

(Geld pumpen und Gewichte pumpen). Doch daneben oder dahinter leistet der ins Unrealistische spielende Luxus der Elfenbeinhantel als Synekdoche des Reichtums wichtige Arbeit. Eine systematische Analyse der Synekdoche im Rap steht noch aus. Sie könnte interessantes Material liefern für die Vermessung der relativen Originalität verschiedener Rapper und Epochen.

## Syntax

Die Syntax des Rap folgt dem Rhythmus, nicht den Regeln gewöhnlicher gesprochener oder gar schriftlicher Sprache. Rap begnügt sich nicht damit, einen Erzähltext in Reime zu fassen und über den Beat zu sprechen. Wie das aussehen würde, sieht man noch an dem frühen Rap der Fantastischen Vier. Die folgenden zwei Verse aus dem Lied »Die da«, in denen die Sätze der standarddeutschen Grammatik gemäß konstruiert sind und Hauptsätze und Nebensätze ordentlich mit Konjunktionen verbunden werden, veranschaulichen die gleichsam naive Herangehensweise, von der sich avancierter Rap zu unterscheiden sucht: »Ich muss dir jetzt erzählen, was mir widerfahren ist./Jetzt seh ich die Zukunft positiv, denn ich bin Optimist.«

Die Rap-typische Syntax klingt anders. Rapper bezeichnen ihre Tätigkeit auf Englisch auch als »spitting«. Dieser Begriff hat in Deutschland, bei allen Anglizismen im deutschen Rap, nur eine bescheidene Rezeption gefunden. Wer den Liedern von Notorious BIG lauscht, versteht, was *spitting* bedeutet. Hier werden einzelne Phrasen als Wortblöcke »rausgespuckt«. Auf Konjunktionen oder andere verbindende Mittel wird verzichtet. Im Gegenteil: Biggie trennt noch grammatisch zusammengehörige Phrasen in einzelne Blöcke auf, teilweise durch einen Versbruch getrennt. Das Enjambement (also die syntaktische Fortsetzung über einer Phrase über das Silbenende hinaus), das in der traditionellen Poesie helfen kann, um das Abrupte des Versendes harmonisch abzuschwächen, wird bei Biggie ins Gegenteil verkehrt. Das Enjambement bricht den Satz gnadenlos entzwei. Die folgende Verse aus Biggies Lied »What's Beef« geben einen Eindruck von dem Phänomen:

My Calico been cocked,  
 This rap Alfred Hitchcock,  
 Drop top notch,  
 Playa hating won't stop  
 This instant.  
 Rappers too persistent,  
 Quick to spit  
 Biggie name on shit,  
 Make my name taste  
 Like ass when you speak it,  
 See me in the street,  
 Your jewelry, you can keep it,  
 That be our little secret.

In diesen Versen lässt Biggie nicht nur Konjunktionen aus, sondern auch Verben und Pronomen – zum Beispiel: »Rappers [are] too persistent; [they are] quick to spit Biggie[>s] name on shit.« Das eingeschobene und syntaktisch schon selbst höchst unorthodoxe »Your jewelry, you can keep it« (statt »You can keep your jewelry«) ist fast völlig dekontextualisiert. Der Zuhörer muss selbst rekonstruieren, was hier gesagt wird.

Die Lakonie, die sich in diesem Stil ausdrückt, ist doppelt legitimiert. Sie erzeugt den besonderen Rhythmus des Rap und ist zugleich eine Performanz der Macht des Rappers, der sich nicht um die demokratische Praxis zusammenhängender Rede schert.

Schon Thomas Mann verstand, dass sich große Autorität bloßer Satzbruchstücke bedient. Die Figur des reichen Peeperkorn, die eine Weile lang die Gesellschaft auf dem Zauberberg in ihrem Bann gefangen hält, spricht nie einen Satz zu Ende und hat dabei – oder sogar dadurch? – größte Wirkung auf ihre Zuhörer. Was der Erzähler über Peeperkorn sagt, lässt sich *mutatis mutandis* auch über Biggie sagen: »Von seinen weh zerrissenen Lippen kamen Worte, deren abspringende Undeutlichkeit dank ihrem Persönlichkeitsrückhalt zwingendste Macht über die Gemüter übte.«<sup>30</sup>

Im deutschen Rap wird diese besondere Syntax mindestens stellenweise übernommen – besonders gekonnt etwa in der folgenden Zeile von Kool Savas: »Versuch's – du kannst es nicht – mich imitieren?« (»Futura-ma«, von dem Album *John Bello Story II*, 2008). Die drei Teile der Phrase

30 Thomas Mann, *Der Zauberberg*. Hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann (Frankfurt a.M.: S. Fischer, 2002), S. 860.

sind in einer unerwarteten Folge sortiert, am ehesten vergleichbar der flexiblen Syntax klassischer lateinischer Poesie. In dieser idiosynkratischen Syntax wird zugleich der Beweis der Unimitierbarkeit geführt, die der Vers explizit behauptet.

## Jahreszahlen

In dem Lied »Sock it to me« von Missy Elliotts Debütalbum *Super Duppa Fly* von 1997 hören wir: »It's nine-seven, this the motherfucking bitch era.« Und, deutlicher noch heißt es im Intro von Afrobs 1999 erscheinendem Debütalbum *Rolle mit Hip Hop*: »Rolle mit Hip Hop ist das Ding für das Jahr 1999.« Was damals vor der Jahrtausendwende den ersten Hörern als Gütestempel der Neuheit galt, macht Afrobs Album ein Vierteljahrhundert später befremdlich. Wenn *Rolle mit Hip Hop* wirklich »das Ding für das Jahr 1999« war, was ist es dann heute?

In der Einschreibung der Jahreszahl scheint sich der Rap geradewegs dem Klassiker-Attribut des Zeitlosen zu verweigern, das der Rapper in seinem ihm eigenen Größenwahn doch anvisiert. Dennoch ist die Jahreszahl prägnantes Ausdrucksmittel des Sentiments des Rap. Rap war, vor allem in dem noch relativen Anfangsstadium der neunziger Jahre, ein Jugendphänomen – und der Jugend scheint ihre Jugend bekanntermaßen ewig zu dauern. Der Tod und das Altern sind ihr auch als Horizont noch fremd. »Wie alt ich werde?« fragt Marsimoto in dem Lied »Verde« (von dem Album *Grüner Samt*, 2012) und antwortet naiv ungrammatisch: »Für immer.«

Keinem Rapper würde es so auch im Jahr 1999 in den Sinn gekommen sein, dass das Jahr 1999 einmal zu einem kleinen Punkt im Rückspiegel schwinden könnte. Die Gegenwart währt ewig. »Rolle mit Hip-Hop ist das Ding für das Jahr 1999« – jetzt und immerdar. In dieser jugendhaften Verewigung der Gegenwart aber drückt sich erneut die Selbstgewissheit des Rappers aus. Der Rapper trägt eine Kraft zur Schau, die glücklich hier und jetzt sich verausgabt, weder antiquarisch das Alte hortend, noch sorgenvoll gewissenhaft in die Zukunft blickend. Rap ist jetzt, und darin liegt seine Kraft.

In der Betonung der Jahreszahl, wird die Permanenz des aufgenommenen Tonbandes eingetauscht gegen die die Vergänglichkeit der *performance*, die, wie Friedrich Schiller im Prolog zur *Wallenstein*-Trilogie in Bezug auf die Schauspielkunst bemerkt, nur vermittels ihrer Vergäng-