



Leseprobe aus Busch und Süß, Rap. Politisch. Rechts?
Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp, ISBN 978-3-7799-6365-3
© 2021 Beltz Juventa in der Verlagsgruppe Beltz, Weinheim Basel
[http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/
gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-6365-3](http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-6365-3)

Inhalt

Vorwort. <i>Von Martin Seeliger und Marc Dietrich</i>	5
Einleitung. <i>Von Nicolai Busch</i>	9
Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp. Terminologische, theoretische und methodische Überlegungen zu einem popkulturellen Phänomen. <i>Von Nicolai Busch</i>	19
Authentisch aus Tradition. ‚Realness‘-Inszenierungen auf Royal Bunker von Savas & Sido <i>Von Sebastian Berlich und Holger Grevenbrock</i>	36
Ein Leichentuch und Drei Kreuze für Deutschland (2011). (Generalkritik an) Konservatismus und Militär in Prinz Pis Reality-Rap-Text. <i>Von Nils Lehnert</i>	54
„Jetzt sind die Fotzen wieder da!“ – ‚Konservatismen‘ und deren Bruch? Eine genderlinguistische Betrachtung <i>Von Sina Lautenschläger</i>	77
„die GANze welt brennt lichterloh;“ Die multimodale Inszenierung konservativer Welt-, Familien- und Geschlechterbilder in Feuerwehmann (2018) von MoTrip & Ali As <i>Von Felix Böhm</i>	96
Rapresent whom? Über Selbstreflexion, situiertes Wissen und Androzentrismus in der deutschsprachigen HipHop-Forschung. Ein Kommentar aus dem (?)Off(?) <i>Von Heidi Süß</i>	115
„Der perfekte Soundtrack, um nicht über den Rand zu malen“ Zur szeneeinternen Auseinandersetzung mit ästhetischem Konservatismus <i>Von Joachim-Friedrich Kern</i>	135
Deutscher Gangstarap im Spiegel des Feuilletons <i>Von Martin Seeliger</i>	149

„Keeping it real“: Zu den rechtlichen Problemen literarisch inszenierter Authentizität <i>Von Hans Jochen Lind</i>	163
„Vergiss die Baumwollplantagenmusik. Das hier ist weißer Rap“ RechtsRap als Teil der extremen Rechten <i>Von Markus Schwarz</i>	191
Ein Disstrack gegen oder für Deutschland? Neurechter Rap von Chris Ares <i>Von Max Alt-Hessenbruch</i>	220
Autor_innenverzeichnis	236

Einleitung

Von Nicolai Busch

Wer nach Anlässen sucht, die wirtschaftlich zweiterfolgreichste Musikkultur Deutschlands¹ in ihren allgemein ‚rechten‘, sprich, ‚konservativen‘ bis ‚rechtsextremen‘², Ausprägungen zu untersuchen, findet davon heute nicht gerade wenige. „Der deutschsprachige Rap hat ein Antisemitismus-Problem“ (Peltonen 2012) meldet etwa die Zeitung *Welt* im April 2012 und veranschaulicht dieses anhand des Künstlers Haftbefehl. Fast genau sechs Jahre später führen Holocaust-Textzeilen der Rapper Kollegah und Farid Bang zur Abschaffung des Musikpreises *Echo*. Ende Juli 2019 zieht der bekennend rechte Rapper Chris Ares in die iTunes-Charts ein, wird wenig später von der Plattform gelöscht und feiert dennoch Charterfolge bei Amazon.³ Irgendwie halberrnst lokalpatriotisch schien Deutscher Gangsta-Rap schon 2004 in Sidos *Mein Block*. „Wie Deutschrapp die Provinz entdeckt“ (Liegmal 2019), erfahren Leser_innen des Szene-Mediums *Juice* zudem im Juni 2019 anhand der Künstler Casper, Zugezogen Maskulin, Shindy und RIN. Uneindeutige Nationalismen in *Dis wo ich herkomm* von Samy Deluxe oder in *Nur ein Augenblick* von Harris erregen 2009 und 2010 die Gemüter auf den Online-Seiten der *taz* und *Zeit* (vgl. Ehrlich 2009; Pham 2010) – wesentlich eindeutiger will der *Spiegel* 2005 anhand des Albums *Neue Deutsche Welle* des Rappers Fler erkannt haben (vgl. Uh-Young 2005). Auch die allgemein bürgerlich-konservativen Klischees des Schlagers sind mit Deutschrapp vereinbar, wie Bushido und Karel Gott in *Für immer jung* (2008), Eko Fresh und Nino de Angelo in *Jenseits von Eden* (2011), ebenso wie Olexesh und Vanessa in *Wir 2 immer 1* (2018) beweisen. Zu Hochzeiten der #MeToo-Bewegung zwischen Ende 2017 und Mitte 2018 ist vor allem Sexismus im Deutschrapp wieder mehrfach journalistisches Thema (vgl. etwa Marquart 2019; Baum 2019). In Mentoring-

-
- 1 „Hip-Hop/Rap überflügelt Rock in der wirtschaftlichen Bedeutung“ titelte 2019 das Jahrbuch des Bundesverbands Musikindustrie. Erfolgreicher war 2019 nur Pop (vgl. Bundesverband Musikindustrie 2019, S. 40–41).
 - 2 Eine theoretische Einordnung dieser Schlagworte vor dem Hintergrund aktueller politischer Entwicklungen nehme ich in meinem Beitrag *Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp. Terminologische, theoretische und methodische Überlegungen zu einem popkulturellen Phänomen* vor.
 - 3 Das Anfang Juli 2020 erschienene Album *Ares* wird von *Amazon* und *Spotify* mittlerweile nicht mehr angeboten. Im August 2020 sperrte auch die Plattform *YouTube* das Konto von Chris Ares. Vgl. hierzu die Beiträge von Markus Schwarz und Max Alt-Hessenbruch in diesem Band.

Seminaren erzieht Kollegah derweil sogenannte ‚Alpha-Männer‘ und der rap-pende IS-Propagandist Deso Dogg wird laut Bundeskriminalamt bei Feuertreffen in Syrien erschossen. Um viele weitere journalistische, aber auch szen-interne Einschätzungen⁴ ließe sich diese Liste ergänzen. Deutscher Rap, so der Künstler Retrogott 2018, sei seit Jahren „der Spiegel einer konservativer werden-den Gesellschaft“ (Franzen 2018). Die Forderungen nach „unbeschwertem Patriotismus“ wie auch die Wünsche nach einer „Verdrängung des Holocausts“ (ebd.) hätten sich auf die HipHop-Szene längst übertragen.

Bereits 2002 beschäftigte deutscher HipHop die Szene-Chronisten Hannes Loh und Murat Güngör entsprechend als Phänomen „zwischen Weltkultur und Nazi-Rap“ (Güngör/Loh 2002). Einer ersten „Vertreibung aus dem Paradies der Old School“ (Verlan/Loh 2015, S. 35) durch den neuen deutschen Mittelstands-Sound der Fantastischen Vier Anfang der 90er sei durch nationalistischen und rassistischen Gangsta-Rap ab den 00er Jahren eine zweite gefolgt. Zu ähnlichen Schlüssen kommt 2015 in Anlehnung an Güngör & Loh das links-aktivistische Kollektiv TickTickBoom, „ein Zusammenschluss aus über 20 Sänger*innen, DJ*anes, Beatproduzent*innen, Veranstalter*innen, Grafiker*innen und Rapper*innen“ (S. II), darunter die Künstlerin Sookee und der ehemalige Labelbetreiber Marcus Staiger, in ihrer Broschüre *Deutscher Nationalismus im Rap – Ein Zwischenstand*. Keine Gesamtverurteilung des Genres, sondern Fragen wie „Wo liegen die Zusammenhänge zwischen patriotischem Rap und NS-Rap, wo die Unterschiede? Welche Anknüpfungspunkte bietet Rap für Nationalismus? Was sind geeignete Gegenstrategien und Alternativen?“ (S. 5) stehen im Zentrum der Arbeit.

Dezidiert wissenschaftliche Versuche einer deutschsprachigen Rap-Forschung, Entwicklungen, Thesen und Fragen dieser Art umfassend und möglichst objektiv nachzugehen, sind indes bis heute kaum auszumachen.⁵ Zwar wurde seit den frühen 2000er Jahren ausgiebig diskutiert, ob und unter welchen Voraussetzungen Deutschrap als ‚affirmativ‘ und ‚ideologisch‘ oder als ‚subversiv‘ und ‚emanzipatorisch‘ zu bewerten sei. Die in derartigen Debatten dominanten Vertreter_innen kritisch-theoretischer (vgl. Behrens 2004) oder kultur- und sozialwissenschaftlicher (vgl. Klein/Friedrich 2003) Argumentation, ließen allerdings nicht nur aus germanistischer Sicht wünschenswerte Text-Analysen häufig ver-

4 Vgl. hierzu den Beitrag von Joachim-Friedrich Kern in diesem Band.

5 Sich diesem Desiderat ebenso anzunehmen, versprechen derzeit (Stand: Oktober 2020) das Habilitationsprojekt von Marc Dietrich mit dem Titel *Musikvideos, Szenemedien und Social Media – zur Aushandlung von Rassismus im deutschsprachigen HipHop* wie auch das Dissertationsprojekt von Jakob Baier mit dem Titel *Illuminati, Rothschild, Zionisten – Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap*. Einzelne Ansätze hat die sich vor allem auf Rechtsrock fokussierende Rechtsextremismusforschung hervorgebracht (vgl. etwa Raabe 2016). Daneben sind Ansätze der Pop-Forschung zu erwähnen: Kruse 2013; Balzer 2019.

missen.⁶ Viel mehr scheinen Debatten dieser Art heute durch einen von US-amerikanischen HipHop Studies inspirierten (Rose 1994; Lipsitz 1994) Konsens abgelöst, wonach Rap nicht als ideologische, sondern als widerständige Kulturpraxis gegen jede kulturelle Hegemonie zu lesen ist. Entsprechend war bereits 2003 in Gabriele Kleins und Malte Friedrichs *Is this real? Die Kultur des HipHop* von (post-)migrantischen Rapper_innen in Deutschland zu lesen, deren Reinszenierungen US-amerikanischer Ghettonarrative vor allem auf Empowerment zielten (S. 70 f.). Von einer „Politik der Repräsentation im HipHop“ als Kritik an den „herrschenden Repräsentationsverhältnissen“ (2003, S. 220 f.) ist noch im selben Jahr bei Menrath und bereits 2001 ähnlich bei Scharenberg (S. 243) die Rede. Bei den regressiven Sprach- und Bilderwelten, etwa eines Haftbefehl oder Farid Bang, handele es sich um Geschichten von „Grenzerfahrungen und Grenzziehungen“, so Kleiner & Nieland (2007, S. 293). Selbst „die explizit misogynen und gewaltverherrlichenden Texte“ spielten, so Güler Saied, „bei aller berechtigten Kritik dennoch auf interaktionistischer Ebene eine wichtige Rolle für das Fortbestehen der Rap-Musik, da dadurch auch immer eine machtvolle Gegenposition aktiviert wird“ (2012, S. 282). Durch die Affirmation gesellschaftlich homophober, rassistischer und materialistischer Bilder gelänge es Rapper_innen, sich der eigenen sozialen Stigmata zu ermächtigen, argumentiert auf ähnliche Weise Seeliger (2013a, S. 128). Durch seine ‚diskursive Verhandlung‘ der Kategorien ‚Geschlecht‘, ‚Ethnizität‘ und ‚Klasse‘ (ebd., S. 111 f.) biete Deutschrap gesellschaftlich die Chance, „reflexives Wissen über problematische soziale Ungleichheiten zu produzieren, die mittelfristig zu ihrer Aufhebung beitragen können“ (2013b, S. 194).

Kann den zitierten Beiträgen auch stellenweise zugestimmt und wohl kaum hoch genug angerechnet werden, Rap als komplexen Forschungsgegenstand in Deutschland etabliert zu haben, muss dennoch folgendes auffallen: Wann immer Deutschrap in den letzten Dekaden als selbstermächtigend, gegenhegemonial und subversiv legitimiert wurde, neigte ein Großteil der Forschung offensichtlich zu einer Verdrängung des ‚Politisch-Ideologischen‘ durch das ‚Identitätspolitische‘ bzw. ‚Ethische‘.⁷ Gerade das Anfang der 00er Jahre aufkommende, erfolg-

6 Überhaupt sind dezidiert-textanalytische Arbeiten in der deutschsprachigen Rapforschung bis heute selten. Vgl. Wolbring 2015; Gruber 2016; Höllein/Lehnert/Woitkowski 2020.

7 Diese könnte im Sinne eines „ethical turn“ verstanden werden, wie er in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit den 1990er Jahren generell zu beobachten ist. „Die Suche nach der Wahrheit in den Objekten geisteswissenschaftlicher Forschung – Texte, Theateraufführungen, Filme etc. -, die immer auch mit der Aneignung von Deutungshoheit und Beschreibungsmacht einhergehe und somit per se ideologisch kontaminiert sei, wird in Frage gestellt oder aufgrund der theoretischen Erkenntnisse von Poststrukturalismus, Diskursanalyse und Dekonstruktion bisweilen demonstrativ verabschiedet. Doch nicht nur die Suche nach letztgültigen wissenschaftlichen Aussagen, auch das ‚Wahrheitspostulat‘ als solches wird fragwürdig.“ (Bidmon et al. 2009, S. 9).

reiche Subgenre ‚Deutscher Gangsta-Rap‘ führte so nicht nur zu einem linken Lamento über die angebliche „Entpolitisierung des Rap“ (Bock/ Meier/Süss 2007, S. 321; Güngör/Loh 2002) aufgrund seiner Kommerzialisierung und inhaltlichen Pervetierung. Auch ging hiermit ein deutlicher Forschungsfokus auf das identitätspolitische Verhandlungspotential einer vorrangig nicht mehr an linker Realpolitik, sondern an sozial-kulturellen Partikularinteressen orientierten Musikkultur einher. Narrative des sozialen Aufstiegs als Rapper_in/Drogendealer_in/Zuhälter_in/etc. galten nun nicht länger „vordergründig der expliziten Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern der Zurschaustellung des eigenen biografischen Projekts“ (Seeliger/Dietrich 2014, S. 32). Korrelierend mit den Wirklichkeiten einer zunehmend pluralistisch individualisierten und neoliberalisierten Gesamtgesellschaft ließ sich das Subversionspotential dieser Musikkultur kaum noch in den dichotomen Kategorien Mainstream/ Gegenkultur, rechts/links oder regressiv/progressiv denken (vgl. Dietrich 2016, S. 13 f.). Vielmehr wurde dieses nun häufig ganz allgemein im Tabubruch von Rap selbst als „Ausdruck widerständigen Handelns“ (Rappe 2010, S. 86) verortet. Jegliche Ver eindeutigungsversuche von Deutschrap-Kultur als ‚ideologisch‘ wurden so auch in der ersten deutschsprachigen Gangsta-Rap-Anthologie von 2012 – vor dem Hintergrund verkürzender Feuilletondebatten sicher teilweise zurecht – als unterkomplex und moralisierend abgetan.⁸ ‚Politisch‘ (im eigentlichen ethischen Sinne) schien Rap einem Großteil deutschsprachiger Forschung in den letzten Jahren vor allem, solange sich Texte und Künstler_innen (1.) an gesellschaftlichen Diskursen zu Klasse, Ethnizität, Geschlecht, Identität, Migration und Rassismus abarbeiteten oder (2.) umgekehrt durch diese Diskurse intersektionalstigmatisiert und politisiert wurden (vgl. Dietrich 2018, S. 7 f.). Zuweilen sogar ohne konkrete Rap-Inhalte zu berücksichtigen, wie Wolbring (2015, S. 86) zeigt, wurde Rap von der Forschung als „politikrelevante[r] Akt“ (Kimminich 2004, S. XXIII) bzw. „an sich bereits [...] eminent politische Entscheidung“ (Kluge 2007, S. 140) gewertet. Quasi im Sinne einer ethischen Verantwortung gegenüber dem eigenen wissenschaftlichen Gegenstand reproduzierte sich derart ein My-

8 „Das kreative Potential der Musik ruft eben nicht nur politisch korrekte Akteure auf den Plan, ohne dass dafür die HipHop-Kultur direkt als Medium für verfassungsrechtlich bedenkliche Sprechakte stigmatisiert werden müsste. Im Gegenteil: Immer wieder auftauchende Fragen und Thesen auch in Bezug auf Extremisten im Rap werden nach genauere Recherche häufig als gegenstandslos entkräftet. So ging das Team der ZDF-Sendung *Neo* der Frage nach, ob es in Deutschland islamistisch-extremistische Rapper gibt. Nach Interviews mit Alpa Gun, Manuellsen und dem vom Verfassungsschutz beobachteten Ex-Rapper Deso Dogg gelangte man zu dem Fazit, dass islamisch-fundamentalistischer HipHop aktuell nicht auszumachen ist: Rap in Deutschland ist kein Tummelbecken für Hassprediger“ (Seeliger/Dietrich 2012, S. 25).

thos von HipHop als zwar stellenweise misogynen und chauvinistischen, aber letztlich egalitäre Fortschrittserzählung.⁹

Weitestgehend in den Forschungshintergrund rückten derweil nicht nur Fragen nach einer Anbindung von Deutschrapp an gesellschaftlich konservative bis rechtsextreme Diskurse (vgl. Seeliger 2016). Vielmehr scheint es ebenso an Studien zu fehlen, die das dem Genre inhärente Spannungsverhältnis „zwischen Affirmation und Empowerment“ (Seeliger 2013b), zwischen Ordnung und Widerstand, zwischen Konstanz und Wandel überhaupt in seinen konservativen bis extrem rechten Effekten in den Blick nehmen. Selten, da stets gefährdet in überholte, kulturpessimistische Rezeptionsmuster zurückzufallen, sind Beiträge, denen es gelingt, Raptexte und Künstler_innen in ihrem politisch-ästhetischen Spiel mit konservativ-markierten Topoi wie Familie, Religion, Besitz und Tradition oder entsprechenden Strategien des Bewahrens, Beharrens und Historisierens zu reflektieren. Wenig ist überhaupt zu den konkreten politisch-ästhetischen (oder gar ästhetisch-politischen?) Wirklichkeitsentwürfen bekannt, die Deutschrapp ganz sicher durch, aber eben auch jenseits seiner identitätspolitischen Verhandlungen von *class*, *race* und *gender* (re-)produziert. In einem das vorliegende Bandvorhaben inspirierenden Beitrag hat Marcus S. Kleiner so etwa einen „Deutsche[n] Konservatismus“ bei Bushido konstatiert, dessen Ziel es ist, „die Gesellschaft, unter der man leidet und von der man sich unterdrückt fühlt, nicht zu reformieren, denn sonst würde jene ästhetische Lebensweltkonstruktion in sich zusammenbrechen, die die starre Haltung des ‚Wir und die anderen‘ als Existenzgrundlage braucht“ (2013, S. 49). Wie sich eine im Deutschrapp oft „irreversible Entgegensetzung von Gut und Böse“ (Baier 2019, S. 112) anschlussfähig für „judenfeindliche Repräsentationen und Mythen“ (Baier 2020, S. 189) erweist, zeigt Jakob Baier in seinen Arbeiten zum Antisemitismus in Kollegahs Texten. Zentrale Verweise der Forschung auf die Bedeutung von „Geschichte“ (Androutsopoulos 2003, S. 9) im Rap, auf einen „Traditionalismus“ (Gruber 2016, S. 63 f.) des Genres, ebenso wie auf einen „Moralkonservatismus“ (Wolbring 2015, S. 84) einzelner Künstler_innen oder Formkonservatismus (vgl. ebd., S. 152) der Raptexte verlangen nach umfassenderen Untersuchungen zu einer Vielzahl denkbarer *Ästhetischer Konservatismen im Deutschrapp*.¹⁰

Der vorliegende Sammelband, dem ein interdisziplinärer Workshop an der Universität zu Köln im Dezember 2019 vorausging, knüpft eben hier an, indem

9 Zumindest in den USA mag dieser Mythos noch eine gewisse Berechtigung haben. Anders als in Deutschland ist dort von Grandmaster Flashs *The Message* (1982), über die 2003 gegründete *National HipHop Political Convention*, bis hin zu aktuellen Verbindungen von HipHop und der *Black Lives Matter*-Bewegung durchweg eine links-progressive Politisierung von HipHop zu beobachten. (vgl. zusammenfassend: Ogbar 2018).

10 Eine theoretische Einführung des Begriffs unternehme ich in einem einführenden Beitrag in diesem Band.