

AYAAL HERDAM

Anspielungen und Anspielungscollagen in Haftbefehls Rap-Lyrik

W tekstach niemieckiego rapera Haftbefehla można dostrzec wiele aluzji i nawiązań. Wskazują one na specyficzne konteksty kulturowe i pomagają w – popularnej wśród publiczności – inscenizacji przemocy, związanej z miejską przestępczością. Dowartościowanie bohaterów utworów i dyskredytacja ich przeciwników a także typowe elementy sceniczne realizowane są przez Haftbefehla dzięki aluzjom i collagom, zawierającym aluzje. Artysta używa ich m.in. w celu uzyskania lepszego efektu, imitującego rzeczywistość. Czasem dzięki takim collagom sugerowane są publiczności nowe skojarzenia i związki między przedstawianymi historiami.

In den Texten des deutschen Gangsta-Rappers Haftbefehl sind Anspielungen häufig zu beobachten. Sie verweisen auf spezifische kulturelle Kontexte und unterstützen die vom Publikum erwartete Inszenierung urbaner, gewalttätiger Kriminalität. Eine Aufwertung der Hauptfigur und Abwertung der Gegenspieler sowie typische Inszenierungskomponenten werden bei Haftbefehl durch Anspielungen und Anspielungscollagen realisiert. Der Künstler benutzt Anspielungen unter anderem, um einen Authentizitätseffekt zu erzielen. Gelegentlich werden dem Publikum durch Anspielungscollagen neue Bezüge als kohärent suggeriert.

In the texts of Haftbefehl, a German gangsta-rap artist, we may observe a large number of allusions. They refer to a specific cultural context and support the stereotypical depiction expected by the public, of a violent urban criminality. A reevaluation of the main character, and the discrediting of his opponents, as well as typical art elements, are realised by Haftbefehl, through the use of allusions, and collages consisting of allusions. The artist uses allusions to obtain among others, the effect of authenticity. Through these collages of allusions, he sometimes presents to the public new relationships and connections between depicted stories.

In diesem Aufsatz geht es um die Verwendung von Anspielungscollagen durch den deutschen Rap-Künstler Haftbefehl. Es soll gezeigt werden, dass Haftbefehl in seinen Tracks durch Anspielungen bestimmte Effekte, wie Anschaulichkeit und Glaubhaftigkeit erzielt, die im betrachteten Genre einen hohen Stellenwert haben. Anspielungen und Anspielungscollagen entsprechen dem Rap auch insofern, als es sich bei dieser jugendaffinen Kunstform traditionell um ein Spiel mit Sprache und mit provokanten Andeutungen im Hinblick auf Rivalen oder andere missliebige Personen handelt.

Der deutsche Gangsta-Rap wird z. B. in DIETRICH und SEELIGER (vgl. 2012:7-392) aus soziologischer und kulturwissenschaftlicher Sicht beleuchtet. Der vorliegende Aufsatz orientiert sich bei der inhaltlichen Zuordnung von beobachteten Anspielungen an der Analyse von Inszenierungskomponenten und verschiedener Gangsta-Rap-Performances durch DIETRICH (2012:187-229). Es wird davon ausgegangen, dass diese Komponenten relativ stabil sind und sich auch in Haftbefehls Werken und insbesondere in seiner Praxis der Verwendung von Anspielungen wiederfinden. Beobachtete Neuerungen werden hervorgehoben. Die im vorliegenden Text manchmal vorgeschlagene Einordnung des resultierenden Diskurses in die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen seiner Entstehung bezieht ihre Inspiration aus den Postcolonial Studies und insbesondere aus der Handhabung des Begriffes Hybridität durch HA (2005, 2010). Dieser Autor erwähnt Gangsta-Rap als eines der popkulturellen Elemente, mit denen die Mehrheitsgesellschaft hybride und migrantische Identitäten gleichzeitig unterordnet und ökonomisch nutzbar macht. Die Warenförmigkeit von Kunstwerken, die für einen Massenmarkt bestimmt sind, etwa der Wille, Kundenbedürfnisse (hier: Publikumserwartungen) zu erfüllen und / oder zu steuern, ist in diesem Zusammenhang ein wesentlicher Aspekt. Es wäre erstaunlich, wenn er sich nicht auch in Haftbefehls literarischer Praxis niederschlagen würde. Gleichzeitig bietet Gangsta-Rap auch eine Möglichkeit, marginalen und neuen kulturellen Identitäten, die sich im Widerspruch zu gesellschaftlichen Normen konstruieren, Ausdruck zu verleihen. Anspielungen könnten hier zum Beispiel die Gelegenheit bieten, kontroverse oder gesellschaftlich nicht akzeptierte Themen oder Ideen im kulturellen Raum zu etablieren.¹

¹ Zum Verhältnis zwischen Haftbefehls radikalem Identitätsentwurf und der Marktkonformität seiner künstlerischen Produktion sei auf HERDAM (2016) verwiesen.

1. Haftbefehl und der deutsche Gangsta-Rap

Haftbefehl ist etwa seit 2010 als Street-Rapper medienpräsent. Von 2012 bis 2015 stieg er zum neuen Star des deutschsprachigen Gangsta-Rap auf. Seine Textproduktionen werden in den Medien kontrovers diskutiert, Kulturjournalisten feiern ihn einerseits als Erneuerer der deutschen Sprache (vgl. RAPP 2013), Kommentatoren in Diskussionsforen sehen ihn dagegen andererseits eher als jugendgefährdenden Agenten der Verrohung des öffentlichen Sprachgebrauchs² oder als spektakuläres Beispiel für das Scheitern gesellschaftlicher Integrationsbemühungen. In der Tat kommt Haftbefehl aus einer Familie mit Migrationsgeschichte, er hat türkische und kurdische Wurzeln, wurde in Deutschland geboren und wuchs in Offenbach auf. Die hier betrachteten Texte bedienen sich vulgärer Ausdrücke und enthalten unter anderem Elemente, die als gewaltverherrlichend, frauenverachtend und antisemitisch interpretiert werden können. Die Verletzung gesellschaftlicher Normen, zur Schau gestellte Hypermaskulinität und die Thematisierung von Kriminalität sind allerdings genretypisch für Gangsta-Rap (vgl. GOSSMANN 2012:85f.) und gehören zu den Publikumserwartungen. Diese Provokationen pauschal abzulehnen hieße, dieser und mancher anderen Kunstform die Daseinsberechtigung abzusprechen und derartige Ausdrucksmöglichkeiten auf ideologisch Wünschenswertes zu reduzieren. Die Präsenz von Antisemitismus, dessen gesellschaftliche Akzeptanz in Deutschland a priori nicht zur Diskussion steht, ist in diesem Zusammenhang gleichermaßen problematisch wie interessant: Positive Rezensionen in den Medien blenden Haftbefehls Haltung in dieser Frage aus – vermutlich, um kritische Stellungnahmen gegenüber einem Künstler mit Migrationsgeschichte und den danach zu erwartenden Vorwurf der Intoleranz zu vermeiden, umso mehr als Haftbefehl einer Bevölkerungsgruppe angehört, von der angenommen wird, dass sie oft Opfer von Ausgrenzung und Stigmatisierung ist. Der Künstler ist jung, männlich, muslimisch, er entspricht somit dem stereotypen Bild des gewaltbereiten Integrationsverweigerers oder des möglichen Terrorismus-Sympathisanten, das im medialen „Krisendiskurs“ (DIETRICH / SEELIGER 2012:32f.) gezeichnet wird. Davon abgesehen geht es bei Rezensionen popkultureller Produkte in den Massenmedien meistens nicht um kunstkritische Bewertungen, sondern um Promotion. Die Besprechungen

² Vgl. z.B. <https://mobile.facebook.com/ZEITmagazin/photos/a.387396646926.176822.327602816926/10153150352826927/?type=3> (06.09.2017).

der Produkte sind Dienstleistungen, deren Beschaffenheit vom Management der Medien und der Labels verhandelt wird³.

Die relativ eng definierte Thematik des Gangsta-Rap bedeutet nicht, dass die künstlerischen Produktionen des Genres homogen sind. Bei genauerer Betrachtung lassen sich deutliche formale und inhaltliche Unterschiede in der Erfüllung der weiter oben genannten Publikumserwartungen feststellen, die bestimmten Strategien entsprechen⁴. Spielerische Manipulation durch provokante Andeutungen aller Art gehört zu den Publikumserwartungen und wird von Rap-HistorikerInnen auf die westafrikanischen Wurzeln der HipHop-Kultur zurückgeführt (vgl. KAGE 2002:42f.). Ritualisierten Sprach- und Gesangswettstreit mit komplexen sozialen Funktionen findet man in mehreren traditionellen Gesellschaften⁵. Oft geht es den Protagonisten darum, sich selbst auf- und den Gegner abzuwerten, das Publikum mit Wortwitz und Rhythmusgefühl zu beeindrucken sowie das letzte Wort zu behalten. Zur Selbstdarstellung als Held dürfte sich ein möglichst dramatischer Kontext aus der Lebensumwelt des Publikums eignen. Derzeit kommen hierfür Großstadtguerilla und organisierte Kriminalität in Frage. Im Gangsta-Rap werden so hauptsächlich Figuren aus der kriminellen Unterwelt westlicher Großstädte in Szene gesetzt, wobei Künstler⁶ und Ich-Figur zumindest in der Wahrnehmung durch Fans, manchmal aber auch in der Selbstwahrnehmung der Autoren, mehr oder weniger verschwimmen können. Ein Gangster-Image wird zuweilen auch außerhalb der künstlerischen Aktivitäten aufrechterhalten. Wie später noch illustriert werden soll, spielt die Glaubhaftigkeit des Diskurses eine große Rolle,

³ Vgl. BAUM 2014 zur Ausklammerung des Themas Frauenfeindlichkeit durch den während des Medientermins anwesenden Manager.

⁴ Vgl. z. B. GOSSMANN 2012 zum Thema Unterschiede in der Konstruktion von Maskulinität.

⁵ Z. B. auch außerhalb des afrikanischen Kontinents den Gesangswettstreit Aytis in Zentralasien oder den Sprechgesang Kattajaq der Inuit.

⁶ Hier wird absichtlich nur die männliche Form des Wortes Künstler verwendet. Künstlerinnen sind im Umfeld des Subgenres Gangsta-Rap bisher eher selten anzutreffen, in den USA z. B. Lil' Kim, in Deutschland eventuell Schwesta Ewa. Unter den derzeit medienpräsenten US-amerikanischen Rapperinnen gibt es Künstlerinnen, die sich musikalisch oder sprachlich auf Gangsta-Rap beziehen, z.B. Kamaiyah, Cardi B oder CupcakKe. Die generelle Thematik scheint sich jedoch deutlich von den hier betrachteten Produktionen zu unterscheiden; Selbstbestimmung in Lebensstil und Sexualität wird stärker behauptet, Gewalt und Drogenhandel spielen eine kleinere Rolle.

Gangsta-Rapper inszenieren sich als *bad boys* und erfolgreiche Geschäftsleute, verweisen gern auf ein gefülltes Vorstrafenregister und einen aggressiven, hypermaskulinen Lebensstil (vgl. HA 2010:234f.). Missliebige Rivalen werden als Möchtegern-Kriminelle dargestellt, ihnen wird mangels eigener Ghetto-Erfahrung das Recht abgesprochen, Gangsta-Rap zu betreiben. Glaubhaftigkeit zu erzeugen und auf sie zu verweisen bedeutet in einem ökonomischen Sinn, Barrieren zu errichten, die anderen den Zugang zu einem Status oder einem Markt erschweren sollen. Die Wahl des Künstlernamens Haftbefehl fügt sich in diese Strategie ein, sie spielt auf eine kriminelle Vergangenheit an, die als Legitimation für die Ausübung von Gangsta-Rap angeführt wird. Wenn z. B. Vorstrafen oder gar Schusswunden der Preis sind, den potentielle Gangsta-Rapper erbringen müssen, wird sich die Zahl der talentierten Neuankömmlinge in Grenzen halten. Allerdings kann eine kriminelle Vergangenheit oder Gegenwart auch vorgetäuscht werden, es muss aber möglichst glaubhaft geschehen.

Auch wenn Rap vor allem als musikalische Darbietung wahrgenommen und konsumiert wird, sind RapperInnen in erster Linie SprachkünstlerInnen. Die begleitenden Rhythmen und Harmonien werden von spezialisierten MusikerInnen geliefert. Einen zu diesen musikalischen Elementen passenden Text zu schreiben oder zu improvisieren und ihn mit passendem Akzent sowie mit der passenden Prosodie vorzutragen, stellt eine vom Publikum honorierte ästhetische Leistung dar. Unter anderem geht es darum, den Sprachfluss auf den Beat abzustimmen, die Anzahl und die Betonung der Silben spielen eine große Rolle, Rap-KennerInnen unterscheiden zwischen verschiedenen Sprechgeschwindigkeiten, ZuhörerInnen erkennen und schätzen Virtuosität in der Handhabung der Sprache. Phonetische Aspekte sind ein wichtiger Teil von Haftbefehls künstlerischer Identität. Hier wird nicht nur an eine phonetische Unterschrift als schnell zu erkennendes Markenzeichen gedacht, sondern gekürzte Vokale, rollendes ‚r‘ usw. entsprechen auch einer Strategie der Ethnisierung, auf die weiter unten zurückgekommen wird.

Wie bereits festgestellt, ist Haftbefehl im betrachteten Genre besonders erfolgreich. JournalistInnen heben die neue Qualität seiner Textproduktionen im Vergleich zu denen der Vorgänger wie Bushido oder Sido hervor, dank Haftbefehl könne der deutsche Gangsta-Rap künstlerisch zu den amerikanischen und französischen Vorbildern aufschließen (vgl. HUEJER 2014). Haftbefehl erreicht ein neues Publikum mit spezifischen Erwartungen. Was ist also das Besondere an Haftbefehls Rap-Lyrik? Sie sei härter, trauriger, expressiver, authentischer als bisher Dagewesenes (vgl. HUEJER 2014), heißt es, die Sprache

sei stark, aber auch „kaputt“ (vgl. STAIGER 2012). Gibt es sprach- oder texttechnische Aspekte, auf die man diesen Eindruck zurückführen kann?

Der Sprachmix ist zweifellos das Element, das in journalistischen Rezensionen von Haftbefehls Werken am häufigsten hervorgehoben wird. Haftbefehl montiert in der Tat Sequenzen aus unterschiedlichen Sprachen in den deutschen Redefluss. Türkische, kurdische, arabische, bosnische, albanische, aber auch englische, französische, russische und spanische Wörter und Wortgruppen finden sich in jedem der Tracks, in vereinzelter oder kompakter Form, manchmal mehr oder weniger deformiert oder eigenwillig geschrieben. Außerdem werden gelegentlich umgangssprachliche deutsche und sogar mundartliche hessische Wendungen eingestreut. Die Vermischung von Elementen aus verschiedenen Sprachen und Sprachstufen ist insofern bemerkenswert, als es in einer Phase der Entwicklung des deutschen HipHop angeblich die Bestrebung gab, Street-Rap von KünstlerInnen mit Migrationsgeschichte auszugrenzen (LOH / GÜNGOR 2002:154ff.). Nicht nur im Vergleich zu deutschsprachigen Vorgängern, sondern auch im Hinblick auf die amerikanischen und französischen Vorbilder des deutschen Gangsta-Rap ist der häufige Gebrauch fremdsprachlicher Sequenzen durch Haftbefehl eine Innovation, was letztlich mit der besonderen historischen Konfiguration des Kulturkontakts auf deutschem Boden zusammenhängt, insbesondere mit der Tatsache, dass in den Herkunftsländern der für das Genre wichtigen Migranten nicht schon deutsch gesprochen wird, im Unterschied zu den früheren französischen Kolonien, in denen bereits französisch gesprochen wird oder zur Situation farbiger US-amerikanischer Rapper, für die die Sprachen der afrikanischen Vorfahren heute keine Rolle mehr spielen. Dass Künstler mit Migrationsgeschichte im deutschen Gangsta-Rap ähnlich stark vertreten sind wie Künstler mit postkolonialer Geschichte im amerikanischen oder französischen Gangsta-Rap, ist allerdings kein Zufall und dürfte mit ähnlichen Lebenserfahrungen am Rande einer von anderen Gruppen dominierten Gesellschaft und am Fuße der sozialen Hierarchie zusammenhängen.

Im Folgenden soll nun gezeigt werden, dass neben dem Sprachmix die Verwendung von Anspielungen und die Collage von Anspielungen bestimmende Techniken in Haftbefehls Texten sind. Das Einstreuen von nicht-deutschen Lexemen in den Diskurs stellt in dieser Perspektive oft nur eine Sonderform von Anspielungen dar: ein Sachverhalt wird mittels eines anderen Sachverhalts heraufbeschworen, ohne explizit benannt zu werden (vgl. DUPRIEZ 1984:34f. „Allusion: On évoque une chose sans la dire explicitement, au moyen d'une autre qui y fait penser.“), z. B. wird durch eine kurdische oder zazaische Se-

quenz die Anwesenheit von Personen kurdischer Abstammung in der beschriebenen Situation (z. B. der Sprecher selbst) oder unter den Rezipienten des Tracks nahegelegt. Ein fremdsprachlicher Einschub ist also per se schon eine Anspielung im weiteren Sinne, die im hier interessierenden Zusammenhang als Ausdruck der Inszenierungskomponente ‚Ethnizität‘ betrachtet werden kann. Haftbefehl konstruiert durch die Verwendung fremdsprachiger Sequenzen den Sachverhalt, dass Personen aus verschiedenen bzw. bestimmten Kulturen im Gangstermilieu oder im Gangsta-Rap eine besondere Rolle spielen. Es geht einerseits darum, sich selbst, die Figuren, die Gangsta-Rap-Thematik oder den Gangsta-Rap-Markt von der Mehrheitsgesellschaft abzugrenzen. Die tatsächliche oder zumindest von den Rezipienten vermutete starke Repräsentation von Personen mit Migrationsgeschichte unter Drogendealern und Rappern wird andererseits durch die Hervorhebung von Ethnizität bestätigt, die genretypische Metanarration wird durch scheinbar dokumentarischen O-Ton, direkt von der Straße glaubhafter gemacht. Das Ergebnis ist für durchschnittlich kompetente deutschsprachige ZuhörerInnen sicher nicht unmittelbar vollständig zu verstehen, aber genau dieser Punkt macht es realistisch, denn es erinnert an typische Unsicherheiten, die wohl jede oder jeder in Kommunikationssituationen mit Menschen aus anderen Kulturen bereits erlebt hat. Insofern unterscheidet sich Haftbefehls Kunstsprache gerade durch die häufigeren fremdsprachlichen Sequenzen von der anderer SprachkünstlerInnen, die der so genannten ‚Migrantenliteratur‘ zugerechnet werden können, etwa von FERIDUN ZAIMOĞLUS *Kanak Sprak* (ZAIMOĞLU 1995), die sicher künstlerisch, aber eben auch künstlich ist, da sie z. B. lexikalisch auf das deutschsprachige Publikum Rücksicht nimmt oder aus einem anderen Grund die Sprache der zu Wort kommenden Figuren verfremdet. Mit fremdsprachlichen Einschüben wird zudem auf besondere kulturelle Kompetenzen verwiesen. Die sprechende Figur zeigt, dass sie in mehreren Kulturen zu Hause ist und dass die Kultur der Mehrheitsgesellschaft für die Protagonisten mit Migrationsgeschichte eventuell weniger zählt als die der Herkunftsländer. Darüber hinaus haben die verwendeten Wörter und Wortgruppen natürlich noch ihre eigene Bedeutung und können daher auch wie deutschsprachige Sequenzen als Anspielungen interpretiert werden. Zum Beispiel legt die Sequen

(1) *biji biji Kurdistan*

(= Lang lebe Kurdistan) im Track *Chabos wissen, wer der Babo ist* (2013, Strophe 1, Vers 16) außer der Präsenz kurdischsprachiger Adressaten auch die Behauptung einer eigenen kulturellen und sogar territorialen und institutionellen Identität nahe, die es beispielsweise von der Identität von Personen ethnisch

türkischer Herkunft abzugrenzen gilt. Dies könnte ein ganzes Kapitel des Konflikts zwischen der türkischen Regierung und den TrägerInnen kurdischer Unabhängigkeitsbestrebungen inklusive selektiver Solidaritäten innerhalb der deutschen postmigrantischen Gesellschaft einschließen. Haftbefehls Anspielungen beschränken sich allerdings nicht auf diese Sonderform der Anspielung durch fremdsprachliche Sequenzen, wie in den folgenden Abschnitten zu sehen sein wird.

2. Beispiele für Anspielungen bei Haftbefehl

Davon, dass Anspielungen in Haftbefehls Texten besonders häufig vorkommen, mag sich die Leserin oder der Leser selbst überzeugen, indem sie oder er einen beliebigen nach 2012 veröffentlichten Track überfliegt. Die *lyrics* aller Tracks mit den zum besseren Verständnis erforderlichen Lexikhilfen sind zum Beispiel auf der Webseite *genius.com* zu finden. Es empfiehlt sich in diesem Zusammenhang, Haftbefehls Texte mit denen seiner schon länger auf dem Markt etablierten Rap-Kollegen zu vergleichen. Wie bei Bushido in *Zeiten ändern dich* (2010) dürfte sofort ein traditionellerer Erzählstil auffallen. Haftbefehl scheint sich der hohen Frequenz von Anspielungen bewusst zu sein und spielt gelegentlich mit diesem Merkmal seiner Texte:

(2) alles kleine Bushidos, so war die Lage, bevor er kam

heißt es im Track *Ihr Hurensöhne* (2014, Strophe 1, Vers 10). Die Sequenz „alles kleine Bushidos“ ist hier eine Anspielung auf Bushidos Track *Kleine Bushidos* und verweist auf den großen Einfluss, den Bushido zumindest nach eigener Darstellung auf andere deutsche Gangsta-Rapper hatte⁷, allerdings nur „bevor er (Haftbefehl) kam“. Die Anspielung auf Bushidos Track erzeugt Intertextualität, sie behauptet, dass Haftbefehl Bushidos Texte kennt und auf sie reagiert und vertraut darauf, dass auch die ZuhörerInnen den Zusammenhang verstehen. Die Selbstinszenierung Bushidos als dominierende Gestalt der deutschen Gangsta-Rap-Szene wird per Anspielung in die Selbstinszenierung Haftbefehls eingliedert und damit übertroffen. Haftbefehl behält provisorisch das letzte Wort.

Worauf spielt Haftbefehl besonders oft an? Die folgenden Beispiele wurden nach zwei inhaltlichen Gesichtspunkten ausgewählt und werden hier in dieser

⁷ Zur Wahrnehmung von Bushidos Beitrag zum deutschsprachigen Gangsta-Rap vgl. SZILLUS 2012:55-57.

Perspektive präsentiert. Zum einen geht es Haftbefehl darum, seine Figur durch Anspielungen aufzuwerten und ihre Gegenspieler mit denselben Mitteln abzuwerten. Zum anderen geht es darum, über Aktivitäten und Haltungen zu sprechen, die gegen Normen verstoßen.

Wie traditionell von Figures im Gangsta-Rap erwartet wird (vgl. SEELIGER / DIETRICH, 2012:29), vergleicht sich das lyrische Ich gern mit Mafiabossen, z. B. mit Al Capone, Jim Colosimo, Joaquin Guzman („El Chapo“) und Pablo Escobar in den Sequenzen

- (3) Ich komm an mit der Tommy Gun à la Al Capone,
Generation Chicago Colosimo

und

- (4) Azzlack Kokain Kartell, Schlampen nennen mich El Chapo,
Geld à la Pablo, Kahba, du kennst den Babo

aus dem Track *Julius Cesar* (2015, Strophe 3, Vers 7 und Strophe 1, Verse 12 und 13). Identische Bezugspersonen sind bei amerikanischen Gangsta-Rappern zu beobachten, die Muster der Selbstinszenierung als grandioser Outlaw ähneln sich. In Anlehnung an die Analyse von DIETRICH (2012:204f.) kann man behaupten, dass die Verwendung dieses Motivs die Performance um einige Leistungen bereichert: Gründungsmythen einer Subkultur werden angeführt, der Künstler stellt sich in die Tradition seiner amerikanischen Vorbilder und bezieht daraus kulturelle Legitimität, der Ich-Figur wird ein Status zugeschrieben, der attraktiv ist und gleichzeitig von der Mehrheitsgesellschaft abgelehnt und gefürchtet wird. Andererseits legt Haftbefehl offensichtlich auch Wert darauf, als Künstler und erfolgreicher Geschäftsmann ernstgenommen zu werden:

- (5) nenn mich Quentin Tarantino
(6) A la Neffi signt Messi, Zeit ist Geld, Habibi
Tipp-Ex auf Rammstein-Vertrag und gib mir einfach die Kopie

aus den Tracks *Ba Ba* (2013, Strophe 1, Vers 6) und *Saudi Arabi Money Rich* (2014, Strophe 1, Verse 12 und 13). Mit Neffi ist hier ein Talente-Scout und Manager des Major Labels⁸ Universal gemeint. Surrealistische und karikaturale Züge nimmt die Selbstaufwertung schließlich in Sequenzen wie

- (7) nenn mich King Julius Cesar

⁸ Als ‚Major Labels‘ werden die wichtigsten Unternehmen der Musikindustrie bezeichnet, zurzeit Sony, Universal und Warner.

an (*Julius Cesar*, 2015, Hook, Vers 4). Selbstaufwertung wird bei Haftbefehl des Weiteren durch nur leicht verschlüsselte Nennungen von Marken- und Produktnamen realisiert, die einen gehobenen Lebensstil illustrieren. Dies zeigen folgende Beispiele:

- (8) Hafti Abi ist der, der im Lambo und Ferrari sitzt
- (9) Kilos in der Louis-Bag
- (10) Day Date voll Gold am Handgelenk für'n Dreißiger
- (11) wasche die Hände in Evian und pisse Dom Pérignon

aus den Tracks *Chabos wissen, wer der Babo ist* (2012, Hook, Vers 2), *Julius Cesar* (2015, Strophe 1, Vers 11 und Hook, Vers 2) und *Saudi Arabi Money Rich* (2014, Strophe 2, Vers 10). ‚Hafti‘ steigt in den besten Hotels ab, konsumiert so edel, dass sogar noch seine Ausscheidungen wertvoll sind, trägt die teuerste Rolex und transportiert Drogen im luxuriösen Gepäck von Louis Vuitton. Die erwähnten Marken tauchen auch in den Texten amerikanischer Gangsta-Rapper als Status symbolisierende Elemente auf. Schöne Frauen, keine Personen, sondern Objekte in der hypermaskulinen Welt des Gangsta-Raps, liegen ihm folgerichtig zu Füßen, anonyme „Schlampen“ (in nahezu allen Tracks), aber auch Prominenz, wie die Pop-Göttinnen Rihanna im Track *Ja Ja Ve Ve 2* (2013, Strophe 1, Vers 6) und Jennifer Lopez in *Einmal um die Welt* (2013, Strophe 1, Vers 16)⁹. Diese im amerikanischen Gangsta-Rap schon länger zu beobachtende Zurschaustellung materiellen Reichtums zeichnet Haftbefehls Produktionen besonders nach 2012 aus und dürfte mit einem schrittweisen Übergang von Street-Rap-Narrativen zu Gangsta-Rap-Mythologie bzw. mit dem Übergang von einer Selbstdarstellung als Opfer einer überlegenen Gesellschaft zur Selbstdarstellung als Täter zusammenhängen. Mehrere Faktoren spielen bei diesem Übergang eine Rolle, etwa die Tatsache, dass das Management der Major Labels aus kommerziellen Gründen die künstlerische Produktion in diese Richtung orientiert, was von Haftbefehls Mitstreiter DOE im Track *Ich dreh noch durch* (2014, Strophe 2, Vers 9) ausdrücklich thematisiert wird:

- (12) Die Universal-Chefetage will den Gangster-Sound

Andere Faktoren sind der mit dem kommerziellen Erfolg einhergehende Zugang des Künstlers zu höherem Einkommen und neuen Konsumerfahrungen,

⁹ Der Titel *Einmal um die Welt* ist identisch mit dem Titel eines sehr bekannten Tracks des deutschen Pop-Rappers Cro (2011). Haftbefehls Text verlegt Cros Thema in die vulgäre Sprach- und Bilderwelt des Gangsta-Rap.

der auf die Charakterisierung der Ich-Figur abfährt, sowie, in einer umfassenderen Perspektive, die Interpretation des Strebens nach materiellem Reichtum als ein Wert, der in den heutigen westlichen Gesellschaften vermeintlich über allen anderen Werten steht. Wer seinen Reichtum dokumentieren kann, zeigt in dieser Logik der Gesellschaft sein Leistungsvermögen und kann darauf hoffen, dass über Makel wie eine kriminelle oder migrantische Geschichte hinweggesehen wird und dass man selbst eines Tages zur von den meisten Mitmenschen respektierten hegemonialen Elite gehören wird. HA (vgl. 2010:230-280) schlägt noch eine andere Interpretation der Demonstration von Reichtum im Gangsta-Rap vor: Das bling-bling-Gehabe der Figuren und ihre bewusst ethnisierte Hypermaskulinität müssen lächerlich bleiben, um die Bedrohlichkeit der dargestellten Situationen für die Mehrheitsgesellschaft abzumildern. Das marktentscheidende weiße Publikum will sich bei aller spielerischen Identifikation mit den Figuren doch kulturell überlegen fühlen, um das Produkt als willkommene Unterhaltung zu konsumieren. Die karikaturhafte Überzogenheit von Haftbefehls Anspielungen auf seinen neuen Status zeigt auf jeden Fall, dass er sich selbst über den naiven Protz von Gangsta-Rappern amüsiert: Niemand kann etwa wie in Sequenz (8) zur selben Zeit in einem Ferrari und in einem Lamborghini sitzen.

Das Gegenstück zur Selbstaufwertung ist die (ebenfalls hiphop-typische) Abwertung missliebiger Personen durch Anspielungen, die sich ebenfalls in Haftbefehls Texten zur Genüge finden: Andere Rapper und Musikerkollegen werden als unterlegene Rivalen auf dem Drogenmarkt dargestellt, ihre eventuelle Homosexualität oder die angebliche Promiskuität ihrer Angehörigen wird verachtend angedeutet. Möchtegern-Gangster werden durch Anspielungen auf Filmhelden an ihren Platz außerhalb der Realität verwiesen:

(13) Das hier ist die Straße Chab', ich ficke eure Rap-Jam,
ich ficke euch, ihr Batmans, und schieb' euch ab nach Gotham City

im Track *Julius Cesar* (2014, Strophe 1, Verse 6 und 7), HipHop-Folklore-Abende im städtischen Jugendzentrum interessieren das lyrische Ich nicht. Ein Blogger, der sich durch eine vernichtende Rezension und ein anschließendes Duell von so genannten Diss-Videos (von *to diss*, Kurzform von *to disrespect*)¹⁰ Haftbefehls Unmut zuzog, wird im Track *Stoppen Sie mal Officer*

¹⁰ Gegenseitiges ‚Dissen‘ per Videos in den sozialen Netzwerken kann als eine zeitgemäße Deklination des Rap-Duellens in neuen Medien aufgefasst werden. Entsteht hier eine neue Kunstform?

(2013, Outro, Verse 3 und 4) mit einer persönlichen Beleidigung geehrt, die einen Aspekt des Strebens nach kultureller Revanche beinhaltet:

(14) Wer bist du schon, Julien?

Ich bin zwar kein Student, doch mein Name reimt sich nicht auf Hurensohn.

Vornamen wie Rudi oder Oliver werden dagegen wohl eher pauschal verwendet, um Vertreter der deutschen Mehrheitsgesellschaft als Weichlinge zu verspotten, z. B. in der später betrachteten Sequenz (18) oder hier im Track *Lass die Affen aus 'm Zoo* (2014, Strophe 2, Vers 6):

(15) Automatik Gun,

was jetzt los Oliver, renn so weit du kannst

Kommen wir nun zu den Anspielungen auf illegale oder gesellschaftlich wenig akzeptierte Aktivitäten oder Haltungen. An erster Stelle sind hier Drogenhandel und -konsum zu nennen. Der Austausch von Informationen über Straftaten findet aus naheliegenden Gründen oft in verschlüsselter Form statt. Die Beibehaltung der Verschlüsselung im Text entspricht erneut der Strategie, mit sprachlichen Mitteln Glaubhaftigkeit zu erzeugen. Haftbefehl verwendet in seinen Tracks gern den Dealer-Slang in Form von Dialogrelikten, die dem Zuhörer einen Einblick in bestimmte Situationen verschaffen, wie in der Sequenz:

(16) OF ist Juarez. Bruder koch das Schnuff zu Crack

aus dem Track *Russisch Roulette* (2014, Strophe 2, Vers 9). Die in (16) auftauchende metonymische Identifikation von Frankfurt oder Offenbach mit Metropolen der organisierten Kriminalität ist ein häufiges Motiv bei Haftbefehl und wurde im deutschen Gangsta-Rap schon in ähnlicher Weise für andere deutsche Großstädte beobachtet (z. B. DIETRICH, 2012:222). Innerhalb der bei der Besprechung der Sequenz (12) skizzierten Entwicklung vom Street- zum Gangsta-Rap kann der Verweis auf eine lokale Anbindung als Relikt der für Street-Rap typischen Erzählung über die Wohngegend interpretiert werden.

Aufmerksame ZuhörerInnen oder LeserInnen werden im Laufe eines Albums mit mehreren Dutzend Bezeichnungen für verschiedene Sorten, Geschmacksrichtungen, Mengenangaben und Präsentationsmodi von Drogen konfrontiert, wie Schnee, Schnuff, Abyat, Haze, Mehl, Hazro, Flex, Twizzler Chocolata, Gras Piece Jibbit, Yayo, Packs, Hähnchen etc. und lernen Synonyme für Verkauf (z. B. ticken), Geld (Flous, Masari, Schnapp, Para, Pagare) und Codewörter für Geldsummen (z. B. lila für die Farbe der 500-Euro-Banknote) kennen:

- (17) Blockmathematik, ich liebe keine Zahlen,
doch die Farbe Lila, wenn mich müsteris auszahlen

Ob in (17) aus dem Track *Money Money* (2013, Strophe 1, Verse 15 und 16) auch bewusst auf den deutschen Titel des Romans *The Color Purple* von Alice Walker oder auf den gleichnamigen Spielberg-Film angespielt wird, bleibt allerdings fraglich.

In die Kategorie des Diskurses über illegale oder andere durch die Gesellschaft wenig akzeptierte Aktivitäten oder Sachverhalte gehören auch Passagen, in denen es um Gewalt geht, z. B. im folgenden Zitat aus *Chabos wissen, wer der Babo ist* (2012, Strophe 1, Verse 1 bis 12):

- (18) Tokat, Kopf ab, Mortal Kombat,
Vollkontakt à la Ong Bak, komm ran,
Opfer, du bist Honda, ich Sagat,
nicht link von hinten, ich hau dich frontal, sakat
dein' Yokuzuna-Sumo fick' ich mit 'nem Pushkick
Was los, du Hurensohn? Komm wieder, wenn du Luft kriegst
Pussy, muck bloß nich uff hier, du Rudi
nix mit Hollywood; Frankfurt, Brudi
Du kannst Wing Tsun und Kung Fu wie Bruce Lee
Kampfstil Tunceli, altmış iki kurdî
Magnums und Uzis durchlöcheren den Tatort, oğlum,
und du liegst danach dort tot rum
Straßenmorde, Tagesordnung

In den ersten fünf Zeilen wird ein Kampf mittels Anspielungen auf Figuren aus Videospielen und Kampfsportfilmen beschrieben. Natürlich ist Haftbefehls Ich-Figur ihrem Gegner (dem Gesprächspartner) technisch und ethisch überlegen. Falls letzterer wider Erwartens ein besserer Kampfsportler ist, greift die ich-Figur zu Schusswaffen und macht kurzen Prozess: „Kampfstil Tunceli, altmış iki kurdî“ ist eine Anspielung auf den bewaffneten Kampf kurdischer Organisationen in der Türkei, Tunceli (Postleitzahl 62 = altmış iki) ist eine Bastion der PKK¹¹. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Frage, inwieweit kurdische Autonomiebestrebungen für Haftbefehl ebenfalls in die Kategorie der illegalen Aktivitäten fallen, die besser nicht explizit benannt werden, sondern auf die nur angespielt wird. Die Klassifizierung der PKK als terroristische Organisation, das immer noch bestehende Betätigungsverbot in

¹¹ Vgl. dazu auch die weiter oben erwähnte Sequenz (1) aus demselben Track.

Deutschland und in diesem Zusammenhang z. B. die Schließung des kurdischsprachigen Senders Roj TV durch deutsche Behörden im Jahre 2008 mögen hier eine Rolle spielen. Im Track *Chabos wissen, wer der Babo ist*, können die Sequenzen (18) und (1) jedenfalls zumindest als Sympathiebekundung interpretiert werden, im unmittelbaren Kontext haben sie vor allem die Bedeutung „Legt euch nicht mit uns Kurden an, wir sind gefährlich, wir beherrschen den Frankfurter Drogenmarkt“.

Äußerungen, die explizit antijüdische Ressentiments ausdrücken und bedienen, verletzen eine in der deutschen Gesellschaft etablierte Norm. Ausgehend vom hybriden Identitätswurf des Künstlers fühlt sich Haftbefehls Ich-Figur nicht an diese Norm gebunden. Sie gibt entsprechende Statements in Anspielungen ab, z. B. in den Tracks *Crackfurt* (2013, Strophe 3, Verse 18 bis 23) und *Haram Para* (2014, Hook, Verse 1 und 2):

- (19) Der Jahood mit dem Nachnamen Isaac
sitzt in der obersten Etage Commerzbank
und kokst paar Nasen
Ein paar Straßen weiter, Hauptbahnhof,
Halbtote auf der Jagd nach Ware,
Nadeln hängen in den Armen von ihren Adern.
- (20) FFM zählt Haram Para,
Herkunft von Rothschild – Haram Para

Die Sequenz (20) ist der Hook des Tracks, kehrt also mehrfach wieder und legt so eine enge Verbindung zwischen den drei Elementen „Frankfurt“, „schmutziges Geld“ (= *haram para*, Titel des Tracks) und „Rothschild“ nahe. Dahinter stehen eventuell mehrere Ideen, z. B. dass die derzeitige internationale Finanzwirtschaft zum einen von Juden dominiert wird, zum anderen unmoralisch ist, da viele Finanzgeschäfte auf der Erhebung von Zinsen basieren, was z. B. der Koran und das Alte Testament verbieten. Die Sequenz (19) erinnert an die Nazi-Ideologie, sie weist dem „Jahood“ die Täterrolle zu, er und nicht etwa der kurdischstämmige Dealer ist letztendlich an der Misere der Drogenopfer schuld. Der Name Isaac stand im Übrigen auf der Liste der vom Reichsministerium des Inneren im Jahre 1938 vorgeschriebenen jüdischen Vornamen¹². Zum Kontrast verweist Haftbefehls Figur an anderer Stelle (Track *Russisch*

¹² Zweite Verordnung zur Durchführung des Gesetzes über die Änderung von Familiennamen und Vornamen vom 17. August 1938, RGBI I 1044, online verfügbar: https://de.wikisource.org/wiki/Richtlinien_über_die_Führung_von_Vornamen (06.09.2017).

Roulette, 2014, Strophe 1, Verse 9 bis 11) auf seine eigene arische, da kurdische Abstammung; die Nazis sind allerdings wieder die anderen:

- (21) Die Straße spricht, du Faschist,
Bin zwar Arier wie Saladin, doch Haft fickt dich, du Rassist.
Automatic Machine Guns. Die Uzis sind zwar aus Tel Aviv,
doch Hafti macht für die Achis à la Habibi free Palestine.

Möglicherweise versucht Haftbefehl hier, sich durch eine dialektische Pirouette aus der selbstgestellten moralischen Falle herauszureden. Auch wenn er inzwischen unermesslich reich geworden ist, aktiv an Finanzkreisläufen teilnimmt und stolz auf seinen wirtschaftlichen Erfolg ist, gehört seine Sympathie den seiner Meinung nach Unterdrückten. Seine Lyrik wird zwar von den Major Labels mit Hilfe von schmutzigem Geld verbreitet, trägt aber in der Interpretation von Haftbefehls Figur dazu bei, den Einfluss des schmutzigen Geldes zurückzudrängen.

3. Anspielungs-Collagen

In diesem Abschnitt soll es speziell um die Passagen der Tracks gehen, in denen sich Anspielungen häufen. Eine unmittelbare Aneinanderreihung von Anspielungen auf verschiedene und als eigenständig identifizierbare Sachverhalte wird hier als Collage bezeichnet. Ob die betreffenden Anspielungen dabei den inneren Monolog der Ich-Figur, Dialogfetzen oder Kommentare hypothetischer Beobachter der Szene darstellen, bleibt oft unklar. Manchmal legt die Kombination verschiedener Sprachregister externe Quellen des Diskurses nahe. Im Folgenden soll unter anderem gezeigt werden, dass die zum Teil disparaten Elemente sich in der Wahrnehmung durch die ZuhörerInnen zu neuen sinnvollen Einheiten zusammenfügen.

Widmen wir uns zunächst dem Zitat aus *Chabos wissen, wer der Babo ist*, das weiter oben als Sequenz (18) zitiert wird. Die in den ersten Versen aneinandergereihten Elemente „tokat“, „Kopf ab“, „Mortal Kombat“, „Vollkontakt“, „Ong Bak“, „komm ran“, „Opfer“, „Honda“, „frontal“ kommen aus mindestens fünf verschiedenen Sprachen (Türkisch, Deutsch, Englisch, Thai, Japanisch) und spielen auf mindestens drei identifizierbare kulturelle Produktionen an, nämlich auf die Videospieldreier *Mortal Kombat* und *Street Fighter* sowie den Actionfilm *Ong Bak*. Eine thematische und phonetische Verwandtschaft ist nicht zu übersehen: Sie evozieren alle zusammen eine Situation aus dem

Kampfsport, und sie haben eine identische Vokalabfolge *o-a*, die die Vokalabfolge des Titels und des Hooks *a-o* spiegelt: *Chabos wissen, wer der Babo ist*. Innerhalb der betrachteten Sequenz wird der Zuhörer durch verschiedene dominierende Vokalabfolgen geführt, *o-a* in den Versen 1 bis 4, *u-i* in den Versen 5 bis 12 (z. B. „Pushkick“, „Pussy“, „Rudi“, „Brudi“, „Bruce Lee“, „Tunceli“, „kurdi“, „Uzi“) und schließlich über *o-u* zu *a-o* oder *a-o-u* in Vers 13 („Straßenmorde“, „Tagesordnung“), was die Hörerwartung des Publikums auf die Rückkehr des Hooks in *a-o* vorbereitet. Die identische Vokalabfolge der Elemente aus den ersten Versen des Zitats hat einen Einfluss auf den Eindruck textueller Kohärenz. Die Elemente scheinen zusammengehören, obwohl sie ja aus verschiedenen Sprachen stammen. Ein ähnliches Phänomen lässt sich auch bei den Wörtern „Chabo“ und „Babo“ beobachten, die in den Bedeutungen ‘Untergebener’ und ‘Chef’ ein semantisches Paar bilden und morphologisch parallel gestaltet sind, obwohl sie aus verschiedenen kulturellen Kontexten stammen (rotwelsch und ostanatolisch). Durch die Technik der Collage von Anspielungen kann Haftbefehl in der betrachteten Sequenz die lautlichen Abfolgen – und damit einen Aspekt der Kohärenz des Textes – steuern. Ein auf der Verwendung von kompletten Sätzen basierender Erzählstil könnte einen ähnlichen Kohärenz-Effekt vermutlich nur schwer erzielen.

In der betrachteten Sequenz (18) kann ein weiterer Effekt beobachtet werden: Die dargestellte Aktion wird über phonetische Parameter hör- und fühlbar. Die Sequenz klingt geradezu nach einem Martial-Arts-Duell mit seinen verschiedenen Kombinationen aus Schlägen und Tritten. Die Sprechgeschwindigkeit gibt die Geschwindigkeit der Aktion wieder, klackende bzw. dumpfe Laute an den Silbenenden bedeuten Treffer an Kopf bzw. Körper der Protagonisten. Der Schlagabtausch wird hier wie in einem Videospiel oder in einem Actionfilm akustisch überhöht. Der globale Sinn der Passage ist im Übrigen auch zu verstehen, wenn man das türkische Wort „tokat“ nicht kennt, wenn man nicht weiß, dass „Kopf ab“ direkt auf *Mortal Kombat* anspielt, und welche Eigenschaften die Figuren Honda und Sagat in *Street Fighter* auszeichnen. Auch dieser lautmalerische Effekt ist durch eine Aneinanderreihung kurzer Elemente einfacher zu realisieren als mittels einer komplexeren Syntax.

Eine Aneinanderreihung inhaltlich ähnlicher Anspielungen findet sich zum Beispiel in den weiter oben angeführten Sequenzen (3) und (4), die mehrere historische Gangsterbosse aufzählen. Die Ich-Figur möchte hier offenbar nicht mit einer einzigen bestimmten anderen Person identifiziert, sondern in eine Reihe illustrier Vorgänger gestellt werden. Solche Sequenzen erinnern an die ‚Gangster-Fotostrecke‘ aus einem Video des amerikanischen Gangsta-Rappers

Rick Ross, die DIETRICH (vgl. 2012:195-197) unter anderem als Aneignung eines kulturellen Kontextes analysiert, der den Zuschauern in Grundzügen bekannt ist. Haftbefehl appelliert hier an kulturelles Vorwissen und schreibt seiner Figur mit Hilfe dieses Vorwissens seiner ZuhörerInnen Charakteristika zu, die die erwähnten Personen verbinden, z. B. Erfolg in der organisierten Kriminalität, gehobener Lebensstil und, zumindest für die italienischstämmigen US-amerikanischen Mafiagrößen, der migrantische Hintergrund.

Haftbefehl verwendet Aneinanderreihungen von Anspielungen auch, um den Blick des Publikums auf Details zu lenken, die über Assoziationen die globale Atmosphäre einer Situation kennzeichnen. So wird auf Objekte angespielt, um dem Betrachter das Bühnenbild einer Szene vor Augen zu führen oder um eine vergangene Epoche wieder aufleben zu lassen, wie im Track *Ihr Hurensöhne* (2014, Strophe 2, Verse 10 bis 12):

- (22) Koksen anstatt essen, Drogen gib't's, doch Brot auf Kombi geht nicht,
Drogendealer, als der E-190 noch Mode war,
Generation D-Mark, Cho, Handy Banane Nokia

Die durch die hier aufgezählten Elemente charakterisierte Epoche entspricht ebenfalls einer wichtigen Komponente der Selbstinszenierung im Gangsta-Rap, nämlich dem schwierigen Anfang der Gangsterkarriere. Haftbefehls Figur blickt hier auf eine Zeit zurück, in der ihre kriminelle Aktivität nicht genug Ertrag abwarf, um Grundnahrungsmittel zu kaufen, Lebensmittelhändler boten im Unterschied zu Dealern nicht die Möglichkeit an, die Ware später zu bezahlen. Der damalige Kleinkriminelle hungerte, was offensichtlich eine gewisse Nostalgie beim Rückblick nicht verhindert. Das Motiv vom schwierigen Anfang erfüllt die Funktion, die eigene Geschichte mythologisch zu verklären, die Legitimität des Diskurses zu verstärken, die Ich-Figur von Mächtegern-Mafiosi und Nacheiferern abzuheben sowie Autorität von jüngeren Kollegen einzufordern. Der Mercedes E-190 und die D-Mark sind in diesem Zusammenhang als Elemente einer typisch deutschen Variante der Inszenierung von Gangsta-Rap interessant. Der E-190 taucht als Dekor für vergangene Zeiten auf, nicht im Rahmen der Illustration des Lebensstils erfolgreicher Gangster oder Gangsta-Rapper. Die Demonstration des heutigen Reichtums wird zum Teil ebenfalls durch die Erwähnung von Fahrzeugen deutscher Herkunft realisiert, bei Haftbefehl etwa durch die Erwähnung von luxuriösen Modellen der Marken BMW und Porsche, deren Konsum allerdings international und nicht spezifisch deutsch erfolgt.

Die Kombination von aneinandergereihten Bildern und Anspielungen ruft zuweilen den Eindruck einer sich rauschhaft beschleunigenden Handlung hervor. So zelebriert der Track *Saudi Arabi Money Rich* (2014, Strophe 2, Verse 1 bis 6) Haftbefehls Zugang zur Welt der Superreichen:

- (23) Long nights in Dubai, ich roll' im Maserati, Bitch
Halal Dinar, ich fick' dein' Illuminaten-Trip
Ich mach Arabi Money und verballer's im Jumeirah
reis' mit hunderttausend Euro ein, gebunkert an den Eiern,
Schwarzgeld, Habibi, Mafia-Stil, Hafti-Galli,
VIP Cavalli Club, Dresscode Gianni Versace

Wie in den weiter oben erwähnten Sequenzen (8) bis (11), will die Ich-Figur in (23) der deutschen Mehrheitsgesellschaft durch die Häufung von Anspielungen auf Statussymbole wahrscheinlich außerdem zeigen, dass sie es trotz jahrelanger Zurücksetzung und Ablehnung bis in eine elitäre Position an der Spitze der internationalen sozialen Hierarchie gebracht hat. Vorwürfe, Kritik oder abfällige Kommentare können ‚Hafti‘ jetzt nicht mehr erreichen, da sie notwendigerweise von Personen ausgehen, die weniger erfolgreich sind als er selbst und deren Meinung schon deshalb nicht viel zählt.

Anspielungscollagen stellen Bezüge her, die a priori nicht auf der Hand liegen, wie der Track *Russisch Roulette* (2014, Strophe 2, Verse 1 bis 5) zeigt:

- (24) Sign bei Four Artists, Livegeschäft über Sony,
sign ein' Deal bei Warner, so wie Bugs Bunny,
das Album kommt über Universal, Hafti Abi macht Money,
Auch wenn ich ein Millionär bin, bleib' ich ein Azzlack Stereotyp
streck die Ware, press die Barren, frisch aus der Küche direkt auf die Straße

Hier wird zunächst auf die Zusammenarbeit mit den Major Labels angespielt, dann auf den Drogenhandel, Jargon des Musikmanagements mischt sich mit spöttisch verfremdetem Werbediskurs. Suggestiert wird dadurch, dass Haftbefehls Tracks die Ware sind, die gestreckt wird, die Alben werden gepresst, die Konsumenten kaufen sie wie Drogen. Diese Parallele zwischen künstlerischer Produktion und Drogenmarkt wird an vielen Stellen gezogen und ist im Übrigen keine Erfindung von Haftbefehl.¹³

¹³ Vgl. z. B. Jan Delay: „Ich hab' die Beats und die Melodien, die euch süchtig machen wie Heroin“, *Mercedes Dance Intro* (2007), Verse 7 und 8. Die Beziehung zwischen Drogenrausch und musikalisch kreativem Flow wird darüber hinaus mindestens seit Jimi Hendrix' *Purple Haze* (1970) regelmäßig in verschiedenen

Humoristische Effekte können mit Anspielungen erreicht werden, wenn disparate Elemente vereint werden, wie in *Ihr Hurensöhne* (2014, Strophe 1, Verse 5 und 6):

(25) Koch das Schnuff zu Crack, Tatort Mainpark Herrmann Steinhäuser,
Cousin, schmeiß den Gasherd an

Dialogfragmente werden hier mit einem polizeilichen Rapport kombiniert, was das Geschehen gleichzeitig aus verschiedenen Perspektiven zeigt. Als komisches Element tauchen ein banaler Gasherd und alltägliche Küchenkompetenzen innerhalb eines dramatischen Vorgangs auf, die Küche wird zum Tatort.

Anspielungscollagen dienen Haftbefehl aber auch dazu, tragische Zusammenhänge anzudeuten, die seiner Meinung nach das ungerechte Wesen der Welt erklären. Als Beispiel soll hier der Hook des Tracks *069* vom Mixtape *Unzensiert* aus dem Jahre 2015 genannt werden:

(26) 06 06 9 Cho
Rothschild-Theorie, jetzt wird ermordet
Azzlack öffnet die Höllenpforten
Hier knallen Pistolen, während ihr rappt über Ohrschellen
Ich bin der Zuhälter, deutscher Rap ist mein Bordell
welcome to 06 06 9 Cho

Die Sequenz greift die Thematik der Sequenz (20) auf und kann als Zusammenfassung von Haftbefehls in verschiedenen Texten ausgedrückter Weltsicht entschlüsselt werden. Hier ist „069“ die Vorwahl von Frankfurt am Main und Offenbach, Haftbefehls Heimat also, Hochburg der organisierten Kriminalität, aber auch Finanzmetropole Deutschlands. Mit „Rothschild-Theorie“ wird auf die aus Frankfurt stammende jüdische Rothschild-Familie angespielt, von der eine Verschwörungstheorie behauptet, dass sie seit zwei Jahrhunderten durch Manipulation der Aktienmärkte die Geschicke der Welt lenkt, Nationen in den Ruin treibt und Kriege finanziert, das heißt Millionen Menschen ermordet, um ihren Reichtum zu vermehren¹⁴.

popkulturellen Genres vom Punk über Rock, Rap, Pop bis zur Country Music thematisiert und illustriert.

¹⁴ Zur Genese der ‚Rothschild-Theorie‘ vgl. z. B. OSTERRIEDER (2012:121f.). Bei der Nennung der Familie Rothschild im Zusammenhang mit okkulturer ökonomischer Macht ist Haftbefehl in illustrierter Gesellschaft, wenn auch mit 170 Jahren Abstand, vgl. das Gedicht *Bescheidenheit führet zum Höchsten der Welt* von Hoffmann von Fallersleben aus dem Jahre 1843.

Azzlacks¹⁵ (Kunstwort für ‚asoziale Kanacken‘) wie Haftbefehl befinden sich an den Höllenpforten, also am richtigen Ort, um die Welt zu verstehen und verfügen außerdem im Unterschied zu den anderen deutschen Rappern über die nötige kriminelle Erfahrung, um authentischen Gangsta-Rap zu betreiben. Die von ihnen begangenen oder imaginierten Straftaten stehen allerdings in keinem Verhältnis zu den angeblichen Verbrechen der Rothschilds dieser Welt. Ob es sich tatsächlich um die Ideologie des Künstlers handelt – in Interviews weist er den Vorwurf des Antisemitismus von sich – oder um die Ideologie seiner Figur ‚Hafti‘, die eben aus einem Milieu kommt, in dem Antisemitismus und Verschwörungstheorien im Umlauf sind, steht hier nicht zur Diskussion. Zur Aufrechterhaltung eines subversiven Images und zur Abgrenzung von der deutschen Mehrheitsgesellschaft eignet sich das Thema jedenfalls. Die durch Anspielungen entstehende Verschlüsselung soll hier vermutlich eine Botschaft akzeptabel machen, die ohne künstlerische Verhüllung keine wäre, oder für die es in expliziter Ausdrucksweise weniger Interessenten in Form von Kunden entsprechender popkultureller Produkte gäbe. Vor dem Hintergrund des eingangs erwähnten wohlwollenden Interesses der Medien für Haftbefehl bei gleichzeitigem Hinwegsehen über antisemitische Statements¹⁶, kann Haftbefehls Praxis der antijüdischen Anspielung als Versuch interpretiert werden, einen antisemitischen Diskurs im kulturellen Raum zu etablieren, z. B. als regelmäßigem Bestandteil einer Spielart des deutschen oder europäischen Gangsta-Rap. Ein solcher Versuch stellt implizit ein Verhandlungsangebot im Rahmen einer in Deutschland und anderswo zu konstruierenden postmigrantischen Gesellschaft dar. Bei diesem speziellen Thema scheint eine Klärung der Grenzen legitimer Meinungsäußerung und künstlerischer Freiheiten durch gesellschaftliche Akteure auszu- stehen. Handelt es sich hier um eine Innovation gegenüber den Pionieren des deutschen Gangsta-Rap oder den amerikanischen Vorbildern? Zumindest in Frankreich können in jüngster Zeit ähnliche Erscheinungen beobachtet

¹⁵ Die Pluralform Azzlackz (vgl. John Singletons Ghettdrama *Boyz N The Hood* aus dem Jahre 1991 und die anschließende Konjunktur des Z-Plurals im US-amerikanischen Rap und R’n’B) wurde im Zuge der Gründung von Haftbefehls Firma Azzlackz eingeführt, eine Marketingentscheidung, der in der Literatur nicht systematisch Folge geleistet wird. In Titeln und Texten der Tracks wurde bis dahin der Plural Azzlacks verwendet, vgl. *Azzlacks sterben jung* (2010).

¹⁶ Zum Thema ‚Haftbefehl und Antisemitismus‘ vgl. auch PELTONEN (2012) und HAGEN (2015).

werden, etwa die Verwendung abwertender Ausdrücke für Juden durch den Rapper Black M¹⁷ oder, außerhalb des Rap, antijüdische Sketche des populären farbigen Humoristen Dieudonné. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf die Kontroverse um eine eventuelle Apologie des Charlie-Hebdo-Massakers durch Haftbefehls Vorbild Booba¹⁸ oder auf das gegenseitige Featuring von Haftbefehl und Kaaris im gemeinsamen Track *Haram Para*, dem die Sequenz (20) entstammt.

Fazit

Zusammenfassend kann man feststellen, dass Haftbefehl viele Anspielungen benutzt und sie häufig mittels Collagen zu neuen Aussagen zusammenfügt. Diese Praxis unterstützt die Erfüllung eines genretypischen Programms der Selbstdarstellung als Gangster, mit Verweisen auf illustre Vorgänger, die Herkunft aus ärmlichen Verhältnissen, den Aufstieg in der alternativen Welt der organisierten Kriminalität, den aktuellen ökonomischen Erfolg, einen respektierten Status, einen opulenten Lebensstil, eine ausgeprägte Maskulinität und einen ethnisch-kulturellen Unterschied zu Vertretern der hegemonialen Gesellschaft. Selbstaufwertung und Abwertung von Rivalen oder anderen missliebigen Figuren durch virtuoses Sprachspiel gehören ebenfalls zu den typischen Erwartungen des jungen Rap-Publikums und können, wie die erwähnten Verweise, durch Anspielungen realisiert werden. Haftbefehl erzeugt unter anderem durch Anspielungen auf realistisch wirkende Details einen Authentizitätseffekt und eben dieser Detailreichtum macht den Eintritt in die konstruierte Welt glaubhaft und erlebbar. Die für Haftbefehl typischen Einschübe fremdsprachlicher Sequenzen verstärken den Eindruck eines quasi-dokumentarischen Originaltones. Gleichzeitig verweisen sie auf alternative kulturelle Kontexte, die den inszenierten Figuren Tiefe verleihen. Durch Anspielungscollagen werden Bezüge geschaffen, die die Erzählung oder die Botschaft

¹⁷ Z. B. in *Dans ma rue* (2015), Neuauflage eines gleichnamigen Tracks von Doc Gynéco (1996).

¹⁸ Boobas lyrisches Ich verortet sich in einem globalen Bürgerkrieg und hält den Überfall auf die Charlie-Hebdo-Redaktion für eine verständliche und folgerichtige Reaktion auf islamkritische Satire: „Ai-je une gueule à m'appeler Charlie? Réponds-moi franchement/T'as mal parlé, tu t'es fait plomber/c'est ça la rue, c'est ça les tranchées“, *Les Meilleurs*, 2015, 2. Strophe, Verse 14-17.

unterstützen sollen. Der Zuhörer wird durch diese Bezüge unterhalten, überrascht oder belehrt. Bestimmte Elemente werden durch die Aneinanderreihung von Anspielungen in einen scheinbar kohärenten Zusammenhang gestellt und manche der so hergestellten Zusammenhänge sollen dem Publikum vermutlich aus verschiedenen, z. B. marktstrategischen, Gründen eher per Anspielung suggeriert als explizit dargelegt werden. Haftbefehl und andere Gangsta-Rapper bereichern die ‚Migrantenliteratur‘ in deutscher Sprache insofern, als ihr Kunstgenre das Überschreiten von in der Gesellschaft etablierten Normen thematisiert und konsequenterweise auch von den dargestellten Figuren fordert. Elemente, die als Bestandteile der Kultur der Herkunftsländer oder illegitimer Subkulturen gelten, werden provokant aufgewertet, eine Integrationsabsicht der Protagonisten in die deutsche Gesellschaft wird zum großen Teil verneint. Diese Haltung könnte auch in Zukunft in der wechselseitigen Beziehung von Publikumserwartungen und kommerziellem Erfolg eine Rolle spielen und somit Aufschlüsse darüber zulassen, wie die Entwicklung der Gesellschaft von den Menschen wahrgenommen wird, die in ihr leben und sie mitgestalten.

Literatur

BAUM, ANTONIA (2014): Der Chef von allen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.11.2014, online verfügbar, www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/vorstellung-haftbefehls-neues-album-russisch-roulette-13280855.html (06.09.2017).

DIETRICH, MARC / SEELIGER, MARTIN (eds.) (2012): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld.

DIETRICH, MARC (2012): *Von Miami zum Ruhrpott. Analyse von Gangsta-Rap-Performances in den USA und in Deutschland*. In: DIETRICH, MARC / SEELIGER, MARTIN (eds.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld, 187-229.

DUPRIEZ, BERNARD (1984): *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris.

GOSSMANN, MALTE (2012): „Witz schlägt Gewalt“? *Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z.* In: DIETRICH, MARC / SEELIGER, MARTIN (eds.) (2012): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld, 85-107.

HA, KIEN NGHI (2005): *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld.

– (2010): *Unrein und vermischt. Postkoloniale Streifzüge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen Rassenbastarde*. Bielefeld.

- HAAS, DANIEL (2014): *Gib dir Kugel. Der Rapper Haftbefehl ist der deutsche Dichter der Stunde*. In: *Die Zeit*, 27.11.2014, online verfügbar: <http://www.zeit.de/2014/49/haftbefehl-csu-wahlkampf-plakat> (06.09.2017).
- HAGEN, JULIUS (2015): *Haftbefehl und die Rothschild-Theorie*. <http://www.ruhrbarone.de/haftbefehl-die-rothschild-theorie/118905> (06.09.2017).
- HERDAM, AYAAL (2016): *Hybride Identität und Marktkonformität im Azzlack-Rap*. In: *GFL-Journal*, H.1: 93-113, online verfügbar: <http://www.gfl-journal.de/1-2016/herdam.pdf> (06.09.2017).
- HUJER, KENNETH (2014): *Der Angriff der Azzlacks auf das übrige Deutsch*. In: *Quotom*, 2, Download-Archiv des Verfassers
- KAGE, JAN (2002): *American Rap. Us-HipHop und Identität*. Mainz.
- LOH, HANNES / GÜNGÖR, MURAT (2002): *Fear of a kanak planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. Höfen.
- OSTERRIEDER, MARKUS (2012): *Synarchie und Weltherrschaft. Die Protokolle der „Weisen von Zion“ im Kontext von Bündnispolitik und okkultistischem Untergrund, 1880–1912*. In: HORN, EVA / HAGEMEISTER, MICHAEL (eds.) (2012): *Die Fiktion von der jüdischen Weltverschwörung. Zu Text und Kontext der „Protokolle der Weisen von Zion“*. Göttingen, 103-128, online verfügbar: http://www.academia.edu/2319075/Synarchie_und_Weltherrschaft_Die_Protokolle_der_Weisen_von_Zion_im_Kontext_von_B%C3%BCndnispolitik_und_okkultistischem_Untergrund_1880-1912 (06.09.2017).
- PELTONEN, BORIS (2012) „*Kokain an die Juden von der Börse*“. In: *Die Welt*, 16.04.2012, online verfügbar: <https://www.welt.de/kultur/musik/article106182968/Kokain-an-die-Juden-von-der-Boerse.html> (06.09.2017).
- RAPP, TOBIAS (2013): *Der Babo von Frankfurt*. In: *Der Spiegel*, 9.02.2013, 121-122, online verfügbar: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-90931340.html> (06.09.2017).
- SEELIGER, MARTIN / DIETRICH, MARC (2012): *G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung*. In: DIETRICH, MARC / SEELIGER, MARTIN (eds.) (2012): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld, 21-40.
- STAIGER, MARCUS (2012): *Ich mach dich Offenbach, Alter*. In: *Frankfurter Rundschau*, 22.02.2012, online verfügbar: <http://www.fr.de/kultur/gangster-rap-haftbefehl-ich-mach-dich-offenbach-alter-a-882936> (06.09.2017).
- SZILLUS, STEPHAN (2012): *Unser Leben, Gangsta-Rap in Deutschland*. In: DIETRICH, MARC / SEELIGER, MARTIN (eds.) (2012): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld, 41-64.
- ZAIMOĞLU, FERIDUN (1995): *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg.