

Schwarze Stimmen, Weißes Publikum

Race, Klasse und Konsum im Deutschrap um 2020

Roman Widder

Die Geschichte des Hip Hop ist die Geschichte seiner Kommodifizierung. Weil Rap, Breakdance und Graffiti aber in den USA als afroamerikanische Subkultur entstanden sind, bestand ein Aspekt der Ware Hip Hop in der Vermarktung einer besonders authentischen Klassenerfahrung. Diese war in den USA nie ohne den Faktor *race* zu beschreiben und sie blieb auch beim Export des Hip Hop nach Europa an die Verhandlung rassifizierter und/oder (post)migrantischer Identitäten gekoppelt. Günther Jacob hat diese Struktur des Diskurses, in dem Rap überhaupt groß werden konnte, bereits 1993 in seiner Essaysammlung *Agit-Pop: Schwarze Musik und weiße Hörer* beschrieben.¹ Das politische Problem des Sprechgesangs lässt sich im Anschluss an Jacob als Rassifizierung qua Kommodifizierung beschreiben: Um kommerziell erfolgreich zu sein, musste Rap die Bedürfnisse eines durch die Musikindustrie vermittelten und deshalb mehrheitlich Weißen und bürgerlichen Publikums bedienen. Dies schließt den natürlich häufigen und Rap als Massenphänomen auch erst erklärenden Fall nicht aus, dass Sprechgesang in Crews, Konzerten, zirkulierenden Mixtapes, Ghettoblastern und Smartphones Teil von horizontalen, reziproken und interaktiven Szenen war und ist, also auch und sogar überwiegend von nicht besonders privilegierten Personen, insbesondere Jugendlichen, rezipiert wird und Prozesse der Identifizierung auslöst, die einen emanzipativen Charakter besitzen. Dabei können die Texte der affektiven Kompensation, aber auch der intellektuellen Schärfung des eigenen sozialen Standorts dienen. Der globale *fame*, der Hip Hop zur meistgehörten und meistverkauften Musik überhaupt gemacht hat, verdankt sich aber der Übersetzung dieser Kultur des Sprechgesangs in ein popkulturelles Produkt durch die Musikindustrie. Diese Musikindustrie folgt einem monetären Kalkül und ist noch dazu strukturell Weiß.² Insbesondere eine detaillierte Studie über die britische Musikindustrie aus dem Jahr 2021 konnte zeigen, dass dies de facto noch

1 Vgl. Jacob: *Agit-Pop*, S. 177–227.

2 Schwarz und Weiß werden hier, wo es um Hautfarbe geht, den *Critical Whiteness Studies* folgend stets groß geschrieben, um zu markieren, dass es sich nicht um biologische Merkmale, sondern um kulturelle Konstrukte handelt.

heute so ist.³ Für die erste Welle des Hip Hop innerhalb wie außerhalb der USA in den 1980er und 1990er Jahren kann es umso mehr vorausgesetzt werden.

Dabei lassen sich für die beiden wichtigsten stilistischen Pole innerhalb des kommerziellen Hip Hop, Gangsta-Rap und Conscious-Rap, unterschiedliche, aber durchaus als komplementär zu verstehende Strategien der Publikumsadressierung beobachten: Conscious-Rap scheint das Bedürfnis nach einem politisch korrekten Ausdruck von sozialen Marginalisierungserfahrungen zu befriedigen, der die hegemoniale Vorstellung von Kunst und Bildung erfüllt – eine Struktur der Identifikation nicht mit den unteren Klassen insgesamt, sondern mit einem vorbildlichen Modell des Subalternen. Diese Struktur ist nicht nur aus der Geschichte des Pop, sondern aus der Literaturgeschichte subalternen Sprechens seit dem 18. Jahrhundert bekannt.⁴ Dass Rap nicht zuletzt Sprachkunst ist und die Sprachmacht von solchen Personen demonstriert, die gesellschaftlich keine Stimme haben und manchmal auch keine Muttersprachler:innen sind, stützt diese Perspektive auf Sprechgesang als popkulturelles Forum subalternen Anerkennungskämpfe.⁵

Demgegenüber bediente Gangsta-Rap das voyeuristische Bedürfnis nach einer Überschreitung des eigenen saturierten Alltagshorizonts, das Prickeln der Ungewissheit darüber, ob die in Texten und Videos vermittelte Brutalität Realität oder Fiktion darstellt – eine Struktur des *Othering*, in der das Andere zwar konsumierbar wird, in der sich die gesellschaftliche Ausgrenzung des Anderen aber letztlich bestätigt. Wie im Film *Straight Outta Compton* (2015, Reg. F. Gary Gray) dargestellt, muss bereits die Entstehung der ersten Gangsta-Rap-Crew N.W.A (Niggaz Wit Attitudes) wohl als ein aus der Musikindustrie heraus initiiertes kommerzieller Coup verstanden werden, der die bis dahin existierende Hip Hop-Kultur in Teilen konterkarierte, ihr aber zugleich erst zum Durchbruch verhalf. *Blackness* und andere Formen von Rassifizierung verbinden sich im Hip Hop seitdem strukturell mit dem zentralen, um Authentizität bemühten Idiom des Rap: *realness*.⁶ Etwas überspitzt formuliert lässt sich also sagen, dass Rap in dieser kommerziellen Zurichtung des Produkts erst Schwarz geworden ist. Dabei handelt es sich aus dieser ästhetischen Perspektive ohne Frage um eine »fiktive Ethnizität«,⁷ die sich allerdings in der ökonomischen Diskrepanz zwischen subalternen Stimmen und hegemonialem Publikum verhärtet. Zugleich gehörte die pointierte Reflexion von *race* seit den Anfängen von Rap zu seinem Standardrepertoire, und es ist bemerkenswert, wie scharfsinnig Rapsongs diese Konstellation, in der Schwarze Stimmen einem Weißen Publikum gegenüberste-

3 Vgl. Black Lives in Music: Being Black in the UK Music Industry.

4 Vgl. einleitend zum Begriff des Subalternen Steyerl, Hito: Die Gegenwart der Subalternen, sowie in literaturhistorischer Perspektive Hildebrandt, Widder: Fürsprache.

5 Vgl. Güler Saied: Rap in Deutschland.

6 Vgl. Fisher: Capitalist Realism, S. 14–15.

7 Jacob: Schwarze Musik und weiße Hörer, S. 9.

hen, von Anfang an thematisiert haben. Ein besonders prominentes Beispiel hierfür wäre ICE-T, der mit *Home Invasion* bereits 1993 der angstbesetzten Phantasie einer Invasion Schwarzer Subkultur in Weiße bürgerliche Kinderzimmer ein ganzes, ironisch grundiertes Album widmete.

Mehr als dreißig Jahre nach den Anfängen des Deutschrap scheint nun aber die Frage angebracht, ob sich die Thematisierung von *race* verändert hat, ob sich die rassifizierten Klassenverhältnisse in derselben Weise in die Produktions- und Rezeptionsverhältnisse übersetzen lassen wie ehemals und wie veränderte Diskurse über Rassismus und Migration auch die Entwicklung des Rap geprägt haben. Wie also operationalisieren Rapper:innen heute das Problem der kommerziellen Passung ihrer unterschiedlichen subalternen Erfahrungen in die hegemoniale Wahrnehmung eines Publikums, das durch seinen Konsum der Tracks die Authentizität der Stimmen validiert? Und welche Rolle spielt dabei *race*?

Ich konzentriere mich im Folgenden auf den deutschen Kontext, der für die Fragestellung gerade deshalb geeignet ist, weil sich das Problem hier nicht in genau derselben Weise stellt wie in den USA und anderen westeuropäischen Ländern. Wie der folgende Überblick über die ersten drei Jahrzehnte Deutschrap zeigen soll, waren diese stark geprägt von einem Schwarzen Conscious-Rap, der *race* im Kontext eines ethnisch pluralen Diskurses der sich formierenden Migrationsgesellschaft adressierte und in erster Linie auf die Sichtbarmachung fragmentierter Identitäten und die juristischen Voraussetzungen von politischer Zugehörigkeit abhob. Hautfarbe spielte in diesem intellektuellen, männlichen und militanten Modell subalternen Alterität nur nebenbei eine Rolle. Vor diesem Hintergrund versuche ich in einem zweiten Teil an mehreren Beispielen aus den Jahren um 2020 zu zeigen, wie dieses politische Modell der Diskursivierung Schwarzer Identität sich vervielfältigt hat. Dabei wird *Blackness* vermehrt zum Gegenstand von Songs, die sich explizit mit den Blickregimen und Erwartungshaltungen auseinandersetzen, denen sich Schwarze Künstler:innen ausgesetzt sehen. Neben der Thematisierung alltäglicher Rassismuserfahrungen findet dabei, wie im Folgenden zu zeigen ist, eine subtile Arbeit an der metaphorischen Verfügbarkeit der Signifikanten Schwarz und Weiß statt, die das kommerzielle Wahrnehmungsregime von Rap strukturieren.

1. *Blackness* im Deutschrap 1990–2020

1.1. *Advanced Chemistry: Fremd im eigenen Land* (1992)

Der Import des Sprechgesangs aus den USA nach Deutschland fand bekanntlich unter besonderen Bedingungen statt, die gelegentlich schon die Rede von einem

deutschen Sonderweg⁸ des Hip Hop haben aufkommen lassen. Die afroamerikanische Subkultur wurde in der BRD relativ früh aus dem Umfeld US-amerikanischer Militärcommunities, unter anderem den Radiosendern der in Deutschland stationierten US-Truppen in die Kinderzimmer deutscher Jugendlicher gespült. Wenngleich die ersten Hip Hop-Jams auch in Deutschland ein nicht-Weißes, hier (post)migrantisch geprägtes Publikum anzogen, standen am Ausgangspunkt des Deutschraps doch Milieus, in denen sich nicht in derselben Weise eine soziale Ausgrenzungserfahrung mit dem Problem der Rassifizierung verband wie dies in den USA, aber auch bei den westlichen, durch eine andere Kolonialgeschichte geprägten Nachbarn der BRD der Fall war. Schwarzsein war in der BRD nicht in erster Linie Indiz für ein biographisches Verhältnis zur Geschichte der Sklaverei oder des Kolonialismus, sondern im Kontext von Hip Hop zunächst einmal für eine Verbindung zur hegemonialen US-amerikanischen Kultur sowie zur englischen Sprache. Aus dieser Konstellation heraus dürfte es erklärbar sein, dass das erste Jahrzehnt des Deutschraps, die 1990er Jahre, durchaus von erfolgreichen Schwarzen Rappern mitgeprägt wurde, dass diese aber keine Gangsta-Rapper waren, sondern einen intellektuellen Conscious-Rap verkörperten. Gangsta-Rap entstand in Deutschland erst um das Jahr 2000 und zwar tendenziell in einer Opposition zu diesem Schwarzen Conscious-Rap.

Das im Deutschraps-Kontext wohl bekannteste Beispiel einer Thematisierung von *race* dürfte *Fremd im eigenen Land* (1992) von Advanced Chemistry sein. Der Song beginnt mit der Ansage eines Nachrichtensprechers der Tagesschau und gibt sich insofern als direkte Reaktion auf die zu Beginn der 1990er Jahre zunehmenden rechtsradikalen Ausschreitungen (Hoyerswerda 1991, Rostock-Lichtenhagen 1992).⁹ In mancher Hinsicht ist der Song dabei zeitlos, etwa wenn Toni-L den medialen Diskurs paraphrasiert: »Politiker und Medien berichten ob früh oder spät / Von einer überschrittenen Aufnahmekapazität«. Andere Perspektiven irritieren im Nachhinein, etwa wenn Torch explizit die Wiedervereinigung bereut: »Anfangs hab ich mich gefreut, doch schnell hab ich's bereut / Denn noch nie seit ich denken kann, war's so schlimm wie heut«.¹⁰

Linguist, Torch und Toni-L adressieren in ihrem Lied eine von den Rassismuserfahrungen der Rapper unbehelligte, Weiße Mehrheitsgesellschaft und folgen dabei

8 Vgl. hierzu auch Loh, Hannes: Patchwork der Widersprüche.

9 *Fremd im eigenen Land* entstand schon vor dem Lichtenhagener Pogrom 1992, bei dem ebenfalls Vietnames:innen attackiert wurden, wurde aber von keiner Plattenfirma angenommen und ist darum schließlich selbstständig produziert worden, während die politischen Ereignisse ihren Lauf nahmen (vgl. Jacob: Schwarze Musik und weiße Hörer, S. 206–225).

10 Hier und im Folgenden wurden alle Lyrics von mir selbst transkribiert, R. W. Eine ausführliche Diskografie findet sich am Ende des Textes.

einem politischen Diskurs, in dessen Zentrum Staatsbürgerschaft und eine diverse Migrationsgesellschaft stehen. Jede Strophe beginnt dementsprechend mit dem Satz »Ich habe einen grünen Pass / mit 'nem goldenen Adler drauf«, und dieser Pass wird im Video auch direkt in die Kamera gehalten. Diese Kamera wird schon vermittels der Nachrichtenansage zu Beginn mit dem Wahrnehmungs-Bildschirm einer bundesrepublikanischen Öffentlichkeit identifiziert. Dass die Weiße Mehrheitsgesellschaft das implizite Publikum dieses Songs ist, wird auch in dem von den beiden Dokumentarfilmern und DFFB-Absolventen Christoph Dreher und Ralf S. Wolkenstein produzierten Video deutlich. Wenn dort Bilder von der Tagesschau und von Helmut Kohl hineingeschnitten werden, ist die gesamtgesellschaftliche Debatte über Migration immer präsent. Zudem laufen die Rapper im Video keineswegs, wie in vielen Rapsongs später üblich, durch eine graue Hochhaussiedlung, sondern durch die engen Gassen der Heidelberger Altstadt: Sie positionieren sich am Kornmarkt oder bouncen vor der Alten Brücke – also genau dort, wo für gewöhnlich die zahlreichen Tourist:innen ihre Fotos schießen. Dass es mit dieser konfrontativen Adressierung des Rassismus der Weißen Mehrheitsgesellschaft durchaus gelungen ist, die bunderepublikanische Öffentlichkeit zu erreichen, wird im Rückblick schon dadurch deutlich, dass der Heidelberger Hip-Hop-Kultur Anfang 2023 der Status des immateriellen UNESCO-Weltkulturerbes zuerkannt wurde.

Das Dilemma, dem sich das subalterne Nach-Oben-Sprechen ausgesetzt sieht, fasst Torch recht konzise zusammen: »Ich will schockieren und provozieren / Meine Brüder und Schwestern wieder neu motivieren [...] / Ich hoffe die Radiosender lassen diese Platte spielen / Denn ich bin kein Einzelfall, sondern einer von vielen.« Das gleichzeitige Ziel von Provokation und Motivation bringt eine kommunikative Aporie zum Ausdruck, die durch den gewünschten, massenmedialen Erfolg eher verstärkt als aufgelöst wird. Das subalterne Sprechen richtet sich hier an einen gespaltenen Adressaten: Einerseits spricht Torch im Bewusstsein, »kein Einzelfall« zu sein, »sondern einer von vielen« und wendet sich dementsprechend auch an Personen mit ähnlichen Erfahrungen von Rassismus und Diskriminierung. Andererseits kann das Ziel der Provokation nur an Adressat:innen gerichtet sein, die von den im Song thematisierten Erfahrungen nichts wissen und für die der Wechsel der Perspektive eine Alteritätserfahrung darstellt. Im Rückblick scheint es als äußerst unwahrscheinlich, dass Advanced Chemistry tatsächlich irgendjemanden schockierte, nicht so jedenfalls, wie dies später etwa Sido mit *Mein Block* (2004) gelang, denn die Heidelberger Crew war immer sympathisch, gut gebildet und niemals gewaltaffin. Entscheidend ist aber so oder so die Aufmerksamkeit jener Gatekeeper der öffentlichen Kommunikation, die über den Zugang zur massenhaften Verbreitung entscheiden: »Ich hoffe die Radiosender lassen diese Platte spielen«.

Dabei fällt auf, dass Hautfarbe, dass eine Schwarze Identität zwar thematisiert wird, dass sie aber nicht im Zentrum des Songs steht. Die beiden Strophen, in denen Linguist und Torch fast im Wechselgesang gemeinsam rappen, stellen die

Problematik zwar von Anfang an heraus: »Ist es so ungewöhnlich, wenn ein Afro-Deutscher seine Sprache spricht / Und nicht so blass ist im Gesicht?« Trotzdem handelt *Fremd im eigenen Land*, ähnlich wie etwa der zeitgleich entstandene Kurzfilm *Schwarzfahrer* (1993) von Pepe Danquart, nicht einfach nur von der Erfahrung des Schwarzseins in Deutschland, sondern allgemeiner vom Rassismus gegen sogenannte »Ausländer«. Dass *race* als Subjektivierungskategorie für Advanced Chemistry nicht taugte, dürfte daran liegen, dass die rechtsradikalen Ausschreitungen in Hoyerswerda und Rostock-Lichtenhagen sich gegen Vertragsarbeiter aus einer Vielzahl von Ländern richteten (vor allem aus Vietnam und Rumänien, im Fall von Hoyerswerda aber auch aus Ghana und Mosambik). Es erklärt sich aber auch dadurch, dass mit Toni-L ein italienischstämmiger Rapper zum Kern der Gruppe gehörte. Wenn jede Strophe mit dem Besitz des deutschen Passes beginnt, zeigt sich, dass für den Antirassismus von Advanced Chemistry der Diskurs um die sogenannten »Gastarbeiter:innen« seit den 1960er Jahren prägend war, wie vor allem in Toni-Ls Strophe deutlich wird. Dieser Diskurs drehte sich nicht um Rassismus gegen als Schwarz gelesene Personen, sondern um eine ethnisierte Arbeiterkultur und gesplante kulturelle Identitäten. Insbesondere in den 1990er Jahren war hier nicht die Dichotomie Weiß/nicht-Weiß entscheidend, sondern eine überwiegend innereuropäische und häufig in zweiter Generation erlebte Migrationserfahrung. Nicht Hautfarbe und nicht Mehrfachdiskriminierung war hier das Thema, sondern Mehrfachzugehörigkeit der sogenannten »Bindestrich-Deutschen«.¹¹ Advanced Chemistry bestand aus einem Deutsch-Italiener, einem Deutsch-Ghanaer und einem Deutsch-Haitianer.

1.2. Intellektuell, militant, politisch: Schwarzer Deutschrapp bis ca. 2020

Bei Advanced Chemistry lässt sich bereits ein Modell der Politisierung von Rassismus im Rap erkennen, das für die Thematisierung und Politisierung des Schwarzseins in Deutschland bis in die späten 2010er Jahre hinein relativ stabil bleiben sollte: Dieses Modell setzt auf a) Intellektualität, b) Militanz (»Und wenn es drauf ankommt, kämpfe ich Auge um Auge, Zahn um Zahn«, rappt etwa Torch in *Fremd im eigenen Land*) und c) explizite Politisierung des subalternen Sprechersubjekts.

Im Rahmen dieses Modells erlebte Schwarzer Deutschrapp in den 1990er Jahren eine regelrechte Erfolgswelle, die um das Jahr 2001 einen Höhepunkt erreichte, als die von Xavier Naidoo angeführte Formation Brothers Keepers zusammentrat, bestehend aus einer Vielzahl bereits kommerziell etablierter Schwarzer Künstler wie Samy Deluxe, Afrob oder Denyo. Mit dem Song *Adriano* reagierte die Formation auf die Ermordung des aus Mosambik stammenden Alberto Adriano, der ein Jahr zuvor im Dessauer Stadtpark von Neonazis zu Tode geprügelt worden war. Deutschrapp-

11 Vgl. Scheer: Bindestrich-Deutsche?

Historiker:innen beschreiben dies gerne als Wendepunkt, an dem in Abgrenzung von einer gut funktionierenden Resonanzschleife von Schwarzem politischem Rap und Weißem bürgerlichem Publikum der Siegeszug des Gangsta- und vor allem des Battle-Rap begann.¹² Der Topos, dass Rap eine Sprache der Subalternen, der gesellschaftlich Marginalisierten sei, sollte sich von nun an noch einmal ganz anders realisieren: In Form von notorischen Tabubrüchen, die eine nicht mehr nur militarisierte Maskulinität in Szene setzten. Oftmals war dieser Gangsta-Rap an jene migran-tischen Milieus aus Süd- und Osteuropa angeschlossen, die Erfahrungen sozialer Ausgrenzung teilten, sich selbst aber als Weiß lasen. Das Bedürfnis nach Anerkennung als Deutsche war ihnen auch deshalb tief eingeschrieben, weil sie sich als Kinder deutscher Gastarbeiter:innen eben nicht selbstverständlich so fühlen konnten.¹³ Mit dem Gangsta-Rap realisierte sich ihr Protest aber in einer für die öffentliche Wahrnehmung unpolitischen bzw. politisch regressiven (homophoben) Form. Politische Protestkultur und soziale Ausgrenzungserfahrung sind im Deutschrapp also nie wirklich so zusammengekommen wie in den USA, sondern haben sich teilweise sogar als Gegensätze formiert.

Die sich mit dem Gangsta- und Battle-Rap verändernde Diskurslage blieb für Schwarze Positionierungen im Deutschrapp nicht ohne Folgen: Im Umfeld des Labels Aggro Berlin versuchten sich Rapper wie B-Tight daran, die rassistischen Stereotype in einer hyperbolischen Ironie zu affirmieren, und überschritten damit sowie mit der exzessiven Verwendung des N-Worts in Texten, Song- und Albumtiteln innerhalb der Hip Hop-Community eine Grenze des guten Geschmacks, wie eine Reaktion des Vereins Brothers Keepers vom Sommer 2007 zeigt.¹⁴ Trotz dieser insgesamt schwieriger gewordenen Gemengelage, in der Battle- und Gangsta-Rap neue Ansprüche an *credibility* und *realness* der Protagonist:innen stellten und für kurze Zeit einen Dissens innerhalb der afrodeutschen Deutschrapp-Community zum Vorschein brachten, blieb das Modell einer reflektierten und expliziten Form von Politisierung dominant, war es mit den militanter werdenden Gesten doch durchaus kompatibel. Noch OG Keemo verkörpert mit seinem 2019 releaste Song 216 dieses etablierte Modell: Während er im Text explizit auf die Geschichte der Sklaverei reflektiert und Martin Luther King zitiert, inszeniert er sich im Video als gefolterter Märtyrer und verpasst so dem *Black freedom fighter* ein ästhetisches Update.¹⁵ Was indes sofort auffällt, ist das weitgehende Fehlen von Rapperinnen in dieser Tradition. Selbst

12 Vgl. z. B. Loh, Güngör: Fear of Kanak Planet, S. 259–316.

13 Zum diesbezüglich stilprägenden Label Aggro Berlin vgl. Loh: Patchwork der Widersprüche; Rollefson: Flip the Script, S. 55–93.

14 Vgl. Brothers Keepers e.V.: Das Schweigen brechen; o. A.: Petition gegen Aggro Berlin und B-Tight.

15 Zur Auseinandersetzung mit Rassismus bei OG Keemo vgl. auch Beckmann: »Ich denke an blaues Licht auf schwarzer Haut«.

der Verein Brother Keepers bestand ausschließlich aus Männern, weshalb sich noch im selben Jahr eine Gruppe unter dem Titel Sisters Keepers gründete – eine irritierende, dichotome Vergeschlechtlichung der afrodeutschen Rapszene, die heute so nicht mehr vorstellbar wäre.

Für Rapperinnen hat sich das Modell Schwarzer Rap-Identität nur dann als adaptierbar erwiesen, wenn sie bereit waren, sich das intellektuelle Profil und das tendenziell maskulinistische Moment der Militanz anzueignen, wie beispielsweise der Debutsong *Afro Spartana* Leila Akinyis von 2016 auf dem gleichnamigen Album zeigt. Schon mit seinem Titel verweist der Track durch Sparta auf einen klassischen Topos von weiblicher Schönheit und kriegerischer Macht gleichermaßen. Allerdings geht die Erfahrung einer in Deutschland lebenden Schwarzen Person bei Leila Akinyi in dieser politischen Militanz bereits nicht mehr auf. Zeilen wie »Weil ich Schwarz bin / Heißt es, die Familie hext / Und weil ich Schwarz bin / Bleibe ich selbst dann noch relaxed« führen die Verstrickung der Selbstwahrnehmung mit dem Diskurs vor und thematisieren damit Strukturen der Internalisierung, die dem militanten Widerstand viel weniger zugänglich sind. Die Position desjenigen, der intellektuell immer über den Dingen steht und stets den Durchblick hat, ist gegenüber der hier zum Ausdruck gebrachten Erwartung von Coolness nur noch mit viel Mühe einzunehmen. Solche nicht zuletzt durch Geschlechterfragen (hier im Topos der Hexe) hervorgerufenen Irritationen des etablierten Modells einer Schwarzen Rapsubjektivität sind es, die in den letzten Jahren einen Veränderungsprozess initiiert haben, dessen Horizont noch kaum absehbar ist.

2. Schwarzer Deutschrap seit 2020

2.1. Ambiguierung, Metaphorisierung: Babyjoys *Viele Leute gucken* (2021)

Die Dreieinigkeit von intellektuellem Durchblick, maskulinistischer Militanz und expliziter Politisierung, auf die Schwarze Rapsubjektivität lange Zeit verpflichtet wurde, geriet zuletzt in erstaunlicher Weise ins Wanken. Verantwortlich dafür könnte ein Generationswechsel sein: Immer wieder artikulieren jüngere, gerade in Berlin aufgewachsene Rapper:innen, dass das von der Vorgängergeneration mühsam aufgebaute Gangsta-Image mit ihrer eigenen Erfahrung der Stadt nichts zu tun hat. Anteil an der Veränderung dürfte auch die Corona-Pandemie der Jahre 2020 bis 2022 gehabt haben, die gemeinsam mit den sozialen Medien den Rap-Topos der Straße rigoros entzaubert hat. An die Stelle einer authentischen Straßenerfahrung ist aber schon länger das Surfen durch die künstlichen Welten des Internet getreten: *reel* statt *realness*. Die Verarbeitung von Rassismus hat in die-

ser Situation jedoch an Spielraum hinzugewonnen: sie ist zugleich leichter und zweifelnder, melancholischer und vielfältiger geworden.¹⁶

Der 2021 releaste Song *Viele Leute gucken* der bis zu diesem Zeitpunkt unbekannten Schöneberger Rapperin Babyjoy ist hierfür ein gutes Beispiel:

Viele Leute gucken wegen meiner schwarzen Haut
 Lass ihn klauen, lass ihn fallen, heute geht's uns besser als
 Gestern und sie lieben die Substanzen, hohe Toleranzen
 Mir wird ganz schön kalt, wenn ich denk an die Gewalt
 Vorbehalt, Wortgewalt, wie lang ist dein Aufenthalt?
 Hier auf dieser Welt, sagte mir wird ganz schön kalt, ja
 Und sie lieben die Substanzen, hohe Toleranzen
 Mir wird nicht mehr warm, wenn ich lieg' in deinen Arm'

Die Hook dieses Songs verdient philologische Aufmerksamkeit. Auffallend sind zunächst einmal semantisch die Strategien, die auf die Diskurse rund um Rassismus und Diskriminierung angewandt werden. Diese Strategien lassen sich als durchaus widersprüchliche Verdichtung mehrerer Bewegungen beschreiben, die man als Ambiguierung, Universalisierung und Metaphorisierung fassen könnte.

Als Ambiguierung lässt sich die Art und Weise beschreiben, in welcher der Text mit dem doppelten semantischen Register aus *mental health* und politischem Diskurs, Depression und Rassismus spielt, das durch die lyrische Melancholie des Produzenten KazOnDaBeat besonders zur Geltung kommt. Der Reim von »Substanzen« und »Toleranzen« bewegt sich schwerpunktmäßig in der Drogenerfahrung, er führt aber auch die Frage des Essenzialismus/Substanzialismus mit, der für rassistisches Denken konstitutiv ist, ebenso wie den massenmedialen Toleranz-Diskurs. Beide, Rassismus und Toleranz-Diskurs, erscheinen durch den Reim wie zwei Seiten derselben Medaille, sofern beiden auf ihre Art ein Mechanismus des *Othering* eingeschrieben ist.

Als Universalisierung wäre in der vorliegenden Sequenz die Arbeit an dem Begriff des Aufenthalts zu beschreiben: Die rassifzierten Personen vorbehalte-ne Diskriminierungserfahrung, nach der Länge ihres Aufenthalts gefragt und so gleichsam zu bloßen Passagieren der Gesellschaft stigmatisiert zu werden, wird hier in eine allgemein-menschliche Erfahrung verschoben, welche die Universalität des menschlichen Daseins über das Thema das Todes aufruft (»wie lang' ist dein Aufenthalt? / Hier auf dieser Welt«). Ähnliches passiert dann in der ersten Strophe mit dem Wort »ankommen«: »Niemand hat dir je gesagt, wie du ankommst, drankommst, klarkommst, weiß nicht mal, wie lang' noch«. Das »ankommen«

16 Als Vorläufer der hier skizzierten Entwicklung wäre evtl. bereits der hochironische, den Elektro-Schlager *Ich will Spaß* (1982) von Markus (auch Markus M. oder Markus Mörl) covernde Song *Ich bin schwarz* (2016) von SXTN zu erwähnen.

klingt zunächst nach einer Beschreibung des alltäglichen Narzissmus im Sinne von »gut bei jemandem ankommen«, aber genau dieser Narzissmus bzw. dieses Gesehen-Werden ist in der Erfahrung des rappenden Ich im titelgebenden *Viele Leute gucken* ja bereits mit dem *Otherring* und der Zuschreibung einer vermeintlichen Migrationsgeschichte verstrickt, die Babyjoy selbst gar nicht besitzt. Die folgenden Reime führen diese Dynamik dann weiter und verbinden sie mit einer Semantik, die im Hinblick auf ökonomisch-politische Teilhabe und Konkurrenz, aber auch als Bezug auf bürokratische Wartezeiten bei deutschen Ämtern und Behörden gelesen werden könnte (»drankommst«), um sodann sofort wieder in das Thema der Depression abzubiegen (»klarkommst«). Das »wie lang noch« lässt sich zwar auch als klassisches politisches Lamento lesen (Wie lange wird diese Gesellschaft noch von Rassismus gekennzeichnet sein?), direkt nach »klarkommst« liest es sich aber deutlich resignativer als neuerliche Erinnerung an das Thema des Todes.

Eine dritte Strategie, die in all dem ständig am Werke ist, ist die der Metaphorisierung, die sich insbesondere in Bezug auf die Semantik von warm und kalt zeigt. Die beiden Verse »Mir wird ganz schön kalt, wenn ich denk an die Gewalt« und »Mir wird nicht mehr warm, wenn ich lieg' in deinen Armen« stehen jeweils am Ende der beiden Vierzeiler der von Binnenreimen geprägten Hook. Sie haben eine rahmen- de Position und bewegen sich damit am Rande dessen, was strophentheoretisch mit allem Kitsch ein umarmender Reim zu nennen wäre. Indem »kalt« per Reim an »Gewalt« gebunden wird, wird es mit der Erfahrung des Schwarzseins bzw. genauer: des Schwarzgelesenwerdens assoziiert, von der das Lied erzählt. Dadurch allerdings wird um die Farben Schwarz und Weiß ein metaphorischer Assoziationsraum eröffnet. Besonders auffällig greift das Video diese metaphorische Ebene auf, wenn es eine im Hoodie durch die verschneite Großstadt laufende Rapperin zeigt. Erst im Video nämlich wird die Kälte zum Schnee und dieser, mit seiner Assoziation zum Weißsein, zum ebenso kulturellen wie klimatischen Attribut Deutschlands, das im Text gar nicht explizit auftaucht.

Besonders bemerkenswert an diesen wenigen Zeilen ist indes nicht zuletzt ihre Form, in der sich Brüche semantischer und rhythmischer Art überlagern: »heute geht's uns besser als« hält an einer Stelle inne, die den Satz auf eine doppelte Lesbarkeit hin öffnet: Wenn mit »uns« auch das Leben Schwarzer Menschen in Deutschland, in Europa, in den Amerikas gemeint ist, so wirkt dieser Satz zunächst einmal plausibel, fast unabhängig davon, welche Zeit nach dem »als« folgt. Andererseits wird der Satz als abgebrochener zum Zitat, zur ideologischen Phrase entwertet – eine Phrase, die zum Aufrechtstehen und Weitermachen – mit Torch gesprochen – »motivieren« will. Durch dieses mit Anakoluth und Enjambement spielende, phrasologisch montierte Sprechen wird also die Schwarze Stimme selbst plural und dabei klar, dass auch Schwarze Stimmen zum Weißen Publikum gehören, d. h. zu jenen Instanzen, vor deren Augen das Ringen um die eigene Anerkennung stattfindet und deren Anrufung oder – mit Louis Althusser gesprochen – Interpellation ideo-

logische Subjekte überhaupt erst erzeugt.¹⁷ Die Dichotomie von Schwarzer Stimme und Weißem Publikum wird damit aufgekündigt, so wie der Song insgesamt den Weißen Blick selbst zum Sprechen bringt: Er erzählt nicht von einer Schwarzen und zugleich als besonders authentisch geframten Erfahrung, sondern vom Blick des Weißen (Straßen-)Publikums und seinen Effekten.

Die Songs von Babyjoy ließen sich im Übrigen sehr gewinnbringend auch in einem literarischen Kontext lesen: Mit ihrer EP *Ophelia* unternimmt sie die Appropriation einer literarischen Frauenfigur, die in ihrer klassischen Darstellung als ultra-weiß codiert ist: eine weiße Mitteleuropäerin in weißem Kleid, zugleich todesbleich und mit weißer Lilie in der Hand. *Ophelia* erschien 2022 im gleichen Jahr wie Florentina Holzingers Volksbühnen-Spektakel *Ophelia's got Talent*, das von *Theater heute* als Theaterstück des Jahres 2022 prämiert wurde und in einem historischen Mash-Up das stets von Männern traktierte literarische Motiv auf dezidiert feministische Weise dekonstruiert. Ebenso ließe sich Babyjoys *Viele Leute gucken* mit Olivia Wenzel und ihrem 2020 erschienenen Roman *1000 serpentinae angst* (2020) vergleichen.¹⁸ Das gilt insbesondere für die ganz ähnliche Tonalität und den jeweils nahegelegten und doch nicht explizit behaupteten Kausalzusammenhang zwischen Rassismus und Depression: Auch Schwarze Personen haben ein Recht auf unpolitische Depressionen.¹⁹

Olivia Wenzel bemerkte in einem Interview, dass sie beim Schreiben von *1000 serpentinae angst* an ein Weißes Publikum dachte: »Das ist natürlich eine Art von Vermittlungsleistung, die sich eher an ein Weißes Publikum richtet als ein Schwarzes, weil ein Schwarzes Publikum das kennt. Gleichzeitig habe ich jetzt aber auch öfter gehört, dass gerade für so Leute of Color zum Beispiel es krass cool ist, das Buch zu lesen.«²⁰ Wenzel beschreibt damit nicht nur ein Adressierungsproblem, das ganz ähnlich gelagert ist wie jenes von Torchs Reim von »provozieren« und »motivieren« in *Fremd im eigenen Land*. Sie berührt implizit auch die sehr grundlegende Frage, ob es ein Schwarzes Publikum in Deutschland überhaupt gibt: sei es im Sinne einer für die Literatur- bzw. Musikindustrie quantitativ relevanten Zahl oder im Sinne einer im öffentlichen Diskurs auch präsenten und repräsentierten Gruppe von Personen. *Viele Leute gucken* lässt sich jedenfalls auch als Publikumsmetapher lesen: Kommerzieller Rap funktioniert schließlich nur, wenn ihn »viele Leute gucken (und hören)«. Es braucht eine Crowd, die zahlt.

17 Vgl. Althusser: Ideologie und ideologische Staatsapparate.

18 Vgl. Wenzel: *1000 serpentinae angst*.

19 Vgl. hierzu meine Lektüre des Romans in Widder: *Mimesis* und *Methexis*, sowie Layne: »That's How It Is«.

20 Wenzel in: taz: Olivia Wenzel: *1000 Serpentinae Angst* – taz Talk, Min. 29:30–29:50.

2.2. Hypersexualisierung und *oppositional gaze*: Laylas Blicke (2020)

Wie bell hooks in einem Essay über den *oppositional gaze* gezeigt hat, ist der bloße Blick in der Geschichte von Sklaverei und Rassismus zu einer Form des Widerstands geworden, weil schon das bloße In-die-Augen-von-Weißen-Sehen für Schwarze Personen zu polizeilicher Gewalt führen konnte, ihnen also ein »right to gaze«²¹ verweigert wurde.²² Die von bell hooks beschriebene Geschichte der polizeilichen Repression des Blicks überlagerte sich in der visuellen Kultur von Kino und Pop mit der Vorherrschaft des von der Filmtheoretikerin Laura Mulvey beschriebenen *male gaze*.²³ Dieser strukturiert den Raum der Repräsentation, wie Mulvey zeigte, insbesondere im Kino dergestalt, dass die Kamera die Positionen eines männlichen Blicks einnimmt, während die Frau nur den Ort des sexualisierten Objekts einnehmen kann. Für die Schwarzen Communities in den USA war allerdings das Fernsehen – wie bell hooks überraschenderweise rekonstruiert – eine Schule des Widerstands, weil hier Weiße Körper und Weiße Familien überhaupt erst unbestraft betrachtet und so auch demystifiziert werden konnten. Entsprechend argumentiert bell hooks für die Arbeit an Formen des *Black female spectatorship*.

Vor diesem Hintergrund lohnt sich die Beobachtung der spezifischen Blickregime, die Schwarze Rapper:innen thematisieren, vorführen oder praktizieren. Dass Hip Hop-Videos sehr oft und viel häufiger als andere Musikgenres auf Formen des *oppositional* oder eines *resistance gaze* zurückgreifen, ist immer wieder beobachtet worden.²⁴ Dies bestätigt sich an den bislang besprochenen Beispielen: Die Art und Weise, in der Advanced Chemistry, OG Keemo oder Leila Akinyi im Video immer wieder frontal und aus nächster Nähe in die Kamera blicken, ist als widerständige Geste der Konfrontation mit dem Publikum zu werten. Babyjoy allerdings verweigert den *oppositional gaze*: Sie wird im Video stattdessen überwiegend von der Seite ins Bild gerückt und erzählt von dem Blick jenes Weißen Publikums, dem sie bei seinen rassistischen Zuschreibungen zuschaut, während sie sich in einem Auto befindet, an dessen Steuer allerdings eine Weiße Frau sitzt – mehr antirassistischer Realismus als gegenkulturelle *realness* also.

Auf wiederum andere Art geht die in Münster geborene und in Berlin lebende Layla das Problem des Blickregimes in ihren Songs an. Bereits mit dem Titel ihres ersten veröffentlichten Songs *Hustla* (2020) macht sie klar, dass sie nicht davor zurückscheut, männliche Subjektpositionen im Rap (eben die des Hustlas) herauszufordern. Dabei arbeitet sie – beispielhaft in dem Song *Creamy* (2021) – mit Strategien der Lautmalerei, die mit einer lasziven Bildästhetik einhergehen, sodass Sexualität,

21 hooks: *Black Looks*, S. 116.

22 Vgl. hooks: *Black Looks*, S. 115–131.

23 Vgl. Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

24 Vgl. Osborne: *Resistance Gazes in Recent Music Videos*.

Sprachmaterial und Bild- bzw. Objekthaftigkeit des weiblichen Körpers hier zu einem popkulturellen Ereignis werden. Während Layla, die ihre musikalische Karriere als Sängerin begann, in einigen Songs musikalisch an Vorbilder wie Erica Badoo anknüpft, erinnern andere Songs und insbesondere die Videos eher an die Ästhetik von Nicki Minaj, wobei sie ganz ohne das genreübliche Twerking auskommt. Innerhalb der deutschen Szene überbietet sie jedenfalls alle seit Lady Bitch Ray verfügbaren Angebote eines sexpositiven Feminismus.

Von besonderem Interesse in Bezug auf die Frage nach der Geschichte des *oppositional gaze* ist dabei ihr Song *Blicke* (2020):

[Hook]

Lights low, Blicke tief
Und dir gefällt, was du siehst
Hennessy, bounce zum Beat
Willst in meine Galerie
Lights low, Blicke tief
Und dir gefällt, was du siehst
Willst in meine Galerie
Doch das musst du dir verdienen

[Strophe]

Deine Blicke spiegeln meine wider
Meine Aura ist wie ein Magnet
Meine Attitüde gibt dir Fieber
Du verlierst dich und ich zeig den Weg

Wenn Layla ihren eigenen Körper als »Galerie« bezeichnet, versprachlicht sie genau jene Symbiose von Bild- und Konsumästhetik, die dem Verdinglichungsstreben des Weißen *male gaze* immanent ist. Gleichzeitig verbindet sie diesen *male gaze* mit einem klassischen Attribut des afroamerikanischen Hip Hop, der französischen Cognac-Marke *Hennessy*, deren Beliebtheit auf die Stationierung von US-Soldaten in Frankreich zurückgeht. Im Unterschied zu Whiskey, der als Weiß galt und Segregation symbolisierte, wurde in den Schwarzen Jazz- und Blues-Clubs der Nachkriegszeit Cognac getrunken. Layla scheint sich der Struktur, in welcher der *male gaze* der Frau nur den verdinglichten Ort eines zu erobernden oder zu konsumierenden Objekts lässt, grundsätzlich in wenig ironischer Art zu unterwerfen, ungeachtet dessen, dass sie sich als besonders teure Ware stilisiert.²⁵ Dass dem Weißen Blick hier aber nicht nur eine Schwarze Frau und Stimme, sondern auch der Schwarze Cognac gegenübersteht, zeigt den Weg, den ihre Songs nehmen: Der *male gaze* wird gewissermaßen bis zur Trunkenheit betäubt. Der *male gaze* hat, psychoanalytisch

25 Vgl. hierzu auch mit Bezug auf Hip Hop Balzer: Ethik der Appropriation.

betrachtet, auch die Funktion, die Bedrohung durch die erotische Macht der Frauen zu kontrollieren.²⁶ In den Texten und Videos von Layla jedoch raubt der sexualisierte weibliche Körper dem männlichen Blick seine Macht durch die Übererfüllung des Begehrens.

Brad Osborne nennt diese Strategie, die er auch in jüngeren US-amerikanischen Pop-Videos beobachtet, eine gezielte *hypersexualization*, die er neben *infantilization* als eine der Hauptstrategien des Umgangs mit der Unausweichlichkeit des *male gaze* betrachtet.²⁷ Allerdings verbindet sich Hypersexualisierung in den von ihm angeführten Beispielen aus der Popmusik (Miley Cyrus, Katy Perry, Hayley Kiyoko, Jennifer Lopez) nirgendwo so offensiv wie bei Layla mit einer Schwarzen Ästhetik und einer damit anders gelagerten Problematik des *oppositional gaze*.

Das Video von *Blicke* führt diese Strategie der Überforderung des *male gaze* und zugleich der Appropriation einer männlichen Subjektposition noch einmal explizit vor. Einerseits tanzt Layla zwischen den Rahmen eines Werbeplakats und macht damit ihre eigene Warenförmigkeit als Frau und Musikerin zum Thema. Andererseits setzt das Video ein Autorennen in Szene, wobei Layla im Unterschied zu Babyjoy selbstverständlich selbst am Steuer sitzt. Im anderen Auto sitzt ein Weißer Mann, der von Layla frontal ins Visier genommen wird. In die Kamera wiederum blickt Layla überwiegend durch eine Sonnenbrille. Die sich zuletzt sehr schnell im Kreis drehende Kamera schließlich scheint indes genau das mit dem *male gaze* der Kamera zu tun, was auch der Cognac verspricht: Er evoziert einen Schwindel, raubt dem Blick den Orientierungssinn. Das Weiße Publikum und der Weiße männliche Blick werden bei Layla übersättigt und verlieren so ihre Macht, während die Künstlerin und ihre Musik an Freiheitsspielräumen gewinnen.

Zwischen *hypersexualization* und *infantilization* changieren auch männliche Versuche, das maskulinistische Modell des Schwarzen Conscious-Rap per Affirmation aufzulösen, wie der zur assonanten Klangpoesie gesteigerte Sexsong *Hallow Kitty* (2023) von Kwam E. Layla selbst arbeitet auch in jüngeren Songs wie *Taste* (2023) oder *Fruchtsaft* (2023) immerfort an der ihr eigenen Exuberanz des Sinnlichen, wobei Körper-, Klang- und Bildkunst offenbar im orthodoxen Wortsinn des Ästhetischen als einer Wahrnehmungs- und Geschmackslehre zusammenfinden.

2.3. Vom Impliziten ins Konjekturale: Symbas Weiss (2022)

Im Verhältnis zu Babyjoy ist die Thematisierung von *race* bei Layla deutlich weniger explizit. Sie ist in subtile Referenzen auf die afroamerikanischen Anfänge des Hip Hop, in die Zusammenarbeit mit anderen afrodeutschen Künstler:innen wie Ghana Beatz oder aber in die Bildästhetik und die Blickführung gewandert. Ähnliches lässt

26 Vgl. Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema.

27 Vgl. Osborne: Resistance Gazes in Recent Music Videos.

sich bei Symba beobachten. Die EP *Superman* (2022), sein von vielen lange erwartetes erstes Album, erfüllte Erwartungen an einen explizit politischen Deutschraper eher nicht. Das Thema Rassismus bleibt bei Symba immer in der Schwebe, wie ein Blick auf *Weiß* zeigt, den letzten Song der EP, der von weißen Nikes handelt:

Weiß, weiß, weiß
Die Nikes sind weiß, weiß, weiß
Weißt du es auch, dass ich
Dass ich dich brauch'? Sag nichts

Weißer Nikes sind im Deutschraper seit einigen Jahren zu einem Topos geworden, es gibt sogar eine lange Reihe von Songs, die so oder so ähnlich heißen: *Weißer Nikes*. Teilweise dominieren dabei lyrische, poppige Tonlagen wie bei Samra & Capital Bra (2019), lowkey (2019), Sanie (2020), Liaze feat. Mikassa (2020), nyo (2020), x7ven (2020), Arian Leonard (2020) oder Aylor x Casar (2021). Aber auch im Gangsta-Rap werden weiße Nikes gehypet, so in den gleichnamigen Songs von Ruzkee (2018), devilish polo (2020), Mista Meta (2020), Tony Brown (2022), Suri Savage (2023) und 58zwo feat. Srn13 & Hazyhazro (2023). Die weite Verbreitung zeigt bereits, dass es sich um kein besonders subtiles Motiv handelt: Manche Songs und Videos können schlicht als Form der Werbung verstanden werden. Trotzdem muss der Hype um weiße Nikes etwas bedeuten. In den erwähnten Songs tröpfelt mal melancholisch der Regen auf die weißen Nikes, mal werden sie mit einer schwarzen Maske kontrastiert, mal mit roten Augen oder gar rotem Blut. Wichtig ist indes immer, dass niemand drauftritt. Gerade weil sich weiße Nikes so schwer sauber halten lassen und daher ständig neu gekauft werden müssen, taugen sie offenbar zum ultimativen Symbol einer Warenästhetik, die immer wieder das Neue verspricht. Weiße Nikes wirken insofern wie die ultimative Erwiderung auf die ökologische Kultur des Recyclings. Wenngleich Sneakers natürlich schon länger zum Hip Hop gehören, sind die weißen Nikes also etwas Besonderes: Sie sind Statussymbol einer offiziellen, an Leistung und Reichtum orientierten Kultur, zugleich Index einer antibildungsbürgerlichen, konsumaffinen Gegenkultur. Unter dieser Voraussetzung können sie dann stellenweise auch zum Reflexionsmedium der Struktur immer neuer Hypes werden, welche Hip Hop mit besonderer Intensität an die Warenform bindet.

Nun heißt Symbas Song allerdings *Weiß* und betont damit nicht den Schuh, sondern die Farbe, auch wenn der Schuh im Zentrum der Hook steht. Mehr als an die erwähnten Songs erinnert *Weiß* insofern an den Track *Bianco* (2016) des österreichischen Rappers Yung Hurn, der Symba musikalisch durchaus nahesteht und poetisch genau dem Prinzip folgt, das in Symbas *Weiß* zumindest kurz anklingt, nämlich die Expansion der Farbe Weiß auf sämtliche Dinge und Lebensbereiche: »Mein Handy ist weiß / Mein Igel ist weiß / Die Schuhe sind weiß / Mein Baby ist weiß«, so

heißt es bei Yung Hurn. »Alles, was du siehst, ist weiß / Keine Blicky, doch wenn, ist die weiß« rappt in ähnlicher Weise Symba. Nun kreist Yung Hurns Song allerdings um Kokain. Nicht die Nikes sind bei ihm weiß, sondern die Drogen verwandeln alles in eine Welt aus Schnee: »Roll den Schein oder nicht / Und wenn ja, Baby, zieh / Und sie zieht, zieht, zieht, zieht, zieht, zieht, Baby«. Entsprechende Geräusche vom Drogenkonsum sind in den Beat eingebaut. Dieser Kokain-Bezug fehlt bei Symba völlig. Stattdessen verwandelt die Hook in den oben zitierten Zeilen die Farbe Weiß schnell in das »weißt du es auch? / dass ich dich brauch'«. Das potenziell politische Thema *race* wird ebenso verweigert wie das poppige Konsumthema Drogen und ersetzt durch die Ebene des Ethischen, der Beziehung und Interaktion, für die doch eigentlich nichts so marginal erscheint als die Farbe der Schuhe. Die Frage »weißt du es auch?« könnte allerdings ein Hinweis auf den Umstand sein, dass nicht jeder das gleiche Erfahrungswissen besitzt, wenn es um Rassismus geht. Zwischen dem Weißen Publikum und dem Schwarzen Rapper bleibt ein Abgrund, da dieser »weiß«, was jenes nicht wissen kann, egal wie oft er darüber rappen würde.

Die beiden Strophen durchqueren hauptsächlich den städtischen Alltag zwischen seinen Mobilitätsangeboten (Bus, U-Bahn, Uber und Quad) und dem Konsumkulturellen Umgang mit Markennamen (Fendi, Vogue und eben: Nike). Dabei ist Nike ein Konzern, der sich in den letzten Jahren immer wieder selbst in politische Debatten eingebracht hat. So hat Nike nach dem durch die Polizeigewalt Weißer Polizisten herbeigeführten Mord an George Floyd im Mai 2020 in einem Werbespot seinen eigenen Slogan *Just do it* abgewandelt und unter dem Titel *For once, don't do it*²⁸ die rassistische Gewalt in den USA angeprangert und dafür auch viel Anerkennung gerade von Teilen der Schwarzen Community bekommen. Tatsächlich scheint das Thema der weißen Nikes im Deutschrapp – den oben erwähnten Songs nach zu urteilen – erst im Jahr 2020 so richtig populär geworden zu sein, ohne dass dabei allerdings Rassismus eine Rolle spielen würde. Dass die Nikes weiß sind, irritiert in diesem Kontext und erinnert eher an die Praxis des Whitewashing.

Ein Blick in die USA ist allerdings durchaus hilfreich. Anders als in den deutschen Songs werden die Sneakers in Charnelle & Jussivs *White Nikes* (2022) sehr wohl zum Reflexionsmedium von Rassismus. Ob Symbas Song sich womöglich kritisch auf den Konsumtopos der weißen Nikes bezieht, bleibt letztlich unentscheidbar. In seinem bekanntesten Video *Angels Sippen* (2020) trägt er zwar in auffälliger Manier konsequent Adidas. Im Video von *Late Time* (2023) trägt er dann aber weiße Sneakers²⁹ und rappt erneut von Nike. Vorausgesetzt werden darf aber wohl, dass er diese Zeilen aus *Nike Air Force* (2009) von Kool Savas kennt: »Ich brauch' Geld um Schuhe zu haben / mehr als genug zu haben / denn ich will jeden Tag ein Paar weiß wie der KuKlux Clan«. Solche Zeilen wird man bei Symba jedenfalls vergeblich suchen.

28 Vgl. Nike: *For once, Don't Do It* | Nike.

29 Das Modell V200 der Marke Axel Arigato.

Dass die Nikes auch bei Symba weiß sind, das mag also etwas bedeuten – oder eben nicht. »Sag nichts« endet die Hook schließlich und dieser Imperativ eröffnet noch einmal ganz andere Assoziationsräume. Er lässt nicht nur an das Gegenüber einer narzisstischen Liebesbeziehung denken, in der die Stille diktiert werden muss, damit die Projektion funktioniert. Er lässt sich auch als Aufforderung an die Weißen Zuhörer:innen und Interpret:innen lesen, den Interpretationsakt zu unterlassen. Weiß ist, wie im *white cube*, die Farbe der Abstraktion schlechthin und schon darum auch die Nicht-Farbe des Geldes. Die Farbe Weiß ist außerdem, Jacques Derrida zufolge, der uneinholbare Grund aller Metaphorisierungsprozesse.³⁰ Die Farbe Weiß lässt sich aber auch rezeptionstheoretisch als Form der Leerstelle verstehen und damit als Ausgangspunkt dessen, was Wolfgang Iser den »Akt des Lesens« genannt hat.³¹

Indem Symba von weißen Nikes, aber eben nicht nur von weißen Nikes, sondern insbesondere von der Farbe Weiß rappt, ohne damit aber wie andere Kokain zu assoziieren, öffnet er den Assoziationsraum in radikaler Weise, und – ob intendiert oder nicht – auch auf das Thema Hautfarbe hin. Diese Assoziation bleibt indes so zart, dass sie gewissermaßen alleine im Auge der Betrachter:innen liegt. Eine in seinen Songs immer wieder auftauchende, nicht näher benannte und nur mit Mühe zu bekämpfende Angst kann allem Möglichen und muss nicht der rassistischen Gewalt gelten. Das Weglaufen vor der Polizei gilt wohl eher den Drogen. In der ersten Strophe von *Weiß* gibt es eine Sequenz, in der die Nachbarn die Polizei rufen, weil ihnen die Musik zu laut ist – aber das haben sie bestimmt ohne böse Absicht getan. Mit anderen Worten: Das Thema *race* ist bei Symba mehr als nur implizit, es ist – philologisch gesprochen – konjunktural geworden, d. h. es sind eben die Zuschauer:innen, die Interpret:innen, die es hineinlesen oder herauslesen können, je nachdem, welche Korrelation sich zwischen der eigenen Erfahrung und dem in den Texten Thematisierten ergibt. Dass Symba diese heterogenen Wirkungen mitdenkt, die seine Texte beim Publikum hervorrufen, liegt auch deshalb nahe, weil er in Babelsberg Regie studiert und also nach bereits absolvierter Schauspielausbildung nun lernt, nicht nur vor, sondern auch hinter der Kamera zu stehen – eine wiederum anders gelagerte Einübung in Formen des *Black spectatorship*.

Coda

Die Art und Weise, in der Symba seine Texte an eine kapitalistische Konsumwirklichkeit anlehnt und so geradezu offensiv entpolitisiert, wirkt manchmal wie eine Art Re-Entry der mit Markennamen spielenden Popliteratur in den Pop bzw. hier:

30 Vgl. Derrida: Die weiße Mythologie.

31 Vgl. Iser: Der Akt des Lesens, S. 284–301.

Rap.³² Gleichzeitig erinnert die Melancholie der Melodien und Texte von Symba oder Babyjoy mehr an die Gedichte May Ayims als an die Songs von Advanced Chemistry. Ayim dichtete anlässlich der Wiedervereinigung einst:

es ist ein blues in schwarz-weiß
 1/3
 der welt
 zertanzt
 die anderen
 2/3
 sie feiern in weiß
 wir trauern in schwarz
 es ist ein blues in schwarz-weiß
 es ist ein blues.³³

Bemerkenswert an diesen Zeilen ist der stille Argwohn, den die Dichterin mit Torch von Advanced Chemistry beim Blick auf die Wiedervereinigung teilt. Was in Bezug auf die Entwicklung Schwarzen Deutschraps im Laufe von über dreißig Jahren aber besonders interessant erscheint, ist die metaphorische Qualität der Farben Schwarz und Weiß, die hier in der Lyrik ganz selbstverständlich aufgerufen wird, im politisch expliziten und daher oft um Eindeutigkeit und Wehrhaftigkeit bemühten Paradigma Schwarzen Deutschraps seit den 1990er Jahren jedoch äußerst selten war. Diese metaphorische Verfügbarkeit scheint mir allerdings die Voraussetzung einer poetischen Praxis zu sein, die sich dem rassistischen Diskurs, welcher mit ebenen Signifikanten operiert, widersetzen kann. Trotz zweier Jahrzehnte Schwarzen Deutschraps stellt sich diese metaphorische Verfügbarkeit erst in den letzten Jahren allmählich ein. Wenn die hier zusammengetragenen Beobachtungen zutreffen, dann ließe sich also festhalten, dass sich die lyrischen Spielformen des Rap in der Thematisierung von *race* in den letzten Jahren verbreitert haben. Dass es – um noch einmal Babyjoy zu zitieren – »besser als / gestern« sei, lässt sich deshalb aber noch lange nicht behaupten.

Diskographie (Transkriptionen R. W.)

Advanced Chemistry: Fremd im eigenen Land. Auf: Dies.: Advanced Chemistry. 360° 1996.

Babyjoy: Viele Leute gucken. Auf: Dies.: Troubadour. Babyjoy 2021.

Layla: Blicke. Layla 2020.

32 Vgl. Baßler: Der deutsche Pop-Roman.

33 Ayim: blues in schwarz weiss, S. 90–91.

- Leila Akinyi: Afro Spartana. Auf: Dies.: Afro Spartana. Melting Pot Music 2016.
- Yung Hurn feat. RIN: Bianco. Auf: Yung Hurn: In Memory of Yung Hurn – Classic Compilation. Live From Earth 2016.
- OG Keemo: 216. Auf: Ders.: Geist. Chimperator 2019.
- Symba: Weiss. Auf: Ders.: Symba Superman. Columbia 2023.

Literaturverzeichnis

- Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Notizen für eine Untersuchung. In: Frieder Otto Wolf (Hg.): Ideologie und ideologische Staatsapparate. 1. Halbband. Hamburg 2010, S. 37–102.
- Ayim, May: blues in schwarz weiss. nachtgesang. gedichte. Münster 2021.
- Balzer, Jens: Ethik der Appropriation. Berlin 2022.
- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München 2005.
- Beckmann, Nicholas: »Ich denke an blaues Licht auf schwarzer Haut« – immersives Storytelling im Spannungsfeld zwischen Polizeigewalt, *racial profiling*, Rassismus, Depression und (OG-)Realness«. In: Marc Dietrich, Martin Seeliger (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap III. Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen. Bielefeld 2022, S. 179–200.
- Black Lives in Music: Being Black in The UK Music Industry. In: Black Lives in Music (2021), http://s3.us-east-1.amazonaws.com/nadworks.streaming/BLiM/BLiM-report-musiccreators_2109v01.pdf (Stand 12.12.2023).
- Brothers Keepers e.V.: Das Schweigen brechen. Rassismus und Sexismus im deutschen Hip Hop. In: Brothers Keepers e.V. (o. D.), <https://web.archive.org/web/20070817032103/http://www.brothers-keepers.de/> (4.10.2023)
- Derrida, Jacques: Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text. In: Ders.: Randgänge der Philosophie 1988, S. 229–291.
- Fisher, Mark: Capitalist Realism. Is there no alternative. Winchester 2009.
- Güler Saied, Ayla: Rap in Deutschland. Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen. Bielefeld 2012.
- Hildebrandt, Annika. Roman Widder: Fürsprache: Subalterne Literatur seit der Volksaufklärung. Einleitung zum Schwerpunkt. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 1/34 (2024), S. 7–21.
- hooks, bell: Black Looks. Race and Representation, Boston 1992.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Aufl. München 1994, S. 284–301.
- Jacob, Günther: Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer. Texte zu Rassismus und Nationalismus, Hip Hop und Raggamuffin. Berlin u. a. 1993.
- Layne, Priscilla: »That's How It Is«. Quotidian Violence and Resistance in Olivia Wenzel's 1000 *Coils of Fear*. In: Novel 1/55 (2022), S. 38–60.

- Loh, Hannes, Murat Güngör: Fear of Kanak Planet. Hip Hop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap. Höfen 2002.
- Loh, Hannes: Patchwork der Widersprüche. Deutschrapp zwischen Ghetto-Talk und rechter Vereinnahmung. In: Klaus Neumann-Braun, Birgit Richard (Hg.): Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt. Frankfurt a. M. 2005, S. 111–126.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Bill Nichols (Hg.): Movies and Methods. Berkeley, Los Angeles 1985, S. 803–816.
- O. A.: Petition gegen Aggro Berlin und B-Tight. In: laut.de (3.7.2007), <https://laut.de/News/Brothers-Keepers-Petition-gegen-Aggro-Berlin-und-B-Tight-03-07-2007-5055> (Stand 6.11.2024).
- Osborne, Brad: Resistance Gazes in Recent Music Videos. In: Music and the Moving Image 2/14 (2021), S. 5–67.
- Rollefson, J. Griffith: Flip the Script. European Hip Hop and The Politics of Postcoloniality. Chicago, London 2017.
- Scheer, Monique: Bindestrich-Deutsche? Mehrfachzugehörigkeit und Beheimatungspraktiken im Alltag. Tübingen 2014.
- Wenzel, Olivia: 1000 serpentinaen angst. Frankfurt a. M. 2020.

Medienverzeichnis

- Nike: For once, Don't Do It | Nike. In: YouTube (30.5.2020), <https://youtu.be/drcO2V2m7lw?si=QWzQToruUtEfEzZb> (Stand 6.11.2024).
- taz: Olivia Wenzel: 1000 Serpentinaen Angst – taz Talk. In: YouTube (6.11.2024), <https://www.youtube.com/live/v3wldQPlqIM?si=t437-Rvzo5TuZpSE> (Stand 6.11.2024).