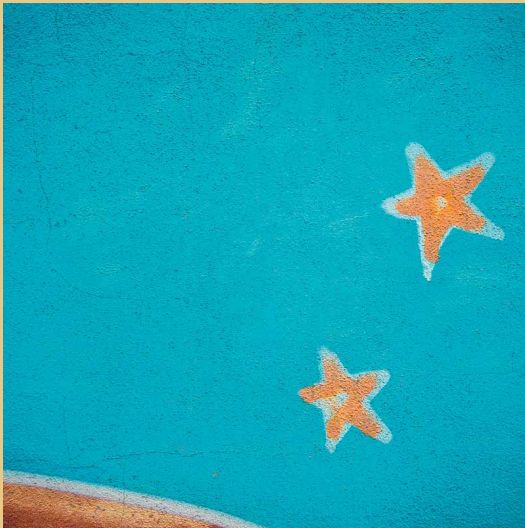


Angelika Baier

# „Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben“

Narration und Selbstkonstitution  
im deutschsprachigen Rap



# KULTUR – HERRSCHAFT – DIFFERENZ

Herausgegeben von  
Moritz Csáky, Wolfgang Müller-Funk und Klaus R. Scherpe

Band 16 · 2012



# „Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben“

Narration und Selbstkonstitution  
im deutschsprachigen Rap

von  
Angelika Baier

francke |  
VERLAG

Umschlagabbildung: Sternstunde, suze/photocase.com

Gefördert durch die Universität Wien



Gefördert mit Unterstützung der Österreichischen Forschungsgemeinschaft.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2012 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG  
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.francke.de>  
E-Mail: [info@francke.de](mailto:info@francke.de)

Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen  
Printed in Germany

ISSN 1862-2518  
ISBN 978-3-7720-8467-6

# Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung .....	7
2.	Zur Verortung der Populärmusiktexte .....	19
2.1	Liedtexte als Lyrik.....	20
2.2	Populärmusiktexte .....	24
2.3	Populärmusik als politischer Widerstand.....	29
2.4	Populärmusiktexte als Sänger/Schauspieler .....	37
3.	Die Populärmusik des Raps .....	41
3.1	Der historische Hintergrund des <i>Black Noise</i> .....	41
3.2	<i>The Global Nation</i> .....	47
3.3	Die <i>Master-Narratives</i> des globalen HipHops .....	50
3.3.1	Der politisch korrekte Rap als Abgrenzung vom <i>Party-Rap</i> .....	50
3.3.2	Der <i>Gangsta-Rap</i> : Hyper- oder Entpolitisierung? .....	53
3.3.3	Der kleinste gemeinsame Nenner (?) .....	58
3.4	Frauen im Rap-Diskurs .....	59
3.5	HipHop/Rap und der Identitäts-Diskurs.....	65
4.	Die gereimte Kunst – formale und mediale Seiten des Raps.....	69
4.1	Rap und/als Lyrik?.....	69
4.2	Das Medium I: Text und Musik.....	74
4.3	Das Medium II: Stimme und Schrift .....	77
5.	Das lyrische Ich in der Lyrik und in Rap-Texten.....	81
5.1	Das lyrische Ich in der Lyrik .....	82
5.1.1	Idealistisch geprägte Ansätze.....	82
5.1.2	Linguistische Ansätze .....	86
5.1.3	Poststrukturalistische Ansätze.....	89
5.2	Das (lyrische) Ich in Populärmusik-Diskursen.....	91
5.2.1	Pop- und Rockmusik .....	92
5.2.2	Rap.....	95
6.	Über Brüche und Kontinuitäten I: Das Ich vor dem Text.....	105
6.1	(Text-)Stimmen .....	106
6.2	Der Name und die Referenz .....	111

6.2.1	Der Name vor dem Rap-Text .....	117
6.2.2	Der Name im Text.....	124
6.2.3	Selbstreferentialität im Text.....	127
	Exkurs: Albumspezifische Textsorten.....	129
	Die Titel (und Albumcover).....	129
	Die Intros .....	148
7.	Über Brüche und Kontinuitäten II: Das Ich im Text .....	167
7.1	Zu Ricœurs Konzept der Dimensionen des Ich .....	167
7.2	Textanalysen .....	174
7.2.1	Ich-Erzählungen .....	174
7.2.2	Rap über Rap.....	209
7.2.3	Soziales/Nachdenken .....	245
7.2.4	Texte über die ‚Liebe‘ .....	283
8.	Das Ich (‚ich‘) im Text und die/der RezipientIn.....	317
9.	Zusammenfassende Bemerkungen .....	321
	Bibliographie .....	333
A.	Sekundärliteratur.....	333
B.	Internetadressen .....	344
C.	Primärtexte / Diskographie / Siglenverzeichnis.....	345

# 1. Einleitung

HipHop zählt zu Beginn des 21. Jahrhunderts zu den weltweit erfolgreichsten Jugendkulturen. Rap als die bekannteste künstlerische Ausdrucksform der übergeordneten Jugendkulturpraxis ist trotz seiner mittlerweile 30-jährigen Geschichte nach wie vor in Hitparaden zu finden und stellt ein viel diskutiertes Thema der Medien dar: Homophobie, Sexismus und Gewaltverherrlichung sind in diesem Zusammenhang nur einige der Attribute, die Rap seit seinen Ursprüngen in den ‚schwarzen Ghettos‘ der New Yorker Bronx der ausgehenden 1970er Jahre immer wieder begleitet haben: „Willkommen in der Klärgrube musikalischer Jugendkultur!“<sup>1</sup>

Obgleich das Verhältnis zwischen Rap und vor allem den Printmedien immer auch ein gespanntes war,<sup>2</sup> so ist die globale Verbreitung der jugendkulturellen Praxis nicht ohne Medien zu denken. Seien es Filme, das Musikfernsehen, Tonträger, Werbekampagnen, Fan-Magazine, Internetforen oder auch Flyer,<sup>3</sup> nur über die Vermittlung durch Medien ist der kulturelle Transfer der Kulturtechniken des Raps ausgehend von der US-amerikanischen Mutterkultur in die Welt zu denken. Dieser kulturelle Transfer hat aber keine weltweit homogene musikalische Jugendkultur begründet, sondern zu lokalen Ausdifferenzierungen der global zirkulierenden Kunstformen geführt. HipHop stellt nachgerade das Paradigma eines „global verbreitete[n] Geflecht[s] alltagskultureller Praktiken, die in sehr unterschiedlichen lokalen Kontexten produktiv angeeignet werden“<sup>4</sup>, dar:

Wie alle Popkulturen sind auch HipHop-Kulturen globalisierte Kulturen, insofern sie fast mühelos regionale und nationale Grenzen überspringen und wenig an spezifische Orte gebunden scheinen, obwohl sie freilich [...] ihren Entstehungshintergrund in bestimmten Städten haben. Aber wie in keiner anderen Popkultur provoziert die Globalisierung des HipHop die Herausbildung differenter lokaler Popkulturen, die sich wiederum in und mit spezifischen urbanen Räumen entwickeln. Kulturelle Globalisierung bewirkt also nicht nur die Loslösung kultureller Praktiken von lokalen Orten. Vielmehr befördern Medien- und Kulturindustrien die Zirkulation von Produkten, Bildern und Symbolen und werden damit auch zum Anlass für die Bildung neuer lokaler

---

<sup>1</sup> Martin Knobbe und Rainer Fromm: Die verlorene Unschuld. In: Der Stern 23/2005, S. 144-152, hier S. 145.

<sup>2</sup> Vgl. Kap. 3, S. 41ff. in diesem Band.

<sup>3</sup> Vgl. Jannis Androutopoulos: HipHop und Sprache. Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur. In: ders. (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld 2003b, S. 111-136, hier S. 122.

<sup>4</sup> Jannis Androutopoulos: Einleitung. In: ders. (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld 2003a, S. 9-23, hier S. 11.



kultureller Praxisformen, mittels derer die global zirkulierenden Produkte in den kulturell disparaten Ausdrucks- und Lebensformen verankert werden.<sup>5</sup>

Auf diese Weise hat sich Rap mit einer bereits 25-jährigen Geschichte im deutschsprachigen Raum unter Übernahme der in den USA entwickelten Kulturtechniken als Ausdrucksform der Jugendkultur HipHop etabliert. Lieder mit seitenlangen Texten ertönen aus dem Radio, aus dem MP3-Player, von Platten oder sind bei Live-Performances zu hören, wie z. B. dieser Anfang der ersten Strophe des Raps *Goldjunge* (Sido 2006):

Weißt du noch, wie alles anfang / Damals als ich noch auf jede HipHop-Jam gerannt bin / Splash im Zelt auf'm Feld voll mit Kuhmist / Ich hab die ander'n rappen sehen und wusste, was zu tun ist / Rappen üben, ich wollt' der Beste sein / Ich hatte Wissen, Flow und Talent und ich setzt' es ein / Ich hab' Tapes verkauft mit Royal Bunker [ein Plattenlabel, Anm. A. B.] / Und plötzlich war die Sekte [eine Gruppe von RapperInnen, Anm. A. B.] der Big Boss im Untergrund / Weißt du noch, als Specter mit dieser Idee kam / Und wir sofort das Geniale daran gesehen haben / Eine Plattenfirma mit Mut zum Risiko / Ein dicker Schwanz in eurem Arsch / Aggro Berlin [ein Plattenlabel, Anm. A. B.] und so [...] (Sido 20).

In diesem Beispiel gibt es ein Ich, das eine ErzählerInnenhaltung einnimmt und mittels des „Weißt du noch, ...“ eine Erzählgemeinschaft aufruft, sich an eine gemeinsam erlebte Vergangenheit zu erinnern. Erzählt wird in gereimten Versen vom Beginn einer Rap-Karriere in Zusammenhang mit dem Aufstieg des Berliner Platten-Labels Aggro Berlin, wobei das Ich seine eigene Rap-Karriere mit seinen Kontakten zu Plattenlabels und der Möglichkeit, seine Kunst einem größeren Publikum zugänglich zu machen, parallelisiert. Das Ich verortet sich dergestalt auch innerhalb bestimmter lokaler wie temporaler Bezüge, denn „Erzählungen berichten davon, dass der Mensch handelnd in der Welt ist und dass er ein Wesen auf Zeit und in der Zeit ist [...]“<sup>6</sup>

Rap schöpft seine Ursprünge aus afrikanischen Traditionen oralen Erzählens, welche auch mit Liedtraditionen verbunden sind,<sup>7</sup> also aus Erzählsituationen, in denen die/der ErzählerIn in einer Erzählgemeinschaft anwesend ist und eine Geschichte als ‚Performance‘ preisgibt. Wiewohl Live-Performances konstitutiver Bestandteil der Rap-Kultur sind,<sup>8</sup> ist Rap als Kulturprodukt von

<sup>5</sup> Gabriele Klein und Malte Friedrich: *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main 2003, S. 85.

<sup>6</sup> Wolfgang Müller-Funk: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. New York/Wien 2002, S. 19.

<sup>7</sup> Vgl. David Toop: *Rap Attack #3. African Jive bis Global HipHop*. Dritte, erweiterte Auflage. Höfen 2000 [1992], S. 42. Für nähere Ausführungen siehe Kap. 4.3 in diesem Band.

<sup>8</sup> Vgl. Klein/Friedrich, *Kultur des HipHop* (Anm. 5), S. 154ff.; vgl. auch Stefanie Menrath: *Represent what. Performativität von Identitäten im HipHop*. Berlin 2001, S. 41ff.

seiner Verbreitung über Plattenlabel und die von diesen herausgegebenen Tonträger abhängig, d. h. um an ein breiteres Publikum zu gelangen, ist eine medienvermittelte (Massen-)Distribution notwendig. Obwohl auf Tonträgern nun eine ‚tatsächliche‘ menschliche Stimme zu hören ist, ist die Rezeptionssituation jener eines Buches ähnlich, „[w]er einer Geschichte zuhört, der ist in der Gesellschaft des Erzählers; [...]. Der Leser eines Romans ist aber einsam.“<sup>9</sup> Obgleich Musik auch auf Tonträger im Kollektiv rezipiert werden kann, ist die/der KünstlerIn zum Zeitpunkt der Rezeption nicht anwesend.

In diesem Sinne treffen im Rap in Hinsicht auf kulturelle Bezugssysteme zwei Extreme aufeinander, die zur zentralen Problemstellung der folgenden Überlegungen führen: Die oralen Wurzeln früher afrikanischer Erzählkulturen und die massenmediale, an direktem Kontakt zu den ErzählerInnen arme Kultur unserer technologischen Welt des 20. und 21. Jahrhunderts. Es wird also erzählt im Rap, in Live-Situationen, aber in noch viel größerem Ausmaß vermittelt über einen Tonträger. Und was für das Buch Gültigkeit beansprucht, trifft auch auf Rap-Alben zu:

Mit der zunehmenden Abstraktion der Welt werden auch die kommunikativen Spielregeln, die dem Erzählen immer schon zugrunde liegen, unangreifbar und anonym. Aber noch in dem naiven Interesse des Lesers für die Biographie des Autors [...] findet sich ein Nachhall jener Idee des Erzählens: dass es jemand geben muss, der für die Geschichte einsteht [...]. Sichtbar ist Erzählen seriell geworden.<sup>10</sup>

Naturgemäß spielt diese Serialität auch in der massenmedial verbreiteten Kultur des Raps eine Rolle, und die/der ZuhörerIn mag sich fragen: Wer ist die Person, die hier erzählt? Wer steht für die Erzählung ein?

Im Gegensatz zur Populärmusik im Allgemeinen stellt sich diese Frage in Bezug auf Rap seit Beginn seiner Entwicklung in umso größerem Ausmaß, als die Frage nach der/m ErzählerIn im Rap mit der Frage nach deren/dessen Legitimation in dieser Funktion gekoppelt wurde: Ja, jede/r (mit und ohne Talent) kann sich prinzipiell die Kulturpraktiken des Raps aneignen, aber *darf* auch jede/r? Wer macht *richtigen*, d. h. *authentischen*, Rap, oder wer ist *fake*, d. h. imitiert bloß ein Original? In den USA galten mit Verweis auf die afro-amerikanischen Wurzeln der Kulturtechniken bald die VertreterInnen der dort ansässigen, sozial benachteiligten, afro-amerikanischen Minderheiten als TrägerInnen des *authentischen* HipHops, d. h. bald nach seinem Entstehen wurde HipHop als kulturelle Praxis trotz seiner durchaus hybriden Wurzeln *essentialisiert* und zum Sprachrohr der ‚schwarzen‘ Bevölkerung stilisiert. Im globalen Kontext wurde dieses Bild in den darauffolgenden Jahren dahingehend variiert, als es nur RapperInnen mit Migrationshintergrund sein konnten, die aufgrund ähnlicher Erfahrungen des sozialen Ausschlusses in der

---

<sup>9</sup> Walter Benjamin: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt am Main 1955, S. 427.

<sup>10</sup> Müller-Funk, *Kultur und ihre Narrative* (Anm. 6), S. 24f.

Lage waren, ‚echten‘ Rap zu machen.<sup>11</sup> Zudem waren die Hauptrepräsentanten des HipHops vor allen Dingen männlich, während Frauen von Beginn an als Randerscheinung definiert wurden.

Aufgrund dieser Tatsachen wurden dem HipHop und Rap als Stimme der sozialen Unterschicht jedoch sozialkritisches resp. politisch-widerständisches Potential zugeschrieben, was schließlich zu einem gesteigerten akademischen Interesse vor allem seitens der *Cultural Studies*, der Sozial- und der Medienwissenschaften wie auch in geringerem Ausmaß der Musikwissenschaften führte, die HipHop und Rap in seinen unterschiedlichen geographischen Kontexten zum Teil frenetisch feierten.<sup>12</sup> In vielen Untersuchungen stehen dabei insbesondere die Möglichkeiten der Aneignung des Diskurses des HipHops seitens der RezipientInnen im Zentrum des Forschungsinteresses, wobei die Identifikation mit den Werten und Symbolwelten des HipHops integralen Bestandteil der Identität der RezipientInnen ausmacht. HipHop stellt diesen Analysen gemäß einen „Sozialkomplex“ dar, „in dem man sich mit Persönlichkeiten/Identitäten verortet, die sich nicht einfach wieder ‚ausziehen‘ lassen.“<sup>13</sup> HipHop wird als performative Kulturpraxis demnach mit Konzepten einer auf performative Weise konstituierten Identität in Verbindung gebracht.

Trotz des anhaltenden Interesses der Sozialwissenschaften an den performativen Dimensionen der Identitätskonstitution und der Medien an der Skandalträchtigkeit der Texte fanden diese, welche zwar nach Dorsey „a critical part of rapper’s identity“<sup>14</sup> ausmachen, in der Forschung bis dato wenig Beachtung; wurden die Texte zu Analysen herangezogen, dienten sie vielfach nur zur Erstellung von Listen der im Rap relevanten Themen. Den Textstruk-

---

<sup>11</sup> In der Theorie wurde dieser Ursprungsmythos des HipHops als (rein) schwarzer Widerstandkultur kritisch betrachtet, vgl. Kap. 3.2, S. 49 in diesem Band.

<sup>12</sup> Im englischsprachigen Raum seien hier u. a. die Arbeiten von Rose (1994, 2008), Potter (1995), Mitchell (1996), Frith (1992, 1996), Dorsey (2000), Dimitriadis (2004) oder El-Tayeb (2011) genannt, während es im deutschsprachigen Kontext als zentrale Texte Karrer/Kerkhoff (1995), Jacob (1993, 1995), Mikos (2000, 2003), Menrath (2001, 2003), Androutopoulos (2003), Scholz (2004), Berns/Schlobinski (2003), Klein/Friedrich (2003), Kimminich (2003, 2004), Hörner/Kautny (2009), Ismer (2009) oder in Bezug auf Frauen und HipHop Glowania/Heil (1995), Jurasek (2003), Stegmüller (2004) oder Leibnitz (2007) zu nennen gilt. Auch Untersuchungen der Soziolinguistik sind verfügbar, welche die jugendkulturellen und umgangssprachlichen Besonderheiten des HipHop-Jargons untersuchen, vgl. Androutopoulos/Scholz (2002), Auzanneau (2003).

<sup>13</sup> Menrath, *Represent What* (Anm. 8), S. 67; vgl. dazu auch Klein/Friedrich, *Kultur des HipHop* (Anm. 5), S. 197 oder Eva Kimminich: „Lost Elements“ im „MikroKosmos“. Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur. In: dies. (Hrsg.): *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen*. Frankfurt am Main/Wien/New York et al. 2003b, S. 45-88, hier S. 47.

<sup>14</sup> Brian Dorsey: *Spirituality, Sensuality, Literality. Blues, Jazz and Rap as Music and Poetry*. Wien 2000, S. 200.

turen als solchen wurde in diesem Zusammenhang wenig Bedeutung beigegeben, da diese nach Meinung vieler *Cultural Studies*-VertreterInnen, welche Populärmusik als politische Praxis betrachten, ungeachtet ihrer ästhetischen wie stilistischen Struktur erst durch ihre Aneignung von Seiten der RezipientInnen ihre Relevanz offenbaren würden.<sup>15</sup>

Die Vernachlässigung der Texte seitens der Literaturwissenschaft scheint indes in komplexen Ursachen begründet zu liegen. Zum einen hält das hartnäckige Diktum Adornos<sup>16</sup> bis in die Gegenwart seinen Einfluss, dem gemäß Populärmusiktexte standardisiertes, ästhetisch minderwertiges ‚formula writing‘ seien und Populärmusik generell nur dem Eskapismus einer homogenen, unmündigen und durchwegs passiven Masse diene.<sup>17</sup> Es gibt einzelne Abhandlungen, welche in Bezug auf Rap diesen Vorwürfen entgegen arbeiten wollen, wie u. a. Shusterman (1994), welcher in Bezug auf englischsprachigen Rap dessen ästhetische Qualitäten verteidigt.<sup>18</sup> Asquith (2005) analysiert (französischen) Rap als Poesie *und* Mittel der Sozialkritik und fasst RapperInnen als „Erben Rimbauds“<sup>19</sup> auf. Verlan (2003a und b) Fokus hingegen liegt nur scheinbar auf dem Versuch, (deutschen) Rap als ‚schöne Kunst‘<sup>20</sup> zu betrachten, da Verlan Rap im Gegensatz zu Asquith der klassischen, literarischen Tradition enthebt („Die Rapper kennen ihre vermeintlichen Vorbilder nicht“<sup>21</sup>) und die Gleichsetzung von *Lyrics* (engl. Ausdruck für Liedtexte) und Lyrik als „babylonische Sprachverwirrung“<sup>22</sup> bezeichnet.

---

<sup>15</sup> John Fiske: Lesarten des Populären. Hrsg. von Christina Lutter und Markus Reisenleitner. Wien 2000 [1989], S. 19.

<sup>16</sup> Vgl. Sascha Verlan: HipHop als schöne Kunst betrachtet – oder: die kulturellen Wurzeln des Rap. In: Jannis Androutsopoulos (Hrsg.): HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken. Bielefeld 2003b, S. 138-146, hier S. 144.

<sup>17</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main 1962, S. 37ff.

<sup>18</sup> In Bezug auf die ästhetische Qualität von Populärmusiktexten ist Shusterman zuzustimmen, welcher konstatiert: „Wenn ich populäre Kunst [...] verteidige, dann versuche ich nicht, sie vollständig reinzuwaschen. Ich gebe zu, dass die Produkte der populären Kunst oft ästhetisch erbärmlich und bedauerenswert wenig ansprechend sind [...]. Was ich allerdings bestreiten werde, sind die philosophischen Argumente, die darauf hinauslaufen, dass die populäre Kunst immer und notwendig ein ästhetischer Fehlschlag, ihrem Wesen nach minderwertig und unangemessen ist [...]“ (in: Richard Shusterman: Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus. Frankfurt am Main 1994 [1992], S. 120).

<sup>19</sup> Nicole Valérie Asquith: Poetry as Social Practice: Rimbaud, Graffiti, Rap. Dissertation: Baltimore/Maryland 2005, S. 3.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Sascha Verlan's Buchbeitrag „schlaue beats und schlaue Sätze. HipHop als schöne Kunst betrachtet“ in: Sascha Verlan und Hannes Loh: 25 Jahre HipHop in Deutschland. Höfen 2006, S. 270-273. Vgl. auch Verlan, HipHop als schöne Kunst betrachtet (Anm. 16), S. 138-146.

<sup>21</sup> Verlan, HipHop als schöne Kunst betrachtet (Anm. 16), S. 145.

<sup>22</sup> Verlan/Loh, 25 Jahre HipHop in Deutschland (Anm. 20), S. 271.

In dem Umstand, dass PopulärmusikerInnen nicht demselben kulturellen Feld (im Sinne Bourdieus)<sup>23</sup> wie Kunstschaffende einer vermeintlich legitimen Kultur<sup>24</sup> angehören, dürfte ein weiterer wichtiger Grund dafür liegen, dass viele LiteraturwissenschaftlerInnen sich nicht an die Analyse von Populärmusiktexten wagten, schließlich haben, wie oben ausgeführt, Populärmusiktexte ein spezifisches kulturelles Umfeld, in dem sie funktionieren. Burdorf merkt an, Populärmusiktexte würden bis heute von der Literaturwissenschaft vernachlässigt, „vermutlich aus Unsicherheit gegenüber dem komplexen Phänomen der musikalischen Subkulturen, dem man nur in interdisziplinärer Zusammenarbeit mit Musikwissenschaft und Jugendsoziologie gerecht werden könnte.“<sup>25</sup>

Wenn auch die Literaturwissenschaft dem komplexen Phänomen der Populärmusik kaum gerecht werden kann, so wird sich im Folgenden zeigen, dass die Methoden einer kulturwissenschaftlich erweiterten Literaturwissenschaft hilfreich sein können, bestimmte Aspekte der Populärmusik besser zu verstehen. Dergestalt soll es Ziel der folgenden Ausführungen sein, literaturwie auch kulturwissenschaftliche Ansätze für eine Untersuchung von bestimmten Fragestellungen in Bezug auf Rap-Texte fruchtbar zu machen. Denn mit den oben aufgeworfenen Fragen nach der Authentizität, der Legitimation und damit einhergehend dem Entstehen für eine Geschichte ist von Beginn der Rap-Geschichte an die *Biographie* der RapperInnen als Vergleichswert zu ihren Texten in den Fokus der allgemeinen Aufmerksamkeit geraten. Um dem Problem der vermeintlichen ‚Authentizität‘ der Texte auf den Grund zu gehen, kreisen zahllose, szene-interne Diskussionen, viele Medienartikel und wissenschaftliche Analysen immer wieder um die Frage, in welchem Verhältnis das (private) Leben der KünstlerInnen und die jeweiligen Textinhalte stehen. Sind Raps Inszenierungen, wie in der Populärmusik üblich, oder ‚Autobiophonographien‘? Und wie kann man das überprüfen? Oder – ist das überhaupt Sinn der Sache?

Dass es sich bei der Frage nach dem Verhältnis zwischen einem Text und seiner/m AutorIn um ein traditionelles Problemfeld der Literaturwissenschaft handelt, ist evident, wenn man z. B. Fragen nach dem Subjekt der Autobiographie oder nach dem lyrischen Ich eines Gedichtes ins Auge fasst. Aufgrund der Tatsache, dass sich bisweilen hauptsächlich die Sozialwissenschaften und *Cultural Studies* mit Rap-Texten beschäftigten, begnügte man sich in den akademischen Arbeiten zur Frage nach dem Ich in Rap-Texten mit relativ

<sup>23</sup> Zum Begriff des ‚Feldes‘ bei Bourdieu vgl. Pierre Bourdieu und Loïc J.D. Wacquant: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main 1996, S. 127. Siehe auch Anm. 301, S. 70 in diesem Band.

<sup>24</sup> Der Ausdruck der ‚legitimen Kultur‘ (verdinglicht, hierarchisch, intellektuell) stammt von Grossberg, vgl. Lawrence Grossberg: *What’s going on? Cultural Studies und Popularkultur*. Mit einem Nachwort von Roman Horak. Wien 2000, S. 52.

<sup>25</sup> Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar 1997, S. 27.

einfachen Antworten. So führt z. B. Stegmüller (2004) aus, dass „[d]ie Texte der Rapperinnen sich oft um sie selbst [drehen]. Sie sind Ausdruck persönlicher Probleme und Anliegen. Es geht um Dinge, die sie bewegen oder die sie stören, die sie einfach einem Publikum näher bringen wollen.“<sup>26</sup> Gänzlich undifferenziert wird in dieser Aussage – sowie in unzähligen anderen Analysen wie u. a. bei Hüser (2004), Androutsopoulos/Scholz (2002), Berns/Schlobinski (2003) oder El-Tayeb (2011) – das Ich in den Texten mit den KünstlerInnen als Privatpersonen gleichgesetzt und die dargebotenen Texte als mehr oder wenig künstlerisch verfremdet *autobiographisch* oder zumindest in Bezug auf die eigenen Erfahrungen als *aufrichtig* gelesen. Indem eine dergestalt verstandene Authentizität oder Aufrichtigkeit aber als Kategorien nur dann Relevanz erlangen, wenn das Privatleben der KünstlerInnen als Referenzobjekt dient, zeigt sich die Wichtigkeit einer Herangehensweise mit literaturtheoretischen Ansätzen, in welchen spätestens seit Einzug des Poststrukturalismus einfache Referenzbeziehungen zwischen Text und AutorIn verabschiedet worden sind.<sup>27</sup> Dies trifft umso mehr zu als mit de Man davon auszugehen ist, dass eine konstatierte Referenzbeziehung zwischen Text und AutorIn nichts anderes heißt,

als dass jedes Buch [und somit jeder Text, Anm. A. B.] mit einem lesbaren Titelblatt [und auch Albumcover oder einfach mit einem Namen, unter dem er publiziert wurde, Anm. A. B.] in gewisser Weise autobiographisch ist. Wenn wir aber aus diesem Grund behaupten wollen, alle Texte seien autobiographisch, dann müssen wir aufgrund desselben Merkmals auch sagen, kein Text sei autobiographisch.<sup>28</sup>

Wenn u. a. Klein und Friedrich immer wieder die Wichtigkeit der Performativität innerhalb der HipHop-Kultur hervorheben, so stellt es Prämisse des folgenden Bandes dar, diese performative Dimension auch in Bezug auf Rap-Texte ernst zu nehmen und es gilt, rhetorische Strategien innerhalb der (Para-)Texte ausfindig zu machen, welche eine Beziehung zwischen den Texten

---

<sup>26</sup> Claudia Stegmüller: ‚Weibliche‘ Identität im HipHop. Mediale Repräsentation vs. Selbstbild. Eine empirische Studie mit Rapperinnen aus Österreich. Diplomarbeit: Wien 2004, S. 135.

<sup>27</sup> Bossinade führt zu Subjekt und Poststrukturalismus aus: „Wie im Poststrukturalismus über Subjekt und Autorschaft gedacht wird, ist wesentlich durch die Kritik am repräsentationslogischen Modell von Sprache und Zeichen bestimmt. Das Subjekt wird in den Artikulationszusammenhang zurückgestellt, dessen generative Kraft im Verlauf der abendländischen Geschichte verdrängt worden sei. Kein Subjekt verfügt so über die Sprache, dass es sie lediglich in einen Text umzusetzen brauchte, um diesen als nachträgliches Produkt seiner Kunstanstrengung ausweisen zu können. Den Zeichen, die es verwendet, ist es von Grund auf unterworfen“ (in: Johanna Bossinade: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar 2000, S. 137).

<sup>28</sup> Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hrsg. von Christoph Menke. Frankfurt am Main 1993b [1984], S. 131-146, hier S. 134.

und dem so genannten Ich vor dem Text (dem Namen der/s Künstlerin/s sozusagen) herstellen. Dabei soll im Unterschied zu sozialwissenschaftlichen Analysemethoden nicht von der/vom KünstlerIn (und der Frage, wie diese/r sich mittels performativer Praktiken setzt) ausgegangen werden, sondern vom Kunstprodukt, indem es unter Verweis auf die performativen wie repräsentativen Funktionen von Sprache im Allgemeinen zu untersuchen gilt, auf welche Weise die/der KünstlerIn Produkt ihres/seines künstlerischen Erzeugnisses darstellt: Ziel dieser Ausführungen soll also die Analyse der AutorInnen-Funktion im Rap sein, „als ein Prozess der Subjektivierung, durch den ein Individuum als Autor eines bestimmten *corpus* von Texten identifiziert und konstituiert wird.“<sup>29</sup> Da die/der KünstlerIn im Werk nur in ihrer/seiner Abwesenheit präsent ist, gilt es jenen Strukturen nachzuforschen, welche als performative Gesten die KünstlerInnen anwesend erscheinen lassen.

Nachgegangen werden soll dieser Fragestellung an einem ausgewählten Textcorpus an deutschsprachigen Rap-Texten. Mit dem Hinweis darauf, dass HipHop zu den populärsten Jugendkulturen der heutigen Zeit gehört, wird bereits angezeigt, dass das potentielle Textcorpus tausende Texte umfasst. Auch im deutschsprachigen Raum wurden bis ins Jahr 2012 unzählige Rap-Alben veröffentlicht.<sup>30</sup> Es stellt sich als ein unmögliches Unterfangen dar, qualitativ und dennoch repräsentativ zu arbeiten.

Um dessen ungeachtet einen Einblick in die Funktionsweise von Rap-Texten (und Rapalben) im 21. Jahrhundert geben zu können, wurden vier KünstlerInnen ausgewählt, von denen zwei weiblich (Fiva, Pyranja) und zwei männlich (Sido, Manges) sind. Diese vier KünstlerInnen haben im Zeitraum 2002-2006 mindestens zwei Alben (resp. EPs) veröffentlicht, wobei in diesen Ausführungen jeweils das Debütalbum und die Letztveröffentlichung (Stand 2006) den Textpool zur Verfügung stellen. Da alle gewählten KünstlerInnen zur selben Zeit ihre Tätigkeit als RapperInnen aufgenommen haben, kann eine gewisse Vergleichbarkeit in Bezug auf das historische Umfeld der KünstlerInnen gewährleistet werden. Dass die Wahl gerade auf diesen Zeitraum fiel, erklärt sich aus der Tatsache, dass sich nach der Jahrtausendwende in der deutschsprachigen Rap-Szene große Veränderungen ergeben hatten. Der neue *Gangsta-Rap* Berliner Provenienz konnte plötzlich sehr großen kommerziellen Erfolg für sich verbuchen, was der Rap-Szene insgesamt erhöhtes (mediales) Interesse entgegenbrachte. Dies legt die Vermutung nahe, dass der Erfolg einzelner RapperInnen dazu führte, dass sich im Laufe der ersten Jahre des neuen Jahrtausends das gesamte Feld neu zu positionieren hatte. Auf

---

<sup>29</sup> Giorgio Agamben: *Profanierungen*. Frankfurt am Main 2005, S. 60 (Markierung im Original enthalten).

<sup>30</sup> Verlan und Loh listen in ihrer HipHop-Geschichte die ersten 200, in Deutschland veröffentlichten HipHop-Alben auf, welche im Zeitraum von 1986 bis 1997 erschienen sind (vgl. Verlan/Loh, *25 Jahre HipHop in Deutschland*, Anm. 20, S. 423ff.). Seither dürfte die Zahl der Veröffentlichungen allerdings noch einmal sprunghaft angestiegen sein.



diese Weise kann mittels einer Analyse von Texten, die in diesem Zeitraum veröffentlicht wurden, auch ein zentraler Teil der rezenten deutschsprachigen Rap-Geschichte erstmals in einer wissenschaftlichen Untersuchung dokumentiert werden.

Die vier gewählten KünstlerInnen nehmen indes unterschiedliche Positionen im Feld der Rap-Szene ein: Während Fiva, Pyranja sowie Manges eher dem Rap-*Underground* angehör(t)en, zählt Sido als ein Vertreter der Berliner *Gangsta-Rap*-Szene zu den größten Rap-Stars im deutschsprachigen Raum, welcher auf hunderttausende verkaufte Platten sowie zahlreiche Fernseh- und Showauftritte zurückblicken kann. Sein Debütalbum *Maske X* veröffentlichte der Berliner 2004. Der griechisch-stämmige Manges zählte hingegen eher zu den lokalen Größen in Darmstadt. Der Qualität seines Debütalbums *Regenzeit in der Wüste* (2003) wegen wurde er als intellektueller „Geheimtipp[...]“<sup>31</sup> gehandelt; mittlerweile hat der Rapper allerdings seine Karriere bzw. das „Projekt Manges beendet.“<sup>32</sup> Dass er trotzdem in diese Untersuchung aufgenommen wurde, erklärt sich aus der Tatsache, dass er zum einen zum gegebenen Zeitpunkt Teil der Rap-Szene darstellte. Zum anderen zählen seine Texte zu den außergewöhnlichsten Raps, die in diesem Zeitraum veröffentlicht wurden. Die beiden weiblichen Rapperinnen, Fiva MC aus München sowie Pyranja aus Rostock, können sowohl auf jeweils mehrere Tonträger-Veröffentlichungen, Radio- und Poetry-Slam-Tätigkeit als auch auf die Etablierung eigener Labels zurückblicken. Sie sind in der Öffentlichkeit durchaus sichtbar, wenngleich eher für eine HipHop-interessierte Community denn für eine breitere Öffentlichkeit. Während Fiva ihr Debüt *Spiegelschrift* 2002 veröffentlichte, gelangte Pyranjas Debüt *Wurzeln und Flügel* 2003 an die Öffentlichkeit.

In Bezug auf die weiblichen Künstlerinnen ist zu sagen, dass es sich bei den beiden Gewählten um die einzigen handelt, die – meinen Recherchen zufolge – im deutschsprachigen Raum den oben genannten Kriterien entsprechen. Auf diese Weise wird deutlich, dass meine Auswahl zweier ‚Paare‘ keinem statistischen Verhältnis entspricht, was die geschlechterspezifischen Veröffentlichungszahlen im deutschsprachigen Rap betrifft. Sinn dieser verzerrenden Auswahl ist es, die im Rap sehr oft anzutreffende Marginalisierung des ‚weiblichen‘ Beitrages von Rap nicht weiterzuführen. Bei den männlichen Künstlern hingegen sollte die Wahl eines kommerziell sehr erfolgreichen Künstlers (Sido), bekannt für sein „unappetitliche[s] Werk“<sup>33</sup>, und eines als ‚intellektuellen Geheimtipps‘ (Manges) gehandelten Künstlers aus der Viel-

---

<sup>31</sup> Verlan/Loh, 25 Jahre HipHop in Deutschland (Anm. 20), S. 415.

<sup>32</sup> Vgl. dazu den Kommentar auf der myspace-Seite von Manges:  
URL: <http://www.myspace.com/madingermany> (Stand: 31.12. 2011).

<sup>33</sup> Michael Braun, Triumph der Maulhelden. Gewalt-Tabu von Smudo zu Sido. In: Freitag 47 vom 25.11. 2005, URL: <http://www.freitag.de/2005/47/05471101.php> (Stand: 31.12. 2011).



zahl möglicher Kandidaten die Weite des Spektrums innerhalb der deutschsprachigen Rap-Produktion sichtbar machen.

Da der Textpool der acht zur Verfügung stehenden Alben immer noch ca. 160 Texte umfasst, wurde nach vier Themengebieten geordnet je ein Text pro KünstlerIn gewählt. Die vier Themenbereiche gehören laut Studien zu den im Rap besonders prominent vertretenen (Ich-Erzählungen / Sozialkritisches / Geschlechterbeziehungen-Liebe / Rap über Rap).

Als Textbasis dient für die Analyse zunächst die geschriebene Fassung der Texte in den Booklets der Tonträger. Bei sechs von den acht gewählten Alben sind die Texte im Booklet (zumindest teilweise) angefügt. Wenn es Unterschiede zwischen den schriftlichen und mündlichen Versionen auf den Tonträgern zu konstatieren gab, wurde den mündlichen der Vorzug gegeben. Da bei zwei Alben (Sidos Alben *Maske X* und *Ich*) keine Texte angefügt sind, diente die verschriftlichte Fassung aus Internetforen als Basis, die von mir Korrekturen und Ergänzungen erfuhr. Hinsichtlich einer Vereinheitlichung des Textmaterials wurde im Analyseteil (Kap. 7.2) eine Anpassung *aller* Texte an die allgemeinen Regeln der Orthographie der deutschen Sprache (Stand 2012) vorgenommen. Bei Textanalysen von Teilabschnitten von Raps im allgemeinen Teil wurde die Orthographie des Quellentextes beibehalten.

## Kapitelübersicht

Im Anschluss an die einleitenden Worte in Kap. 1 soll in Kap. 2 zunächst der Frage nachgegangen werden, um welche Textsorte es sich bei Populärmusiktexten handelt. Gehören sie zur Lyrik? Welche Rolle spielt dabei das Verhältnis von Musik und Text? Desweiteren gilt es zu untersuchen, in welchem theoretischen Umfeld Populärmusiktexte bisher Untersuchungsgegenstand darstellten. Dabei soll insbesondere auf die Einschätzungen der Frankfurter Schule (Kap. 2.2) sowie der *Cultural Studies* (Kap. 2.3) eingegangen werden. Schließlich wird am Ende des Kapitels (Kap. 2.4) der Fokus auf eine alternative Zugangsmöglichkeit zu Populärmusiktexten gelegt.

Kap. 3 hat zum Ziel, die Jugendkultur des HipHops genauer vorzustellen. Dabei heißt es auf die Entstehungshintergründe sowie auch auf weitere Entwicklungen unterschiedlicher Richtungen des HipHops einzugehen. Im Auge zu behalten sind sowohl die Entwicklungen in den USA wie auch jene in Deutschland. Es gilt herauszuarbeiten, welchen Stellenwert das Konzept der ‚Authentizität‘ in der jugendkulturellen Praxis hatte und immer noch innehat. Schließlich soll näher auf das Verhältnis von Frauen und Rap (Kap. 3.4) eingegangen werden, bevor die Rolle von Rap und HipHop in der Ausbildung einer Identitätsposition der KünstlerInnen einer Analyse unterzogen wird (Kap. 3.5).

Kap. 4 kombiniert die Fragestellungen der beiden vorangegangenen: Zunächst stehen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Rap-Texten und

„klassischer“ Lyrik im Zentrum der Aufmerksamkeit. Danach gilt es, mediale Fragestellungen zu behandeln: Welches Verhältnis gehen bei Rap-Texten der Text und die Musik ein? Was steht im Vordergrund? Welche Rolle spielt dabei die mündliche Performance und welche die schriftliche Textfassung?

Im folgenden fünften Kapitel sollen die Grundlagen der zentralen Fragestellung dieser Untersuchung vorgestellt werden. Wenn im Rap das Konzept der ‚Authentizität‘ von großer Bedeutung ist, wer ist das Ich im Text? Zunächst heißt es dazu auf Konzepte des ‚lyrischen Ich‘ in Bezug auf die moderne Lyrik einzugehen. Danach sollen bereits vorliegende Beurteilungen seitens der Wissenschaft und der KünstlerInnen bezüglich der Rolle des Ich in Rap-Texten dargestellt werden. Diese Positionen gelten als Ausgangspunkt für meine weiteren Untersuchungen zur Rolle des Ich im Rap-Text.

Kap. 6 und 7 führen die Positionen meiner Analysen genauer aus. In Kap. 6 steht dabei das ‚Ich vor dem Text‘ im Vordergrund. Eine (Text-)Stimme verweist auf ein dahinter liegendes Subjekt. Es gilt also zu untersuchen, welche rhetorischen Strategien in Rap-Texten Anwendung finden, um eine referentielle Beziehung zwischen Text und Ich vor dem Text (als Name einer/s Künstlerin/s) zu etablieren. In Kap. 7 hingegen wird der Fokus auf das ‚Ich im Text‘ gelegt: Paul Ricoeurs Konzept der narrativen Identität (2005), in welchem verschiedene Dimensionen des Ich vorgestellt werden, gilt dabei als theoretische Basis für die Untersuchung der ausgewählten Texte. In Kap. 8 sollen kurze Überlegungen zu möglichen Beziehungen zwischen dem ‚ich‘ im Text als Leerdeixis und den RezipientInnen durchgeführt werden, bevor schließlich die Ergebnisse der vorliegenden Analysen in Kap. 9 zusammengefasst werden.



## 2. Zur Verortung der Populärmusiktexte

„Wer liest heute schon noch freiwillig Gedichte? [...]. Lyrik lesen? Viel zu langweilig. Von wegen: Lyrik lebt und ist allgegenwärtig, nur ihre Form hat sich verändert. Denn die Poesie von heute bestimmen nicht die Dichter, sondern die Songtexter. Wer kann nicht aus dem Stegreif mindestens ein Dutzend Refrains singen? Oder zumindest aufsagen? Jetzt noch schwarz auf weiß abgedruckt, und schon werden die Pop-Poeten zu Dichtern, und die Dichter zu Pop-Poeten [...].“<sup>34</sup>

In diesen einführenden Worten zu der von ihm herausgegebenen Textsammlung *Explicit Lyrics – Songtexte und Gedichte* stellt der Journalist und Autor Ralf Schweikart zunächst die im Band präsentierten Populärmusiktexte des ausgehenden 20. Jahrhunderts als moderne Form der Lyrik dar. An späterer Stelle seiner Einleitung jedoch streicht er heraus, in seinem Band die Gemeinsamkeiten zwischen beiden Textsorten *suchen* zu wollen, die der/m LeserIn wohl nicht sofort ins Auge zu fallen scheinen.<sup>35</sup> In der Gegenüberstellung sollten sich beide Textsorten gegenseitig erhellen, kommentieren oder konkretisieren, so das Ziel des Bandes und seines Herausgebers.<sup>36</sup>

Sind Texte von Populärmusik des 20. und 21. Jahrhunderts also (keine) Lyrik? Im englischsprachigen Raum steht der Begriff *Lyrics* zunächst für beides: Gedichte und Liedtexte, während es im Deutschen zwei Begriffe gibt. Liegt der Unterschied also, wie das obige Zitat von Schweikart suggeriert, im Bereich des verwendeten Mediums der gesprochenen resp. gesungenen Sprache oder der Schrift? Ist es dann legitim, wie Schweikart in seinem Band das Medium zu wechseln? Oder zeigt sich, dass Liedtexte und Gedichte nur die Spektren innerhalb eines Genres abstecken, wenn Liedtexte schriftlich, also „schwarz auf weiß abgedruckt“, vorliegen?

Oder legt Schweikart nahe, dass Liedtexte erst in verschriftlichter Form als Gedichte und somit in ihrer ‚eigentlichen‘ Qualität wahrgenommen werden können? Immerhin bedient sich Schweikart mit der Wendung *Explicit Lyrics* einer üblicherweise auf Tonträgern von aktueller Populärmusik angebrachten Warnung an die potentiellen KonsumentInnen vor etwaigen anstößigen Liedtexten. Sollte Schweikarts Textband implizit das Ziel haben, Liedtexte dem Vorwurf der Banalität zu entreißen und sie mit der Aura der Poesie zu umgeben, wie dies in seinen Worten mitschwingt, dass „Pop-Poeten zu Dichtern“

---

<sup>34</sup> Ralf Schweikart: Intro. In: ders. (Hrsg.): *Explicit Lyrics. Songtexte und Gedichte*. Ausgewählt von Cappuccino, Cora E., Moses Pelham, Schiffmeister und Smudo. Reinbek bei Hamburg <sup>2</sup>2000b, S. 11-12, hier S. 11.

<sup>35</sup> Vgl. ebenda, S. 11.

<sup>36</sup> Vgl. ebenda, S. 12.

und umgekehrt werden sollten? Liegt der Unterschied also weniger im Medium als in der Qualität der Texte?

Indem im Folgenden eine Antwort auf diese Fragen gesucht werden soll, gilt es zu untersuchen, mit welchem Textphänomen wir es eigentlich zu tun haben, wenn wir von Liedtexten resp. von Populärmusiktexten sprechen resp. von welcher theoretischen Seite Populärmusiktexte bereits Gegenstände der Forschung darstellten.

## 2.1 Liedtexte als Lyrik

Zunächst ist gerade die eindeutige mediale Zuordnung von Schriftlichkeit zu Gedicht und Mündlichkeit resp. Sangbarkeit zu Lied, die aus Schweikarts Einleitung hervorgeht, nicht aufrechtzuerhalten, denn „das Lied“, so Burdorf,

der singende, oft mit Musik begleitete Vortrag, ist die älteste Form der Lyrik, ja aller Dichtung überhaupt: Damit der dichterische Text sich dem musikalischen Rhythmus anpasste und sich dem Gedächtnis der Singenden wie der Zuhörenden besser einprägte als die Prosa, wurde er in Versen verfasst und erhielt eine musiknahe Rhythmik und Metrik.<sup>37</sup>

Bis ins 20. Jahrhundert gelten in manchen Theoriewerken zur Lyrik die Verbindung zur Musik und die Sangbarkeit als die wichtigsten Kennzeichen der Lyrik.<sup>38</sup> So spricht z. B. Gelfert in seinem Band *Wie interpretiert man ein Gedicht?* davon, dass

[a]uf dem Gebiet der lautlichen Ausdrucksmittel die Lyrik viel mit der Musik gemein [hat]. Wie diese kennt sie Rhythmus, Klangfarbe und Melodie. Nur die Harmonik ist ihr verschlossen, da Sprachlaute Geräusche und keine reinen Töne sind [...].<sup>39</sup>

Horn wiederum geht in seiner *Theorie der literarischen Gattungen* von 1998 von einer „besondere[n] Affinität“ zwischen Musik und Lyrik aus, da

doch beide tendenziell gefühlsbetont, expressiv, von Seele zu Seele sprechend [sind]. Daher die Dominanz des Musikalischen in lyrischer Sprache heute noch, [...] konkret die wichtige Rolle, die Klang und Rhythmus in ihr spielen.<sup>40</sup>

Schenk führt diese anhaltende, paradigmatische Verbindung von Lyrik zur gesprochenen Sprache und darüber hinaus zur Musik auf den besonderen

<sup>37</sup> Burdorf, *Gedichtanalyse* (Anm. 25), S. 22f.

<sup>38</sup> Vgl. ebenda, S. 23.

<sup>39</sup> Hans-Dieter Gelfert: *Wie interpretiert man ein Gedicht?* Für die Sekundarstufe. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994, S. 24.

<sup>40</sup> András Horn: *Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft.* Würzburg 1998, S. 19.

Einfluss von Hegels *Vorlesungen zur Ästhetik* zurück.<sup>41</sup> Denn laut Hegel ist „die Poesie [...] ihrem Begriffe nach wesentlich tönend, und dies Erklingen darf ihr, wenn sie vollständig als Kunst heraustreten soll, um so weniger fehlen, als es ihre einzige Seite ist, nach welcher sie mit der äußeren Existenz in realen Zusammenhang kommt.“<sup>42</sup> Hegel fordert daher „eine entschiedene Äußerlichkeit“ des Vortrages von Poesie, um von der/vom DichterIn ausgehend „denselben Zustand des Gemüts, die ähnliche Richtung der Reflexion im *Zuhörer* zu erregen.“<sup>43</sup> Dies glückt nach Hegel umso besser, wenn der Vortrag von Lyrik mit Musik kombiniert wird:

Weil er [der Vortrag, Anm. A. B.] innerlicher bleibt, muss er äußerlich erregender werden. Diese sinnliche Erregung aber des Gemüts vermag nur die Musik hervorzubringen. So finden wir denn auch in Rücksicht auf äußere Exekution die lyrische Poesie durchgängig fast in der Begleitung der Musik.<sup>44</sup>

Im Laufe des 20. Jahrhunderts geht allerdings die Interpretation des Gedichts als naheverwandter Textform des Liedes bei den LyriktheoretikerInnen zunehmend zurück – ohne, wie wir gesehen haben, zu verschwinden. Es bleibt aber zunächst die Auffassung, die gesprochene Sprache sei *das* Medium der Lyrik. So führt Kayser in seiner *Geschichte des deutschen Verses* von 1960 aus:

Der Vers will gehört werden. Ursprünglich war ja unser Gegenstand nichts Gedrucktes und garnicht [sic!] zur optischen Aufnahme bestimmt. Mittelalterliche Gedichte z. B. sind optisch nicht als Verse geschrieben, und manches optisch – also im Druckbild – als Vers Geschriebene ist wohlmöglich garkein [sic!] Vers. Das Druckbild ist erst eine spätere optische Anweisung für ein ursprünglich akustisches Phänomen.<sup>45</sup>

Auch Zumthor (1990) geht davon aus, dass das „Begehren nach der lebendigen Stimme jeder Dichtung inne[wohnt], die in der Schrift im Exil ist.“<sup>46</sup> Schenk hingegen moniert, dass seit Hegel „Aspekte der Schriftlichkeit lyrischer Texte hinter die Dominanz ihrer lautlichen Gestaltung zurücktreten [mussten].“<sup>47</sup> Die Schrift spiele die Rolle eines „verdeckten Mediums“<sup>48</sup>, das nicht wahrgenommen werde, sobald es gelte, den toten Buchstaben in Form des lauten Vortrages wieder Leben einzuhauchen: „Bei der Lektüre bzw. im

<sup>41</sup> Vgl. Klaus Schenk: *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*. Stuttgart/Weimar 2000, S. 13ff.

<sup>42</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Dritter Teil, XV 320, zitiert nach Schenk, *Medienpoesie* (Anm. 41), S. 15.

<sup>43</sup> Hegel: *Ästhetik*. Dritter Teil, XIV 442-443, in: ebenda, mit einem einführenden Essay von Georg Lukács. Berlin 1955, S. 1014 (Markierung von mir, Anm. A. B.).

<sup>44</sup> Hegel, *Ästhetik* Dritter Teil, XIV 452-454, in: ebenda, S. 1021.

<sup>45</sup> Wolfgang Kayser: *Geschichte des deutschen Verses*. Zehn Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten. Bern/München 1960, S. 12.

<sup>46</sup> Paul Zumthor: *Einführung in die mündliche Dichtung*. Berlin 1990, S. 144.

<sup>47</sup> Schenk, *Medienpoesie* (Anm. 41), S. 9f.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 10.

Sprechen muss der poetische Text seine Schriftlichkeit aufheben.<sup>49</sup> Schenk hingegen versucht, in Anschluss an Derridas Phonozentrismuskritik gerade in Bezug auf moderne Lyrik, „die Schrift von ihrer sekundären Funktion zu entbinden“<sup>50</sup>, da sie seiner Meinung nach sowohl im Produktions- als auch im Rezeptionsprozess von Lyrik eine wichtige Rolle spiele. Es gebe ja u. a. schriftliche Elemente (wie Interpunktion, Ziffer oder Verräumlichung), die nicht in lautliche übertragen werden könnten.<sup>51</sup>

Schenk scheint allerdings mit seiner Kritik Eulen nach Athen tragen zu wollen, schließlich wird u. a. von Burdorf ausgeführt, dass im 21. Jahrhundert Gedichte den RezipientInnen meist ohnehin als gedruckte Texte begegnen und folglich (still) gelesen würden.<sup>52</sup> Dies wird auch in Freund's Band *Deutsche Lyrik* deutlich, in dem dieser ganz selbstverständlich davon spricht, dass „[d]as Gedicht Fragen an den Leser [stellt]“<sup>53</sup>. Burdorf erläutert in diesem Zusammenhang:

Liedhaftigkeit ist aber nur für einen Teil der Lyrik kennzeichnend, dessen Bedeutung im 20. Jahrhundert weiter abgenommen hat. Auch das Sprechen, das auswendige Rezitieren oder Vorlesen von Gedichten wird immer weniger praktiziert. Unverzichtbar dagegen ist [...] heute die Schriftform als Medium des Dokumentierens, Tradierens und Rezipierens von Lyrik: Wenn wir von Gedichten sprechen, meinen wir zunächst die in Einzeldrucken, häufiger aber in Sammelbänden und Anthologien zusammengestellten Gedicht-Texte; das Sprechen dieser Texte erscheint als sekundäres Phänomen.<sup>54</sup>

Korte wiederum ortet anhand experimenteller Arbeiten von Kling oder Ostermaier, welcher seinem Gedichtband *Heartcore* (1999) eine CD beifügte, eine „sich abzeichnende Renaissance der Rolle des Sprechens und Hörens von Lyrik.“<sup>55</sup> Auch die sich zunehmender Bekanntheit und Beliebtheit erfreuende *Poetry-Slam*-Szene im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert belegt diesen Trend.<sup>56</sup>

---

<sup>49</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 28.

<sup>51</sup> Vgl. ebenda, S. 24. Was Schenk nicht ausführt, ist die Tatsache, dass es auch lautliche Phänomene eines vorgetragenen Gedichtes gibt, die nicht in Schrift übersetzbar sind. Zur Stimme und ihren Möglichkeiten vgl. Sigrid Weigel: Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven. In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main 2006, S. 16-39, hier S. 17ff.

<sup>52</sup> Vgl. Burdorf, Gedichtanalyse (Anm. 25), S. 41.

<sup>53</sup> Winfried Freund: *Deutsche Lyrik*. München <sup>2</sup>1990, S. 11.

<sup>54</sup> Burdorf, Gedichtanalyse (Anm. 25), S. 23f.

<sup>55</sup> Franz-Josef Holznagel, Hans-Georg Kemper, Hermann Korte et al.: *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart 2004, S. 659.

<sup>56</sup> Für den englischsprachigen Raum vgl. die Dissertation von Julia Novak: *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Dissertation: Wien 2010.

Es bleibt also zu konstatieren, dass die Mediendiskussion in Bezug auf die Lyrik keine ein für alle Mal beantwortete Frage darstellt. Gedichte können sowohl gelesen als auch (auf musikalische Weise) vorgetragen werden, wenngleich nicht alle Möglichkeiten bei allen Gedichten realisierbar sind. Ein Wechsel des Mediums von Stimme auf Schrift stellt einen jahrhundertealten Usus dar, wie sich am Beispiel der Notation von Liedtexten von Volks- und Kirchenliedern zeigt.<sup>57</sup> Diese Praktiken haben sich bis ins 21. Jahrhundert auch in den Bereich der Populärmusik forttradiert, indem Platten oder CDs Textbooklets beigefügt oder Internetforen angelegt werden, deren Zweck der Download von Songtexten darstellt.<sup>58</sup> Was den Wechsel vom Medium der Schrift auf die Stimme angeht, so zeigt sich u. a. im Falle von Vertonungen wie Beethovens Fassung von Schillers *Ode an die Freude*, dass auch dieser über die Jahrhunderte erfolgreich praktiziert wurde. Dabei darf in Hinblick auf das Zusammenspiel der unterschiedlichen Medien nicht außer Acht gelassen werden, dass bei einem (musikalischen) Vortrag der schriftlichen Fassung mitunter neue Bedeutungsqualitäten und -modalitäten verliehen werden. So kann über den Einsatz verschiedener Vortragsmodalitäten (laut-leise, langsam-schnell, hoch-tief u. a.)<sup>59</sup> und das Spiel mit spezifischen Qualitäten der vortragenden Stimme Einfluss auf die semantische Ebene des Textes geübt werden.<sup>60</sup> Auch eine Veränderung des musikalischen Rahmens – wie dies bei Neuvertonungen oder im Falle der Populärmusik bei *Coverversionen*<sup>61</sup> der Fall ist – kann Bedeutungsebenen des Textinhalts verändern.

Wiewohl sich die medialen Fragen als komplex erweisen, hat sich gezeigt, dass Lieder und Gedichte eine jahrtausendealte gemeinsame Tradition aufweisen. Dementsprechend beansprucht auch Lampings unten stehende „Minimaldefinition“<sup>62</sup> von Lyrik sowohl für Liedtexte als auch Gedichte i. e. S. Gültigkeit. Denn beide stellen eine mündliche *oder* schriftliche Rede in Versen dar, wobei

---

<sup>57</sup> Vgl. Burdorf, Gedichtanalyse (Anm. 25), S. 24.

<sup>58</sup> Als Beispiel sei folgende Liedtextdatenbank genannt: URL: <http://www.songtext.net> (Stand Dezember 2011).

<sup>59</sup> Vgl. Helmut Rösing: III. Klangfarbe und Sound in der westlichen Musik. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil Bd. 8. Kassel/Basel/London et al. <sup>2</sup>1996, Sp. 156-159, hier Sp. 155f.

<sup>60</sup> Zu den unterschiedlichen Möglichkeiten des Einflusses der Intonation auf die semantische Ebene des Satzes vgl. Ekkehard König und Johannes Brandt: Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive. In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hrsg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main 2006, S. 111-129, hier S. 122f.

<sup>61</sup> Ein berühmtes Beispiel dafür ist Jimi Hendrix' Interpretation der amerikanischen Bundeshymne *A Star-Spangled Banner*, vgl. Jimi Hendrix: Live at Woodstock. (Deluxe Edition). Universal 2005.

<sup>62</sup> Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen <sup>2</sup>1993, S. 79.



[a]ls Versrede hier jede Rede bezeichnet werden [soll], die durch ihre besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht. Das Prinzip dieser Segmentierung ist die Setzung von Pausen, die durch den Satzrhythmus der Prosa, und das heißt vor allem: durch die syntaktische Segmentierung des Satzes nicht gefordert werden. Das Segment, das durch zwei solche, aufeinander folgende Pausen geschaffen wird, ist der Vers. In diesem Sinne ist der Vers zunächst als eine rhythmische Einheit aufzufassen, und als solche stellt er ein grundsätzlich anderes Redesegment dar als die syntaktische Einheit des Satzes.<sup>63</sup>

Sowohl Liedtexte als auch Gedichte sind in Versen gegliedert, wobei die Verseinteilung und rhythmische Gliederung nicht mit der syntaktischen Einheit der Sätze resp. dem Satzrhythmus der Prosa zusammenfällt. Auf formaler Ebene lassen sich also keine Unterschiede ausmachen. Damit widmen wir uns der zweiten eingangs gestellten Frage nach einem von welcher Seite auch immer unterstellten *qualitativen* Unterschieds zwischen Liedtexten und Gedichten. Dabei zeigt sich, dass insbesondere die seit Anfang des 20. Jahrhunderts massenhaft produzierte Populärmusik dem Vorwurf der qualitativen Minderwertigkeit ausgesetzt ist.

## 2.2 Populärmusiktexte

Das anhaltende, negative Image der Populärmusik des 20. Jahrhunderts geht u. a. auf die Haltung der Frankfurter Schule, insbesondere auf Theodor W. Adornos Kritik zurück, nach der es sich im Gegensatz zu klassischer resp. zu Avantgarde-Musik bei populärer Musik um „standardized, repetitive music“<sup>64</sup> handelt. In einem Text von 1941 heißt es:

A clear judgement concerning the relation of serious music to popular music can be arrived at only by strict attention to the fundamental characteristic of

<sup>63</sup> Ebenda, S. 24f. Unter ‚Rede‘ versteht Lamping „jede sprachliche Äußerung [...], die eine sinnhaltige, endliche Folge sprachlicher Zeichen darstellt“ (ebenda, S. 23). Merkmale der mündlichen oder schriftlichen Rede sind also Sprachlichkeit, Sinnhaltigkeit, Sukzessivität und Endlichkeit (vgl. ebenda, S. 23). Metrische Regelmäßigkeit und Reim stellen für Lamping fakultative Eigenschaften eines Verses dar (vgl. ebenda, S. 25ff.). Lampings Definition des Gedichts als Versrede schließt Gedichte der Visuellen Poesie, die keine sprachlichen Zeichen enthalten, dezidiert aus (vgl. ebenda, S. 31). Burdorf bezeichnet Lampings Definition als „dürr“ (in: Burdorf, Gedichtanalyse, Anm. 25, S. 21), da sie seiner Meinung nach der Fülle der historischen Formen des Gedichts nicht gerecht wird. Er nennt weitere fakultative Definitionsmerkmale von Gedichten: eine über die Versform hinausgehende grammatische Abweichung von der Alltagssprache (z. B. mittels Reim, Metrum, klanglicher Besonderheiten u. Ä.); relative Kürze des Textes; Selbstreflexivität des Textes; unvermittelte, einfache Redesituation; unmittelbare Ansprache der/s Lesenden; verdichteter, von Wiederholungen gekennzeichneter Wortgebrauch; liedartiger Charakter (vgl. ebenda, S. 21).

<sup>64</sup> Keith Negus: *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge 1996, S. 9.

popular music: standardization. The whole structure of popular music is standardized, even where the attempt is to circumvent standardization. Standardization extends from the most general features to the most specific ones. Best known is the rule that the chorus consists of thirty-two bars and that the range is limited to one octave and one note. The general types of hits are also standardized: not only the dance types, the rigidity of whose pattern is understood, but also the 'characters' such as mother songs, home songs, nonsense or 'novelty' songs, pseudo-nursery rhymes, laments for a lost girl. [...]. Serious music, for comparative purposes, may thus be characterized: Every detail derives its musical sense from the concrete totality of the piece which, in turn, consists of the life relationship of the details and never of a mere enforcement of a musical scheme.<sup>65</sup>

Wie aus diesen Worten hervorgeht, ist es laut Adorno nicht nur die Musik, sondern auch der Text der Lieder, der einer Standardisierung unterliegt. Wie Frith viele Jahre nach Adorno betont, ist es vor allem der Vorwurf der Banalität, mit dem Songtexte wiederholt konfrontiert werden,<sup>66</sup> da die Kunst des Textens von Populärmusik als „formula writing“<sup>67</sup> aufgefasst wird. Es sind also einerseits die mangelnde ästhetische Qualität und andererseits die fehlende Kreativität sowie Originalität seitens der/s Künstlerin/s, welche beklagt werden.<sup>68</sup>

Die/Der HörerIn rezipiert nach Adorno diese Art Musik in der Freizeit, „to escape from work“ und „to escape boredom“<sup>69</sup>, sie/er bleibe dabei passiv. Populärmusik wird nach Adorno produziert, um in der Gesellschaft den Status Quo aufrechtzuerhalten, anstatt kritisches Denken und Auseinanderset-

<sup>65</sup> Theodor W. Adorno (unter Mitarbeit von George Simpson): On Popular Music [1941]. In: Simon Frith und Andrew Goodwin (Hrsg.): On Record. Rock, Pop and the Written Word. New York 1990, S. 301-314, hier S. 302f.

<sup>66</sup> Vgl. Simon Frith: Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop. New York 1988, S. 108.

<sup>67</sup> Ebenda, S. 105. Wie Frith a. a. O. ausführt, äußert sich dieser Umstand u. a. auch in dem Usus, dass zwar für Musikstücke nicht aber für Liedtexte Tantiemen an die/den AutorIn bezahlt werden.

<sup>68</sup> Vgl. Shusterman, Kunst Leben (Anm. 18), S. 116f. Die ersten wissenschaftlichen Arbeiten zu Populärmusiktexten – im US-amerikanischen Raum durchgeführte Inhaltsanalysen in den 1940er Jahren – bestätigen zunächst dieses Diktum, wobei Frith konstatiert, dass „such a findig is, one could say, a necessary result of the coding process“ (in: Simon Frith: Performing Rites. On the Value of Popular Music. Oxford 1996, S. 160). Frith geht in seinem Essay *Why Do Songs Have Words?* auf frühe soziologische Inhaltsanalysen in Amerika der 1950er und 1960er Jahre ein. Ziel dieser Arbeiten war es nach Frith nicht, die Texte hinsichtlich ihrer Textstrukturen oder ihrer inhaltlichen Qualitäten zu untersuchen, sondern die Wechselwirkungen zwischen Gesellschaft und Text zu analysieren: Untersucht werden sollte, ob Poplyrics gesellschaftliche Bedürfnisse oder Einstellungen der RezipientInnen widerspiegeln, manipulieren o. Ä., vgl. Frith, Essays (Anm. 66), S. 105ff.

<sup>69</sup> Beide Zitate: Adorno, Popular Music (Anm. 65), S. 310.

zung mit der eigenen Position anzuregen.<sup>70</sup> Die Funktionsweise der populären Kunst bestehe lediglich darin, Pseudo-Bedürfnisse zu erwecken und zu befriedigen, während das Publikum von der ‚Wirklichkeit‘ abgelenkt werde, d. h. Kultur werde zu Zwecken der Dominierung und Manipulation der Massen instrumentalisiert.<sup>71</sup> Nach Adorno ist populäre Kunst also nachgerade schädlich für die Bevölkerung – eine Position, die er wohl durch seine Eindrücke im nationalsozialistischen Deutschland und, nach seiner Flucht, in den USA erworben hat: Während die Nazis die neuen Technologien des Phonographen, des Radios oder Tonkinos zu Propagandazwecken nutzen, werden in den USA dieselben zur Distribution kommerzieller Kulturprodukte verwendet.<sup>72</sup> Das Herausbilden der neuen Technologien zur Aufzeichnung und Reproduktion von musikalischen Darbietungen Ende des 19. Jahrhunderts hat also einen entscheidenden Anteil daran, dass sich vermehrt (politische) Einsatzmöglichkeiten für Musik entwickelt haben.<sup>73</sup>

Musik erscheint in diesem Zusammenhang als eine vom Industriekapitalismus geprägte Massenkultur,<sup>74</sup> wobei Strinati Massenkultur definiert als „popular culture which is produced by mass production industrial techniques and is marketed for a profit to a mass public of consumers.“<sup>75</sup> Für das Feld der Musik spezifiziert Adorno allerdings, dass nur die Distribution und Promotion als ‚industriell‘ zu kennzeichnen sind, während die Produktion immer noch ‚individualistisch‘, also in verschiedenen Händen bleibt – sprich denen der KomponistInnen, der TontechnikerInnen, der MusikerInnen etc.<sup>76</sup> Was die/den Rezipientin/en betrifft, so spricht Adorno von einer ‚Pseudo-Individualisierung‘, indem dieser/m suggeriert werde, sie/er habe durch den offenen Markt die Möglichkeit zur Wahl der individuell passenden Produkte, vergessend, dass diese schon einmal für sie/ihn gehört, also ‚vorverdaut‘ worden seien.<sup>77</sup> Im eigentlichen Sinne aber stelle das Publikum der populären Musik eine homogene Masse dar.<sup>78</sup>

Gerade die Sichtweise einer populären, standardisierten, ästhetisch minderwertigen Massenkultur, die einer hehren Hochkultur mit Anspruch auf Originalität jedes einzelnen Produkts, garantiert durch die Genialität der

<sup>70</sup> Vgl. Negus, *Popular Music* (Anm. 64), S. 9f. Vgl. auch Strinati: „The masses, in Adorno’s eyes, become completely powerless. Power lies with the culture industry. Its products encourage conformity and consensus which ensure obedience to authority, and the stability of the capitalist system” (in: Dominic Strinati: *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London/New York 1995, S. 64).

<sup>71</sup> Vgl. ebenda, S. 67f.

<sup>72</sup> Vgl. Negus, *Popular Music* (Anm. 64), S. 8f.

<sup>73</sup> Vgl. ebenda, S. 7.

<sup>74</sup> Vgl. Christina Lutter und Markus Reisenleitner: *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien 2002. Lutter/Reisenleitner 2002, S. 47.

<sup>75</sup> Strinati, *Theories of Popular Music* (Anm. 70), S. 10.

<sup>76</sup> Vgl. Adorno, *Popular Music* (Anm. 65), S. 306.

<sup>77</sup> Vgl. ebenda, S. 308.

<sup>78</sup> Vgl. Shusterman, *Kunst Leben* (Anm. 18), S. 136.

KünstlerInnenpersönlichkeit, gegenübersteht, scheint es zu sein, die in Schweikarts Worten zu Beginn unseres Kapitels mitschwingt, wenn er davon spricht, dass „Pop-Poeten“ plötzlich zu „Dichtern“ werden könnten, indem „schwarz auf weiß“<sup>79</sup> nebeneinander gedruckt der Unterschied zwischen beider Dichtwerk gar nicht mehr so groß sei. Dieser Rechtfertigungsversuch Schweikarts in Bezug auf sein eigenes Unternehmen im Jahre 2000 mag erstaunen, zeigt allerdings die anhaltende Wirkung der Sichtweise Adornos und seiner NachfolgerInnen. Im deutschsprachigen Raum liegen dementsprechend kaum akademische und im speziellen literaturwissenschaftliche Analysen von populären Liedtexten vor – „[z]u Unrecht“<sup>80</sup>, wie Burdorf in seiner *Einführung in die Gedichtanalyse* 1997 feststellt, womit er wohl auf die unterschätzte Qualität der Texte hinweist.<sup>81</sup>

Laut Laferl haben lediglich populäre Lieder politischen Inhalts Einzug in literaturwissenschaftliche Agenden gehalten, die vor allem dem Genre des sogenannten Protestliedes angehören, wozu Werke von Wolf Biermann<sup>82</sup> oder Franz Josef Degenhardt zu zählen sind.<sup>83</sup> Dabei bleibt festzuhalten, dass es für Biermann oder Degenhardt ganz natürlich war, ihre Lieder auch in Gedichtanthologien, also in gedruckter Form, zu publizieren. Laferl bezeichnet das Phänomen des Protestliedes als „rather short-lived“ und setzt seine ‚Hochzeiten‘ zwischen 1960 und 1980 fest, während danach sowohl die Produktion als auch das Interesse seitens der WissenschaftlerInnen seiner Meinung nach wieder abebbte.<sup>84</sup> Den Grund für die zunächst gesteigerte Beachtung des Protestliedes ortet Laferl in einem veränderten Status Quo der Kunsttheorie, da seit den 1960er Jahren das Politische und Soziale in den „catalogue of criteria for aesthetic judgement [...]“<sup>85</sup> aufgenommen worden waren. So geht auch Korte in der von ihm mitverfassten *Geschichte der deutschen Lyrik* von einer Zäsur in der Lyrik der 1960er aus, die sich wie folgt charakterisieren lässt:

---

<sup>79</sup> Schweikart, Intro (Anm. 34), S. 11.

<sup>80</sup> Burdorf, *Gedichtanalyse* (Anm. 25), S. 27.

<sup>81</sup> So stellt Burdorf den einzigen mir bekannten Autor/Herausgeber dar, der in eine Sammlung oder Analyse von deutschsprachiger Lyrik (nach 1945) einen Populärmusiktext aufnimmt (ebenda, S. 27f.). Burdorf analysiert Herbert Grönemeyers Lied *Luxus* aus dem Jahre 1990, das ein politisches Thema aufgreift: Es stellt nach Burdorf einen „Abgesang auf die Gesellschaft der alten Bundesrepublik vor dem Beitritt der ostdeutschen Länder“ (ebenda, S. 27) dar.

<sup>82</sup> Siehe dazu z. B. Thomas Rothschilds Analyse von Wolf Biermanns *Chile – Ballade vom Kameramann*, in: Walter Hinck (Hrsg.): *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik*. Frankfurt am Main 1979, S. 272-279.

<sup>83</sup> Vgl. Burdorf, *Gedichtanalyse* (Anm. 25), S. 26f.

<sup>84</sup> Direktes und indirektes Zitat in: Christopher Laferl: „Record it, and let it be known“. *Song Lyrics, Gender, and Ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad and Tobago from 1920 to 1960*. Wien 2005, S. 62.

<sup>85</sup> Ebenda, S. 62.

Der Konnex von Politik und Lyrik war ein deutliches Indiz für die Epochenzäsur der sechziger Jahre. Lyrik hatte indes im Selbstverständnis ihrer Produzenten keine andere politische Funktion als diejenige einer unabhängigen Stimme der Kritik.<sup>86</sup>

DichterInnen geht es also nunmehr darum, sich an der ‚Wirklichkeit‘ zu orientieren und das Schreiben als gesellschafts- und zeitkritisches Unterfangen aufzufassen.<sup>87</sup> Auf diese Weise entstehen sowohl das Protestgedicht als auch das Protestlied, welche nach Korte unmittelbare Reaktionen auf aktuelle Ereignisse, Missstände und Skandale darstellen und sich als Teil einer politischen Bewegung präsentieren.<sup>88</sup> Der/m ProtestlyrikerIn schwebt dabei „ein Begriff politischen Handelns“ vor, „der sein Gedicht unmittelbar zur Aktion werden lassen möchte. Die Präsentation von Lyrik in schmalen schmucken Bändchen wird für einen Moment obsolet.“<sup>89</sup>

Die Gründe für den darauffolgenden Rückzug des unmittelbaren, sich in konkrete Aktionen überführbaren Politischen aus der Lyrik ortet Korte in der Enttäuschung der 1968er-Bewegung, welche zu einem neuen Selbstverständnis der AutorInnen führt. Es sollte ein „Schwenk vom politisch-agitatorischen Utopie-Panorama hin zur Konzentration auf die Widersprüchlichkeit von Alltagshandeln und politischer Selbsteinschätzung, von utopischem Traumziel und gegenwärtiger Lebenspraxis“<sup>90</sup> vollzogen werden.

Insgesamt aber weist die deutschsprachige Lyrik eine lange politische Tradition auf, wie Hinderer nachzuweisen versucht, wobei er ‚Politik‘ mit Max Weber als Streben nach einem Machtanteil oder nach Beeinflussung der Verteilung der Macht definiert.<sup>91</sup> Dementsprechend unterscheidet Hinderer politische Lyrik, welche sich als herrschaftsstabilisierend, oder solche, welche sich als herrschaftskritisch darstellt. Zudem können Kennzeichen politischer Lyrik die implikativ-thetische (d. h. sein Publikum zu Agitation aufrufen wollende) Rede oder die explikativ-argumentative (d. h. sein Publikum rational überzeugen wollende) Rede sein.<sup>92</sup> Allerdings wird, so Hinderer, der politischen Lyrik immer wieder der Vorwurf ästhetischer Armut gemacht: Zwischen Politik und Ästhetik scheint ein gewisser Widerspruch zu bestehen, schließlich gehe es

dieser Art von Dichtung nicht um die Autonomie ästhetischer Reizwerte, sondern um die Zweckdienlichkeit ästhetischer Mittel für spezifische Intenti-

<sup>86</sup> Holznagel/Kemper/Korte et al., *Geschichte der deutschen Lyrik* (Anm. 55), S. 598.

<sup>87</sup> Vgl. ebenda, S. 596.

<sup>88</sup> Vgl. Hermann Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2., völlig neu bearbeitete Auflage.* Stuttgart/Weimar 2004, S. 122f.

<sup>89</sup> Ebenda, S. 124 (Markierung aus dem Original nicht übernommen).

<sup>90</sup> Holznagel/Kemper/Korte et al., *Geschichte der deutschen Lyrik* (Anm. 55), S. 629f.

<sup>91</sup> Vgl. Walter Hinderer: Versuch über den Begriff und die Theorie politischer Lyrik. In: ders. (Hrsg.): *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland.* Stuttgart 1978, S. 9-42, hier S. 22.

<sup>92</sup> Vgl. ebenda, S. 27.

onen [...]. Solche Texte wählen deshalb ihre ästhetischen Mittel nach der Maßgabe ihrer Zweckdienlichkeit aus, ihre Struktur wird also durch den Intentionsgegenstand bestimmt, und sie haben von Anfang an Gebrauchswertcharakter.<sup>93</sup>

Politische Lyrik entsteht zudem in bestimmten historischen Situationen und wird in manchen Fällen – ist dieser spezifische Produktions- und Rezeptionskontext nicht mehr gegeben – unverständlich oder verliert an Aktualität, d. h. an Relevanz. Sie scheint für den Moment produziert, was Korte auch für das Protestlied bestätigt, indem er davon ausgeht, dass nicht „alles, was in jenen Jahren produziert wurde, den Tag überdauert hat. [...] Ein Beispiel dafür ist der Protestsong der 60er Jahre.“<sup>94</sup> Populärmusik und politische Lyrik teilen also in ihrer Beurteilung das Schicksal des Verdikts der Vergänglichkeit und ästhetischen Schlichtheit, während es die hohe Lyrik ob ihrer ästhetischen Fülle ist, die ‚bleibt‘. Diese binäre Konstruktion ist indes auch bei AutorInnen vorzufinden, so z. B. meint ‚Poplitterat‘ Rolf Dieter Brinkmann: „Ich hätte gern viele Gedichte so einfach geschrieben wie Songs.“<sup>95</sup> Korte schließlich zitiert Thomas Kling in Bezug auf die Lyrik der 1990er Jahre: „Was darf das Gedicht dieser Jahre keinesfalls sein? Ich meine laut: Rezeptions- und Unterhaltungsindustrie.“<sup>96</sup>

Trotz der anhaltenden Vernachlässigung der ‚formula writing‘-Texte der Populärmusik von Seiten der Literaturwissenschaft gibt es von akademischer Seite auch jahrzehntelange Bemühungen, dem nachgeordneten Status der populären Kunst als ‚minderwertiger, banaler Kunst‘, also dem „verdammenden Pessimismus“ seitens der an der Frankfurter Schule orientierten Kritik, mit einem „begeisterten Optimismus“<sup>97</sup> entgegenzutreten, was interessanterweise wieder mit einer Politisierung der Kunst einhergeht. Hierbei richtet sich das (akademische) Interesse in Bezug auf die Populärmusik allerdings nicht auf die (politischen) Texte per se, sondern auf das Politische der Populärmusik als alltäglicher Praxis.

### 2.3 Populärmusik als politischer Widerstand

Es sind die *Cultural Studies*<sup>98</sup> britischer Provenienz, die sich 1964 in Birmingham im *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) institutionalisier-

<sup>93</sup> Ebenda, S. 10.

<sup>94</sup> Korte, Deutschsprachige Lyrik seit 1945 (Anm. 88), S. 126.

<sup>95</sup> Rolf Dieter Brinkmann: Westwärts 1 & 2. Gedichte. Reinbek bei Hamburg 1975, S. 7.

<sup>96</sup> Thomas Kling: Itinerar. Frankfurt am Main 1997, S. 51; vgl. dazu Holznaegel/Kemper/Korte et al., Geschichte der deutschen Lyrik (Anm. 55), S. 663.

<sup>97</sup> Beide Zitate: Shusterman, Kunst Leben (Anm. 18), S. 120.

<sup>98</sup> Zur Geschichte und Institutionalisierung der *Cultural Studies*, auf die hier nur marginal und in sehr verkürzter Form eingegangen werden kann, vgl. Lutter/Reisenleitner, *Cultural Studies* (Anm. 74), S. 15-45; vgl. auch Roger Bromley, Udo Göttlich und Cars-