

(dass die Briefe in Wahrheit vom Autor geschrieben und nicht bloß gefunden worden waren, wie der Autor behauptete etc.) – aber dass die Möglichkeit der Realität doch zumindest immer im Raum mitschwebte. Ähnliches gilt für den Gangsta-Rap mit seinem stark autobiographischen beziehungsweise autofiktionalen Zug: Die Unsicherheit darüber, ob das Gesagte der Wirklichkeit entspricht, vermag die Wirksamkeit von Rap sogar zu steigern, solange jedenfalls die Möglichkeit noch mitschwebt, es könne sich hier um faktische Wirklichkeit handeln. Der Zweifel an der Authentizität unterminiert das ästhetische Vergnügen nicht, sondern trägt zu diesem bei.

## Band, Feature, Crew

Eine der markantesten historischen Entwicklungen im Hip-Hop, die sowohl auf die USA als auch auf Deutschland zutrifft, ist die Verdrängung der Gruppe durch Solo-Kunst. Public Enemy, N.W.A. und der Wu-Tang Clan gehören einer anderen Ära an als Nas, Jay-Z, und Eminem – und nach diesen letzteren hat es nie wieder eine wirklich große Bewegung zurück zur Band gegeben. Auch in Deutschland ist die Zeit der Bands – von Advanced Chemistry und dem Rödelheim Hartreim Projekt bis zu Blumentopf, den Massiven Tönen und Freundeskreis – ganz klar Vergangenheit: ein Signum der neunziger Jahre im Deutschrap.

Diese historische Entwicklung hat verschiedene Dynamiken und Antriebe, ist in jedem Falle aber auch eine Konsequenz der Grundeigenschaften des Genres. Der Rapper ist essenziell allein: Er (oder sie) sagt »ich«, bevor »wir« gesagt wird. Capital Bra hat eines seiner Alben tatsächlich *Allein* (2018) genannt, und so hätte gleich eine ganze Reihe von Alben der letzten zwanzig Jahre heißen können. Das erste Lied des Albums *Allein* heißt »Selbst verdient.« In der Hook hören wir: »Doch alles, was wir haben, haben wir uns selbst verdient.«

Korrigierend anzumerken, dass es nur ganz wenige Rapper gibt, die tatsächlich ihre Musik *allein* machen (in Deutschland ist Azad der vielleicht einzige prominente Künstler, der für seine Lieder rappt, Beats programmiert und scratcht), verfehlt, worum es geht.<sup>55</sup> Nicht, dass der Rapper tatsächlich allein die Musik hervorbringt, ist entscheidend,

---

55 So etwa in dem Lied »Napalm« aus dem Jahr 2000. Siehe dazu Azads Interviewäußerungen in Wehn und Bortot, *Könnt ihr uns hören?*, S. 201.

sondern, dass er sich als alleiniger Urheber präsentieren kann. Relevanter schon wäre ein Verweis auf die gängige Praxis des Features (und in jüngerer Vergangenheit auch der sogenannten Kollabo-Alben zweier Künstler, wie etwa *Deutschrapp Brandneu* [2022] von Capital Bra und Farid Bang).

Gleichfalls scheint dem Drang zum Solo-Act auch die Idee einer amorphen größeren Crew entgegenzustehen – sei es in der Form der älteren, vor allem lokal definierten Crews wie der Kolchose in Stuttgart, oder den kommerziell (nämlich über ein Musiklabel definierten) Crews nach 2000, von Kool Savas' Optik zu Bushidos ersguterjunge. Vor allem die Idee der Crew ist ein weiteres Alleinstellungsmerkmal des Rap in der modernen Pop-Musiklandschaft. Doch so charakteristisch die Praxis des Features und mehr noch der Crew für den Rap auch sind, letztlich können sie als stabilisierende Kompromissbildungen verstanden werden, die dem Fokus auf Solokünstler nicht im Wege stehen, sondern diesen gar stützen.

Dem gleichsam ontologischen Drang des Hip-Hop zum Solo-Act des Rappers parallel läuft eine musikalische Entwicklung, die sich als die Vertreibung des DJs aus dem Hip-Hop bezeichnen ließe. Hip-Hop Musik begann in den 1970er Jahren als Kunst der DJs, Platten zu mischen und Beats zu isolieren, über die dann verschiedene Melodien gesampelt und Raps gesprochen werden konnten. Die Datierung der Erfindung der Hip-Hop-Musik bezieht sich so auch auf die Leistung eines DJs (nämlich von DJ Kool Herc im Jahr 1973), nicht auf die eines Rappers.

Viele ältere Hip-Hop Gruppen kennen den DJ als eigenständigen Künstler (so in den USA etwa bei NWA oder in Deutschland beim Freundeskreis). Im gescratchten Refrain bekommt der DJ seine Rolle. Einige frühe Alben räumen dem DJ noch einen eigenen Track oder jedenfalls eine Solo-Einlage ein, etwa auf dem Epoche machenden Album *Vier Gewinnt* (1992) der Fantastischen Vier. In diesen DJ-Einlagen nähert sich der Hip-Hop dem Jazz, der ihm immer ein (freilich unrealistisch weit entferntes) Vorbild in einem anderen Universum künstlerischer Befähigung bleibt.<sup>56</sup>

---

56 Chuck D von Public Enemy bezeichnet in einem Interview die frühen Jam Sessions seiner Band als »the closest thing to a jazz band that you could have«. Kembrew McLeod, »Public Enemy and How Copyright Changed Hip-Hop: An Oral History.« *Boogie Down Predictions. Hip-Hop, Time, and Afrofuturism*, hg. von Roy Christopher (London: Strange Attractor Press, 2022), S. 150–60 (S. 155).

Noch das Intro (»Manege a Trois«) des Ruhrpott AG Albums *P.O.T.T.E.N.T.I.A.L.* (2001) öffnet nach einer Einlage von Cuts mit der Aussage: »Es geht um Reime, Beats und Cuts, die euch in die Glieder fahren.« Diese Trias von Reimen, Beats und Cuts verlor historisch zunehmend an Bedeutung – die Cuts fielen weg. Das Scratching ist auf neueren Alben weniger typisch. In den großen Rap-Erfolgen der letzten zehn Jahre hört man es kaum noch.

Die musikalische Rolle des DJs verschwimmt mit der des Produzenten, der im Studio die Beats produziert. Dieser wiederum verselbstständigt sich ebenso wie der Rapper. Rapper und Produzent brauchen einander nur insofern, als sie zusammen den Track herstellen; im eigentlichen Produktionsprozess arbeiten sie mehr oder minder autonom. Der Produzent stellt den Beat her; der Rapper ist mit dem Beat allein, um seinen Text zu schreiben. Wo der Rapper dann doch auch beim Schreiben Hilfe bekommt, wie dies vor allem in der jüngeren Vergangenheit häufiger wird (Shirin David bekennt sich dazu auch in ihren Liedern), nähert man sich trotzdem nicht wieder der Gruppe an. Statt dem Modell der Gruppe gibt es das Modell der Ghostwriter, das die Fiktion des Solokünstlers weiter aufrecht zu erhalten sucht.

Verweise auf den Produzenten in den Liedern wurden über die Jahre seltener. Selbst wo diese Verweise besonders emotional aufgeladen werden (etwa in der Kollaboration von Eminem und Dr. Dre), geht aus diesen Arrangements nicht wieder eine Band hervor. Kool Savas ließ Mel Beatz zwar in seinen Videos in Nebenrollen auftreten (so in »Der beste Tag meines Lebens« und prominenter in »Haus und Boot«). Doch namentlich findet sie in den vielen Liedern, für die sie die Beats produzierte, nur selten Erwähnung.

Die Ablösung der Gruppe durch den allein dastehenden Rapper folgt einer bereits vorweggegangenen Auflösung des oft mystisch beschworenen ursprünglichen – und von Kritikern zu Recht als seinerseits essenziellistisch verschrien<sup>57</sup> – Viergestirns des Hip-Hop, zu dem neben dem Rapper und dem DJ auch noch der Breakdancer und der Graffiti-Künstler gehören. Dabei war diese Vereinigung der vier Straßenkünste von allem Anfang an prekär. Das zeigt paradoxerweise nicht zuletzt der frühe Hip-Hop-Film *Wild Style* (1983), der zugleich dafür gerühmt wird, diese vier Facetten des Hip-Hop erstmals gründlich zusammenzuführen. Der Einfluss dieses Films – sowie des Films *Beat Street* (1984)

---

57 Siehe zum Beispiel, Süß, »Ihr habt lang genug gewartet«, S. 7.

– war, besonders in Deutschland, bekanntermaßen groß. Hip-Hop entstand in Deutschland mit der Rezeption dieser Filme. Die merkwürdige Pointe nun aber ist, dass *Wild Style*, dessen Fokus auf dem künstlerischen Durchbruch eines Graffiti-Künstlers ruht, doch als Parabel von dem Primat des Rap zu lesen ist. Denn nicht nur ist das große Auftragskunstwerk, mit dem der Graffiti-Held in dem Film schließlich geehrt wird, die Kulisse zu einem Rap-Konzert. Darüber hinaus muss der Held lernen, nicht sich selbst, sondern die Rapper als die eigentlichen Stars zu erkennen. Sein ursprüngliches Konzept für die Konzertkulisse ist ein kaum verhohlenes Selbstporträt des Graffiti-Künstlers. Doch als er mit diesem Konzept nicht recht vorankommen kann, gibt ihm seine Freundin den entscheidenden Rat, nicht nur an sich selbst zu denken, sondern an die Rapper, deren Bühne er ja nur bereitet. Erst mit dieser Einsicht und dem entsprechend veränderten Konzept für die Kulisse kann der Künstler sein Werk vollenden. Der Film kulminiert in dem Konzert, in dem die Rapper vor dem Hintergrund eines gesprayten Sterns ihren Sprechgesang zelebrieren. Dieser Stern des Graffiti-Artists bringt zualtererst das Star-Dasein der Rapper zum Ausdruck. Freilich, der Rat der Freundin ist vorderhand als Vehikel eines simplen psychologischen Bildungsroman-Plots zu interpretieren, in dem der junge, egozentrische Künstler lernt, seinen Platz in der Gesellschaft zu finden. Doch zumindest retrospektiv wird die Handlung von *Wild Style* auch als Allegorie der Geschichte des Hip-Hop lesbar, die auf das Primat des Rappers zusteuert.

Dieselbe Dynamik wie in *Wild Style* begegnet auch in *Beat Street*. Wiederum – und sogar noch programmatisch bemühter und expliziter – geht es vordergründig darum, den Hip-Hop in seinen vier Sparten darzustellen. Rap ist dabei zunächst sogar vergleichsweise marginalisiert. Die drei größeren Storylines folgen einem Graffiti-Künstler, einem Breakdancer und einem DJ (letzterer ist der eigentliche Protagonist des Films). Rapper begegnen in Musikeinlagen, die nur lose von der Storyline motiviert sind. Und doch kommen in diesen vom Plot her unwichtigen Einlagen die frühen Stars der Szene auf die Bühne – vor allem Melle Mel und Afrika Bambaataa. Ob intendiert oder nicht, werden diese Musikeinlagen damit zu einer Hauptattraktion des erzählerisch mäßig mitreißenden Films. Zudem gipfelt der Film wiederum in einem Konzert. Gewidmet ist dieses Konzert dem Tod eines Graffiti-Künstlers. Durch den Drehbuch-Trick dieser Totenfeier gelingt es, die Graffiti-Kunst wiederum in das Spektakel des Konzerts mit einzubeziehen, in

dem ansonsten DJ, Breakdancer und vor allem die Rapper im Zentrum stehen (bei diesem abschließenden Konzert ist es, dass man Melle Mel auf der Bühne zu sehen und hören bekommt). Einbezogen wird der Graffiti-Künstler also – aber eben auch nur einbezogen anlässlich seiner Grablegung.

Hip-Hop hat sich in der populären Wahrnehmung – ebenso auch wie in der Hip-Hop-Forschung – längst weitgehend auf das Phänomen Rap verengt.<sup>58</sup> Wie unabwendbar und endgültig abgeschlossen die Auflösung des heiligen Hip-Hop-Viergestirns wirklich ist, zeigt sich gerade auch an den nostalgischen Invokationen, die die Vierheit immer wieder erfährt (wie man nicht zuletzt bei den verschiedenen Feierlichkeiten zum 50. Jahrestag der Erfindung des Hip-Hop im Jahr 2023 spüren konnte). Der Kenner befließt sich zu erklären, dass Hip-Hop ursprünglich nicht nur das Rappen meinte und setzt bei dieser Erklärung zugleich immer fest darauf, dass für die Mehrzahl der Zuhörer Hip-Hop eben doch nur Rap bedeutet. So perpetuiert noch die Beschwörung einer synästhetischen Vergangenheit die Realität des geltenden Primats des Rap.

Paradoxerweise (möchte man sagen) ist auch im Rap selbst diese Nostalgie zu einem minderen Topos geworden. So unterlässt es Torch in dem Lied »Als ich zur Schule ging« (von dem Album *Blauer Samt*, 2000) nicht, in der Erzählung von seiner Ausbildung im Hip-Hop auch die Graffiti-Kunst zu erwähnen:

Und nun kann ich euch erzählen, wie es war,  
Züge anmalen, damit man unseren Namen sah.  
Manchmal riech' ich noch den Sprühdosen-Dunst,  
Denn wir haben Graffiti anstatt bildende Kunst.  
Moment, ähm, da fällt mir ein, ich kann's nicht fassen,  
Hab die Dosen dabei, aber die Caps zuhause liegen lassen,  
Wenn das keinen Eintrag ins Blackbook gibt.

Auch Marsimoto wählt die verlorene Kunst der *whole cars* (also der gänzlich angesprühten Eisenbahnwagons) in dem Lied »Wellness« (von dem Album *Grüner Samt*, 2012) zur Synekdoche verlorener Realness:

---

58 Süß, »Ihr habt lang genug gewartet«, S. 8.

Was ist denn mit der Realness?  
 Wer malt heute noch den Zug?  
 Alle nur noch Wellness.

## Literarische Qualität

Die künstlerische Qualität des Rap wurde oft als literarische Qualität gedeutet – sei es in Textausgaben von Rap oder in anderer Formen der Wertschätzung, wie etwa dem Pulitzer-Preis, der 2018 erstmals an einen Rapper verliehen wurde (nämlich an Kendrick Lamar).<sup>59</sup> Im Vorwort zu einem Sammelband aus dem Jahr 2020 wurde so auch die These aufgestellt, dass deutschsprachiger Rap »fest in der Tradition deutscher Dichter\_innen«<sup>60</sup> stehe. Doch eine derartige Aussage lässt sich kaum durch konkrete inhaltliche oder formale Kontinuitäten untermauern – vor allem dann nicht, wenn man zum Maßstab nimmt, dass diese Kontinuitäten Produkt bewusster Entscheidung sein sollen. Eigentlich bemerkenswerter und theorie-bedürftiger ist, dass es fast keine Bezugspunkte zur deutschen literarischen Tradition gibt.

Wie fragwürdig die Behauptung einer Traditionslinie der klassischen deutschen Literatur zum Rap ist, zeigt sich auch, wenn an anderer Stelle der Frankfurter Gangsta-Rapper Haftbefehl als »größte[r] lebende[r] expressionistische[r] Dichter«<sup>61</sup> bezeichnet wird. Die Willkür dieser Bezeichnung kommt schon darin zum Ausdruck, dass ein anderer Kritiker Haftbefehls »außergewöhnliches romantisch-naturalistisches Erzählen« würdigte.<sup>62</sup> Romantik, Naturalismus und Expressionismus weisen allesamt in verschiedene Richtungen. Zudem wird in keinem der beiden Fälle die Behauptung durch nähere vergleichende Textanalyse belegt.

Auch jenseits ohnehin nicht weiter nachweisbarer Superlative dieser Art ist das Lob der Rapper als Schriftsteller höchst fragwürdig. Eminem hat das selbst hervorgehoben, wenn er in dem Lied »Renegade« (2001)

59 Haas, *Hip-Hop*, S. 13.

60 Dagobert Höllein, Nils Lehnert, Felix Woitkowski, »Vorwort.« *Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzelanalysen* (Bielefeld: transcript, 2020), S. 9–19 (S. 10).

61 Haas, *Hip-Hop*, ohne Seitenzahl [S. 103].

62 Breitenwischer, *Die Geschichte des Hip-Hop*, S. 222.