedlichen Ebenen mit Transtextualität. Wie in anderen medialen Arenen auch, gibt es nicht nur unterschiedliche Formen, sondern auch diverse Funktionen und schließlich gattungsspezifische Signaturen.

Als Signum literarischer Qualität apostrophiert Dieter Wrobel: »Postmoderne Literatur stellt Texte in ihre intertextuellen Zusammenhänge ein, spielt mit Normen, verzichtet auf Eindeutigkeit von Aussagen und auf die Überprüfung von Wahrheiten. [...] Aktuelle KJL radikalisiert in Teilen den Abschied vom pädagogischen Anspruch und setzt auf ästhetische Autonomie.«⁴⁰ Und obwohl die ästhetische Dimension der Sprache und also ihre poetische (und poetologische) Funktion⁴¹ im KJR noch nicht in einem Maße im Fokus steht, wie sie es bei Kendrick Lamar und anderen tut, scheint dabei gerade eine Menge im Werden begriffen.

Drei Gütekriterien, die ›Allerwelts-Rap‹ von ›Büchner-Preis-würdigem‹ unterscheiden, sind Mehrfachadressierung, Multiperspektive und Metapoetik. Beispielfähig konnte gezeigt werden, wie diese Konzepte bei Bummelkasten, Deine Freunde und Sukini kunstvoll mit Intertextualität verkoppelt werden. Aus den wenigen Analysen schon tragfähige Konklusionen abzuleiten, ist sicherlich gewagt, aber mir scheinen folgende Entwicklungstendenzen auffällig zu sein: Rap für Kinder und Jugendliche zeichnet sich zunehmend dadurch aus, ...

38 Deine Freunde: Keine Märchen. Auf: Dies.: Keine Märchen.

39 Bloodhound Gang: Fire Water Burn. Auf: Dies.: One Fierce Beer Coaster.

40 Wrobel: Kinder- und Jugendliteratur nach 2000, S. 6–7.

41 Vgl. Wolbring: Die Poetik des deutschsprachigen Rap, S. 138–139.

- ...komplexere Geschichten zu erzählen. Kinder kennen und mögen Geschichten, Storytelling kommt dieser Prädisposition entgegen, wodurch per se umfangreichere intertextuelle Bezüge erfolgen.
- ...mehr Sendungs(selbst)bewusstsein popkultureller Wissensbestände bei Rap-schaffenden zu offenbaren. Wenn Stefan Raab rappte oder Bürger Lars Dietrich *Sexy Eis* (1996) performte, war das Level an intertextuellen Verweisen zwar ebenfalls sehr hoch, aber weder so polyvalent noch in puncto der hier analysierten drei Ms elaboriert.
- ...»origineller« zu werden. Wenn Bands starten, covern sie gerne, wenn sich neue Systeme ausdifferenzieren, benötigen sie zunächst Muster – als Orientierung, zur Beglaubigung, als Vorlage. Diese Phase scheint KJR aktuell hinter sich zu lassen. Die Beats werden nicht mehr ausschließlich geklaut, die Rap-Stile nicht mehr nur angelehnt (DIKKA rappt wie Sido – weil Müller-Lerch Sido-Texter ist); die Referenzen werden subtiler und speisen sich nicht mehr nur aus systeminternen Verweisen, das Spektrum der Markiertheit fächert sich zudem auf.⁴²

Wenn sich jetzt auch noch sprech-sprachlich mehr Variation und Vermögen einstellt (Affekt-Marker?) und der Reim perspektivisch anderen Facetten sprachlicher Bildlichkeit Platz einräumt, dann kann auch Rap für Kinder und Jugendliche in naher Zukunft aufgrund der »genuin literarische[n] Dimension und Qualität der Texte« einen Beitrag dazu leisten, »die dichterischen Möglichkeiten der deutschen Sprache [zu erweitern]«.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Screenshots aus: Deine Freunde: Deine Freunde – Mein lieber Freund, ich zähl bis drei!!!

Abbildung 2: Screenshots aus: Deine Freunde: Deine Freunde – Die krassesten Schlitten.

Abbildung 3: Screenshots aus Bummelkasten: Bummelkasten – Hausmeister Klaus.

42 In Rap-Tracks für Kinder und Jugendliche finden sich verstärkt system-externe Verweise (nicht Rap-intern), da (noch) nicht, wie im Rap für Erwachsene, von einer guten Orientierung im gesamten Rap-Kosmos ausgegangen werden kann. Oder präziser: Auf Textebene finden sich eher system-externe Verweise (auf Hausmeister, Märchen usw.), wohingegen architextuell durchaus auch rapintern auf das Gesamtarrangement anderer Tracks angespielt wird – wie bei *Pizza-Glitzer* oder Karate Andis *Komm im Bimma* (2016), das *Deine Freunde* in *Ohne mein Brudi* (2017) aufgegriffen haben.

Diskographie (Transkriptionen N. L.)

- Antilopen Gang: Anarchie und Alltag. JKP 2017.
 Bloodhound Gang: One Fierce Beer Coaster. Republic, Geffen 1996.
 Bummelkasten: Irgendwas Bestimmtes. Oetinger Audio 2017.
 Deichkind: Befehl von ganz unten. Deichkind Music, Vertigo 2012.
 Deine Freunde: Ausm Häuschen. Noch mal!!! 2012.
 Deine Freunde: Das Weihnachtsalbum. Sturmfreie Bude 2020.
 Deine Freunde: Helikopter. Sturmfreie Bude 2019.
 Deine Freunde: Keine Märchen. Noch Mal!!! 2017.
 DIKKA: Oh Yeah! Karussell 2021.
 Eins Zwo: Sport. Yo Mama's 1998.
 Fünf Sterne Deluxe: Sillium. Yo Mama's 1998.
 Sido: Maske. Aggro Berlin 2004.
 Sukini: Schmetterlingskacke. Universal 2019.

Literaturverzeichnis

- Bodden, Tamara: *C'mon das geht auch klüger* (2015). Ebenen der Intertextualität bei Fatoni. In: Dagobert Höllein u. a. (Hg.): *Rap-Text-Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000 in 20 Einzeltextanalysen*. Bielefeld 2020, S. 99–112.
- 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).
- Isekenmeier, Guido u. a.: *Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen*. Berlin 2021.
- Lehnert, Nils: »Die Welt zerfällt in Rosa und Blau / Irgendwie gibt es nur zwei Farben – wieso eigentlich genau?« Zum Gender(marketi)n(g) in der Kinder- und Jugendkultur damals und heute. In: *philosophike* (9.11.2021), <https://philosophike.de/2021/11/die-welt-zerfaellt-in-rosa-und-blau-irgendwie-gibt-es-nur-zwei-farben-wieso-eigentlich-genau-zum-gendermarketing-in-der-kinder-und-jugendkultur-damals-und-heute> (Stand 9.11.2024).
- Oster, Angela L.: Sich selbst sprechende Sprachen. Die intermediale Palimpsest-Poetologie des Hip-Hop. In: Susanne Stemmler, Timo Skrandies (Hg.): *Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten. Stationen einer globalen Musikkultur*. Frankfurt a. M. 2007, S. 33–52.
- Siegmund, Anna: Sukini, Deine Freunde & Giraffenaffen: Rap, den du mit deinen Kindern hören kannst. In: *hiphop.de* (6.10.2019), <https://hiphop.de/magazin/hintergrund/sukini-336321> (Stand 9.11.2024).

Wicke, Andreas: Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Kinder- und Jugendmedien.de (9.12.2016), <https://www.kinderundjugendmedien.de/begriffe-und-termine/1840-intertextualitaet-in-der-kinder-und-jugendliteratur> (Stand 9.11.2024).

Wolbring, Fabian: Die Poetik des deutschsprachigen Rap. Göttingen 2015.

Wrobel, Dieter: Kinder- und Jugendliteratur nach 2000. In: Praxis Deutsch 224 (2010), S. 4–11.

Medienverzeichnis

Bummelkasten: Bummelkasten – Hausmeister Klaus. Auf: YouTube (2.9.2019), <https://youtu.be/1zr7H-wwjYY?si=XIglN-oEYwq73HVA> (Stand 9.11.2024).

Deine Freunde: Deine Freunde – Die krassesten Schlitten (Offizielles Musikvideo). Auf: YouTube (3.12.2021), https://youtu.be/r62CT2p_x5M?si=XYJwtjwRBk9vZkmt (Stand 9.11.2024).

Deine Freunde: Deine Freunde – Mein lieber Freund, ich zähl bis drei!!! (Offizielles Musikvideo). Auf: YouTube (3.6.2022), https://youtu.be/5s7TfVw_oxU?si=eOm4Jzf1Z6-Pu3qO (Stand 9.11.2024).

Gilliam, Terry, Terry Jones (R): Die Ritter der Kokosnuß. UK 1975.

