

Zur Inszenierung von Heimat im aktuellen Deutschrapp

Michael Boch und Moritz Kalvelage

Der Begriff Heimat ist in den letzten Jahren zunehmend Diskussionsgegenstand der deutschen Öffentlichkeit geworden. Er wird häufig mit Identität und Authentizität zusammen gedacht und sogar als »Identitätskategorie par excellence«¹ bezeichnet. Auch im Deutschrapp, welcher sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten als Populärkultur etabliert hat,² kommt dem Heimat-Aspekt insbesondere mit Blick auf die (Selbst-)Darstellung und Repräsentation von Minderheiten eine herausgehobene Bedeutung zu. Denn dort werden die Diskurse um Authentizität und Heimat in besonderer Art zusammengeführt.³ Der folgende Artikel untersucht daher die künstlerische Praxis dieser Darstellungen anhand von Juri Lotmans Modell der Semiosphäre und der Geopoetik im Sinne Igor Sids.

Lotmans Modell der Semiosphäre »bezeichnet den Raum der Kultur als Sphäre zeichenhafter Kommunikation, der durch eine unaufhörliche Dynamik der Zeichenbildung und -tilgung prozessual definiert ist.«⁴ Diese Kommunikationsdynamik kann auch zur Umcodierung von Zeichen führen, wenn z. B. interne Übersetzungen oder Übersetzungen aus externen Semiosphären stattfinden. Semiosphären grenzen sich

1 Huber, Andreas: Heimat in der Postmoderne. Zürich: Seismo 1999, S. 29.

2 Vgl. Bock, Karin/Meier, Stefan/Süß, Günter: »HipHop meets Academia: Positionen und Perspektiven auf die HipHop Forschung.« In: Dies. (Hg.): HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: transcript 2007, S. 11-16, hier S. 11 und Süß, Heidi: »Ihr habt lang genug gewartet, dass ein Sammelband erscheint.« In: Heidi Süß (Hg.): Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur. Weinheim: Beltz Juventa 2021, S. 7-24, hier S. 7.

3 Die Perspektive von Rapper:innen auf den Komplex der Heimat hat in den letzten Jahren immer größere Bedeutung erfahren. Stellvertretend sei hier die Veröffentlichung *Das ist Germania. Die Größen des Deutschraps über Heimat und Fremde* von Juri Sternburg aus dem Jahre 2020 genannt. Dieser Band basiert auf der seit 2017 erscheinenden Doku-Serie *Germania*, in der bekannte Künstler:innen der Deutschrapszene zu ihrem Verhältnis und Verständnis von Heimat befragt werden: »Germania. Neue Perspektiven auf unser Land«. Auf: <https://www.youtube.com/c/germania> (letzter Abruf 26.01.2022).

4 Frank, Susanne: »Semiosphäre.« In: Stephan Günzel (Hg.): Lexikon Raumphilosophie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 369.

durch dynamische Abgrenzungs- und Übersetzungsprozesse voneinander ab und bedienen je eigene Codes. An diesen Grenzen, den Peripherien der Semiosphären, haben Kategorien im Gegensatz zu den jeweiligen Zentren der Semiosphären keine absolute Geltung und werden disponibel.⁵ Das Semiosphärenmodell macht Zeichensysteme und Zeichenbildungsverfahren (Semiose) also der Analyse zugänglich und erlaubt eine Differenzierung hinsichtlich zentraler Semiosen und peripherer Zeichen. Somit liefert es auch einen Mehrwert für die Analyse von Heimatinszenierungen im Deutschrapp. An den Prozess der Umcodierung schließt die Geopoetik nach Igor Sid an. Geopoetik bezeichnet ein künstlerisches Verfahren, bei dem bedeutungskonstituierende Zentren durch künstlerische Praxis erschaffen werden, wodurch ein Umcodierungsprozess in Bezug auf eine bestehende Semiosphäre ermöglicht wird.⁶ Mithilfe der Geopoetik werden also Raumeignungen fassbar, die Rapper:innen durch Um- und Überschreibung sowie künstlerische Kartografie vollziehen.

Unsere These lautet, dass sich Heimat als zentrale Identitätskategorie in der Kategorie der ›Realness‹ im Rap⁷ spezifiziert. Mit Hinblick auf diese ästhetische Kategorie findet ein Darstellen dieser Identitätskonstruktion statt, welches auch als ›Representen‹ bezeichnet wird. Dabei könnte Realness mit Authentizität übersetzt werden, ist aber nicht bedeutungsgleich – denn während Realness nur in Bezug auf die zentralen Maßstäbe der Rap-Kultur wirksam ist, findet Authentizität auch außerhalb der HipHop-Kultur Anwendung. HipHop ist durch einen starken Wettbewerbsgedanken geprägt. Dies führt dazu, dass auch die Realness ihre Bedeutung primär in agonalen Kontexten erhält und als Unterscheidung zwischen einer gelingenden ›realen‹ und einer als ›fake‹ betitelten misslungenen Darbietung erhält. Das bedeutet, dass die Konstruktion der eigenen Identität einerseits glaubwürdig fungieren muss und andererseits in Konkurrenz zu Realnessbehauptungen anderer Rapper:innen steht. Wird nun die eigene Herkunft oder Umwelt als Garant für die eigene Realness dargestellt, findet eine Identifizierung mit dieser statt. Die eigene Heimat wird im Representen zu einem integralen Bestandteil der Identität von Rapper:innen. Die Verschränkung von Realness und Heimat ist besonders spannend, wenn sich im Rap marginalisierte Gruppen inszenieren oder sich hybride Kulturen in ihren lokalen Ausprägungen darstellen. Durch das Representen der eigenen Umwelt verzeichnen sich die Rapper:innen auf der Landkarte des Raps, im Folgenden auch ›RapMap‹ genannt. Diese künstlerische Kartografie

-
- 5 Vgl. ebd. und Lotman, Jurij M.: »Über die Semiosphäre«. In: Zeitschrift für Semiotik 12 (4/1990), S. 287-305, hier S. 295.
- 6 Urban, Urs: »Geopoetik.« In: Stephan Günzel (Hg.): Lexikon Raumphilosophie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 144-145.
- 7 HipHop setzt sich aus den vier Elementen Breakdance, Graffiti, Rap und DJing zusammen. Forman schlägt vor, Wissen (Knowledge) als ein fünftes Element hinzuzufügen: »Eine umfangreiche Wissensbasis in den USA über HipHop zeigt dessen Vielfältigkeit auf und schließt Kenntnisse sowohl über afroamerikanische oder ethnische, kulturelle und politische Praktiken als auch über die Geschichte des HipHop, seine Entstehung und Entwicklung als urbane Kunstform mit ein.« (Forman, Murray: »HipHop meets Academia: Fallstricke und Möglichkeiten der HipHop Studies.« In: Karin Bock/Stefan Meier/Gunter Süß [Hg.]: HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens. Bielefeld: transcript 2007, S. 17-36, hier S. 33).

hat starke Parallelen mit der von Sid und dem ›Klub der Krim‹⁸ betriebenen Form der Geopoetik, die als künstlerische Gegenkartografie zu hegemonialen geopolitischen Kartierungen eingesetzt wird. Hierbei kommt der Raumaneynung durch die künstlerische Praxis von Rapper:innen eine zentrale Funktion zu.

Aufbauend auf diesen methodologischen Erörterungen analysieren wir Rap-Texte aus den 2010er Jahren in Bezug auf die Inszenierung von Heimat. Als zentrales Ergebnis wird sich zeigen, dass Rapper:innen verschiedenste Darstellungen ihrer Umwelt zur Heimatkonstruktion verwenden. Anhand der Vielfalt dieser Heimaträume zeigt sich das immense kreative Potential in der Repräsentation bisher marginalisierter Heimatvorstellungen, womit unser Aufsatz einen Beitrag zur Erschließung des Deutschraps für aktuelle Diskussionen um Realness, Heimat und Selbstinszenierung leistet.

Heimat im Deutschrap

Während das konservative Konzept ›Heimat‹ als eine räumlich gebundene Idylle begreift,⁹ scheint für unsere Zwecke ein möglichst breites Verständnis von Heimat am produktivsten zu sein, welches erlaubt, die Vielfalt aktueller Konnotationen im Diskurs zu untersuchen. Dabei bauen wir auf Martin Nies auf, der Lotmans Model der Semiosphäre auf die räumliche Konstruktion von Heimat anwendet und zwei paradigmatische Bedeutungen des Heimatbegriffs für die »in den populären ästhetischen und philosophischen Diskursen der Gegenwart«¹⁰ ableitet:

1. Heimat als »erfahrene [...] Absenz, gesuchtem Wunschraum und Utopie«¹¹
2. Heimat als »*Imago*, dem an Örtlichkeiten gebundenen Bild«¹².

Heimat als Abwesendes, Gesuchtes und Gewünschtes realisiert sich zwar auf der einen Seite nie als konkreter Ort, doch sein semantischer Mehrwert ergibt sich erst durch eben jenen Bezug zur zu verwirklichenden Räumlichkeit.¹³ Der Begriff kann unter-

8 Der geopoetische Klub der Krim (Krymskij géopoètičeskij klub) wurde 1995 in Moskau von Igor Sid und anderen Moskauer Autor:innen gegründet und tagt seitdem in Moskau. Ziel des Klubs war das Unterlaufen der russisch-geopolitischen Vereinnahmung der Krim durch das Etablieren einer ›Krim Poetik‹. (Vgl. Marszałek, Magdalena/Sasse, Sylvia: »Geopoetiken«. In: Dies. (Hg.): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 7-18, hier S. 8).

9 Vgl. dazu auch den Artikel *Heimat: Eine Einführung* von Holger Grevenbrock im vorliegenden Band.

10 Vgl. Nies, Martin: »A Place to belong« – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen von ›Heimat‹ im Globalisierungskontext«. In: Jenny Bauer/Claudia Gremler/Niels Penke (Hg.): Heimat – Räume: Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative. Essen: Bachmann 2014, S. 165-180, hier S. 166.

11 Vgl. ebd. S. 164.

12 Vgl. ebd. [Herv.i.O.].

13 In dieser Spannung aus angestrebter Verwirklichung und Nicht-Lokalisierbarkeit in der Welt transformiert sich die Heimat vom verorteten Idyll zu einem Nicht-Ort. Wir schließen uns Nies an, der auf Marc Augés Definition von Nicht-Orten verweist: »So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder

schiedlich »kulturell, textuell oder individuell«¹⁴ an Räume angebunden sein, woraus sich eine »gelebte Heimat«¹⁵ wie auch Heimat als »semiotisches Konstrukt«¹⁶ ergibt und kann sowohl zur Wiederherstellung als auch zur Neuschöpfung eines Raumes der Geborgenheit beitragen. Der Begriff steht somit immer im Spannungsfeld zwischen realen Beheimatungen und dem imaginären Konzept, welches aus Ideen, utopischen Entwürfen, erlebten Erfahrungen und einem leidhaften Geborgenheitsdefizit besteht.¹⁷ Wir schließen uns dabei dem Konzept Hermes Andreas Kicks von Heimat als »gelebte[m] Symbol« an, in dem genau die Spannung von Imago, Utopie und Anspruch auf räumlicher Verwirklichung vereint sind.¹⁸

Da Heimat »nicht ohne einen Anspruch an Authentizität zu denken«¹⁹ ist, gilt dies in Bezug auf den Rap auch für die Realness. Genau in diesem Moment findet sich der Konnex von Heimat und Realness. Wie aber der Zusammenhang von Realness als zentraler Kategorie des Rap und Heimat als Teil der Identitätskonstruktion unter dem Maßstab der Realness zu verstehen ist, soll im Folgenden dargestellt werden.

Mit Gabriele Klein und Malte Friedrich klassifizieren wir HipHop und Rap als eine hybride, glokale, wertkonservative, leistungsorientierte, männlich dominierte, theatrale und performative Kultur von Produzent:innen.²⁰ Die Kultur des Deutschraps, die wir mithilfe von Lotmans Modell der Semiosphäre beschreiben, ist ein lokale Ausprägung dieser Kultur. Mit Lotmans Modell lassen sich die oben genannten Charakteristika, die HipHop zu einem äußerst komplexen Geflecht von verschiedenen, sich in ständigem Wandel befindenden Zeichensystemen machen, in angemessener Weise analysieren. Hierbei ist kennzeichnend, dass die Veränderung und Aneignung von HipHop-externen Kategorien nicht nur zufälliges Produkt, sondern integraler Bestandteil der Semiosen sind. Dies bedeutet, dass nicht nur die peripheren Kategorien Veränderungen

als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort. [...] Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.« (Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt: Fischer 1994, S. 92).

14 Nies: »A Place to belong« – Heimatsuchen und narrative Konzeptionen«, S. 176.

15 Ebd. S. 177, [Herv.i.O.].

16 Ebd. [Herv.i.O.].

17 Vgl. ebd.

18 »Heimat ist eine Gegebenheit, im Spannungsfeld von Idealität und Materialität, von subjektiver Betroffenheit und objektivierbarer Widerständigkeit. Dieses Spannungsfeld soll seinen Ausgleich und seine Form finden, soll aufgehoben sein in der Erfahrung eines »gelebten Symbols« von Heimat.« (Kick, Hermes Andreas: »Heimat als gelebtes Symbol«. In: Martin Woesler (Hg.): Senex Non Semper Optimus, Senectus Autem Optima. Festschrift zu Ehren des 90. Geburtstags von Harald Holz. Bochum: Bochumer Universitätsverlag 2020, S. 223-238, hier S. 224).

19 Hüppauf, Bernd: »Heimat – die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung«. In: Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts, Bielefeld: transcript 2007, S. 109-140, hier S. 133.

20 Vgl. Klein, Gabriele/Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 9-10 und auch Seeliger, Martin: Soziologie des Gangsterraps. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte. Weinheim: Beltz Juventa 2003, S. 32-33.

unterworfen sein können, sondern dass durch die spezielle Verfassung der Zentralkategorie Realness selbst weitere zentrale Kategorien, wie Männlichkeit, Kriminalität und Ethnizität, in ihrem Geltungsanspruch infrage gestellt werden können.

Der historische Ursprung der HipHop-Kultur lässt sich mit der South Bronx in den 1970er Jahren relativ genau angeben. Innerhalb kurzer Zeit differenzierte sich diese lokale Szene weiter aus und verbreitete sich in den USA und darüber hinaus. Um die Einheit dieser extrem diversen und stilreichen Kultur zu verstehen, sind die beiden Begriffe der Hybridität und Glocalität zentral. Nach Klein und Friedrich thematisiert Hybridität vor allem »die Differenz innerhalb kultureller Gemeinschaft.«²¹ Dies bedeutet, dass es sich beim Rap niemals um eine homogene Kultur, sondern immer schon um eine Mischform verschiedenster kultureller Einflüsse handelt. Eine Kultur ist glocal, wenn sie sich einerseits global erstreckt und andererseits aus einer Vielzahl von unterschiedlichen lokalen Kulturen besteht.²² Beide Begriffe verweisen auf eine für die Kultur charakteristische Spannung: Erstens, da HipHop-intern und -extern ein homogener Ursprung immer wieder kulturinterne Kontroversen birgt und zweitens, da sich alle HipHop-Kulturen zwar auf irgendeine Weise auf einen gemeinsamen Ursprung in der Bronx der 1970er Jahre beziehen, die Bronx aber in ihren lokalen Ausdifferenzierungen nunmehr als stilisierter Teil der »global zirkulierende[n] Bilderwelten«²³ präsent ist.

Durch seine hybride und glokale Verfassung ist HipHop von ständigen Transformationen, Aneignungen und Abgrenzungen lokaler Szenen untereinander bestimmt und befindet sich dadurch immer im Spannungsfeld zwischen lokalen Ausprägungen und globalem Mythos.²⁴ Der Ursprung dieses globalen Mythos bleibt in Form der afroamerikanischen Ghettokultur der 1970er Jahre verbindendes Element für alle lokalen Szenen. Denn »[e]rst der Verweis auf HipHop als eine Ghetto-Kultur schafft demnach die historische Kontinuität und Aktualität von HipHop als Kultur ethnischer Minderheiten.«²⁵ Aus dieser Ghettokultur speisen sich die zentralen Zeichen der Rapsphäre. Eine lokale Aneignung findet nur in der Abgrenzung, Transformation und Adaptation dieser statt. Die ursprünglich marginalisierte Gruppe des Rap ist demnach die afroamerikanische Gemeinschaft in der Bronx und bleibt bis heute ein zentraler Bezugspunkt für alle lokalen Szenen und damit auch für Deutschrap.

Ein klares Ordnungssystem in Form eines tradierten Wertekanons und eines kollektiv geteilten Ideals bildet hierbei das Grundgerüst der theatralen »Realworld«²⁶, innerhalb derer jeglicher Diskurs über Realness verortet ist. Mit Klein und Friedrich gesprochen: »[D]as, was als real gilt, formuliert sich nicht jenseits des theatralen Rahmens, sondern in Auseinandersetzung mit der Glaubwürdigkeit der Inszenierung.«²⁷ Der tradierte Wertekanon – der als Maßstab dient, um über die Qualität und die Realness einer Darbietung zu entscheiden – ist, wie bereits angeklungen, grundsätzlich konservativ,

21 Klein/Friedrich: *Is this real?*, S. 65.

22 Ebd., S. 10.

23 Ebd.

24 Vgl. auch Seeliger: *Soziologie des Gangsterraps*, S. 32-33.

25 Klein/Friedrich: *Is this real?*, S. 63.

26 Ebd., S. 11.

27 Ebd.

männlich dominiert und leistungsorientiert. Konservativ aufgrund des ständigen Rückbezuges auf die Werte der Bronxgemeinschaft – die wesentliche Bezugsgruppe wird im Rap als ›Posse‹ bezeichnet²⁸ – und ihrer Transformationen, männlich dominiert, da der ›Schwarze Mann‹ ihren Prototyp und ihr Ideal darstellt und leistungsorientiert, da es im Rap ständig darum geht, die eigene Position innerhalb der Rapgemeinschaft zu behaupten, wobei das Diktum gilt: »HipHop ist nur Konkurrenz. Es ist ein Battle.«²⁹ Die Herausforderung liegt darin, über die Performance einerseits die eigene Realness glaubwürdig zu vertreten, andererseits innerhalb des vorgegeben formalen Rahmens originelle Abweichungen zu etablieren. Deren Sichtbarkeit ist nur über den Vergleich zu einem konservativen Kern oder zu stillbildenden Vorläufer:innen zu erreichen.

Die Aushandlungsprozesse in Form von Handlungen, Zuschreibungen und ausgeprägtem Habitus finden nur innerhalb des theatralen Rahmes der HipHop-Kultur statt, dessen zentrale ästhetische Kategorie die Realness ist. Realness wird erst durch den Auftritt und die Darbietung auf der Bühne erzeugt, die dann wiederum als real oder fake bewertet werden kann. Diese Bewertung findet in Bezug auf den tradierten Wertekanon und die Darbietung statt. Die Art und Weise, wie die Darbietung die klassischen Topoi bedient, transformiert oder ablehnt, kann zu einer Veränderung des Kanons selbst beitragen. Anders formuliert: Bezogen auf die Semiosphäre des HipHop stellt die Bilder- und Zeichenwelt des globalen HipHop in ihren lokalen Ausprägungen in jeder neuen Performance oder Produktion einen neuen Realnessanspruch. Folglich steht jeder Prozess der Semiose unter der zentralen Kategorie der Realness, da nur anhand von ihr über eine gelungene oder misslungene bzw. glaubwürdige oder unglaubwürdige Performance entschieden werden kann. Realness wird dabei unter dem Eindruck des globalen Wertekansons des HipHop verhandelt, was dazu führt, dass dieser Wertekanon selbst immer neue Transformationen innerhalb der globalen Szenen erfährt, ohne aber seine zentrale Funktion zu verlieren.³⁰

Aus der aufgezeigten Verbindung eines tendenziell konservativen, sich aber in lokalen Einigungen in ständigem Wandel befindlichen Wertekansons und dem alleinverbindlichen Anspruch der Realness des Dargestellten, ergibt sich die grundsätzliche Charakterisierung der Rapsphäre. Innerhalb der Realworld des Raps fungiert das Einbeziehen der eigenen Umwelt und deren Representen als eine eigenständige künstlerische Kartografie, die entweder als »Karte« oder »Map« bezeichnet wird.³¹ Auf diese Karte wird immer wieder innerhalb des Raps referiert und im Sinne des Wettbewerbsgedanken Allianzen und Antagonismen innerhalb des Deutschraps gebildet. Dass im

28 Vgl. ebd., S. 21.

29 Eißfeldt im Interview, zitiert bei ebd., S. 47.

30 »Der Bezug zur imaginierten Welt des schwarzen HipHop, des Ghetto-Dasein und sozialer Grenzerfahrung, verspricht auch hier [in den lokalen primär weißen Szenen Deutschlands] unhinterfragt Authentizität, gilt als Maßstab von Echtheit und Glaubwürdigkeit.« (ebd. S. 77).

31 Diese RapMap wird in Raptexten häufig thematisiert: So markiert Gzuz diesen geopoetischen Akt im Feature mit den Beginnern »Wir packen Hamburg wieder auf die Karte« (Die Beginner/Gzuz/Gentleman: *Ahnma*), wodurch auch die Traditionslinie vorheriger Rapper aus Hamburg (sprich ›Die Beginner‹) beschränkt wird. Es kommt aber auch zu ironischen Ausformungen dieses Aktes, wie z.B. durch Morlock Dilemma: »Ich habe die Erde rap-technisch auf die Map gesetzt« (Morlock Dilemma/Edgar Wasser: *Betaversion*).

Representen der eigenen Umwelt Heimatbedürfnisse artikuliert und vor allem Heima-ten konstruiert werden, in denen es zu Abgrenzung zur hegemonialen geopolitischen Kartografie kommt, kann als Form der Umcodierung von Raum und damit als Raumaneignung gelesen werden. Um diese Form von künstlerischer Raumaneignung besser nachvollziehen zu können, knüpfen wir an die Geopoetik von Sid an.

Der Begriff der Geopoetik wurde zum ersten Mal vom schottischen Literaturwissenschaftler Kenneth White in den 1980er verwendet und von der Moskauer Autorengruppe ›Krim Klub‹ um Sid in abgewandelter Form zur Bezeichnung ihrer poetischen Programmatik übernommen.³² Der Kerngedanke Sids war es mithilfe einer künstlerischen Kartografie gegen die bestehenden geopolitischen Restriktionen Russlands zu opponieren. Das Freiheits- und Emanzipationspotenzial wurde auf ihrer ersten Konferenz 1996 *Von der Geopolitik zur Geopoetik* in Anspruch genommen. Dieses Programm lässt sich mit Vladislav Kulakov in dem Gedanken zusammenfassen, »dass die Künstler ihre Hauptstädte errichten, wo es ihnen beliebt«³³. Die künstlerische Selbstbestimmung des eigenen Territoriums wird durch eine ›Geopoesis‹³⁴ geliefert, die wie die Geopolitik Fakten schafft, zum Beispiel eine unbedeutende Stadt zu ihrer Hauptstadt ausruft und so die Zentrums-Peripherie-Opposition aushebelt.³⁵ Wichtig ist hierbei, dass die Geopoetik primär ein künstlerisches sowie aktivistisches Programm beschreibt und erst nachträglich Eingang in den wissenschaftlichen Diskurs fand. Die Geopoetik will schaffen und erfinden, was vorher noch nicht da war.³⁶ Dabei kann es sich sowohl um Umwidmungen von existierenden Räumen als auch um das Entwerfen von fiktionalen Räumen handeln. Für uns ist nun der schöpferische Aspekt der künstlerischen Kartografie auf die HipHop-interne Kartografie der Realworld von Bedeutung. Zusätzliche Relevanz erhält dies, sobald gesellschaftlich marginalisierte Gruppen ihre Umwelt representen und zu ihrer den kompetitiven Mechanismen der Rapsphäre ausgesetzten Identitätskonstruktion verwenden. So lassen sich zwar häufig Zentren der HipHop-Kultur in geopolitischen Zentren wie Landeshauptstädten ausmachen, jedoch erlaubt die dem HipHop eigene Art der Geopoetik auch eine Umschreibung dieser Zentren oder das Platzieren von bisher peripheren Städten und Orten auf der Karte. Dies bedeutet, dass nicht nur durch das Representen der eigenen Umwelt und Gemeinschaft ein emanzipatorisches Potenzial für marginalisierte Gruppen wie migrantische Milieus besteht, sondern dass dieses Potenzial auch in der Realworld von im HipHop marginalisierten Gruppen wie Frauen, LGBTQ+-Personen oder Gruppen des ländlichen Raumes liegen kann.³⁷

32 Vgl. Frank, Susi K.: »Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge«. In: Magdalena Marszałek, Sylvia Sasse (Hg.): *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 19-42, hier S. 20.

33 Vgl. ebd. S. 22-23.

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. ebd.

36 Vgl. ebd. S. 25.

37 Vgl. hierfür unter anderem Braune, Penelope: »Die (fe.male) herstory des deutschsprachigen Rap – vom Underground zur Modus Mio Playlist«. In: Heidi Süß (Hg.): *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim: Beltz Juventa 2021, S. 67-87, hier S. 67 und Sokee: »QUING Revisited – Keine Kapitulation, aber eine rekapitulation«. In: Heidi

Analyse der Heimat im Deutschrapp

Aufgrund der engen Vernetzung und des starken szeneeinternen Bezugs aufeinander ist jede Darstellung von Heimat und Herkunft im Deutschrapp gleichzeitig eine Positionierung in Bezug auf Realness – denn was als rapadäquate Heimat gelten kann, wird immer neu verhandelt. So eignet dem Rap als Teil der HipHop-Kultur eine bemerkenswerte Dynamik in der Herausbildung von Identitäten. Der Fokus liegt dabei auf der Konstruktion einer realen Identität der Rapper:innen, die sich primär durch Ein- und Ausgrenzungsmechanismen auszeichnet und gleichzeitig mit Ab- und Aufwertung verkoppelt ist. Dabei findet nicht selten ein Verschmelzen der Rapper:innen mit ihrer Kunstfigur statt.³⁸

Mit dem Track *Zuhause* (2020) haben die 257ers ihrer Heimatstadt Essen eine Hymne geschrieben, die zentrale Aspekte von Heimat als Idylle bedient. So heißt es in der Pre-Hook:

»Du bist die konstante Kulisse meines Films/Und spreche so wie du, hab< das alles in mir drin/Du bist nicht die Größte, aber wunderschön/Ich hab< schon Viele gesehen, aber will nicht mehr geh'n.«

Die Ruhrgebietsstadt wird als Raum beschrieben, der ein Gefühl von Zugehörigkeit in Aussicht stellt. Als der Ort, in dem sich ein Großteil des Lebens abspielt, prägt er auf positive Weise Sprache und Habitus der Rapper, womit er großen Anteil an der Konstitution der eigenen Identität nimmt. Dabei wird Essen nicht ausschließlich positiv beschrieben, das Verhältnis zur Stadt stellt sich als durchaus ambivalent dar, doch dies ändert nichts an der Bewertung der Stadt als wesentliche Bezugsgröße für die eigene Identität (»Bist für immer mein Zuhause und auch leider Kryptonit/Hast mich oft nicht gut behandelt, doch ich bleib< in dich verliebt«). Zentral für diese Heimatinszenierung ist das Fehlen von klassischen HipHop-Topoi wie dem Kontakt zum kriminellen Milieu, eines durch Diskriminierung und Armut geprägten Umfeldes oder die Betonung der eigenen Wehrhaftigkeit. Vielmehr wird die Heimat als Teil der Identität bejaht und durch den Verweis auf eine Stadt lokalisiert. Zwar stammen diese Zuschreibungen primär aus der konservativ-idyllischen Heimsphäre, doch bleibt der mitlaufende Bezug zum Wertekanon des HipHop nach wie vor intakt. So stellt sich die Frage, ob der Performance auch Realness zugesprochen werden kann, da die lokalen Bezüge (»Schornsteine rauchen wie die Kumpels vor dem Getränkemarkt/Egal, wo wir auf Tour sind, es wird Stauder importiert«) und die betonte Verbundenheit (»Denn du bist mein Zuhause, Zechentürme ragen wie Bäume aus dem Teer/Keine Berge und kein Meer, nur Herz«) eher eine HipHop-externe Bewertung in Bezug auf ihre Authentizität (nicht Realness) nahelegen.

Süß (Hg.): Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikultur. Weinheim: Beltz Juventa 2021, S. 222–238, hier S. 222 und unsere Analysen im Folgenden.

38 Vgl. Klein/Friedrich: Is this real?, S. 152–153.

Dadurch, dass im Rap der »Poesie des Lokalen«³⁹ eine besonders wichtige Rolle zukommt, gibt es fast nichts, was nicht auf irgendeine Weise als lebensweltlich relevante Umgebung thematisiert wird. Die Bandbreite von als Heimat dargestellten Räumen im HipHop reicht daher von der Beschreibung und Inszenierung der eigenen vier Wände, über Stadtviertel, Szenen bis zu Landstrichen und nationaler Identität. Die Formen der lebensweltlichen Umgebung sollen stets in Bezug auf diese Bilder analysiert werden, um ihren peripheren Charakter zu betonen.

Das Zimmer

Die kleinste räumliche Einheit bildet das Zimmer, welches den Wohnort darstellt. Hierbei fällt auf, dass die Konstruktion und Darstellung der nächsten Umwelt der eigenen vier Wände immer mit der Künstler:innenpersona zusammenhängt. Gleichzeitig finden sich im Rap keine allgemeinen Topoi oder Vorgaben, wie das eigene Zimmer zu beschreiben ist – es kann sich also um ein Schlaf-, Bade- oder Wohnzimmer handeln. Das Zimmer ist dabei sowohl Ort des täglichen Lebens als auch der vermeintlichen Kunstproduktion. So wird SXTNs *Bongzimmer* (2017) primär als Konsumraum für Marihuana beschrieben, in welchem die heuristischen Konstruktionen des utopischen und real existierenden Raumes fluide sind. Geschildert wird meist ein konkreter Raum, der jedoch aufgrund fehlender Spezifika auch über utopische Qualitäten verfügt. Ästhetiken des Verfalls und Konsums dienen dazu, Zugehörigkeit und Geborgenheit zu artikulieren und erzeugen einen starken Kontrast zum bürgerlich-heimatlichen Wohnzimmer: »Ihr könnt euch denken, wo ich bin, wenn ihr mich sucht/Hier macht alles einen Sinn, hier geht's mir gut/Ich bin den ganzen Tag im Bongzimmer«. Das Bongzimmer dient der Zuflucht und ist im Gegenteil zur »Realität da draußen« ein Ort des Wohlfühlens, den es nicht zu verlassen gilt. Heimat bleibt dabei ambivalent, da Geborgenheit vorrangig durch Substanzkonsum einer im HipHop weit verbreiteten und glorifizierten Droge erreicht wird: »Und warst du einmal da, gibt's kein Zurück/Hier kommst du wieder klar und findest Glück«.

Wohnhaus

Als nächstgrößere Einheit lässt sich das Wohnhaus bzw. der Hochhauskomplex beschreiben. Exemplarisch hierfür ist OG Keemos *Siedlung* (2019), in der sich der Mannheimer Rapper in das Paradigma von Sidos *Mein Block* (2004) einschreibt: Prominenteste Parallele ist hier die Nennung der Stockwerke in der Hook, wobei in *Siedlung* in der Aufzählung zugleich die Postleitzahl versteckt ist⁴⁰ (»Hoe, ich bin in der Siedlung, zwölf

39 Lipsitz, George: *Dangerous Crossroads*. Popmusik, Postmoderne und die Poesie des Lokalen. St. Andrä-Wördern: Hannibal 1999, zitiert bei: Klein/Friedrich: *Is this real?*, S. 88.

40 In Sidos *Mein Block* heißt es »Meine Stadt, mein Bezirk, mein Viertel, meine Gegend meine Straße, mein Zuhause, mein Block/Meine Gedanken, mein Herz, mein Leben, meine Welt reicht vom ersten bis zum sechzehnten Stock«. Siehe später im Kapitel »Postleitzahlen und Tele-

Stockwerke/Sechs Blocks plus mein Block und kein Cop in Sicht«). Darüber hinaus erfolgt auch hier ein Vermischen von negativen Attributionen wie Gewalt, Problemen mit Staatsgewalt und Justiz sowie dem unbedingten Wunsch, diesen Zustand nicht zu verändern. Der Protagonist bleibt im Viertel und steht – trotz familiärer Vorbehalte – für dieses ein, wodurch der Wertkonservativität der HipHop-Kultur und der Loyalität zur ›Posse‹ eine größere Bedeutung beigemessen wird als den Werten der Familie: »Mein Vater riet mir täglich dieses Leben ab, aber ich sag ›Ich sterb‹ für mein Barrio.«⁴¹

Im Deutschrappklassiker *Mein Block* von Sido werden nahezu alle räumlichen (Heimat-)Einheiten mit deren Bewohner:innen und charakteristischen Einheiten aufgezählt, sodass sich daraus eine Art Wimmelbild zu Sidos Wohnbezirk ergibt. Intro und Hook stellen Stadt, Bezirk, Viertel, Gegend, Straße, Zuhause und Block prominent ins Zentrum und der Block wird in die Begriffsfelder ›Wohnen‹ und ›Heimat‹ eingereiht. Während Begriffe wie »Stadt« oder »Gegend« neutral verwendet werden können, positioniert sich Sido mit »Block« offensiv gegen das »Einfamilienhaus« und somit eine bürgerliche Lebensweise – die Rappersona zeigt keinerlei Interesse den Block zu verlassen: »Hier bekomme ich alles – ich muss hier nicht mal weg/Hier hab ich Drogen, Freunde und Sex.«

Neben der Tatsache, dass sich Zufriedenheit mit diesen drei essenziellen Bestandteilen einstellt, ist beachtlich, dass durch die Vermengung allgemein negativer und positiver Beschreibungen klassische Heimatvorstellungen aufgelöst werden. Die Adaption und der Transfer des Ghettos auf den Block halten zum einen den Ursprungsmythos bewusst aufrecht und stellen zudem (neue) Heimaten her. Zu jeder Etage des 16 Stockwerke hohen Gebäudes kennt der Rapper eine Geschichte oder Person. Über die so ausgedrückte Zugehörigkeit hinaus ist aber keine der Geschichten in einen klassisch heimatlichen Kontext, sondern primär im Bild Ghettos verortet. Es handelt sich wieder um ein ambivalentes Heimatkonzept, da der Block als vornehmlich pejorativer Ausdruck durch negative Attribuierung (Drogen, Sexarbeit, Kriminalität, Tod) eine Aufwertung erfährt. Die Transformation des (US-amerikanischen) Urbildes geht so weit, dass dieser ursprüngliche Mythos nicht mehr im Zentrum steht. Erst der Fortschritt der internen Kommunikation des Deutschraps ermöglicht also den primären Bezug OG Keemos zu Sidos Version des Ghettotopos in *Mein Block*.⁴²

fonvorwahlen: Chiffrierte städtische Repräsentation«. Durch die Chiffrierung der Postleitzahl ist OG Keemos Siedlung nicht nur in der Realworld, sondern auch in der Lebenswelt zu lokalisieren.

- 41 Diese Vorrangstellung der HipHop-Kultur findet sich im aktuellen Rap häufiger, wie in der Single *Für die Gang*, einer Kollaboration der Rapper UFO361 und Gzuz, welcher der HipHop-Crew 187 Strassenbande angehört (Gzuz) bzw. zu deren näherem Umfeld gehören (UFO361).
- 42 Vgl. hierzu Marcus Staiger zur Ästhetik von Aggro Berlin: »Sicher spielt hier auch Specters Erfahrung mit der französischen HipHop-Szene eine Rolle, denn einige Versatzstücke der Künstlervermarktung, wie sie Aggro Berlin betrieben hat, stammen von Vorbildern aus Frankreich. Das merkt man auch an der grundsätzlich eher europäischen Ästhetik der Bilder und Videos, die einen nicht als erstes an amerikanischen Rap denken lassen: Das Schmutzige der Vororte, das puristisch-martialische Outfit der Künstler, der Verzicht auf schrille und bunte Klamotten, das ist alles Specters Handschrift. Und dieser Einfluss geht weit über Aggro Berlin hinaus. [...] Diese Ästhetik wurde später unzählige Male kopiert und lässt sich heute fast in jedem so genannten Straßen-Rap-Video nachweisen.« (Loh, Hannes: »man muss die dinge selbst in die hand nehmen.« Ein Gespräch mit

Beide Beispiele, sowohl OG Keemos *Siedlung* als auch Sidos *Mein Block*, nutzen Ghetto- und Straßenästhetiken wie hohe Häuser, Drogen und Gewalt, um auf einen ›realen‹ als auch realen, tatsächlich existierenden Ort zu rekurrieren, um von diesem ausgehend ein unkonventionelles Bild von Heimat und Familie zu erzeugen. Dies gelingt, indem in beiden Songs die Darstellung des Blocks zwischen dem Aufgreifen des Ghettopos und dessen konkreter Verortung im Lokalen changiert.

Postleitzahlen und Telefonvorwahlen: Chiffrierte städtische Repräsentation

Die plakative Nennung städtischer Postleitzahlen und Telefonvorwahlen gehört wohl zu einem der einschlägigsten Phänomene der Rapszene. Nicht nur, dass sich viele Rap-crews nach ihren Stadtteilen benennen, sondern auch, dass diese als Chiffre oder Kürzel für die ganze Heimsphäre der eigenen Herkunft in der Colour des Ghettos oder in anderer Betonung fungieren. Je mehr Rapper:innen sich eine Postleitzahl zu eigen machen, desto größere Bedeutung erlangt diese Stadt in der Szene. Gerade für Stadtteile großer Städte eignet sich daher die Nennung der Postleitzahl zur weiteren Ausdifferenzierung und Distinktion als auch zur Identifikation mit einem bestimmten Ort und der dortigen Szene.

Zu den bekanntesten Kennungen der Deutschrap-Szene dürfte die 361 gehören, die sich aus den Postleitzahlen der beiden Kreuzberger Bezirke zusammensetzt. Beispiele für ihre Verwendung sind der Song *Willkommen in 361* (2005) von Mach One und Tarek von K.I.Z. oder auch der Name des Rappers UFO361. Mit dem Aufkommen der Frankfurter Gangsta-Rap-Szene um Haftbefehl ist mit der 069 eine weitere Telefonvorwahl bekannter geworden (vgl. Haftbefehl: 069 [2015]). Neben Großstädten wie Hamburg, Berlin und Frankfurt lassen sich solche Formen der Repräsentation in vielen anderen großen und kleinen Städten erkennen – z. B. widmete das Kölner Rapduo Lugatti&9ine dem Stadtteil Sürth im Süden Kölns mit 50999 den Titel ihres Debutalbums. Ähnliches ist bei den Bremer Rappern um das Kollektiv Erotik Toy Records zu finden: Mit »203 haben mich wieder und das ist schön« (Tightill/Ali Whales/Jay Pop: *Kolibri*, 2018) wird nicht mehr die vollständige Postleitzahl des Bremer ›Viertels‹ genannt (28203 [die Stadtteile Ostertor und Steintor werden als ›Viertel‹ bezeichnet]), sondern in ihrer Kodierung reduziert. doubtboy, weiteres Mitglied der Bremer Crew, verwendet mit »Triff mich 28er Ecke, wo die Treppe warmgegessen wird, seit damals mit 16« (doubtboy: *globetrotter*, 2020) dasselbe Muster der reduzierten Chiffrierung, um auf selbiges Viertel zu verweisen. Hierbei ist den Postleitzahlen nicht direkt anzusehen, ob sich hinter der Chiffre eine Großstadt, ein Vorort oder eine Kleinstadt befindet. So finden sich neben den Postleitzahlen Frankfurts oder Berlins auch die 257 von Essen Kupferdreh, einem ländlichen Vorort Essens (45257), im Bandnamen der 257ers – oder 9010 als Songtitel des Chemnitzer Künstlers Kummer, dem Frontmann der Band Kraftklub. Zum Erschließen

Marcus Staiger.« In: Sascha Verlan/Hannes Loh (Hg.): 35 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen: Hannibal 2015, S. 63-75, hier S. 71).

dieser Chiffren und Codes wird also spezielles Wissen um die lokale HipHop-Kultur vorausgesetzt.⁴³

Konkrete städtische Repräsentation

Neben den Stadtteilen bilden Städte zentrale Identifikationsorte und Räume für Rapper:innen, die von ländlich geprägten Orten und Dörfern bis zu Großstädten und Metropolen reichen. Neben der Größe und der Lage der Städte im deutschsprachigen Gebiet hat jede Stadt in der Realworld des HipHop, also der szeneeigenen Kartografie, eine eigene Geschichte. Da sich eine Stadt immer aus mehreren Stadtteilen zusammensetzt, können sich stadintern verschiedene Szenen bilden und miteinander – im Sinne des mythischen Bandenkrieges – um die Vorherrschaft in der Stadt konkurrieren. Neben den stadinternen Konflikten sind im Rap vor allem die Konkurrenz der Städte untereinander von Bedeutung. Lokale Herkunft und Gruppenbildung in der Realworld korrelieren demnach sehr häufig.

In Bezug auf bestimmte reale Räume kann von einer ›Poesie des Lokalen‹ gesprochen werden – besonders das Hamburger Rapkollektiv 187 Strassenbande tut sich in dieser Hinsicht hervor. So werden der Antonipark (Park Fiction) in *Palmen aus Plastik* (2016) von Bonez MC und RAF Camora mit seinen Palmenskulpturen (›Ich häng' auf mei'm Kiez unter Palmen aus Plastik/Am Meer aus Benzin ohne Sand doch das macht nix‹) und der Florapark in *Unser Park* (2016) (›Schon damals, als leer war, waren wir jeden Tag im Florapark/Heut' ist dort Drogenmarkt, an jeder Ecke, ohne Spaß/Hajis am Wegrennen wegen Polizei, Großeinsatz 187, überall, an jeder Wand, chromschwarz‹) als Orte der eigenen Identität beschrieben, deren Inszenierung so gut wie ohne explizite Anleihen an die US-amerikanische HipHop-Kultur auskommt. Interessant ist allerdings, dass sich bei *Palmen aus Plastik* eine Abwandlung der synthetischen Miami-Ästhetik findet, welches in das betont dreckige St. Pauli versetzt wird: ›Hamburger Kiez, Sonne aus der Röhre/Fingernagel fake und die Hautfarbe Möhre/Meine Welt ist aus Plastik, doch macht nix.‹ Dadurch wird Hamburg als Stadt mit Deutschraptradition um eine Bedeutungsdimension erweitert.⁴⁴

Demgegenüber wird der Nettelbeckplatz in Berlin Mitte in anderer Art und Weise Thema von Rapsongs. Die traditionelle Teilung des HipHop-Kosmos Berlin orientierte sich an den ehemaligen Staatsgrenzen Ost- und Westberlins. Diese geopolitische Trennung war auch noch in den 2000er Jahren konstitutiv für den sich entwickelnden Gangsta-Rap, in denen vor allem Westberliner Rapper:innen wie Westberlin Maskulin (bestehend aus Kool Savas und Taktloss) oder die Mitglieder des Labels ›Aggro Berlin‹ – zu dem unter anderem Sido, Bushido, Kitty Kat und Fler gehörten – große Erfolge feierten. Die Wahrnehmung Berlins als Zentrum des Gangsta-Rap war damit primär auf

43 Dies bekräftigt Formans oben erwähnten Vorschlag, die vier Elemente des HipHop um die Dimension des Wissens oder Knowledge zu erweitern. Vgl. Forman: ›HipHop meets Academia‹, S. 33.

44 Das Anknüpfen dieser Tradition wird vor allem in Beginner/Gzuz/Gentleman: *Ahnma* (2016) deutlich, auf welchem Gzuz als Feature der Beginner, die sinnbildlich für den alten Rap aus Hamburg stehen, fungiert.

Westberlin beschränkt. Dies änderte sich 2007 mit einer Kooperation des Marzahner Rappers Joe Rilla und Aggro Berlin.⁴⁵ Mit Joe Rilla wird zwar ›der Osten‹ auf der Rapkarte verzeichnet, doch hebt dies die Marginalisierung Ost-Berlins hervor, da es ein Einzelfall bleibt.⁴⁶

Anders für Shackle One: Dieser inszeniert 2016 Nordberlin als eigenständigen Raum, der sich aus Bezirken des ehemaligen Ost- und Westberlins zusammensetzt. Nordberlin verläuft für ihn entlang der Panke – ein unscheinbares Fließgewässer, das in die Spree mündet und vom Ostberliner Stadtteil Pankow zum Westberliner Stadtteil Wedding fließt (Shackle One: *Boss der Panke*). In diesem Track wird Nordberlin als eigenständiger Kosmos inszeniert, der sich neben dem Kneipenleben vor allem auch durch seine geographische Lage (eben im Norden) auszeichnet: »Nordberlin! Betret' den Kosmos und begreife/ Unser Leben spielt sich ab zwischen Zugdepot und Kneipe/ Ich bin hungrig und verteil' Platzverweise an Dullis/ Der Orpheus vom Nordkreuz wummert geile Muttis; »Outbreaks, Huskies, Traffic Mafia [Nordberliner Graffiti-Crews, Anm.d.V.]/ Bring' im Norden die dicksten Dinger«. Der in direkter Nachbarschaft zur Panke liegende Nettelbeckplatz wird durch den gleichnamigen Track *Nettelbeckplatz* gleich mitverzeichnet: »Tatort Nordberlin, Nettelbeckplatz«. Wie auch schon in den Tracks der 187 Strassenbande ist der Nettelbeckplatz zentraler Aufenthaltsort, an dem gechillt oder abgehangen wird.⁴⁷ Es wird getrunken, Graffiti gesprüht und vor Polizisten geflohen, womit fast alle Topoi des HipHop bedient werden: »Bin ich nicht beschäftigt, häng' ich Futschi-trinkend in der Kneipe/[...] Wie oft musste ich beim S- und U-Bahn-Malen botten.« Da das wahre HipHop-Leben in Nordberlin stattfindet, besteht kein Bedürfnis danach einen realeren Ort aufzusuchen: »Es gibt viele schöne Orte, doch ich fühl' mich nur im Wedding wohl.« (Shackle One: *Nettelbeckplatz*).

Diese Inszenierung erweitert Hiob 2018 mit *Nettelbeckplatzblues*. Der Song wird mit einem verzerrten Sample aus *Nettelbeckplatz* begonnen, wodurch sich Hiob explizit in dessen Tradition stellt. Ebene wie bei Shackle One wird der Nettelbeckplatz als real inszeniert, indem vor allem das kleinkriminelle Milieu porträtiert wird: »Die *Geto Boys*

45 Auf den Rap im Osten von Deutschland werden wir später noch eingehen.

46 So schrieb die Taz 2008: »Joe Rilla ist der Ostrapper. Der Mann aus der Platte, ›der Stolz des Ostens‹, wie sich der bullige Riese bereitwillig von seiner Plattenfirma Aggro Berlin bewerben lässt. [...] Deutschland, oder zumindest Berlin, wird darauf wieder zweigeteilt, in den Westen und in den Osten und gleichzeitig in Oben und Unten. Die Verlierer finden sich jetzt auch für Hipopper nicht mehr nur in Neukölln oder im Märkischen Viertel, sondern weit da draußen in der ehemaligen DDR. In Marzahn etwa, Joe Rillas Kiez, wo die Leute in Jogginghosen zum Einkaufen gehen und ihre Pitbulls im Schatten von Betonsilos bellen lassen. Joe Rilla hat auf der Karte des deutschen HipHop nach Stuttgart, München, Hamburg und Berlin also eine weitere Eintragung gemacht, grob gesagt: den Osten.« (Hartmann, Andreas: »Hier spricht die Platte«. Auf: [https://taz.de/Ostdeutscher-Aggro-Rapper!/5186443/\[letzter Abruf 26.01.2022\]](https://taz.de/Ostdeutscher-Aggro-Rapper!/5186443/[letzter Abruf 26.01.2022])). Dies erklärt auch, warum Finch Asozial noch 2018 auf dem Track *Ostdeutschland* rappt: »Weil Rapper aus dem Osten immer unbedeutsam war'n/ Steht Finch-Asozial für ganz Dunkeldeutschland dar.«

47 »Das Abhängen im HipHop ist nicht einfach ein Nichtstun, sondern eine Aktivität, die man nicht allein, sondern gemeinsam ausübt. Chillen nennen nicht nur HipHopper diese Art der Beschäftigung. [...] Man schlägt keine Aktivität vor, macht keine Pläne. Trotzdem kommt keine Langeweile auf, denn Chillen ist die Kultivierung des Nichts-Tuns, das Übungsfeld zum Cool-Sein und die notwendige Erholungspause für all die anderen Aktivitäten.« (Klein/Friedrich: *Is this real?*, S. 44).

EP spielt im Kassettendeck/Brüder lächeln und präsentieren ihr Messer-Set/Das Milieu regiert hier wo der Pfeffer wächst«. ⁴⁸ In diesem »Nordberliner-Koordinatennetz/ Wo dir der Pitbull die Ganovenvisage leckt« werden zwar wie bei Shackle One Drogen konsumiert und Kneipen und Clubs aufgesucht, jedoch porträtiert Hiob die gealterten Protagonisten des Straßenlebens des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts (»Der Großstadtadel der Seventies/Neben dem roten Teppich wartet der Rettungsdienst [...] Definitiv ihre Patina blättert/Die letzte Generation Berliner Straßencelebrities«). Damit liefert er quasi ein Prequel zur Geschichte Nordberlins und festigt dadurch die Realness des Stadtteils und Shake Ones als dessen neuen Vertreter (»MC von Shackle, aufgestiegen in den Straßenadel« Shackle One: *Boss der Panke*).

Andererseits werden auch HipHop-untypische Orte wie Kneipen oder Videotheken als heimatliche Räume inszeniert, ohne dabei auf klassische HipHop-Topoi zurückzugreifen. So besingt zum Beispiel der Wuppertaler Rapper Prezident die Kneipe Köhlerliesel im Track *9000m tief im Köhlerliesel* (2016). Abseits der Szene – und damit im Untergrund – entwirft er das Bild eines Kneipenabends: »Knapp 9000 Meter tief im Köhlerliesel/Ist, wo ich mich noch am ehesten hingehend fühle/Flachmann unterm Sakko überm Büßergürtel/N bisschen Bourbon, bisschen Zirbeldrüse/Ich lass' mich treiben durchs Luisenviertel«. Dabei betont er seine Rolle als Außenseiter, der nicht auf Erfolg, sondern auf seine Integrität als Künstler bedacht ist: »Mit 19 Underdog, mit 30 'ne kaputte Platte/Doch lieber hängenbleiben im Stacheldraht als klebrig sein von Zuckerwatte«. In ganz ähnlicher Weise wird in Destroy Degenhardts *Puaka Starlight* die Videothek als heimatlicher utopisch überhöhter Ort vorgestellt, der einen Sehnsuchtsort aus der Vergangenheit darstellt, da der Rapper früher in einer Videothek gearbeitet hat: »Ich schließ' den Laden auf/Die kleine Zauberwelt aus weißer Scheiße [...] kann mir alles einbilden/Der Style ist blind«. Diese verklärte Welt der Videothek stellt dabei die wahre Heimat dar, die er gegen sein »wirkliches« Zuhause abgrenzt: »Mein wirkliches Zuhause ist nicht mein wirkliches Zuhause«. In beiden Fällen werden Kneipe bzw. Videothek vor allem als Heterotopien ⁴⁹ mit utopischem Potenzial inszeniert, die einen Gegenraum zur Gesellschaft und auch zu den szeneeigenen Topoi darstellen.

Länder und Landstriche

Identitäten, die auf größere Gemeinschaften zurückzuführen sind, finden sich vor allem im migrantischen Rap. Aufgrund realer, lebensweltlicher Ordnungssysteme werden diese Figuren i.d.R. marginalisiert und positionieren sich in der Folge häufig als heimatsuchend, wobei es die Herkunftsländer sind, die als Heimaten inszeniert und imaginiert werden. Zugleich kann auf diesen Verweis verzichtet werden, wenn eigene Communities in Deutschland dargestellt werden. In *Entscheide Du* (2013) inszenie-

48 Die Geto Boys sind eine texanische HipHop Formation aus den 1980er und das Kassettendeck das klassische Abspielgerät für die damals verbreiteten Tapes.

49 Vgl. Foucault, Michel: »Von anderen Räumen«. In: Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp 2006, S. 317-329, hier S. 325.

ren Chefket und MoTrip eine symbiotische kulturelle Verbindung, die sowohl zwischen Deutschland und dem Libanon als auch zwischen Deutschland und der Türkei existiert: »Einerseits, andererseits, ich bin mittendrin«. Damit wird nicht nur ein geographischer Kompromiss suggeriert, sondern auch eine konfliktfreie Antwort auf Entscheidungsfragen zu Herkunft und Identität angeboten. Darüber hinaus wird die Suche nach einer Heimat irrelevant, da sie durch sich selbst (das Individuum) zu ergründen ist. Chefket erteilt dem konservativen Verständnis von Heimat und Herkunft eine Absage: »Doch viele wollen mich verarschen während ich mit Farben klecker/Sie kommen und sagen: ›Nur eine Farbe wäre besser«. Das Verständnis von deutscher und türkischer Kultur als unvereinbarer Dichotomie wird aufgegriffen und durch die Erweiterung des metaphorischen Farbspektrums impliziert negiert: »Schwarz-weiß kann ich nicht malen, wenn alles bunt ist für mich«. Identität ist für Chefket nicht als eine räumlich determinierte und abgeschlossene Einheit zu verstehen, sondern vielmehr durch hybride und globale Verfahren gekennzeichnet – so wie Rap selbst auch.

Deutlich an Konjunktur gewonnen hat zudem das Betonen der ostdeutschen Identität im Deutschrapp. Ohne die Perspektive nicht-weißer Menschen mindern oder Rassistenerfahrungen relativieren zu wollen, lassen sich strukturell Übertragungen anstellen: Die nicht mehr zu erreichende ehemalige DDR wird nostalgisch verklärt und als Heimat dargestellt. Dieser häufig konservative Verweis auf vergangene und vermeintlich bessere Zeiten mit ebenfalls konservativer Werteorientierung konstituiert eine nicht zu erreichende, der Vergangenheit angehörende Heimat.⁵⁰ Einerseits dient diese Form der Präsentation des Ostens der Aufwertung gegen allgemeingesellschaftlich pejorative Charakterisierungen »des Ostens«. Andererseits werden die Härte und Männlichkeit des Ostens und der dort lebenden Personen betont, wodurch eine abgeschwächte und gleichwohl ausgebreitete Figuration des Ghettos erzeugt wird. Künstler:innen, die sich mit einer ostdeutschen Herkunft auseinandersetzen, operieren häufig mit westdeutschen Klischees über den Osten, wobei sich diese kritisch angeeignet werden.

Innerhalb des Deutschrapps unternimmt die ostdeutsche Variante eine Hybridisierung der Ausdrucksformen marginalisierter Gruppen und lässt sie an die Semiosphäre der westlichen Imagination ostdeutscher Kultur grenzen. Vollzog sich dies in den

50 »Das ist der Osten, Deutschlands stolzes Herz/Hier gibt's noch so etwas wie Stolz, auch wenn's kaum wer glaubt/Wir geben kein Fick auf den Rest, baut die Mauer wieder auf! [...] Das ist für mein Heimatland, das ist für den Osten/Das ist für Leute mit Hoffnung und Stolz/Das ist für mein Heimatland, das ist für den Osten/Das ist für das ostdeutsche Volk. [Hook wird 4 x wiederholt. Anm.d.V.]« (Hollywood Hank/Dissziplin: *Ostdeutschland*). Besonders die Ostdeutschen Rapper Hollywood Hank und Dissziplin inszenieren den Osten als homogenen Heimatraum. Es ist darauf hinzuweisen, dass vor allem Dissziplin eine große Nähe zur rechtsextremen identitären Bewegung hat und als einer ihrer zentralen Musiker auftritt. Dieser politischen Ausrichtung entspricht auch die Verwendung von nationalistischen Heimatmotiven wie Volk, Heimatland und Stolz. Wie diese Motive mit der Aneignung von HipHop-Strukturen bei gleichzeitiger Ablehnung der HipHop-Kultur interagieren, müsste Gegenstand einer stärker politisch ausgerichteten Untersuchung sein.

2000er Jahren noch primär in der Aneignung des Hooligan-Klischees⁵¹ – und teilweise sogar in der Ablehnung der HipHop Kultur⁵² – stellt sich dieser Vorgang in den 2010er Jahren komplexer dar.

Einschlägig hierfür ist der Track *Plattenbau O.S.T.* von Zugezogen Maskulin aus dem Jahr 2015: Darin wird das Bild einer abgehängten Ostjugend gezeichnet, die sich weder mit migrantischen Milieus noch mit einer gesamtdeutschen Kultur identifizieren kann. So wird sich selbst eine negative Form des Deutschseins zugesprochen, wenn Testo rappt »Das ist kein Deutsch mehr, was ich quatsche ist Kartofflisch.« Dabei wird Haftbefehls »Das ist kein Deutsch, was ich mache ist Kanackiș« (Haftbefehl: *Kanackiș*, 2012) aufgegriffen⁵³, wodurch zum einen dessen Position und Aussage gefestigt wird, zum anderen mit »Kartofflisch« ein Transfer der Marginalisierungsposition auf die Jugend in Ostdeutschland vollzogen wird. Da es sich bei der Bezeichnung ›Kartoffel‹ um eine ironisch-abwertende Benennung Deutscher durch migrantische Gruppen handelt, ist die oben erwähnte negative Form des Deutschseins nicht ungebrochen und somit auch mit aufwertendem Impetus zu lesen. Der Track schildert vorrangig die Perspektivlosigkeit der Abgehängten: »Saufen um die Wette und dann tanzen wir zu Aggro Ansagen/Im Blaulicht der Krankenwagen«. Im *Plattenbau O.S.T.* ist der Deutschrap in prägender Weise präsent. Die ›Aggro Ansagen‹ sind eine Samplerreihe von Aggro Berlin. Da dieses Umfeld weder eine positive Identifikation bieten kann und vor allem ein Geborgenheitsdefizit hinterlassen wird, bleibt nur der erträumte Wegzug und die Projektion dieser Wünsche in das Fremde: »Das Viertel, das ist klein/Doch der Horizont ist weit/Verschwende deine Zeit/Verschwende deine Zeit«. Einen anderen Weg schlägt Finch Asozials Veröffentlichung *Onkelz Poster* mit Tarek von K.I.Z. von 2021 ein, deren Verschränkung von Text und Paratext (Musik und Video) die düstere Inszenierung und Ausweglosigkeit von *Plattenbau O.S.T.* noch überbietet. Im Track werden ostdeutsche Stereotype bedient, überspitzt und ins (wiederum stereotyp) ›Asoziale‹ verkehrt, wobei sich Verbitterung in Drogenexzessen mit Vodka und Crystal Meth artikuliert. Der exzessive Alkoholmissbrauch wird deutlich markiert: »Anfang 20, Leberzirrhose/Schuld an allem, sind die da oben/Wir hassen euch und ihr hasst uns«. Hierbei werden Bilder aus der Semiosphäre des Schlagers mit denen Ostdeutscher Kultur gekoppelt und dem Klischee eine lokale Ausdifferenzierung gegeben: »Auf dem Dorffest nah bei Dresden/Tanz‹ ich zu Wolfgang Petry«. In der Form Rap wird eine dem Rap ferne Kultur artikuliert. Hierbei handelt es sich um das provinzielle Dorffest, auf welchem Schlager und

51 Vgl. »Junge versteh mich nich' falsch/Ich erzähl nich', wie cool ich bin/Ich steh für Ostberliner Hooligans/Ihr spielt in der Oberliga – Ich in der dritten Halbzeit« aus Joe Rilla: *Der Osten Rollt*.

52 »Siehst du das, hier gibt es keine XXL-Shirts/Keine schrägen Basecaps. Kids saufen bis es hell wird/Ich lieb das Junge, keiner will hier Hip-Hop sein/Jeden Zweiten findest du im Kickboxverein« aus Hollywood Hank/Dissziplin: *Ostdeutschland*.

53 »Der Rapper schnappte diese Begriffe auf, addierte eigene Neologismen und Dialekt hinzu – und herauskam das Kunstwort ›Kanackiș«, so hieß auch Haftbefehls zweites Album. Ein riesiges Statement. Aus der Beschimpfung ›Kanake‹, die sich hauptsächlich gegen sogenannte Gastarbeiter richtete, wurde eine stolze Selbstzuschreibung.« (Davoudvandi, Miriam: »Weil er unsere Sprache spricht«. Auf: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/haftbefehl-als-vorbild-fuer-migranten-weil-er-unsere-sprache-spricht-a-d8f8a878-7e61-4073-bca8-58784a49dafi> [letzter Abruf 26.01.2022]).

kein Rap gespielt wird. Dabei konterkariert die klassischerweise in der Schlagermusik inszenierte Heimat die Trostlosigkeit des sonstigen Inhalts des Tracks. Interessant hierbei ist, dass *Onkelz Poster* im Paradigma der ambivalenten Heimat steht, sodass die Alternativen zur Ausweglosigkeit entweder die Anpassung an das Umfeld Bejahung oder die Flucht in Drogenexzesse bieten.

Fazit

Der spannungsreiche und ambivalente Heimatbegriff erfährt im aktuellen Deutschrap eine Reaktualisierung als zentrale identitätskonstruierende Kategorie. Dies liegt daran, dass im Zuge der im HipHop omnipräsenten Kategorie der ›Realness‹ die theatralen Darstellungen der eigenen Person im Spannungsfeld zwischen Transformation von globalen Mythen in authentisch(e), lokale Szenen erfolgt. Die Heimat ist dabei nicht nur der Ort der Geborgenheit oder das zu realisierende Ideal des Heimatbedürfnisses, sondern repräsentiert gleichzeitig die lokale Szene, in der die Rapper:innen sich selbst verorten. Dabei ist der:die Rapper:in selbst das gelebte Symbol der Heimat, welches sich in den Produkten und Performances innerhalb der Realworld herstellt. Zwar lassen sich die ausgewählten Deutschraptracks auch unter Rückbezug auf die klassische Heimsphäre analysieren, jedoch bedarf es für den Großteil einer Neukontextualisierung innerhalb der Deutschraposphäre. Da die HipHop-Kultur von jeher eine Kunstform marginalisierter Gruppen darstellt, werden in besonderem Maße deren hybride, brüchige und mit der geopolitisch-hegemonialen Heimatvorstellung im Konflikt befindliche Identitäten zum Vorschein gebracht. Im Zuge einer mit der Geopoetik in Zusammenhang zu bringenden künstlerischen Gegenkartografie, schreiben sich die Rapper:innen in die ›RapMap‹ Deutschlands ein. Auf dieser Karte rücken gesellschaftlich periphere Orte wie kriminelle Viertel, Parks, Kneipen oder Wohnblöcke ins Zentrum. Diese Inszenierungen lassen sich raumsemantisch analysieren und bilden ein breites Spektrum von Örtlichkeiten ab, welches vom eigenen Zimmer bis zu ganzen Landstrichen führen kann. Hierbei können Rapper:innen geopolitische Topoi wie die ehemalige Ost-West-Teilung Deutschlands und insbesondere Berlins aufnehmen und diese auf der RapMap verzeichnen. Oder sie betonen in den Selbstdarstellungen der eigenen Umgebung bestimmte Räume auf der Karte, wie im Beispiel von Nordberlin oder von Städten wie Essen oder Dresden, womit sie diese zu geopoetischen Zentren aufwerten. In diesem Transformationsprozess bekommen die globalen Mythen des Rap eine neue, weitere Bedeutung, die zu einer Emanzipation von lokalen Minderheiten führen kann. Gerade, da im Deutschrap die Hybridität, Glokalität und Brüchigkeit von Identitäten immer wieder zum Gegenstand der Darstellung gemacht wird, erweist sich dieser als ein besonders interessantes Untersuchungsfeld, an dem sich post-postmoderne Identitätsbildungen nachvollziehen lassen.

