

# Deutschsprachiger Rap und Politik

## von Martin Seeliger

17.2.2015

Symbolische Auseinandersetzungen

### 1. Einleitung

„Die Frage ist doch, warum dieser Scheiß-Kapitalismus so verdammt stabil ist!“ Mit seiner programmatischen Formulierung eines wirtschaftssoziologischen Grundproblems hatte sich ein nicht mehr ganz so junger Sozialwissenschaftler schließlich so weit aus dem Fenster des gemeinsamen Diskussionsraums[\[1\]](#) gelehnt, dass selbst der launige Einwand eines anderen Diskussionsteilnehmers (vgl. ähnlich Staiger 2011), bei der bestehenden Gesellschaftsformation handele es sich eben um eine Kakerlake, die auch einen atomaren Winter unbeschadet überstehen könne, nicht mehr weiterhalf: Die Zuhörer waren, insofern sie an den engagierten, allerdings wohl auch bisweilen etwas diffusen Beiträgen des besagten Fachvertreters interessiert gewesen waren, hoffnungslos abgehängt (oder schlichtweg entnervt). In diesem Text möchte der besagte Vertreter nun versuchen, einige der dort geäußerten Gedanken wieder aufzunehmen und weiterzuentwickeln.[\[2\]](#)

Die Frage, warum der Kapitalismus so stabil ist, wird hierbei nicht beantwortet werden.[\[3\]](#) Aber es wird zumindest ein bisschen versucht, indem die Bedeutung politischer Gestaltungsmacht von Akteuren untersucht wird, die die Popkultur – genauer: deutschsprachige Rapmusik – als Vehikel ihrer Äußerungen nutzen.

Zuerst wird im folgenden Abschnitt eine theoretische Bestimmung des Zusammenhangs von Politik und Popkultur angestellt. Anhand dreier Fallbeispiele soll anschließend ein exemplarischer Rahmen die Thematisierung radikaler politischer Ideen innerhalb dieses Genres fassen. Als Beispiele dienen hierbei der Rapper Makss Damage sowie die Gruppen Tick Tick Boom und Antilopengang.

Vor diesem Hintergrund wird schließlich die Frage aufgeworfen, wie groß – verglichen mit dem Genre als Ganzem – der Einfluss politischen Raps auf gesellschaftliche Ordnung ist. Ohne die Impulse explizit politischer Äußerungen aus dem Bereich des Polit-Rap (Friedrich/Klein 2003) unter den Tisch fallen lassen zu wollen, wird hierbei die These vertreten, dass man – sucht man nach dem politischen Einfluss deutschsprachigen Raps – vermutlich eher im Mainstream (bzw. in anderen Subgenres wie dem Gangstarap) fündig wird.

### 2. Theoretische Rahmung: Politik und Populärkultur

Dass Politik wichtig ist, finden zwar nicht alle, aber viele (auf welche Art auch immer). Und deshalb ist Politik als „Kampf um die rechte Ordnung“ (Otto Suhr) in der Geschichte der sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung unter vielen verschiedenen Aspekten analysiert worden (Nolte 2012). Den grundsätzlich konflikthaften Charakter des Politischen benennen Eichhorn et al. (1969: 340). Ihnen zufolge ist Politik „der alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens durchdringende Kampf der Klassen und ihrer Parteien, der Staaten und der Weltsysteme und der Verwirklichung ihrer sozialökonomisch bedingten Interessen und Ziele“ (ebd.).

Während diese marxistische Sichtweise die unterschiedlichen Interessen der politischen Gruppen aus ihren sozialstrukturellen Positionen ableitet, muss ein realistisches Verständnis des Begriffes mit dem Konzept der ‚Kultur‘ diejenigen Wertvorstellungen (oder mit Marx selbst gesprochen „Ideologien“) in den Blick rücken, welche die Ordnung der Gesellschaft ihren Mitgliedern gegenüber angemessen erscheinen lässt.

Die ‚politische Arena‘ ließe sich in diesem Sinne als Ort verstehen, „where different groups contend over competing views of how society should be organized, and inevitably the clashes over deep value disagreements produce polarization and hostility between rival camps“ (Block/Somers 2014: 34f).

In diesem Sinne ist politisches Handeln mit Lehmbruch (1968: 17) darauf gerichtet, „gesellschaftliche Konflikte über Werte verbindlich zu regeln.“ Als wesentliche Instanz zur Vermittlung solcher Werte wirkt in der modernen Gesellschaft das Feld der Populärkultur.[\[4\]](#)

Zur politischen Bedeutung dieser Sphäre lassen sich mit der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule und den (maßgeblich vom Birminghamer Center for Contemporary Cultural Studies aus inspirierten) Cultural Studies zwei paradigmatische Positionen unterscheiden. Diese Positionen sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden, um die anschließende Beurteilung des politischen Charakters von politischem Rap in Deutschland zu untermauern.

## 2.1 Politik und Populärkultur in der Kritischen Theorie

Während Vertreter der Kritischen Theorie der Frankfurt Schule (Wiggershaus 2001) anfänglich mit dem Ziel angetreten waren, Möglichkeit und Notwendigkeit einer Veränderung der Gesellschaft wissenschaftlich zu belegen, fand dieser anfängliche Optimismus unter dem Eindruck von Faschismus und Stalinismus ab den 1930ern sein Ende mit dem „Abschied vom Proletariat“ (Steinert 2007: 14).

Eine Vielfalt von Analysegegenständen – wie etwa die Prägung des politischen Charakters in der familiären Sozialisation (1987) oder die kulturstiftende Bedeutung der Aufklärungsphilosophie (Horkheimer 1925) – ergaben hierbei das empirische Spektrum eines ‚interdisziplinären Materialismus‘ (Horkheimer).

Hinsichtlich der politischen Bedeutung der Alltagskultur stellt die von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer verfasste „Dialektik der Aufklärung“ (1944) das Hauptwerk der Frankfurter Schule dar. Die Auswirkungen des Warencharakters von Kulturprodukten haben Horkheimer und Adorno schon vorher analysiert. Den Begriff der Kulturindustrie prägen sie allerdings im US-amerikanischen Exil im Rahmen ihrer „Dialektik der Aufklärung“.

Was man in Europa als Begleitmusik gesellschaftlicher Faschisierung erlebt hatte, wurde – so die Wahrnehmung der beiden – nun in Hollywood auf die Spitze getrieben. Während diese vermeintliche Zuspitzung in Bezug auf die Entwicklung der Kulturindustrie in den USA eine historische Sichtweise erkennen lässt, ist eine historische Komponente in der Theorie der Kulturindustrie weitgehend abwesend.[\[5\]](#)

Diese ahistorische Sichtweise kann uns als erstes Indiz dafür gelten, dass die Kritik der Kritischen Theorie in erster Linie eine konzeptionelle ist. Bei dieser nimmt man aber – z.B. wie hier in einem Beitrag für das Wiener Radio – kein Blatt vor den Mund: „Kulturindustrie ist die synthetische Kultur der verwalteten Welt“ (Adorno 2003: 288).

Ein zweites Verdachtsmoment, das auf eine tendenziöse Darstellung hindeutet, lässt sich außerdem in einer Identifikation der Kritischen Theoretiker mit Teilen der bürgerlichen ‚Hochkultur‘ des 19. Jahrhunderts erkennen. Eine Idealisierung dieses bürgerlichen ‚Vernunftsmoments‘ (Dubiel 1992: 24), findet sich etwa in der Kulturkritik Herbert Marcuses: „In der Lyrik und Prosa dieser vortechnischen Kultur ist der Rhythmus von Menschen enthalten, die wandern oder in Kutschen fahren und die Zeit und Lust haben, nachzudenken, etwas zu betrachten, zu fühlen und zu erzählen“ (Marcuse 2004: 79).

Spätestens Ende der 1960er Jahre – so Marcuse (1966: 100) weiter – sei es hiermit allerdings vorbei gewesen: „Der Markt, der [...] gleich gut Kunst, Anti-Kunst und Nicht-Kunst, alle möglichen einander widerstreitenden Stile, Schulen und Formen in sich aufnimmt, liefert ein behagliches Gefäß, einen freundlichen Abgrund, in dem der radikale Impuls der Kunst, ihr Protest gegen die etablierte Wirklichkeit untergeht.“

Emanzipatorische Impulse auf dem Feld der Populärkultur aus dieser Sicht also nicht zu erwarten. Dass Produkte der Kulturindustrie „nach dem Prinzip ihrer Verwertung angefertigt, nicht nach ihrem Wahrheitsgehalt“ (Behrens 2004: 3) und zu einem „Manifestation der Reklame für die Welt so wie sie ist“ (ebd.: 5), werden, stellt nun einen Topos der Kritik dar, der sich auch in der Beurteilung gegenwärtiger Populärkultur wiederfindet: „Sex, Pop und Geld ergeben das Dreigestirn des alltäglich bunteren Zivilisationskarnevals“ (Stenblock 2004: 87).[\[6\]](#)

Vor diesem Hintergrund nimmt es wohl nicht Wunder, dass die oftmals materialistischen und chauvinistischen Bildwelten, die das Genre Rap in weiten Teilen auszeichnen, den skeptischen Blicken Kritischer Kulturtheoretiker keineswegs entgehen. So resümiert Behrens (2004: 15): „Als ästhetisches Epiphänomen sind HipHop und Rap ungeeignete Beispiele, wenn es um die Aktualität einer kritischen Ästhetik geht.“ Erscheint musikalischer Protest also noch zielführend, wenn die Musik gesellschaftlich integriert worden ist?

Die Zentralstellung des Ästhetikbegriffs bezeichnet hier ein grundsätzliches Problem des Ansatzes – den Konsumenten kommt keine aktive Rolle zu.[\[7\]](#) Während dies für das Projekt einer ‚Kritischen Ästhetik‘ als nicht weiter bedenklich erscheinen mag, genügt einer politisch interessierten Kulturosoziologie – wie immer so auch hier – nur der Fokus auf die soziale Praxis, innerhalb derer Kulturprodukte ihre Bedeutung gewinnen. Und genau hier setzen Vertreter der Cultural Studies an.

## 2.2 Cultural Studies

Der Fokus auf die soziale Praxis des Aushandelns von Bedeutungen in den Cultural Studies ist keine grundsätzliche Innovation, sondern ergibt sich aus einer Verbindung pragmatistischer Philosophie (James 2010) mit der Soziologie des symbolischen Interaktionismus (Blumer 1981) und dem hegemonietheoretischen Blickwinkel Antonio Gramscis (2012).[\[8\]](#) Den Fokus auf (kreative) Aneignung erweitert der Begriff der Kulturproduktion also um den Aspekt ihres Konsums.

Popkultur ist demnach mehr als eine „folgenreiche Rebellion auf der profitablen Spielwiese des Marktes“ (Wicke 2011: 8), sondern Ort einer Austragung (zumeist symbolischer) Auseinandersetzung. Ideologiekritisch informiert und ethnografisch fundiert zeigt so etwa Willis´ (1981) Untersuchung einer Gruppe von Jugendlichen aus der englischen Arbeiterklasse, wie der Klassengegensatz von Akteuren auf dem Feld der Populärkultur erlebt und reproduziert wird. Populärkultur erscheint hierbei aus Sicht der Cultural Studies als

„Ausdruck von Lebensstilen und Alltagspraktiken, sozialer Stellung und Weltbildern spezifischer Milieus; [...] als politischer Kampf um Repräsentation, Zeichen und Symbole“ (Scharenberg 2001: 243) und „Medium der Kritik und Reproduktion sozialer Ungleichheit“ (ebd.: 244).

Anders als in der Kritischen Theorie (auch in ihren modernen Varianten (vgl. Lederer 2012)) stellt HipHop-Kultur (und damit auch Rap) aus Sicht der Cultural Studies ein potenziell emanzipatorisches Feld dar. Vor allem in der Frühphase sieht Scharenberg (2001: 247) einen „symbolische[n] Angriff auf die dominanzkulturelle Hegemonie“: „Die Ausgegrenzten widersprachen der ihnen auferlegten Marginalisierung, indem sie ihre Lebenswelten und Erfahrungen ins Zentrum einer ‚gettozentrischen‘ Identitätsbildung rückten.“

Anders als in der Kritischen Theorie – so ließe sich resümieren – wird der grundsätzlich dialektische Charakter von Herrschaftsverhältnissen (vgl. Hegel 2003) in den Cultural Studies ernst genommen. Wie etwa Homi Bhabha (1994) herausarbeitet, wird koloniale Herrschaft nicht nur von den Kolonialherren ausgeübt und stellt also keine Subjekt-Objekt-Beziehung sondern ein relationales Phänomen dar.

Im Sinne der Kritischen Theorie ließe sich nun wieder einwenden, dass die Möglichkeit eines eingehetzten, kontrollierten Widerspruchs ein irrationales Herrschaftsverhältnis rationalisiere (vgl. Marcuse 1966). Der „Der Hip-Hop-Kapitalismus“ – bemerkt Wicke (2011) – sei dagegen „frei von jedem schlechten Gewissen und deshalb so unerschütterlich.“

### 2.3 Zur theoretischen Rahmung

Während die Kritische Theorie (und hier vor allem Adorno und Horkheimer) die Stabilität und Persistenz eines gesellschaftlichen Verblendungszusammenhangs voraussetzen, betonen Beiträge aus dem Bereich der Cultural Studies die Handlungsfähigkeit von Akteuren, die die Reproduktion (und Transformation!) dieser kulturellen Ordnung ermöglicht.

Aus beiden Sichtweisen – so möchte ich argumentieren – werden wichtige Punkte erkennbar. Die Berücksichtigung beider Sichtweisen sensibilisieren uns dafür, Rapmusik im „von notwendigen Widersprüchlichkeiten gespickten Spannungsfeld von Kommerzialisierung und Gegenkultur“ (Scharenberg 2001: 245) zu sehen.

Begreift man Kulturrezipienten (und damit: -produzenten!) im Weberschen Sinne als „Kulturmenschen“, die willens und in der Lage sind, sich zur Welt zu verhalten und ihr einen Sinn zu geben, wird die soziale Welt zum „Ort ständiger Kämpfe um den Sinn dieser Welt“ (Bourdieu/Wacquant 2006: 101). Eine entsprechende Sichtweise auf HipHop-Kultur „zwischen Affirmation und Empowerment“ habe ich an anderer Stelle (Seeliger 2012) zu etablieren versucht. Aus einem entsprechenden Blickwinkel werden auch die folgenden Ausführungen vorgenommen.

### 3. Deutschsprachiger Polit-Rap – drei Fallbeispiele

Während politische Inhalte in deutschsprachiger Rapmusik nicht nur implizit (Seeliger 2012), sondern – etwa durch Gruppen wie Advanced Chemistry, Anarchist Academy oder im Rahmen des HipHop-Partisan-Netzwerks<sup>[9]</sup> – auch explizit und programmatisch bereits seit spätestens Anfang der 1990er Jahre von Bedeutung waren, entwickelt sich das Genre politischer Rapmusik in deutscher Sprache seit einigen Jahren mit einer besonderen Dynamik.<sup>[10]</sup>

Diesem Umstand wird unter anderem im Rückblick auf die Genreentwicklungen des Szenemagazins „Juice“ auf das Jahr 2014 Rechnung getragen: „Ob Sookee, Antilopengang, Kobito, Tapete oder Tick Tick Boom. Das Jahr 2014 hat uns auch zahlreiche Rapalben aus der linken Szene beschert.“[\[11\]](#)

Um das Spektrum politischer Rapmusik aus dem deutschsprachigen Raum exemplarisch (und explizit: nicht vollumfänglich repräsentativ) abzubilden, werden im Folgenden verschiedene Vertreter des Genres vorgestellt.

### 3.1 Tick-Tick-Boom – „Rapper wissen, wer die Zecken sind“

Ende des Jahres 2012 fand sich mit Tick Tick Boom ein Kollektiv von ca. 20 musikinteressierten Menschen zusammen, um gemeinsame Projekte im Bereich politischen Raps zu realisieren. Etwas über ein Jahr später erschien das erste gemeinsame Album und seitdem ist Tick Tick Boom (vor allem über die rappenden Mitglieder) über die subkulturelle Öffentlichkeit der deutschen Linken hinaus bis in die Rap-Landschaft hinein vertreten.

Die vorwiegend aus Berlin stammenden „Sänger\*innen, DJ\*anes, Beatproduzent\*innen, Veranstalter\*innen, Grafiker\*innen und Rapper\*innen“ vertreten ein Subgenre, das sie als „Zeckenrap“ bezeichnen.[\[12\]](#) Zentrale politische Anliegen sind mit Sexismus, Homophobie und Rassismus politische Phänomene, die sich vor allem durch ihre unmittelbare Erfahrbarkeit auszeichnen.

Zwar werden diese – soweit dies die Form der lyrischen Auseinandersetzung ermöglicht – im Kontext gesellschaftlicher Verhältnisse thematisiert und kritisiert. Die Thematisierung grundsätzlicher politischer Fragen (d.h. den Klassenwiderspruch sowie die Auseinandersetzung mit Märkten als zentralem Vergesellschaftungsmoment) konzentriert sich aber vor allem auf parolenhafte Äußerungen.

Dieser Fokus auf Formen sozialer Diskriminierung (Geschlechterverhältnisse und Rassismus), wie sie in Abgrenzung von den K-Gruppen als politische relevante Themen vor allem durch die Neuen Sozialen Bewegungen (vgl. Reichhardt 2014) etabliert worden sind, stellt in den Texten der vorwiegend aus Berlin stammenden Künstler den wesentlichen inhaltlichen Bezugsrahmen dar.

Kritik am Kapitalismus erfolgt in den Texten von Tick Tick Boom plastisch und konkret (etwa in Bezug auf die Gentrifizierung von Stadtteilen oder in Bezug auf Geschlechterverhältnisse). Ein weiteres Merkmal ist die hohe Reflexivität, die die Vertreterinnen des Netzwerkes gegenüber sich selbst und ihrem eigenen Schaffen an den Tag legen. So werden die Dynamiken der Szeneöffentlichkeit und ihre subjektive Erfahrung in zahlreichen Veröffentlichungen (sowohl des Netzwerkes selbst als auch in denen der einzelnen Mitglieder) zum Thema gemacht. Eine enge Verflechtung mit dem Personenkreis (der Berliner) stellt ein weiteres wesentliches Merkmal des Tick-Tick-Boom-Netzwerks dar.

### 3.2 Makss Damage als Protagonist des Rechtsrap

Dass politischer Rap im deutschsprachigen Raum keineswegs auf das linksradikale Spektrum beschränkt ist, beweist der ursprünglich aus Gütersloh stammende Künstler Makss Damage. Nachdem er Mitte der Nuller Jahre aus dem Umfeld der Sozialistischen Deutschen Arbeiterjugend bereits mit kontroversen Musikbeiträgen hervorgetreten war, bekannte sich der Rapper Anfang 2011 öffentlich zu seiner rechtsradikalen Gesinnung. Mit der

„Sturmzeichen“-EP, der „Hausdurchsuchungs“-EP, dem kürzlich erschienenen Album „2033“ sowie verschiedenen Einzelveröffentlichungen trägt der Rapper maßgeblich zur Etablierung nationalistischen Raps als eigenständigem Genre bei.

Dass entsprechende Tendenzen im deutschsprachigen Sprechgesang kein grundsätzliches Novum darstellen, wurde bereits von Güngör und Loh (2002) herausgearbeitet. Die musikalischen Beiträge von Makss Damage heben sich von diesen traditionellen Veröffentlichungen durch ihre vergleichsweise hohe Qualität ab. Anders als etwa im Rechtsrock der 1990er Jahre üblich, beschränken sich die Inhalte hierbei allerdings nicht mehr auf die Replikation fremdenfeindlicher und antisemitischer Parolen, sondern korrespondieren – ähnlich wie die Texte linksradikaler Künstler – mit einer weitreichenden Gesellschaftsanalyse.

Dass eine völkisch definierte Solidargemeinschaft („Die Deutschen“; oder bisweilen auch „Die Europäer“) durch gezielte Zulassung von Zuwanderung belastet und in ihrer sozialen Kohäsion unterminiert werde, basiert seinen Darstellungen zufolge auf einer politischen Systematik, welche wiederum der Kontrolle einer kleinen, aber umso einflussreicheren Gruppe unterliegt.

Als plastische Motive dieser Unterdrückung und Beeinflussung skandalisiert der Rapper die Präsenz von Migrant\*innen (oder denen, die man auf Grund äußerer Merkmale dafür halten könnte) im öffentlichen Raum. Eine auf diese Weise um sich greifende Deutschenfeindlichkeit sowie die Überlastung hiesiger Wohlfahrtssysteme ergeben sich aus seiner Sicht keineswegs als unintendierter Effekt unregulierter Einwanderung. Die genauen Ursachen bleiben in seinen Darstellungen allerdings im Dunkeln – angeblich hätten sie irgendetwas mit dem politischen Projekt der einflussreichen Kleingruppe zu tun (es geht dabei jedenfalls darum, dem deutschen Volk zu schaden).

Seinen stalinistischen Wurzeln bleibt Makss Damage hierbei insofern treu, als er für eine Mobilisierung gegen diese systematische Unterdrückung an der Schnittstelle von Klassen- und Volksidentität plädiert. Passend hierzu werden aggressive und hasserfüllte Textpassagen durch gemeinschaftsstiftende Verweise auf geteilte deutsche Traditionen sowie einen gemeinsamen Feind (mal die einflussreiche Kleingruppe, mal die Einwanderer insgesamt) komplementiert.

### 3.3 „Wir haben die Flaschenpost!“ Die Antilopengang als „Kritische Theorie 2.0“?

Die Antilopengang kann schließlich als derzeit wohl bekannteste Gruppe aus dem Bereich des Polit-Rap im weiteren Sinne gelten. Die ursprünglich aus dem HipHop-Partisan-Netzwerk stammende Vorgängergruppe Anti-Alles-Aktion löste sich nach einigen Jahren der musikalischen Zusammenarbeit auf. Vier der ehemaligen Mitglieder fanden sich 2009 im Rahmen der ‚Antilopengang‘ unter neuem Namen zusammen.

Nachdem der zu Anfang äußerst explizit vertretene politische Anspruch auf unterschiedlichen Veröffentlichungen im Zeitraum von 2009 bis 2013 einem stilistischen Understatement gewichen war, trat dieser auf dem Ende 2014 veröffentlichten Debütalbum der Gruppe (mit Charteinstieg auf Platz 41!) wieder deutlicher in den Vordergrund (allerdings ohne dass das Understatement hierbei völlig aufgegeben worden wäre). Besondere Aufmerksamkeit erregte die Gruppe mit dem Song „Beate Zschäpe hört U2“, in dem die Alltagswirklichkeit von Rechtsradikalismus in Deutschland aus verschiedenen Blickwinkeln thematisiert wird.



Eine Analyse der politischen Bedeutung der ‚Antilopengang‘ liefert der Göttinger Sozialwissenschaftler Samuel Salzborn für den Internet-Blog ‚Publikative.org‘. [\[13\]](#) Im neuen Album ‚Aversion‘ sieht er nicht nur einen neuen „Stern am Himmel der musikalischen Gesellschaftskritik“, sondern auch die „musikalische Formulierung von Kritischer Theorie für das Jahr 2015“.

Sensibel für die und reflexiv gegenüber den „Ambivalenzen bürgerlicher Vergesellschaftung“ erkennt die Antilopengang – so Salzborn – die „Notwendigkeit und Kraft der Negation, die wohl den Kern der klassischen Kritischen Theorie ausmacht“. Klug beschreibt der Rezensent die Parallele in der Kritik autoritärer Impulse in vermeintlich fortschrittlichen Bewegungen, die sowohl die späten Frankfurter [\[14\]](#) als auch die Antilopengang teilweise äußern.

Salzborn mag die ‚Antilopengang‘, Salzborn mag die Kritische Theorie und möglicherweise teilen alle drei den „vom Hass geschärften Blick auf das Bestehende“, den Horkheimer – wie er in einem Brief an Adorno bemerkt – bei Alfred Sohn-Rethel vermisst.

Aus Sicht eines Netz-Kommentatoren beinhaltet Salzborns Artikel eine „entschuldigende Anbiederung ans Bürgertum“. Die Kritik ist so hart, wenig differenziert und ungerecht, wie das im Internet eben üblich ist. Aber ihr Ziel verfehlt sie m.E. nicht. Die Etikettierung ‚Kritische Theorie‘ erscheint mir übertrieben, hört sich aber sicher für viele Leser gut an. Jene Koketterie mit der Sozialfigur des bürgerlichen Intellektuellen, die in der Vergangenheit vor allem bei dem Antilopengang-Rapper Koljah, („Der King liest Brecht!“) und teilweise auch bei Danger Dan zur Imagekonstruktion diente, funktioniert durch genau diese Art institutionell zertifizierter Zuschreibungen („Der Professor hat gesagt, es sei nicht nur schlau, sensibel und tief sinnig, sondern auch Kritische Theorie – ähnlich so wie dieser Adorno“).

### 3.4 Versuch einer vergleichenden/zusammenfassenden Betrachtung

Kritik an Verdinglichung und Entfremdung wird im linken Rap eher nicht materialistisch (d.h. an den konkreten Lebensbedingungen der Menschen ansetzend), sondern idealistisch (d.h. eher in Bezug auf subjektive Befindlichkeiten und der Auseinandersetzung mit moralischen Ideen) geäußert. Dass dies bei Makss Damage nicht der Fall ist, mag mit seiner linkssozialistischen Prägung im Umfeld der SDAJ zu tun haben. Ähnliche Motive finden sich im linken deutschsprachigen Polit-Rap etwa mit dem Hamburger Rapper ‚Holger Burner‘ (vgl. Seeliger 2012a) oder den Veröffentlichungen der Dortmunder Gruppe ‚Anarchist Academy‘.

Es mag nicht überraschen, dass ein zentrales Bezugsmoment im deutschsprachigen Polit-Rap die nationale Geschichte sowie deren Verarbeitung darstellt. Selbstverständlich erfolgt diese aus der Perspektive der jeweils vertretenen politischen Spektren fundamental unterschiedlich. Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und seinen Folgen auf die deutsche Gesellschaft stellt jedenfalls ein zentrales Thema dar. Mit Blick auf die Beiträge von Makss Damage erscheint hier besonders bemerkenswert, dass seine positiven Referenzen an Nation und Rasse per HipHop-Kultur transportierbar sind.

Angesichts dieser Heterogenität des Spektrums lässt sich von einer „großen Klammer einer einheitlichen Erzählung“ (Hannes Loh) nur schwer sprechen. Deutschsprachiger Polit-Rap bezieht sich auf die deutsche Geschichte. Das war es aber auch schon.

## 4. Fazit – Politische Implikationen von Mainstream-Rap

Die beispielhafte Vorstellung der drei Künstler(gruppen) hat nicht nur gezeigt, dass Politrap in Deutschland existiert, sondern verdeutlicht auch, wie divers die Ausdrucksformen dieses Subgenres sind. Unstrittig erscheint weiterhin, dass alle drei Fallbeispiele einen deutlichen politischen Einfluss entfalten. Während dieser bei Makss Damage und Tick Tick Boom wohl vor allem in der identitären Selbstvergewisserung radikaler politischer Milieus zu finden ist, reicht er bei der Antilopengang (in erster Linie auf Grund der größeren Resonanz im Mainstream) über den Rand dieser Milieus hinaus. Darüber, inwieweit die Unterschiede im Hinblick auf die Resonanz mit den oftmals weniger explizit geäußerten politischen Inhalten und dem größeren Pop-Appeal der Antilopengang zusammenhängt, lässt sich lediglich spekulieren. Als unplausibel erscheint die Annahme jedoch auf keinen Fall!

Vor dem Hintergrund des weiter oben entwickelten Verständnisses des Politikbegriffs lässt sich nun die Frage formulieren, ob es tatsächlich das Genre des Polit-Raps ist, von dem aus HipHop als Bestandteil der Populärkultur am deutlichsten zur gesellschaftlichen Ordnung beiträgt. Diese Frage beantworte ich mit einem klaren ‚Nein‘.

Die Kulturindustrie-These der Kritischen Theorie scheint sich hier insofern zu bestätigen, als Mainstream-Populärkultur viel mehr zur Stabilisierung der gesellschaftlichen Ordnung beiträgt als zu ihrer Überschreitung.<sup>[15]</sup> Noch weiter zugespitzt ließe sich sogar argumentieren, dass die Bildwelten des Gangstarap eine Entwicklung westlicher Gesellschaften entschuldigen, die in den letzten Jahrzehnten soziale Desintegration über eine Zentralstellung des Marktes als strukturierender Institution vorantreibt (vgl. Streeck 2013; Crouch 2011).

Heißt dies also, Rap ist prinzipiell affirmativ? Die Wirklichkeit – so möchte ich argumentieren – ist komplizierter. Rap ist prinzipiell weder emanzipatorisch, regressiv, affirmativ oder sonst irgendwie politisch tendenziös. Seine politische Wirkung ergibt sich vielmehr aus dem Zusammenwirken verschiedener Faktoren. Eine Kritische Theorie des Rap lässt sich also nur mit Blick auf die konkreten sozialen Praktiken entwickeln, die ihn hervorbringen.

Eine solche Analyse (vgl. Seeliger 2012) zeigt uns ein oftmals widersprüchliches Bild. Während in der Rezeption des symbolischen Kosmos des deutschen Gangstaraps materialistische und fremdenfeindliche Ideologien nicht nur entschuldigt, sondern verstärkt werden, enthält dieser durchaus auch Momente des (selektiven) Empowerments über die Aktualisierung hegemonialer Männlichkeit (vgl. Seeliger/Knüttel 2010) oder sogar implizite Versuche einer klassenpolitischen Konstituierung (vgl. Seeliger 2012a; Lill 2011).

Welche inhaltlichen Impulse können in der kulturellen Praxis deutschsprachigen HipHops nun vom Genre des Polit-Rap ausgehen? Gruppen wie KIZ, Zugezogen Maskulin oder die Künstler aus dem Hamburger Rattos-Locos-Umfeld haben jüngst gezeigt, dass eine Popularisierung expliziter politischer Inhalte durchaus realisierbar ist. Kann Polit-Rap also möglicherweise diffundieren?<sup>[16]</sup>

Der Fokus auf Handlungsfähigkeit, wie er in der eingangs erwähnten Diskussion entwickelt werden sollte, erscheint – dies gebe ich hiermit zu – angemessener, als mir das zum Zeitpunkt der Podiumsdiskussion klar war. Ob man zur Bearbeitung der Frage nach politischen Impulsen aus dem Bereich des HipHop vorwiegend auf Polit-Rap achten sollte, erscheint mir hingegen als fraglich.



Handlungsfähigkeit ist ihrem Ergebnis nach per Definition variabel (Beckert/Joas 2001). Wenn sich die soziale Welt uns also – wie mit Bourdieu und Wacquant argumentiert – als ein ständiger Kampf um Bedeutungen offenbart, ist Popkultur weder emanzipatorisch noch affirmativ, sondern eben genau das, was wir aus ihr machen. Um diesen Vorgang zu verstehen, erfordert es einen genauen Blick auf den Gebrauch der Fähigkeit zu handeln. Ob der Kapitalismus stabil bleibt, hängt letztlich davon ab, wie gehandelt wird.

-

## Anmerkungen

[1] Gedankt sei dem Sozialistischen Deutschen Studierendenbund der Universität Bielefeld (und dort insbesondere Torben Wollberg), der am 2. Dezember „Politischer Rap – Zwischen Rebellion und Warenform“ veranstaltete. Dieser Text erscheint in ähnlicher Form auch in Dietrich, Marc (i.E. 2016): Rap und Zeitdiagnose. Bielefeld: Transcript.

[2] Für Faktenwissen über die deutsche Rapgeschichte und einen wichtigen Beitrag zur Verdeutlichung der Argumentation bedanke ich mich herzlich bei Hannes Loh! Etwaige Unklarheiten bin ich aber selbst schuld!!

[3] Das haben schon andere mit größerem Erfolg versucht (vgl. Boltanski/Chiapello 2003; Wallerstein et al. 2013; vgl. eher skeptisch Streeck 2014).

[4] Für eine alternative Sichtweise, aus der nicht die Populärkultur, sondern die Familie politische Wertsetzungen bedingt, siehe etwa Lakoff (2002).

[5] Adornos Schrift zum Jazz aus den 1950ern basiert auch auf seinen Grundannahmen aus den 1920er Jahren.

[6] Für einen intelligenten Versuch einer kritischen Genealogie solcher konservativer Kulturkritik siehe Hecken (2010).

[7] Hans Joas (1992: 134) spricht hier auch von einer „Verdammung der Rezipienten zu passivreflexionslosen ‚Lurchen‘ (Adorno)“.

[8] Siehe hierzu allgemein Carey (1989) und aus kultursoziologischer Sicht Keller (2012).

[9] <http://hhp-hangover.de/>

[10] Ähnliche (allerdings eher kurzfristige) Entwicklungsschübe wurden anschließend an die Pogrome der 1990er Jahre sowie etwa nach dem Mord an Alberto Adriano (durch die Brothers Keepers) in Gang gesetzt.

[11] [Juice, 14.12.2014](#) (Abruf: 14.2.2015)

[12] [Tick Tick Boom: „Herzschlag“](#) (Abruf: 14.2.2015)

[13] Samuel Salzborn: „Das Akademische Karussell. Kritische Theorie 2.0“ [Website erloschen] (Abruf: 14.2.2015)

[14] Wussten Sie z.B., dass Adorno eine (an Karl Marx‘ „Kritik des Gothaer Programms“ angelehnte) ‚Kritik des Godesberger Programms‘ der SPD aus dem Jahr 1959 unveröffentlicht ließ, um den linksradikalen Studierenden damit nicht in die Hände zu spielen (vgl. Wiggershaus 2001: 664)? Die Furcht vor denen, „die an der schwer erschütterten Demokratie rütteln“ (Adorno), teilt er möglicherweise mit dem Rapper Danger Dan, der in seiner Kritik der unangenehmen Aspekte einer „Moral Economy“ (Thompson 1980) eine staatstragende Haltung annimmt – für einen linksradialen Rapper durchaus bemerkenswert! (vgl. Interview mit Antilopengang: „Punk hat viele widersprüchliche Gesichter“, in: [„Neues Deutschland“](#), 10.11.2014 (Abruf: 14.2.2015).

[15] Ähnlich argumentieren Güngör und Loh (2002) im Hinblick auf die mainstreamkulturelle Vereinnahmung des Rap-Genres durch die Stuttgarter Gruppe Die Fantastischen Vier zu Beginn der 1990er Jahre („We are from the Mittelstand“).

[16] Man könnte (an anderer Stelle) einmal versuchen, sich vorzustellen, wie das funktionieren soll. Aus marxistischer Perspektive formuliert der eingangs zitierte Neil Eriksen (1980) folgende „long term goals in the field of music“: „The unionization of all productive workers within the music industry, including performers and song-writers“ (1), „The development of close links between music workers and revolutionary organizations“ (2), „An increasing access to and control over the means of ideological production by the working class and its allies“ (3), „The increasing utilization of available technology and technique by revolutionary organizations, with the aim in particular, of making record production and distribution available to revolutionary artists“ (4), „The encouragement of lyrical and musical expression in order to free music from the narrow limits of bourgeois notions of what is acceptable and popular“ (5), „The establishment and encouragement of performance contexts and artist-audience relationships which challenge the commodity form of entertainment and the distinction between producer and consumer“ (6). In Bezug auf das kulturindustrielle Feld des Rap erscheint dies insgesamt derzeit wohl eher als unrealistisch. Aber wer weiß!?

## Literatur

Adorno, Theodor W. (2003): ›Für Wiener Radio, 21.2.1969‹, nach einem Typoskript. In: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.), ›Adorno. Eine Bildmonographie‹, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Adorno, Theodor W. (2003): Einleitung in die Soziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1988): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. München: Fischer

Beckert, Jens; Joas, Hans (2001): Action Theory. In: *Handbook of Sociological Theory*. Wiesbaden: Springer US, 269-285

Behrens, Roger (2004): Adornos Rap. Adornos Rap. Die Kulturindustriethese in Neuerscheinungen und ein Exkurs über HipHop. Quelle: <http://txt.rogerbehrens.net/Rap.pdf>

Bhaba, Homi K. (1994): The location of culture. New York: Routledge

- Block, Fred; Somers, Margaret R. (2014): The Power of Market Fundamentalism. Karl Polanyi's Critique. Cambridge: Harvard University Press
- Blumer, Herbert (1981): Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus. In: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologie (Hg.): Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit 1+2. Opladen
- Boltanski, Luc; Chiapello, Eve (2003): Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc J. D. (2006): Reflexive Anthropologie. Frankfurt a.M.
- Carey, James (1989): Communication as Culture: Essays on Media and Society. Sussex: Psychology Press
- Crouch, Colin (2011): Das befremdliche Überleben des Neoliberalismus: Postdemokratie II. Berlin: Suhrkamp
- Dubiel, Helmut (1992): Kritische Theorie der Gesellschaft: Eine einführende Rekonstruktion von den Anfängen im Horkheimer-Kreis bis Habermas. Weinheim: Juventa
- Eichhorn, Wolfgang et al. (Hg.) (1971): Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Soziologie. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Eriksen, Neil (1980): Popular Culture and Revolutionary Theory: Understanding Punk Rock. In: Theoretical Review 18, online [hier](#).
- Friedrich, Malte; Klein, Gabriele (2003): Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt a.M.
- Glaser, Stefan; Pfeiffer (2014): Erlebniswelt Rechtsextremismus: Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Schwalbach: Wwochenschau Verlag
- Gramsci, Antonio (2012): Gefängnishefte. Hamburg: Argument Verlag
- Hegel, Friedrich Wilhelm (2003): Phänomenologie des Geistes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Horkheimer, Max (1925): Über Kants Kritik der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie. Leipzig: Hirschfeld
- James, William (2010): Philosophical Conceptions Practical Results. Charleston: Nabu Press
- Joas, Hans (1992): Pragmatismus und Gesellschaftstheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Keller, Rainer (2012): Das interpretative Paradigma. Wiesbaden: Springer
- Lakoff, George (2002): Moral Politics: How Liberals and Conservatives think. Chicago: University of Chicago Press
- Lederer, Karin (Hg.): Zum aktuellen Stand des Immergleichen. Dialektik der Kulturindustrie – vom Tatort zur Matrix. Berlin: Verbrecher Verlag
- Lehmbruch, Gerd (1968): Einführung in die Politikwissenschaft. Stuttgart: Kohlhammer

- Lill, Max (2011): Neoliberale Alltagsmythologien in der Krise. Zwischen bürgerlichem Ressentiment und Gangsta Rap. In: Sozialismus 5: 1-12
- Loh, Hannes, Güngör, Murat (2002): Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazirap. Höfen
- Marcuse, Herbert (1966): *Repressive Toleranz*. In: Wolff, Robert Paul; Moore, Barrington; Marcuse, Herbert: Kritik der reinen Toleranz. Frankfurt a.M., S.91 – 127.
- Marcuse, Herbert (2004): Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. München: Fischer
- Nolte, Paul (2012): Was ist Demokratie? Geschichte und Gegenwart. München: C.H. Beck
- Reichhardt, Sven (2014): Authentizität und Gemeinschaft: Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren. Berlin: Suhrkamp
- Scharenberg, Albert (2001): Der diskursive Aufstand der schwarzen ‚Unterklassen‘. Hip Hop als Protest gegen materielle und symbolische Gewalt. In: Weiß, Anja et al. (Hg.): Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit. Wiesbaden: 243-269
- Seeliger, Martin (2012): Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment. Berlin: Posth
- Seeliger, Martin (2012a): Kulturelle Repräsentation sozialer Ungleichheiten Eine vergleichende Betrachtung von Polit- und Gangsta-Rap. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangstarap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld: 165-187
- Seeliger Martin; Knüttel, Katharina (2010): „Ihr habt alle reiche Eltern, also sagt nicht, ‚Deutschland hat kein Ghetto!‘“ Zur symbolischen Konstruktion von Anerkennung im Spannungsfeld zwischen Subkultur und Mehrheitsgesellschaft. In: Prokla 160 (3)
- Staiger, Markus (2011): Die entsolidarisierte Gesellschaft. Unter: <http://staiger.tumblr.com/post/9518085876/entsolidarisiertegesellschaft> (Abruf: 3.2. 2015)
- Steenblock, Volker (2004): Kultur oder die Abenteuer der Vernunft im Zeitalter des Pop. Leipzig: Reclam
- Steinert, Heinz (2007): Das Verhängnis der Gesellschaft und das Glück der Erkenntnis. Dialektik der Aufklärung als Forschungsprogramm. Münster
- Streeck, Wolfgang (2014): How will Capitalism end? In: New Left Review 87. Quelle: [newleftreview.org/II/87/wolfgang-streeck-how-will-capitalism-end](http://newleftreview.org/II/87/wolfgang-streeck-how-will-capitalism-end)
- Thompson, Edward P. (1980): Plebeische Kultur und moralische Ökonomie. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M./Wien: Ullstein
- Wallerstein, Immanuel et al. (2013): Does Capitalism Have a Future? Oxford: Oxford University Press

Weber, Max (1973): Die ‚Objektivität‘ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. In: Winkelmann, Johannes (Hg.): Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Tübingen: Mohr, 180-214

Wicke, Peter (2011): Rock und Pop: Von Elvis Presley bis Lady Gaga. München: C.H.Beck

Wiggershaus, Rolf (2001): Die Frankfurter Schule: Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung. München: DTV

Willis, Paul (1981): Learning to Labor: How Working Class Kids Get working Class Jobs. New York: Columbia University Press