

Jakob J. Baier
*Illuminati,
Rothschilds,
Zionisten*

Antisemitismus
im deutschen
Gangsta-Rap

Illuminati, Rothschilds, Zionisten

Jakob J. Baier, Dr. phil., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bielefeld.

Jakob J. Baier

Illuminati, Rothschilds, Zionisten

Antisemitismus im deutschen Gangsta-Rap

Campus Verlag
Frankfurt/New York

We acknowledge support for this publication by the DFG, Deutsche Forschungsgemeinschaft and the Open Access Publication Fund of Bielefeld University.

Die Promotion wurde durch die Hans-Böckler-Stiftung gefördert.

**Hans Böckler
Stiftung** 

Mitbestimmung · Forschung · Stipendien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Der Text dieser Publikation wird unter der Lizenz »Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0 International« (CC BY-NC-ND 4.0) veröffentlicht. Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>



Verwertung, die den Rahmen der CC BY-NC-ND 4.0 Lizenz überschreitet, ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für die Bearbeitung und Übersetzungen des Werkes.

Die in diesem Werk enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Quellenangabe/Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

ISBN 978-3-593-52063-6 Print

ISBN 978-3-593-46139-7 E-Book (PDF)

DOI 10.12907/978-3-593-46139-7

© 2025. Alle Rechte bei Campus Verlag in der Verlagsgruppe Beltz,
Werderstr. 10, 69469 Weinheim, info@campus.de.

Umschlaggestaltung: Verlagsgruppe Beltz

Satz: le-tex xerif

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Beltz Grafische Betriebe ein Unternehmen mit finanziellem Klimabeitrag (ID 15985-2104-1001).

Printed in Germany

www.campus.de

Für die Fam

Inhalt

Gangsta-Rap als popkultureller Antisemitismus? – Zur Einleitung	13
1. Forschungsstand	21
1.1 Zur Geschichte und Gegenwart des Antisemitismus in der Kultur	21
1.2 Die interdisziplinäre (Gangsta-)Rap-Forschung in Deutschland ..	30
1.3 Antisemitismus – ein blinder Fleck in der deutschen (Gangsta-)Rap-Forschung?	34
2. Erkenntnisinteresse und Fragestellung	41
3. Methodologie und Quellenkorpus	45
3.1 Theoretisch-methodischer Zugang: Dokumentenanalyse trans- und multimedialer Texte des Gangsta-Rap	45
3.2 Quellenkorpus	51
4. Vom Anfang des Rap zum Ende des ECHO – eine historische Rekonstruktion	53
4.1 Die Entstehung des Rap in den USA	53
4.1.1 Die Entstehung des amerikanischen Gangsta-Rap	59
4.1.2 Krisen, Verschwörungsglaube und Antisemitismus	64
4.1.3 Antisemitismus im zeitgenössischen US-Rap	70
4.2 Die Entstehung des Rap in Deutschland	72
4.2.1 »Das ist nicht Amerika« – deutschsprachiger Rap der 1990er Jahre zwischen Kommerzialisierung und der Suche nach subkultureller Identität	77
4.2.2 »Wollt ihr den totalen Krieg?« – deutschsprachiger Battle- Rap als subkulturelle Gegenbewegung	82
4.2.3 Verschwörungsmythen im deutschsprachigen Rap der frühen Nullerjahre	86

4.3	Die Etablierung des Straßen- und Gangsta-Rap in Deutschland ..	90
4.3.1	Selbstethnisierung und Revitalisierung des Nationalen ab Mitte der Nullerjahre	94
4.3.2	»Zieh« die Schussweste an, Bitch, die 90er sind vorbei: <i>Straßen- und Gangsta-Rap</i> zwischen Streben nach Authentizität und inszenierter Delinquenz	99
4.4	Gangsta-Rap in den ausgehenden 2010er Jahren: eine Populärkultur zwischen Kommerz und Skandal	101
4.5	Zwischenfazit	103
5.	Inszenierungsnarrative des Gangsta-Rap	107
5.1	Verschränkung von Ethnizität und Klasse – die Ghettoexistenz ..	108
5.2	Die Inszenierung von Authentizität	114
5.2.1	<i>Real Talk</i>	118
5.3.	Die Bedeutung des <i>Battle</i> im Gangsta-Rap	120
5.4	Hypermaskulinität	124
5.4.1	Geschlechterordnung als relationales Konstrukt – Männlichkeit als Abgrenzung zur Weiblichkeit	128
5.4.2	Gewaltgeladene Sexualität – Phallozentrismus und <i>Körperpanzer</i>	131
5.4.3	Gangsta-Rap als Resouveränisierung einer fragilen Geschlechtsidentität	135
5.5	Autoritarismus im Gangsta-Rap	137
5.5.1	Selbstüberzeugung und Selbstheroisierung	138
5.5.2	Der (anti)autoritäre Einzelkämpfer	140
5.5.3	Gangsta-Rapper als autoritäre Charaktere? Genre- Inszenierungen im Spiegel autoritarismustheoretischer Modelle	142
5.6	Zwischenfazit	149
6.	Der Nationalsozialismus als metaphorische Bezugsgröße im Kontext des <i>Battle</i>	151
6.1	Identifikation mit Funktionären und Akteursgruppen des NS-Machapparates	154
6.2	Verächtlichmachung von Opfern der Shoah	156
6.3	Darstellung des <i>Battle</i> -Gegners als (jüdisches) Shoah-Opfer	157
6.4	<i>Kollegah</i> und Auschwitz	158

6.4.1	Antisemitische Textproduktion abseits kommerzieller Lieder? <i>Kollegah</i> im MZEE-Forum	160
6.4.2	Sehnsucht nach Volk, Germanentum und Führersein	166
6.4.3	Autoritarismus und Misogynie – »Das ist Alpha!: Die 10 Bossgebote«	172
6.5	Zwischenfazit	175
7.	Zur klassisch antisemitischen Stereotypie in Texten des Gangsta-Rap ..	179
7.1	Geld, Macht, Immoralität	183
7.1.1	Haftbefehl und <i>die Juden von der Börse</i>	184
7.1.2	Reiche Juden und reiche <i>Yahud</i>	187
7.1.3	Zum antisemitischen Stereotyp der Verschlagenheit: jüdische Anwälte	190
7.1.4	Feindbild Friedman	193
7.1.5	»Ihre Propagandamission« täuschen Abermillion« – jüdische Medienmanipulation	198
7.2	Der antisemitische Rothschild-Mythos als wiederkehrendes Motiv in Texten des Gangsta-Rap	201
7.2.1	Zur Geschichte und Gegenwart des Rothschild-Mythos ...	202
7.2.2	»Ihr Biggie, ich Diddy, ihr Euro, ich Rothschild« – der Rothschild-Mythos im deutschsprachigen Gangsta-Rap als Metapher für Reichtum	204
7.2.3	»Sieh, mein Flow killt wie Illuminati Rothschilds« – »Rothschild« als Chiffre für sinistre Machenschaften	206
7.2.4	»Rothschild-Theorie, jetzt wird ermordet« – <i>Haftbefehls</i> Obsession mit der jüdischen Bankiersdynastie	209
7.3	Zwischenfazit	221
8.	Politikfeindschaft, Antielitarismus, Verschwörungsglaube – Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap als Syndrom konspirationistischer Ideologiefragmente	223
8.1	»Politik redet, doch schaut niemals runter« – Ignoranz, Dekadenz und Korruption als Handlungsmerkmale politischer Akteure	225
8.2	<i>Illuminaten</i> , <i>Bilderberger</i> und die <i>Neue Weltordnung</i> – zur Bedeutung von Verschwörungserzählungen in Liedern des Gangsta-Rap	231
8.2.1	<i>Illuminaten</i> und <i>Freimaurer</i> – alte Mythen in popkulturellem Gewand	231
8.2.2	<i>Bilderberger</i> und die <i>Neue Weltordnung</i> – moderne Verschwörungsideologien im Gangsta-Rap	235

8.2.3	<i>Kollegahs Kampf gegen die New World Order</i>	238
8.3	<i>B-Lash, Fard & Snaga und Nate57</i> – Verschwörungsideologien im sozialkritischen Straßen-Rap	242
8.3.1	<i>Fard & Snaga</i> – autoritäre Rebellion gegen die globalen Eliten	243
8.3.2	<i>Nate57</i> – Antikapitalismus und Verschwörungsglaube	253
8.3.3	<i>B-Lash</i> – ein <i>Truther</i> aus Berlin Kreuzberg?	258
8.4	»Wir philosophieren doch nur!« – Verschwörungsideologien als Kernelement von Hip-Hop-Interviews	265
8.4.1	<i>TV-Strassensound</i> als Wegbereiter für verschwörungsideologische Hip-Hop-Interviews	266
8.4.2	<i>Megafon, 100 % Realtalk und Twitch Talks</i> – autoritärer Populismus, <i>QAnon</i> -Ideologeme und antisemitisches <i>Dog Whistling</i> bei <i>B-Lash</i>	272
8.4.3	Geschichtsrevisionismus, Konspirationismus und Aufrufe zur Gewalt bei <i>Leon Lovelock</i>	289
8.4.4	<i>Kianush</i> – vom interviewten Verschwörungsgläubigen zum Interviewer von Verschwörungsideologen	299
8.4.5	Wahnhaftige Projektionen auf <i>die Rothschilds</i> – <i>Ali therapiert ... Sido</i>	306
8.5	Zwischenfazit	309
9.	Exkurs: Verschwörungsglaube, Autoritarismus und Misogynie – das antisemitische Syndrom als ideologische Schnittstelle zwischen Gangsta-Rap und der extremen Rechten?	313
10.	Provokationen, Propaganda und antisemitische Vernichtungsfantasien – der Staat Israel im Gangsta-Rap	323
10.1	Zur Bedeutung des arabisch-israelischen Konflikts im Gangsta-Rap	326
10.1.1	Vereinzelte Bezugnahmen in den Nullerjahren	327
10.1.2	»Free Palestine« als wiederkehrende Parole	331
10.1.3	»Intifada« als positiver Bezugspunkt	333
10.1.4	»Eine Welt, zwei Parallelen«: der arabisch-israelische Konflikt als Projektionsfläche für globale Ungerechtigkeiten	336
10.2	Dimensionen des israelbezogenen Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap	343

10.2.1	Delegitimierung und Dämonisierung Israels in <i>Ali Bumayes</i> »Palestine« (2014)	344
10.2.2	Islamistische Gewaltfantasien gegen Israel	348
10.2.3	Antisemitische Verschwörungsmymen in der Darstellung des arabisch-israelischen Konflikts: <i>Kollegahs</i> Endkampf in Ostjerusalem	382
10.3	Zwischenfazit	396
11.	Schlussbetrachtung	401
11.1	Kulturhistorische (Dis-)Kontinuitäten und der Mythos der Ursprungserzählung	402
11.2	Dimensionen des Antisemitismus im Gangsta-Rap	403
11.2.1	Projektion des Abstrakten und neidvolles Begehren	404
11.2.2	Von antisemitischen <i>Schiefheilungen</i> zum <i>Erlösungsantisemitismus</i>	405
11.2.3	Verschwörungsideologische Weltbilder und populistische Parolen	408
11.2.4	Israelfeindschaft als verbindendes Element	413
11.3	Subkulturelle Eigendynamiken: zur internen Logik des Feldes ...	415
11.3.1	Transgressionsstreben, Zynismus und Hypermaskulinität als verstärkende Faktoren	416
11.3.2	Repräsentanz, Konjunkturen und einflussreiche Akteure im Feld	418
11.4	Antisemitismus im Gangsta-Rap – ein spezifisch <i>deutsches</i> Phänomen?	420
	Nachwort	427
	Dank	429
	Literatur	433
	Quellen	463
	Lieder	497
	Alben/EPs/Sampler	509
	Musikvideos	511

Gangsta-Rap als popkultureller Antisemitismus? – Zur Einleitung

Ende März 2018 veröffentlichte der Rapper *Kollegah* auf seinen Social-Media-Kanälen ein Video mit dem Titel »ANSAGE AN BILD, RTL und Co. – die Medien gegen Kollegah und Farid Bang« (vgl. *Kollegah* 2018a). Vorausgegangen war eine mehrwöchige mediale Debatte über die Frage, ob Felix Blume alias *Kollegah* und Farid Hamed El Abdellaoui alias *Farid Bang* trotz antisemitischer Inhalte in ihrer Musik für den deutschen Musikpreis ECHO ausgezeichnet werden sollten. »Trotz Hassparolen sind die Rapper für den ECHO nominiert«, hatte die BILD getitelt und sich dabei auf die Textzeile »Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen« von *Farid Bang* aus dem mit *Kollegah* produzierten Lied »08/15« (2017) bezogen (vgl. Ehlig/Berning 2018). Andere Medien griffen das Thema auf und so kam eine breite öffentliche Debatte über Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap in Gang – einem der nach wie vor erfolgreichsten Genre der hiesigen Musikindustrie.

Mit seinem Videostatement reagierte *Kollegah* nun auf die Kritik der Medien. Diese »denken, sie könnten uns mit der Waffe des Antisemitismusvorwurfs schlagen. Das hat immer funktioniert«, so *Kollegah*. Unter der Überschrift »Who is really in control?« illustrierte er seine Aussage durch mehrere Grafiken eines Mannes mit jüdischer Kopfbedeckung, der sich gierig die Hände reibt. Im Hintergrund sind die Konturen eines blauen Davidsterns zu erkennen. Bei der gezeigten Figur handelt es sich um das bekannte antisemitische Meme des *Happy Merchant*.¹ Die verschiedenen Darstellungen der jüdischen Figur mit je unterschiedlicher Frisur und Kleidung suggerieren, sie kontrolliere die US-Notenbank, die Wall Street, das Internet im Allgemeinen und Facebook im Speziellen, Hollywood und das Fernsehen, das Gerichtssystem und die Krebsforschung ebenso wie die Pornoindustrie (vgl. *Kollegah* 2018a). Nicht die Medien – so ließ sich die Botschaft von *Kollegah* deuten – seien verantwortlich für die negative Berichterstattung über seine

1 Zur Bedeutung des *Happy Merchant* als antisemitischen Memes vgl. Stevanović 2022: 136 ff.

Person, sondern der eigentlich Herrschende über den Informationssektor: *der Jude*.

Die von *Kollegah* verbreitete Karikatur des *Happy Merchant* enthält sämtliche Grundelemente der antisemitischen Phantasmagorie. Die Bildsprache ist an die Ästhetik des völkisch-rassistischen Antisemitismus angelehnt: Eine stereotype jüdische Physiognomie – buckliger Rücken, Hakennase, schwulstige Lippen, schiefe Zähne – verweist auf eine vermeintliche biologische Andersartigkeit bzw. Minderwertigkeit von Jüdinnen und Juden. Darüber hinaus bedient das Meme den antisemitischen Topos einer jüdischen Übermacht: Sämtliche Schlüsselinstitutionen in Politik, Wirtschaft, Kultur und Wissenschaft scheinen unter der globalen Kontrolle *des Juden* zu stehen. Dieser steht im Zentrum einer jüdischen Weltverschwörung, die darauf abzielt, alle Lebensbereiche des Menschen zu beherrschen und aus ihnen Kapital zu schlagen.

Seit Jahrhunderten finden jene antisemitischen Erzählungen als »Gerücht über die Juden« (Adorno 1951: 200) Verbreitung. Gerüchte werden in der Regel im Modus des Flüsterns artikuliert – meist hinter vorgehaltener Hand. Sie können sowohl faktische Elemente als auch frei erfundene Behauptungen beinhalten. Sie speisen sich aus mündlichen Überlieferungen und Reproduktionen dessen, was Menschen glauben gehört zu haben. Gerüchte eröffnen einen breiten Raum für Interpretationen, sie leben von Andeutungen und Auslassungen. Sie sind resistent gegenüber Fakten, die ihren Inhalt widerlegen, und sind sie einmal in der Welt, zirkulieren sie nahezu unkontrolliert. Im Prozess der Weitergabe werden die Inhalte des Gerüchts durch die individuelle Wahrnehmung, Interpretation und kognitive Verarbeitung seiner Multiplikator:innen weiter verzerrt. Ein Gerücht wirkt gerade deshalb so stark, weil es so unpräzise ist. Zugleich emotionalisiert es, wird seine Weitergabe doch nicht selten als lustvoll empfunden (vgl. Kirchhoff 2018: 85). Je länger ein Gerücht existiert, desto eher wird ihm Bedeutung geschenkt. Je öfter es gehört wird, desto eher wird ihm ein Wahrheitsgehalt beigemessen. *Wo Rauch ist, ist auch Feuer* oder *irgendetwas Wahres muss ja dran sein* – solche in der Alltagskommunikation beliebte Formeln dienen nicht selten dazu, selbst den abwegigsten Spekulationen und objektiv unwahrem Tratsch noch einen Funken Wahrheit zuzuschreiben.

Dies gilt auch für das antisemitische Gerücht. Bei ihm handelt es sich um weit mehr als um ein bloßes Vorurteil gegenüber Juden, »das als Folge einer defekten Informationsverarbeitung begriffen, mit kognitionspsychologischen Ansätzen der Einstellungsforschung erklärt und durch rationale Aufklärung oder lerntheoretisch orientierte Erziehungs- und Trainingsprogramme überwunden werden kann« (Pohl 2010: 41). Vielmehr äußert sich das *Gerücht über die Juden* als starkes Ressentiment: Es versetzt Menschen in einen Gemütszustand heftiger Erregung, fördert tiefsitzende Affekte wie Zorn, Hass oder Ekel zutage und

berührt dabei meist unbewusst das Seelenleben von Menschen, die von den *Illuminaten*, *Rothschilds* oder *Zionisten* reden und dabei eigentlich *die Juden* meinen. In seiner jahrhundertelangen Tradierung, Fortschreibung und Neukontextualisierung hat sich das *Gerücht über die Juden* zu einem kulturell tief verankerten antisemitischen Wissensbestand entwickelt, der bis in unsere Gegenwart hinein zutiefst wirkmächtig geblieben ist. Das antisemitische Gerücht ist zur subjektiv empfundenen Gewissheit geworden.

An der von *Kollegah* verbreiteten Karikatur des *Happy Merchant* wird deutlich, wie tief antisemitische Erzählungen im (pop)kulturellen Wissenskanon moderner Gesellschaften verankert sind und auf welche große Resonanz sie vor allem bei Menschen stoßen, die von der Komplexität und den Zumutungen der Moderne überfordert sind. Nach den projektiven Wahnvorstellungen von Antisemit:innen tragen Jüdinnen und Juden die Verantwortung für alles, was sie nicht verstehen, was sie fürchten oder was ihnen versagt zu bleiben scheint. Was immer sie in Juden zu erkennen glauben: Sie mögen es nicht. Sie neiden Juden ihren vermeintlichen Reichtum, fürchten sie als angebliche Drahtzieher von allerlei Verschwörungen, sehen in ihnen die Anführer:innen sinistrierer Machtzirkel oder gar die Agenten des Teufels. Juden, so meinen sie, stecken hinter dem Kommunismus und dem Kapitalismus gleichermaßen, sind die wahren Verantwortlichen für 9/11, haben das Coronavirus in die Welt gesetzt und den Coronaimpfstoff entwickelt, kontrollieren sowohl die Unterhaltungs- als auch die Pharmaindustrie und sind verantwortlich für verschiedenste militärische Konflikte in der Welt, allen voran für die im Nahen Osten. Die Liste ließe sich fortführen.

Zu den zentralen Elementen antisemitischen Denkens zählt der Hass auf abstrakte Prinzipien und Mechanismen der Moderne. Den unverstandenen, nicht greifbaren Dynamiken der modernen *Gesellschaft* wird die Vorstellung einer konkreten und organischen *Gemeinschaft* gegenübergestellt. Das verhasste Abstrakte wird dabei mit allem identifiziert und gleichgesetzt, was als jüdisch gilt. Jüdinnen und Juden werden als Personifizierung jener verachteten Prinzipien und Dynamiken der Moderne betrachtet und für die Krisen und Widersprüche der modernen Gesellschaft kollektiv verantwortlich gemacht (vgl. Salzborn 2014: 14). Wo die Prozesse entpersonalisierter Herrschaft in der Moderne als undurchsichtig erscheinen, wird die Schuld an den Krisen und Widersprüchen auf Jüdinnen und Juden projiziert (Personifizierung). Der Kampf gegen das Abstrakte beziehungsweise das ausgemachte Böse (Manichäismus) wird zu einem Befreiungskampf gegen *das Jüdische* (Konstruktion identitärer Kollektive) stilisiert. In seiner äussersten eliminatorischen Form zielt der Antisemitismus auf die Auslöschung aller Jüdinnen und Juden und imaginiert diese folglich als Erlösung der Welt von allen Ungerechtigkeiten (vgl. Schleusener 2010: 73 ff.; Beyer 2015: 576).

Der Antisemitismus liefert somit ein umfassendes Welterklärungsmodell, das für unterschiedliche soziale Milieus und politische Ideologien anschlussfähig ist. Ihn kennzeichnet eine psychische Antriebskraft; er ist nach Sartre »etwas ganz anderes als eine Denkweise. Er ist eine Leidenschaft« (Sartre 2017 [1944]: 10). Als Amalgam von *Weltanschauung* und *Leidenschaft* verknüpft der Antisemitismus kognitive und emotional-affektive Dimensionen (ebd.: 14). Darin ist der »faktische Irrationalismus« (ebd.: 19) der Antisemit:innen begründet: Wut- und Hassaffekte immunisieren gegen Fakten, die das eigene Weltbild irritieren könnten. Zudem verspricht der Antisemitismus einen Lustgewinn, da er der narzisstischen Selbstüberhöhung der Antisemit:innen dient (vgl. ebd.: 20).

Antisemitische Ressentimentstrukturen unterliegen psychodynamischen Prämissen, die ihn von anderen Diskriminierungsformen und menschenfeindlichen Ideologien – wie etwa dem Rassismus – unterscheiden. Zwar ist der Antisemitismus historisch² wie weltanschaulich eng mit rassistischen Ideologien verwoben,³ jedoch zeigen sich zwischen dem Antisemitismus – einer ambivalenten, antimodernen Weltanschauung – und dem Rassismus – einem kolonialhistorisch geprägten, sozialen Dominanzsystem – Unterschiede bezüglich ihrer jeweiligen ideologisch-affektiven Deutungen von Machtrelationen. Anders als der Rassismus beruht der Antisemitismus auf einer höchst ambivalenten und widersprüchlichen Objektbeziehung. In der antisemitischen Wahrnehmung erscheinen Jüdinnen und Juden einerseits als minderwertig und unterlegen, andererseits aber auch als überlegen und machtvoll (vgl. Rensmann 2004: 148). Während rassistische Vorstellungen eine Beherrschbarkeit des rassifizierten, als minderwertig erachteten Objekts versprechen, tendiert die verschwörungsideologische, paranoid-projektive antisemitische Ideologie teleologisch zur Vernichtung (vgl. Pohl 2009: 54). In einer manichäischen Unterteilung der sozialen Umwelt erscheint *der Jude* als Personifikation des unbeherrschbaren Bösen, das es im äußersten Fall aus der Welt zu schaffen gilt. Insofern bilden »die Juden nicht eine Minorität, sondern die Gegenrasse, das negative Prinzip als solches; von ihrer Ausrottung soll das Glück der Welt abhängen« (Adorno/Horkheimer 2017 [1944]: 117).

Judenfeindliche Bilder und Erzählungen sind in die europäische Kulturschichte eingeschrieben. Sie entstammen einer jahrhundertealten Tradition der religiösen Judenfeindschaft. Wo das Christentum herrschte, wurden Jüdinnen und Juden zunächst zu Fremden und, sofern sie sich nicht zum Mehrheits-

² Zur Entwicklung des modernen Antisemitismus im Zeitalter der sogenannten »Rassentheorien« vgl. Geulen 2010: 278 ff.; Hufenreuter 2010: 272 f.

³ Zum Verhältnis von Rassismus und Antisemitismus vgl. Eckmann 2015: 157 ff.; Grimm 2016: 4; Rahner/Riebe 2016: 128 ff.; Bernstein/Küpper 2022: 265 ff.

glauben bekehren ließen und allein durch ihre bloße Existenz die christliche Heilsgewissheit in Frage stellten, zum Hassobjekt (vgl. Nirenberg 2015: 97 ff.). Beim Übergang in die Moderne wurden die alten Mythen in ein neues Gewand gekleidet. Das Reservoir judenfeindlicher Imaginationen von angeblichen Gottesmördern und Brunnenvergiftern wurde erweitert durch Vorstellungen von Jüdinnen und Juden als vermeintlichen Volksschädlingen und Weltverschwörern. In diesen antisemitischen Phantasmen repräsentieren Jüdinnen und Juden nicht nur das *andere*, sondern verkörpern das ultimativ Böse, das es in letzter Konsequenz zu vernichten gelte. Die Shoah – und mit ihr die historisch präzedenzlose, teils massenindustrielle Ermordung von sechs Millionen europäischen Jüdinnen und Juden – war der Versuch, jene Erlösungsfantasie Wirklichkeit werden zu lassen (vgl. Friedländer 2008: 87 ff.).

Nach dem Ende des NS-Regimes waren die antisemitischen Ressentiments keineswegs verschwunden. Vielmehr wurden judenfeindliche Argumentationen an die gesellschaftlichen Kommunikationsbedingungen und die politische Kultur der beiden neu gegründeten deutschen Staaten angepasst. So vermengten sich die im öffentlichen Diskurs weitgehend tabuisierten antisemitischen Narrative mit Motiven der Schuldabwehr und Erinnerungsverweigerung (vgl. Adorno 1975: 121 ff.), fanden Formen der »Umwegkommunikation« (Bergmann/Erb 1986: 230) und artikulierten sich etwa im Hass auf den jüdischen Staat Israel (vgl. ebd.). In Teilen der Linken erhielten antisemitische Argumentationen einen antiimperialistischen und antikapitalistischen Anstrich und knüpften an Traditionsbestände des linken Antizionismus an (vgl. Holz/Haury 2021: 58 ff.). In rechtsextremen Milieus lebten antisemitische Mythen und Bildsujets nahezu ungebrochen fort und erfahren seit einigen Jahren über Verschwörungsideologien wie die des »Großen Austauschs« eine Modernisierung (vgl. Botsch 2019: 33). Darüber hinaus ist der Glaube an eine vermeintlich jüdische bzw. zionistische Weltverschwörung seit Beginn des 20. Jahrhunderts zentraler Bestandteil islamistischer Ideologie und bildet heute eine wesentliche Quelle für die islamistische Gewalt gegenüber Jüdinnen und Juden weltweit (vgl. Jikeli 2019a: 63 ff.).

Die hier kurz skizzierten historischen Entwicklungslinien des Antisemitismus und seiner verschiedenen Ausprägungen verdeutlichen, dass antisemitische Mythen, Bilder und Ideologiefragmente in politischen und kulturellen Räumen unserer Gegenwart tief verankert sind. Heute, 80 Jahre nach der Shoah, in einer Gesellschaft, die auf einem antiantisemitischen Selbstverständnis gründet, bildet die Zirkur nach wie vor einen Raum, in dem antisemitische Bilder und Narrative zirkulieren, neu kontextualisiert werden und somit letztlich *fortleben* und *fortwirken*.

Zwar trifft man im Theater, in der bildenden Kunst, im Film oder in der Literatur nur in seltenen Fällen auf offen artikulierten Hass gegenüber Jüdinnen und

Juden. Wie unverkennbar sich der Antisemitismus jedoch in kulturellen Räumen in Gestalt von Bruchstücken judenfeindlicher Mythologie beobachten lässt, zeigte sich zuletzt an einigen Werken der Kunstschau *documenta fifteen* (2022) in Kassel. Besonders deutlich wurde dies an dem dort ausgestellten Banner »People's Justice« des indonesischen Künstlerkollektivs Taring Padi. Die auf einem acht mal zwölf Meter großen Triptychon gezeigte Darstellung (re)präsentiert ein mänich-äisches Weltbild: Der verkommenen, dekadenten, konsumistischen und ausbeuterischen kapitalistischen Moderne wird das Idealbild einer unberührten, natürlichen Welt der friedvollen und autochthonen Völker entgegengesetzt. Als Personifizierung der kapitalistischen Moderne ist ein Mann mit Anzug und Zigarre im Mund abgebildet, der zudem durch eine stereotyp jüdische Physiognomie – Haken-nase, Reißzähne, blutunterlaufene Augen – gekennzeichnet ist; auch trägt die Figur die für orthodoxe Juden typischen Schläfenlocken (*Pejes*). Ein weiteres Detail wiederum suggeriert eine Gleichsetzung von Juden mit den Nationalisten: Auf dem schwarzen Hut des Mannes prangen SS-Runen. Die unzweifelhaft als Jude markierte Figur wird somit gleich zweifach dämonisiert: Er ist nicht nur Kapitalist, sondern auch Nazi-Scherge (vgl. Deitelhoff et al. 2023).

Zwischen Taring Padis antisemitischer Figur des *Juden* und der von *Kollegah* verbreiteten Grafik des *Happy Merchant* finden sich zahlreiche ästhetische und semantische Parallelen. Beide Repräsentationen des Jüdischen stehen in der Bildtradition des völkisch-rassistischen Antisemitismus,⁴ in beiden Darstellungen erscheint *der Jude* als Repräsentant der kapitalistischen Moderne. Während die durch den *documenta*-Skandal befeuerte Debatte den Blick auf die Bedeutung des Antisemitismus in der bildenden Kunst als Teil der Hochkultur geweitet hat, hat sich die bisherige öffentliche Auseinandersetzung über Antisemitismus im Gangsta-Rap als einem zentralen Segment der Popkultur jedoch vorwiegend auf die ECHO-Debatte, den Rapper *Kollegah* und einzelne Textzeilen seiner Lieder beschränkt – und das, obwohl es sich keineswegs um einen Einzelfall handelt. Über das tatsächliche Ausmaß des Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap ist bislang ebenso wenig bekannt wie über seine Entwicklungsgeschichte, die bis zu den Wurzeln der Hip-Hop-Bewegung in den USA zurückreicht.

Die vorliegende Arbeit bietet erstmals eine umfassende wissenschaftliche Analyse des Phänomens Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap als einer der bedeutendsten Sparten der gegenwärtigen Popkultur. Dabei nimmt sie eine Vielzahl von Protagonisten⁵ des Genres in den Blick und untersucht

4 Zur historischen Entwicklung und gegenwärtigen Bedeutung der antisemitischen Bildstereotypie in der Kunst und Kultur vgl. Bernstein/Diddens 2023; Kucharz 2017: 31 ff.

5 Zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit sind die recherchierten Gangsta-Rapper und Genre-Protagonisten, die antisemitisch konnotierte Inhalte vermitteln oder sich im Diskurs über Antisemitismus

anhand von Liedtexten, Musikvideos und medialen Äußerungen der Rapper, wie und in welcher Form Antisemitismus in ihre Musik und ihre öffentliche Persona Eingang gefunden hat, in ihr zum Ausdruck kommt und sie prägt. Die Untersuchung gibt dabei auch Antworten auf die Frage, warum der in die Populärkultur eingesickerte Antisemitismus ausgerechnet im deutschsprachigen Gangsta-Rap so verbreitet ist, so offen zutage tritt und inwiefern diese Musiksparte letztlich zu einer zentralen jugendkulturellen Verbreitungssphäre des *Gerüchts über die Juden* geworden ist.

im Gangsta-Rap einbringen, allesamt männlich. Daher wird in diesen Fällen auf eine genderneutrale Schreibweise verzichtet.

1. Forschungsstand

Eine Untersuchung des Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap berührt zwei Forschungsfelder, die sich hinsichtlich Breite und Umfang der von ihr erbrachten Erkenntnisse merklich voneinander unterscheiden: auf der einen Seite die umfangreiche und stark ausdifferenzierte Forschung von Geschichts-, Kultur- und Sozialwissenschaften zur Geschichte und Gegenwart des Antisemitismus in der Kultur, auf der anderen Seite die sehr überschaubare und wenig systematische interdisziplinäre Forschung zum Gangsta-Rap. Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit verbindet beide Forschungsgebiete, deren Entwicklung zunächst getrennt voneinander nachgezeichnet wird. Davon ausgehend, werden in einer Synthese beider Forschungsstände die zentralen Leerstellen in der Erforschung des Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap identifiziert.

1.1 Zur Geschichte und Gegenwart des Antisemitismus in der Kultur

Antisemitismus kennt vielfältige Ausprägungen und Artikulationsformen, die sich in unterschiedlichen historischen Epochen entwickelt haben und in ihrer Entstehung von je spezifischen sozialen und kulturellen Bedingungen beeinflusst wurden. Dass die jahrhundertealten antisemitischen Ideologiekonstrukte bis heute existieren und im Laufe der Zeit immer wieder an die sich wandelnden Kommunikationsbedingungen moderner Gesellschaften angepasst wurden, zeigt sich nicht zuletzt in kulturellen Erzeugnissen.

Die Ursprünge des modernen Antisemitismus liegen in der religiös begründeten Judenfeindschaft des frühen Christentums. Die christlich-theologische Differenz-und-Konkurrenz-Konstruktion gegenüber dem Judentum formte sich bereits in den ersten vier Jahrhunderten der Geschichte des Christentums zu ei-

nem »System des Antijudaismus« (Kampling 2010: 11) aus.¹ Im Laufe des Mittelalters entwickelte sich die christliche Aversion gegenüber dem Judentum zu einer theologisch begründeten Judenfeindschaft weiter, deren zentrale Motive und Erzählungen über christliche Mythen, Schriften und missionarische Aktivitäten enorme Verbreitung fanden. Auch am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, in der Ära der Renaissance, blieb die christliche Judenfeindschaft nicht nur wirkmächtig, sondern erlangte über die Erfindung des Buchdrucks und die Reformation weitere Verbreitung. Ein besonders eindrückliches Zeugnis des religiös begründeten Hasses gegenüber Jüdinnen und Juden in dieser Zeit liefern die sogenannten *Judenschriften* des protestantischen Reformators Martin Luther (vgl. Kaufmann 2013: 146). In Pamphleten wie »Von den Juden und ihren Lügen« (1543) verunglimpfte er Jüdinnen und Juden als Wucherer und Diebe, Brunnenvergifter und Teufelsanbeter sowie als Christen- und Kindermörder und forderte gar ein Verbot jüdischer Glaubenspraxis, die Enteignung jüdischen Besitzes, die Vertreibung von Jüdinnen und Juden sowie das Abbrennen ihrer Synagogen (vgl. Luther 2016 [1543]: 238 ff.).

Die antijudaistischen Imaginationen von Juden als Ritualmördern, Gaunern und Ausbeutern wurden in der Neuzeit mittels unterschiedlicher kulturelle Praktiken und Ausdrucksformen weiter popularisiert. Die in Sagen und Erzählungen transportierten judenfeindlichen Imaginationen fanden ab dem 17. Jahrhundert vermehrt Eingang in Dichtung und Literatur (vgl. Gutsche 2014: 383 ff.). Das Märchen »Der Jude im Dorn« (1815) der Brüder Grimm (vgl. ebd.: 80 ff.), die Romane »Hungerpastor« (1863) von Wilhelm Raabe (vgl. Klüger 2007: 103 ff.) oder »Biarritz«² (1868) von John Retcliffe sowie das Bühnenstück »Das Endinger Judenspiel« (1883) von Karl von Amira (vgl. Frey 1993: 201 ff.) sind prominente Beispiele für antisemitische Figurenzeichnungen und Handlungsstrukturen in fiktionalen Texten des 19. Jahrhunderts (vgl. Korb 2007: 85 ff.). Zur selben Zeit wurden die zu kulturellen Traditionsbeständen geronnenen antijüdischen Bilder und Erzählungen von den Vertreter:innen des nun rassentheoretisch begründeten sogenannten modernen Antisemitismus aufgegriffen und in eine pseudowissenschaftliche Ideologie und politische Programmatik übersetzt (vgl. Kampling 2010: 13; Bauer 1992: 78 ff.; Wyrwa 2010: 212 f.). Zu den intellektuellen Wortführern des politischen Antisemitismus in Deutschland zählten der deutschnationale Publizist Paul de Lagarde, der Historiker Heinrich von Treitschke, der Hofprediger Adolf

1 Die Darstellung von Jüdinnen und Juden als Gegnern des Christentums findet sich bereits in Schriften des 2. Jahrhunderts n. Chr. (vgl. Kampling 2010: 11).

2 Das Kapitel »Auf dem Judenkirchhof in Prag« diente später als Vorlage für die antisemitische Schrift »Die Protokolle der Weisen von Zion« (1903), die – obwohl sie bereits kurz nach Veröffentlichung als Fälschung entlarvt wurde – eine Blaupause für das bis heute wirkmächtigste antisemitisch-konspiratorische Narrativ der jüdischen Weltverschwörung bildet (vgl. Sammons 1998: 7 ff. u. 119 ff.).

Stoecker sowie der Schriftsteller, Publizist und Politiker Wilhelm Marr. Letzterer war es auch, der den Begriff »Antisemitismus« lancierte und popularisierte – mit dem Ziel, die Judenfeindschaft aus ihrem ursprünglich theologischen Kontext zu lösen und ihr einen vermeintlich wissenschaftlichen Anstrich zu verleihen (vgl. Benz 2015: 55).

Der moderne Antisemitismus baute somit auf den Feindbildkonstruktionen der christlichen Judenfeindschaft auf, grenzte sich jedoch in seiner rassentheoretischen, pseudowissenschaftlichen Begründung von der traditionell-religiösen Judenfeindschaft ab (vgl. Holz 2001: 165 f.). Als politische Bewegung richtete sich der Antisemitismus gegen die zunehmende Emanzipation von Jüdinnen und Juden in Europa und ihre schrittweise rechtliche Gleichstellung (vgl. Rürup 1975: 74 ff.; Wyrwa 2011: 46 ff.). Dabei verband der moderne Antisemitismus nicht nur den völkischen Nationalismus mit der sozialdarwinistischen Rassentheorie, sondern ging zugleich eine untrennbare Verbindung mit antiliberalen, antiaufklärerischen und antimodernen Bewegungen ein (vgl. Breuer 2005: 499 ff.). Im Verlauf des Kaiserreichs verfestigten sich antijüdische Vorurteile, Mythen und Ressentiments zu einem »kulturellen Code« (Volkov 2000: 13), der zunehmend tief in den Denkstrukturen der wilhelminischen Gesellschaft verankert wurde und kollektive Denkweisen und soziale Interaktionen prägte – insbesondere innerhalb des Bürgertums:

»Das Bekenntnis zum Antisemitismus wurde zu einem Signum kultureller Identität, der Zugehörigkeit zu einem spezifischen kulturellen Lager. Man drückte dadurch die Übernahme eines bestimmten Systems von Ideen und die Präferenz für spezifische soziale, politische und moralische Normen aus. Die im deutschen Kaiserreich lebenden Zeitgenossen lernten, diese Botschaft zu entschlüsseln.« (ebd.: 23)

Entsprechend fanden tradierte antisemitische Topoi auch Eingang in die bürgerliche Kulturproduktion. Deutlich wurde dies nicht nur in ästhetisch und medial vermittelten stereotypen Repräsentationen des Jüdischen im »[l]iterarischen Antisemitismus« (vgl. Krobb 2007: 85) des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Auch die als seriöse Musikkritik getarnten, jedoch offen antisemitisch argumentierenden musiktheoretischen Schriften bekannter Komponisten – wie etwa Robert Schumanns Rezension von Giacomo Meyerbeers Oper »Les Huguenots« (1837) oder der Aufsatz »Das Judentum in der Musik« (1850) von Richard Wagner (vgl. Zoidl 2015: 329) – waren Ausdruck einer zunehmenden Akzeptanz und Wirkmächtigkeit des Antisemitismus, die bis ins hohe, kulturell gebildete Bürgertum reichten.

Die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren von einer massiven politisch-ideologischen Radikalisierung des Antisemitismus gekennzeichnet. Während des Ersten Weltkriegs und in der krisengeschüttelten Weimarer Repu-

blik verfestigte sich der Antisemitismus zu einer vielschichtigen Ideologie und politischen Programmatik, die besonders von rechten, teilweise aber auch von linken Politiker:innen und Propagandist:innen genutzt und befördert wurde. So aktivierten und befeuerten Verleumdungskampagnen gegen jüdische Frontsoldaten (vgl. Selig 2011: 209) sowie die sogenannte Dolchstoßlegende antisemitische Ressentiments (vgl. ders. 2010: 61). Um die Verantwortung der Niederlage Deutschlands von sich zu weisen, lancierten Vertreter der Militärführung eine Verschwörungserzählung, nach der die Reichswehr zwar »im Felde unbesiegt« geblieben, jedoch von angeblichen jüdischen Saboteuren, Drückebergern und Kriegsgewinnlern an der »Heimatfront« verraten worden und gleichsam hinterrücks »erdolcht« worden sei. Dieses konspirationistische Narrativ zirkulierte vorwiegend in rechtsradikalen, völkischen und nationalkonservativen Milieus (vgl. ebd.; Bergmann 2012a: 191 f.). Visuelle Kulturerzeugnisse wie Karikaturen und Postkarten bzw. sogenannte Judenspottkarten trugen durch ihre antisemitischen Darstellungen der vermeintlich jüdischen und republikanischen »Vaterlandsverräter« zu einer Normalisierung und Verfestigung des antisemitischen Verschwörungsmythos in der Alltagskultur der Weimarer Republik bei (vgl. Klein 2015: 231; Gräfe 2015: 220). Daneben nutzten vor allem rechtsnationale und völkische Politiker:innen und Publizist:innen die sich zuspitzenden ökonomischen Krisen und innenpolitischen Konflikte propagandistisch aus. Dabei diffamierten sie zentrale Sphären der Gesellschaft – Politik, Wirtschaft, Medien und nicht zuletzt die Kultur – als »verjudet«, um die von ihnen verhasste Republik im Besonderen und die Demokratie im Allgemeinen zu diskreditieren (vgl. Malinowski 1996: 46 ff.).

Infolge der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 und der schrittweisen Entstehung der NS-Diktatur wurden der Antisemitismus und – mit ihm verbunden – die Ideologie der Volksgemeinschaft zur Staatspolitik erhoben. Die Gründung der Reichskulturkammer im September 1933 unter Leitung von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels ermöglichte eine unmittelbare Implementierung der kulturpolitischen Grundsätze der Nationalsozialisten, die zuallererst auf den Ausschluss von jüdischen und nicht regimekonformen Künstler:innen und Kulturbetreibenden aus kulturellen Einrichtungen zielte (vgl. Schrader 2008: 21 ff.). Entsprechende Gesetzgebungen zur Gleichschaltung des Kultursektors wurden durch die »Nürnberger Rassengesetze« von 1935 weiter verschärft. Zur Ideologisierung breiter Bevölkerungsschichten setzte das NS-Regime auf umfangreiche antisemitische Propagandamaßnahmen, in denen die über Jahrhunderte tradierten und im Kaiserreich und in der Weimarer Republik verfestigten judenfeindlichen Mythen und Motive aufgegriffen wurden. Vor allem antisemitische Propagandafilme wie »Jud Süß« (1940) – eine Verfilmung der gleichnamigen Novelle von Wilhelm Hauff (1828) – oder »Die Rothschilds« (1940)

wurden zu einer gezielten Neukontextualisierung und politischen Instrumentalisierung antisemitischer Legenden über Jüdinnen und Juden als konspirative und bedrohliche »Volksfeinde« genutzt (vgl. Benz 2015a: 265 ff.).

Daneben dienten judenfeindliche Inhalte und Bilder in Schulbüchern (vgl. Müller 2021: 234 ff.), in Ausstellungen (vgl. Thamer 1998: 349 ff.) und nicht zuletzt in NS-Propagandaschriften wie der antisemitischen Wochenzeitung »Der Stürmer« (1923–1945) (vgl. Schwarz 2010: 197 ff.) zur Aktivierung antisemitischer Affekte. Die meist besonders herabwürdigenden und zynischen visuellen Darstellungen von Jüdinnen und Juden, die gemäß der völkisch-rassistischen NS-Ideologie als biologisch degenerierte und parasitäre Feinde der Volksgemeinschaft gezeichnet wurden, hatten die politische Mobilisierung der deutschen Bevölkerung und ihre Zustimmung zu bzw. Mitwirkung an der sich radikalisierenden antisemitischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik des Regimes zum Ziel. Die teils massenindustrielle Ermordung von sechs Millionen europäischen Jüdinnen und Juden zwischen 1939 und 1945 markierte den eliminatorischen Höhepunkt des NS-Antisemitismus (vgl. Benz 2015: 112).

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Niederschlagung des NS-Regimes durch die Alliierten galt der Antisemitismus im besetzten Deutschland bzw. in den 1949 gegründeten beiden deutschen Staaten zunächst als diskreditiert und wurde – zumindest in der öffentlichen Kommunikation – weitgehend tabuisiert, in private und geschlossene Kommunikationsräume und somit in die Latenz gedrängt (vgl. Bergmann/Erb 1991: 75 ff.; Salzborn 2014: 14). In den ersten beiden Jahrzehnten nach der Shoah war der gesellschaftliche Umgang mit den Verbrechen des Nationalsozialismus sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR von einer erheblichen Erinnerungsabwehr geprägt, wenngleich auf unterschiedliche Weise. Während die Thematisierung der Shoah in Westdeutschland auf erhebliche gesellschaftliche Widerstände stieß und seitens Politik und Justiz »zwischen partieller Aufarbeitung und genereller Selbstentlastung« (Salzborn 2020: 27) changierte, »wehrte die DDR in ihrer »versteinerten antifaschistischen Erinnerungskultur« jede Form der Verantwortung für den Nationalsozialismus ab, begriff sich als Siegerin der Geschichte und verband eine antifaschistische Selbststilisierung mit einem realsozialistischen Fortschrittsoptimismus« (ebd.: 28).

Im Zuge der gesellschaftlichen Dethematisierung der Shoah, der kollektiven Abwehr der Verantwortung für den historisch präzedenzlosen Genozid und einer fehlenden oder unzureichenden Schuldbearbeitung erfolgte ein weiterer Formwandel des Antisemitismus, dessen Motive und Argumentationen bis heute fortbestehen. Der sogenannte sekundär-schuldabwehrende Antisemitismus bietet denjenigen Menschen Entlastung, die Jüdinnen und Juden als »Störenfriede der Erinnerung« (Bergmann 2010: 300) oder »als quasi verkörperte[n]

Schuldvorwurf« (Rensmann 2004: 163) wahrnehmen. Jene affektive Abneigung gegenüber Jüdinnen und Juden speist sich meist aus der unzureichenden oder gar fehlenden Auseinandersetzung mit (familien)biografischen Verflechtungen in die NS-Verbrechensgeschichte. Diskursive Referenzpunkte eines solchen Post-Shoah-Antisemitismus sind etwa die Behauptung, Jüdinnen und Juden seien selbst die Verursacher von Antisemitismus, die Konstruktion von Juden und vor allem Israelis als »Tätervolk«, das Negieren der Existenz von Antisemitismus im Allgemeinen bis hin zur Relativierung oder gar Leugnung der Shoah (vgl. Bergmann 2010: 301). Der dem österreichisch-israelischen Psychoanalytiker Zvi Rix zugeschriebene Sinnspruch »Die Deutschen werden den Juden Auschwitz nie verzeihen« ist eine pointierte Beschreibung jener Projektionsmechanismen gegenüber Jüdinnen und Juden, die qua ihrer bloßen Existenz an die empfundene Schuld erinnern, dem individuellen wie kollektiven Bedürfnis nach einer positiven, widerspruchsfreien nationalen Identität im Wege stehen und somit nicht *trotz*, sondern *wegen* Auschwitz zum Objekt antisemitischer Aggression werden.

Geschichtsrevisionistische Argumentationen ebenso wie die Imaginationen des völkisch-rassistischen Antisemitismus sind bis heute zentrale Bestandteile rechtsextremer Ideologie (vgl. Pfahl-Traugber 2019: 301). Daneben wurden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zentrale Topoi des verschwörungsideologischen Antisemitismus über die rechtsextreme Propaganda und Agitation stetig aktualisiert bzw. neu kontextualisiert (vgl. Botsch 2019: 21 ff.). Dies lässt sich etwa an Antiglobalisierungsdiskursen beobachten, die seit den frühen Nullerjahren in rechtsextremen Milieus eine zentrale Rolle spielen. Durch die Verbreitung von Verschwörungserzählungen über den vermeintlich »jüdischen« Kapitalismus erfahren tradierte antisemitische Narrative über die angebliche Macht jüdischer Finanzeliten – die häufig mittels antisemitisch aufgeladener Codes wie etwa »Ostküstenbanker«, »Rothschilds« oder »internationale Finanzoligarchie« usw. beschrieben werden – eine Aktualisierung (vgl. ebd.).

In Teilen der politischen Linken fungiert der jüdische Staat Israel häufig als Projektionsfläche, auf der sich tradierte judenfeindliche Denkmuster abbilden. Zwar hegten weite Teile der Linken in der Bundesrepublik zunächst grundlegende Sympathien für den anfangs sozialistisch organisierten jüdischen Staat, der darüber hinaus einen zentralen Zufluchtsort für die Überlebenden der Shoah bildete (vgl. Klope 2010: 193). In der Folge des Sechstagekriegs vom Juni 1967 – mit dem Israel durch einen Präventivschlag dem Angriff mehrerer arabischer Armeen zuvorkam und in der Folge Ostjerusalem sowie Teile der Golanhöhen, der Sinai-Halbinsel und der zuvor zu Jordanien gehörenden Westbank eroberte – wurden die ablehnenden und teils ressentimentgeladenen Stimmen vor allem innerhalb der sogenannten Neuen Linken lauter:

»Die Tatsache, dass der jüdische Staat im sogenannten Sechstagekrieg 1967 nicht untergegangen, sondern sich wehrhaft behauptet hatte – dieser ›Sündenfall‹ war im Weltbild der neuen studentisch geprägten Linken nicht vorgesehen: Während bürgerlich-konservative Kreise plötzlich Israel-Sympathien zeigten, wechselten weite Teile der radikalen Linken die Fronten.« (ebd.: 193)

Teile der Studentenbewegung wandten sich einem eng mit antiamerikanischen und antizionistisch-antisemitischen Ressentiments verwobenen Antiimperialismus zu, der zudem Motive des Post-Shoah-Antisemitismus – wie etwa der Schuldabwehr und Erinnerungsverweigerung – inkorporierte (vgl. Haury 2007: 285 ff.). Abseits von Solidaritätsbekundungen mit der palästinensischen Befreiungsbewegung zeigten antisemitisch konnotierte Pamphlete und auch Anschläge der linksterroristischen RAF sowie ihre Zusammenarbeit mit palästinensischen Terrorgruppen, dass es einzelne Akteursgruppen innerhalb der radikalen Linken nicht bei einer antisemitisch geprägten Rhetorik beließen (vgl. Salzborn 2018: 91 ff.).

Nach wie vor bildet der Konflikt zwischen Israelis und Palästinenser:innen einen zentralen Referenzraum des Antisemitismus. Die antizionistisch- oder antiisraelisch-antisemitische Agitation baut nicht selten auf altbekannten semantischen Grundelementen des Antisemitismus auf: einem manichäischen Weltbild, einer Dichotomie von Gesellschaft und Gemeinschaft, einer Leugnung oder Relativierung der Shoah oder einer Personifikation sozialer Verhältnisse durch Jüdinnen und Juden (vgl. Widmann 2008: 143 ff.).³ Dabei offenbart sich das ideologische Verknüpfungspotenzial des antizionistischen Antisemitismus, in dem sich »der islamistische, der rechtsradikale, der marxistisch-leninistische, der globalisierungskritische und der demokratische Antisemitismus treffen [können]« (Holz 2005: 82).

In Europa ist der islamische Antisemitismus die jüngste Erscheinungsform der Judenfeindschaft und bildet sehr häufig den Gegenstand öffentlicher Debatten über Antisemitismus.⁴ Vor allem im politischen Islam, dem Islamismus, dient

3 Zur Unterscheidung von Kritik an Israel und Antisemitismus vgl. Salzborn 2010: 103 ff.; Widmann 2008: 137 ff.

4 In der Antisemitismusforschung wurde bislang der Versuch unternommen, den Antisemitismus in islamisch geprägten Gesellschaften (vgl. Müller/Kamil/Abd El Gawad 2008: 9 ff.) und unter Muslimen in europäischen Migrationsgesellschaften (vgl. Jikeli 2015: 32 ff.) unter den Begrifflichkeiten »islamistischer« (vgl. Holz 2005: 15 ff.), »islamisierte« (Kiefer 2007: 84), »islamischer« (vgl. Marz 2014: 13) oder »islamisch-arabischer« Antisemitismus (vgl. Salzborn 2010: 22 ff.) zu subsumieren. Die Schwierigkeit einer zutreffenden Etikettierung dieser Erscheinungsform ergibt sich dabei vor allem aus der Frage, ob ein Entstehungs- und Wirkungszusammenhang zwischen islamischer Glaubenslehre und antisemitischen Einstellungen existiert. Diverse Untersuchungen weisen darauf hin, dass die muslimische Identität und islamische Gemeinschaftsvorstellungen insbesondere bei antiisraelisch-antisemitischen Positionierungen bedeutsam sein können (vgl. Schäuble 2012: 297; Jikeli 2012: 159; Schu 2016: 263 ff.; Hößl 2020: 375 ff.). Jedoch ist die Frage nach dem Kausalverhältnis von religiöser Sozialisation und an-

der Antisemitismus als umfassendes, antimodernes Welterklärungsmodell, das die Widersprüche und negativen Implikationen kapitalistischer Vergesellschaftungsprozesse durch antisemitische Projektionen und Verschwörungsideologien scheinbar erklärt (vgl. Marz 2014: 87). Sowohl in vergangenen als auch in gegenwärtigen Diskursen zeigen sich bei islamistischen Akteuren und Akteursgruppen besonders aggressive Formen der antisemitischen Agitation und – mit ihr verbunden – Aufrufe zur Gewalt gegenüber Jüdinnen und Juden (vgl. Kiefer 2012: 138 f.). Jedoch stoßen antisemitische Positionierungen auch in nichtradikalen Milieus islamisch geprägter Gesellschaften auf Zustimmung: »Antisemitismus ist Bestandteil von Alltagsdiskursen und wird in regierungsnahen wie in oppositionellen Kreisen, im Fernsehen, als auch in Predigten perpetuiert« (vgl. Öztürk/Pickel 2021: 11).

Abseits der historischen wie gegenwärtigen, teils vulgäranisemitischen Agitation rechtsextremer, antiimperialistischer und islamistischer Provenienz weisen öffentliche Kontroversen um antisemitische Inhalte in Literatur und Theater auf eine Kontinuität des Antisemitismus hin, die weit in linksliberale und bildungsbürgerliche Milieus hineinreicht. Rainer Werner Fassbinders Theaterstück »Der Müll, die Stadt und der Tod« (1975) (vgl. Bodek 1991; Scheit 2006), Martin Walsers entlastungsantisemitische Paulskirchenrede (1998) sowie seine antisemitische, an den Literaturkritiker und Shoah-Überlebenden Marcel Reich-Ranicki angelehnte Figurenzeichnung im Roman »Tod eines Kritikers« (2002) (vgl. Bogdal 2007: 2 ff.; Holz 2007: 44 f.), das antiisraelische Gedicht »Was gesagt werden muss« (2012) des Schriftstellers Günter Grass (vgl. Dondera 2019: 65 ff.) und nicht zuletzt die bei der *documenta fifteen* gezeigten antisemitischen Kunstwerke (vgl. Deitelhoff et al. 2023) sind nur einige prominente Beispiele eines über die Kultur vermittelten und im öffentlichen Diskurs zunehmend normalisierten »gebildeten Antisemitismus« (Schwarz-Friesel 2015: 14).

Daneben verweisen rechtsterroristische Anschläge auf jüdische Einrichtungen wie in Halle 2019 oder ein Jahr zuvor in Pittsburgh auf die zentrale Bedeutung von Onlinesubkulturen für die Radikalisierung antisemitischer Attentäter. Längst sind Off- und Onlineräume miteinander verwoben; immer wieder führt die antisemitische Agitation in digitalen Räumen zu realer Gewalt gegen Jüdinnen und Juden, gegen jüdische Einrichtungen oder gegen Personen und Institutionen, die Antisemit:innen als jüdisch imaginieren. Rechtsextre-

tisemitischen Neigungen, wie Salzborn feststellt, »für eine empirische Auseinandersetzung mit dem Phänomen eines islamisch ausgerichteten Antisemitismus in Europa von sekundärer Bedeutung; auf empirisch-vergleichender Ebene ist festzustellen, dass es einen rasanten Bedeutungszuwachs von antisemitischer Agitation und Aktionen in Europa in den letzten Jahren gibt, die muslimische Hintergründe haben und von islamischen Tätergruppen ausgeübt werden« (Salzborn 2014: 22).

me Imageboards, Onlineforen oder Messengerkanäle fungieren als Räume zur Errichtung informeller Netzwerke und zum Austausch menschenfeindlicher Inhalte (vgl. Hunold/Penke 2022: 118 u. 123; CeMAS 2023: 12). Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um autarke Onlinecommunitys, in denen antisemitische Inhalte isoliert von anderen Kommunikationsräumen zirkulieren. Stattdessen finden judenfeindliche Publikationen, Videos oder Memes ihren Weg in angrenzende digitale Sphären (und zurück) und gelangen insbesondere über soziale Netzwerke in Diskursräume außerhalb extrem rechter Milieus. Begünstigt wird dieser Prozess durch einen Wandel »antisemitischer Kommunikationsformen, weg von der distanzierten pseudoakademischen Sprache der Holocaustleugner/-innen hin zu einem Sprach- und Bildregister der Provokation« (Stevanović 2022: 136). Insbesondere am Beispiel antisemitischer Memes lassen sich jene auf Transgression zielenden Kommunikationsdynamiken beobachten, die moralische Grenzüberschreitungen befördern und die Verbreitung besonders zynischer judenfeindliche Bilder – auf denen beispielsweise Opfer der Shoah verhöhnt werden – begünstigen (vgl. ebd.: 142 ff.; Hunold/Penke 2022: 124 ff.).

Mit der Etablierung der Onlinekommunikation haben nicht nur antisemitische Bilder, sondern auch tradierte judenfeindliche Sprachmuster eine kulturelle Renaissance erlebt. Schwarz-Friesel und Reinharz (2013) begreifen »Sprache als geistiges System und kommunikatives Handlungsinstrument« (Schwarz-Friesel/Reinharz 2013: 33) und weisen ihr eine »realitäts- und gegenstandskonstituierende Funktion« (ebd.: 35) zu. Im Langzeitgedächtnis verortete mentale Repräsentationen und Gefühle lassen sich durch bestimmte Wörter aktivieren und üben somit eine »kognitive Macht« (ebd.: 41) aus. In der historischen Entwicklung und Etablierung von Judenfeindschaft kommt Sprache eine signifikante Rolle zu: »Die Sprache erweist sich als kulturelles Erbe und kollektives Wissensreservoir, als Konservierungsmittel für Mythen und Stereotype, die unhinterfragt tradiert werden, die zum kollektiven Wissen einer Gesellschaft gehören, obgleich ihr Geltungsanspruch nicht empirisch unterlegt ist« (ebd.: 36).

Vor dem Hintergrund der Kommunikationsbedingungen, denen der Antisemitismus seit dem Zivilisationsbruch der Shoah unterliegt und der sich damit einhergehend (meist) als tabuisiert in einem eingegrenzten Sagbarkeitsfeld bewegt, können »codierte, verdeckte oder latente Formen des Antisemitismus [...] in eine Kommunikationslatenz abgedrängte Ressentimentstrukturen katalysieren, sich aber dabei noch im Raum des Sagbaren in der Demokratie bewegen« (Rensmann 2004: 78). Die antisemitische Agitation erfolgt somit nicht nur durch die offene Artikulation von Stereotypen, sondern äußert sich auch auf tiefensemantischer Ebene »in symbolischen Codes, deren Gehalt den Antisemit(inn)en weder inhaltlich noch formal bewusst sein muss« (Salzborn 2010: 336). Besonders in einer geschlossenen, codierten Kommunikation erscheint das antisemitische Welterklär-

rungsmuster besonders resistent gegen eine argumentative Auflösung, da es sich bei ihm »nicht um logische, sondern vielmehr pragmatische All-Aussagen (handelt). Dies meint, dass im Unterschied zu jedweder logischer All-Aussage, die bereits mittels eines Gegenbeispiels obsolet wird, im Fall des Stereotyps Gegenbeispiele keine Dekonstruktion des im Stereotyp enthaltenen pragmatischen Urteils evozieren« (Schwarz-Friesel/Braune nach Salzborn 2010: 337).

In den vergangenen Jahren ist sowohl ein Anstieg als auch eine semantische Radikalisierung antisemitischer Onlinekommunikation zu beobachten (vgl. European Union Agency for Fundamental Rights 2022: 15 f.). Untersuchungen zu Nutzer:innen-Kommentaren in sozialen Netzwerken verweisen auf eine Zunahme antisemitischer Inhalte, in denen sich tradierte Motive der Judenfeindschaft – etwa des Antijudaismus, Post-Shoah-Antisemitismus wie auch des israelbezogenen Antisemitismus – abbilden (vgl. Becker/Ascone/Troschke 2022; Schwarz-Friesel 2019a: 55). Dies verdeutlicht, dass die Kommunikationsmittel im digitalen Zeitalter zwar eine Veränderung erfahren, die historisch tradierte Semantik und Bildsprache des Antisemitismus jedoch nahezu ungebrochen fortbesteht. Die zentralen Narrative und argumentativen Muster finden sich keineswegs nur in virtuellen Räumen antidemokratischer Akteure oder politischer Randgruppen, sondern ebenso in alltäglichen Kommunikationskanälen. Nicht immer artikuliert sich der Antisemitismus in einer offen hasserfüllten Rhetorik, sondern wird über indirekte Formen der Kommunikation – insbesondere über Codes, Chiffren, Andeutungen, rhetorische Fragen usw. – vermittelt (vgl. Schwarz-Friesel 2019: 110).

Mit dem Gangsta-Rap rückt ein Musikgenre in den Mittelpunkt dieser Untersuchung, das einen wesentlichen Bestandteil der Alltagskultur vieler Jugendlicher und junger Erwachsener bildet und nahezu ausschließlich über digitale Plattformen konsumiert und diskutiert wird (vgl. Grimm/Baier 2023: 44 ff.). Eine vertiefende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem deutschsprachigen Gangsta-Rap, die seiner hohen jugendkulturellen Bedeutung Rechnung trägt, muss Antworten auf die Frage finden, inwiefern sowohl explizite als auch implizite antisemitische Kommunikationsformen und Bildsujets über den Gangsta-Rap weitergetragen und normalisiert werden.

1.2 Die interdisziplinäre (Gangsta-)Rap-Forschung in Deutschland

In den USA wurde die Erfolgsgeschichte der Hip-Hop-Bewegung schon frühzeitig von journalistischen Beiträgen und Filmdokumentationen begleitet. Zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen geriet das Musikgenre dort jedoch erstmals in den 1990er Jahren. Zu jener Zeit hatte die Hip-Hop-Kultur bereits das

Zeitalter der sogenannten *Golden Era* erreicht: Sie feierte ihre größten kommerziellen Erfolge und war zu einem bedeutenden Bestandteil der US-amerikanischen Popkultur avanciert. In Deutschland begann die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hip-Hop derweil mit einer noch größeren Latenz. Einen Grund für das spät erwachte Interesse der deutschen Forschung am Hip-Hop sieht Dietrich (2018) in den einflussreichen kulturpessimistischen Publikationen der Kritischen Theorie. Vor allem Theodor W. Adorno und Max Horkheimer hatten mit ihren Thesen zu den Mechanismen der Kulturindustrie (vgl. Horkheimer/Adorno 2017 [1944]: 128 ff.) innerhalb der in den Nachkriegsjahrzehnten allmählich entstehenden Kulturwissenschaften eine gewisse Distanz und Skepsis gegenüber den Kulturpraktiken und Wirkungsweisen der Populärkultur genährt (vgl. Dietrich 2018: 5). Unter dem Einfluss der maßgeblich in den USA entwickelten *Cultural Studies* eröffneten sich dann ab den 1970er Jahren auch in der Bundesrepublik neue Forschungsperspektiven, denen ein weniger elitäres Kunst- und Kulturverständnis zugrunde lag und die interdisziplinäre Untersuchungen zu unterschiedlichen Bedeutungsdimensionen (pop)kultureller Phänomene anregten, darunter etwa *gender*, *class*, *race*, sexuelle Orientierung, Lebensstilpraktiken usw. (ebd.).

Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Rap in Deutschland markierte die Studie *Is this real? Die Kultur des HipHop* von Klein/Friedrich (2003) einen Wendepunkt. Mit ihrer Untersuchung des Genres als »hybride Kultur« im »kulturelle[n] Spannungsfeld zwischen afro-amerikanischer Ghetto-Kultur und lokaler Kulturtradition« (Klein/Friedrich 2003: 9) lieferten die Autor:innen eine gesellschaftstheoretische Einbettung der Hip-Hop-Kultur und zugleich einen Anstoß zu weiterführenden kultursoziologischen Untersuchungen. In der Folge beleuchteten sowohl sprachwissenschaftliche Analysen (vgl. Lütge 2006) als auch interdisziplinär angelegte Beiträge in Sammelbänden das Transferverhältnis zwischen Rap – als globalisierter kultureller Praxis – und seinen lokalen Aneignungsformen (vgl. u. a. Androutsopoulos 2003: 9 ff.; Bennett 2003: 26 ff.; Güngör/Loh 2003: 43 ff.; Kaya 2003: 245 ff.; Hüser 2004: 67 ff.; Sokol/Duelling 2004: 113 ff.). Nachfolgend kam es in der zweiten Hälfte der Nullerjahre zu einer stärkeren sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit deutschsprachigem Rap und seiner Bedeutung in (migrations)gesellschaftlichen Debatten über Formen und Strukturen sozioökonomischer Prekarisierung und Exklusion. Daran schlossen Untersuchungen zum gesellschaftskritischen Impetus von Rap-Texten an, die etwa soziale Ungleichheiten thematisierten (vgl. Wegener 2007; dies. 2007a; Seeliger/Knüttel 2010). Im Verlauf der 2010er Jahre betrachteten kultur- und sozialanthropologische Publikationen Rap dann zunehmend aus einer migrationsspezifischen Perspektive (vgl. Mayer 2009; Saied 2012; Schröer 2013; Ağabeyoğlu 2014; Wiemeier/Schaub 2018). Einige dieser Beiträge beleuchteten die Bedeutung von Rap als »migrantisch« geprägte Jugendkultur, in der Fragen

nationaler sowie subkultureller Identität verhandelt werden (vgl. Bower 2011: 377 ff.; Chemeta 2013: 37 ff.; Seeliger 2018: 21 ff.; Saied 2020: 231 ff.).

In der ersten Hälfte der 2010er Jahre lieferten zudem literaturwissenschaftliche Untersuchungen wichtige Impulse für das Verständnis der genrespezifischen Semantik, Lyrik und Narration (vgl. Baier 2012; Wolbring 2015). Besonders hervorzuheben ist dabei die literaturtheoretische Forschungsarbeit »Die Poetik des deutschsprachigen Rap« (2015) von Fabian Wolbring, die für die Untersuchung der poetologischen Gestaltungsprinzipien des Gangsta-Rap in Kapitel 5.2 und 5.3 einen umfassenden Analyse Rahmen bietet. Vor dem Hintergrund der hohen jugendsozialisatorischen Bedeutung des deutschsprachigen Rap erscheint es kaum verwunderlich, dass in den vergangenen Jahren immer wieder Versuche unternommen wurden, die sozialwissenschaftlichen Erkenntnisse der Rap-Forschung in Bildungskonzepte zu übersetzen und für die pädagogische Praxis nutzbar zu machen (Pescke 2010; Harten 2019; Vanagas 2021: 127 ff.; Groß/Jäger 2021: 176 ff.; Jäger/Groß/Méndez 2022: 34 ff.). Über die Wirkung von Rap als Einflussgröße im Sozialisationsprozess von Jugendlichen und jungen Erwachsenen ist jedoch bislang nur wenig bekannt. Zwar gab es Mitte der Nullerjahre erste Bemühungen, den Blick der Forschung auf die Konsument:innen von Gangsta-Rap zu richten und die Empfänglichkeit jugendlicher Hörer:innen für die darin vermittelten Inhalte zu untersuchen (vgl. Herschelmann 2006: 124 ff.), doch erst seit Mitte der 2010er Jahre (vgl. Daszkiewicz 2014; Sator 2016) und etwas häufiger in den vergangenen Jahren finden Rezeptionsstudien Eingang in den Fachdiskurs (vgl. Schneider et al. 2020; Grimm/Baier 2023; Bandow 2023: 225 ff.; Bock/Dollinger/Rieger 2023: 77 ff.). Daneben sind einige jüngst erschienene interdisziplinäre Sammelbände Ausdruck einer weiterführenden und vertiefenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Rap und seinen gesellschaftspolitischen, medialen und erziehungswissenschaftlichen Implikationen (vgl. Höllein/Lehnert/Woitkowski 2020; Wilke/Rappe 2022).

Seit etwa zehn Jahren rückt der deutschsprachige Gangsta-Rap verstärkt in den Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen. Zu verdanken ist dies vor allem den Arbeiten von Marc Dietrich und Martin Seeliger, die seit Anfang der 2010er Jahre in einer Vielzahl von Publikationen die kultursoziologische Bedeutung des Gangsta-Rap beleuchtet haben (vgl. u. a. Dietrich/Seeliger 2013: 251 ff.; 2013a: 113 ff.; 2018; 2018a: 129 ff.; 2022: 9 ff.; Seeliger/Dietrich 2013: 7 ff.; 2017: 7 ff.) und deren Erkenntnisse einen zentralen kulturtheoretischen Bezugspunkt für die vorliegende Studie bilden. Zentral sind darüber hinaus Dietrichs Untersuchungen zu subkulturellen Inszenierungsformen in amerikanischen Gangsta-Rap-Videos (vgl. Dietrich 2015a), seine vergleichenden Analysen zu Gangsta-Rap-Performances in den USA und in Deutschland (vgl. ders. 2012: 187 ff.; 2015: 227 ff.) sowie die von ihm entwickelten theoretisch-methodologischen Zugänge

zur Untersuchung von Gangsta-Rap unter Berücksichtigung seiner multimedialen Ausdrucksformen (vgl. ders. 2014; 2020: 113 ff.; 2021: 169 ff.). Wichtige Erkenntnisse für eine sozialwissenschaftliche Betrachtung von Gangsta-Rap liefern überdies Beiträge von Seeliger, in denen Gangsta-Rap als kultureller Austragungsort sozialer Konflikte untersucht wird (vgl. Seeliger 2012: 165 ff.; 2019: 129 ff.; 2020: 12 ff.; 2021: 111 ff.). Auch seine beiden Monografien »Deutscher Gangsta-Rap. Zwischen Affirmation und Empowerment« (2013) sowie »Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte« (2021) bilden zentrale Studien über die Gangsta-Rap-spezifische Darstellung sozialer Konfliktlinien im Spannungsfeld zwischen Klasse, Ethnizität bzw. Migration und Geschlecht (vgl. ders. 2013; 2021a). Daneben differenziert sich das Forschungsfeld weiter aus und wird stetig um musikwissenschaftliche, ethnologische und soziologische Beiträge erweitert (vgl. u. a. Liebe 2017; Wolbring 2018; Huber 2018; Elliesie et al. 2022).

Eine Vielzahl von wissenschaftlichen Beiträgen untersucht den deutschsprachigen Rap als Verbreitungsmedium von Ressentiments und menschenfeindlichen Inhalten. Einen Forschungsschwerpunkt bilden dabei Gewaltdarstellungen (vgl. Wiegert 2010; Kleiner/Nieland 2007: 215 ff.) und daraus resultierende Verrohungspotenziale (vgl. Herschelmann 2015: 71 ff.). Daneben thematisieren kulturwissenschaftliche (vgl. Hantzsch 2008: 65 ff.; Bente 2014; Kleiner 2020: 171 ff.), sprachwissenschaftliche (vgl. Bukop/Hüppner 2012: 159 ff.) und erziehungs- bzw. bildungswissenschaftliche Publikationen (vgl. Kautny/Erwe 2013) homophobe, misogyne und/oder sexistische Inhalte des deutschsprachigen Rap und seiner Protagonist:innen. Ebenso bilden Repräsentationen von Männlichkeit (vgl. Lüdtkke 2007: 171; Herschelmann 2009: 171 ff.; ders. 2013: 59 ff.) und Weiblichkeit (Baier 2006; dies. 2007: 97 ff.; Tuchscherer 2004; Umlauf 2015; Riggert 2019; Braune 2022: 77 ff.) einen wichtigen Gegenstand der Analyse. Andere Artikel nehmen eine vergleichende Perspektive ein (vgl. Seeliger/Goßmann 2013; Regener 2015) oder loten emanzipatorische Potenziale des Genderdiskurses im deutschsprachigen Rap aus (vgl. Psutka/Grassel 2018: 28 ff.; Böhm/Höllein 2021; Machulla 2023: 37 ff.). Mit Blick auf Geschlechterrepräsentationen im deutschsprachigen Rap sind die Arbeiten von Heidi Süß herauszustellen, die in ihren kultursoziologischen Untersuchungen sowohl homophobe, sexistische und/oder misogyne Inhalte in den Blick nimmt (vgl. Süß 2018: 27 ff.) als auch rapspezifische Geschlechternormen und Genderkonstruktionen beleuchtet (vgl. Süß 2019: 23 ff.; 2020: 222 ff.; 2021; 2022: 61 ff.; Süß/Kreß 2021: 143 ff.)

Erst seit Kurzem befasst sich die Rap-Forschung mit der Bedeutung rassistischer Stereotype und Narrative im deutschsprachigen Rap. Zwar gehen einige Publikationen im Sammelband »Rap. Politisch. Rechts. Ästhetische Konservatismen im Deutschrap« (2021) der Frage nach, inwiefern autoritäre, konservative

und regressive Gesellschaftsbilder über den deutschsprachigen Rap vermittelt werden (vgl. u. a. Böhm 2021: 96 ff.; Lehnert 2021: 54 ff.). Die wissenschaftliche Forschung zu rassistischen Stereotypen, die über den deutschsprachigen Rap Verbreitung finden, richtet den Blick jedoch vorrangig auf den sogenannten *RechtsRap* (vgl. Hassan 2017: 673 ff.; Hindrichs 2017: 159 ff.; Schwarz 2021: 191 ff.), *Neurechten Rap* (vgl. Alt-Hessenbruch 2021: 220 ff.) oder *NS-Rap* (vgl. Büchner 2019: 52 ff.). Allein die Monografie »Rap & Rassismus. Zur Aushandlung von Rassismus in Musikvideos, (Szene-)Medien und Social Media« (2023) wendet sich dem genrespezifischen Umgang mit rassistischen Stereotypen im musikalischen Mainstream zu (vgl. Dietrich/Süss 2023). Die Studie geht der Frage nach, auf welche Weise sowohl weiße Rapper:innen als auch Rapper:innen of Color bzw. nichtweiße Rapper:innen Rassismus thematisieren, inwiefern sie rassistische Motive und Erzählungen kritisieren (vgl. ebd.: 85 ff.) oder sogar – ob intendiert oder nicht – durch transgressive Formen der Selbstinszenierung selbst reproduzieren (vgl. ebd.: 74 ff.).

1.3 Antisemitismus – ein blinder Fleck in der deutschen (Gangsta-)Rap-Forschung?

Umfassende wissenschaftliche Studien über Antisemitismus im deutschsprachigen Rap im Allgemeinen oder im Gangsta-Rap im Besonderen liegen bislang nicht vor. Ging es um die Verbreitung antisemitischer Inhalte in der Gegenwartsmusik, standen bis vor wenigen Jahren vor allem explizit rechtsextreme Musik und dabei insbesondere die Genres Rock, Black Metal oder Hardcore im Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen (vgl. Dornbusch/Raabe 2002; Begrich/Raabe 2010: 227 ff.; Penke/Teichert 2016: 9 ff.; Penke 2016: 83 ff.).⁵ Eine Ausnahme bildet das Sachbuch »Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer« (1994) von Günther Jacob, der bereits Mitte der 1990er Jahre antisemitische Äußerungen von *Professor Griff*, einem Mitglied der US-Rap-Formation *Public Enemy*, beschrieb und dessen Verteidigung durch die »deutsche Easy Listening/Black Music Szene« (Jacob 1994: 203) kritisierte. Aber erst seit Anfang der 2010er Jahre spielt das Phänomen Antisemitismus im Rap eine bedeutsame und öffentlichkeitswirksame Rolle im deutschen Mediendiskurs. Zuallererst befassten sich einige Onlineartikel verschiedener Nachrichtenportale sowie Fernsehbeiträge mit Antisemitismus im deutschsprachigen

⁵ Der Sammelband »Klaviatur des Hasses. Antisemitismus in der Musik« (2022) führt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Antisemitismus in unterschiedlichen Musikgenres weiter fort (vgl. Kanitz/Geck 2022).

Rap: 2012 sprach die 3sat-Sendung *Kulturzeit* von »Antisemitische[n] Tendenzen im Hip-Hop« (Harbaum 2012) und nachfolgend problematisierten und kritisierten Artikel auf den Onlineportalen der Zeitungen *Welt* (vgl. Biermann 2013), *Süddeutsche Zeitung* (vgl. Das Gupta 2013), *Bild* (vgl. Bogdon/Niehus 2014) oder *Vice* (vgl. Reiter 2015) das Phänomen.⁶

Mit Blick auf die Rolle politischer Inhalte im US-amerikanischen Rap verweist Wolbring (2015) auf die ambivalenten Positionen innerhalb der Forschung. Besonders die »links-orientierte Pop-Forschung« (Wolbring 2015: 80) unterschläge beispielsweise in ihrer Begeisterung für *Public Enemy* u. a. deren »hoch problematische Aussagen, die teilweise als antisemitisch, homophob und nationalistisch bezeichnet werden müssen« (ebd.). Insofern verwundert es nicht, dass jüdenfeindliche Motive, Narrative und Implikationen bis Mitte der 2010er Jahre in der deutschen Rap-Forschung blinde Flecken blieben. So zeichnet Werner (2007) in seiner Studie »Rapocalypse. Der Anfang des Rap und das Ende der Welt« zwar die Kulturgeschichte apokalyptischer Erzählungen nach und analysiert deren Bedeutung für den amerikanischen Rap, verzichtet jedoch auf eine tiefergehende Untersuchung des Verhältnisses von Judenfeindschaft und Apokalyptik (vgl. Werner 2007: 249 ff.). In Marquardts philosophischer Studie »Raplightenment. Aufklärung und HipHop« (2015), einer prononciert kulturoptimistischen Darstellung der Hip-Hop-Bewegung und ihrer aufklärerischen Potenziale, geraten die regressiven Momente des Rap gar nicht erst in den Blick – weder die verschwörungsideologischen noch die antisemitischen Äußerungen bekannter US-Rapper (vgl. Marquardt 2015).

In seinem Beitrag »Eine Welt, zwei Parallelen«. Der Israel-Palästina-Konflikt im deutschsprachigen Gangsta-Rap aus intersektionaler Perspektive« untersucht Goßmann (2016) die Musikvideos »Parallelen« (2012) von *Celo & Abdi feat. Haftbefehl* sowie »Freedom« (2009) von *Massiv*. Die Darstellungen des Konflikts und die damit verbundenen antiisraelischen Positionierungen der Rapper deutet Goßmann zuvorderst als genretypische Thematisierung von Ausgrenzungserfahrungen sowie als Inszenierung hegemonialer Männlichkeit vor der Folie des arabisch-israelischen Konflikts. Dabei benennt er zwar die Verbreitung von antisemitischen Verschwörungserzählungen und Falschinformationen über Israel, die vom Rapper *Massiv* propagiert werden (vgl. Gossmann 2016: 117),⁷ begreift die terrorismusverherrlichenden, verschwörungsideologischen, antiamerikanischen und israel-

⁶ Zu widersprüchlichen Einschätzungen gelangte zu jener Zeit die linke *tageszeitung (taz)*, die antisemitische Textzeilen des Rappers *Haftbefehl* zwar als »unsäglich« (Hartmann 2013) empfand, den Rapper selbst jedoch in einer Bildunterschrift desselben Artikels ironisch-relativierend als »nicht ganz koscher« (ebd.) bezeichnete.

⁷ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 10.2.2.3.

feindlichen Inhalte der beiden Musikvideos aber lediglich als »Anschlussmöglichkeiten [für Antisemitismus], um die Offenheit und Tendenz dieser Motive gleichzeitig zu betonen« (Goßmann 2016: 122, Fußnote 13). Goßmann zufolge handelt es sich beim arabisch-israelischen Konflikt um eine »wirkungsvolle Metapher für die eigene Unterdrückung und den Kampf dagegen, die wie alle Metaphern im Rap zwar ihre Geschichte hat, aber letztendlich an Bedeutung verlieren kann, sobald es eine wirkungsmächtigere gibt« (Goßmann 2016: 123). Angesichts der auffällig häufigen Thematisierung des arabisch-israelischen Konflikts im deutschsprachigen Gangsta-Rap, die im Rahmen dieser Studie einer eingehenden Analyse unterzogen wird, muss die These von einer potenziellen oder gar zu erwartenden Austauschbarkeit antiisraelisch-antisemitischer Erzählungen mit »wirkungsmächtigeren« Narrativen angezweifelt werden.

Die eingangs thematisierte öffentliche Kontroverse um die Verleihung des Musikpreises ECHO an die beiden Gangsta-Rapper *Kollegah* und *Farid Bang* im Frühjahr 2018 markiert auch in der Rap-Forschung eine gewisse Zäsur, bildete sie doch den Ausgangspunkt nicht nur für eine verstärkte journalistische, sondern auch für eine intensivere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Antisemitismus im Rap. Die allermeisten Publikationen, die nach der ECHO-Debatte entstanden sind, nehmen auf sie Bezug und richten den Fokus vor allem auf den Antisemitismus in den Texten und Musikvideos von *Kollegah* (vgl. Sabisch 2018: 75 ff.; Ahlers 2019: 457 ff.; Stahmann 2018: 245 ff.). Andere Beiträge betrachten das Phänomen, ohne dabei jedoch auf bereits erbrachte wissenschaftliche Erkenntnisse zur historischen Entwicklung, zu gegenwärtigen Ausprägungsformen und/oder zu den psychodynamischen Prämissen des Antisemitismus zu rekurren. So versteht etwa Stahmann den Antisemitismus irrigerweise als »Rassismus gegen jüdische Bürgerinnen und Bürger« (Stahmann 2018: 251)⁸ und argumentiert, dass die Frage nach dem antisemitischen Gehalt der Textzeile »Mein Körper definierter als von Ausschwitzinsassen« »nicht so glatt zu beantworten [ist], wie es die Reaktion der Öffentlichkeit nahezulegen scheint« (ebd.). Eine Begründung dafür liefert er indes nicht.

Dass wissenschaftliche Untersuchungen einzelner Liedtexte oder gar isolierter Textzeilen nur bedingt Erkenntnisse über die Ausprägung des Antisemitismus in den Werken von Gangsta-Rappern zutage fördern, zeigt die Studie »Diffamierungen, Humor und Männlichkeitskonstruktion. Eine linguistische Perspektive auf Farid Bangs und Kollegahs Album JBG3« (2018), die Ende 2018 im Magazin »Sprachreport« des Instituts für Deutsche Sprache in Mannheim veröffentlicht wurde. Darin erläutern die Sprachwissenschaftler Sven Bloching und Jöran Landschoff, dass es sich bei der Textzeile »Mein Körper definierter als von Aussch-

⁸ Zum Verhältnis von Rassismus und Antisemitismus siehe Einleitung.

witzinsassen« (*Farid Bang in Kollegah & Farid Bang* – »0815«, 2017) um eine für das Genre charakteristische sprachliche Konstruktion männlicher Dominanz handele. Nach einer linguistischen Analyse der Textzeile kommen die beiden Autoren zu der simplen Erkenntnis, dass es sich dabei lediglich um einen für *Kollegah* und *Farid Bang* typischen Versuch handele, »eine ›humoristische‹ Wirkung zu erzielen« (Bloching/Landschoff 2018: 23). Zudem sinnieren die Autoren darüber, warum die Textzeile gerade beim deutschen Publikum Reaktionen der Belustigung evozieren könne: »Das unangebrachte Lachen über Gräueltaten kann überdies Teil eines Bewältigungsmechanismus von Unsicherheit und Scham sein, der im Holocaust-Diskurs innerhalb Deutschlands nach wie vor ein Thema zu sein scheint« (ebd.). Nach einer sprachwissenschaftlichen Begutachtung einer weiteren Textzeile – »Nutte, meine Lambositze Alcantara, mache wieder mal 'nen Holocaust, komm' an mit dem Molotow« (*Kollegah in Kollegah & Farid Bang* – »Gamechanger«, 2017) – gelangen die beiden Forscher zu dem Ergebnis, dass ein derartiger Verweis auf den Holocaust zwar »in jedem Fall mindestens geschmacklos und geschichtsvergessen, im schlimmsten Fall antisemitisch« (ebd.: 24) sei, »die Vermutung eines systematischen Antisemitismus allerdings fern[liege], da sich diese zwei Zeilen als drastische Tabubrüche lesen und der Auschwitz-Vergleich sich in die Kategorie der Diffamierung von Opfern historischer Ereignisse generell, die Holocaust-Zeile als der Versuch der Darstellung einer maximal grausamen Gewaltanwendung einordnen lassen« (ebd.). Des Weiteren weisen die Autoren darauf hin, dass in Auschwitz nicht nur Jüdinnen und Juden, sondern auch Sinti und Roma und andere Menschen ermordet worden seien. Daraus schließen sie, dass der Bezug der Rapper auf das Konzentrations- und Vernichtungslager nicht als genuin antisemitisch zu lesen sei, sondern vielmehr als ein Mittel zur rassistischen Herabsetzung von in Auschwitz inhaftierten Opfergruppen insgesamt und zugleich als Mittel zur Überhöhung der eigenen ethnischen Gruppierung und der damit verbundenen Männlichkeitsideale (vgl. ebd.).

Abgesehen davon, dass ein solch verengter Blick auf einzelne Textzeilen keine tiefergehenden Erkenntnisse über die Bedeutung des Antisemitismus im Gangsta-Rap insgesamt noch in der Musik einzelner Rapper erbringen kann: Mit ihrer Schlussfolgerung relativieren die beiden Autoren nicht nur den antisemitischen Gehalt des Auschwitz-Zitats, sondern verallgemeinern und verunklaren es zum Ausdruck einer »ethnischen Abgrenzung der Männlichkeit« (ebd.). Dass neben Jüdinnen und Juden auch Rom:nja und Sinti:zze, Homosexuelle, politische Gegner:innen des NS-Regimes und viele andere in Auschwitz ermordet wurden, steht außer Frage. Gleichwohl gilt der Name Auschwitz seit Jahrzehnten als Inbegriff für die millionenfache Ermordung von europäischen Jüdinnen und Juden. Die im Fall der beiden Sprachwissenschaftler ausgesprochen eindimensionale Analyse von Antisemitismus im Rap scheint nicht nur durch den methodischen Zu-

gang, sondern auch durch den theoretischen Rahmen begründet zu sein. Zwar rezipieren die Forscher neben Literatur aus dem Bereich der Sprachwissenschaften und der Witztheorie auch zentrale Publikationen der Geschlechterforschung, Verweise auf Erkenntnisse der Forschung zur Geschichte und Gegenwart des Antisemitismus finden sich im Beitrag jedoch nicht.

Ähnlich oberflächliche und teils relativierende Einschätzungen des Phänomens Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap finden sich auch in nichtwissenschaftlichen Beiträgen zum Thema. Ein Beispiel bietet der Essay »Antisemitismus im Rap« von Marcus Staiger, der im Februar 2018 in der Beilage *Aus Politik und Zeitgeschichte* zur Wochenzeitschrift *Das Parlament* der Bundeszentrale für politische Bildung erschien. Darin schreibt der ehemalige Chefredakteur des Portals *rap.de*, dass sich Rapper durch »ungelenke[n] Antiimperialismus und kritiklose Solidarität mit der palästinensischen Sache« (Staiger 2018: 40) sehr oft Antisemitismusvorwürfen ausgesetzt sähen – und dies zu Unrecht. Ohne seine Ausgangsthese zu belegen, argumentiert Staiger weiter, dass antisemitische Haltungen unter deutschsprachigen Rapper:innen zwar zweifellos existierten und dass einzelne Lieder durch israelfeindliche und verschwörungsideologische Codes durchaus antisemitische Weltdeutungen vermittelten (vgl. ebd.: 43 f.). Allerdings werde ein offenes Sprechen über das Phänomen Antisemitismus bereits dadurch verhindert, dass es automatisch mit Debatten über den arabisch-israelischen Konflikt verknüpft werde: »Dass Antizionismus, Palästinasolidarität und Kritik an der israelischen Politik sehr oft mit israelbezogenem Antisemitismus gleichgesetzt werden, ist für eine offene Diskussion äußerst hinderlich« (ebd.: 44). Darüber hinaus behauptet der Autor, das »einzige offen antijüdische Statement eines deutschsprachigen Top-Ten-Rappers« (ebd.: 42) stamme von *Haftbefehl*.

Dass neben *Haftbefehl* auch zahlreiche andere bekannte Genre-Protagonisten über ihre Musik und ihre öffentlichen Äußerungen antisemitische Inhalte verbreiten und der arabisch-israelische Konflikt sehr vielen Gangsta-Rappern eine Gelegenheitsstruktur bietet, antijudaistische und antisemitische Motive und Erzählungen zu propagieren, kann im Rahmen der vorliegenden Studie ausführlich belegt werden. Daneben zeugen diverse öffentlichen Äußerungen (vgl. u. a. Funk 2018; Curry 2018; Eisenhart Rothe 2020; Högele 2020; Skrobola 2021; Luerweg 2022) und Publikationen (vgl. Baier 2019; 2020; 2022; Baier/Grimm 2022a; Grimm/Baier 2020; 2023) des Autors dieser Untersuchung davon, dass bereits während des Forschungsprozesses wissenschaftlich fundierte Positionen und Einordnungen sowohl in die öffentlichen Debatten als auch in den Fachdiskurs über Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap Eingang gefunden haben. Insofern handelt es sich bei dieser Untersuchung um eine Pionierstudie, die an bereits erbrachte Erkenntnisse über Abwertungsideologien im Rap – allen

voran zum Antifeminismus, zu Misogynie, Homo- und Transfeindlichkeit sowie zu Autoritarismus – anschließt und diese um die Bedeutung, Verbreitung und Artikulationsformen antisemitischer Ideologeme im Gangsta-Rap erweitert.

2. Erkenntnisinteresse und Fragestellung

Die hier nachgezeichneten Leerstellen in medialen Debatten und fachwissenschaftlichen Publikationen geben Anlass, den Antisemitismus im Gangsta-Rap in seiner ganzen Breite zu beleuchten. Dafür bedarf es einer vertiefenden Analyse sowohl von Liedern und Musikvideos als auch von öffentlichen Äußerungen der Genrevertreter. Eine genrespezifische Eingrenzung auf den Gangsta-Rap erfolgt dabei aus mehreren Gründen. Zum einen zeigt schon eine oberflächliche Betrachtung der Fach- und Mediendiskurse, dass antisemitische Inhalte in diesem Musikgenre am häufigsten und deutlichsten auftreten. Zum anderen handelt es sich beim deutschsprachigen Gangsta-Rap um das ökonomisch erfolgreichste Rap-Genre, woraus sich entsprechende Wirkungspotenziale der antisemitischen Inhalte auf die kulturelle Identitätsbildung seiner Rezipient:innen ableiten lassen können. Des Weiteren fließen in den Texten des Gangsta-Rap zahlreiche Ideologiefragmente zusammen, die wiederum im Verhältnis zu einer genrespezifischen Semantik und zu genreeigenen Erzählfiguren stehen. Sie kartieren das subkulturelle Feld des Gangsta-Rap und dienen der Untersuchung als Analyseraster und Orientierungsrahmen.

Dem Interesse an einer Erforschung antisemitischer Inhalte im Gangsta-Rap liegt die These zugrunde, dass der gezielte Tabubruch – im Sinne eines Kampfes um Distinktion – ein bestimmten Formen des Rap inhärentes Charakteristikum ist (vgl. Wolbring 2015: 406 ff.). Wie in der Forschungsliteratur herausgearbeitet und ausführlich dargelegt wurde, bildet insbesondere der Gangsta-Rap einen Raum der moralischen Grenzüberschreitung, in dem die hypermaskuline und transgressive Selbstinszenierung seiner (meist männlichen) Protagonist:innen nicht selten auf Kosten von Frauen sowie gesellschaftlichen Minderheiten erfolgt. Jedoch ist zu fragen, ob die subkulturelle Verbreitung antisemitischer Denk- und Welterklärungsmuster sich allein durch das für den Gangsta-Rap typische Bedürfnis nach einem »systematisch[en] Normbruch um des Normbruchs willen« (Biskamp 2014) erklären lässt. Somit gilt es, zu ergründen, ob – abseits der Fremdadwertungs- und Selbstaufwertungslogiken des Gangsta-

Rap – gesellschaftskritische Perspektiven vermittelt werden und inwiefern diese antisemitische Denkformen beinhalten.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht somit die grundlegende Frage, inwiefern unterschiedliche Texte deutschsprachiger Gangsta-Rapper antisemitische Deutungsmuster beinhalten und welche (tradierten) antijüdischen Topoi sich dabei explizit und/oder implizit widerspiegeln. Genauer gilt es zu prüfen, welche unterschiedlichen Artikulationsvarianten judenfeindlicher Ideologie sich im Gangsta-Rap zeigen – vom religiös begründeten Antijudaismus über den völkisch-rassistischen Antisemitismus und den Post-Shoah-Antisemitismus bis hin zum antizionistisch-antiisraelischen und islamischen Antisemitismus. Um ein tieferes Verständnis von Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap zu entwickeln, bedarf es einer genauen Betrachtung seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung, die untrennbar mit seinen amerikanischen Vorläufern verbunden ist. Der amerikanische Conscious- und Gangsta-Rap der 1980er und 1990er Jahre lieferte die musikalische wie visuelle Ästhetik, zentrale Inszenierungsnarrative ebenso wie genretypische Motive der Sozial- und Herrschaftskritik, die – teils fragmentarisch und eklektisch – von deutschsprachigen Rapper:innen adaptiert und neu kontextualisiert wurden. In der Analyse der über den deutschsprachigen Gangsta-Rap vermittelten antisemitischen Topoi gilt es zu prüfen, ob diese in der Traditionslinie eines subkulturellen Antisemitismus stehen, die bis in die Frühphase des Rap in den USA zurückreicht. Daher müssen die sozialen, ökonomischen und kulturellen Entstehungs- und Entwicklungsbedingungen der Hip-Hop-Bewegung in den USA in den Blick genommen werden und dies unter Berücksichtigung ihrer prägenden Akteure und deren Verhältnis zu antisemitischen Welterschließungsmustern. Davon ausgehend, lässt sich ein tieferes Verständnis des subkulturellen Transfers von Genrenarrativen und antisemitischen Ideologiefragmenten aus dem amerikanischen Rap entwickeln. Daran anschließend, lassen sich weitreichende Erkenntnisse über die subkulturellen Adaptionenprozesse im deutschsprachigen Rap der 1990er Jahre sowie deren Weiterentwicklung im Gangsta-Rap seit den Nullerjahren bis in die Gegenwart hinein gewinnen.

Dieser Untersuchung liegt somit die These zugrunde, dass Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap in der Kontinuität subkulturell vermittelter antisemitischer Motive und Erzählungen des amerikanischen Rap steht und sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten zu einem bedeutsamen wirkmächtigen Phänomen entwickelt hat. Eine Analyse der genrespezifischen Artikulationsformen des Antisemitismus erfolgt unter Berücksichtigung der genreeigenen Inszenierungspraktiken und Erzählfiguren (z. B. soziale Prekarisierung, Aufstiegserzählungen, Hypermaskulinität, Leitmotiv des Battle, Autoritarismus). Sie prägen den subkulturellen Habitus und bestimmen die Kommunikations-

bedingungen bzw. die (Diskurs-)Regeln des Genres. Daher gilt es, zu prüfen, wie tradierte antisemitische Mythen und Erzählungen in dessen dominante Narrative eingefügt werden und in der Folge über Lieder, Musikvideos und Äußerungen in Interviews und sozialen Medien eine popkulturelle Aufbereitung und Ausbreitung erfahren. Ziel dieser Studie ist es daher, eine tieferliegende Logik herauszuarbeiten, die sich aus dem Beziehungsverhältnis antisemitischer Inhalte und genrespezifischer Inszenierungspraktiken ergibt. Davon ausgehend, lassen sich Erkenntnisse darüber gewinnen, inwiefern die genrespezifischen Inszenierungspraktiken für antisemitische Diskurse anschlussfähig sind oder diese möglicherweise sogar begünstigen und befeuern.

Unter Berücksichtigung der Erzählstrukturen des Gangsta-Rap wird an einer Vielzahl von Fallbeispielen eine genrespezifische Grundstruktur antisemitischer Welterklärungsideologie offengelegt. Dabei werden die verschiedenen Facetten antisemitischer Deutungsmuster in ein Verhältnis zu Inszenierungsnarrativen des deutschsprachigen Rap gesetzt und die sich daraus ergebende Dynamik in den antisemitischen Inszenierungen sichtbar gemacht. Die hier analysierten Inhalte werden unter Einbeziehung fachwissenschaftlicher Erkenntnisse zum Antisemitismus und kultursoziologischer Überlegungen zum Gangsta-Rap inhaltlich geordnet. Der Aufbau der Arbeit orientiert sich thematisch an den in Kapitel 1.1 beschriebenen unterschiedlichen Artikulationsformen des Antisemitismus und folgt in seiner Chronologie den Dynamiken im (sub)kulturellen Feld. Die in Kapitel 6 bis 10 beschriebenen antisemitische Motive und Ideologiefragmente tauchen in verschiedenen Zeiträumen in unterschiedlicher Deutlichkeit und Häufigkeit auf. Die Struktur der Arbeit trägt diesem Umstand Rechnung und beginnt in Kapitel 6 mit der Darstellung antisemitischer Ideologeme, die – wenngleich sie mitunter auch in aktuellen Texten auftauchen – zu einem früheren Zeitpunkt in der Geschichte des deutschsprachigen Gangsta-Rap verstärkt auftraten. Daran schließt die Beschreibung weiterer Aspekte des Gesamtphänomens an – wie etwa der klassische Antisemitismus (Kapitel 7), der Verschwörungsglaube (Kapitel 8) sowie der israelbezogene Antisemitismus (Kapitel 10) –, die noch stärker in die Gegenwart hineinreichen und die für gegenwärtige subkulturelle Diskurse wie gesamtgesellschaftliche Debatten bedeutsam sind (Kapitel 9).

Die Darstellung des Antisemitismus im Gangsta-Rap folgt somit einer Chronologie, die ihren Ausgangspunkt in der Entstehung der Hip-Hop-Bewegung in den USA nimmt, den zentralen Fokus jedoch auf die subkulturellen Diskurse der vergangenen zwei Jahrzehnte in Deutschland richtet. Insofern handelt es sich um eine historisierende Perspektive auf den deutschsprachigen Gangsta-Rap und seine Protagonist:innen, die in den nuller und 2010er Jahren aktiv und erfolgreich waren – und es in den allermeisten Fällen bis heute sind. Trotz der rasanten Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung von Jugendkulturen und

musikbezogenen Szenen besitzen die hier ermittelten Befunde somit auch für gegenwärtige Debatten über Antisemitismus in der Populärkultur eine hohe Aktualität und Relevanz.

3. Methodologie und Quellenkorpus

Kernstück dieser Arbeit sind die Identifizierung und Analyse antisemitischer Inhalte im Gangsta-Rap unter Berücksichtigung des jeweiligen historischen wie politischen Kontextes ebenso wie der subkulturellen Dynamiken im Feld. Um zu einer umfassenden Beschreibung des Phänomens zu gelangen, werden die rapspezifischen Kulturprodukte einer hermeneutisch-interpretativen Analyse unterzogen. Dem methodologischen Zugang liegt die Annahme zugrunde, dass die Auslegung und Interpretation des Materials die jeweiligen historischen, kulturellen und gesellschaftlichen Kontexte berücksichtigt. Eine solche hermeneutische Herangehensweise beinhaltet einen reziproken, kreisläufigen Prozess des Verstehens, bei dem (Vor-)Verständnis und Interpretation kontinuierlich miteinander interagieren. Bei der Interpretation des Forschungsgegenstands gilt es zudem den subjektiven Standpunkt des Forschenden zu reflektieren, der sich die Sinnzusammenhänge keineswegs aus einer rein äußerlichen, objektiven Position erschließt: »Die Praxis der Interpretation ist auf das subjektive Vorverständnis des Untersuchungsgegenstands konstitutiv angewiesen, das jeder Interpretierende immer schon mitbringt, da dieses überhaupt erst den Einstieg in die zirkuläre Bewegung des Verstehens ermöglicht« (Sigwart 2018: 20). Diese Art hermeneutische Haltung des Verstehenwollens verlangt eine Offenheit gegenüber dem untersuchten Material, das – wie sich insbesondere beim Gangsta-Rap zeigt – vielfältige Formen annehmen kann und im Folgenden als Konvolut unterschiedlicher Dokumente verstanden wird.

3.1 Theoretisch-methodischer Zugang: Dokumentenanalyse trans- und multimedialer Texte des Gangsta-Rap

Ballstaedt (1989) begreift »alle vergegenständlichten Zeugnisse menschlichen Handelns und Erlebens« (Ballstaedt 1989: 165) als Dokumente. Eine solche, recht weit gefasste Definition schließt kaum einen Gegenstand als potenzielles

Untersuchungsmaterial für die empirische Sozialforschung aus: »paintings, tapestries, monuments, diaries, shopping lists, stage plays, adverts, rail tickets, film, photographs, videos, engineering drawings, the content of human tissue archives and World Wide Web [...] pages can all stand as documents in one frame or another« (Prior 2009: 2). Insofern sind Dokumente – unabhängig von ihrer Beschaffenheit – grundlegend als »Bedeutungsträger« (Noetzel 2018: 25) zu verstehen. Jedoch steht eine dokumentenanalytische Untersuchung solch unterschiedlicher Ausdrucksformen und Materialien vor dem Problem, die Spezifika und Besonderheiten des jeweiligen Untersuchungsgegenstandes im Modus einer empirischen Gleichmacherei zu verwischen oder zu übergehen. Insofern verwundert es kaum, dass in der sozialwissenschaftlichen Forschung jene Arten von Dokumenten dominieren, die sich einer voneinander abgrenzbaren Text- oder Bildinterpretation unterziehen lassen: »So konzentriert sich ein Großteil der Literatur zur Methodik auf visuelles Material, zuweilen unter Differenzen zwischen Wort-/Schrift-/Text- sowie Bild-/Foto-/Film-Dokumenten« (Hoffmann 2018: 103 f.).

Möchte man ein Gesamtbild des Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap erhalten, so lässt sich eine solche analytische Differenzierung des Datenmaterials kaum aufrechterhalten. Ein genauerer Blick auf die technologischen Veränderungen der letzten 40 Jahre im Allgemeinen und deren Folgen für die Weiterentwicklung der Musikindustrie und des Rap im Besonderen weist auf eine Zunahme an vielfältigen und miteinander verwobenen medialen Ausdrucksformen hin. Diese gilt es wiederum als singuläre Dokumente in eine umfassende Analyse mit einzubeziehen. In seiner ersten Erfolgsphase fand Rap zunächst über das Radio und über materielle Tonträger wie Schallplatten, Audiokassetten und CDs Verbreitung. Mit dem Erfolg des Musikfernsehens ab Mitte der 1980er Jahre gewannen Musikvideos und die darin vermittelten Text-Bild-Musik-Kompositionen an Bedeutung. Ab Ende der 1980er Jahre bildeten sich in Musikvideos bekannter Rapper:innen die zentralen Symbolwelten und Inszenierungsnarrative der jeweiligen Subgenres ab (siehe Kapitel 4.1).¹ Die Nullerjahre waren von einem erheblichen Technologisierungsschub gekennzeichnet, der insbesondere die Musikproduktion und -distribution revolutionierte. Die Etablierung von Musiksoftwareprogrammen ermöglichte es Hip-Hop-Anhänger:innen, auch ohne teure analoge Synthesizer oder kostspielige Midisampler und Drumcomputer Beats zu produzieren und über das Internet Rapschaffenden anzubieten (vgl. Wolbring 2015: 126). An die Stelle von materiellen Tonträgern – Schallplatten, Kassetten und CDs hatten spätestens ab Ende der 1990er Jahre ihren Zenit über-

¹ Dietrich (2015a) arbeitet entlang film- und bildtheoretischer Prämissen die zentralen Charakteristika von Rap-Videos heraus (vgl. Dietrich 2015a: 168 f.).

schritten – traten nun digitale Musikdateien. Fortan bildete die MP3 das zentrale Dateiformat, das mühelos kopiert, über Peer-to-Peer-Verfahren versendet oder zum Download bereitgestellt werden konnte. Musikaustauschbörsen wie *Napster* erlaubten User:innen den unbegrenzten Austausch einzelner Lieder oder gar Alben und markierten nun endgültig den Übergang vom analogen Tonträger zur trägerlosen Verbreitung digitaler Formen von Musik (vgl. Wicke 2019: 17). Dies führte zu erheblichen Umsatzeinbußen in weiten Teilen der Musikindustrie, die sich mit einer gewissen Verzögerung an die rasante Technologisierung der Produktions- und Distributionsmittel anzupassen versuchte (vgl. Ruth 2019: 228).

An die Stelle illegaler Onlinetauschbörsen traten im Laufe der Nullerjahre Internetradios und Streamingplattformen (vgl. Schramm 2019: 52). Heute bieten etablierte Streamingdienstleister wie etwa *Spotify*, *Deezer* oder *Apple Music* den publizierenden Künstler:innen Möglichkeiten der Monetarisierung (vgl. Tschmuck 2020: 219 ff.).² Daneben gewinnen im digitalen Zeitalter soziale Netzwerke als Distributionskanäle an Bedeutung. Social-Media-Plattformen wie *YouTube*, *Instagram* oder *TikTok* fungieren als zentrale Verbreitungs- und Werbeplattformen, die Künstler:innen eine enorme Reichweite verschaffen, direkte Interaktion und Kommunikation mit dem Publikum ermöglichen und es Musiker:innen erlauben, die Effektivität ihrer Selbstvermarktung mittels integrierter Evaluierungs-Tools auswerten zu lassen (vgl. Ruth 2019: 238 ff.). Mit der Etablierung sozialer Medien veränderte sich auch die Berichterstattung über Rap und seine Protagonist:innen. Über Plattformen wie *Facebook* und *YouTube* entstanden ab Mitte der Nullerjahre neue rapspezifische Medienformate;³ zuvor etablierte rapjournalistische Portale büßten nach und nach ihre Gatekeeperfunktion ein.

2 Dies hat einen erheblichen Einfluss sowohl auf die Produktionsweisen der Rapschaffenden als auch das Rezeptionsverhalten seiner Hörer:innen. Beobachten lässt sich dies insbesondere an den veränderten musikalischen Arrangements von Rap-Songs, die immer seltener längere Intros enthalten und insgesamt eine wesentlich kürzere Lieddauer aufweisen: »Musik-Streaming wirkt sich nicht nur auf die Bedeutung physischer Abspielmedien aus, deren Relevanz mit der Erweiterung des Online-Angebots stetig zurückgeht, sondern auch auf den Inhalt der Musik. Dies ist der ›30-Sekunden Regel‹ von Spotify geschuldet, wonach ein Titel erst als angehört gewertet und abgerechnet wird, wenn sich die Nutzenden diesen länger als 30 Sekunden anhören. Aus diesem Grund ist es für die bei Spotify gelisteten Künstler von Bedeutung, dass der Titel in den ersten 30 Sekunden den Hörer fesselt und zum Weiterhören animiert« (vgl. Deutscher Bundestag 2021: 13). Ein besonders augenscheinliches Beispiel für diese Entwicklungen ist das Lied »Poland« (2023) des US-amerikanischen Rapper *Lil Yachty*. Nur 25 Sekunden des weniger als eineinhalbminütigen Liedes enthalten Rap- beziehungsweise Gesangseinlagen; der Rest des Liedes besteht aus der sich wiederholenden Refrain-Zeile: »I took the Wock« to Poland« (*Lil Yachty* – »Poland«, 2023).

3 Eines der ersten Rap-Medienformate ist *Aggro.TV*, ein YouTube-Kanal, der 2006 von den Verantwortlichen des Gangsta-Rap-Labels *Aggro Berlin* (2001 bis 2009) gegründet wurde und über das Ende des Labels hinaus bis heute fortbesteht.

Spätestens seit den 2010er Jahren verschaffen sich Rapper:innen vor allem über eigene Social-Media-Kanäle Gehör oder melden sich über Videointerviews und in Hip-Hop-Podcasts zu Wort.

Eine Dokumentenanalyse, die unterschiedliche Kulturprodukte sowohl des deutschsprachigen Gangsta-Rap als auch dessen subkultureller Vorläufer von den 1990er Jahren bis in die Gegenwart einbezieht, muss den hier skizzierten technologischen Entwicklungen und der daraus folgenden unterschiedlichen Beschaffenheit des Untersuchungsmaterials Rechnung tragen. Dies gilt insbesondere auch für diejenigen Inhalte, die über soziale Medien Verbreitung finden. Anders als konventionelle Medien produzieren soziale Netzwerke nicht selten flüchtiges Datenmaterial wie etwa Textbeiträge oder Videos, die vom Urheber wieder entfernt werden, oder solche, die sich von selbst wieder löschen (z. B. sogenannte *Instagram Stories*). Trotz der daraus erwachsenen Vielfalt an Dokumenten konzentriert sich die qualitative Rap-Forschung nach wie vor auf Liedtextanalysen (vgl. Wolbring 2015; Höllein/Lehnert/Woitekowski 2020), die jedoch immer häufiger um bildanalytische Verfahren – etwa bei der Untersuchung von Musikvideos (vgl. Dietrich 2015a; Dietrich 2021) – und diskursanalytische Verfahren (vgl. Süß 2021) erweitert werden. Zwar bildet die Musik – genauer: Lieder und Musikvideos des Gangsta-Rap – auch in dieser Forschungsarbeit den zentralen Untersuchungsgegenstand. Daneben soll aber ebenso der Trans- und Multimedialität von Rap im 21. Jahrhundert Rechnung getragen werden. Entsprechend erfahren auch Albumcover, Interviews, Podcasts, Social-Media-Beiträge sowie Filme von Rapper:innen eine besondere Berücksichtigung und werden als Dokumente in die Analyse einbezogen. Neben Liedern und Musikvideos sind auch diese Artefakte Ausdruck subkultureller Vergemeinschaftung oder Distinktion, enthalten politische Aussagen, fungieren als Referenzen auf andere Künstler:innen und ihre Werke oder bilden Konturen von Intertextualität ab.⁴

Um gesicherte Erkenntnisse über die vielfältigen Kommunikationsinhalte des Gangsta-Rap hinsichtlich der darin vermittelten antisemitisch konnotierten Ter-

4 Im Rahmen dieser Arbeit wird auf eine Analyse der Interaktion zwischen Text und Musik verzichtet. Grundlegend ist eine Untersuchung des Musik-Text-Verhältnisses in Rap-Liedern aus musikwissenschaftlicher Perspektive zweifellos erkenntnisversprechend. Kaum ein anderes Genre der Vokalmusik ist so textintensiv wie Rap, der auch als »musiko-verbale Gattungseinheit« (Sokol 2003: 203) verstanden wird. Zwar verspricht die Interaktion von Text und Tonalität durchaus spannungsgeladene Momente. Eine Untersuchung des Musik-Text-Verhältnisses läuft jedoch Gefahr, den Fokus auf kompositorische sowie musiktheoretische Interpretationen zu verschieben. Zur Analyse der antisemitischen Inhalte im deutschsprachigen Gangsta-Rap werden daher kultur- und sozialwissenschaftliche Zugänge gewählt. Für eine musikwissenschaftliche Untersuchungen des Tonalität-Text-Verhältnisses im Rap vgl. u. a. Krims 2003; Hörner/Kautny 2015.

mini, Codes und Bilder zu erhalten, erscheint eine Einbeziehung solcher Paratexte unabdingbar. Die Untersuchung des Materials erfolgt daher grundlegend im Sinne eines erweiterten kulturwissenschaftlichen Textbegriffs, »der sich vom Buchstäblichen löst und dazu geeignet ist, alle kulturellen Formen inklusive der Musik als *Text* zu begreifen« (Hemming 2017: 24), aus dem wiederum ein Bedeutungsgehalt herausgelesen werden kann. Musikvideos werden in dieser Studie im Speziellen als audiovisueller Text und als »fixiertes Kommunikat [...] im Spannungsfeld von Produktion (Herstellung; Mitteilungsabsicht) und Rezeption (Verstehens- und Aneignungsprozesse)« (Jost et al. 2013: 59) verstanden. Die Analyse dieser Art von »Audiovisions-→Text« (ebd.) erfolgt dabei methodisch nach Jost et al. (2013), im Dreischritt bestehend aus 1. *Transkription/Deskription* (Phänomenbeschreibung), 2. *Analyse* (Explikation und Segmentierung von Sinneinheiten) und 3. *Interpretation* (kontextuelle Einordnung) (vgl. ebd.: 58). Dabei bilden die in Kapitel 1.1 diskutierten Erscheinungsformen der Judenfeindschaft – Antijudaismus, völkisch-rassistischer Antisemitismus, Post-Shoah-Antisemitismus, antizionistisch-antiisraelischer Antisemitismus sowie islamischer Antisemitismus – und die mit ihnen verbundenen antisemitischen Motive und Narrative ein Untersuchungsraster. In der Bedeutungsanalyse des Datenmaterials wird der Untersuchungsrahmen darüber hinaus um Ideologien (und Ideologiefragmente) erweitert, die mit Antisemitismus korrelieren, allen voran Verschwörungsideologien, Antifeminismus, Islamismus, Antiamerikanismus, Nationalismus sowie Rechtsextremismus.

Mit der Offenlegung antidemokratischer, destruktiver und teils menschenverachtender Ideologien ist immer auch eine Kritik an den Personen verbunden, die sie in Umlauf bringen. Begreift man Dokumente nach Mayring (2002) als »Objektivationen (Vergegenständlichungen) der Psyche des Urhebers« (Mayring 2002: 47), so stellt sich die Frage, ob die hier untersuchten Inhalte Auskunft über die psychische Verfasstheit ihrer Produzent:innen geben können. Diese Frage ist entschieden zu verneinen: In dieser Arbeit werden keine psychologischen Ferndiagnosen oder Psychogramme einzelner Rapper:innen erstellt.⁵ Gleichwohl kann man die hier untersuchten Dokumente nicht von ihrer Funktion als potenzielle »Informationsquellen über menschliches Denken, Fühlen und Handeln« (ebd.: 49) freisprechen. Die über den Gangsta-Rap vermittelten Inhalte – allen voran öffentliche Äußerungen in sozialen Medien oder Interviews – werden von den Genre-Protagonist:innen durchaus als Ausdruck innerer Überzeugung deklariert und enthalten häufig politische Positionierungen. Zu bedenken ist

⁵ Um gesicherte Erkenntnisse über antisemitische Einstellungen und Mentalitätsbestände zu erhalten, bedarf es spezifischer methodischer Zugänge und Testverfahren wie etwa biografisch-narrative Interviews mit Gangsta-Rapper:innen.

dabei jedoch, dass alle Äußerungen von Gangsta-Rapper:innen grundlegend innerhalb der genrespezifischen Feldlogiken erfolgen, in den subkulturellen Diskursräumen des Gangsta-Rap zirkulieren und teilweise von anderen Genre-Protagonist:innen aufgegriffen und weiterverbreitet werden. Das Gesagte – ob in Liedern, Musikvideos oder öffentlichen Verlautbarungen – steht dabei im Verhältnis zu genrespezifischen Inszenierungspraktiken und Erzählfiguren (siehe Kapitel 5). Zur Offenlegung und Einordnung der antisemitischen Inhalte im deutschsprachigen Gangsta-Rap gilt es, diesen narrativen Rahmen zu berücksichtigen. Ist der Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap also lediglich eine Frage der Inszenierung? Auch diese Frage gilt es zu verneinen. Zwar kann hier nur bedingt – und wenn, dann nur unter Vorbehalt – ermittelt werden, ob es sich bei den antisemitischen Positionierungen um tatsächliche Überzeugungen handelt oder ob diese instrumentell – etwa einzig mit dem Ziel der Provokation und/oder der Aufmerksamkeitserregung – erfolgen. Zu betonen ist jedoch, dass die konkrete Motivation, die den antisemitischen Äußerungen zugrunde liegt, für dessen Wirkmächtigkeit von sekundärer Bedeutung ist. Die antisemitische Agitation ebenso wie verbale Übergriffe oder gar Formen physischer Gewalt sind für die davon Betroffenen nicht etwa weniger gefährlich oder verletzend, nur weil der:die Täter:in möglicherweise nicht aus Überzeugung, sondern »lediglich« aus politischem oder ökonomischem Kalkül handelt. Insofern ist der Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap einer kritischen Betrachtung zu unterziehen – egal, in welcher Form und zu welchem Anlass er artikuliert wird.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Antisemitismus im Gangsta-Rap – dessen Produzent:innen und Konsument:innen nicht selten aus prekarierten und/oder »migrantischen« Millieus stammen und dessen Texte soziale Ungleichheit, Diskriminierung und Ausgrenzung thematisieren – läuft zum einen Gefahr, einer exotisierenden Perspektive auf den »Antisemitismus der Anderen« (Öztürk/Pickel 2022) anheimzufallen. Zum anderen sind eine Offenlegung und Kritik an antisemitischen Äußerungen und/oder verschwörungsideo-logischen Weltdeutungen von Gangsta-Rappern anfällig für ein Demaskieren, Denunzieren oder gar Bloßstellen, insbesondere dann, wenn gegen Genvertreter:innen eine privilegierte akademische Position in Stellung gebracht wird. Beides gilt es in der kritischen Analyse des Gangsta-Rap und seiner Protagonist:innen zu berücksichtigen, ohne das Phänomen Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap in seinen Ausdrucksformen und seiner Tragweite zu relativieren. Vielmehr muss dem Gangsta-Rap und seinen Protagonist:innen in der Analyse mit der gebotenen Aufmerksamkeit und Ernsthaftigkeit begegnet werden. Dies erfordert jedoch auch, sie in ihren menschenfeindlichen Äuße-

rungen und den daraus resultierenden Ideologisierungspotenzialen ernst zu nehmen.

3.2 Quellenkorpus

Im Laufe der mehrjährigen Bearbeitungszeit haben sich der Untersuchungsgegenstand und mit ihm das zu analysierende Material stark ausgeweitet. Aufgrund immer neuer antisemitisch konnotierter Inhalte in Liedern, Musikvideos und öffentlichen Äußerungen deutschsprachiger Gangsta-Rapper und der damit verbundenen Fortentwicklung der medialen Debatte wuchs das Quellenkorpus stetig an: Bis zum Abschluss der Untersuchung im August 2023 umfasste es schließlich 503 Lieder, von denen 419 zwischen 1997 und 2023 von insgesamt 102 deutschsprachigen Gangsta-Rappern veröffentlicht wurden. Bei den übrigen 84 Liedern handelt es sich entweder um Stücke des US-amerikanischen Rap (28 Lieder) oder aus anderen deutschen Rap-Genres (56 Lieder). Darüber hinaus waren 37 Musikvideos von 29 deutschsprachigen Gangsta-Rappern Teil des untersuchten Samples. Zum erweiterten Quellenkorpus zählen außerdem 42 Alben, EPs, Sampler und Mixtapes, darunter vier aus dem US-amerikanischen Rap. Für die Liederrecherche wurde u.a. die Onlineplattform *genius.com* genutzt, auf der Nutzer:innen unter anderem Songtexte hochladen und kommentieren bzw. mit weiterführenden Links versehen können. *Genius.com* fungiert vor allem als soziales Netzwerk für Musikinteressierte und bietet die Möglichkeit, die dort hochgeladenen Liedtexte nach Schlagwörtern zu durchsuchen. Da es sich bei den Inhalten der Plattform um sogenannten *user generated content* (UGC) handelt – also Texte, Bilder, Videos oder Sounddateien, die von Nutzer:innen der Plattformen erstellt und hochgeladen wurden –, mussten die im Zuge der Recherche ermittelten (Lied-)Inhalte auf die Validität des Datenmaterials – z. B. auf Fehler bei der Transkription von Liedtexten – überprüft werden.

Zusätzlich zu den Liedern, Musikvideos sowie Alben bzw. LPs flossen insgesamt 113 Social-Media-Beiträge von insgesamt 23 deutschsprachigen Gangsta-Rappern in die Analyse ein. Dabei handelt es sich um 71 YouTube-Videos (darunter 42 Videointerviews bzw. Videopodcasts), 19 Einträge auf *Facebook*, 19 Äußerungen auf *Instagram* (darunter elf Beiträge, sieben sogenannte *Instagram Stories*, ein sogenanntes *Instagram-Live-Video*), vier Einträge auf *Twitter* sowie zwei Beiträge auf der Videoplattform *Twitch*. 25 der hier genannten Social-Media-Beiträge wurden zwischenzeitlich von dem:der Autor:in entfernt bzw. sind nicht mehr abrufbar. Alle in dieser Arbeit untersuchten Quellen liegen dem Autor dieser Studie vor.

4. Vom Anfang des Rap zum Ende des ECHO – eine historische Rekonstruktion

Eine Analyse des Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap verlangt eine umfassende Betrachtung der historischen und kulturellen Einflüsse, welche die Entwicklung der Hip-Hop-Bewegung im Allgemeinen und des Rap im Besonderen bestimmten. Es gilt somit auch die sozialen, kulturellen und politischen Kontextfaktoren zu beleuchten, die das Genre bis heute prägen und es darüber hinaus schon in einem frühen Entwicklungsstadium für antisemitische Denkmuster und Weltdeutungsangebote empfänglich machten. Davon ausgehend, rücken der subkulturelle Transfer des amerikanischen Rap und seine Rezeption, Adaption und Weiterentwicklung in einem spezifisch deutschen Kontext in den Mittelpunkt der Analyse. Dazu zählen eine genaue Betrachtung der Aneignungsprozesse ebenso wie eine Analyse von Brüchen, Formen der Abgrenzung sowie von Ausprägungen eigener subkultureller Stilmittel und Ästhetiken im deutschsprachigen Rap von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart. Eine solch kulturgeschichtlich informierte Rekonstruktion ist für ein tiefergehendes Verständnis des Gangsta-Rap unabdingbar. Sie bildet das Fundament für eine tiefgehende Analyse subkulturell verankerter Formen des Antisemitismus, deren Ursprünge bis zu den Anfängen des Hip-Hop in den USA zurückreichen.

4.1 Die Entstehung des Rap in den USA

Ende der 1970er Jahre entstand in den Großstädten der USA die Hip-Hop-Bewegung. Als kulturelle Geburtsstätte gilt der New Yorker Stadtteil Bronx (vgl. Mager 2007: 127 ff.), wo erste Hip-Hop-spezifische Kulturpraktiken entwickelt und popularisiert wurden, bevor sie zunächst in den Ghettos von Detroit und Chicago, später auch in anderen Teilen der USA Nachahmer:innen fanden (vgl. Klein/Friedrich 2002: 55). Den gesellschaftlichen Nährboden für die Entstehung der Hip-Hop-Bewegung bildete eine Sozial-und-Wirtschafts-Politik, mit der sich die strukturelle Diskriminierung der afroamerikanischen Bevölkerung

auch nach den Erfolgen der Bürgerrechtsbewegung der 1950er und 1960er Jahre und dem Ende der Segregationsmaßnahmen fortgesetzt hatte. Ein sichtbarer Ausdruck dieser Kontinuität von Diskriminierung und Ungleichheit war das Anwachsen von Großstadtghettos, in denen Afroamerikaner:innen weitgehend unter sich blieben und in deutlich schlechteren sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen lebten als der Rest der amerikanischen Gesellschaft (vgl. Wacquant 2018: 66). Diese Form der »Hyperghettoisierung« (ebd.: 65) führte große Teile der schwarzen Stadtbevölkerung in die ökonomische, soziokulturelle und geografische Exklusion. Dennoch boten sich inmitten der von ökonomischer und sozialer Deprivation geprägten urbanen Ödnis des Ghettos subkulturelle Entfaltungsmöglichkeiten.¹

Vor allem für schwarze Jugendliche, deren Alltag in den Großstadtghettos häufig von Arbeitslosigkeit, Kriminalität, Drogenmissbrauch und einem Mangel an gesellschaftlicher Teilhabe geprägt war, bot die Hip-Hop-Bewegung mit- samt ihren unterschiedlichen Kulturpraktiken Zugänge zu eigenen, kreativen Ausdrucksformen im Bereich Tanz, Malerei und Musik (vgl. Ogbar 2007: 4, vgl. Price 2006: 10 f.). So zählten von Beginn an das *Breakdancing* (Tanzen zur Hip-Hop-Musik), das *Graffiti-Writing* (Hip-Hop-spezifische Wandmalerei), das *Djing* (das Auflegen von Hip-Hop-Schallplatten) sowie der *Rap* (Sprechgesang) zu den bedeutsamsten künstlerischen Ausdrucksformen der Bewegung und werden auch heute noch als zentrale Elemente des Hip-Hop betrachtet (vgl. Price 2006: 21). Zusätzlich zu diesen Kerndisziplinen gelten auch das *Beatboxing* (Nachahmen von Hip-Hop-Rhythmen mit Mund- und Rachenlauten), *Producing* (Produzieren von Hip-Hop-Musik) sowie *Wisdom* beziehungsweise *Street Knowledge* (Übermittlung eines nichtinstitutionellen Wissenskanons) als Elemente der Hip-Hop-Bewegung (vgl. Price 2016: 37 ff.).

Die Erfindung des *Breakbeat*, die sowohl auf DJ *Grandmaster Flash* als auch auf DJ *Kool Herc* zurückgeführt wird (vgl. Wolbring 2015: 18; vgl. Chang 2005: 79), lieferte die musikalische Voraussetzung für die Entstehung und Verbreitung des

1 Zur Heterogenität sozialer Strukturen im amerikanischen Ghetto merkt Wacquant (2017) an: »Die Tatsache, dass die meisten Ghettos historisch Orte weit verbreiteter und manchmal akuter materieller Not gewesen sind, bedeutet nicht, dass ein Ghetto unbedingt arm ist [...] und es bedeutet auch nicht, dass es unisono sozial benachteiligt wäre. Das heißt, das Ghetto ist kein sozialer Monolith. In zahlreichen schwarzen innerstädtischen Quartieren besteht trotz extremer Baufälligkeit noch ein gewisses Maß an beruflicher und familiärer Vielfalt. Auch ist das Ghetto nicht völlig verödet: Inmitten seiner trostlosen Landschaft gibt es immer noch verstreute kleine Inseln relativer sozialer und ökonomischer Stabilität, welche fragile, aber entscheidende Startmöglichkeiten für die Bewältigungs- und Ausweichstrategien seiner Bewohner bereitstellen; auch entwickeln sich in den Rissen des bröckelnden Systems ständig neue soziale und kulturelle Formen« (Wacquant 2017: 42/43). Zur sozialwissenschaftlichen Rezeption Hip-Hop-spezifischer Alltags- und Kulturpraktiken in amerikanischen Ghettos vgl. Kelley 2012: 133 ff.

Rap.² Als *Breakbeat* wird eine sich immer wiederholende Rhythmuspassage eines Liedes (in der Regel aus den Musikgenres *Blues*, *Funk* oder *Disco*) bezeichnet (vgl. Norfleet 2006: 356). Möglich wurde die Entwicklung des *Breakbeat* erst durch eine neue Plattenspieler-Technologie, die es DJs erlaubte, die Plattenteller per Hand anzuhalten sowie beliebig vor- und zurückzubewegen, ohne dabei den Motor der Plattenspieler zu beschädigen. Anders als die herkömmlichen Schallplattenspieler, deren Motor durch einen Riemenantrieb beschleunigt wurde, waren die Plattenspieler neuerer Bauart durch ihren magnetbetriebenen Motor kaum verschleißanfällig und wesentlich robuster (vgl. Poschardt 1995: 234 f.). Durch die Verbindung von zwei magnetbetriebenen Plattenspielern mit einem Mischgerät (*Mixer*) konnten DJs Funk-, Blues- oder Jazzlieder ineinermischen, bestimmte Teile eines Liedes in Endlosschleife wiederholt abspielen (*Looping*) (vgl. Katz 2010: 56) oder durch schnelles Vor- und Zurückziehen der Schallplatte Kratzgeräusche in Lieder integrieren (*Scratching*) (vgl. ebd.: 60) und eigene Rhythmuspassagen daraus entwickeln (*Beat juggling*) (vgl. ebd.: 116). In der Folge ging es beim *DJing* nicht mehr allein darum, Lieder nacheinander abzuspielen, sondern sie auf möglichst kreative Weise miteinander zu verknüpfen und durch eine spezifische Verwendung der Plattenspieler neue Rhythmen beziehungsweise *Beats* entstehen zu lassen. Durch ihre rhythmische Redundanz lieferten die neu entwickelten *Beats* der Hip-Hop-DJs eine musikalische Grundlage für die Entstehung des Rap.

Pioniere und zentrale Protagonisten dieser neuen Form populärer Musik waren die New Yorker DJs und Rapper *Kool Herc*, *Grandmaster Flash* sowie *Afrika Bambaataa* (vgl. Bradley/DuBois 2010: 15). Auf selbst organisierten *Block Parties* (Stadtteilstellen) nutzten sie und ihre Partygäste rhythmische Sprechleinlagen, um die Teilnehmenden zu unterhalten und zum Tanzen zu animieren (vgl. Norfleet 2005: 356). Was zunächst als kreatives Mittel der Partyunterhaltung gedacht war, bildete die Blaupause für die Entstehung des Rap, der bis heute als bedeutsamste Kulturpraxis der Hip-Hop-Bewegung gilt (vgl. Wollbring 2015: 88 ff.). Zwar verstanden sich die Rapper anfangs lediglich als Zeremonienmeister (*Master of Ceremony*, kurz MC), die in Sprechgesangssequenzen dem DJ – als dem eigentlich zentralen Akteur des Geschehens – größere Geltung verleihen sollten. Mit zunehmender Übung und sprachlicher Virtuosität wurden die Sprechgesangsleinlagen

2 Anzumerken ist hier, dass mit dem sozioökonomischen Abstieg eines Teils der schwarzen Großstadtmilieus auch die musische Bildung aus den Vierteln verdrängt wurde. Eine Einschränkung der Sozialprogramme bedeutete auch einen starken Rückgang öffentlicher Musikschulen und damit eine geringe Verfügbarkeit von Musikinstrumenten. Auch deshalb gewann der Plattenspieler für schwarze Jugendliche in amerikanischen Großstadtghettos in seiner Funktion als musikalisches Instrument an Bedeutung (vgl. *Blue Note Records – Beyond the Notes* 2019: ab 1:09:20 h).

jedoch komplexer, sodass die MCs aus ihrer Rolle als reine Unterhaltungsanimatoure heraustraten und ihren Rap-Einlagen einen narrativen Charakter verliehen (vgl. Werner 2007: 208).

Ende der 1970er Jahre entstanden erste kommerziell erfolgreiche Rapprojekte wie beispielsweise die *Sugarhill Gang* oder *Grandmaster Flash & The Furious Five*, die in ihren Liedern sowohl den Unterhaltungscharakter des Rap bedienten als auch die eigene, von starker Armut geprägte Lebenswelt thematisierten. In Liedern wie »The Message« (1982), »New York, New York« (1983) oder »White Lines« (1983) beschrieben *Grandmaster Flash & The Furious Five* das von Rassismus, sozio-ökonomischer Exklusion, Gewalt und Drogenmissbrauch dominierte Leben im amerikanischen Großstadtghetto (vgl. Roth-Burnette 2019: 293). Dabei knüpften sie an die Tradition sozialkritischer *Spoken-Word-Poetry* an, die in den 1960er und 1970er Jahren insbesondere von schwarzen Künstlerformationen wie *The Last Poets*, *Sonia Sanchez* oder *Amiri Baraka* popularisiert worden war (vgl. Price-Styles 2015: 12). Zum einen wurde durch die Thematisierung und die Reflexion der sozialen Bedingungen des Ghettolebens ein kollektives Bewusstsein für die Lebenswelt vieler junger Schwarzer geschaffen. Zum anderen wurde Rap zunehmend als Medium begriffen, das es weniger privilegierten und an den gesellschaftlichen Rand gedrängten schwarzen Jugendlichen ermöglichte, eigene gesellschaftspolitische Positionen zu formulieren, diese öffentlich zu artikulieren und somit Teilhabe an gesamtgesellschaftlichen Diskursen zu erhalten (vgl. Chang 2005: 179). Als treibende Kraft für die Emanzipation von gesellschaftlich unterdrückten schwarzen Jugendlichen bot Rap ihrer Rebellion gegen Rassismus und gesellschaftliche Ausgrenzung ein populäres musikalisches Medium.³

Der sogenannte *Conscious*-⁴ oder *Message-Rap* war somit eine subkulturelle Reaktion auf die sozioökonomische Exklusion und Deprivation einer um Anerkennung ringenden schwarzen Ghettojugend. Zudem vollzog sich die Politisierung des Rap entlang kultureller Konfliktlinien innerhalb der schwarzen Community:

»The root of the tensions lay in the social paradox that created a black middle class of unprecedented size at the same time many inner city residents were dropping off the edge of the eco-

3 Klein und Friedrich (2003) beschreiben dies als »Ursprungserzählung des Hip-hop« (Klein/Friedrich 2003: 56), die den oppositionellen und emanzipatorischen Charakter des Rap betont und – in ihrer Funktion als Mythos – die Rezeption, Aneignung und Weiterentwicklung rapspezifischer Praktiken und Images in der Folge nachhaltig beeinflusste (vgl. ebd.). Watkins (2012) betont zudem die Bedeutung migrationspezifischer Einflüsse für die frühe Ausbildung der Kulturpraktiken des Hip-Hop: »Hip Hop has never been an exclusively ›black thing‹. Many of the creative elements of hip hop developed in correspondence with the postwar migrations and subsequent shifting racial geography of New York City. The interaction between Latino, Afro-Caribbean, and African American expressive cultures established the conditions for the development of alternative modes of youth expression« (Watkins 2012: 700 f.).

4 Zur soziolinguistischen Diversität des Conscious Rap vgl. Alim 2006: 109 ff.

monic world. Feelings of political betrayal and nihilistic anger spread through the ghettos. Afrocentric identity politics attracted thousands who had little interest in academic critiques of a movement that rarely bothered to distinguish between history and inspirational mythology. Afrocentrism was only the most popular flavor of identity politics; by the midpoint of the 1980s, the conservative counterrevolutionaries had succeeded in dividing their opposition into warring camps divided by ethnicity and sexual orientation as well as ideological hair-splitting.» (Werner 2006: 188)

Ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre enthielten Rap-Lieder, in denen für die Entfaltung eines schwarzen Selbstbewusstseins plädiert und Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen geübt wurde, häufig afrozentristische Ideen sowie programmatische Forderungen des *Black Power Movement* (vgl. Keyes 2002: 157 f.).⁵ In subkulturellen Zentren des Hip-Hop wie der New Yorker Bronx herrschte ein kultureller und politischer Austausch zwischen zentralen Akteur:innen der Hip-Hop-Bewegung und unterschiedlichen, teils radikalen politischen Organisationen wie der nationalistisch-religiösen Gruppierung *Nation of God and Earth* (NEG), auch *Five Percenter* genannt (vgl. Ogbar 2007: 17 f., vgl. Miyakawa 2005: 21). Nationalistische Gruppen wie die *Black Panther Party*, die *Nation of Islam*, die *Young Lords* oder das *Revolutionary Action Movement* hatten bereits in den 1970er Jahren Versuche unternommen, Jugendliche in den New Yorker Ghettos zu politisieren und für ihre eigenen politischen Ziele zu mobilisieren (vgl. Ogbar 2007: 3). Wiederholte Bestrebungen, eine breite Masse an Jugendlichen für die eigene politische Agenda zu gewinnen, entfalteten Ende der 1980er in der Hip-Hop-Kultur ihre Wirkung: Mittels lyrischer Verweise oder durch konkrete Bezugnahmen auf zentrale politische Akteure wurden programmatische Forderungen und weltanschauliche Prinzipien unterschiedlicher politischer Gruppierungen durch den Conscious-Rap popularisiert und damit einer großen Zahl junger Schwarzer zugänglich gemacht (vgl. Ogbar 2019: viii f., vgl. Gesa 2015: 64).⁶ Vor allem die *Five Percenter* sowie die *Nation of Islam* entwickelten sich in dieser Zeit zu einflussreichen politisch-religiösen Organisationen innerhalb der Hip-Hop-Kultur (vgl. Dimitradis 2012: 587).

⁵ Zur Differenzierung zwischen den politischen Bewegungen *Civil Rights Movement*, *Black Power Movement* sowie *Black Nationalism* vgl. Nuruddin/Boyd 2012: 440 f.

⁶ Ogbar (2019) beschreibt die Bedeutung des *Black Power Movement* für die Politisierung des Rap Ende der 1980er Jahre wie folgt: »Growing up in South Central Los Angeles, I had hip-hop as the sonic background to my life. By the time I was in college (1987–1991), the music took a sharp shift into politics that amplified black nationalist sentiments and black radical politics and provided the widest, most popular platform for millions to actually listen to subversive black politics. When Chuck D of Public Enemy name-checked Black Panthers Bobby Seale, Huey Newton, and JoAnne Chesimard (Assata Shakur), as well as Nation of Islam leader Elijah Muhammad, and sampled Malcolm X's speeches, I was bearing witness — as were millions of others who listened to and purchased these songs — to the enduring legacy of Black Power« (Ogbar 2019: viii f.).

Als Zeichen der subkulturellen Zugehörigkeit bedienten sich Conscious-Rapper:innen wie *Arrested Development*, *Black Star*, *X-Clan* oder *Brand Nubian* unterschiedlicher Stilmittel, Ausdrucksweisen und Kleidungen aus verschiedenen Strömungen der jüngeren schwarzen Kulturgeschichte – vom afrikanischen Spiritualismus über den *Rastafarian*-Kult bis hin zu religiösen Elementen des Islam oder der politischen Programmatik der *Black Panther* sowie des sogenannten Schwarzen Nationalismus (vgl. Keyes 2002: 158, Jacob 1994: 102). Im Streben nach einer Hip-Hop-spezifischen Identität, die der Bewegung einen gemeinschaftskonstituierenden Überbau verleihen und die verschiedenen Elemente des Hip-Hop (*MCing*, *DJing*, *Breakdancing*, *Graffiti*, *Wisdom* usw.) vereinen sollte, formierten sich Gruppierungen wie die *Zulu Nation* (vgl. Keyes 2002: 160). Die bereits Ende der 1970er Jahre von *Afrika Bambaataa* gegründete und bis heute bestehende Organisation erlangte in den 1980er Jahren Berühmtheit, als sie Versuche unternahm, Gangrivalitäten durch gewaltfreie Formen der Konfliktmediation – insbesondere durch Hip-Hop-spezifische Wettkämpfe wie Rap-Battle (siehe Kapitel 5.3) – beizulegen (vgl. Gosa 2015: 61). Anders als historisch-politische Nationenkonzepte, in denen die Zuordnung zu einer nationalen Gemeinschaft entlang der Kategorien Herkunft oder Ethnizität erfolgt, basierte das Konzept der *Hip-Hop-Nation* auf dem Prinzip einer universalen und inklusiven subkulturellen Gemeinschaft (vgl. Mager 2007: 242). Zur Stärkung des sozialen Zusammenhalts und der gegenseitigen Solidarität innerhalb der Hip-Hop-Bewegung propagierte die *Zulu Nation* Drogen- und Gewaltfreiheit, warb für gegenseitigen Respekt und Toleranz und zielte dabei auf die Integration unterschiedlicher gesellschaftlicher Minderheiten ab, insbesondere auf eine stärkere Koalition von jugendlichen Schwarzen und Latinos (vgl. Keyes 2002: 160).⁷ Die *Zulu Nation*, deren Ideologie maßgeblich von islamischer Theologie, der Programmatik der *Nation of Islam* und der *Five-Percenter*-Sekte sowie Ikonen der schwarzen Bürgerrechtsbewegung wie *Malcolm X* beeinflusst war, unternahm somit den Versuch, die Hip-Hop-Bewegung als sozialpolitischen Zusammenschluss zu formieren und mittels einer hierarchischen Organisationsstruktur zu institutionalisieren (vgl. Keyes 2002: 160; Gosa 2015: 59).

Als die Popularität der Hip-Hop-Bewegung Ende der 1980er Jahre ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte, gelangte eine Vielzahl von Rapper:innen und Rap-Formationen, die sich einem dezidiert schwarzen politischen Aktivismus

7 Das Verhältnis zwischen Schwarzen und Latinos in der Hip-Hop-Bewegung und die subkulturelle Bedeutung dieser Koalition beschrieb *Afrika Bambaataa* wie folgt: »Now one thing people must understand, that when we say Black we mean all our Puerto Rican and Dominican brothers. Wherever the hip-hop was and the Blacks was, the Latinos and the Puerto Ricans was there too.« (*Afrika Bambaataa* nach George 2012: 49)

verpflichtet sahen und diesen über Rap vermittelten, zu weltweiter Berühmtheit (vgl. Kaikawa 2015: 301 f.). Die Rap-Formation *Public Enemy*, die mit bekannten Liedern wie »Don't Believe the Hype« (1988) oder »Fight the Power« (1989) herrschaftskritische Inhalte propagierte, für ein schwarzes Selbstbewusstsein plädierte und dabei teilweise zu radikalem politischen Widerstand aufrief, avancierte zur Ikone des politischen Rap der späten 1980er Jahre (vgl. Bradley/DuBois 2010: 248). In der Tradition des Hip-Hop-Elements *Wisdom* beziehungsweise *Street Knowledge* inszenierten sich Rapper wie *Chuck D*, *KRS-One* oder *Eric B & Rakim* als Weltendeuter, subkulturelle Sprachrohre und Multiplikatoren eines alternativen schwarzen Wissenskanons. Rap wurde als »Black America's CNN« (Chuck D nach Light 2004: 141) charakterisiert, dessen Sprecher:innen für sich reklamierten, die schwarze Lebenswirklichkeit abzubilden.

4.1.1 Die Entstehung des amerikanischen Gangsta-Rap

»You're now about to witness the strength of street knowledge.«
(N.W.A. – »Straight Outta Compton«, 1988)

Als subkultureller Gegenentwurf zum kommerziell erfolgreichen Conscious Rap, dessen Lieder als politisches Medium im Kampf für die Belange junger Schwarzer dienen sollten (vgl. Werner 2006: 187 f.), bildete sich ab Mitte der 1980er Jahre eine weitere Strömung des amerikanischen Rap heraus: der Gangsta-Rap. Anders als die Vertreter des Conscious Rap, die sich in Reaktion auf die ökonomische Prekarisierung und soziale Deprivation zahlloser junger Schwarzer einer sozialemanzipatorischen Programmatik verschrieben, präsentierten sich die frühen Protagonisten des Gangsta-Rap als Mitglieder eines kriminellen Milieus, provozierten mit teils aggressiven, pornografischen und gewaltverherrlichenden Inhalten (vgl. Werner 2006: 188, vgl. Ogbay 2007: 108) und gewannen zunehmend auch bei einem jungen weißen Publikum an Popularität (vgl. Price 2006: 59). Damit zogen sie die Kritik sozialkritischer Rapper wie *Public Enemys Chuck D* und *Afrika Bambaataa* auf sich, die in der zunehmenden Kommerzialisierung und Popularisierung des Gangsta-Rap den Verlust des subversiven politischen Potenzials von Rap befürchteten (vgl. *Chuck D*. 1994: 224 f.; vgl. Hagedorn 2008: 101) und damit die gesamte Hip-Hop-Bewegung in Gefahr sahen (vgl. Keyes 2002: 159). Auch schwarze Politiker:innen und politische Aktivist:innen aufseiten der schwarzen Bürgerrechtsbewegung und des *Black Power Movement* warfen Gangsta-Rappern vor, durch ihre Idealisierung der *Gang*-Kultur negative Stereotype über Schwarze zu reproduzieren und auf diese Weise die prekäre sozioökonomische Lage vieler junger Schwarzer zu affirmieren, statt öffentlich Kritik an ihr zu üben (vgl. Kitwana 2010: 454).

Mit der zunehmenden Popularisierung des Gangsta-Rap und der damit einhergehenden Frage nach der soziokulturellen Funktion des Genres offenbarte sich innerhalb der *Black Community* ein kultureller Generationenkonflikt: Zum ersten Mal in der Geschichte des schwarzen Amerika entstand in Bezug auf das beliebteste Musikgenre *Black Music* zwischen schwarzen Jugendlichen, die vorwiegend Gangsta-Rap hörten, und ihren Eltern eine kulturelle Kluft (vgl. Werner 2006: 188).⁸ Zwar erschütterten die gewalttätigen und sexistischen Inhalte des Gangsta-Rap gesamtgesellschaftliche Moralvorstellungen. Die Provokation der jungen Protagonisten des neuen Genres zielte jedoch nicht allein auf den gesellschaftlichen Mainstream, sondern zugleich auf eine ältere Generation von Schwarzen, die sich mit den afrozentrischen Traditionen und Idealen des *Black Power Movement* identifizierten (vgl. Chang 2005: 335). Anstatt dessen Forderungen nach schwarzer Selbstermächtigung zu propagieren, setzten die Protagonisten des Gangsta-Rap auf die Inszenierung einer hypersexualisierten⁹ und gewalttätigen schwarzen Männlichkeit (vgl. Dyson 1996: 168).¹⁰

Wirtschafts- und sozialpolitische Maßnahmen, die in den 1980er Jahren von der konservativen Regierung unter US-Präsident Ronald Reagan ergriffen wurden, forcierten den Generationenkonflikt in Teilen der *Black Community* und bildeten einen sozialen und kulturellen Nährboden für die weitere Etablierung des Gangsta-Rap (vgl. Quinn 2005: 43). Die Deregulierung der Märkte sowie massive Steuersenkungen führten zu einer weitreichenden Deindustrialisierung, die vor allem die urbanen Ballungsräume der USA betraf und den Wegfall von *Blue Collar Jobs*, also Arbeitsplätze für mehrheitlich gering und halb qualifizierte sowie am Produktionsbetrieb beteiligte Arbeitnehmer:innen im Industriesektor, zur Folge hatte (vgl. Wacquant 2018: 68 f.). Die umfangreichen Steuersenkungen wurden hauptsächlich durch Kürzungen von Sozialleistungen realisiert (vgl. Biebricher 2016: 644). Auch auf kommunaler Ebene wurden Fördermittel für Stadtentwicklungsprojekte gekürzt oder gar gestrichen und Sozialprogramme für Bewohner:innen der Ghettos eingestellt (vgl. Wacquant 2017: 83). Infolge dieser neoliberalen Wirtschafts- und Sozialpolitik, die den Wegfall der Angestelltenverhältnis-

8 Dieser generationale Dissens setzt sich teilweise bis in die Gegenwart fort (vgl. Forman 2012: 11).

9 Laut Kelley (1996) steht die Ästhetik des Gangsta-Rap in der Tradition spezifischer Bluesnarrative der 1930er Jahre, in dem sich zum Teil ähnliche hypersexualisierende und gewaltorientierte Repräsentationen finden (vgl. Kelley 1996: 187).

10 Der Pionier des Westküsten-Gangsta-Rap und bis heute wirkmächtige Hip-Hop-Produzent *Dr. Dre* betrachtete den Vulgarismus des frühen Gangsta-Rap rückblickend als Form der Rebellion und Distinktionsmittel gegenüber dem an *Black-Power*-Idealen orientierten Rap der 1980er Jahre: »I wanted to make people go: ›Oh shit, I can't believe he is saying that shit.‹ I wanted to go all the way left. Everybody trying to do this Black power and shit, so I was like, let's give 'em an alternative. N****r n****n****r n****n****r fuck this fuck that bitch bitch bitch bitch suck my dick, all this kind of shit, you know what I'm saying?« (*Dr. Dre* zit. nach Chang 2005: 318).

se im Industriesektor und einen Rückbau staatlicher Subventionen im Sozialwesen nach sich zog, wurden geringfügig oder halb qualifizierte Beschäftigte im unteren Einkommensniveau in den prekären Dienstleistungssektor gedrängt. Dies führte insbesondere in den amerikanischen Ghettos zu einer verschärften ökonomischen Ausgrenzung und sozialen Destabilisierung armer Bevölkerungsschichten (vgl. Wacquant 2017: 81).

So lebte zur Zeit der ersten Erfolgsphase des Gangsta-Rap Ende der 1980er Jahre mehr als ein Drittel der schwarzen Bevölkerung in den USA knapp an oder unterhalb der Armutsgrenze (vgl. Quinn 2005: 43). Die mit der sozialen und wirtschaftlichen Prekarisierung ansteigende Gewalt, der zunehmende Drogenmissbrauch – insbesondere der sich immer stärker ausbreitende Konsum von Crack – sowie die damit einhergehende Beschaffungs- und Distributionskriminalität sollten mit Hilfe einer repressiven Sicherheitspolitik eingedämmt werden (vgl. Gfroerer 2019: 50). Selbst verhältnismäßig geringfügige Drogendelikte (vgl. Steffen 2018: 133; Brown/Barganier 2018: 235 f.) sowie eine wiederholte Straffälligkeit (*Three-Strikes Laws*) wurden mit teils hohen Haftstrafen geahndet (vgl. Spelman 2005: 117; vgl. Brown/Barganier 2018: 242). Der von der Reagan-Regierung forcierte *War on Drugs* sowie die später von der Bush-Administration ergriffenen Maßnahmen zur Kriminalitätsbekämpfung führten zu einer »Hyperinhaftierung« (Motyl 2016: 194) von schwarzen Jugendlichen und jungen Erwachsenen (vgl. Wacquant 2013: 207), die häufig der Willkür des Polizei- und Justizsystems ausgeliefert waren (vgl. Steffen 2018: 129 ff.). In den überfüllten Gefängnissen organisierten sich Gangs, die unter den jungen Insassen neue Mitglieder rekrutierten (vgl. Hagedorn 2008: 12/95). Deren Lebensperspektiven beschränkten sich im Fall einer möglichen Verurteilung auf zwei wesentliche Bereiche: ein legales, aber prekäres Erwerbsverhältnis im Dienstleistungssektor mit kaum vorhandenen sozialen Aufstiegsmöglichkeiten oder eine kriminelle Karriere, die zwar ökonomischen Gewinn versprach, jedoch persönliche Gefahren barg und teils lange Haftstrafen zur Folge haben konnte (vgl. Schaerff 2015: 231 f.).¹¹

In Anbetracht mangelnder sozialer Aufstiegsperspektiven im Dienstleistungssektor sowie der Gefahren eines Abstiegs ins kriminelle Milieu erschien

11 Dieser Zwiespalt drückt sich im Lied »A Bird in the Hand« (1991) des Gangsta-Rap-Pioniers *Ice Cube* aus: »Fresh out of school 'cause I was a high school grad/ Gots to get a job 'cause I was a high school dad/ Wish I got paid by rappin' to the nation/ But that's not likely, so here's my application/ Pass it to the man at AT&T/ [...] I didn't have no money so now I got to punch the/ Clock, gotta slave, that's what's be happenin'/ But whitey says there's no room for the African/ Always knew that I would clock G's/ But welcome to McDonalds: »May I take your order, please?«/ [...] Do I have to sell me a whole lotta crack/ For decent shelter and clothes on my back?/ Or should I just wait for help from Bush?/ Or Jesse Jackson, and Operation PUSH?« (*Ice Cube* – »A Bird in the Hand«, 1991)

das Rappen einer Vielzahl junger Schwarzer als alternative Erwerbsform.¹² Als zunehmend bedeutender Teil der Musikindustrie stellte speziell der Gangsta-Rap eine profitable Einnahmequelle dar (vgl. Quinn 2005: 42). Insbesondere im Großraum Los Angeles, dem Epizentrum des Gangsta-Rap, fachten die zunehmende kulturelle, ökonomische und soziale Polarisierung innerhalb der *Black Community* sowie die Angst vor dem Abstieg in noch tiefere Armutsschichten die Entwicklung eines individualistischen und am wirtschaftlichen Aufstieg orientierten Gangsta-Rap-Ethos weiter an. Die Flucht aus prekären und teils gefährlichen Lebensverhältnissen im Ghetto sowie das Streben nach dem eigenen sozialen und wirtschaftlichen Aufstieg wurden von den Protagonisten des Gangsta-Rap häufig zum individuellen Überlebenskampf stilisiert (vgl. Quinn 2005: 42):

»Policing in the late twentieth century was designed not to stop or reduce crime in inner-city communities but to manage it. Economic restructuring resulting in massive unemployment has created criminals out of black youth, which is what gangsta rappers acknowledge. But rather than apologize or preach, most attempt to rationalize and explain. Virtually all gangsta rappers write lyrics attacking law enforcement agencies, their denial of unfettered access to public space, and the media's complicity in equating black youth with criminals. Yet, the rapper's own stereotypes of the ghetto as 'war zone' and the black youth as 'criminal', as well as their adolescent expression of masculinity and sexuality, in turn structure and constrain their efforts to create a counternarrative of life in the inner city.« (Kelley 1996: 185)

So war die im Gangsta-Rap beschriebene Lebenswelt des Ghettos mitunter von Widersprüchen geprägt: Entsprang die Darstellung des individuellen Selbstbehauptungskampfes häufig den realen sozialen und ökonomischen Lebensbedingungen der Protagonist:innen, wurden andere Gangsta-Rap-Images, in denen sich die individuelle Überlegenheit ausdrücken sollte, in zum Teil übertriebener Weise inszeniert (vgl. Watts 2012: 719). Trotz der überzogenen und klischeebeladenen Darstellungen des Ghettolebens enthielt eine Vielzahl von Liedern auch sozialkritische Analysen und damit verbundene politische Forderungen. Allen voran die Pioniere des Westküsten-Gangsta-Rap thematisierten in einigen Liedern die Perspektivlosigkeit der schwarzen Ghettojugend und brachten darin ihren eigenen Wunsch nach ökonomischer und sozialer Sicherheit zum Ausdruck (vgl. Rose 2008: 14). Abseits der herrschafts- und sozialkritischen Positionierungen überragten in ihren Liedern jedoch chauvinistische, misogynie und gewaltverherrlichende Gangsta-Rap-Images, die im Widerspruch zur emanzipatorischen Programmatik des sozialkritischen Conscious- bzw. Message-Rap standen. Vor al-

12 Laut der mikrosoziologischen Studie »Blowing Up« at Project Blowed. Rap Dreams and Young Black Men« (2010) über schwarze Rapper in L. A. nennen viele von ihnen – auch über die 1980er Jahre hinaus – Gangsta-Rap als Karriereperspektive abseits von Gang- und Straßenkriminalität (vgl. Lee 2010: 136).

lem der im Gangsta-Rap propagierte rücksichtslose Individualismus und Egoismus sowie der demonstrativ nach außen getragene Materialismus – mitsamt der obsessiven Zurschaustellung von Luxusgütern und Statussymbolen – stellten das Gemeinschaftspostulat der *Hip-Hop-Nation* in Frage und negierten das Prinzip der Solidarität und gegenseitigen Unterstützung.

Im Unterschied zu den Vertreter:innen des New Yorker Message-Rap wie *Afrika Bambaataa* oder *Rakim*, die ihre junge schwarze Hörer:innenschaft in Anbetracht der verfehlten Wirtschafts- und Sozialpolitik der Reagan-Ära zu Disziplin und Selbstkontrolle aufriefen, standen die prominenten Vertreter des frühen Westküsten-Gangsta-Rap wie die Formation *NWA (Niggaz wit Attitude)* um die Rapper *Ice Cube*, *Eazy-E* und *Dr. Dre* vor allem für eine verbale Enthemmung. Die in den Texten vermittelte Gewalt richtete sich vordergründig gegen alles und jeden, vor allem aber gegen Minderheiten, Frauen, Polizist:innen und andere Repräsentant:innen des Staates (vgl. Chang 2005: 319). Mit ihrer gewalttätigen und sexistischen Sprache sowie der Ästhetisierung von zum Teil stark überzeichneten Gangsta-Rap-Images zielten die Protagonisten des Gangsta-Rap auf ein größtmögliches Maß an Provokation. Nicht zuletzt ging es ihnen darum, die eigene Deutungshoheit innerhalb der Aufmerksamkeitsökonomie zu erlangen und zu wahren. Ziel ihrer Selbstinszenierung war es auch, die eigene Authentizität beziehungsweise das eigene Selbstverständnis als »Sprachrohr der Straße« zu verteidigen – insbesondere dann, wenn der kommerzielle Erfolg und damit das Austreten aus der prekären Lebenswelt des Ghettos den eigenen Authentizitätsanspruch in Frage stellten:

»Gangsta rap artistry vivifies harsh imagery and its consumption establishes a set of exchange relations among public culture, rap music, and the rap industrial complex. Moreover, these exchange relations legitimate themselves by pointing out to increased market consumption and by increasing the status of some of its more talented spokespersons. [...] Therefore, as the street code gets explosively commodified and artists get juiced beyond their maddest dreams, they are compelled to maintain their celebrity status by ›authenticating‹ their self-presentations in increasingly grittier street terms.« (Watts 2012: 723)

Ab Ende der 1980er Jahre entwickelte sich der Gangsta-Rap zu einem bedeutenden Sektor innerhalb der expandierenden Rap-Industrie (vgl. Watts 2012: 716). Das neue Genre war somit nicht mehr allein Ausdruck einer »survival culture« (Quinn 2005: 42), in der das wahre Leben auf der Straße beziehungsweise der Überlebenskampf im Ghetto illustriert wurde. Mit seiner zunehmenden Popularisierung und Kommerzialisierung seit Anfang der 1990er Jahre erwies sich der Gangsta-Rap vielmehr als lukrativer Teil einer gewinnorientierten »All-American, ›keep your mind on your money and your money on your mind‹ culture« (Hagedorn 2008: 101). Unter Einbeziehung lokal unterschiedlicher kultureller und musikalischer Einflüsse bildeten sich im Gangsta-Rap im Laufe der 1990er

Jahre unterschiedliche Stilrichtungen und Subgenres heraus, deren Übergänge fließend waren und die sich nicht immer trennscharf voneinander unterscheiden ließen (vgl. Norfleet 2006: 377). Sie orientierten sich mal mehr und mal weniger an Straßenrap-Erzählungen, waren entweder um größtmögliche Authentizität bemüht oder transportierten stark überzeichnete und teils widersprüchliche Darstellungen: »Oppositional identities of thug, pimp, revolutionary, drug dealer, party girl, playboy are put on stage as a bald and often ironic challenge to mainstream culture« (Hagedorn 2008 101 f.).

4.1.2 Krisen, Verschwörungsglaube und Antisemitismus

»There's a war going outside no man is safe from.«
(*Mobb Deep* – »Survival of the Fittest«, 1995)

Mit Beginn der 1990er Jahre verengte sich der Fokus der Berichterstattung über die Hip-Hop-Bewegung vor allem auf die moralischen Verwerfungen innerhalb des Gangsta-Rap, während der Conscious-Rap an den Rand der öffentlichen Wahrnehmung gedrängt wurde. Elternvertreter:innen, zivilgesellschaftliche Organisationen und ranghohe Politiker:innen – unter ihnen sowohl konservative Republikaner als auch dem *Civil Rights Movement* nahestehende Vertreter:innen der *National Political Congress of Black Women* – führten das Lager der Kritiker:innen an. Unter Verweis auf misogynie, homophobie und gewaltverherrlichende Darstellungen attestierten sie dem Gangsta-Rap eine jugendgefährdende Wirkung und forderten restriktivere Zensurbestimmungen, um den Verkauf der entsprechenden Inhalte an Jugendliche notfalls gesetzlich zu unterbinden (vgl. Quinn 2005: 149 f.). Aus Sicht vieler Rapper und der Verteidiger:innen des Genres ließ jene Fundamentalkritik eine differenzierte Betrachtung von Gangsta-Rap in all seinen unterschiedlichen Facetten und Genrespezifika vermissen. Vielmehr erkannten sie in der dämonisierenden Beschreibung des Gangsta-Rap eine Politik der Doppelmoral, die ihn zum Sündenbock für eine verfehlte Sicherheits- und Sozialpolitik mache (vgl. Dyson 1996: 182 f.) und dabei gesamtgesellschaftliche Verrohungstendenzen ausblende (vgl. Springhall 1998: 150). Aus ihrer Sicht dienten die geforderten Zensurregelungen lediglich als politisches Instrument, um die Stimme der schwarzen Ghettojugend in ihrem Kampf für bessere Lebensbedingungen zu marginalisieren (vgl. Keyes 2002: 163 f.).

Neben der skandalisierenden Berichterstattung über Gangsta-Rap und den damit verbundenen politischen Forderungen nach Zensur trugen die gesellschaftlichen Krisenerscheinungen der 1990er Jahre zur Verschärfung der Konflikte innerhalb der Hip-Hop-Bewegung bei. Der sich weiter ausbreiten-

de Konsum von Crack, die hohe HIV-Infektionsrate unter sozial deprivierten Schwarzen, Latinos und Gefängnisinsassen¹³ (vgl. Miller et al. 1990: 160 f.) sowie die blutigen Revierkämpfe verfeindeter Gangs (insbesondere der Konflikt zwischen Gangs der *East Coast* und der *West Coast*) ließen den subkulturellen Zusammenhalt weiter erodieren (vgl. Keyes 2002: 178 ff.). In ihrer Deutung der gesellschaftlichen Krisenphänomene und in ihrer Reaktion auf die Kritik von Politik und Medien bedienten sich zentrale Akteure der Hip-Hop-Bewegung konspirationistischer Erklärungsmuster. Der Hip-Hop-Pionier und damalige Anführer der *Zulu Nation*, *Afrika Bambaataa*, erkannte hinter der negativen Berichterstattung einen Plan, der darauf abziele, den sozialen Zusammenhalt der Hip-Hop-Bewegung zu zerstören (vgl. Keyes 2002: 159).¹⁴ *Chuck D* von *Public Enemy* erklärte, die Vertreter einer *New World Order*¹⁵ seien die wahren Profiteure des *Gangsta-Rap* (vgl. Dyson 1996: 169). Zudem deuteten viele Rapper die repressive staatliche Sozial- und Sicherheitspolitik und insbesondere die daraus resultierenden Masseninhaftierungen junger Schwarzer als Verschwörung gegen das eigene Milieu (vgl. Kelley 1996: 207).

In die öffentlichen Diskussionen über die jugendgefährdende Wirkung von Rap und die gewaltsamen Konflikte innerhalb der Hip-Hop-Bewegung schaltete sich immer wieder der antisemitische Prediger Louis Farrakhan ein (vgl. Hagedorn 1999: 98). Bereits in den 1980er Jahren trat die jüdenfeindliche Programmatik des Anführers der *Nation of Islam* zum Vorschein, als er öffentlich forderte, die historisch gewachsene Zusammenarbeit zwischen der *Black Community* und Vertreter:innen der jüdischen Gemeinschaft der USA aufzukündigen (vgl. Farrakhan

13 Zum Wirkungsverhältnis von Drogenkonsum, Gefängnisinhaftierung und der HIV-Infektionsrate unter Schwarzen in den USA vgl. Gaiter/O'Leary 2010: 69 ff.; Wacquant 2000.

14 *Afrika Bambaataa* rief die Anhänger:innen der Hip-Hop-Kultur daher zu einer größeren Solidarität und gegenseitigem Respekt auf: »YES BROTHERS AND SISTERS, there is a plot to destroy the Hip-Hop Culture. If you don't think so just look at the news around you. ... The news media and radio on some parts helped to destroy it [by] not writing on any positive things like how many of the rap groups did benefits for anti-crack and drugs, homeless people ... and many radio stations who still don't like to play Hip Hop records. ... WE MUST stop disrespecting each other on records, magazines or the streets. WE MUST stop selling our souls just to make money. ... WE MUST unite and stand for what is right in the music society and world society itself. WE MUST stop the destruction of Hip Hop and make Hip Hop respected all over the world again. [Zit. im. Orig.]« (*Afrika Bambaataa* zit. nach Keyes 2002: 159).

15 Nach Ende des Kalten Krieges wurde der Begriff *New World Order* in der Diskussion um die Rolle der USA innerhalb der zukünftigen globalen Machtverhältnisse diskutiert und popularisiert. Anknüpfend an bereits tradierte Verschwörungsmythen wurde die Bezeichnung *New World Order* rasch zur Chiffre einer Verschwörungsideologie, die das Streben einer global agierenden Machtelite nach der Etablierung einer neuen Weltordnung beschreibt (vgl. Spark 2003: 536 ff.). Als Komponenten dieser *New World Order* gelten verschiedene Machtinstitutionen: die UNO, die Weltbank, die WTO, die Regierungen bestimmter Staaten sowie der sogenannte militärisch-industrielle Komplex (vgl. Imhoff/Decker 2013: 146). Zur Bedeutung des Begriffs *New World Order* im deutschsprachigen Gangsta-Rap siehe Kapitel 8.2.

1997 [1985]: 320).¹⁶ In Publikationen wie »The Secret Relationship Between Blacks and Jews« (1991) sowie in Predigten und öffentlichen Reden propagierten Farrakhan und andere prominente Vertreter der *Nation of Islam* immer wieder antisemitische Verschwörungsmythen, denen zufolge Jüdinnen und Juden als hauptverantwortliche Akteure im transatlantischen Sklavenhandels agiert und Adolf Hitler in den 1930er Jahren zum Aufstieg verholfen hätten, maßgeblich zur Umweltverschmutzung beitrügen und für das Schwinden der Ozonschicht verantwortlich seien (vgl. Gates Jr. 1992; McFadden 1994).¹⁷ Darüber hinaus förderte die *Nation of Islam* die Verbreitung judenfeindlicher Publikationen wie etwa die auf einer Fälschung beruhende antisemitische Schrift »Die Protokolle der Weisen von Zion« sowie das antisemitische Pamphlet »The International Jew« (1921) des US-Unternehmers und NS-Sympathisanten Henry Ford (vgl. Chang 2005: 268; Henthoff 1996). Die mediale Kritik an Farrakhans sektiererischer, homophober und antisemitischer Rhetorik (vgl. Roberts 1985; Goodman 1990; Gates Jr. 1992) tat seiner Beliebtheit unter schwarzen Jugendlichen keinen Abbruch. Vielmehr inszenierte er sich als ein vom gesellschaftlichen Mainstream ausgegrenzter Kämpfer für die Belange schwarzer Jugendlichen, die Farrakhan aufgrund ihrer eigenen gesellschaftlichen Diskriminierungserfahrungen als einen der ihren wahrnahmen (vgl. Neal 2012: 488).

Die verschwörungsideologische und antisemitische Programmatik der *Nation of Islam* und ihrer prominenten Vertreter entfaltete in der Hip-Hop-Kultur ab Ende der 1980er Jahre eine destruktive Wirkung. Indem *Public Enemy* Louis Farrakhan in Liedern wie »Bring the Noise« (1987) und »Don't Believe the Hype« (1988) als Propheten huldigten und sich selbst als seine Anhänger bezeichneten, lösten sie 1989 die erste Mediendebatte über Antisemitismus im Rap aus (vgl. Cole 1989). Anlass waren antisemitische Aussagen von Prof. Griff., *Public Enemy's* selbsternanntem *Minister of Information*, die inhaltliche Parallelen zur judenfeindlichen Ideologie und Agitation von Louis Farrakhan und anderen Vertretern der *Nation of Islam* aufzeigten. Zur Zeit der ersten Intifada bezeichnete Prof. Griff. in einem Interview mit dem britischen Magazin *Melody Maker* den Konflikt zwischen Israelis und Palästinenser:innen als historische Folgeerscheinung eines von Juden betriebenen Sklavenhandels (vgl. Cole 1989). Zudem erklärte er, dass der 1948 gegründete jü-

16 1985 beschrieb Farrakhan in einer Rede am John F. Kennedy Center (Washington, D. C.) die historische Koalition von Schwarzen und Juden als sklavereiähnliches Ausbeutungsverhältnis: »And we must make a new relationship with America. For the old relationship is dead. ›You say Farrakhan are you trying to break up the old relationship between Jews and blacks?‹ I most certainly am. I ask you in truth, what kind of relationship do you have? A relationship of a master to a slave« (Farrakhan 1997 [1985]: 320).

17 Zur antisemitischen Agitation Farrakhans ab den 1990er Jahren vgl. Remington 2003: 248; Wetzen 2010: 415 ff.; *Anti-Defamation League* 2014. Bis heute enthalten Farrakhans Predigten judenfeindliche Mythen und antisemitische Argumentationsmuster (vgl. Farrakhan 2019).

dische Staat Israel von Nationalsozialisten finanziert worden sei (vgl. ebd.). Die Ermordung jüdischer Israelis durch palästinensische Terroristen erachtete er als vollkommen legitim: »If the Palestinians took up arms, went into Israel and killed all the Jews, it'd be alright« (zit. nach Chang 2005: 283). In einem weiteren Interview mit der *Washington Post* bekräftigte Prof. Griff seine antisemitischen Aussagen und erklärte, dass Jüdinnen und Juden für alles Übel in der Welt verantwortlich seien (vgl. Pareles 1989). Um seine antisemitischen Verschwörungserzählungen zu untermauern, verwies er sowohl auf Henry Fords Traktat »The International Jew« (1920) (vgl. Christgau 1989; Chang 2005: 282 ff.) als auch auf die *Nation-of-Islam*-Publikation »The Secret Relationship Between Blacks and Jews« (vgl. Cicciariello-Maher 2007: 181). Der Rapper wurde daraufhin von der Band *Public Enemy* ausgeschlossen, kehrte 1997 jedoch zu ihr zurück.¹⁸ In einem Interview von 2017 bestätigte Prof. Griff, dass seine damaligen Äußerungen auf der Lektüre von Fords Buch und der zum Zeitpunkt der Kontroverse noch unveröffentlichten *Nation-of-Islam*-Publikation »The Secret Relationship Between Blacks and Jews« gegründet hätten (vgl. Prof. Griff 2017). Zudem erklärte er 2020 in einem Gespräch mit dem bekannten Podcaster Nick Cannon, dass er zum Opfer einer Kampagne gemacht worden sei, weil er die Wahrheit über den Einfluss von Jüdinnen und Juden in der Musikindustrie gesagt habe (vgl. Prof. Griff / Nick Cannon 2020: ab 0:14 h).¹⁹

Doch nicht nur die verschwörungsideologischen Predigten und Schriften der *Nation of Islam* stießen innerhalb der Hip-Hop-Kultur auf Resonanz. Im Laufe

18 Nicht nur sozialkritische Rap-Formationen wie *Public Enemy* bekannten sich zu Farrakhan, der bis Mitte der 1990er Jahre zu einer der einflussreichsten Persönlichkeiten innerhalb der schwarzen Community aufstieg (vgl. Henry 1994). Auch der Gangsta-Rapper *Ice Cube*, der 1991 im Lied »No Vaseline« seinen ehemaligen jüdischen Manager antisemitisch beleidigte, pflegte einen Austausch mit zentralen Akteuren der *Nation of Islam* (vgl. Quinn 2005: 9; Dyson 1996: 174 f.), berief sich in Interviews auf Predigten von Farrakhan (Chang 2005: 337) und deutete auf seinem Album »The Death Certificate« (1991) seine Nähe zur *Nation of Islam* an (vgl. McCann 2019: 503). Auch die Ikone des Gangsta-Rap, *Snoop Dogg*, offenbarte sich als Anhänger Farrakhans, als er 1995 den von diesem organisierten *Million Man March* (1995) in Washington, D. C., unterstützte (vgl. Quinn 2005: 169). Des Weiteren trat Farrakhan in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre als Friedensvermittler zwischen verfeindeten Lagern innerhalb der Hip-Hop-Bewegung (vgl. Jones 1989; Farrakhan 2010) oder einzelnen Rappern (vgl. *Ice Cube* 2012) in Erscheinung. Im Zuge seiner Inszenierung als spirituelle Leitfigur des Hip-Hop wurde Farrakhan immer wieder von Größen der Branche hofiert (vgl. BBC 2001; Farrakhan 2015). Aufgrund seiner antisemitischen Rhetorik forderte die *Anti-Defamation League* (ADL) 2005 alle Rapper dazu auf, sich öffentlich von Farrakhan zu distanzieren. Der Musikunternehmer und Mitbegründer des legendären Hip-Hop-Labels *Def Jam*, Russell Simmons, wies diese Forderung entschieden zurück (vgl. Cicciariello-Maher 2007: 181). Nach wie vor setzen sich bekannte Rapper für Farrakhan ein wie 2019 erneut *Snoop Dogg*, als er öffentlich zur Solidarität mit dem Prediger aufrief, nachdem dessen *Facebook*-Account aufgrund des Verstoßes gegen Richtlinien zu Hass- und Gewaltkommunikation gesperrt worden war (vgl. Richardson 2019).

19 Cannon stimmte Prof. Griff zu, bezog sich ebenso auf die Thesen Farrakhans und zitierte dabei den Titel von dessen antisemitischer Predigt »Who Are The Real Children of Israel« (Farrakhan 2010b; vgl. Prof. Griff / Nick Cannon 2020: ab 0:22 h).

der 1990er Jahre fanden sich in einer Vielzahl von Liedern aus unterschiedlichen Rap-Genres Bezugnahmen auf konspirationistische Literatur. Eine besondere Bedeutung kam dabei dem Buch »Behold a Pale Horse« (1991) des Verschwörungsideologen und Apokalyptikers William Cooper zu. Schon bald nach seiner Veröffentlichung galt es als eines der meistgelesenen Bücher unter amerikanischen Gefängnisinsassen (vgl. Jacobson 2018a; Jacobson 2018b) und avancierte im Laufe des Jahrzehnts zu einer der bekanntesten und einflussreichsten konspirationistischen Schriften der USA (vgl. Barkun 2013: 60). In seinem Buch konstruiert Cooper eine historische Verbindung zwischen dem Geheimbund der Illuminaten und angeblich einflussreichen jüdischen Machtzirkeln (vgl. Barkun 2013: 60). Das vermeintlich konspirative Wirken beider Machtpole vermengt Cooper sowohl mit *New-World-Order*-Verschwörungsideologien als auch mit konspirationistischen Erzählungen aus dem Bereich der Ufologie (vgl. ebd.: 92). Das HIV-Virus bezeichnete er als politisches Instrument zur gezielten Dezimierung von schwarzen, hispanischen und homosexuellen Bevölkerungsgruppen (vgl. Bratich 2003: 46 f.). Im Anhang des Buches findet sich zudem das antisemitische Pamphlet »Die Protokolle der Weisen von Zion«.²⁰

Coopers verschwörungsideologische Deutungen gesellschaftlicher Krisen ähnelten den Argumentationsmustern Farrakhans. Zudem knüpften die komplexitätsreduzierenden und auf Widerspruchsfreiheit angelegten Welterklärungsmodelle an die prekäre und von staatlicher Repression geprägte Lebenswirklichkeit junger Schwarzer an. Die geografische und ökonomische Marginalisierung, die Verhinderung von sozialen Aufstiegsmöglichkeiten sowie die sicherheitspolitisch begründeten staatlichen Repressionsmaßnahmen, die sich vor allem gegen junge Schwarze richteten, evozierten ein kollektives Gefühl gesellschaftlicher Ohnmacht. Die verschwörungsideologischen Erklärungen Coopers und Farrakhans bestätigten viele von ihnen in ihrem tiefen Misstrauen gegenüber politischen Autoritäten:

»But for the street soldiers, *Behold a Pale Horse* affirmed their reality like no other media would. When Cooper argued that drug-war legislation and the Federal Emergency Management Agency Act was laying the foundation for the suspension of the constitution and the permanent establishment of a police state, it was just a different version of Farrakhan's message.« (Chang 2005: 438 f.)

²⁰ Auch in der späteren Rap-Geschichte finden sich Bezugnahmen auf »Behold a Pale Horse« wie etwa im Lied »The Wormhole« (2013) des Conscious-Rappers *Talib Kweli*, der sich öffentlich zu Farrakhan bekannte (vgl. Talib Kweli 2017) und zudem als Unterstützer der antisemitisch-antiisraelischen BDS-Kampagne hervortritt. Nachdem im Sommer 2019 ein geplantes Konzert von *Talib Kweli* in Düsseldorf aufgrund seiner BDS-Aktivitäten abgesagt worden war, begründete er seine Unterstützung von BDS damit, dass Israel gemeinsam mit Nazis und dem Ku-Klux-Klan eine »unholy alliance« (Talib Kweli 2019) bilde. Zum antisemitischen Charakter der BDS-Kampagne vgl. Salzborn 2013: 11 ff.; Baier 2021.

Auch die *Zulu Nation* beteiligte sich aktiv an der Verbreitung verschwörungsideologischer und antisemitischer Schriften. Bis heute werden auf der Homepage der Organisation unter der Rubrik »Books for the Minds« (Zulu Nation 2019) eine ganze Liste konspirationistischer Publikationen als Lektüreempfehlung ausgewiesen. Neben Farrakhans »The Secret Relationship Between Blacks and Jews« und Coopers »Behold a Pale Horse« rangieren auch die antisemitischen Bücher »The Iceman Inheritance« von Michael Bradley und John Henry Clarke²¹ oder A. Ralph Eppersons »The New World Order«²² (1990) unter den dort beworbenen Publikationen (vgl. *Zulu Nation* 2019).

Obschon die *Zulu Nation* heute an kultureller Bedeutung eingebüßt hat, lässt sich in ihrem Aufruf zur Lektüre der »Books for the Minds« eine kulturhistorische Traditionslinie zum Hip-Hop-Element *Wisdom* beziehungsweise *Street Knowledge* erkennen. Gemäß der Ursprungsgeschichte des Hip-Hop wurde Rap von Beginn an als Mittel der Wissens- und Informationsverbreitung sowie als musikalisches Medium zur Sichtbarmachung marginalisierter Positionen im gesellschaftlichen Diskurs verstanden. Der Appell der *Zulu Nation* lässt sich als Versuch einer praktischen Umsetzung des Hip-Hop-Elements *Wisdom* interpretieren: »The Universal Zulu Nation Infinity Lessons on books that are a must to be read with a [sic] open mind for knowledge, wisdom and understanding, facts for the total picture of the truth!!!« (Zulu Nation 2019). Bei der empfohlenen Literatur handelt es sich jedoch fast ausschließlich um religiöse, spiritualistische, pseudowissenschaftliche und verschwörungsideologische Publikationen, die von der *Zulu Nation* als Beschreibungen der Realität angepriesen werden. Auf diese Weise werden verschwörungsideologische und zum Teil antisemitische Schriften in ein System der subkulturellen Wissensvermittlung inkorporiert, als Wahrheit deklariert und als zentrale Bildungsgüter eines alternativen Wissenskanons idealisiert.

Ab Mitte der 1990er Jahre tauchten verschwörungsideologische Begriffe, Codes, Chiffren und Argumentationsmuster in einer wachsenden Zahl von Rap-

21 John Henry Clarke, Herausgeber des Buches »The Iceman Inheritance«, äußerte öffentlich antisemitische Verschwörungsvorstellungen, indem er beispielsweise den Multikulturalismus als Produkt einer »Jewish educational Mafia« bezeichnete (Clarke zit. nach Gates Jr. 1992).

22 Das Moshe Kantor Center der Tel Aviv University ordnet Eppersons »The New World Order« als antisemitisch ein (vgl. Kantor Center 2017: 4).

Liedern auf.²³ Bekannte Rapper aus unterschiedlichen Subgenres wie *Tupac*,²⁴ *LL Cool J*, *Ol' Dirty Bastard*, *Method Man*, *Busta Rhymes*, *Nas* oder *Jay-Z* rekurrierten in Liedern oder Interviews auf Coopers »Behold a Pale Horse« (vgl. Jacobson 2018: 18). Die häufigen Bezugnahmen auf konspirationistische Literatur, millennialistische und apokalyptische Endzeitfantasien, *New-World-Order*- und *Illuminaten*-Vorstellungen sowie auf angebliche Pläne der US-Regierung, die schwarze Bevölkerung durch eine gezielte Verbreitung von Crack und HIV zu dezimieren, entwickelten sich in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre zu einem gängigen Stilmittel.²⁵ Der oft schlagwortartige und eklektische Rekurs auf Verschwörungsideologien wurde in unterschiedliche subkulturelle Traditionsstränge des Hip-Hop eingewoben und verfestigte sich in dieser Epoche zu einem immer wiederkehrenden, über die 1990er Jahre hinaus erkennbar bleibenden Motiv.²⁶

4.1.3 Antisemitismus im zeitgenössischen US-Rap

Bis heute finden sich im amerikanischen Rap Bezugnahmen auf Verschwörungsfantasien, die in unterschiedlicher Deutlichkeit antisemitisch konnotiert sind. So taucht seit etwa 2010 auch der antisemitische Rothschild-Mythos in Texten des amerikanischen Rap auf. Im Lied »Harsh« (2011) von *Busta Rhymes* heißt es: »Act hostile, aggressive/ And like a Rothschild with money« (*Busta Rhymes* – »Harsh«,

23 In dieser Zeit erlebten Verschwörungsfantasien eine gesellschaftsübergreifende Konjunktur und entwickelten sich zu einem wesentlichen Bestandteil der US-Unterhaltungsindustrie. Romane, Filme und TV-Serien über politische Verschwörungen, apokalyptische Endzeitvorstellungen oder konspirationistische Science-Fiction-Dystopien stießen bei weiten Teilen des Mainstreampublikums auf große Beliebtheit. Somit knüpften Rapper – ob intendiert oder nicht – an den popkulturellen Zeitgeist an und bedienten durch die verschwörungsideologischen Motive in ihren Texten ein marktvermitteltes Bedürfnis nach konspirationistischen Erzählungen (vgl. Gosa 2011: 7 f.).

24 Mit der Veröffentlichung seines Albums »The Don Killuminati: The 7 Day Theory« (1996) popularisierte *Tupac* zudem den Begriff *Killuminati* – eine Wortschöpfung aus den Wörtern *Kill* und *Illuminati*. Letzteres bezieht sich auf das konspirative Phantasma einer Geheimgesellschaft der Illuminaten, das in enger Verbindung mit antisemitisch-antikapitalistischen Verschwörungsideologien des frühen 20. Jahrhunderts steht (vgl. Perry/Schweitzer 2008: 147 f.; Benz 2010: 322 f.).

25 Beispielhaft sind die Veröffentlichungen von *Public Enemy* (»Whole Lotta Love Goin On In the Middle Of Hell«, 1994), *Goodie Mob* (»Cell Therapy«, 1995), *LL Cool J* feat. *Keith Murray*, *Prodigy*, *Fat Joe* & *Foxy Brown* (»I Shot Ya [Remix]«, 1995), *AZ* (»We can't win«, 1995), *Wu-Tang Clan* (»Impossible« feat. *Tekitha*, 1997, »Triumph« 1997), *Poor Righteous Teachers* (»The New World Order«, 1996), *Busta Rhymes* (»Extinction Level Event: The Final World Front«, 1998) und *Dead Prez* (»These are the Times«, 1998).

26 Beispielsweise in Veröffentlichungen von *Wu-Tang Clan* (»Gravel Pit«, 2000), *Nas* (»Foul Blessing«, 2008), *Busta Rhymes* (»Feel my Pain«, 2009), *Rick Ross* feat. *Jay-Z* (»Free Mason«, 2010), *Meek Mill* (»Gasoline«, 2011), *Prodigy* (»Skull and Bones«, 2012), *B.o.B.* – »Missing« (2013) oder *Talib Kweli* (»The Wormhole«, 2013). Zum Fortleben der Motive im deutschsprachigen Gangsta-Rap siehe Kapitel 8.2.

2011). Im Lied »Be right« (2011) bedient der Rapper *Nas* das Phantasma der weltbeherrschenden Rothschilds: »World Bank like Rothschilds./ Take the wool from over your eye/ Who conspired to believe in you and I/ It's easier for a man to believe a big lie than a small truth« (*Nas* – »Be right«, 2011). Weitere Verweise finden sich bei *Killer Mike* (»American Dream«, 2011), *Jay Electronica* (»Call of Duty«, 2016), aber auch beim kanadisch-jüdischen Rapper *Drake* (»You know, you know«, 2016). Auch andere bekannte Rapper:innen wie *Kanye West* (»Saint Pablo«, 2016), *Princess Nokia* (»Bart Simpson«, 2017) oder *21 Savage* (»ASMR«, 2018) bedienen dabei antisemitische Topoi, die Jüdinnen und Juden mit ökonomischer Macht assoziieren.²⁷

Mit Blick auf den Antisemitismus im zeitgenössischen US-Rap zeigt sich, dass die antisemitische Rhetorik von Akteuren wie Louis Farrakhan nach wie vor über Lieder des amerikanischen Rap in die Populärkultur hineinwirkt. Im November 2020 huldigte die Rap-Ikone *Busta Rhymes* Farrakhan, indem er Auszüge aus Interviews mit dem Prediger in seinen Liedern verwendete. In sozialen Medien bewarb er sein Album zudem mit den Worten: »The Honorable Minister continues to speak!!« (*Busta Rhymes* 2020). In einem Interview mit der Zeitschrift *The Final Call*, dem zentralen Publikationsorgan der *Nation of Islam*, erklärte *Busta Rhymes*, dass er bereits als Zwölfjähriger Mitglied der *Five Percenters* geworden sei (vgl. *Busta Rhymes* 2020a: 0:17 h) und dass Farrakhan für ihn seit Jahrzehnten als spirituelle Leitfigur fungiere (vgl. *Busta Rhymes* 2020a: ab 0:10 h). Zudem erklärte er, dass gerade Muslime – und besonders die *Five Percenters* – dazu befähigt seien, Antworten auf die Fragen verunsicherter Menschen im Zeichen der Coronapandemie zu geben und gegen »certain people in position of power« (ebd.: 0:32 h) vorzugehen. Mit Blick auf die Pandemie drückte sich *Ice Cube* – eine weitere Ikone des amerikanischen Rap – weit weniger kryptisch aus. Im Juni 2020 veröffentlichte der Rapper, der 2015 in Detroit einen Rabbiner attackiert hatte (vgl. *Times of Israel* 2015), gleich mehrere antisemitische Beiträge auf *Twitter* und behauptete zudem: »The Honorable Louis Farrakhan continues to warn America to this very Second and he's labeled one of your »evil names« and you turn your ears off. Why is the truth so offensive that you can't stand to hear it?« (*Ice Cube* zit. n. Harpin 2020).

Dass die Faszination für Farrakhan unter Rappern bis heute anhält, verdeutlichte das im Frühjahr 2020 erschienene Album »A Written Testimony« (2020) von *Jay Electronica*. Bereits das erste Lied des Albums, an dem unter anderen Musikgrößen wie *Jay-Z*, *Travis Scott* oder der britische Musiker *James Blake* mitwirkten, lässt die ideologische Glorifizierung Louis Farrakhans durch *Jay Electronica* erkennen. »The Overwhelming Event« (2020) enthält Ausschnitte aus einer antisemitischen Rede, die Farrakhan im Jahr 2010 in Atlanta gehalten hat und seither

27 Zur Bedeutung der antisemitischen Topoi des *Jewish Money*, *Jewish Lawyer* oder *Jewish Manager* vgl. Baier 2021.

über seine Webseite vertreibt.²⁸ Darüber hinaus spiegelt sich in den Liedtexten von *Jay Electronica*, der sich als Anhänger der *Five-Percenter*-Ideologie bezeichnet (vgl. Bassil 2013) und seit einigen Jahren öffentlich als Verteidiger Farrakhans in Erscheinung tritt (vgl. Thomas 2014; Gebauer 2017), die Rhetorik des Predigers. Liedzeilen wie »Satan struck Palestine with yet another mortar/ Lies from the reporters« wie im Lied »Fruits of the Spirit« (2020) oder »And I bet you a Rothschild I get a bang for my dollar/ The synagogue of Satan want me to hang by my collar« im Lied »Ghost of Soulja Slim (feat. Jay-Z)« (2020) enthalten antisemitisch konnotierte Begrifflichkeiten und Ideologeme, wie sie auch in Farrakhans Rede zu finden sind.²⁹

Die antisemitisch konnotierten Äußerungen von Rappern wie *Jay Electronica*, *Ice Cube* oder *Kanye West*³⁰ stehen exemplarisch für einen Traditionsstrang des amerikanischen Rap, der durch einen mehr oder weniger deutlichen Rekurs auf antisemitische Verschwörungsideologien gekennzeichnet ist. Bei der Untersuchung des Einflusses antisemitischer Akteure auf die Entwicklung der Hip-Hop-Kultur zeigt sich, dass judenfeindliche Verschwörungsideologien eine Konstante in der Geschichte des Rap bilden. Ein über islamische Akteure wie die *Nation of Islam* und konspirationistische Literatur vermittelter Antijudaismus, antisemitische Verschwörungsvorstellungen sowie eine israelfeindliche Rhetorik stellen keineswegs Randphänomene des amerikanischen Rap dar – und sie wirkten mit der weltweiten Verbreitung des Genres auch bald schon über die Grenzen der USA hinaus: Antisemitische Ideologiefragmente, die als kulturimmanente Phänomene des Rap zu betrachten sind, wurden mit zeitlicher Verzögerung auch im deutschsprachigen Rap sichtbar.

4.2 Die Entstehung des Rap in Deutschland

Die Hip-Hop-Kultur der amerikanischen Großstadtghettos, deren zentrale Praktiken, Sprachstile und Images zunächst in einem schwarzen, subkulturell ein-

28 Das Video der Rede ist auch auf YouTube zu finden (vgl. Farrakhan 2010a) und in Auszügen auf der Webseite der *Nation of Islam* nachzulesen (vgl. Farrakhan 2010b).

29 Auffällig ist hier die Verknüpfung zweier über Jahrhunderte tradierter judenfeindlicher Narrative: dem antisemitischen Rothschildmythos (siehe dazu ausführlich Kapitel 7.2) und dem antijudaistischen Motiv der *Synagoge des Satans* (vgl. Wippermann 2007: 47).

30 Im Oktober 2022 wurde *Kanye West* (auch *Ye* genannt) aufgrund antisemitischer Äußerungen auf den Social-Media-Plattformen *Twitter* und *Instagram* gesperrt (vgl. Thompson 2022). Behauptungen – wie etwa »I actually can't be Anti Semitic because black people are actually Jew [Zit. im Orig.]« – entsprachen den antisemitischen Argumentationen in Louis Farrakhans Rede »Who Are the Real Children of Israel?« (vgl. Farrakhan 2010a). Zum Antisemitismus bei *Kanye West* vgl. Duggins 2023.

gegrenzten Milieu entwickelt und tradiert wurden, gewann im Laufe der 1980er Jahre auch jenseits der Vereinigten Staaten zunehmend an Popularität. Im geteilten Deutschland fand Hip-Hop Anfang der 1980er Jahre zunächst über die Disziplin Breakdance erste Anhänger:innen. Auftritte von bekannten amerikanischen Breakdance-Formationen wie der *Rocksteady Crew* oder *Dynamic Rockers* in Fernsehsendungen des westdeutschen öffentlich-rechtlichen Rundfunks vermittelten einem breiten Publikum einen ersten, wenn auch oberflächlichen Einblick in die noch junge subkulturelle Bewegung (vgl. *Wetten, dass..?* 1984; ZDF 1984).

Zu diesem Zeitpunkt waren bereits Filme wie *Style Wars* (1982), *Wild Style* (1983) oder *Beat Street* (1984) erschienen, die auch beim jungen deutschen Publikum auf Interesse stießen. Die Filme transportierten die urbane Szenerie der New Yorker Bronx auf deutsche Kinoleinwände und porträtierten neben dem Breakdance auch andere Ausdrucksformen des Hip-Hop (vgl. Monteyne 2013: 85; Ruile 2011: 135; Kusmierz 2002: 171). Zudem vermittelten sie auf sehr eindrückliche und unterhaltsame Weise, wie die jungen Protagonisten der Filme im Wettstreit um die beste Breakdance-Performance gegeneinander antreten (sog. *Battles*), schrille Graffiti-schriftzüge meist illegal auf Häuserwände oder Zugwaggons sprühen und so den öffentlichen Raum zu subkulturellen Leinwänden verwandeln. Die mit einem eingängigen Soundtrack unterlegten Darstellungen der noch jungen amerikanischen Hip-Hop-Kultur dienten Teilen des interessierten deutschen Publikums als Vorlage zur Nachahmung der gezeigten Kulturpraktiken. Dabei erwiesen sich insbesondere die Elemente Breakdance und Graffiti als unmittelbar zugänglich und adaptierbar (vgl. Pennay 2001: 114 f.; Verlan/Loh 2006: 170 ff.). Die Nachahmung der Graffiti sowie die Aneignung der akrobatisch anmutenden Breakdancebewegungen erfolgte durch kreatives Ausprobieren, war frei von sprachlichen Barrieren und erforderte kaum materielle Ressourcen. Auf diese Weise bildeten die über Unterhaltungsfilme (*Wild Style*, *Beat Street*) und Dokumentationen (*Style Wars*, *Break Out – Der Tanz aus dem Ghetto* [WDR]) vermittelten subkulturellen Praktiken sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR³¹ einen Grundstein für die Etablierung der Hip-Hop-Kultur in Deutschland.

Die Filme und ihre Musik wirkten als mediale Impulsgeber für die Entstehung von Hip-Hop in Deutschland und gaben zugleich Aufschluss über das hohe Ex-

31 Als einzigen der hier genannten Hip-Hop-Filme ließen die Zensurbehörden der DDR den Film »Beat Street« (1984) für die dortigen Kinos zu. Die Zulassung unterlag sowohl ökonomischen als auch kulturpolitischen Überlegungen. Zum einen erwarteten die Kulturfunktionäre eine hohe Zahl an Kinobesucher:innen und rechneten daher mit erheblichen Einnahmen durch Kartenverkäufe. Zum anderen erkannten sie in dem von Harry Belafonte produzierten Film ein dystopisches Abbild der amerikanisch-kapitalistischen Gesellschaft, das den jugendlichen DDR-Zuschauer:innen die von Armut und ökonomischer Ausgrenzung geprägte Lebenssituation der schwarzen Bevölkerung in den USA vor Augen führen sollte (vgl. Schmieding 2014: 63 ff.).

pansionspotenzial und die Anschlussfähigkeit der Hip-Hop-Bewegung. Von Beginn an bot die genuin schwarze Subkultur ihren Anhänger:innen Möglichkeiten der lokalen Aneignung und Neukontextualisierung von global gültigen Hip-Hop-Praktiken und -Stilen:

»Aber wie in keiner anderen Popkultur provoziert die Globalisierung des HipHop die Herausbildung differenter lokaler Popkulturen, die sich wiederum in und mit spezifischen 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 kultureller Praxisformen, mittels derer die global zirkulierenden Produkte in den kulturell disparaten Ausdrucks- und Lebensformen verankert werden. Die globale Verbreitung von US-amerikanischen HipHop hat zwar einerseits zur Kommerzialisierung des afroamerikanischen HipHop geführt, andererseits nahezu überall auf der Welt die Bildung lokaler HipHop-Szenen angeregt, die wiederum ihre eigenen Stile entwickelt haben. Es ist dieses Spannungsfeld von Globalisierung und Lokalisierung, in dem sich das popkulturelle Feld des HipHop so erfolgreich und beständig entfalten konnte.« (Klein/Friedrich 2003: 85 f.)

So entstanden etwa zeitgleich zum popkulturell vermarkteten Breakdance-Hype der frühen 1980er Jahre, in dessen Folge sogar die Jugendzeitschrift *Bravo* die Sonderausgabe *Breakdance Sensation 84* auf den Markt brachte, in einigen westdeutschen Regionen erste lokale Hip-Hop-Szenen (vgl. Tonn 2007: 53). Insbesondere in Städten mit nahe gelegenen amerikanischen Militärstützpunkten wie Heidelberg, Frankfurt, Stuttgart oder München entwickelte sich ein interkultureller Austausch zwischen Hip-Hop-interessierten Jugendlichen und dort stationierten amerikanischen GIs, die häufig über aktuelle Hip-Hop-relevante Medienträger aus den USA wie Schallplatten, Kassetten, Musikmagazine oder Kleidung verfügten. In den Folgejahren bildeten vor allem Jugend- und Kulturzentren sowie Kirchen- und Bürgerhäuser Treffpunkte für Hip-Hop-affine Jugendliche. Diese Orte – in der Regel handelte es sich dabei um gemeinwohlorientierte Einrichtungen der offenen Kinder- und Jugendarbeit – entwickelten sich zu primären subkulturellen Erfahrungsräumen, in denen Jugendliche die Hip-Hop-Disziplinen selbstorganisiert und autonom ausüben konnten (vgl. Mager 2007: 256). Durch die Aneignung und Nachahmung der jeweiligen Hip-Hop-Elemente wurden die unterschiedlichen und teils widersprüchlichen kulturellen Botschaften des amerikanischen Hip-Hop in die Lebenswirklichkeit der Jugendlichen in Deutschland importiert und von ihnen in unterschiedlichen lokalen Zusammenhängen neu kontextualisiert. So entstanden bis Ende der 1980er Jahre abseits des jugendkulturellen Mainstreams weitere lokale Hip-Hop-Szenen, die nicht selten einen hohen Anteil an Jugendlichen mit türkischen, kurdischen, jugoslawischen und afrikanischen Migrationsbiografien aufwiesen (vgl. Jacob 1994: 182 u. 207 ff.). Gerappt wurde hauptsächlich in englischer Sprache, deren

Verwendung als Ausdruck von Weltgewandtheit, subkultureller Authentizität und als Geste des respektvollen Umgangs mit dem Original galt (vgl. Burchart 2009: 47).

Bei der Entwicklung von Rap in deutscher Sprache galten den deutschen Hip-Hop-Anhänger:innen auch die Pioniere des französischen Rap als Vorbild (vgl. Walta nach Wehn/Bortot 2019: 31). Begünstigt durch ein umfangreiches System der Kulturförderung sowie durch kulturpolitische Maßnahmen fanden bestimmte Kulturpraktiken des Hip-Hop – insbesondere im Bereich Tanz – schon frühzeitig Eingang in das institutionalisierte französische Kulturwesen (vgl. McCarren 2013: 6). So konnte sich die französische Hip-Hop-Kultur bereits in ihrer Frühphase vom amerikanischen Original emanzipieren. Angesichts des traditionellen Selbstverständnisses Frankreichs als Kulturnation und den damit einhergehenden kulturpolitischen Bestrebungen, den universellen Wert französischer Kultur zu propagieren (vgl. Steinkamp 2009: 5), hatten die Anhänger:innen der dortigen Hip-Hop-Kultur bereits frühzeitig Rap in französischer Sprache adaptiert. Darüber hinaus führten unterschiedliche kulturelle Einflüsse innerhalb der französischen Migrationsgesellschaft zur Ausbildung einer spezifischen frankophonen Stilrichtung innerhalb einer global wachsenden und supranational vernetzten Hip-Hop-Kultur (vgl. Hüser 2004: 76 f.; Verlan 2003: 82 ff.).³²

In Deutschland erfolgte die Aneignung der jeweiligen Hip-Hop-Disziplinen selektiv und situationsgebunden und lieferte den Jugendlichen unterschiedliche kulturelle Identitätsangebote. Allerdings wurde die Adaption von Rap – und damit einhergehend dessen Einbettung in einen deutschen kulturellen Kontext – von teils kontroversen Aneignungs- und Abgrenzungsdiskursen begleitet (vgl. Güngör/Loh 2002: 108 ff.). Denn anders als beim Breakdance, DJing oder Graffiti-Writing ging die Aneignung von Stilmitteln, Ästhetik und Themen sowie auch des Habitus des amerikanischen Rap mit Widersprüchen in der subkulturellen Identitätsbildung einher. Im Unterschied zu den Pionieren des französischen Rap drängten sich den in Deutschland lebenden Jugendlichen bei der Ausübung und Aneignung der genuin schwarzen Kulturpraxis Fragen der subkulturellen Legitimation sowie der eigenen kulturellen Identität auf: »Immer wieder mussten wir uns grundlegenden Fragen stellen wie: Warum macht ihr denn Rap? Das

32 Aufgrund der großen Zahl an Menschen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus den ehemaligen Kolonien nach Frankreich einwanderten, sowie der segregierenden Wohnungsbaupolitik bildeten sich in einigen französischen Großstädten prekäre migrantische geprägte Milieus aus. Besonders die Banlieues sind bis heute durch Armut, Gewalt und Kriminalität gekennzeichnet. Jene sozialen, kulturellen und ökonomischen Bedingungen – größtenteils Folgen der (post)kolonialen Geschichte, der Deindustrialisierung der 1980er Jahre sowie einer verfehlten Migrationspolitik – erlaubten gerade im Vergleich zu Deutschland eine nahezu bruchlose Aneignung der sozialkritischen Themen des US-amerikanischen Conscious- und Gangsta-Rap (vgl. Tije-Dra 2018: 40 ff.).

ist doch die Musik der Schwarzen aus den Ghettos ... Für uns war total klar, dass das eben die Musik ist, die wir verinnerlicht hatten, und dass sie sich nicht auf eine Hautfarbe beschränkt« (Rick Ski³³ nach Wehn/Bortot 2019: 25).

Gemäß der Ursprungserzählung des Hip-Hop verstanden die überwiegend weißen und mehrheitlich aus der Mittelschicht stammenden Jugendlichen in Deutschland Rap als authentische Ausdrucksform von rassistisch und ökonomisch ausgegrenzten schwarzen Jugendlichen in den USA. Dabei orientierten sie sich anfangs vor allem am Conscious- bzw. Message-Rap von Formationen wie *Grandmaster Flash and the Furious Five*, Rapper:innen aus dem Umfeld der *Zulu Nation* oder *Public Enemy*, die in ihren Texten häufig eine Sozialkritik am weißen Amerika formulierten (vgl. Dirke 2004: 99; Pennay 2001: 116; Güngör/Loh 2002: 63). Die im amerikanischen Rap beschriebenen sozialen Verhältnisse, die Darstellungen der subkulturellen Milieustrukturen sowie der darin propagierte Lebensstil ließen sich jedoch nicht unmittelbar auf die soziale Alltagswelt der in Deutschland lebenden Jugendlichen übertragen (vgl. Jacob 1994: 206). Den identitätsstiftenden Konnex bildete vielmehr der subversive Charakter des Rap, der den Jugendlichen in Deutschland eine jugendkulturelle Gegenbewegung zum popkulturellen Mainstream bot (vgl. Dirke 2004: 100). Rap erwies sich als nichtkonforme Kulturpraxis, als eine Art Gegenkultur mit Außenseiterimage. Der dem Rap anhaftende Gestus der Rebellion und des Protests versprach seinen jungen Anhänger:innen in Deutschland subkulturelle Distinktion.

Ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre begannen sich die lokalen Hip-Hop-Szenen durch selbstorganisierte Veranstaltungen (sog. *Jams*) deutschlandweit zu vernetzen (Verlan/Loh 2006: 176). Auf den Hip-Hop-Jams herrschte ein reger Austausch zwischen Mitgliedern unterschiedlicher lokaler Szeneableger, zudem entstanden Kollaborationen zwischen Rapper:innen aus verschiedenen Regionen Deutschlands. Die Weiterentwicklung der unterschiedlichen Hip-Hop-Szenen hing stark von den jeweiligen lokalen Bedingungen ab und wurde häufig von einzelnen dort ansässigen Akteur:innen oder Formationen vorangetrieben. So avancierte der aus Heidelberg stammende Rapper *Torch*, Mitglied der Formation *Advanced Chemistry*, zur Szenegröße im deutschen Hip-Hop und warb dabei unter anderem für die Ideen der *Zulu Nation* (vgl. Verlan/Loh 2006: 184). Formationen wie *Too Strong* galten als wirkmächtige Akteure im Ruhrgebiet und drückten ihre Ablehnung der asketischen *Zulu-Nation*-Ideologie mit der Gründung des ironisch-hedonistischen Gegenentwurfs *Silo Nation* aus (vgl. ebd.: 258 f.). Die aus der Voreifel stammenden Pioniere der deutschen Hip-Hop-Bewegung *L.S.D. (Legal)(y) Spread Dope* prägten die lokale Szene im Rheinland (vgl. Beckers/San-

33 Rick Ski alias Detlev Rick, Mitglied der Formation *L.S.D. (Legal)(y) Spread Dope*, gilt als einer der Pioniere der Hip-Hop-Kultur in Deutschland (vgl. Beckers/Sanders 2008: 70 f.).

ders 2008: 70 f.; Mager 2007: 260). In Westberlin machten deutsch-türkische Hip-Hop-Crews wie *Islamic Force* von sich reden (vgl. Loh/Güngör 2002: 172 ff.). In Hamburg wiederum gab es einen regen Austausch mit linken Subkulturen, insbesondere mit der lokalen Punkszene (vgl. Jacob 1994: 219).

4.2.1 »Das ist nicht Amerika« – deutschsprachiger Rap der 1990er Jahre zwischen Kommerzialisierung und der Suche nach subkultureller Identität

Durch die Adaption in deutscher Sprache öffnete sich Rap ab den 1990er Jahren einem größeren Publikum und wurde sukzessive marktkompatibel.³⁴ Parallel zu einer florierenden Jam-Kultur, die von ihren Vertreter:innen zwar als offenes Mitmachangebot, aber auch als zu schützender subkultureller Raum verstanden wurde, entstanden erste kommerziell erfolgreiche Rap-Formationen wie *Die Fantastischen Vier* aus Stuttgart. Ihre Fun-Rap-Alben »Jetzt geht's ab« (1991) und »Vier Gewinnt« (1992) katapultierten die Band Anfang der 1990er Jahre fast an die Spitze der deutschen Musikcharts (vgl. Offizielle Deutsche Charts 1992). Diese Art der Unterhaltungsmusik stieß bei großen Teilen der deutschen Hip-Hop-Bewegung jedoch auf Ablehnung (vgl. Loh/Güngör 2002: 109). Aus ihrer Sicht waren sowohl der Unterhaltungs-Rap der *Fantastischen Vier* als auch ihre humoresken Auftritte in unterschiedlichen Fernsehformaten Ausdruck einer fortschreitenden Kommerzialisierung von Rap in Deutschland. In ihren Augen waren die Stuttgarter Spaß-Rapper nichts weniger als die Vorboten eines beginnenden popkulturellen Ausverkaufs der deutschen Hip-Hop-Kultur (vgl. Verlan/Loh 2015: 373).

1992 traten die Polarisierungstendenzen innerhalb der westdeutschen Hip-Hop-Kultur am deutlichsten zum Vorschein. Abseits des unpolitischen Spaß-Rap der *Fantastischen Vier*, deren Single »Die Da!« (1992) vom deutschen Mainstreampublikum als gewinnbringender Beitrag zur Populärkultur gewürdigt wurde, erlangte das Lied »Fremd im eigenen Land« (1992) der Heidelberger Formation *Advanced Chemistry* über die deutschsprachige Rap-Szene hinaus an Bekanntheit.³⁵ In diesem Lied, das heute als Klassiker des gesellschaftskritischen

³⁴ Lieder mit deutschen Sprechgesangseinlagen existierten bereits Anfang der 1980er (z. B. bei *Falco*, *Nina Hagen*, *Trio* oder Thomas Gottschalk). Dabei handelte es sich jedoch nicht um Kulturprodukte der deutschsprachigen Hip-Hop-Bewegung.

³⁵ Der Ausdruck »Fremd im eigenen Land« wurde durch das gleichnamige Buch mit dem Untertitel »Juden in der Bundesrepublik« des Publizisten Henryk M. Broder aus dem Jahr 1979 popularisiert. *Advanced Chemistry* griffen den Satz in ihrem sozialkritischen Lied über Rassismus, Diskriminierung und Ausgrenzung Anfang der 1990er Jahre auf. Im Laufe der Nullerjahre wurde er zunehmend von rechten Akteuren verwendet, um gegen eine vermeintliche Überfremdung Deutschlands zu polemisieren (vgl. Khamis

deutschsprachigen Rap gilt, berichten die Rapper *Torch*, *Tony L* und *Linguist* von ihren alltäglichen Diskriminierungs- und Ausgrenzungserfahrungen als junge Deutsche mit Migrationsbiografie. Die Eindrücklichkeit und Aktualität ihrer offensiven und teils wütenden Erzählungen müssen dabei auch vor dem Hintergrund der Welle rechtsextremer Gewalt gegen Menschen mit Migrationsbiografie zu Beginn der 1990er Jahre betrachtet werden, darunter der Mord an Amadeu António Kinowa durch Neonazis in Eberswalde (1990) sowie die rassistischen Anschläge in Hoyerswerda (1991), Rostock-Lichtenhagen (1992) und Mölln (1992). Auch andere Rapper:innen und Rap-Formationen thematisierten die rechtsextremen Angriffe und Pogrome. Auf Samplern wie »Kill the Nation with a Groove« (1992), erschienen beim vormaligem Punk-Label »Buback«, oder »Reimattacke – Neuer deutscher Sprechgesang« (1994) finden sich Lieder von *Too Strong* (»Rabenschwarze Nacht«, 1994), *Anarchist Academy* (»Solingen... Willkommen im Jahr IV nach der Wiedervereinigung«, 1994) oder *Main Concept* (»Münchenez Diktatur«, 1994), die von rechter Politik und rechtsextremer Gewalt in Deutschland handeln. Und auch migrantisch geprägte Formationen wie *Weep Not Child* (»From Hoyerswerda to Rostock«, 1992), *Mikrophone Mafia*, *Fresh Familee* (»Fuck the Skins«, 1993), *Islamic Force* oder *Cartel* nutzten Rap als Mittel, um angesichts der rassistischen Gewalt und Ausgrenzung ihrer Wut und Betroffenheit Ausdruck zu verleihen (vgl. Loh/Güngör 2002: 104 ff.; Verlan/Loh 2015: 380).

Allerdings führten die Weiterentwicklung von Rap in deutscher Sprache, die lokalen Erfahrungsräume sowie die deutschlandweite, informelle Szenevernetzung über Hip-Hop-Jams Anfang der 1990er Jahre zumindest punktuell zu einem stärkeren Bezug auf nationale Identitätsangebote. Bereits 1991, nur ein Jahr nach der deutschen Wiedervereinigung, bildete der Sampler »Krauts with Attitude – German Hip-Hop Vol. 1« (1991) – eine ironische Umdeutung des Namens der Gangsta-Rap-Formation *N.W.A.* (»Niggaz wit Attitudes«) – einen eher unbeholfenen Versuch, der subkulturellen angloamerikanischen Dominanz eine eigene, spezifisch deutsche subkulturelle Identität entgegenzusetzen (vgl. Dirke 2004: 102 f.).³⁶ Zudem avancierte Rap in deutscher Sprache in der ersten Hälfte

2018). In Anlehnung an *Advanced Chemistry* wählte der deutschsprachige Gangsta-Rapper Patrick Losensky alias *Fler* den Satz als Titel für sein im Jahr 2008 veröffentlichtes Album, in dem er nationalistische Gesellschaftsbilder propagierte.

36 Von den 15 auf dem Sampler »Krauts with Attitude« (1991) veröffentlichten Liedern sind lediglich drei in deutscher Sprache. Dies verdeutlicht die Widersprüchlichkeit im Bemühen um eine subkulturelle Identität nationaler Prägung Anfang der 1990er Jahre. Zudem wurde bei diesem Versuch, die subkulturellen Gemeinschaftsvorstellungen national zu rahmen, zum Teil auf rassistische und antiamerikanische Argumentationen zurückgegriffen (vgl. Jacob 1994: 213 ff.). Dies verdeutlicht der Text im Beiheft des mit den deutschen Nationalfarben illustrierten Samplers: »Es ist Zeit, dem Selbstbewusstsein der Engländer oder Amerikaner irgendwas entgegenzusetzen. [...] Es war schwer genug, als Nicht-Amerikaner und Bleichgesicht im HipHop akzeptiert zu werden. Ich glaube, hier liegt die Schuld deutlich bei den großen

der 1990er Jahre allmählich zum Mainstream-Genre, was teilweise zu einem Ausschluss Jugendlicher und junger Erwachsener mit Migrationsbiografien der frühen Hip-Hop-Bewegung führte. Im Zuge der sprachlichen Nationalisierung wurde Rap »migrantischer« Akteur:innen – insbesondere derjenigen, die nicht in deutscher Sprache rappten – nicht selten exotisiert (vgl. Loh/Güngör 2002: 110 f.) oder aus subkulturellen Räumen und schließlich aus der subkulturellen Wahrnehmung verdrängt (vgl. Odukoya 2015: 367 ff.; vgl. Loh/Güngör 2002: 397 f.). Auf den *Jams* wurde zudem erkennbar, dass auch die noch junge deutsche Hip-Hop-Bewegung durchaus offen für jene Art von verschwörungsideologischen Welt-erklärungen zu sein schien, die zur selben Zeit auch über den amerikanischen Rap vermittelt wurden:

»Inhaltlich war Rap in jener Zeit unheimlich eng. Zudem sind da Sachen gefallen, die man auch bei Pegida und der AfD hört. Dass man den Medien nicht trauen kann, wir alle belogen werden, usw. Damals waren solche Gedanken natürlich noch links belegt, und man fand das erstmal okay bis gut. Aber im Nachhinein hat mich überrascht, wie unreflektiert damals alles angenommen wurde. Da hat einer behauptet, ein Buch zu lesen, und die anderen haben das einfach komplett übernommen. Das ging lange so. Da hat keiner mal nachgeschlagen, ob das auch wirklich stimmt.« (Katmando zit. n. nach Bortot 2019)

Diese Form der Skepsis gegenüber der Informationsverbreitung durch etablierte Medien sowie Vorbehalte gegenüber institutionalisierten Formen der Wissensvermittlung fanden somit bereits in der Frühphase des Rap in Deutschland Anklang. Das grundlegende Misstrauen gegenüber Medienanstalten bis hin zur verbreiteten Vorstellung von Medien als äußere Feinde der Hip-Hop-Kultur wurde teilweise durch deutsche Boulevardmedien genährt, die Hip-Hop in ihrer klischeebehafteten Berichterstattung vornehmlich als Gangkultur porträtierten (vgl. Burchardt 2009: 63). Zum Unmut vieler Hip-Hop-Anhänger:innen trug auch die Vermarktungspolitik großer Labels bei, die nicht zuletzt darauf abzielte, ebenjene – dem amerikanischen Rap entnommenen Klischees – auch auf dem deutschsprachigen Musikmarkt zu bedienen. In Liedern wie »Nur ein Teil der Kultur« (1994) von *Cora E.*, die sich aufgrund ihrer Mitgliedschaft in der *Zulu Nation* auch als *Zulu Queen* bezeichnete, oder »Fenster zum Hof« (1995) von den *Stieber Twins* wird den als bedrohlich empfundenen Polarisierungstendenzen das Gemeinschaftspostulat der Hip-Hop-Kultur als identitätsstabilisierende Kraft entgegengestellt. Zudem übten Rapper und Rap-Formationen wie *Absolute Beginner* in Liedern wie »Dies ist nicht Amerika« (1993) eine deutliche Kritik an

Plattenfirmen, die vorzugeben meinen, ohne einen Neger kein HipHop verkaufen zu können. »Snap«, »Splash« und so, das funktioniert nur mit einem Blackie als Aushängeschild, meinen sie. Hoffen wir, dass Die Fantastischen Vier, LSD oder andere das Eis brechen. Auch was deutschsprachigen Rap betrifft« (Reinboth nach Loh 2002: 16).

der Übernahme von stereotypen Images und Erzählfiguren des amerikanischen Straßen- bzw. Gangsta-Rap.³⁷ Auch die *Fantastischen Vier* (»Hip Hop Musik«, 1992) oder der deutschlandweit bekannte Braunschweiger Rapper MC Rene (»Untergrundunterhaltung«, 1995) erklärten in ihren Liedern, dass die klischeehaften Gangsta-Rap-Erzählungen eine andere, ihnen unbekannte Lebenswirklichkeit beschrieben. Stattdessen plädierten sie dafür, der zunehmenden Vermarktung der amerikanischen Straßen- bzw. Gangsta-Rap-Attitüde in Deutschland mit einer *Keep-it-real*-Haltung, also einer Form der individuellen Authentizität, zu begegnen.³⁸

37 Über die Kritik an der Reproduktion von Gangsta-Rap-Images im deutschsprachigen Rap hinaus drückt sich im Liedtext von »Dies ist nicht Amerika« eine allgemein ablehnende Haltung gegenüber den USA aus: »Ungehemmt wird kein Trend verpennt, egal, auch wenn der Ami in Sandalen rumrennt/ Die dunkle Seite des US-Lebensstandards als Ideal, Imitation hier überall/ Sich benehmen, bewegen, kleiden wie ein Ghetto-Kind, das Motto: Wer heftiger aussieht, der gewinnt/ Ihr solltet nicht in die USA, sondern nach Europa schauen, kein Gehabe und Gelaber von da drüben klaun/ Könnt ihr uns nicht mit eurem Mist verschonen? Seid wer ihr seid, ich denke, dass wird sich lohnen./ Und wenn euch das nicht reicht, dann werdet ihr verbannt/ Ich nehm' euch bei der Hand und führ euch in euer Traumland/ Und wenn euch das dann immer noch gefällt, dann bleibt gefälligst da/ Jedoch dies ist nicht Amerika! [...] Das Ziel, ein wirklicher Amerikaner zu sein, wer hier das wirklich vorhat, ist für mich ein armes Schwein/ Mann, wir leben in Hamburg, wann wird dir endlich klar: Hamburg liegt in Deutschland und nicht in Amerika!« (*Absolute Beginner* – »Dies ist nicht Amerika«, 1993).

38 So heißt es im Lied »Hip Hop Musik« (1992) von den *Fantastischen Vier*: »Es hat ein für alle Mal mit Hip Hop nichts zu tun/ sich auf seinem alten Ghettoimage auszuruhen/ Zum einen hat's für mich den Sinn, zu sagen wer ich bin/ zu beschreiben wo ich herkomm«, und da ist's halt nicht so schlimm.« Ähnlich äußert sich MC Rene im Lied »Untergrundunterhaltung« (1995): »Ich habe keinen Bezug zu Gewalt auf Asphalt/ Deshalb wäre es Betrug, wenn die Waffe losknallt/ Viele lieben die Themen, die im Trend liegen/ Rigidimigide-Schemen, die über MTV fliegen/ Aber wo ist die Persönlichkeit geblieben/ Kollektive Klischees, die über Tatsachen siegen« (MC Rene 1995). Ganz anders verhandelte die Hamburger Formation *Fettes Brot* das Genre Gangsta-Rap. Statt sich in ihrem gleichnamigen Lied zum Inhalt und zur Rezeption des umstrittenen Subgenres zu positionieren, beschreiben *Fettes Brot* die »echten Gangsta« (*Fettes Brot* 1995). »Echte Gangsta« seien vor allem Akteure aus Industrie und Wirtschaft, die sich durch Korruption und Machtmissbrauch an der Gesellschaft bereicherten und durch ihre Finanzkraft Einfluss auf die Politik nahmen. Dabei konstruiert *Fettes Brot* das Feindbild des gierigen Unternehmers, der stellvertretend für eine dekadente, machthungrige und ausbeuterische gesellschaftliche Elite steht und den es notfalls mit Gewalt zu eliminieren gelte: »Du denkst Gangsta: Hut, Sonnenbrille, hochgeschlagener Kragen/ Doch ich muss Dir leider sagen, daß die echten Gangsta meistens weiße Westen tragen/ Und einen dicken Wagen und einen Fahrer mit steifem Hemd, und 'nem Sitz im Parlament/ Fetter Arsch – nee, nicht fett, sondern einfach nur hässlich/Anlässlich der Machtposition lässt sich lässig ein neues Gesetz erlassen,/ ein Antrag verfassen – Hauptsache volle Kassen/ Alte, faltige Männer, die schwitzen, die nur um sitzen zu bleiben da sitzen/ Um das Volk zu beruhigen gibt es Brot und Spiele, denn es wär ja echt schlecht, wenn jemandem auffiele/ Wie abgezockt euer Spielchen ist, dass einer gar nichts kriegt, der andere alles frisst/ [...] Merkst Du dabei nicht, daß Du der Gekaufte bist, der von Leuten, die Dich ausbeuten, zu kaufen ist/ Vielleicht von einem Unternehmer, der unter Nehmen das Gegenteil von Geben versteht/ Seht in die Welt und stellt Fragen! Hinterfragt das Jagen nach Geld/ Fällt Euch dabei auf, dass der, der die Arbeit kauft, auf der Jagd nach Geld und Macht niemals verschnauft?« (*Fettes Brot* 1995).

Durch die Weiterentwicklung von Lyrik und Stilformen des deutschsprachigen Rap, eine zunehmende Professionalisierung der Musikproduktionen und nicht zuletzt die Etablierung des Musikfernsehens begann ab Mitte der 1990er Jahre eine erste große kommerzielle Erfolgsphase des Hip-Hop in Deutschland (vgl. Burchardt 2009: 65 f., 71 f.). Insbesondere Hamburg und Stuttgart sowie das Ruhrgebiet, Heidelberg und München avancierten zu Zentren der sogenannten *Neuen Schule*. Zu ihren bekanntesten Vertretern zählten unter anderen *Fischmob*, *Fettes Brot*, *Der Tobi und das Bo* bzw. *Fünf Sterne Deluxe*, *Absolute Beginner*, *EinsZwo*, *Deichkind*, *Ferris MC* und die *Mongo Klikke*³⁹ aus Hamburg, *Afrob*, *Freundeskreis* und *Massive Töne* aus Stuttgart, die *Ruhrpott AG* und *Too Strong* aus dem Ruhrgebiet, die *Stieber Twins* und *Cora E.* aus Heidelberg sowie *Blumentopf* und *Main Concept* aus München. Inhaltlich changierten ihre Liedtexte »zwischen wortspielerischen Spaßtexten und an den Werten der linken Mitte orientierten Gesellschaftstexten rund um Toleranz und kritische Selbstbehauptung« (Wolbring 2015: 23). Zwar gingen aus der *Neuen Schule* vereinzelt Conscious- beziehungsweise Message-Rap-Lieder mit sozialkritischen Aussagen hervor.⁴⁰ Lieder über den Lebensalltag in sozialen Brennpunkten, über gesellschaftliche Prekarisierung und Ausgrenzung oder provozierende Inhalte bildeten dabei jedoch die Ausnahme – vermutlich, weil dies weder der Lebenswirklichkeit der Rapper:innen noch der »vornehmlich weißen Mittelstandsrezipienten, die sich eher an einer spaß-orientierten konsumfreudigen Jugendkultur« (Rösel 2007: 28) erfreuten, entsprach.⁴¹

39 Verbund von Hamburger Rappern, u. a. bestehend aus *Absolute Beginner*, *Dynamite Deluxe*, *Eins Zwo*, *Fünf Sterne Deluxe*, *Mr. Schnabel* und *Ferris MC*.

40 Beispielhaft: »Nichtsnutz« (1996) und »Chartbreaker« (1999) von *Massive Töne*, »Leg dein Ohr auf die Schiene der Geschichte« (1997) und »Wenn der Vorhang fällt« (1997) von *Freundeskreis*, »Balance« (1999) von *Doppelkopf* oder »Weck mich auf« (2001) von *Samy Deluxe*.

41 Hierbei sei die Rap-Formation *Freundeskreis* hervorzuheben, die durchaus politisch-historische Themen in ihren Texten ansprach, sich dabei aber eher auf Konflikte und Diskriminierungen in wirtschaftlich benachteiligten Ländern bezog mit einem klaren Hang zur Identifikation mit linken Befreiungsbewegungen (vgl. *Mellowbag & Freundeskreis feat. Gentleman* – »Tabula Rasa«, 1999). Das Lied »Cross the Tracks« (1997) enthält ein Zitat von Ulrike Meinhoff, Mitbegründerin der linksterroristischen Roten Armee Fraktion (RAF).

4.2.2 »Wollt ihr den totalen Krieg?« – deutschsprachiger Battle-Rap als subkulturelle Gegenbewegung

»Ich habe eine kleine Geschichte zu erzählen und die geht so:
 Rap ist in New York groß geworden,
 aber sobald er laufen konnte, fand er den Weg an die West Coast,
 wo es ihm viel besser gefiel.
 Dann lernte er fliegen und Westberlin war sein Ziel.«
 (Westberlin Maskulin – »Chillin' Killin'«, 2000)

Parallel zum Kommerzialisierungsschub, den der deutschsprachige Rap durch den Erfolg der *Neuen Schule* in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre erfuhr, entwickelte sich ein Subgenre, das die Weiterentwicklung von Rap in Deutschland nachhaltig prägen sollte: der deutschsprachige Battle-Rap.⁴² Bereits 1994 erschien das Lied »Ich diss dich« (1994) der Frankfurter Rap-Formation *Konkret Finn* auf dem Sampler »Frankfurt Tracks Vol IV« (1994). Die Veröffentlichung des Liedes, in dem ein fiktiver, nicht benannter Kontrahent von *Konkret Finn* mit Beleidigungen und Gewaltandrohungen überzogen wird, gilt rückblickend als Geburtsstunde des deutschsprachigen Battle-Rap. In Frankfurt gelangte zudem das *Rödelheim Hartreim Projekt* (RHP) um die beiden Produzenten und Rapper Thomas Hofmann und Moses Pelham zu größerer Bekanntheit. Wie auch bei *Konkret Finn* war der südhessische Dialekt der beiden Frankfurter Rapper in ihren Liedern kaum zu überhören. Darüber hinaus verwendete das Duo in seinen Texten Slangwörter wie »Chabo« oder »Chaya«, die sie als Vertreter eines migrantisch geprägten, jugendkulturellen Milieus auswiesen und ihre lokal gebundene Gruppenidentität betonten (vgl. Androutsopoulos 2020: 31). In ihrer Musik übertrugen Moses Pelham, Sohn eines schwarzen US-amerikanischen Bluesmusikers, und der Deutsch-Vietnamese Thomas Hofmann Elemente des Westküsten-Gangsta-Rap auf ein urbanes und migrantisches Milieu in Deutschland. Die Darstellung aggressiver, migrantisch konnotierter Männlichkeit – insbesondere durch den Glatze und Bomberjacke tragenden Moses Pelham – in Musikvideos (vgl. *Rödelheim Hartreim Projekt* 2012 [1994]) wie auch die verbale Gewalt in ihren Battle-Rap-Texten (vgl. *Rödelheim Hartreim Projekt* – »Wenn es nicht hart ist«, 1994; *Rödelheim Hartreim Projekt* – »Mamaplazda«, 1994) standen in klarer Abgrenzung zum etablierten deutschsprachigen Rap jener Zeit. In ihren Liedern richtete sich RHP explizit gegen erfolgreiche Rap-Formationen wie die *Fantastischen Vier* oder *Fettes Brot* und provozierten mit martialischen Liedinhalten wie etwa der Verwendung des Ausrufs »Wollt ihr den totalen Krieg?« aus

⁴² Zur Semantik des Battle-Rap siehe Kapitel 5.3.

der Sportpalastrede des NS-Propagandaministers Joseph Goebbels von 1943 (vgl. *Rödelheim Hartreim Projekt* – »Krieg«, 1994). Weitere Rapper der Mainmetropole, allen voran *Azad*, führten die Tradition des harten und aggressiven Frankfurter Battle- und Straßenrap ab Ende der 1990er Jahre fort und ebneten so den Weg für die heute bekannten Straßen- und Gangsta-Rapper dieser Region, darunter *Haftbefehl* und *Celo & Abdi*, aber auch deutschlandweit.

Doch nicht nur Rapper aus dem Rhein-Main-Gebiet boten mit ihrem aggressiven Battle-Rap einen radikalen Gegenentwurf zur *Neuen Schule*, die Ende der 1990er Jahre ihre größten kommerziellen Erfolge feierte.⁴³ Rapper aus der Berliner Untergrundszene, vor allem Akteure aus dem Umfeld des *Free-Style-Rap-Treffpunkts* und späteren Labels *Royal Bunker* wie Savaş Yurderi alias *Kool Savas* oder Kingsly Defounga alias *Taktloss*, formierten sich in deutlicher Opposition zum kommerziell erfolgreichen Mainstream-Rap. Durch ihre aggressiven und sexistisch-vulgären Lieder⁴⁴ erlangten sie ab Ende der 1990er Jahre szeneübergreifende Aufmerksamkeit. In ihrer Musik orientierten sich die Protagonisten der Szene an der für den Battle-Rap charakteristischen wettkampforientierten Selbstprofilierung durch Abwertung eines realen oder imaginierten Kontrahenten (vgl. Wolbring 2015: 22 f.). Dabei ließen insbesondere die Mitglieder der Berliner Rap-Crew *M.O.R.* – allen voran die beiden zentralen Figuren *Kool Savas* und *Taktloss* – selbst den harten Battle-Rap Frankfurter Provenienz bald harmlos erscheinen. Ihre Form des Battle-Rap stand für ein größtmögliches Maß an verbaler Enthemmung und für eine glorifizierte Feindseligkeit gegenüber dem bundesdeutschen Mainstream-Rap. Diese artikulierten sie unter anderem in verbalen Angriffen (sog. *Diss*) auf bekannte Akteure der *Neuen Schule* (vgl. *Creutzfeld & Jakob feat. Kool Savas* – »Fehdehandschuh«, 2000; *Kool Savas* – »King of Rap«, 2000), die teilweise sogar als rassistische Beleidigungen formuliert wurden (vgl. *Jack Orsen & Ronald Mack Donald* – »Mic gegen Mic«, 2001).⁴⁵ Zudem verwendeten

43 1999 erreichten vier deutsche Rap-Formationen mit ihren Alben die Top 10 der offiziellen deutschen Charts, von denen drei der *Neuen Schule* zuzuordnen sind: *Die Fantastischen Vier* (»4:99«, Platz 1), *Freundeskreis* (»Esperanto«, Platz 3), *Massive Töne* (»Überfall«, Platz 6) und *Eins Zwei* (»Gefährliches Halbwissen«, Platz 10) (vgl. Offizielle Deutsche Charts 1999).

44 Besonders deutlich wird dies in den frühen Liedern von *Kool Savas*, darunter »LMS« (Abkürzung für »Lutsch meinen Schwanz«) (1999), »Schwule Rapper« (2000) oder »pimplegioneah« (2001).

45 Im Lied »Mic gegen Mic« wird folgende Textzeile von *Ronald Mack Donald* mit Affengeräuschen unterlegt: »Affen wie Afrob fliehen aus dem Zoo und halten sich für MCs« (*Jack Orsen & Ronald Mack Donald* – »Mic gegen Mic«, 2001). Als Reaktion auf die Kritik an der eindeutig rassistischen Textzeile über den schwarzen Rapper *Afrob* veröffentlichte der Betreiber des verantwortlichen Labels *Royal Bunker*, Marcus Staiger, im Oktober 2001 folgende Erklärung: »Ich kann nicht leugnen, dass diese Zeile rassistisch interpretiert werden kann. Wer das Wort Affe mit dunkelhäutigen Menschen in Zusammenhang bringt, der setzt sich natürlich dem Verdacht aus, dass auch rassistisch zu meinen. Allerdings denke ich, dass es bei diesem Reim doch eher in Richtung Stabreim geht, der sich aus der Kombination Affe/Afrob ergibt. Kein

einzelne Akteure der Berliner Battle-Rap-Szene in ihren Texten Metaphern und Motive, die Bezüge zur Ideologie und Geschichte des Nationalsozialismus enthielten (vgl. Loh 2002; Loh/Güngör 2002: 296 f.). So erklärte sich die Formation *Funkfüxe* zu »Vertretern einer neuen Superrasse« (*Funkfüxe* 2000). Der Rapper *Kool Savas* – Sohn kurdisch-türkischer Einwanderer – bezeichnete sich metaphorisch als Nachkomme Adolf Hitlers⁴⁶ und rappte Zeilen wie: »Yes Yes yoah, Savas geht ab wie die SS, yoah« (*Kool Savas feat. Taktloss* – »BabyZiehDichAus«, 1998). Lieder auf dem Album »Battle-Reimpriorität: Der Letzte Tighite N****« (1998) des afrodeutschen Rappers *Taktloss* hießen unter anderem »NAZIonal« (*Taktloss* 1998) oder »Holocaust« (ebd.). In Anlehnung an die Aufschrift »Arbeit macht frei« an den Toren verschiedener NS-Konzentrations- und Vernichtungslager ernannte sich *Taktloss* außerdem zum »Gruppenleiter im Rappen-macht-frei-Lager« (*Westberlin Maskulin* – »Bass«, 1997) und rappte Zeilen wie »Der Fernseher ist an, ich freue mich über Tote im KZ/ Vergewaltigung im anderen Film ist auch ganz nett« (*Westberlin Maskulin* – »Hoes, Flows, Moneytoes«, 1997) oder »[...] ich bin der dopest MC und Realist, Du bist Jude, ich bin Rassist, N****« (*Westberlin Maskulin* – »Killateam«, 1997). Die Bezugnahmen auf den Genozid an sechs Millionen Jüdinnen und Juden während des »Dritten Reichs« bildeten sich auch auf dem Kassettencover von »Hoes, Flows, Moneytoes« ab. Es zeigt zwei Zeichnungen, auf denen jeweils ein Mann eine Waffe auf den Kopf eines vor ihm knienden Mannes richtet. Als Vorlage für die Zeichnungen diente ein historisches Foto vom Juli 1941, das die Erschießung eines jüdischen Gefangenen durch ein Mitglied der Waffen-SS vor einem Massengrab außerhalb der ukrainischen Stadt Winnyzja zeigt.⁴⁷ Die andere Zeichnung des Kassettencovers illustriert eine Erschießungsszene aus dem bekannten Spielfilm »Schindlers Liste« (1993), der das Schicksal jüdischer Zwangsarbeiter:innen in Polen während der Shoah thematisiert.

Zweifel. Ich sehe auch das rassistische Potential in so einem Satz und ich sehe auch, dass ihn manche Menschen in den falschen Hals bekommen. Aber schließlich machen wir Rap und keine Faschomucke und insofern gehe [ich] davon aus, dass so ein Spruch auch in einem Rap- und Battlezusammenhang gesehen wird. Das [sic] also beachtet wird, dass es um eine bildhafte Ausdrucksweise geht UND um den Flow« (Staiger 2001).

46 So heißt es im Lied »Bass« (1997): »Ich bin ein Nazi, Hitler ist mein Vater/ Kool Savas ist mehr Rap als Afrika Bambaataa« (*Westberlin Maskulin* – »Bass«, 1997). Eine ähnliche Metapher bedient *Kool Savas* im Lied »BStadt«: »Adolf Hitler war mein Name in meinem vorvorletzten Leben« (*Fumanshu, Contra, Fuat, Kool Savas & SMC* – »BStadt«, 1998). Vergleiche dieser Art fanden sich zur selben Zeit auch in Texten des amerikanischen Battle-Rap wie beispielsweise im Lied »God made Dirt« (2001) von *AG feat. Ghetto Dwellas*: »Lyrically I'm Black Hitler/ Known to squeeze gats quicker« (*AG/Ghetto Dwellas* – »God made Dirt«, 2001).

47 Den Hinweis auf die historische Aufnahme verdanke ich Thure Alting. Für weiterführende Informationen zum Foto und zu den Massenerschießungen in Winnyzja vgl. Yad Vashem 2023.

Dieser gewaltglorifizierende Zynismus bildete ein zentrales Stilmittel des Berliner Battle-Rap der 1990er Jahre und machte die verbale Gewalt und die teils menschenverachtenden Inhalte für ihre Rezipient:innen konsumierbar. Wenngleich nur andeutungsweise, thematisierten Rapper wie *Kool Savas* auch ihre von sozialer Prekarisierung und Armut geprägte Lebenswelt in sozialen Brennpunkten Berlins.⁴⁸ Der Battle-Rap aus dem Umfeld des Labels *Royal Bunker* stand jedoch vor allem für verbale Gewaltexzesse, gezielte Tabubrüche und ein permanentes Streben nach moralischer Transgression. Die Vertreter des Berliner Battle-Rap ignorierten nicht nur moralische Gepflogenheiten und musikästhetische Prinzipien, sondern teilweise auch die gängigen Stilvorgaben und Reimschemata des kommerziell erfolgreichen deutschsprachigen Rap-Mainstreams. Und auch in der Produktion und Distribution der Musik – die meisten der Lieder wurden mit einfachster Musiktechnik produziert, auf Kassette aufgenommen und in geringer Stückzahl unter Szenekenner:innen gehandelt (vgl. *Jack Orson* nach Wehn/Bortot 2019: 248) – unterschied sich der Berliner Battle-Rap von der aufwendig produzierten Hip-Hop-Musik, die zur gleichen Zeit in den deutschen Charts Erfolge feierte. Die Reichweite ihrer Lieder, in denen sich die Berliner als radikale Antipoden zu den erfolgreichen, aber vergleichsweise braven Mittelstands-Rappern inszenierten, war anfangs begrenzt, was der Faszinationskraft des Untergrund-Rap aber keinen Abbruch tat. So sehr die demonstrative Missachtung moralischer Grenzen und musikästhetischer Prinzipien außerhalb des deutschsprachigen Battle-Rap-Kosmos für Unverständnis, Ablehnung oder gar Entrüstung sorgte, so sehr traf diese Form des Untergrund-Rap jedoch einen Nerv. Der harte Sound und die aggressiven Texte des Berliner Battle-Rap bedienten das subkulturelle Distinktionsbedürfnis einer Vielzahl von Rap-Fans, die nach Abgrenzung von der ästhetischen und kulturellen Praxis des popkulturellen Mainstream-Rap strebten.

48 Beispielhaft hierfür steht das Lied »Wieso?« von *Kool Savas feat. Fumanschu* (2000). Darin heißt es: »Wieso bin ich tight, doch noch immer nicht gesignt?/ Wieso kleiden Hoes sich nuttig und sind trotzdem nicht bereit Pint zu blasen?/ Wieso macht das Arbeitsamt noch Zicken?/ Wieso fragen mich die Leute ›Wieso rappst du übers Ficken?‹ – Wieso nicht?!/ Wieso hat meine Wohnung Wände wie aus Seide?/ Wieso steh ich täglich auf und sehe nur die gleiche Scheiße?/ Wieso denkt jeder, was im Radio kommt ist tight?/ Wieso wollen Kräpels [sic] mit mir battlen und verschwenden meine Zeit?/ Wieso will keiner von euch Hoes verstehen was Rap is?/ Wieso kleidet ihr euch weak und seid noch stolz auf eure Wackness?/ Wieso sind alle Schwule gegen den Krieg?/ Wieso passen bei euch Spackos nicht die Texte zu den Beats?/ Wieso hassen mich die Leute, doch fragen mich ›Wie gehts?‹/ Wieso tauschen Junkies Nadeln und sterben dann an AIDS?/ Sieh, ich weiß nicht. Alles was ich weiß, ist, ich bin tight./ Also pass mir zwei Nutten plus ein Mic, N****/ [Hook/Refrain] Frag mich nich, N****, ich bin selbst bis zum Hals in der Scheiße und weiß weder weswegen noch wozu/ Du und ich haben nichts gemeinsam, sieh ich bin nicht Jesus/ Geh und such 'ne Lösung ich hab nichts damit zu tun« (*Kool Savas feat. Fumanschu* – »Wieso?«, 2000).

Der deutschsprachige Battle-Rap, der zunächst in Frankfurt und später in Berlin als subkulturelle Abgrenzungsbewegung entstand und ab Ende der 1990er Jahre deutschlandweit popularisiert wurde, sollte die Entwicklung von Rap in Deutschland nachhaltig prägen (vgl. Wehn/Bortot 2019: 249). Heute gelten die Berliner Battle-Rap-Tapes der späten 1990er und frühen Nullerjahre als Klassiker des deutschsprachigen Rap. In der 2017 erschienenen Neuauflage zum 20-jährigen Jubiläum des *Westberlin-Maskulin*-Tapes »Hoes, Flows, Moneytoes« auf Schallplatte sind in *Kool Savas* und *Taktloss* Textzeilen die Wörter »KZ« oder »Hitler« durch kurze Störgeräusche zensiert (vgl. *Westberlin Maskulin* 2017). Auf jüngeren Veröffentlichungen sind derartige NS-Vergleiche nicht mehr zu finden. *Kool Savas* und *Taktloss* stiegen im Laufe der Nullerjahre zu Ikonen des deutschsprachigen Battle-Rap auf, wenngleich sie unterschiedliche Karrierewege einschlugen. Anders als *Taktloss* arbeitete *Kool Savas* gezielt an seinem kommerziellen Aufstieg. Mit wachsendem Erfolg und lukrativen Verträgen bei großen Musiklabels entschärften sich auch die Battle-Metaphern in seinen Texten. Nach wie vor gilt *Kool Savas*, der musikalisch längst im bundesdeutschen Mainstream angekommen ist, als einer der wichtigsten und bekanntesten deutschsprachigen Rapper. Die Aggressivität, die sexualisierten Gewaltfantasien und die gezielten Tabubrüche des Battle-Rap der 1990er Jahre wirkten jedoch nach und ließen die Grenzen des Sagbaren im deutschsprachigen Rap nachhaltig erodieren.

4.2.3 Verschwörungsmythen im deutschsprachigen Rap der frühen Nullerjahre

Mit der Entstehung und Weiterentwicklung des Untergrund-Rap tauchten ab Ende der 1990er Jahre Bezugnahmen auf Verschwörungsmythen auch in Liedern des deutschsprachigen Rap auf. Lieder wie »Kilu...« (1998) von *Taktloss*, *Derill* und *Kool Savas* – eine Anspielung auf den vom kalifornischen Rapper *Tupac* popularisierten Begriff »Klluminati« (*Tupac* 1996) – zeigen, wie die über den US-Rap vermittelten Begrifflichkeiten und Motive in den deutschsprachigen Rap hineinwirkten.⁴⁹ Die Berliner Rapper *Asek*, *Floe Flex* und *Ben Salomo* gaben sich in Anlehnung an den gleichnamigen Geheimbund den Namen *Illuminaten* und integrierten vereinzelt verschwörungsmythologische Begrifflichkeiten in Battle-Rap-Semantiken (vgl. *Beatfabrik/Illuminaten* 2002). Der Berliner *Horrorcore*-Rapper *MC Basstard*, der in den Nullerjahren gemeinsam mit *Taktloss* (*MC Basstard feat. Taktloss* – »Dogma [Gegen die Zeit]«, 2005) oder dem Gangsta-Rapper *Massiv* (vgl. *MC Basstard feat. Massiv* – »Horrorcore Mixtape Teil I«, 2006) Alben veröffent-

⁴⁹ So heißt es im Refrain: »Eyo, Eyo, der Shit is Killuminati/ Für alle MCs und Punanis/ Ihr seid alle whack und deswegen/ dürft ihr nicht überleben« (*Taktloss/Derill/Kool Savas* – »Kilu...«, 1998).

lichte,⁵⁰ integrierte okkulte Teufelsfantasien in seine Raptexte (vgl. *MC Basstard* – »Räp Dämon« 2000). Ab Anfang der Nullerjahre vermischte die Formation *Beatfabrik*, deren Alben unter anderem auf dem Berliner Label *Royal Bunker* erschienen (vgl. *Beatfabrik Presents: Prinz Porno 23* – »Radiumreaktion«, 2001; »Blackbooktape 3«, 2003), surrealistische Verschwörungsfantasien aus dem Bereich der Ufologie und Science-Fiction (vgl. *Prinz Porno* – »Keine Liebe« 2000; »Das koph«, 2001; »Kreis«, 2003) mit okkulten Mythen (vgl. *Prinz Porno* – »Herren der Welt«, 2001) und sadistischen Gewaltfantasien (vgl. *Prinz Porno* – »Mond«, 2001).⁵¹

Als Solo-Rapper trieb das *Beatfabrik*-Mitglied Friedrich Kautz alias *Prinz Porno* (ab 2005 *Prinz Pi*) die Verbreitung konspirationistischer Topoi im deutschsprachigen Rap voran. In einer Vielzahl seiner Lieder finden sich Verweise auf Verschwörungsmythen, konspirationistische Motive und verschwörungsideologische Chiffren, die zum Teil anknüpfungsfähig für antisemitische Erzählungen sind und mit Sympathiebekundungen für antisemitische Akteure verknüpft werden. So verwies *Prinz Pi*, der neben seiner Rap-Karriere an einer Berliner Kunsthochschule studierte, in den Liedern »So viele Fragen« (2006), »Zeichen der Weisen« (2007) oder »Die fabelhafte Welt der Anarchie« (2009) auf den sogenannten Neuschwabenmythos. Dabei handelt es sich um eine in der rechtsextremen Esoterik verbreitete Verschwörungslegende, die vom Fortbestehen des Nationalsozialismus in der Antarktis handelt (vgl. Schmitt 2007; Summerhayes/Beeching 2007). Zudem finden sich in seinen Liedern verschwörungsideologische Chiffren wie »Illuminati« (vgl. *Prinz Pi* – »Illuminati«, 2009) oder »23« (vgl. *Prinz Pi* – »So viele Fragen«, 2006), die Aufforderung »Bitte seht Zeitgeist«⁵² (vgl. *Prinz Pi* – »Schwarzes Haus«, 2011) sowie »Rothschild« und »Bilderberger« (vgl. *Prinz Pi* – »Weisheitszene«, 2015). In »Illuminati Reflux« (2010) beschreibt er die »Illuminati« als eine im Untergrund agierende Machtelite mit »Hakennasen« (ebd.). Beim Lied »Zeichen der Weisen« (2007), das von einer Weltverschwörung durch

50 Das Album enthält Lieder mit bekannten Rappern wie *Fler* (»Ihr wollt sein wie wir«, 2006), *MC Bogy* (»Mein Augenlicht«, 2006) oder *Megaloh* (»Nichts«, 2006).

51 So rappt *Beatfabrik*-Mitglied *Prinz Porno* im Lied »Keine Liebe« (1998): »Die Welt wird kontrolliert von Rosenkreuzern und Triaden/ Mafioso Major Labels, Militärs und Syndikaten/ Der Vatikan führt einen Krieg um Kokain/ Gegen CIA und Contras und natürlich Westberlin/ Adolf Hitler seine Ufos kontrollieren die USA/ Bill Gates ist nur ein Klon von Pablo Escobar [...] Alle Hippies kommen ins Hip-Hop-Arbeitslager/ Untergrund zu sein heißt tot sein oder Krieg wie Intifada/ Sie versuche seit 10 Jahren Geld für Atemluft zu nehmen, die Sonne ist jetzt tödlich und die Schuld trägt das System« (*Beatfabrik* 1998). Im Lied »Kreis« (2003) rappt *Prinz Porno*: »Ich bemerke Algorithmen in Ereignissen und bestimmen Robotern/ die sie haben, wie den Papst und Bill Clinton/ Wenn sie mich ficken dann von hinten, meine Welt besteht aus Müll/ Irgendwann sterb ich an blauem Rauch, der meine Lungen füllt/ Sie geben dem Volk Drogen, um es leichter zu kontrollieren« (*Beatfabrik* 2003).

52 »Zeitgeist« ist der Titel einer verschwörungsideologischen Onlinedokumentationsreihe, die zwischen 2007 und 2011 veröffentlicht wurde (vgl. Butter 2020: 463).

die Gruppe der »Weisen« handelt (»Die Zeichen der Weisen, sie bleiben die Gleichen«), drängt sich eine Assoziation zur antisemitischen Schrift »Die Protokolle der Weisen von Zion« geradezu auf. Zudem trat *Prinz Pi* mit antiamerikanischen Positionierungen in Erscheinung. Im Lied »Schöne Neue Welt« (2005) bezeichnete er die USA als den »großen Satan im Westen« (*Prinz Pi* 2005). Diese Sentenz aus der antiamerikanischen Propaganda der Islamischen Republik Iran wiederholte er in einem Facebook-Beitrag im Jahr 2014 (vgl. *Prinz Pi* 2014). Im verschwörungsideologischen Lied »Schläferstündchen« (2008) bekundete *Prinz Pi* zudem offen seine »Sympathie für [die] Hisbollah« (*Prinz Pi*, 2008).⁵³ Neben solcherlei Sympathiebekundungen für die antisemitische Terrororganisation Hisbollah bedient *Prinz Pi* im Lied zudem antiamerikanisch-verschwörungsideologische Ressentiments:

»Sie sagen, der Teufel trägt Prada, was soll das?
Sicher ist nur, er bezahlt seine Rechnungen in Dollars
Oder nimmt seine Amex, manchmal auch Semtex
Das Übel muss raus wie ein kranker Appendix
Okzident, Orient, richtig und falsch
Muslimisch, Christlich, es knallt
Wenn sie es sagen, wer sie sind
Sie sind Magnaten, Banker und Illuminaten
Söldner, Manager von Hedge-Fonds«
(*Prinz Pi*, 2008)

2016 bezog sich *Prinz Pi* ein weiteres Mal positiv auf die antisemitischen Vernichtungsabsichten des iranischen Regimes. Bei einem Gastauftritt in der Sendung »Neo Magazin Royal« rappte er: »Ich hab ein Mikroskop, gib mir dein Telefon/ Wie Ahmadinedschad mach ich eine Kernfusion/ Dann kriegst du ein Teleskop, und ich habe ein Mikrofon/ Und dieses Wunder kann ich jederzeit wiederholen« (*Prinz Pi* 2016). Bei seinem Auftritt trug der Rapper einen Pullover mit der Aufschrift »Free Palestine« (vgl. ebd.).

Doch auch abseits der Berliner Untergrundszene verhandelten Vertreter des populären deutschsprachigen Rap zu jener Zeit konspirationistische Motive, die jedoch weniger aggressiv und mainstreamkompatibler erschienen. So verknüpfte die Rap-Formation *Freundeskreis*, die als bekannteste Vertreter des Conscious-Rap der *Neuen Schule* gelten, im Lied »Sternstunde/ Revolution der Bärte« (1999) Mythen, Bilder und Begrifflichkeiten aus der abrahamitischen Theologie mit futu-

⁵³ Die Hisbollah wurde im Juli 2013 von der Europäischen Union als Terrororganisation eingestuft. Sie wird vom iranischen Regime finanziell und logistisch unterstützt und proklamiert die Vernichtung des jüdischen Staates Israel als ihr primäres Ziel (vgl. Marz 2014: 269 ff.).

ristischen Endzeitvisionen.⁵⁴ Die Bezugnahme auf religiöse Mythen wird in Liedern der beiden Kölner Rapper Alexander Terboven und Ben Hartung alias *Die Firma* deutlich stärker verschwörungsideologisch grundiert, so etwa in »Nachricht aus Utopia« (1998).⁵⁵ Im Lied »Im Nebel der Geschichte« (1999) verbindet *Die Firma* zudem alttestamentarische Mythen mit Verschwörungserzählungen über angebliche Verflechtungen der katholischen Kirche mit dem internationalen Bankenwesen.⁵⁶ Auf ihrem Album »Das Dritte Auge« (2002), das es in die Top 20 der

54 So heißt es im Liedtext: »Auf dem Makadam Partisan die Uhr schlägt Rosch ha-Schana 'ne neue Zeit bricht an/ Astrologen beschwören das Zeitalter des Wassermann/ Kein Stern am Firmament, das Pentagramm kreuzt den pentagon'schen Masterplan/ Aus den weiten Kasachstans bis in die Höhen der Golan/ Erklängt die Stimme der Massen righteous wie Rastachants/ Philister müssen gehen, sie haben zu lange abgesahnt/ Nehmt Ministern die Diäten, dass sie fasten wie an Ramadan/ Bald werden Köpfe rollen, weil jetzt andere an die Töpfe wollen/ auch aus dem vollen schöpfen wollen, ihren Tribut nicht falschen Götzen zollen/ Weil der Tanz um's goldene Kalb nicht unbescholten bleibt/ Weil schon die Luft zu verschmutzt ist, als dass man Schlösser in die Wolken träumt/ Bald stürmen 144 mit geballter Faust von Gibraltar aus das europäische Haus/ Und vor den Straßen Berings fegt ein Zauberlehrling über Flora und Fauna des amerikanischen Traumas/ Und sie holen sich was ihr's ist, treten über babylonische Ufer wie Euphrat und Tigris/ Boykottieren das Business, wo der Teufel im Spiel ist« (*Freundeskreis* – Sternstunde/ *Die Revolution der Bärte*, 1999).

55 Der Liedtext enthält konspirationistisches Vokabular wie die »neue Weltordnung« (*Die Firma* 1998) oder »Illuminati« (ebd.) und rekurriert auf verschwörungsideologische Phrasen wie *cui bono?* beziehungsweise »Wer profitierte?« (ebd.) oder »Schläfer, erwache!« (ebd.): »Zu viele Fragen, Rätsel, sieh' selbst/ In meiner Zeit beschränkt der Orden, der die Fäden zieht, die Freiheit/ Ich melde mich aus dem Jahr 2000 und zur Stund/ geh' ich der größten Verschwörung der Welt auf den Grund/ Tue kund, in meiner Zeit existieren die Menschen bloß als Daten registriert/ Das Denken programmiert, auf der Stirn ein Barcode eingraviert,/ zur genauen Observierung durch die neue Weltregierung/ Bares die Legierung der neuen Weltordnung/ Wer profitierte von JFKs Ermordung?/ Finanzmonopole beherrschen die Zone/ zwischen den Polen, wie die Kids ihre Fights hinter den Spielkonsolen/ Ohne Moral, die neuen Waffen sind die alten/ Kalter Stahl und kalte Kriege bahnten den Weg für die oberste Riege/ Von der Wiege der Menschheit bis zum heutigen Tag, was im verborgenem lag/ Das Netz, das sich spannte, von Atlantis zum Mittleren Osten, nach Europa/ Der Mensch auf verlorenem Posten/ Von Bayern nach Amerika, check' den Dollar/ Das Auge in der Pyramide, okkult wie die Kabbala/ Wer zum Teufel war George Washington? Versteckt man den Satan im Pentagon? [...] Wir sind in Dateien gespeichert/ Unsere Demokratie ist krass gescheitert/ Erst brach das soziale Gefüge, Notstand zu Genüge, der beste Nährboden für Bürgerkriege/ Aus dem Chaos profitierte die neue Machtelite, die seit Anbeginn der Menschheit Unternehmen infiltrierte/ In Besitz investierte, den unmündigen Menschen suggerierte, das Chaos zu ordnen/ Doch wir irrten!/ Macht durch Geld, Geld gleich Macht übers Militär/ Die drei Gewalten vereinigt durch ein Privattheer/ Dann die totale Technisierung, Kreditkarten am Körper, Gehirnwäsche, Legalisierung von Verbrechen/ Illuminati! Utopia war niemals ein Versprechen!/ Schläfer, erwache!« (*Die Firma* – »Nachricht aus Utopia«, 1998).

56 Am Ende des Liedes resümiert *Die Firma*: »Wissen ist Macht und wer das Wissen besitzt/ Sichert sich den höchsten Sitz und schweigt besser, solange er sicher ist/Assassini geschult zu Killerteams/ wollten Bank und Vatikan in den Achtzigern das große Ding durchziehen?/ Wie erklärt sich Roberto Calvis Tod?/ Der als Kopf der Banco Ambrosiano über die Finanzen gebot und mit Aussagen drohte?/ Wurde Papst Johannes Paul der Erste ermordet, und von wem wurde es dann angeordnet?/ Ich denk bloß nach, ich mach mir nur Gedanken/ Sei es die Kirche, die Regierung, die Verbindungen zu Banken/ Irgendwo dort liegt

deutschen Charts schaffte (vgl. Offizielle Deutsche Charts 2002) und 2003 für den ECHO in der Kategorie *Best Hip-Hop National* nominiert wurde, knüpft die Formation an die verschwörungsideologischen Topoi vorheriger Lieder an. Dabei bedient *Die Firma* im Stil des *Storytelling*⁵⁷ futuristisch-konspirationistische Erzählungen (vgl. *Die Firma* – »Die dunkle Seite des Mondes«, 2002), kritisiert an anderer Stelle jedoch auch die politische Instrumentalisierung von Verschwörungs-ideologien (vgl. *Die Firma* – »Kein Ende in Sicht«, 2002).⁵⁸

4.3 Die Etablierung des Straßen- und Gangsta-Rap in Deutschland

»Ihr habt alle reiche Eltern und sagt, Deutschland hat kein Ghetto.«
(*Sonny Black & Frank White* – »Yo, Peace Man«, 2002)

Als Pionier des deutschsprachigen Straßen-Rap gilt der Berliner Anthony Taylor alias *Charnell* (vgl. Wolbring 2015: 356). *Charnell* wuchs als Sohn einer alleinerziehenden Mutter in unterschiedlichen Bezirken Berlins auf. Seine vaterlose, von Armut geprägte Kindheit und Jugend sowie sein Abstieg ins kriminelle Milieu thematisierte der Rapper bereits ab Mitte der 1990er Jahre in seinen Liedern (vgl. 44 *Da Mess* – »Mein Leben«, 1997). Die Beschreibungen seiner Kindheit und Jugend in sozialen Brennpunkten Berlins, die urbane Ödnis, die Widrigkeiten des Lebens als Sohn einer suchtkranken Mutter, die fehlenden Möglichkeiten eines sozialen und ökonomischen Aufstiegs sowie die Perspektivlosigkeit als schwarzer Jugendlicher ohne Schulabschluss deckten sich mit den zentralen Narrativen des amerikanischen Gangsta-Rap (vgl. Szillus 2012: 46 f.). Im Unterschied zu den zumeist künstlich anmutenden Versuchen anderer Rapper, die Narrative und Images des amerikanischen Straßen- und Gangsta-Rap in einen deutschsprachigen Kontext zu übertragen, erschienen *Charnells* Schilderungen des Lebens auf der Straße authentisch. Trotz eines Vertrags mit dem Major Label *Sony Music* blieb dem Wegbereiter des deutschsprachigen Gangsta-Rap der große kommerzielle Erfolg jedoch verwehrt. Mittlerweile lebt *Charnell* in den USA, ist nach eigener Aussage als

die Antwort vergraben/ Warum erst gestern wieder Menschen für ihren Glauben starben« (*Die Firma* – »Im Nebel der Geschichte«, 1999).

57 Zur Funktion des *Storytelling* im Rap vgl. Cobb 2007: 107 ff.

58 So heißt es im Lied »Kein Ende in Sicht« (2003), das die Folgen des terroristischen Anschlags auf das World Trade Center am 11. September thematisiert: »Deutsche Rechtsextremisten arbeiten mit arabischen Terroristen/ In den Straßen Ägyptens schiebt man die Schuld am Anschlag auf Zionisten/ Jahrhundertalte Konflikte, die Schuld wechselt den Besitzer/ Aber ich geb' zwei Fickfinger an jeden, der nur irgendwie so ist wie Hitler« (*Die Firma* – »Kein Ende in Sicht«, 2003).

MMA⁵⁹-Kämpfer aktiv und schaltet sich als ehemaliger Genre-Akteur und Szenekenner gelegentlich in die medialen Debatten über Gangsta-Rap in Deutschland ein (vgl. Lier et al. 2019; Marquardt 2019).

Kommerzielle Erfolge erzielten derweil andere Akteure des Genres, insbesondere das 2001 gegründete Berliner Independent Label *Aggro Berlin*. Dessen Betreiber Eric Remberg alias *Specter*, Jens Ihlenfeldt alias *Spaiche* und Halil Efe wussten die Pionierarbeit Frankfurter Straßen-Rapper wie *Rödelheim Hartreim Projekt* und *Azad* oder der Battle-Rapper des *Royal Bunker* zu nutzen. So zählten zu den ersten unter Vertrag genommenen Künstlern neben Anis Ferchichi alias *Bushido* auch ehemalige *Royal-Bunker*-Rapper wie Paul Würdig alias *Sido*, Robert Davis alias *B-Tight* oder Patrick Losensky alias *Fler*. Inspiriert durch die Ästhetik und den Sound des französischen Straßen-Rap, durch neue Möglichkeiten der onlinebasierten Selbstvermarktung und durch eine gezielte Marketingplanung gelang es den Verantwortlichen von *Aggro Berlin*, den deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap marktkompatibel zu formen (vgl. Güngör/Loh 2017: 213). Für die unter Vertrag genommenen Künstler wurden gezielt individuelle stereotype Images entwickelt. Der Afrodeutsche *B-Tight* kokettierte auf seinem Album »Der N**** in mir« (2002) mit rassistischen Projektionen wie Promiskuität, sexueller Aggression und Faulheit. *Sido*, ein Akronym für »super-intelligentes Drogenopfer«, mimte die Rolle des hedonistisch-humervollen Antihelden aus der prekären Berliner Hochhaussiedlung Märkisches Viertel. *Bushido* entsprach dem Stereotyp des jungen, aggressiven, türkisch-arabischen »Großstadtmigranten« und *Fler* trat als Vertreter des deutschen Unterschichtprekariats in Erscheinung (vgl. Szil-lus 2013: 54 ff.).

Mit dem rasanten Erfolg von *Aggro Berlin* veränderten sich die Kräfteverhältnisse im kommerziell erfolgreichen deutschsprachigen Rap. Nachdem *Bushido* mit seinem Debütalbum »Vom Bordstein zur Skyline« (2003) bereits eine Platzierung unter den Top 100 der deutschen Albumcharts erreicht hatte (vgl. Offizielle Deutsche Musikcharts 2003), ebneten die darauffolgenden Albumveröffentlichungen von *Sido* (»Maske«, 2004; »Ich«, 2006) und *Fler* (»Neue Deutsche Welle«, 2005) durch Platzierungen unter den Top 10 den Weg in den bundesdeutschen Musikmainstream (vgl. Offizielle Deutsche Musikcharts 2004; ebd. 2005; ebd. 2006). Insbesondere *Sido*, dessen Alben »Maske« (2004) sowie »Ich« (2005) mit über 100.000 verkauften Einheiten mit der Goldenen Schallplatte ausgezeichnet wurden (vgl. Bundesverband Musikindustrie 2020), avancierte in wenigen Jahren vom Berliner Untergrundrapper zum bundesweit gefeierten Popstar. Sein Lied »Mein Block« (2004), in dem er auf überspitzt-ironische Weise von den Vorzügen des Lebens im sozial abgehängten sowie von Gewalt und Kriminalität geprägten

59 Bei MMA (Abkürzung für *Mixed Martial Arts*) handelt es sich um eine Vollkontaktkampfsportart.

Märkischen Viertel Berlins erzählt, wurde »zu einem der stilprägendsten Songs der deutschen Hip-Hop-Geschichte« (Szillus 2012: 54).

Mit der Darstellung des Ghettos und des sozialen Brennpunkts als eigene Lebenswelt übernahmen die *Aggro-Berlin*-Rapper zentrale Narrative aus dem amerikanischen Gangsta-Rap, kontextualisierten sie in ihren individuellen lokalen und sozialen Zusammenhängen neu und konfrontierten auf diese Weise die »Mehrheitsgesellschaft mit den realen oder imaginierten prekären Orten und Menschen im eigenen Land« (Güngör/Loh 20017: 216). Mit der Textzeile »Ihr habt alle reiche Eltern und sagt, Deutschland hat kein Ghetto« (*Sonny Black & Frank White* – »Yo, Peace Man!«, 2002) verwiesen *Sonny Black* und *Frank White* alias *Bushido* und *Fler* auf eine gesellschaftliche Realität, die mit der Etablierung des deutschen Straßen- und Gangsta-Rap im popkulturellen Mainstream sichtbar wurde: Die Wahrnehmung von sozialer Ungleichheit resultierte – wie *Bushido* und *Fler* treffend feststellten – aus sozioökonomischen Privilegien. Unterschiedliche Dimensionen und Implikationen von Armut sowie armutsbedingter sozialer Ausgrenzung würden, so lässt sich die Textzeile interpretieren, vom gutsituierten Teil der Gesellschaft ignoriert.

Worauf *Bushido* und *Fler* hier anspielten, war wenige Jahre zuvor bereits in bildungspolitischen Debatten bundesweit diskutiert worden. Die Folgen von Armut wie etwa ein Mangel an Teilhabe und Verwirklichungschancen war der deutschen Mehrheitsgesellschaft nicht zuletzt durch die Ergebnisse der PISA-Studie (2000) unmittelbar vor Augen geführt worden. Die in den Ländern der OECD durchgeführte Vergleichsstudie hatte ermittelt, dass die stratifizierenden Strukturen des deutschen Bildungswesens den sozioökonomischen Aufstieg von Kindern aus prekarierten und schulbildungsfernen Milieus verhinderten und ihren prekären sozialen Status geradezu zementierten (vgl. Staat et al. 2002: 11 ff.). Das schlechte Abschneiden der deutschen Schüler:innen und die Erkenntnis, dass die Bildungserfolge deutlich vom sozialen Status abhingen, war eine wohl nur vordergründig überraschende, ganz sicher aber irritierende Erkenntnis, die als »PISA-Schock« die deutsche Gesellschaft erschütterte.

Die Rapper um *Aggro Berlin* inszenierten sich als Sprachrohre eines Milieus, dessen prekäre Lebensverhältnisse und gesellschaftliche Exklusion von der Mehrheitsgesellschaft ignoriert worden waren. In Abgrenzung zum restlichen deutschsprachigen Rap verstanden sie ihre Herkunft aus sozial benachteiligten Schichten als Alleinstellungsmerkmal, wie sie in einem ihrer frühen Interviews mit der *tageszeitung (taz)* betonten:

»Deutscher Rap ist in der Hand der Wohlstandskids, aber eigentlich kommt Rap von der Straße. Rap ist der Ghetto-Track. Wir machen den härtesten Rap, wir Berliner haben den Straßenfaktor, der im deutschen Rap die ganze Zeit gefehlt hat. In Berlin geht es den Leuten sozial schlecht, da gibt es hier mehrere Bezirke. In anderen Städten vielleicht mal einen. Das Märkische Viertel,

wo wir herkommen, ist auf jeden Fall ein Ghetto. Das sagen wir nicht, um cool zu sein. Nach dem Motto ›Wir kommen aus dem Ghetto, wir sind voll die harten Jungs‹. Wir wollen darauf aufmerksam machen, dass es so etwas in Deutschland gibt. Das, worüber wir rappen, ist authentisch. Das merken unsere Fans. Ich komm aus dem Ghetto, ich weiß, wie das da aussieht.« (Sido u. B-Tight zit. nach taz 2003)

Die Widrigkeiten ihres Lebens in sozialen Brennpunkten verliehen den Beschreibungen der *Aggro-Berlin*-Rapper Authentizität. Gleichsam pflegten sie das Image gesellschaftlicher *Outlaws* und provozierten in ihren Liedern mit sexualisierten Gewaltmetaphern sowie misogynen und homophonen Textzeilen (vgl. Sido – »Arschficksong«, 2004; B-Tight – »Bums mich«, 2003; Bushido – »Berlin«, 2003). Auf den kommerziellen Erfolg der von *Aggro Berlin* veröffentlichten Musik, in denen Elemente des Straßen-, Gangsta- und Battle-Rap wie auch des Horrocore- und Porno-Rap zusammenflossen,⁶⁰ folgten skandalisierende Medienberichte und kontroverse Debatten über eine mögliche jugendgefährdende Wirkung dieser Form des deutschsprachigen Rap (vgl. Zylka 2007; *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2007). Nach öffentlicher Kritik um das homophobe Lied »Keine Toleranz« (2007) des ehemaligen *Aggro-Berlin*-Rappers Gökhan Şensan alias G-Hot sahen sich Vertreter von *Aggro Berlin* sogar zu einer öffentlichen Distanzierung von ihrem ehemaligen Künstler genötigt (vgl. Schottner 2007).

Auch Bushido, der seine Musik ab 2004 über sein eigenes Label *Ersguterjunge* vertrieb, geriet für seine Liedinhalte in die Kritik. Textzeilen wie »Salutiert, steht stramm, ich bin ein Leader wie A.« (Bushido – »Electro Ghetto«, 2004) bezeichnete er 2005 als »willkommene Provokationsmöglichkeit« (Bushido zit. nach Peters 2005). Zwei Jahre später protestierte der Lesben- und Schwulenverband Berlin-Brandenburg gegen einen Auftritt von Bushido, der auf Einladung des Jugendmagazins *Bravo* an einem Konzert gegen Jugendgewalt mitwirken sollte (vgl. Lesben- und Schwulenverband Berlin-Brandenburg 2007). Wie Bushido in seiner Autobiografie rückblickend bestätigte, enthielt die Demoversion seines Liedes »Das Leben ist hart« (2007) die Textzeile »Ihr Tunten werdet vergast«. Verantwortliche des Major Labels *Universal Music* wirkten darauf hin, die homo- beziehungsweise transfeindlichen und auf die massenindustriellen Tötungspraktiken des Nationalsozialismus rekurrierenden Vernichtungsfantasien aus der finalen Version des Liedes zu entfernen (vgl. Bushido/Amend 2008: 211).

Von nun an riefen Lieder des deutschsprachigen Rap regelmäßig die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) auf den Plan. Ab Mitte der Nullerjahre indizierte die BPjM eine Vielzahl von Liedern, darunter von ehemaligen sowie damals aktuellen *Aggro-Berlin*-Rappern wie Bushido, Sido, B-Tight,

60 Beispielhaft dafür sind die Veröffentlichungen auf den *Aggro-Berlin*-Samplern *Aggro Ansage* zwischen 2002 und 2008.

Bass Sultan Hengzt, *Frauenarzt* oder *King Orgasmus One* (vgl. Hecken 2012: 383). Nach der Indizierung durch die BPjM wurden die betreffenden Lieder von den Alben entfernt und die bereinigten Albumversionen neu veröffentlicht. Aufgrund des langen Prüfungs- und Indizierungsprozesses und durch eine zunehmende Verbreitung von Liedern über das Internet handelte es sich dabei eher um ein symbolisches als um ein effektives Mittel des medialen Jugendschutzes (vgl. ebd.: 387). Der damalige Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, Bernd Neumann, ermahnte daher Intendant:innen und Veranstalter:innen zu mehr Verantwortungsbewusstsein. Im Fall von Rap sei der Jugendschutz, so der CDU-Politiker, »weniger eine Frage neuer Gesetze, sondern des verantwortlichen Handelns, des allgemeinen Bewusstseins auch der Gesellschaft, die Gewalt und Sexismus demonstrativ ächten sollte« (Neumann zit. nach Eichel/Fietz 2007).

4.3.1 Selbstethnisierung und Revitalisierung des Nationalen ab Mitte der Nullerjahre

»Ich sprech« die Kanacken an, Roland-Koch-Style«
(*Bushido & Sido* – »Brille bitte kommen Sie«, 2011)

In einer Phase der zunehmenden Kommerzialisierung des Berliner Straßen- und Gangsta-Rap etablierten sich vergleichbare Szenen in der zweiten Hälfte der Nullerjahre auch in anderen deutschen Städten und Regionen, darunter in Frankfurt, Köln und im Ruhrgebiet (vgl. Güngör/Loh 2017: 217). Deren Protagonisten repräsentierten ein migrantisch geprägtes, urbanes Milieu und dementsprechend erfuhren Diskurse über kulturelle, ethnische und nationale Selbst- und Fremdzuschreibungen im Straßen- und Gangsta-Rap eine zunehmende Relevanz. Damit unterschied sich die neue Generation deutschsprachiger Straßen- und Gangsta-Rapper von ihren subkulturellen Vorläufern. Obgleich Jugendliche und junge Erwachsene mit Migrationsbiografien in den 1980er Jahren zu den Pionier:innen des Rap in Deutschland gezählt hatten, geriet die Bedeutung von Ethnizität und Migration im kommerziell erfolgreichen Rap der 1990er Jahre zunächst in den Hintergrund. Tonn (2007) lässt sich in diesem Zusammenhang sogar zu der Annahme verleiten, dass ein angeblich allgemein akzeptiertes Gleichheitsideal der deutschen Hip-Hop-Kultur ethnische, kulturelle sowie sozioökonomische Unterschiede aufzulösen vermochte:

»Es gibt viele Beispiele dafür, dass deutsche Rapper bei der Wahl ihrer Künstlernamen nicht nur keine Hinweise auf ihre ethnische Herkunft geben, sondern diese Herkunft vielleicht sogar strategisch ausblenden: MC Rene hat persische Wurzeln. Die Gruppe *Fresh Familee* ist türkischer Herkunft und die Mitglieder der Stuttgarter Gruppe *Massive Töne* kommen aus verschiedenen

Einwandererfamilien. Ethnische Herkunft spielt in der Selbstpräsentation deutscher Rapper oft nur eine untergeordnete Rolle. Natürlich gibt es Gegenbeispiele wie *Afrob*. Insgesamt lässt sich aber festhalten, dass in der Hip-Hop-Kultur ein Modell sozialer Begegnung maßgeblich ist, das unvoreingenommene Wahrnehmung und die Unmittelbarkeit des konkreten Miteinanders favorisiert. Der Zufall der Geburt, die Umstände der sozialen und familiären Herkunft sowie Bildung und Leistung und die damit verknüpften Prestigewerte sollen möglichst keine Rolle spielen.« (Tonn 2007: 61)

Auch wenn ein oberflächlicher, selektiver und letztlich eingeschränkter Blick auf ein spezifisches subkulturelles Milieu – der Autor führt ausschließlich Protagonisten der *Neuen Schule* an – diesen Eindruck bestätigen mag, so muss Tonns These nach einer differenzierten Betrachtung des deutschsprachigen Rap der Nullerjahre revidiert werden: Angesichts einer zunehmenden Thematisierung von Herkunft, migrantischer Identität und nationaler Zugehörigkeit in Liedern des Straßen- und Gangsta-Rap erscheint eine solch unterkomplexe, fast romantisierende Deutung spätestens für die Zeit seit 2000 nicht mehr haltbar. Vielmehr versuchte eine wachsende Zahl junger Migrant:innen seit den Nullerjahren, über den Rap subkulturelle Deutungshoheit zu erlangen. Insbesondere der Straßen- und Gangsta-Rap entwickelte sich seither zu einer klar migrantisch geprägten Subkultur, in der Fragen der kulturellen wie auch nationalen Zugehörigkeit und Identität auf unterschiedliche Weise thematisiert wurden. So berichtete der Berliner Gangsta-Rapper *Alpa Gun* in seinem Lied »Ausländer« (2007), das auf dem Label *Sektenmuzik* der ehemaligen *Aggro-Berlin*-Rapper *Sido* und *B-Tight* veröffentlicht wurde, vom Aufwachsen und Leben als Nachkomme türkischer Gastarbeiter:innen in Deutschland:

»Ich bin hier geboren und werd hier draußen alt
 Ich bin ein Türke mit unbefristetem Aufenthalt
 Du brauchst nicht so zu gucken, Homo, nur weil ich schwarze Haare hab
 Es war nicht leicht hier, das sind 26 harte Jahre
 Und unsere Eltern, Canë [mein:e Liebe:r, *sinngemäße Übersetzung d. Verf.*], haben das Geld gebraucht,
 Sie haben hier geackert und 'ne neue Welt gebaut
 Vater wurde schikaniert als wär' er ein Terrorist
 Deswegen leb' ich heute da, wo das härteste Ghetto ist
 Da wo nur Kurden, Russen, Araber und Türken wohnen
 Da wo die Menschen kämpfen müssen für ein bisschen Lohn
 Euch geht es gut da oben, doch wir haben's hier unten schwer
 Für euch sind wir Kanaks und müssen trotzdem in die Bundeswehr
 Ich bin kein Faschist, ich bin hier nur so aufgewachsen
 Wenn ich drüben im Osten bin, kenn' ich auch ein paar Glatzen
 Wir sind hier zuhause, es wird Zeit, dass ihr es heute rafft:
 Fast jeder von uns auf der Straße hat 'nen deutschen Pass

[Hook/Refrain:]

Ich bin ein Ausländer, doch ich bin hier geboren
Zu viele sind heute im Knast, nur aus manchen is' was geworden
Ich bin ein Ausländer, Canê, wir haben's hier nicht leicht gehabt
Die Straße im Ghetto hat noch niemanden reich gemacht
Ich bin ein Ausländer, doch Berlin ist mein Zuhause
meine Heimat, meine Stadt, hier kriegst du auch mal auf die Schnauze
Ich bin ein Ausländer, doch für euch bin ich Kanake, Canê
trotzdem bin ich hier und leb unter der deutschen Flagge«
(*Alpa Gun* 2007)

Das Musikvideo zeigt *Alpa Gun* in einem Boxring, umgeben von Jugendlichen und jungen Erwachsenen, die zum Takt des Liedes mit dem Kopf wippen oder tanzen und dabei sowohl eine deutsche als auch eine türkische Flagge vor sich tragen (vgl. *Alpa Gun* 2007). Das Musikvideo »Ausländer« (2007), das in einer von der Bundeszentrale für politische Bildung veröffentlichten Unterrichtseinheit zum Thema »Jugendliche zwischen Ausgrenzung und Identität« (Meschede et al. 2008) als Unterrichtsgegenstand empfohlen wird, zeigt Jugendliche mit transnationalen hybriden Identitäten (vgl. Foroutan 2013: 85 ff.). Sie bewegen sich in unterschiedlichen kulturellen Räumen und sind mit Fragen der sozialen Verortung sowie der nationalen Zugehörigkeit innerhalb der postmigrantischen Gesellschaft konfrontiert.

Die über den Rap verhandelten Fragen identitärer Selbst- und Fremdzuschreibungen innerhalb eines migrantisch geprägten, jugendkulturellen Milieus standen – und stehen nach wie vor – in einem Spannungsverhältnis zu gesamtgesellschaftlichen Diskursen über Migration und Integration. Parallel zur Entstehung und Weiterentwicklung des deutschsprachigen Gangsta-Rap waren Themen wie Zuwanderung, die Bedeutung nationaler Identität und Jugendkriminalität regelmäßig Gegenstand gesamtgesellschaftlicher Debatten. Immer wieder wurden darin stereotype Bilder von Menschen mit Migrationsbiografien vermittelt und rassistische Ressentiments verbreitet. So hatte eine Unterschriftenaktion gegen die Ausweitung der doppelten Staatsbürgerschaft, die 1999 von führenden Unionspolitiker:innen initiiert und vom hessischen CDU-Landesvorsitzenden Roland Koch im Landtagswahlkampf forciert worden war, bundesweit Ressentiments gegenüber Menschen mit Migrationsbiografie geschürt (vgl. Klärner 2000: 146 ff.). Ein Jahr später zog Kochs Parteikollege und der damalige Fraktionsvorsitzende der CDU/CSU im Bundestag, Friedrich Merz, die Kritik auf sich, durch sein Plädoyer für eine »freiheitliche deutsche Leitkultur« (Merz 2000) nationalistische Exklusionsvorstellungen zu bedienen und »verbal zu zündeln« (*Spiegel online* 2000). Als Lehrkräfte der Neuköllner Rütli-Schule im Jahr 2006 auf das massive Gewaltproblem an ihrer Einrichtung aufmerksam machten, forderte

der damalige Vorsitzende der Berliner CDU-Fraktion Friedbert Pflüger, mehrfach straffällig gewordene Schüler:innen abzuschieben (vgl. Randow 2006). 2008 wurde Roland Koch, inzwischen hessischer Ministerpräsident, vorgeworfen, in seiner Wahlkampagne für eine Verschärfung des Jugendstrafrechtes rassistische Vorurteile zu bedienen (vgl. *Welt.de* 2008). Dass sich die Politik und Rhetorik Kochs keineswegs außerhalb des Wahrnehmungshorizontes deutschsprachiger Rapper vollzogen, belegen zahlreiche textliche Bezugnahmen auf den CDU-Politiker.⁶¹ Im selben Jahr titelte der *Spiegel*: »Migration der Gewalt. Junge Männer – die gefährlichste Spezies der Welt« (Bartsch et al. 2008) und führte aus: »Exempel des Bösen. Sie sind jung, männlich, chancenlos – und gefährlich: Der brutale Übergriff zweier Ausländer auf einen Pensionär hat eine hitzige Polit-Debatte über den Umgang mit kriminellen Migrant*innen ausgelöst. Doch ist die Gewaltbereitschaft junger Männer auch angeboren?« (ebd.). Und nur wenige Jahre darauf sorgte der damalige Berliner SPD-Finanzsenator Thilo Sarrazin mit rassistischen Thesen zur Migration in seinem Buch »Deutschland schafft sich ab« (2010) für eine weitere »Diskursverschiebung nach rechts« (Friedrich 2011: 19).

Parallel zu den öffentlichen Debatten über Migration und Jugendkriminalität, die regelmäßig in mediale Stigmatisierungsdiskurse mündeten, zeichnete sich in den Texten des deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap eine zunehmende Revitalisierung des Nationalen als identitätsstiftende Figur ab. Dabei thematisierten Rapper:innen nicht nur ihre Migrationsbiografien als solche, sondern stellten darüber hinaus einen Bezug zu bestimmten, in der Regel mit diesen Biografien verbundenen Nationen her. Einer der ersten Gangsta-Rapper, der in seiner Selbstinszenierung die nationale Identifikation zu einem zentralen Motiv machte, war Giwar Hajabi alias *Xatar*. Der Sohn eines kurdisch-iranischen Musikprofessors floh mit seiner Familie Anfang der 1980er Jahre aus dem Iran nach Deutschland, wuchs in Bonn auf, besuchte dort das Gymnasium, beging als Jugendlicher und junger Erwachsene Straftaten und verbrachte einige Jahre in London, um der deutschen Strafverfolgung zu entgehen. Dort studierte er International Business und Music Business an der London Metropolitan University (vgl. Moritz 2015) und machte nach seiner Rückkehr mit seinem Debütalbum »Alles oder Nix« (2008) deutschlandweit auf sich aufmerksam. Kurz darauf wurde seine musikalische Karriere frühzeitig unterbrochen: Nach einem Überfall auf einen Goldtransporter floh *Xatar* über Moskau in den Irak, wurde dort gefasst und nach eigener Aussage gefoltert, bevor er von den irakischen Behörden nach Deutschland abgeschoben wurde (vgl. Juice 2013). Seine kriminelle Karriere, seine spekta-

61 Beispielhaft hierfür: *Bushido* – »Und sie dachten« (2008), *Celo & Abdi* – »Auf Jetzt!« (2011) und »La Révolution« (2011), *Fard & Snaga* – »Hand aufs Herz« (2009), »Ich vergesse nicht« (2009), »Made in Germany« (2014) sowie »Was soll das heißen???« (2014) oder *Milonaïr feat. Fard* – »Hör gut zu« (2014).

kuläre Flucht und sein Schweigen über den Verbleib des gestohlenen Goldes verliehen *Xatar* bereits frühzeitig den Ruf eines Rappers, der sich das Attribut *Gangsta* im realen Leben verdient zu haben schien. Dieses Image des gleichsam zertifizierten Gangsters pflegte *Xatar* in seinen Liedern und Musikvideos, reflektierte in seinem autobiografischen Buch »Alles oder nix: Bei uns sagt man, die Welt gehört dir« (2015) über sein turbulentes Leben und fand in den Medien treue Begleiter, die seine sagenumwobene Musik- und Milieukarriere dokumentierten (vgl. *Vice Staff* 2013; *Bayerischer Rundfunk* 2015; Sand 2015, Gantenbrink/Roß 2017; *Stern TV* 2018).

In seiner Musik solidarisierte sich *Xatar* von Beginn an mit dem kurdischen Unabhängigkeitskampf, so etwa im Bonustrack »Kurdistan« (2008) auf seinem Debütalbum »Alles oder nix« (2008). Und auch in seinem ersten Musikvideo »Platz ins Geschäft« (2008) demonstriert *Xatar* seine Verbundenheit mit der kurdischen Nationalbewegung. Das Video zeigt ihn inmitten einer Hochhaus-siedlung, umgeben von einer Gruppe gewaltbereiter männlicher Verbündeter. In einer Szene hebt und küsst *Xatar* die kurdische Nationalfahne und rappt dazu: »Ich bin Kurde, bei uns ist Kämpfen Tradition/ Die Ehre, unser Stolz, für den Kampf bekannt/ Jiyana Min Biji Kurd U Kurdistan [sinngemäße Übersetzung des Verf.: *Es lebe das kurdische Volk*]« (*Xatar* 2008).⁶² Unter seiner teils bewaffneten und aggressiv auftretenden Entourage ist mehrfach ein Mann zu sehen, dessen T-Shirt den Schriftzug »Palestina« in Fraktur trägt, darunter ist ein Maschinengewehr abgebildet. Damit deutete sich etwas an, was in den darauffolgenden Jahren zu einem wiederkehrenden Motiv im deutschsprachigen Gangsta-Rap werden sollte: Die Protagonisten des Gangsta- bzw. Straßen-Rap berichteten nicht mehr nur aus der kriminellen Lebenswelt eines Gangsters oder vom individuellen Selbstbehauptungskampf auf der Straße. Vielmehr stellten viele von ihnen nun vermehrt ihre identitäre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nation heraus, der sie sich migrationsbiografisch⁶³ oder – wie im Fall der palästinensischen Nationalbewegung – ideologisch verbunden fühlten.

Seit Ende der Nullerjahre etablierten sich neben Berlin unter anderen Frankfurt und das Ruhrgebiet als Zentren des deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap. Vertreter dieser neuen Generation von Straßen- und Gangsta-Rappern wie *Xatar*, *Massiv*, *Manuellsen*, *KC Rebell* oder *Farid Bang* und später *Haftbefehl*, *Celo*

62 Der Gangsta-Rapper *Manuellsen* bezeichnete dies rückblickend als Tabubruch. Ihm zufolge vermieden es deutsch-kurdische Rapper bis dahin, ihre kurdische Migrationsbiografie zu thematisieren, um politische Lagerkämpfe und Spaltungen innerhalb der (türkischen) Hörer:innenschaft zu verhindern (vgl. *Manuellsen* 2019: ab 01:06:00 h).

63 Als Gangsta-Rapper ohne Migrationsbiografie betonte *Fler* auf seinen Alben »Neue Deutsche Welle« (2005) und »Fremd im eigenen Land« (2008) seine deutschnationale Identität, die er mit einer entsprechenden Semantik und Symbolik bediente (vgl. *Kaos Kanji/Rabenkind* 2015: 11 ff.).

& Abdi, Fard oder PA Sports, die allesamt spätestens ab 2010 zu Genregrößen aufstiegen, waren – anders als der überwiegende Teil der Rap-Pioniere mit Migrationsbiografien der 1980er Jahre – keine Nachkommen von sogenannten Gastarbeiter:innen. Vielmehr kamen viele von ihnen in den 1980er und 1990er Jahren selbst als Geflüchtete nach Deutschland oder entstammten Familien, die aus dem Iran, der Türkei, Bosnien-Herzegowina oder dem Nahen Osten nach Deutschland geflohen waren. In Musikvideos, Liedern und auf Social Media artikulieren sie bis heute migrationsbiografische Erfahrungen. Fragen der nationalen Identität und Selbstverortung werden etwa durch Bezugnahmen auf Nationalsymbole verhandelt. Hinzu kommen Darstellungen bestimmter kultureller Praktiken, in denen sich zum Teil reaktionäre Vorstellungen von Familie, Ehre und Männlichkeit ausdrücken (vgl. Güngör/Loh 2017: 217). Dabei wurden und werden die Diskurse über Migration, nationale und kulturelle Zugehörigkeit sowie soziale Differenz, Marginalisierung und Rassismuserfahrungen in die narrative Struktur des amerikanischen Straßen- und Gangsta-Rap eingefügt, wie beispielsweise im Musikvideo »Generation Kanack« (2010) von *Manuellsen* und *Haftbefehl* deutlich wird. Der für den amerikanischen Straßen- und Gangsta-Rap charakteristische Hang zur Transgression und sozialen Devianz, die rebellischen Posen sowie ein dichotomes *Us-vs.-them*-Schema werden in der migrantisch geprägten Subkultur des deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap neu kontextualisiert. Dabei rückt die Inszenierung einer spezifischen Form der Straßenauthentizität, die sich sowohl aus sozialer als auch aus ethnisch-kultureller Differenz und migrationsbedingten Prekarisierungserfahrungen speist, in den Vordergrund (vgl. Dietrich 2015a: 731 ff.).

4.3.2 »Zieh« die Schussweste an, Bitch, die 90er sind vorbei⁶⁴: *Straßen- und Gangsta-Rap* zwischen Streben nach Authentizität und inszenierter Delinquenz

Nicht nur *Bushido* kokettierte bereits zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere mit engen persönlichen Beziehungen ins kriminelle Milieu (siehe Kapitel 5.2), auch Wasim Taha alias *Massiv* inszenierte sich als »Ghettorapper Nummer 1« (vgl. *Massiv* – »Mein Leben, mein Stolz«, 2006) mit realer Milieu- und Gefängniserfahrung (vgl. *Massiv* – »Ghettolied«, 2006; »Wenn der Mond in mein Ghetto kracht«, 2007; »Ashraf Ramo«, 2011). Der Sohn palästinensischer Flüchtlinge aus dem Libanon wurde im rheinland-pfälzischen Pirmasens geboren und wuchs dort auf, bevor er Mitte der Nullerjahre zugunsten seiner Rap-Karriere nach Berlin zog.

⁶⁴ Aus »Millennium« (2009) von *Kollegah*.

Als *Massiv*, der zeitweise beim Major Label *Sony BMG* unter Vertrag stand, im Jahr 2008 nachts auf offener Straße in Berlin-Neukölln durch einen Streifschuss verletzt wurde, mutmaßten manche, es könne sich bei dem Attentat um den Teil eines Konflikts zwischen verfeindeten kriminellen Banden handeln. Die Polizei zeigte sich jedoch verwundert über die Darstellung des Tatgeschehens und das Nachtatverhalten von *Massiv*. Schnell kursierten Gerüchte, wonach der Rapper das Attentat inszeniert haben könnte, um seinem Gangster-Image Authentizität zu verleihen (vgl. Gebauer/Hans 2008). Ob inszeniert oder nicht: *Sony BMG* löste den Künstlervertrag mit *Massiv* auf und den Medien bot sich ein weiterer Gangsta-Rap-Skandal.

Neben *Bushido*, der sich mit Berliner Halbweltgrößen umgab, *Xatar*, der sich nicht zuletzt aufgrund seiner spektakulären Kriminalakte als »Baba aller Babas« (*Xatar* 2015) betitelte, oder *Massiv*, der sich als kriminelle Ghettogröße inszenierte, erlangte der Offenbacher Rapper Aykut Anhan alias *Haftbefehl* ab 2010 bundesweite Bekanntheit. Mitte der Nullerjahre verbrachte *Haftbefehl* aufgrund der Verfolgung durch die deutsche Justiz eine kurze Zeit in der Türkei und machte sein kriminelles Vorstrafenregister anschließend zum Markenkern seiner Rap-Persona. In seinen Liedtexten beschreibt der Sohn kurdisch-türkischer Eltern, der in einem sozialen Brennpunkt in Offenbach aufwuchs, den kriminellen Alltag auf der Straße und inszenierte sich als dessen authentisches Sprachrohr (vgl. *Haftbefehl* – »Azzlacks sterben jung«, 2010). Dabei bediente er sich Wörter aus dem Arabischen, Türkischen, Spanischen und Italienischen, vermengte sie mit Ausdrücken eines lokal gebundenen Offenbacher Soziolekts, verwendete migrantisches Slangwörter und -phrasen (vgl. *Haftbefehl* – »Chabos wissen, wer der Babo ist«, 2011) und verweigerte sich einer korrekten Diktion sowie tradierten Reimschemata. Zudem entwickelte er Neologismen wie etwa die Selbstbezeichnung *Azzlack* – ein Kompositum aus *asozial* und *Kanacke*. Dies verlieh ihm im Vergleich zu anderen Straßen- und Gangsta-Rappern eine besondere Form von Authentizität und über die Rapszene hinaus einen gewissen Kultstatus. So resümierte *Sido* in seinem Jahresrückblick »2010« über den damaligen Rap-Newcomer: »Haftbefehl aus Frankfurt glaub' ich jedes Wort« (*Sido feat. Haftbefehl* – »2010«, 2011). *Die Zeit* nannte ihn wenige Jahre später sogar den »deutsche[n] Dichter der Stunde« (Haas 2014). Zwar ließe sich darüber streiten, ob es sich bei dieser Formulierung um eine zutreffende Bezeichnung handelt, *Haftbefehls* Anteil an der Ernennung des Wortes »Babo« zum Jugendwort 2013 bleibt indes unbestritten (vgl. Heine 2013).

Doch um im deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap erfolgreich zu sein, bedarf es nicht zwingend einer tatsächlichen kriminellen Karriere als Gangster. Dies belegt der im hessischen Friedberg geborene Rapper Felix Blume alias *Kollegah*. Der Sohn einer deutschen Mutter und eines frankokanadischen Vaters, der die Familie frühzeitig verließ, studierte nach eigenen Angaben neben

seiner Rap-Karriere für einige Jahre Jura an der Universität Mainz. Seit 2004 machte er sich erstmals in virtuellen Rap-Battles des Onlineportals *Reim Battle Arena* (RBA) einen Namen (vgl. RBA). Daraufhin nahm ihn das Düsseldorfer Rap-Label *Selfmade Records* unter Vertrag, bei dem er zwischen 2007 und 2015 insgesamt fünf Alben veröffentlichte. Mit seinem dritten Album »Bossaura« (2011) belegte *Kollegah* Platz 5 der deutschen Albumcharts, die darauffolgenden beiden Alben »King« (2014) und »Zuhältertape Vol. 4« erreichten jeweils sogar Platz 1. Neben seinen Soloalben feierte er durch seine Mixtapereihen *Zuhältertape* und *Hoodtape* sowie durch die mit *Farid Bang* herausgegebene Albumreihe »Jung, Brutal, Gutaussehend I–III« weitere kommerzielle Erfolge.

Fans von *Kollegah* verwiesen stets auf seine sprachliche Kreativität sowie seinen ungewöhnlichen Rap-Stil, der durch Variationen zwischen einfacher und doppelter Rap-Geschwindigkeit (sog. *Doubletime*) und komplexeren Reimschemata wie etwa Binnenreime oder Reimketten charakterisiert ist. Zudem kultivierte *Kollegah* das Image des hypermaskulinen, drogendealenden Zuhälters, das sehr offensichtlich einer realen Grundlage entbehrte. Die fehlende Plausibilität seiner megalomanen Gangster-Inszenierung tat *Kollegahs* Anerkennung innerhalb und außerhalb der Rap-Szene jedoch keinen Abbruch. Seine bis ins Äußerste überzeichnete und teils ironische Inszenierung als »Boss der Bosse« (2006), Besitzer der »Alphagene« (2007), »King« (2014), »Imperator« (2016) und schließlich als rappendes »Monument« (Album, 2018) verlieh ihm eine Hörer:innenschaft, die weit über den Kern der Rap-Fans hinausreichte. Bis 2018 stieg *Kollegah* zum bekanntesten Vertreter des deutschsprachigen Gangsta-Rap auf, galt zeitweise als einer der erfolgreichsten deutschen Musiker der Gegenwart (vgl. Gesellschaft für Konsumforschung 2018) und war beliebter Interviewgast in Unterhaltungssendungen privater und öffentlich-rechtlicher Fernsehsender (vgl. *TV Total* 2013; *DASDING/SWR* 2015 und 2016; *Schulz & Böhmermann* 2016, *Neo Magazin Royale* 2017).

4.4 Gangsta-Rap in den ausgehenden 2010er Jahren: eine Populärkultur zwischen Kommerz und Skandal

Anfang 2020 widmete sich das auflagenstärkste deutsche Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* in seiner Titelseite »Die Faszination Gangsta-Rap. Wie böse Jungs und Clan-Romantik die Kinderzimmer erobern« (Backes et al. 2020) dem deutschsprachigen Gangsta-Rap. Die Autor:innen porträtierten einige der aktuellen Genregrößen und gingen den Gründen für deren großen kommerziellen Erfolg insbesondere bei Jugendlichen der Mittelschicht nach. Um die Dimensionen dieses

Erfolgs zu veranschaulichen, zogen die Autor:innen eine Statistik des Streaming-anbieters *Spotify* heran. Das Unternehmen gab an, dass von den zehn in Deutschland am häufigsten gestreamten Musiker:innen die ersten neun allesamt dem deutschsprachigen Gangsta-Rap zuzuordnen seien (vgl. ebd.: 10).⁶⁵ Erst auf dem zehnten Rang folgte der international gefeierte britische Popsänger *Ed Sheeran* (ebd.). Auch wenn es sich angesichts der Möglichkeiten zur Manipulation von Streamingzahlen nicht um vollends valide Daten handelt, verweisen sie dennoch auf die hohe Bedeutung des deutschsprachigen Gangsta-Rap für die gegenwärtige Populärkultur. Denn unabhängig von der Validität der Streaming-, Follower- und sonstigen Klickzahlen sind Gangsta-Rapper:innen Phänomene einer digitalisierten Neuzeit. Auf ihren Social-Media-Kanälen erreichen die bekanntesten unter ihnen Millionen von Jugendlichen und jungen Erwachsenen. Dadurch ergeben sich vielfältige Möglichkeiten der Selbstinszenierung und Selbstvermarktung. Mit Blick auf eine jugendliche, mehrheitlich männliche Zielgruppe werben Gangsta-Rapper:innen auf ihren Social-Media-Kanälen für Energy Drinks (vgl. *MC Bogy* 2019), Shishatabak (vgl. Lindemann 2017), eigene Modekollektionen (vgl. Hellmich 2016) oder selbst entwickelte Fitnessprogramme (vgl. *Massiv* 2018a; *Kollegah* 2019).

Doch auch abseits von Social Media wirken die Bildwelten des Gangsta-Rap in verschiedene Bereiche der Populärkultur hinein. Kinofilme wie »Zeiten ändern dich« (2010), dessen Plot auf *Bushidos* Autobiografie von 2008 beruht und der unter anderen von Bernd Eichinger produziert wurde, oder die von Fatih Akin produzierte Komödie »Blutzbrüdad« (2011), in denen *Sido* und *B-Tight* die Hauptrollen spielen, zeigen bekannte, mit dem frühen deutschsprachigen Gangsta-Rap assoziierte Protagonisten und zielen dabei auf ein Mainstreampublikum ab. In der jüngeren Vergangenheit wirkten Gangsta-Rapper wie *Massiv*, *Veysel*, *Sinang*, *Azad*, *Nimo*, *Olexesh*, *Azzi Memo* oder *Celo & Abdi* als Darsteller in erfolgreichen Serien wie *4 Blocks* (2017), *Dogs of Berlin* (2018) oder *Skylines* (2019) mit. Die aufwendig produzierten Serien, die zum Teil von großen Streaminganbietern wie *Netflix* produziert und ausgestrahlt werden, bieten den beteiligten Rappern eine Bühne innerhalb der gegenwärtigen Populärkultur und steigern ihren Bekanntheitsgrad auch abseits der Schulhöfe und sozialen Brennpunkte. Zudem finden sich in den Serienplots inhaltliche Analogien zu tradierten Gangsta-Rap-Erzählungen, darunter die Darstellung des kriminellen Alltags auf der Straße oder die sozioökonomischen Aufstiegskämpfe einzelner Protagonist:innen. Die Darstellung diverser Gangsta-Rapper in den mehr oder weniger authentischen Serien unterstreicht

⁶⁵ Die Plätze eins bis neun belegten *Capital Bra*, *Samra*, *RAF Camora*, *Kontra K*, *Bonez MC*, *Luciano*, *Apache 207*, *Ufo361* und *Mero* (vgl. Backes et al. 2020: 10).

ihre Gesamtinszenierung als widerspenstige Figuren mit realen oder fiktiven Verbindungen in kriminelle Milieus.

Rebellion und Devianz, die Glorifizierung von Gewalt und Delinquenz sowie moralische Grenzüberschreitungen bilden zentrale Elemente der Selbstinszenierungen deutschsprachiger Gangsta-Rapper (siehe Kapitel 5). In ihnen bündeln sich Darstellungen von sexualisierter Gewalt, Hypermaskulinität, Misogynie sowie positive Bezugnahmen auf regressive Ideologien und Gesellschaftsvorstellungen. Seit Ende der Nullerjahre lässt sich außerdem eine Zunahme von antisemitischen Ideologiefragmenten sowohl in Liedern und Musikvideos als auch in Social-Media-Inhalten bekannter deutschsprachiger Gangsta-Rapper beobachten. Als *Kollegah* und *Farid Bang* im April 2018 mit dem Musikpreis ECHO ausgezeichnet wurden, erreichte die Debatte über Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap ihren vorläufigen Höhepunkt (vgl. Balzer 2020: 53 ff.). Die Textzeile »Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen« im gemeinsamen Lied »0815« (2017) löste eine breite mediale Debatte über die Frage aus, ob es legitim sei, die beiden Gangsta-Rapper trotz ihrer menschenverachtenden Textzeilen mit dem bekannten Musikpreis auszuzeichnen.⁶⁶ In Reaktion auf die öffentliche Empörung über die Verleihung an *Kollegah* und *Farid Bang* schafften die ECHO-Verantwortlichen den Musikpreis in Gänze ab. Zu groß war der Imageschaden des bis dato wichtigsten Preises der Musikindustrie. *Kollegah* und *Farid Bang* versuchten die Abschaffung des ECHO für die eigene Selbstinszenierung zu nutzen und brüsteten sich damit, den Musikpreis im Alleingang erledigt zu haben. Damit konnten sie jedoch nicht von der Tatsache ablenken, dass die Debatte ein grelles Schlaglicht auf den Antisemitismus im Gangsta-Rap geworfen hatte – auf ein Motiv, das bereits in den Jahren zuvor abseits der öffentlichen Wahrnehmung virulent gewesen war und sich nun als tiefgreifendes Phänomen offenbarte.

4.5 Zwischenfazit

Im Laufe der 1980er und 1990er Jahre entwickelte sich die Hip-Hop-Kultur zu einer globalen kulturellen Bewegung, deren Einfluss und Strahlkraft weit über die Grenzen der Vereinigten Staaten hinausreichte. Die Geschichte des Hip-Hop ist eine Geschichte von kultureller Vielfalt, sozialem Aktivismus und der Selbstermächtigung Marginalisierter. Jedoch geriet die Hip-Hop-Bewegung nicht zuletzt aufgrund der Idealisierung von Gewalt und Kriminalität im Gangsta-Rap

⁶⁶ Für eine ausführliche Darstellung der ECHO-Debatte vgl. Baier 2019: 109 ff.

bereits frühzeitig in die öffentliche Kritik. Zugleich machte der sozialemanzipatorische Impetus und der oppositionelle Charakter der Hip-Hop-Kultur den Rap bereits frühzeitig zu einem Medium, das es unterschiedlichen Akteuren ermöglichte, marginalisierte Positionen im gesamtgesellschaftlichen Diskurs sichtbar zu machen und Gerechtigkeitsthemen zu verhandeln. Zudem verstanden sowohl Rapper:innen als auch andere wirkmächtige Vertreter:innen der Bewegung Hip-Hop als alternatives, nichtakademisches, subkulturelles Wissenssystem. Jedoch gab es bereits frühzeitig Versuche der Vereinnahmung und Ideologisierung der Hip-Hop-Bewegung und ihrer überwiegend jungen Anhänger:innen durch teils radikale politische Akteure und Gruppierungen – darunter insbesondere Louis Farrakhan von der *Nation of Islam*, politisch-religiöse Gruppierungen wie die *Five Percenters* oder Organisationen wie die *Zulu Nation*, die die Offenheit der Bewegung für nichthegegoniale Wissensdiskurse im Sinne einer politischen und religiösen Indoktrinierung zu nutzen versuchten (vgl. Gosa 2011: 5 und 11 ff.).

Am Beispiel einzelner Rapper und Rap-Formationen wird erkennbar, dass diese Form der subkulturellen Ideologisierung mitunter verfiel – insbesondere dann, wenn von Rassismus und Klassismus geprägte Strukturen der amerikanischen Gesellschaft durch Verschwörungserzählungen hypostasiert wurden. Die Verschwörungsideologien der Hip-Hop-Bewegung lieferten unmittelbare Scheinerklärungen für immanente gesellschaftliche Krisenphänomene wie die Folgen des rasant steigenden Crackkonsums, die HIV-Epidemie, Jugendgewalt oder Gangkriminalität. Überdies erfüllten die verschwörungsideologischen Konstruktionen von äußeren Feinden der Hip-Hop-Kultur eine identitätsstiftende und gemeinschaftskonstituierende Funktion und dienten auf diese Weise der Mythologisierung von Hip-Hop als Gegenkultur (vgl. Keyes 2002: 178 ff.; Harambam 2020: 282). Im Rap der 1990er und Nullerjahre wurden die konspirationistischen Weltdeutungen teilweise mit antisemitischen Codes angereichert. Dabei fanden tradierte antisemitisch konnotierte Mythen über den angeblichen Einfluss der *Illuminaten*, *Freimaurer* und *Rothschilds* auf die Politik und Gesellschaft ebenso Eingang in einzelne Lieder wie die sowohl antisemitisch als auch philosemitisch aufgeladenen Topoi des *Jewish Money*, *Jewish Lawyer* oder *Jewish Manager*.

Ab den 1980er Jahren konnte die Hip-Hop-Bewegung auch in Deutschland Fuß fassen und – nicht zuletzt aufgrund spezifischer subkultureller Aneignungs- und Abgrenzungsprozesse – neue Pfade ausbilden. Nach anfänglichen Versuchen, die Ästhetik und Stilmittel des amerikanischen Rap zu imitieren, entwickelten sich in den 1990er Jahren spezifisch deutsche Rap-Stile. Bereits Anfang der 1990er Jahre erfuhr Rap in Deutschland einen erheblichen Kommerzialisierungsschub, der allen voran solchen Rapper:innen und Rap-Formationen zu bundesweiter Bekanntheit verhalf, deren meist wortspielerische Texte vor

allem auf Spaß und Unterhaltung abzielten, weniger aber auf eine Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen. Als Gegenbewegung zum ökonomisch erfolgreichen Rap entwickelte sich ab Mitte der 1990er Jahre der deutschsprachige Battle-Rap. Dieser brach sowohl musikästhetisch als auch inhaltlich mit den Gepflogenheiten des eher bürgerlich anmutenden Rap der *Neuen Schule*, deren Vertreter:innen noch in der Tradition des amerikanischen Fun-Rap und Conscious-Rap standen. Die Texte des Battle-Rap der späten 1990er und frühen Nullerjahre – maßgeblich beeinflusst von Vertretern der Berliner Untergrund-Rap-Szene wie *Kool Savas* oder *Taktloss* – waren durch gezielte Tabubrüche und einen gewaltglorifizierenden Zynismus gekennzeichnet. Immer wieder fanden sich darin Bezüge zur antisemitischen Vernichtungspolitik während der Zeit des Nationalsozialismus. Zudem veröffentlichten einzelne Szeneprotagonisten wie *Prinz Pi* in den Folgejahren Lieder mit konspirationistischen Inhalten.

Anfang der Nullerjahre konnte der deutschsprachige Gangsta-Rap vor allem durch Veröffentlichungen des Labels *Aggro Berlin* erste Charterfolge feiern. Auch in anderen deutschen Großstädten und im Ruhrgebiet entstanden im Laufe des Jahrzehnts subkulturelle Zentren des Genres. Dabei griff der deutschsprachige Gangsta-Rap verschiedene Erzählungen und Stilmittel des amerikanischen Vorbilds auf: den darin propagierten Männlichkeitskult, die rebellische Attitüde sowie die Idealisierung von Kriminalität und sozialer Devianz. Aber auch die transgressive Semantik des deutschsprachigen Battle-Rap der späten 1990er Jahre floss in das Genre ein. Zwar ließen sich die Genre-Protagonisten von der Ästhetik des amerikanischen, nicht selten auch des französischen Pendant inspirieren – ihre mal mehr, mal weniger überzeichneten Erzählungen über die Widrigkeiten des Lebens in sozialen Brennpunkten deutscher Großstädte verliehen dem deutschsprachigen Gangsta-Rap jedoch eine eigene subkulturelle Prägung.

Der deutschsprachige Gangsta-Rap war von Beginn an nicht nur männlich, sondern auch überwiegend migrantisch geprägt. Insofern mag es kaum überraschen, dass sich dies ab der zweiten Hälfte der Nullerjahre verstärkt in den Inhalten von Liedtexten und Musikvideos niederschlug. Zentrale Protagonisten des Genres wie *Xatar* oder *Massiv* thematisierten zunehmend ihre national-kulturelle Identität und verknüpften diese gemäß der Genre-Logiken mit Exklusivitätsvorstellungen und Überlegenheitsfantasien. Damit reagierten viele Gangsta-Rapper auch auf gesellschaftliche Debatten um Migration und Jugendgewalt. Zudem zeichnete sich in einzelnen Texten bereits frühzeitig eine gewisse Verbundenheit mit dem militanten palästinensischen Kampf gegen Israel ab. Im Laufe der 2010er-Jahre brachte der Gangsta-Rap weitere genreprägende Protagonisten hervor. Rapper wie *Haftbefehl*, *Celo & Abdi* oder *PA Sports* – allesamt noch heute kommerziell erfolgreiche und wirkmächtige Genre-Akteure – rückten den Gangsta-Rap weiter hinein in den musikalischen Mainstream. Jedoch geriet der

Gangsta-Rap in dieser Zeit auch zunehmend in den Fokus einer skandalisierenden Berichterstattung über antisemitische Inhalte. Einen Höhepunkt bildete die Debatte um die ECHO-Verleihung an *Kollegah* und *Farid Bang*. Erstmals wurde eine breite Öffentlichkeit für ein Phänomen sensibilisiert, das für den:die unaufmerksame:n Betrachter:in scheinbar plötzlich und unerwartet an die Oberfläche drang: Antisemitismus.

Ein genauer Blick zurück in die Kulturgeschichte des Hip-Hops zeigt jedoch, dass es sich dabei keineswegs um ein gänzlich neues Phänomen handelt. Antisemitische Motive und Narrative finden sich bereits in den amerikanischen Vorläufern des deutschsprachigen Gangsta-Rap. Dabei fällt auf, dass antisemitische Inhalte im ökonomisch erfolgreichen deutschsprachigen Rap der 1990er Jahre zunächst keine nennenswerte Bedeutung erlangten. Erst im deutschsprachigen (Untergrund-)Battle-Rap der späten 1990er und frühen Nullerjahre tauchen antisemitische Motive auf, die sich jedoch meist in Form zynischer Bezugnahmen auf die Geschichte der Shoah äußerten.⁶⁷ Dies verdeutlicht, dass es im Zuge der subkulturellen Aneignungsprozesse von Rap in Deutschland keineswegs zu einer bruchlosen Übernahme der verschwörungsideologischen und/oder antisemitischen Inhalte des US-Rap kam. Um zu prüfen, wie und weshalb antisemitische Inhalte im deutschsprachigen Gangsta-Rap zu Relevanz gelangten, gilt es zunächst einen Blick auf die genretypischen Logiken zu richten. Davon ausgehend, können sowohl Analysen der antisemitischen Äußerungs- und Erscheinungsformen im Gangsta-Rap vorgenommen als auch subkulturelle Dynamiken im Feld – genauer: Phasen der Radikalisierung – offengelegt werden.

⁶⁷ In einer vertiefenden Untersuchung des deutschsprachigen Battle-Rap gilt es zu prüfen, inwiefern es sich dabei um ein spezifisch deutsches Stilmittel handelt oder ob auch hier subkulturelle Vorbilder existierten, beispielsweise aus dem amerikanischen *Memphis Rap*.

5. Inszenierungsnarrative des Gangsta-Rap

Bei der Betrachtung der historischen Entwicklung des Gangsta-Rap in den USA, der Aneignung und Weiterentwicklung seiner Semantik und Bildsprache in Deutschland sowie seiner gegenwärtigen Ausdrucksformen wird deutlich, dass die Übergänge zu angrenzenden Subgenres fließend sind. Insofern handelt es sich bei der Genrebezeichnung Gangsta-Rap keineswegs um eine starre begriffliche Kategorie, der sozialwissenschaftliche Kriterien zugrunde liegen. Nicht selten wird von Rap-Fans und -Connaisseurs auf semantische Unterschiede zum *Straßen-Rap* verwiesen. Jedoch erodieren Kriterien einer Unterscheidung beider Rap-Genres angesichts der unterschiedlichen, teils inkonsequenten Verwendung und Akzentuierung von Narrativen, die jeweils eher dem einen und/oder dem anderen Genre zuzuordnen sind. Vielmehr bedienen sich die jeweiligen Genre-Akteur:innen auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlicher Häufigkeit und Deutlichkeit bestimmter Straßen- und Gangsta-Rap-Narrative und -Images. So wird dem Straßen-Rap in der Regel ein stärkerer Realitätsbezug zugeschrieben. In ihm finden sich mehrheitlich Beschreibungen des kriminellen Alltags auf der Straße, dessen authentische:r teilnehmende:r Beobachter:in der:die jeweilige Rapper:in ist. Die Metapher *Straße* betont den Dreh- und Angelpunkt der Erzählungen: den urbanen Raum als Lebensmittelpunkt und zentralen Ort kriminellen Handelns (vgl. Dietrich/Seeliger 2015: 40). Neben der Darstellung von erfahrener und ausgeübter Gewalt und Kriminalität bilden der widrige Alltag im Großstadtghetto, soziale Prekarisierung und Ausgrenzung sowie die Perspektivlosigkeit angesichts gesellschaftlicher und politischer Ignoranz dominante Themen des Straßen-Rap. Dabei dominieren die Semantik und Rhetorik des *Battle-Rap*, vereinzelt können sich ebenso Elemente des Conscious-Rap zeigen.

Daneben fungiert das Genre Gangsta-Rap als unspezifischer, subkultureller Containerbegriff, der in der Regel Straßen-Rap-Erzählungen beinhaltet und darüber hinaus übertriebene Gangster-Images bedienen kann. Diese erscheinen häufig überzeichnet, wenig plausibel und im Wechselspiel von proklamier-

ter *Realness* und fiktionaler Überhöhung der jeweiligen Gangster-Persona. Die Selbstinszenierung kann je nach Lied, Album, Musikvideo etc. eine unterschiedliche Gewichtung haben, kann sich also mal mehr an authentischen Straßen-Rap-Erzählungen orientieren oder, darüber hinausreichend, in Omnipotenz-fantasien ergehen, wie sie für den Gangsta-Rap charakteristisch sind. Folglich variieren *Gangsta-Rap*-Inszenierungen zwischen Illusion und Glaubwürdigkeit. Letztlich wird die Zuordnung zum Genre Straßen-Rap oder Gangsta-Rap zum einen durch die Selbstbezeichnung der jeweiligen Rapper:innen bestimmt. Zum anderen erfolgt eine Fremdzuordnung durch andere Genre-Akteur:innen wie Journalist:innen, Musikmanager:innen oder Labelverantwortliche sowie vonseiten der Rezipient:innen.

Im Folgenden wird die Bezeichnung Gangsta-Rap daher als übergreifender, aber keineswegs beliebiger Sammelbegriff verwendet. Vielmehr soll Gangsta-Rap anhand der wichtigsten genretypischen Narrative und Erzählfiguren charakterisiert werden. Allen voran die Ghettoexistenz, die Inszenierung von Authentizität und *Real Talk*, das Motiv des *Battle*, Hypermaskulinität und gewaltgeladene Sexualität sowie autoritäre Dispositive bilden definitorische Merkmale des Genres und fungieren als dessen semantische Strukturprinzipien. Darüber hinaus dienen sie als narrativer Rahmen, in den antisemitische Mythen, Motive, Codes usw. eingefügt werden und in der Folge in Liedern, Musikvideos und Verlautbarungen in Interviews und sozialen Medien ihren Ausdruck finden.

5.1 Verschränkung von Ethnizität und Klasse – die Ghettoexistenz

Das amerikanische Großstadtghetto gilt als kulturelle Geburtsstädte der Hip-Hop-Bewegung und nimmt in den Texten des amerikanischen Rap seit dessen Entstehung eine besondere Rolle ein. Insbesondere im Gangsta-Rap fungiert das *Ghetto* mitsamt seinen spezifischen Komponenten wie etwa der *Hood* (Viertel), dem *Block* (Nachbarschaft) oder der *Street* (Straße) als maßgebender und elementarer Sozialraum. Mit ihm werden vor allem arme, sozial und ökonomisch segregierte Wohnviertel in amerikanischen Großstädten assoziiert, in denen mehrheitlich Schwarze und Latinos leben. Auch im deutschsprachigen Rap kommt den Beschreibungen dieser Sozialräume eine zentrale Bedeutung zu. Als Bezeichnungen für eine prekäre soziale Umwelt wurden sie anfänglich über den frühen Battle-Rap¹ und später von Gangsta-Rappern wie *Bushido*, *B-Tight*

¹ So heißt es im Lied »Ich schieße!« (1997) von *Westberlin Maskulin*: »Das Leben auf der Straße ist nicht leicht,/ viele sterben ohne Grund, Krieg ist die Devise, N*****/ Hoes und Pimps, du musst kämpfen, um

oder *Fler* popularisiert.² Die Aneignung der Begrifflichkeiten *Ghetto*, *Hood* und *Straße* durch deutschsprachige Rapper:innen impliziert vordergründig eine Vergleichbarkeit der von ihnen beschriebenen Lebensverhältnisse in sozialen Brennpunkten mit denen in amerikanischen Großstadtghettos. Wenngleich erhebliche Unterschiede in der Sozialstruktur beider Milieus bestehen, heben deutschsprachige Gangsta-Rapper Parallelen zwischen amerikanischen Ghettos und sogenannten Problemvierteln in deutschen Städten hervor. Insbesondere die urbane Ödnis, sozioökonomische Randständigkeit und eine höhere Kriminalitätsbelastung in deutschen Problembezirken bieten Anknüpfungspunkte für den Transfer der Begrifflichkeiten aus dem amerikanischen in den deutschsprachigen Gangsta-Rap.

Für nicht wenige deutschsprachige Gangsta-Rapper:innen liegen ein solcher Begriffstransfer und damit auch ein direkter Vergleich beider Sozialmilieus nahe. So antwortete *Haftbefehl* 2016 in einem Interview mit der *Zeit* auf die Frage, ob es seiner Erfahrung nach auch in Deutschland Ghettos gebe: »Auf jeden Fall gibt es Ghettos. Wo leben Sie denn, Mann?« (*Haftbefehl* zit. n. Uslar 2016) Sein Rap-Kollege *Xatar* pflichtete ihm erklärend bei: »Hochhausbezirke, wo Leute keinen Job haben, vom Amt Geld beziehen, Drogen rauchen, dealen, klauen: Natürlich gibt es das. Seitdem in die Außenbezirke die großen Einkaufszentren gebaut werden, kommen die Leute überhaupt nicht mehr aus ihrem Viertel raus. Die bleiben unter sich« (*Xatar* zit. n. Uslar 2016). Für beide wecken die rapspezifischen Beschreibungen amerikanischer Großstadtghettos Assoziationen zu ihrer eigenen Sozialisation in sozialen Brennpunkten in Offenbach und Bonn (vgl. ebd.). Dabei erscheint das Ghetto als Repräsentationssystem, in dem sich schlechte Bildungschancen, mangelnde sozioökonomische Aufstiegsmöglichkeiten sowie ihre Erfahrungen der Ablehnung und Ausgrenzung durch die bürgerliche Mehrheitsgesellschaft bündeln. Das Lied »Wenn der Mond in mein Ghetto kracht« (2012) des Gangsta-Rappers *Massiv* veranschaulicht die Bedeutung des Ghettos als zugleich reale und metaphorische Referenzgröße:

»[Hook/Refrain]

Dieses Leben ist wie Einzelhaft

Ich zieh' die Knarre erst, wenn der Mond in mein Ghetto kracht

Jedem geht es schlecht, keiner gönnt dem Andern was

Ich zieh' die Knarre erst, wenn der Mond in mein Ghetto kracht

zu leben/ Maskulin Gangsters, duck dich, denn ich schieße, N****«). Das Lied »Wieso?« (2000) von *Kool Savas feat. Fumanschu* beginnt mit der Aussage: »Direkt aus dem Ghetto ihre Fotzen, was los?«.

2 Beispielhaft sind hier »Electrofaust« (2003) von *Bushiido*, »Ghetto Romantik« (2007) von *B-Tight* oder »Ghettodrama« (2008) von *Fler*.

[Part I]

Ich hab' gebettelt für mein Arbeitslosengeld II
 Hier wird gemordet wegen einem lila Geldschein
 Hier im Ghetto spielt wirklich jeder Lotto
 Keiner ist zufrieden mit seinem Dreihundert-Monats-Netto
 Hier ist keiner Millionär
 Eine Million Schulden, also müssen zwei Millionen her
 Deine Mama schiebt den Babywagen vor sich hin
 Sie ist siebzehn Jahre und selbst noch ein kleines Kind
 Hier im Plattenbau wächst jeder ohne Vater auf
 Stolz Väter erzieh'n die Söhne mit 'ner harten Faust
 Jeder endet als ein Drogenticker
 An der Nadel hängen oder fünfzehn Jahre hinter Gitter
 Selbst mein Bruder hockt ein Leben lang
 An einem Ort, wo ein Mensch nicht leben kann
 In unserer Gegend gib't's kein'n Sonnenschein
 Du wirst von Sorgen überschwemmt
 Jeder trauert, wenn der Himmel weint«
 (Massiv – »Wenn der Mond in dein Ghetto kracht«, 2012)

Die Narrationen des deutschsprachigen Gangsta-Rap halten jedoch auch Ambivalenzen und Widersprüche bereit. Nicht immer bilden die Darstellungen des Ghettoalltags Anlass für sozialkritische Analysen und nicht immer folgt aus ihnen der Ruf nach Überwindung sozialer Segregationsprozesse. Häufig wird das Ghetto idealisiert, ebenso wie der vermeintliche soziale Zusammenhalt seiner Bewohner:innen:

»Das hier geht an meine Brüder, die hinter Gittern sind
 Andere erzählen Storys, doch ich bin mittendrin
 Für die, bei denen Neuner-Eisen unter dem Kissen sind
 Flieg mit mir, Homie, und die Straße gibt Rückenwind
 Viele Leute schaffen es hier nie aus der Scheiße raus
 Bin die Stimme für den Block, Heim und das Waisenhaus
 Multikriminell, denn die Mittel hier reichen kaum
 Jeder hat sein Schicksal, doch wir teilen den gleichen Traum
 B-O-zwei-Z ist Nummer eins, fick die enemies
 Brüder in den Blocks leben nicht so wie family
 Und sie salutieren, denn ich gehe und kämpf' für sie
 Und ich salutier' zurück, denn ich seh' mich selbst in ihn'n
 Guck, in jeder Hood hören sie die Musik
 Und in jedem Club tanzen sie zu dem Beat
 Sie geben Liebe, denn sie wissen, ich bin einer von ihn'n
 Komme von der Straße, Bruder, und der Himmel das Ziel
 [Hook/Refrain]

Star im Ghetto – Die Straße ruft mein'n Nam'n, denn ich bin
 Star im Ghetto – Aus der Gosse an die Spitze, ich bin
 Star im Ghetto – Sitz' im AMG und rolle wie ein
 Star im Ghetto – yes, isso«
 (Azad feat. Animus – »SIG«, 2019)

Verbindendes Element beider Erzählungen ist die Funktion des Ghettos als soziale Metapher und mystifizierter Sprechort (vgl. Klein/Friedrich 2003: 82). Die Erfahrung sozialer Marginalisierung und Prekarisierung wird als Kollektiverfahrung im Ghetto verortet. Als zentrale Komponenten des Ghettos bilden *der Block*, *die Hood* und insbesondere *die Straße* einen gemeinsamen Fluchtpunkt – ob real oder metaphorisch. Trotz einer zunehmenden Verlagerung der Szenepraxen von realen, lokal gebundenen Örtlichkeiten in virtuelle Kommunikationsräume des Internets bleibt die Ghettoexistenz im deutschsprachigen Gangsta-Rap als bedeutende Bezugsgröße bestehen:

»Gleichwohl HipHop als ›Straßenkultur‹ mittlerweile zunehmend domestiziert und virtualisiert erscheint (beispielsweise verlagert sich das soziale Geschehen immer mehr in teilöffentliche Räume wie Clubs, Prozesse scenebezogener Aushandlungen finden in parasozialen Räumen wie dem Internet statt), bleibt ›die Straße‹ einschließlich der damit verbundenen Assoziationen als ›Mythos‹ und gleichzeitig als Projektionsfläche sceneorientierten Handelns bestehen. Durch die (lyrische) Verhandlung des sozialen Geschehens, welches real oder fiktiv auf ›der Straße‹ stattfindet, kam es auch zu einer thematischen Auseinandersetzung mit Gangs, die Teil der Lebenswirklichkeit der Protagonisten waren (und teilweise sind).« (Schroer 2012: 69)

Zwar weckt der Bezug auf das Ghetto unmittelbare Assoziationen zum urbanen Milieu, die von Gangsta-Rappern aus Großstädten wie Berlin, Frankfurt oder Hamburg bedient werden können, ohne dabei größere Widersprüche zu evozieren. Daneben werden auch andere Städte wie Offenbach (*Haftbefehl*), Pirmasens (*Massiv*), Bonn (*SSIO*), Wuppertal (*Manuellsen*) oder Essen (*PA Sports*) »in G-Rap-Beiträgen represented und gemäß dem amerikanischen Vorbild zum ›Emblem der Hood‹ stilisiert« (Dietrich 2012: 221).

Gemäß den Erzählungen des Gangsta-Rap ist das Leben im Ghetto häufig von Kriminalität und gewalttätigen Auseinandersetzungen geprägt. Schließlich wird im Gangsta-Rap, wie der Genrename bereits impliziert, die Lebenswirklichkeit eines Gangsters illustriert. In Liedern, Musikvideos und in sozialen Medien inszenieren sich Gangsta-Rapper als Mitglieder eines devianten und kriminellen Milieus, das abseits der mehrheitsgesellschaftlichen Wahrnehmung durch eigene Regeln und Umgangsformen strukturiert ist. Eine für den Gangsta-Rap zentrale und mit der Selbstverortung im Ghetto verbundene Erzählung ist die Inszenierung des eigenen wirtschaftlichen Erfolgs. Dabei vollziehen sich der sozioökonomische Aufstieg und somit das Austreten aus der Ghettoexistenz entweder

durch musikalischen oder durch kriminell erwirtschafteten Erfolg. Mit Blick auf die Dichotomie, die sich hinsichtlich der über den Gangsta-Rap vermittelten Aufstiegsmöglichkeiten abzeichnet, formulierte *Haftbefehl* die Maxime: »Wenn nicht mit Rap, dann mit der Pumpgun« (2010).³

Die Idealisierung von Delinquenz und Rap als alternative Aufstiegsmodelle ist auf den amerikanischen Gangsta-Rap zurückzuführen (siehe Kapitel 4.1) und birgt laut Güngör/Lohn (2017) besonders für marginalisierte Jugendliche mit Migrationsbiografien in Deutschland eine besondere Attraktivität:

»Die zunehmende Segregation, fehlende Bildungs- und Berufsperspektiven, aber auch die wiederkehrende Erfahrung von Rassismus und Ausgrenzung führen dazu, dass sich viele jugendliche Migranten an alternativen Vorbildern und Aufstiegsmodellen orientieren. Die Erfolgsgeschichten von Sportlern und Musikern spielen in diesem Zusammenhang eine Rolle, aber auch die Aussicht auf das schnelle Geld in der Schattenökonomie der Halbwelt. Hierzu lieferte der amerikanische Gangsta-Rap zwei wichtige Identifikationsfolien: Auf der Ebene der kollektiven und sozialen Ordnung die Streetgang, auf der Ebene der individuellen und ökonomischen Ordnung die Figur des Hustlers. Die Streetgang gibt dem Einzelnen Rückhalt und Selbstbewusstsein und stellt verbindliche Regeln für das Kollektiv auf. Außerdem stärkt sie die Identifikation mit und die Verantwortung für das eigene Viertel. [...] Im Hustler hingegen verkörpert sich die Figur des mit allen Wassern gewaschenen Straßenunternehmers. Er versinnbildlicht den Getto-Tellerwäschermythos: Mit einem klugen Plan, Ausdauer und Rücksichtslosigkeit kann es jeder im Viertel schaffen. Im kalifornischen Gangsta-Rap tritt dieser Typus darüber hinaus mit einer ästhetischen Kraft und einer verführerischen Coolness auf, so dass er für Vorstadtjugendliche auf der ganzen Welt zum Vorbild wird.« (Güngör/Loh 2017: 215)

Auch Seeliger (2013) begreift die subkulturell vermittelten Prekarisierungs- und Aufstiegsdiskurse als eine Reaktion auf Marginalisierungserfahrungen von Jugendlichen und jungen Erwachsenen mit Migrationsbiografie (vgl. Seeliger 2013: 85 ff.). Beim Gangsta-Rap handele es sich um ein popkulturelles Phänomen, in dem sich Diskurse über gesellschaftliche Exklusionsprozesse abbilden. Die Entstehung der Sozialfigur des Gangsta-Rappers stehe in einem engen Zusammenhang mit stigmatisierenden Diskursen über Migration in Deutschland. Seeliger verweist in diesem Zusammenhang auf die unterschiedlichen Phasen der Migrationspolitik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die von diskriminierenden Mediendiskursen über Menschen mit Migrationsbiografie begleitet wurden. Mit der Entstehung und Etablierung des Gangsta-Rap seit den Nullerjahren kam es zu einer Intensivierung öffentlicher Debatten, in denen Themen wie Jugendgewalt und -kriminalität vor allem als ethnisiertes, spezifisch

³ Die aus dem Lied »Wenn nicht mit Rap« (2013) stammende Textzeile von *Haftbefehl* wurde sowohl innerhalb als auch außerhalb des Gangsta-Rap popularisiert. Sie wurde unter anderem in den Liedern »Outro« (2012) von *Celo & Abdi*, »Xtrablatt« (2013) von *Hanybal* sowie »Hurra die Welt geht unter« (2015) der Rap-Formation KIZ zitiert.

männlich-»migrantisches« Phänomen diskutiert wurden (siehe Kapitel 4.2.5). Gangsta-Rap erschien dabei als ein Musikgenre, in dem vor allem Bilder männlich-migrantischer Jugendgewalt affirmiert wurden. Dem stellt Seeliger eine kultur- und ungleichheitssoziologische Perspektive entgegen, der zufolge die Prekarisierungs- und Anerkennungsdiskurse des deutschsprachigen Gangsta-Rap als »Krisendiskurs um migrantische Männlichkeiten« (Seeliger 2013: 85) zu deuten sind. Das Repräsentationsregime des Gangsta-Rap, so führt Seeliger aus, sei durch eine Verschränkung von Männlichkeit, Ethnizität und Klasse strukturiert. Die genrespezifische Darstellung sozialer Devianz ist demnach stets an Diskurse über gesellschaftliche Randständigkeit geknüpft.

Neben der Beschreibung von prekarierten Sprecher:innenpositionen bilden Erzählungen vom gesellschaftlichen Aufstieg einen zentralen Topos im Gangsta-Rap. Die Aufstiegsaspirationen entsprechen der amerikanischen Formel *from rags to riches* und erfahren in der migrantisch geprägten Subkultur des deutschsprachigen Gangsta-Rap eine Neukontextualisierung. Der sozioökonomische Aufstieg »[v]om Bordstein zur Skyline« (Bushido 2013) mündet häufig in einen überschwänglichen Materialismus und eine ostentative Zurschaustellung des ökonomischen Kapitals: In Liedern, Musikvideos und Beiträgen in sozialen Medien sollen Luxusinsignien wie etwa Schmuck, teure Sportwagen, Aufenthalte in teuren Hotels oder ein ausschweifender Lebensstil den Erfolg des eigenen biografischen Projekts belegen.

Zwar geben Diskussionen über Gangsta-Rapper, die sich in sozialen Medien mit gefälschten Luxusuhren zeigen, Grund zu der Annahme, dass die Inszenierung des eigenen Reichtums diverser Gangsta-Rapper nicht immer ihren realen Vermögensverhältnissen entspricht (vgl. Sommer 2020; HHRedaktion 2020). Doch ob inszeniert oder nicht: Die im Gangsta-Rap durch ökonomisches Kapital symbolisierte Leistungsfähigkeit folgt dem Leitbild kapitalistischer Gesellschaften. Insofern sind die Aufstiegserzählungen von Gangsta-Rappern – mitsamt ihrer überzeichneten Darstellung von wirtschaftlicher Prosperität und Potenz – auch als symbolische Ermächtigungsdiskurse zu verstehen. Schließlich sind es vor allem hegemoniale Symbole des Reichtums der bürgerlichen Gesellschaft, die sich Gangsta-Rapper:innen aneignen und obsessiv als Beweis für die eigene Leistungsfähigkeit zur Schau stellen. Die Aneignung des bürgerlichen Ideals vom wirtschaftlichen Erfolg und dem damit verbundenen gesellschaftlichen Ansehen wird im Gangsta-Rap meist stark überzeichnet. Dabei propagieren Gangsta-Rapper geradezu aggressiv neoliberale Verhaltensmuster, die sich in einem permanenten Distinktionseifer, in der Glorifizierung egoistischer Nutzenmaximierung und in der Idealisierung einer sozialdarwinistischen Wettbewerbshärte ausdrücken (vgl. Bendel/Röper 2017: 105 ff.; Lütten/Seeliger 2017: 101). Mehr noch als um eine Form von Anerkennungsbemühungen handelt es sich dabei um

den Ausdruck einer erstrebten Dominanz über jene Dominanzgesellschaft, die – so das verbreitete Narrativ – die vorherige soziale Immobilität der Gangsta-Rapper zu verantworten hat. Die Statussymbole, ein exzessiver Hedonismus und ein ausschweifender Lebensstil mögen sich als ein Bedürfnis nach Teilhabe interpretieren lassen, mit ihnen ist jedoch auch ein Machtauspruch gegenüber dem Establishment verbunden (vgl. Schneider et al. 2020: 61).

5.2 Die Inszenierung von Authentizität

»Sie fragen, »Gzuz, ist das echt, was du rappst?«
und alleine für die Frage gibt's direkt mal ein Brett«
(Gzuz – »Was hast du gedacht?«, 2018)

Akteur:innen der Hip-Hop-Kultur generieren *Realness* (Echtheit) im Allgemeinen dadurch, dass sie die Beherrschbarkeit des Metiers – also ihre *Skills* (Können) – im Bereich Rap, aber auch in anderen Disziplinen (beispielsweise Graffiti) unter Beweis stellen. Darüber hinaus gelten Rapper:innen als besonders authentisch, wenn sie sich dezidiert mit Hip-Hop als einer Kultur marginalisierter, meist ethnischer Minderheiten identifizieren (vgl. Klein/Friedrich 2003: 7 f.).⁴ Im Gangsta-Rap ist die Glaubwürdigkeit der Selbstinszenierung an weitere Bedingungen geknüpft. Mit dem Attribut *Gangsta* sind Implikationen verbunden, die für die genrespezifische Herstellung von Authentizität von zentraler Bedeutung sind. Die Anerkennung im Milieu des Gangsta-Rap wird somit durch eine möglichst authentische Verkörperung einer spezifischen Klassenidentität erreicht (vgl. Seeliger 2013: 118 f.). Aus der Selbstverortung im Ghetto beziehungsweise auf der Straße sowie der Inszenierung des eigenen sozialen und ökonomischen Aufstiegs leiten Gangsta-Rapper ihre Sprecher:innenposition ab. Zentrale Charakteristika dieser Klassenidentität sind die individuelle soziale Benachteiligung – meist aufgrund einer bestimmten ethnischen Zugehörigkeit –, die eigene sozioökonomische Marginalisierung und eine hohe Identifikation mit Mitgliedern eines sozial und ökonomisch marginalisierten Milieus.

Gleichwohl werden Rap-Texte keineswegs ausschließlich an ihrem Wahrheitsgehalt gemessen. Mit Blick auf das Spannungsverhältnis von Faktualität und Fiktionalität in Rap-Songs unterscheidet Wolbring (2015) zwei unterschiedliche Textgattungen. Zum einen werden Texte, die selbst Erlebtes – verbunden

⁴ Zur Adaption und Inszenierung von *street credibility* und *ghetto authenticity* als sowohl »schwarz« als auch »cool« konnotierte Eigenschaften durch nichtweiße subkulturelle Ableger der Hip-Hop-Kultur vgl. Schoch: 2006: 175.

mit dem Anspruch auf Faktentreue – wiedergeben, im Sinne eines »engen ›autobiographischen‹ Authentizitätsanspruch[s]« (Wolbring 2015: 162) produziert. Zum anderen werden tradierte Rap-Narrative gemäß einem »weiten ›autobiographischen‹ Authentizitätsanspruch« (ebd.) als Inspirationsquelle genutzt und zum Ausgangspunkt von zwar fiktiven, aber dennoch plausiblen Erzählungen gemacht. Im Gangsta-Rap wird seit einigen Jahren offener über teils diffuse Autorschaftsmodelle diskutiert: Gangsta-Rapper wie *Fler* oder *Ali Bumaye* berichten über die Bedeutung des Ghostwriting im Gangsta-Rap und geben offen zu, dass Teile ihrer Texte von anderen Autoren stammen (siehe *Rap.de* 2015; *Marvin* 2017). *Sentino* (vgl. *Skinny* 2014; *TV Strassensound* 2020),⁵ *Kay One* (vgl. *toxic* 2014) oder *Animus* (vgl. *Animus* – »Hast du Bars!? #fresstyle6«, 2021) verwiesen in der Vergangenheit immer wieder auf ihre Tätigkeit als Ghostwriter für bekannte Gangsta-Rapper. Blickt man auf die Angaben zu den Urhebern der Produktion, wird offenkundig, dass es sich bei der Fremdautorschaft um ein branchenübliches Phänomen handelt.⁶ Für die gefühlte Authentizität der jeweiligen Rap-Persona ist somit nicht ausschlaggebend, ob es sich auch tatsächlich um eigens verfasste Rap-Erzählungen handelt. In diesem Zusammenhang verweist Seeliger (2013) auf die Fallstricke, die sich bei der Interpretation und Einordnung der Gangsta-Rap-Erzählungen hinsichtlich ihres Wahrheitsgehalts ergeben:

»So geben die Sprecher in der Regel vor, die Lebenswirklichkeit in den von ihnen geschilderten Umgebungen lediglich zu beschreiben, ohne dabei eine bestimmte Bewertung abzugeben. Gleichzeitig geben die Beschreibungen der Sprecher in häufigen Fällen nicht ihre [sic] tatsächliche Situation der Sprecher wieder, sondern sind durch starke Übertreibungen oder – implizite oder explizite – Glorifizierungen des Gesagten gekennzeichnet. Auf der anderen Seite kommt es auch vor, dass die Sprecher die Metaphorik ihrer Inszenierungen betonen und auf die symbolische Sinndimension der Inhalte verweisen. Die Schwierigkeit, die sich nun bei der Interpretation ergibt, liegt darin, dass einerseits Metaphern hinzugezogen werden, um eine – angeblich empirische – Realität darzustellen. Wann genau dem Gesagten eine übertragene Bedeutung zukommt und wann die Texte im Sinne der Autoren wörtlich zu nehmen sind, lässt sich aber in vielen Fällen nicht klar feststellen.« (Seeliger 2013: 93 f.)

Die Glaubwürdigkeit von Gangsta-Rappern ist somit nicht allein daran gebunden, dass es sich bei dem Erzählten um vollends wahrheitsgemäße Darstellungen handelt. Das Gesagte muss nicht zwingend mit dem tatsächlich Erlebten kongru-

5 *Eko Fresh* und *Sentino* thematisieren ihre Ghostwriter-Tätigkeiten ironisch im Lied »Der Ghostwriter« (2010).

6 Gleiches gilt seit jeher auch für den amerikanischen Gangsta-Rap. So wirkte der bekannte Rapper *Jay-Z* als Autor an der weltweit bekannten Gangsta-Rap-Hymne »Still D.R.E.« der Gangsta-Rap-Ikone *Dr. Dre* mit. *Snoop Dogg*, der dem Lied den Refrain (die *Hook*) beisteuerte, erklärte bezüglich der Beteiligung von *Jay-Z* rückblickend: »It was ›Still D.R.E.‹ and it was Jay-Z and he wrote the whole fucking song« (*Snoop Dogg* zit. n. Jones 2020).

ent sein, wie *Fler* in einem Interview erklärt: »Alles, worüber ich in meiner Musik rappe, habe ich vielleicht nicht im Detail genau gemacht. Aber ich weiß, wovon ich rede« (*Fler* zit. n. *STRG_F* 2019). Das Maß an Authentizität bemisst sich demnach viel eher daran, ob das Gesagte auch außerhalb der Rap-Erzählungen in entsprechenden Handlungen Ausdruck finden *könnte*. Oder anders gesagt: Authentizität entsteht, wenn der über den Gangsta-Rap vermittelte Habitus dem jeweiligen Akteur auch in lebensweltlichen Zusammenhängen zuzutragen wäre. Hilfreich ist es dabei, eigene Kriminalitätserfahrungen wie etwa Vor- oder gar Haftstrafen vorweisen zu können. So bemühte sich *Kollegah* im Jahr 2008 um ein solches Authentizitätszertifikat, als er einen Urteilsbeschluss des Amtsgerichts Simmern (Hunsrück), das Auskunft über seine Verurteilung wegen Besitz und Handels von Betäubungsmitteln gab, von der *Bravo Hip Hop* veröffentlichen ließ (vgl. Wolbring 2018). Zu einer überzeugenden Selbstheroisierung eignen sich schwerere Delikte wie schwerer Raub, Körperverletzung oder die Bildung einer kriminellen Vereinigung ungleich besser – insbesondere dann, wenn sie wie bei *Gzuz*, *Sinan-G* oder *Xatar* längere Haftstrafen zur Folge hatten.

Fehlen solch biografischen Belege, werden unzureichende – oder als unzureichend empfundene – Delinquenzenerfahrungen häufig durch Arrangements mit Personen oder Personengruppen aus der organisierten Kriminalität kompensiert. Zur Herstellung und Wahrung eines Gangster-Images gemeinden sich viele Gangsta-Rapper in kriminelle Seilschaften ein, wie der Rapper *Eno* im Lied »Bonität Chronologie« (2020) beschreibt: »Die meisten dieser Rapper zahlen Kohle an die Hells/ Oder an ein paar libanesisches Großfamilien« (*Eno* – »Bonität Chronologie«, 2020). Meistens handelt es sich dabei um kriminelle Mitglieder arabischer und/oder kurdischer Großfamilien oder bekannte Rockergruppen⁷ (vgl. Eder 2019; *STRG_F* 2019). Zur wohl bekanntesten Liaison zwischen Rappern und Mitgliedern der organisierten Bandenkriminalität zählt die langjährige Geschäftsbeziehung zwischen *Bushido* und Arafat Abu Chaker (vgl. Gorris/Oehmke 2020: 120 ff.). Nach Streitigkeiten soll sich *Bushido* zunächst in die Obhut von Ashraf Rammo begeben haben (vgl. Lichtblau 2019). Mitglieder der Rammo-Familie (auch Remmo-Familie genannt) wurden in der Vergangenheit mit Straftaten im Bereich der organisierten Kriminalität in Verbindung gebracht (vgl. Ramm 2020). Bereits 2011 huldigte der Rapper *Massiv* Ashraf Rammo in seinem

⁷ 2011 zeigte sich *Kollegah* in seinem Musikvideo »Sex, Sluts, Rock'n'Roll« (2011) umgeben von Rockern. Bei einem Auftritt in der Unterhaltungssendung *TV Total* trug *Fler* 2011 demonstrativ ein T-Shirt, das seine Beziehungen zu den *Hell's Angels* dokumentieren sollte (vgl. *TV Total* 2011). Beide scheinen sich mittlerweile mit anderen Gruppierungen arrangiert zu haben (vgl. Eder 2019). Auch *Manuellsen* assoziierte sich in der Vergangenheit mit den *Hell's Angels* und berichtet über enge Kontakte zu ihren Mitgliedern (vgl. *Hiphop.de* 2015).

gleichnamigen Lied mit folgenden Textzeilen: »Er hat ein Löwenherz, kämpft wie Salah al-Din/ Kannst du seinen Herzschlag spür'n? Hörst du den Puls Berlins?/ Glaub mir, seine Waffe lässt er niemals aus der Hand los/ Ashraf Rammo, Berlins Marlon Brando« (Massiv – »Ashraf Rammo«, 2011). Solche Verbindungen zur organisierten Kriminalität erweisen sich nicht nur im Fall von Rapper-Fehden als nützlich. Darüber hinaus sorgt die Schutzmacht entsprechender Clanmitglieder oder Gruppen – im Straßenjargon auch *Rücken* genannt – für die Fremd- und Selbstidentifikation mit dem kriminellen Milieu. Um die eigene Straßenkredibilität öffentlich zu unterstreichen, zeigen sich Gangsta-Rapper in Liedern, Musikvideos und auf Social Media in Gesellschaft von Personen oder Personengruppen, denen Verbindungen zur Ökonomie der Halbwelt nachgesagt werden (vgl. Eder 2019).

Demgegenüber werden Institutionen des staatlichen Sicherheitsapparates nicht nur abgelehnt, sondern sie fungieren vielmehr als ein häufig bemühtes Feindbild (vgl. Wickert 2018: 163 ff.). In Liedern wie »Fick die Polizei« (2017) von *18 Karat* oder »CopKKKiller« (2015) von *Haftbefehl* wird der feindseligen Haltung gegenüber der Staatsmacht Ausdruck verliehen und dabei an szeneprägende Lieder des amerikanischen Gangsta-Rap wie »Fuck Tha Police« (1988) von N.W.A. oder »Cop Killer« (1992) der Crossover-Band *Body Count* und des Gangsta-Rappers *Ice-T* angeknüpft. Dass sich die Polizei im Fall von Konflikten zwischen Rappern und den mit ihnen verbundenen Gruppen der organisierten Kriminalität letztlich als der stabilere *Rücken* erweist, erfuhr in jüngerer Vergangenheit unter anderem *Bushido*, als er 2019 Kontakt zur Polizei aufnahm und in der Folge als Kronzeuge gegen seinen langjährigen Geschäftspartner Arafat Abu Chaker aussagte (vgl. Gorris/Oehmke 2020: 121 ff.). Und auch andere Gangsta-Rapper wie *Capital Bra* (vgl. *Frankfurter Allgemeine* 2019) oder *PA Sports* (vgl. *PA Sports/ 100 % Realtalk Podcast #61* ab 28 min: 2021) setzten bei Auseinandersetzungen mit Akteuren aus der organisierten Kriminalität zuletzt lieber auf die Streitschlichtungskompetenzen der Polizei und Justiz.

Was real ist und was nicht, bleibt Gegenstand eines stetigen Aushandlungsprozesses, der nicht selten in Fehden (sog. *Beefs*, mittlerweile auch *Fitna machen*⁸ genannt) zwischen Gangsta-Rappern mündet. Schließlich gehört zur Herstellung der eigenen Authentizität auch, diese anderen Akteuren abzusprechen: »Sie posen mit Waffen in Video-Clips, aber keiner von ihnen schießt/ Sie reden davon, wie man Weed vertickt, aber ich kenn' keinen, der von ihnen dealt«, rappen *Kontra K* feat. *Veysel* im Lied »Blei« (2019) in Bezug auf etwaige Diskrepanzen zwi-

⁸ Das Wort *Fitna* geht auf die islamische Bezeichnung für Glaubensabfall bzw. schwere Prüfung zurück.

»Fitna machen« bedeutet im Slang des Gangsta-Rap, einen Streit vom Zaun zu brechen oder Zwietracht zu säen.

schen Gangsta-Rap-Gebaren und dem realen Verhalten einiger Genrevertreter. Die Delegitimierung anderer Sprecherpositionen betont die eigene Souveränität, untermauert den Deutungsanspruch innerhalb der Szene und unterstreicht die Verbundenheit zum Milieu. Schließlich geht es im Wettstreit um Authentizität darum, trotz des sozialen Aufstiegs *Straße zu bleiben*.

5.2.1 *Real Talk*

Auch wenn sich viele arrivierte Vertreter des Gangsta-Rap im realen Leben gerne in bürgerlichen Vororten niederlassen,⁹ bemühen sie in ihren Texten »stereotype Darstellungen mittel- und Oberschichtsspezifischer Lebensstile und Erwerbsverläufe als Feindbilder« (Seeliger 2013: 92). Das *Ghetto*, die *Straße* und die *Hood* fungieren weiterhin als maximal authentischer Sprechort und primärer Bezugsraum von Alltagserfahrungen. Zudem werden sie metaphorisch zu Sozialisations- und Bildungsinstanzen erhoben. Den Narrativen des Gangsta-Rap folgend, werden Fähigkeiten, die zum *Überleben auf der Straße* unerlässlich sind, nicht durch staatliche Bildungsinstanzen vermittelt. Die Tauglichkeit eines Gangsters erweist sich vielmehr durch das erfolgreiche Absolvieren diverser Bewährungsproben. Dieser Topos manifestiert sich beispielsweise in der Textzeile »Die Straße war mein Lehrer«, die in gleich mehreren Liedern des Gangsta-Rap zu finden ist.¹⁰ Die divergierenden Vorstellungen hinsichtlich (ir)relevanter Bildungsinhalte greift *Fler* im Lied »Schulsong« (2009) auf:

»Ich war nicht brav, ich hab' den Harten markiert
Doch ich hab' Straßenabitur, ich hab' die Straße studiert
Hier draußen ist Krieg, ja und jeder ist sein eigener Chef
Was bringt dir Schule, wenn du bis zum Hals in Scheiße steckst?
Durchfallen heißt, wenn das Schicksal dich sitzen lässt
Scheiß drauf, ich schreib' meine eigene Geschichte jetzt

[Hook/Refrain]

Jeder deiner Lehrer denkt vielleicht ich bin nicht schlau

⁹ *Bushido* wohnte einige Zeit im Berliner Vorort Kleinmachnow (vgl. Tagesspiegel 2020), *Fler* in Berlin-Steglitz (vgl. Fröhlich 2020). *Gzuz* ist Besitzer eines Hauses in Halstenbek, einem Vorort von Hamburg (vgl. Süddeutsche Zeitung 2020). In einem Interview forderte *PA Sports* seine Gangsta-Rap-Kollegen dazu auf, mehr Offenheit bezüglich ihrer bürgerlichen Wohnverhältnisse an den Tag zu legen (vgl. *PA Sports*/ 100 % Realtalk Podcast #61 ab 1:44 h 2021).

¹⁰ Beispielsweise in den Liedern »AON Spezial« (2011) von *Xatar feat. Kalim & SSIO*, »Lebenslauf« (2017) von *Diar*, »PGS« (2017) von *Mortel feat. Azad & Nimo*, »Dieser Weg« (2019) von *Azad*, »Mexican Mafia« (2019) oder »Kleine Gegner« (2020) von *Dahab feat. Ramo & Kilomatik*.

Doch ich weiß genau, mann, du weißt ganz genau:
In der Schule lernt man nichts, was man auf der Straße braucht
Hier auf der Straße braucht! Darum pass jetzt auf!
(Fler – »Schulsong«, 2009)

Im Liedtext drückt sich zum einen das Bedürfnis nach Selbstwirksamkeit aus (»die eigene Geschichte schreiben«). Zum anderen wird eine als bedrohlich empfundene Umwelt beschrieben (»Hier draußen ist Krieg«). Die Welt außerhalb des Klassenzimmers, so die Darstellung, wartet mit allerlei Bewährungsproben auf, ist mit Ohnmachtserfahrungen verknüpft (»wenn das Schicksal dich sitzen lässt«) und erfordert individuelle Durchsetzungskraft (»jeder ist sein eigener Chef«). In der *Hook* (Refrain) wendet sich Fler dem/der Zuhörenden zu und suggeriert ein wechselseitiges Verständnis zwischen ihm und seinem Publikum (»Doch ich weiß genau, mann, du weißt ganz genau«). Dem Identifikationsangebot liegt die Vorstellung einer Schicksalsgemeinschaft zugrunde, deren Mitglieder die von Fler beschriebenen alltagsweltlichen Empfindungen und/oder Erfahrungen teilen. Überdies zeichnet sich in den Textzeilen eine Dichotomie zwischen den Repräsentanten der bürgerlichen Gesellschaft – personifiziert durch den Lehrer – und der Gemeinschaft der »Straßenabiturient_innen« ab.

Hierbei knüpfen deutschsprachige Gangsta-Rapper:innen an Erzählfiguren an, die im amerikanischen Rap ihren Ursprung haben: die Stilisierung von Rap zu einem subkulturellen Medium, das ein Licht auf das Abseitige bzw. auf die sich außerhalb der gesellschaftlichen Wahrnehmung befindende Lebensrealität von marginalisierten Minderheiten wirft. Rap, so das daran anknüpfende Narrativ, berichtet von den realen Lebensverhältnissen der gesellschaftlich Unterdrückten und Ausgeschlossenen. Der damit verbundene Anspruch einer authentischen, subkulturell vermittelten Berichterstattung hat sich zu einer zentralen Erzählfigur des Rap entwickelt. Aus der Bewältigung von allerlei Bewährungsproben, die der Alltag auf der Straße bereithält, generieren Gangsta-Rapper eine Art *street knowledge*, ein durch Erfahrung erworbenes und durch die alltägliche Selbstbehauptung zertifiziertes Spezialwissen (siehe auch Kapitel 4.1.1). Um den Wahrheitsgehalt des Erzählten zu untermauern, wird dabei häufig auf den Begriff des *Real Talk* zurückgegriffen. Dabei nehmen Rapper für sich in Anspruch, Dinge so zu benennen, wie sie tatsächlich (*real*) sind. Mittels ihrer echten, wahrhaftigen Sprache berauben sie die Welt einer Illusion, so die Selbstwahrnehmung und/oder Selbstinszenierung der Protagonist:innen. Dabei wird häufig auf Themen Bezug genommen, die marginalisierte Gruppen oder den *einfachen Mann*

auf der Straße betreffen, von dessen Lebenswelt sich der Großteil der Gesellschaft entkoppelt habe und zu dem der:die Rapper:in nun ein Bindeglied bilde.¹¹

Zudem findet die Sprachfigur des *Real Talk* im deutschsprachigen Gangsta-Rap häufig Verwendung, um die eigene Sprecherposition aufzuwerten und/oder die eigene Integrität stilistisch zu untermauern. Im Rahmen dieser Studie ließen sich über 50 Lieder des deutschsprachigen Gangsta-Rap ermitteln, in denen explizit von *Real Talk* die Rede ist.¹² Der wiederkehrende Gebrauch des Begriffs berührt das Spannungsverhältnis von Faktualität und Fiktionalität, denn schließlich bekennen Gangsta-Rapper durch den Einwurf implizit, dass es sich bei den Gangsta-Rap-Narrativen häufig um fiktive Erzählungen handelt. Indem sie bestimmte Aussagen als *Real Talk* kennzeichnen und damit dessen Wahrheitsgehalt betonen, grenzen sie sich punktuell von der genreimmanenten Dimension des Fiktionalen ab. Der *Real Talk* fungiert somit gleichsam als subkulturell vermittelte eidesstattliche Erklärung, die der eigenen Aufrichtigkeit Nachdruck verleihen soll.

5.3. Die Bedeutung des *Battle* im Gangsta-Rap

Mit dem Begriff *Battle* wird im Hip-Hop eine rituelle Auseinandersetzung im Sinne eines leistungsorientierten symbolischen Wettkampfs bezeichnet. Aus diesem elementaren Leitmotiv bildeten sich seit den Anfängen der Hip-Hop-Kultur unterschiedliche Battle-Praktiken in den verschiedenen kreativen Ausdrucksformen des Genres (u. a. *Rap*, *DJing*, *Breakdancing*, *Graffiti*) heraus (vgl. Norfleet 2006: 355 f.). So treten auch heute bei den internationalen DMC-Meisterschaften DJs im K.-o.-System gegeneinander an, um sich im kreativen Umgang mit analogen Plattenspielern und mittlerweile auch unter Verwendung digitaler Technik (darunter Computer mit entsprechender DJ-Software oder Samplern) zu messen (vgl. Wilke 2013: 420 f.). In Breakdance-Battles sind es sowohl Einzeltänzer:innen (*B-Boys*, *B-Girls*) als auch Tanzgruppen (*Crews*), die ihr Können (*Skills*), gepaart mit ihrem individuellen tänzerischen Ausdruck (*Style*), im Wettstreit mit anderen zur Schau stellen. Und auch einzelne Graffiti-Künstler:innen und Graffiti-Crews tragen ihren Wettbewerb um die spektakulärsten Wandmalereien (*Tags*, *Pieces*) und damit letztlich den Kampf um die subkulturelle Aneignung des urbanen Raums zum Teil öffentlichkeitswirksam aus (vgl. *Spiegel TV* 2012).

11 Beispielhaft hierfür sind die Lieder »Siedlungspolitik« (2014) von *Celo & Abdi feat. B-Lash*, »Kranke Welt« (2016) von *Hanybal* oder »PGS« von *Mortel feat. Azad & Nimo* (2017).

12 Am weitesten häufigsten taucht der Begriff in Liedern von *Fler* (zehn Lieder) und *Kollegah* (acht Lieder) auf.

In Anlehnung an den Wettbewerbscharakter des Battle bildete sich im Laufe der 1980er Jahre der Battle-Rap als eigenes Subgenre heraus. Als kulturhistorische Vorläufer des Battle-Rap gelten unterschiedliche Ausdrucksformen schwarzer Musik und Kulturpraktiken (vgl. Dietrich 2015a: 73 ff.).¹³ So weisen Grundelemente des Battle-Rap strukturelle Ähnlichkeiten zur dialogischen Semantik bestimmter Bluesgenres und Gospelformen sowie zu Schlagfertigkeitsskripten wie dem *sygnifying* oder dem *playing the dozens* auf. Bereits in den 1930er Jahren entwickelte sich das verbale Kräftemessen des *playing the dozens* beziehungsweise *The Dozens* in unterschiedlichen afroamerikanischen Milieus zu einem bekannten soziokulturellen Sprachspiel (vgl. Jordan 1980: 81 f.). Zum Zweck der Unterhaltung und Belustigung treten die beteiligten Akteur:innen dabei vor einer Zuhörer:innenschaft in einen Wettbewerb um die größtmögliche verbale Herabwürdigung des:der jeweils anderen (vgl. Abrahams 1962: 209 f.). Die im *The Dozens* tradierte dialogische Auseinandersetzung vor einem Publikum sowie die kompetitive Selbstprofilierung der Duellierenden auf Kosten des:der realen oder imaginierten Kontrahenten:in bis hin zu dessen:deren Beleidigung wurden von Beginn an in den Battle-Rap inkorporiert und fungieren bis heute als dessen konstitutive Leitmotive (vgl. Kelley 2012: 144 f.).¹⁴

In der Forschung werden Rap-Battles hinsichtlich ihrer Außenwirkung und Funktion unterschiedlich beurteilt und interpretiert. Je nach historischem Kontext und soziologischer Perspektive werden Rap-Battles zum einen als verbales Kampfgeschehen (vgl. Klein/Friedrich 2003: 47; Neumann 2004: 189) beschrieben. Zum anderen werden sie als sublimierte Form der verbalen Auseinandersetzung charakterisiert und ihr Potenzial als Mittel der gewaltfreien Konfliktlösung dabei nicht selten idealisiert¹⁵ und mythologisiert (vgl. Chang 2005: 27). Zwar zei-

13 Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung von Sprachspielen und Beleidigungsritualen vgl. Wolbring 2015: 462 ff.

14 Im Spielfilm »8 Mile« (2002), der die Geschichte eines jungen Battle-Rappers in Detroit erzählt, wird unter anderem die soziokulturelle Verflechtung des *The Dozens* mit dem Battle-Rap verdeutlicht. Der Protagonist, gespielt vom amerikanischen Rapper *Eminem*, stammt aus der weißen sozialen Unterschicht Detroits und träumt von einer erfolgreichen Karriere als (Battle-)Rapper. Teile des Filmes zeigen ihn bei seiner Arbeit in einer Autofabrik. In der Mittagspause warten die überwiegend schwarzen Arbeiter:innen in einer Schlange, um ihre Essensgutscheine einzulösen. Eine Arbeiterin beginnt ihren Unmut über die widrigen Arbeitsbedingungen in der Autofabrik in Reimform zu äußern. Daraufhin entsteht ein improvisiertes Schimpfduell zwischen verschiedenen Arbeiter:innen, das dem dialogischen Prinzip des *The Dozens* folgt (vgl. *8 Mile* 2002: ab 53:00 min).

15 Auf Basis von Gesprächen mit Teilnehmenden einer Battle-Rap-Veranstaltungsreihe in Berlin entwickelt Kergel 2018 »ein generalisiertes Modell des Selbst-/Weltverhältnisses [...], dass [sic] allen befragten Gesprächspartnern gemeinsam ist« (Kergel 2018: 196). Dabei werden positive Implikationen des Battle-Rap postuliert wie das Erlernen einer emotionalen Selbstregulation in Stresssituationen, die Fähigkeit, Frustrationserfahrungen konstruktiv zu bewältigen, sowie das Erleben von Kollegialität unter den teilnehmenden Rapper:innen und Publikum (vgl. ders. 2018: 194 ff.).

gen sich unterschiedliche Einschätzungen bezüglich der sozialen Funktion beziehungsweise des jeweiligen sozialen Impetus des Rap-Battle. Die verschiedenen, zum Teil kontextgebundenen Betrachtungen eint jedoch die Wahrnehmung des Rap-Battles als inszenierte und von den beteiligten Akteur:innen mehr oder weniger konsensuell herbeigeführte und regelgebunden ausgetragene Konfliktsituation.

Beim Rap-Battle konkurrieren die jeweiligen Rapper:innen um Akzeptanz, Anerkennung, Authentizität sowie um Deutungshoheit innerhalb der sozialen Gruppe. Dabei bilden das *Boasting*, das *Dissing* sowie intendierte und »konventionelle Tabubrüche« (Wolbring 2015: 403 f.) die dominantesten Attribute des Sprechverhaltens im Battle-Rap. Als *Boasting* wird die überzogene Selbstdarstellung als omnipotente:r, erfolgreiche:r und letztlich allen anderen überlegene:r Akteur:in im Rap-Battle bezeichnet (vgl. ebd.: 390). Die kompetitive Inszenierung der eigenen Superiorität erfolgt häufig durch das Herabwürdigen und Beleidigen (*Dissen*) des:der jeweiligen Battle-Gegner:in. Dabei bedienen sich die jeweiligen Akteur:innen verschiedener rhetorischer Stilmittel wie Vergleiche, Metaphern, bestimmte Reimformen oder Hyperbeln. Durch die Verwendung solch klassischer Stilelemente lässt sich das Rappen in der Wettbewerbssituation des Battle an grundlegenden »regelpoetischen quantifizierbaren Wertmaßstäben« (Wolbring 2015: 363) messen und bewerten. Somit fungiert das Prinzip der Herabwürdigung nicht als alleiniges und isoliertes Mittel zur eigenen Selbsterhöhung des:der Battle-Rapper:in. Vielmehr ist das Prinzip der Herabwürdigung eingebunden in ein mehr oder weniger dialogisches Wettkampfsystem, das auf formalen sprachästhetischen Kategorien basiert. Somit bemisst sich die entsprechende Battle-Rap-Darbietung am Wirkungszusammenhang von Form und Inhalt.

Neben der sprachlichen Kreativität und rhetorischen Finesse bei der Verwendung des Stilmittelrepertoires wird der Rap-Battle auch durch das je nach Rapschaffendem:r auf unterschiedliche Weise ausagierte Sprechverhalten bestimmt. Nicht selten wird die Inszenierung der eigenen Omnipotenz, Unangreifbarkeit, Aggressivität und Coolness durch Tabubrüche vollzogen. Etwaige Normbrüche können durch die Verwendung vulgärer, misogynen und sexistischer Ausdrucksformen oder durch gewalttätige Rhetorik erfolgen (vgl. ebd.: 403 f.). Die Wirkmacht der konventionalisierten Tabubrüche ist dabei stets abhängig vom soziokulturellen Kontext beziehungsweise den jeweils vorherrschenden akzeptierten Normen und Haltungen im jeweiligen gesellschaftlichen Milieu. Hieraus ergibt sich häufig eine Diskrepanz der Innen- und Außenwahrnehmung des Battle-Rap. Was auf außenstehende Beobachter:innen einzig als Form der verbalen Enthemmung erscheinen mag und daher abgelehnt wird, wird von einer Battle-Rap-af-

finen Zuhörer:innenschaft als legitime Art des Wettstreits innerhalb der für den subkulturellen Sozialraum geltenden Normen und Regeln wahrgenommen.

In den vergangenen zehn Jahren fanden unterschiedliche Battle-Rap-Formate vor allem über das Internet Verbreitung. Ab Mitte der Nullerjahre erzielte die als eine Art Onlineturnier organisierte *Reimliga Battle Arena* (RBA) eine erhebliche Reichweite. Die jeweiligen RBA-Kontrahenten produzierten ihre Battle-Rap-Lieder innerhalb von 24 Stunden und stellten sie anschließend auf der Onlineplattform bereit. Das virtuelle Battle ersetzte das reale Live-Duell vor Publikum oder im Kreis anderer Battle-Rapper (*Cypher*). Ende der Nullerjahre entwickelte sich das *Videobattleturnier* (VBT) zu einem reichweitenstarken Format für Video-Battles. Ab 2010 folgten Veranstaltungsreihen wie *Rap am Mittwoch*¹⁶ oder *Don't Let The Label Label you!*, deren Live-Battles aufgezeichnet und über Social-Media-Plattformen verbreitet wurden (vgl. Zino 2016). Zuletzt erlangte das Battle-Rap-Format *Toptier Takeover* größere Bekanntheit.¹⁷

Nach wie vor bieten die Battle-Rap-Formate unbekannten Nachwuchsrapper:innen eine Möglichkeit, sich erstmals einem großen Publikum zu präsentieren und die große Reichweite innerhalb der Szene zur Eigenwerbung und zur Steigerung ihres Bekanntheitsgrads zu nutzen. Auch wenn einige der erfolgreichsten Gangsta-Rapper wie *Kollegah* (RBA), *Sun Diego* (RBA) oder *Capital Bra* (RMA) durch die Battle-Rap-Formate erstmals Bekanntheit innerhalb des deutschsprachigen Rap erlangten, pflegt der Großteil der Gangsta-Rapper ein eher distanziertes Verhältnis zu den Battle-Rap-Veranstaltungen.¹⁸ Dabei bildet die auf Tabubrüche und Herabwürdigung eines:r realen oder imaginierten Kontrahentens:in abzielende Rhetorik des Battle-Rap ein zentrales Charakteristikum des deutschsprachigen Gangsta-Rap. Die genrespezifischen Erzählungen des Gangsta-Rap werden immer wieder mit Battle-Rap-Elementen wie *Boasting* und *Dissing* angereichert. In den moralischen Grenzüberschreitungen, wie sie bereits im frühen Frankfurter und Berliner Battle-Rap auftauchten, artikuliert sich zudem die Härte des Straßen-Rap (vgl. Zino 2016). Häufig steht dabei jedoch

16 Das Format *Rap am Mittwoch* entstand ursprünglich um die Jahrtausendwende in Berlin und galt – ähnlich wie zuvor der *Royal Bunker* – als wichtiger Treffpunkt für an Battle-Rap und Freestyle-Rap interessierte Jugendliche und junge Erwachsene. Ab 2010 wurde das Format reaktiviert (vgl. Yacine 2010) und gewann insbesondere über die Verbreitung der Live-Battles über YouTube deutschlandweit an Popularität. 2018 zog sich der in Israel geborene Gründer von Rap am Mittwoch, *Ben Salomo*, aus der Veranstaltungsreihe zurück und begründete dies mit einer Zunahme des Antisemitismus innerhalb der Szene (vgl. Polat 2018).

17 Im Frühjahr 2019 geriet das Format in die Kritik, nachdem auf der Bühne ein Kameramann zu sehen war, der ein T-Shirt mit dem Symbol des Islamischen Staates (IS) trug (vgl. Schindler 2019).

18 Eine deutliche Ablehnung von Live-Battle-Rap-Veranstaltungen drückte *Bushido* im Lied »POV« (2015) aus: »Barbecue ist over und ich fickte deutschen Hip-Hop/ Drive-By auf den Tuntentreff bei Rap am Mittwoch.«

weniger die sprachliche Virtuosität als vielmehr die eigene, über die Semantik des Battle vermittelte Überlegenheit im Vordergrund. Die Inszenierung der Gangsta-Rap-Persona erfolgt häufig im für den Battle-Rap charakteristischen Modus des Kampfes. Zur verbalen Erniedrigung des:der Gegners:in werden häufig besonders aggressive, misogyne, homophobe und gewaltglorifizierende Battle-Rap-Zeilen verwendet. Sie dienen vor allem der hypermaskulinen Selbstinszenierung, deren wesentliche Merkmale die Darstellung von männlicher Stärke, Durchsetzungskraft und Omnipotenz sind.

5.4 Hypermaskulinität

»Ich fick« sie alle weg, dein Sohn ist Löwe, Mama«
(*Kollegah* – »Löwe«, 2019)

Bereits seit ihrer Entstehung ist die Hip-Hop-Kultur patriarchal und heteronormativ strukturiert (vgl. Klein/Friedrich: 2003: 205 ff.). Die Wirkmächtigkeit männlicher subkultureller Dominanz wirkte sich innerhalb der Bewegung auf unterschiedlichen Ebenen aus: »HipHop ist nicht nur quantitativ von Männern dominiert, er reproduziert einen Männlichkeitskult und eine traditionelle Geschlechterhierarchie, in der Frauen Männern untergeordnet sind. HipHop dreht sich um den Mann und, wie Breakdance zeigt, dieser sich mitunter um sich selbst« (ebd.: 24). Trotz der Überrepräsentanz männlicher Rapper und den damit verbundenen Implikationen für die Hip-Hop-Kultur zeigt sich auf Rezipient:innenseite hinsichtlich des Geschlechterverhältnisses seit zwei Jahrzehnten ein ausgeglicheneres Bild. Unterschiedlichen Umfragen zufolge stellte sich unter den Rap-Hörer:innen sowohl in den USA als auch in Deutschland ab Mitte der 1990er eine ungefähre Geschlechterparität ein (vgl. Wolbring 2015: 71). Je nach Erhebung lag der Frauenanteil unter den Konsumierenden zum Teil sogar etwas höher (vgl. ebd.). In Deutschland ließ sich mit – oder trotz – der Etablierung des männerdominierten und sexistisch aufgeladenen Battle- und Gangsta-Rap sogar eine leichte Zunahme an weiblichen Hörerinnen beobachten (vgl. ebd.: 374).

Die Entstehung und Weiterentwicklung Gangsta-Rap-spezifischer, männlicher Identitätsmuster sind zum einen auf subkulturelle Distinktionsprozesse innerhalb der amerikanischen Hip-Hop-Kultur zurückzuführen (siehe Kapitel 4.1.1). Zum anderen sind die Inszenierungsnarrative hegemonialer Männlichkeit im Gangsta-Rap auch als subkulturelle Reaktion auf Diskurse über schwarze Männlichkeit innerhalb einer weißen, patriarchalen Dominanzkultur zu verstehen. So zeigen sich besonders in den genrespezifischen Text- und Bildwelten des

amerikanischen Gangsta-Rap überzeichnete und auf rassistische Zuschreibungen beruhende Darstellungen schwarzer Aggressivität, Gewaltbereitschaft und promiskuitiver Sexualität. Laut Süß lässt sich eine solch klischeehafte Mythologisierung schwarzer Männlichkeit über den Rap als Versuch der Aneignung von gesellschaftlicher Deutungsmacht interpretieren (vgl. Süß 2018: 29; Süß 2021: 203 ff.). In der Reproduktion rassistischer Stereotype durch schwarze Rapper erfolge eine Umdeutung und Euphemisierung diskriminierender Bilder und Narrative:

»So wirken restriktive Identitätsskripte, wie sie durch die Verweigerung oder Überdeterminierung Schwarzer Sexualität im Kontext der Sklaverei entstanden sind, bis heute nach. Viele hypersexualisierte Geschlechtermodelle US-amerikanischer Rapper_innen wie jenes der ›Bitch‹, das etwa Lil' Kim verkörpert, oder des ›Gangsters‹ à la 50 Cent können deshalb auch als empowernde Reaktion gegenüber einer weißen Dominanzkultur interpretiert werden, da es dabei unter anderem um die Wiederaneignung Schwarzer Körper und Sexualitäten geht.« (Süß 2018: 29)

Im deutschsprachigen Gangsta-Rap erfahren jene angeeigneten, im Kern jedoch stereotypen Bilder schwarzer Männlichkeit eine Neukontextualisierung. Insbesondere die im amerikanischen Rap popularisierte Figur des *Badd N***** beziehungsweise des schwarzen *Badman*, in dem sich sowohl stereotype Attribute schwarzer Männlichkeit als auch Darstellungen von *Coolness* sowie einer nach Gewinnmaximierung strebenden *Hustler*- und *Trickster*-Attitüde bündeln (vgl. Dietrich 2015a: 318; Wolbring 2015: 466), gilt für die Darstellungen von Hypermaskulinität im deutschsprachigen Gangsta-Rap als stilprägend (vgl. Wolbring 2015: 378).

Seit Anfang der Nullerjahre trafen die über den amerikanischen Rap tradierten stereotypen Männlichkeitstopoi in Deutschland auf einen migrantisch geprägten, subkulturellen Resonanzraum. Im für die Verbreitung und Entwicklung der Hip-Hop-Kultur charakteristischen Modus der *Glokalisierung* wurden sie über die Jahre Teil einer subkulturell vermittelten migrationsspezifischen Geschlechtsidentität (vgl. Süß 2018: 29 f.). In ihr drücken sich unter anderem eine grundlegende Exklusivität der Männergruppe sowie traditionalistische, teils regressive Geschlechtervorstellungen und -beziehungen aus. Beispielhaft ist die Figur des *Babo*, die vor allem von *Haftbefehl* popularisiert wurde:

»Die imaginäre Figur des Babo, des Vaters, wird bei Haftbefehl reaktionär zugespitzt. Der Babo ist in einer traditionellen kurdisch/türkischen Gesellschaft das zutiefst rückständige Rollenmodell eines Clanführers, der kontrolliert und lenkt. Es ist eine extrem konservative Konstruktion von Männlichkeit, die weibliche Selbstverwirklichung und Homosexualität als Bedrohung wahrnimmt und aggressiv ausgrenzt.« (Güngör zit. n. Verlan/Loh 2015: 36)

Zwar ist seit einigen Jahren eine Hybridisierung von Hip-Hop-Stilen und -Genres zu verzeichnen, in denen sich neue Narrative des Rap von Argumentationsmustern und der Ästhetik männlicher Hegemonie lösen (vgl. Süß 2019; Obst 2016: 55 ff.). Jedoch formuliert sich diese Form der Auflösung und Neuinterpretation tradierter Männlichkeitsbilder zum Teil in dezidiert Abgrenzung zu den im Gangsta-Rap vermittelten Geschlechtskonstruktionen hypermaskuliner Prägung. Beispielhaft hierfür ist das Lied »Nicht die Musik« (2019) des Chemnitzer Rappers Felix Brummer alias *Felix Kummer*. Darin heißt es:

»Jetzt wird in die Hände gespuckt für die Boss-Transformation (huh)
 Eine Generation (Alpha) an Selbstoptimierern (King) wird Modus-Mio-isiert¹⁹
 Lieder von Siegern über das Siegen, alles erlaubt, außer verlieren
 Echte Männer sind Gewinner, echte Männer weinen nicht
 Und auf jeden Fall machen sie keine verweichlichte Befindlichkeitsscheiße wie ich«
 (*Felix Kummer*²⁰ – »Nicht die Musik«, 2019)

Sowohl im Liedtext als auch im Musikvideo, in dessen Verlauf zu sehen ist, wie *Felix Kummer* eine Wandlung zum Bodybuilder vollzieht, formuliert der Chemnitzer Rapper Kritik an einem für den deutschsprachigen Gangsta-Rap charakteristischen Männlichkeitsbild. Mit den Zwischenrufen »Alpha« und »King« rekurriert *Felix Kummer* explizit auf *Kollegah*, der in den vergangenen Jahren beide Begriffe im Rahmen seiner hypermaskulinen Selbstinszenierung als Gütesiegel (»Alpha«) sowie als Selbstbezeichnung (»King«) popularisiert hatte. In einem solchen Männlichkeitsbild drückt sich zuvorderst ein Gangsta-Rap-spezifisches Leitbild aus, das vor allem Männer als Träger und Motor innerhalb einer durch Konkurrenzdenken und egoistische Nutzenmaximierung strukturierten Gesellschaft begreift: »Die charakteristische Formel des Gangstas – ›do or die‹ – steht für eine sozialdarwinistische Gesellschaftsordnung, in der es einzig auf das Überleben des stärkeren und autonomen Individuums ankommt« (Strick 2005: 116). Darüber hinaus ist jene Inszenierung von Männlichkeit vor allem durch eine Idealisierung von körperlicher Stärke, Gefühlsabwehr und einem ostentativen Drang nach Selbstoptimierung gekennzeichnet. Solch stereotype Männlichkeitsattribute sind zentrale Elemente einer hypermaskulinen Geschlechtsidentität, die als Ordnungsprinzip des deutschsprachigen Gangsta-Rap fungiert.

19 Bei *Modus Mio* handelt es sich um eine Playlist des Streaminganbieters *Spotify*. Mit über 1,5 Millionen Follower:innen (Stand: Juni 2020) handelt es sich um die reichweitenstärkste Playlist für deutschsprachigen Rap. Zur strategischen Bedeutung von Playlists wie *Modus Mio* im Unternehmenskonzept *Spotify* vgl. Demling 2019.

20 Zu bemerken ist hier jedoch, dass auch *Felix Kummer* als Leadsänger der Rockband *Kraftklub* für misogynen Inhalte im Song »Dein Lied« (2017) kritisiert wurde (vgl. Weisbrod 2017).

Nach wie vor ist Rap – und vor allem der Gangsta-Rap – eine männlich geprägte Jugendkultur, in der sich kulturspezifische Grundmuster »hegemonialer Männlichkeit« (Connell 2015: 130) spiegeln. Das Konzept der hegemonialen Männlichkeit beschreibt die gesellschaftliche Verschränkung von Männlichkeit und Macht sowie die Legitimationsprozesse des männlichen Dominanzverhältnisses innerhalb einer patriarchal strukturierten Geschlechterordnung: »Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll)« (ebd.). Die gesellschaftlich vermittelten Strukturen hegemonialer Männlichkeit bestimmen sowohl die Interaktion von Männern in heterosozialen Beziehungen (gegenüber Frauen) als auch in homosozialen Beziehungen (gegenüber anderen Männern) (vgl. Meuser 2006: 125). Somit wird in wesentlichen gesellschaftlichen Bereichen nicht nur die Unterordnung von Frauen legitimiert, sondern auch die Dominanz über andere – insbesondere homosexuelle – Männergruppen (vgl. Connell 2015: 136).²¹

In einer Erweiterung der hegemonietheoretischen Perspektive betont Meuser (2006) die Bedeutung des Wettbewerbs in männlichen Vergemeinschaftungsprozessen.²² Unter Bezugnahme auf die Bourdieusche Habitus-Theorie stellt er die Bedeutung der »kompetitive[n] Struktur von Männlichkeit und den homosozialen Charakter der sozialen Felder heraus, auf denen Wettbewerb stattfindet« (Meuser 2006: 124): »Dieser [Wettbewerb] wird unter Männern ausgetragen, die einander als ›Partner-Gegner‹ [...] gegenüberstehen. Der Wettbewerb trennt die beiden nicht (oder nicht nur), er resultiert nicht nur in Hierarchien der Männer untereinander, er ist zugleich, in ein- und derselben Bewegung, Mittel männlicher Vergemeinschaftung« (ebd.). Auch in der Analyse des Gangsta-Rap offenbart sich sowohl der kompetitive Charakter der Männlichkeitsinszenierung als auch die homosoziale Prägung des subkulturellen Feldes, in denen männliche Gangsta-Rapper um Deutungshoheit konkurrieren. In der homosozialen Männergemeinschaft des deutschsprachigen Gangsta-Rap werden Männlichkeitsideale im Modus des Wettbewerbs verhandelt. Die hegemonialen Männlichkeitsideale müssen in der Inszenierung permanent herausgestellt, gegenseitig bewiesen und bestätigt, aber auch verteidigt werden. Dabei verleihen

21 Meuser (2007) merkt an, dass die hegemonialen Positionen von Männern in zentralen sozialen Handlungsfeldern seit Ende des 20. Jahrhunderts zunehmend hinterfragt werden (vgl. Meuser 2007: 46).

22 Zur Kritik an der begrifflichen Unschärfe hinsichtlich Connells Unterscheidung von komplizierter und marginalisierter Männlichkeit vgl. Meuser 2006: 126.

sich Gangsta-Rapper – und auch Gangsta-Rapperinnen²³ – Attribute überzogener und in weiten Teilen chauvinistischer Männlichkeit. Charakteristisch ist hier die Normvorstellung, dass sich Männlichkeit in Protest und Rebellion ausdrückt, insbesondere aber in Gewalt- und Risikobereitschaft. Dabei ist das Herausstellen der eigenen Leistungsfähigkeit ein ritualisiertes Narrativ. Dies betrifft sowohl die Überhöhung der sexuellen Potenz, der körperlichen Leistungsfähigkeit in Form von Kraft und Gewaltvermögen als auch der ökonomischen Leistungsfähigkeit. Die intellektuelle Leistungsfähigkeit spielt dabei eine untergeordnete Rolle (vgl. Wolbring 2015: 378).²⁴

5.4.1 Geschlechterordnung als relationales Konstrukt – Männlichkeit als Abgrenzung zur Weiblichkeit

Seit den späten 1980er Jahren vermittelten zunächst amerikanische Rap-Videos Darstellungen »von Frauen als sexueller ›commodity‹ und schmückendes Beiwerk, als jederzeit verfügbare Accessoires zwischen Cadillac, Courvoisier und Gucci« (Werner 2005: 150). In der patriarchal strukturierten Geschlechterordnung des deutschsprachigen Gangsta-Rap werden jene Bilder, die Frauen vor allem eine passive bis unterwürfige gesellschaftliche Rolle zuschreiben, aufgegriffen und weiter tradiert. Die hypermaskuline Grundorientierung des Gangsta-Rap führt zur Reproduktion eines binären, heteronormativen und letztlich relationalen Männlichkeitshabitus, der sich immer in Abgrenzung zu einem weiblich konstruierten Geschlechtshabitus konstituiert. Dies entspricht

23 Beispielhaft sind die hier die in den späten 1990er und frühen Nullerjahren erfolgreichen amerikanischen Gangsta-Rapperinnen *Foxy Brown* und *Lil Kim* sowie die Frankfurter Gangsta-Rapperin Ewa Mandala alias *Schwesta Ewa* anzuführen. Letztere pflegt in ihren Liedern das Image des *Pimp*- beziehungsweise *Zuhälter-Rap*. Als frühere Drogendealerin und ehemalige Prostituierte bindet *Schwesta Ewa* Darstellungen aus dem Rotlichtmilieu in ihre Gangsta-Rap-Erzählungen ein (vgl. *Schwesta Ewa* – Schwetza, 2011). Abseits der Musik geriet sie mehrfach mit dem Gesetz in Konflikt. 2019 wurde *Schwesta Ewa* wegen »Steuerhinterziehung in 18 Fällen, Förderung sexueller Handlungen Minderjähriger in zwei Fällen, davon in einem Fall wegen Versuchs und in Tateinheit mit Missbrauch von Ausweispapieren, sowie Körperverletzung in 35 Fällen, darunter zwei Fälle der gefährlichen Körperverletzung« (C. H. Beck 2019) zu einer mehrjährigen Gefängnisstrafe verurteilt. Das Frankfurter Landgericht sprach die Gangsta-Rapperin vom weiteren Vorwurf frei, minderjährige Fans gewaltsam zur Prostitution gezwungen zu haben, da diese sich Zeugenaussagen zufolge freiwillig prostituierten (vgl. ebd.). Zur weiterführenden Auseinandersetzung mit *Schwesta Ewas* Inszenierung von Weiblichkeit im deutschsprachigen Gangsta-Rap vgl. Goßmann/Seeliger 2013.

24 Hier bildet *Kollegah* eine Ausnahme, der sich bereits zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere unter anderem durch komplexere rhetorische Textstrukturen von anderen Gangsta-Rappern unterschied (siehe 4.3.1). Zum anderen verwies *Kollegah* in Interviews auf sein zeitweiliges Jurastudium, das er nach eigener Aussage jedoch nicht abgeschlossen hat (vgl. Schulz & Böhmernann 2016).

einem geschlechtsspezifischen Distinktionsmechanismus, wie er für patriarchale Gesellschaften kennzeichnend ist: *Mannsein* wird in Abgrenzung zum *Frausein* konstruiert. In der Konstituierung geschlechtlicher Differenz wird männliche Dominanz und Überordnung sowie weibliche Unterordnung generiert und stetig fortgeschrieben (vgl. Meuser 2006: 122).

Jener Männlichkeitshabitus, in dem Weiblichkeit als Opposition zur hegemonialen Gangsta-Rap-Männlichkeit verstanden wird, zeigt sich in subkulturellen Repräsentationen und Handlungspraxen des deutschsprachigen Gangsta-Rap. Zwar treten immer wieder bekannte weibliche Protagonistinnen in Erscheinung wie etwa die Frankfurter Gangsta-Rapperin *Schwesta Ewa* oder die Sängerinnen *Loredana* und *Shirin David*, die aufgrund diverser Kollaborationen mit bekannten Gangsta-Rappern zum Teil mit dem Genre assoziiert werden. In den Bildwelten des deutschsprachigen Gangsta-Rap dominieren jedoch Darstellungen von Weiblichkeit, die männliche (Dominanz-)Fantasien bedienen und Frauen »weitestgehend zwischen den Polen der Heiligen und der Hure« (Süß 2018: 28) oszillieren lassen. Die Figur der *Heiligen* nimmt in Texten des Gangsta-Rap insbesondere die Mutter ein. Sie tritt als leidtragende und -erprobte, loyale und tugendsame Figur in Erscheinung (vgl. Reger 2015: 115 ff.). Zudem ringen Gangsta-Rapper um ihre Absolution, Zuneigung und Anerkennung.²⁵ Sowohl in der mythopoetischen Überhöhung der Mutter – und in seltenen Fällen der Lebenspartnerin – wird vor allem eine sittsame, entsexualisierte und moralisch integre Form von Weiblichkeit glorifiziert. In dieser Darstellung kommt Frauen überwiegend die Funktion der treuen Wegbegleiterin und moralischen Unterstützerin zu. In dieser Geschlechterbeziehung sind Frauen überwiegend rein funktional, verfügen über keinerlei Selbstbestimmung und werden eben dafür von Gangsta-Rappern verehrt.

Demgegenüber steht die offene Herabwürdigung von denjenigen Frauen als *Hure*, die als autonome Subjekte agieren und dadurch hegemoniale Männlichkeit konterkarieren. In der Abwehr autonomer Weiblichkeit wird Frauen in Texten des Gangsta-Rap beispielsweise eine vermeintliche Profitgier (gemäß der Figur der *Gold Digger*) unterstellt, meist in Kombination mit der Abwertung ihrer sexuellen Selbstbestimmtheit und der Stigmatisierung ihrer (vermeintlichen) Promiskuität.²⁶ Jene patriarchalen Fantasien und männlichen Machtvorstellungen sind

25 Folgende Lieder sind hier beispielhaft anzuführen: *Bushido* – »Wenn ein Gangster weint« (2006), *Massiv* – »Mama« (2008), *Bushido* – »Nur für dich (Mama)« (2010), *Fler* – »Schwer erziehbar« (2010), *Haftbefehl* – »Azzlacks sterben jung« (2011), *Celo & Abdi* feat. *Veysel*, *Xatar* – »Besuchstag« (2012), *Fard* – »Madar« (2013), *Massiv* – »Ich küsse den Boden auf dem Mama läuft« (2015), *Motrip* feat. *Haftbefehl* – »Mama« (2015), *PA Sports* – »Angst« (2016), *Kollegah* – »Löwe« (2018) oder *Kurdo* – »Es tut mir nicht leid« (2019).

26 Beispielhaft hierfür ist das Lied »CL500« (2015) von GZUZ, »Komm: nicht klar auf dich« (2017) von *Magnis* feat. *Ali Bumaye* oder »Fame« (2019) von *Fler*. Besonders das Lied »Kleine Hure« (2019) des Ludwigsha-

immanenter Bestandteil der misogynen Geschlechterideologie des deutschsprachigen Gangsta-Rap, in der sich stets ein männlicher Herrschaftsanspruch über Frauen artikuliert. Die subtile bis offene Feindseligkeit gegenüber Frauen tritt in Liedern,²⁷ Musikvideos²⁸ sowie in Interviewaussagen (vgl. Hentschel 2010), in sozialen Medien (vgl. *Berliner Zeitung* 2017; Kowsky 2019; Jung 2020) und Büchern (vgl. *Kollegah* 2018: 32 ff.) zum Vorschein. Zudem gehört die Verunglimpfung der Mutter des Gegners zu einer gängigen Beleidigungsform (vgl. Behrens 2017: 310), die zum Teil als besonders ehrenrührig empfunden wird und bereits zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Rappern führte (vgl. Szillus 2013: 51). Auffällig ist, dass der Überrepräsentation der Mutter – sowohl als Objekt der Überhöhung als auch der männlich-sexuellen Gewaltfantasien – die Absenz des Vaters gegenübersteht. Behrens (2017) mutmaßt daher:

»Geburt spielt eine Rolle; vielleicht die Angst, dass die eigene Mutter die falsche Mutter ist – der Vater ist eh falsch, oder weg. Gleichzeitig manifestiert sich ausgerechnet in dem von männlichen Gewaltfantasien bzw. gewaltvollen Männerfantasien geprägten Gangsta-Rap das psychoanalytische Dispositiv der Gegenwart: dass nicht mehr die Abwesenheit des Vaters das Problem ist, sondern die Anwesenheit der Mutter – die gerade durch Abwesenheit des Vaters omnipräsent erscheint, eben auch in der inzestuösen Form. Bezeichnend ist jedenfalls, dass es nie um Beleidigungen des Vaters geht – zur Disposition stehen lediglich die Beleidigungen der Mutter.« (Behrens 2017: 51, Fußn. 27)

Zu den zentralen Topoi in männlichen Machtdiskursen zählen jedoch nicht allein Feindbildkonstruktionen, die auf die Abwertung von Weiblichkeit abzielen. Männliche Geschlechtsidentitäten, die von denen des Gangsta-Rap abweichen, werden als verweiblicht oder auf stigmatisierende Weise als homosexuell etikettiert. Mit dem Ziel der Abwertung werden beispielsweise reale wie imaginierte Gegner (zum Beispiel sogenannte *Studentenrapper* oder *Hipster*) mit stereotypen Weiblichkeitsattributen versehen. Zudem werden ihnen homosexuelle Neigungen als zu ächtendes Stigma attestiert (vgl. Süß 2019: 33). Sowohl die Destruktivität in der Einstellung zu Frauen als auch die Effimination und Homosexualisierung von einer als abweichend empfundenen Männlichkeit sind Ausdruck einer im Gangsta-Rap übergreifenden und grundlegenden Ablehnung

ferner Rappers Volkan Yaman alias *Apache 207* sticht dabei hervor. Darin heißt es unter anderem: »Was bringt's dir, wenn du reiche Jungs kennst?/ Wenn du nach einem One Night Stand/ Dann mit Wichse im Gesicht in deren Benz sitzt?/ Du weißt nicht, dass das was du bist/ Dasselbe wie 'ne Nutte ohne Stolz ist/ Wenn die Patte stimmt, dringt bei dir eine Horde ein/ Deshalb fallen mir auch für die Hook nur drei Worte ein: Du kleine Hu-Hu-ure« (*Apache* – »Kleine Hure«, 2019).

27 Beispielhaft hierfür: *Bushido feat. King Orgasmus One* – »Drogen, Sex, Gangbang«, 2002; *Fard & Snaga* – »Biatch«, 2009; *Kurdo & Majoe* – »Charlie Sheen«, 2017; *Nimo* – »Leck Sibbi«, 2016.

28 Beispielhaft hierfür: *Ali Bumaye feat. Shindy* – »Bitch«, 2015; *PA Sports* – *Cashflow*, 2019; *Shindy feat. Me-trickz* – »Deine Bitch & Ich«, 2020.

von (vermeintlicher) Schwäche.²⁹ Jene Abwertungsvorstellungen sind zentraler Bestandteil einer narzisstischen Selbstinszenierung, in der sowohl weibliche als auch männliche Unterwürfigkeit permanent eingefordert wird. Die verbal auf Dominanz und/oder Vernichtung abzielenden Geschlechtseinstellungen sind häufig in die Semantik des Battle-Rap eingebunden.

5.4.2 Gewaltgeladene Sexualität – Phallozentrismus und Körperpanzer

»Ich bin hochkarätig: großes Ego, großer Penis
Es gibt kein Happy End, fick deine Existenz
Fick deine Baggy Pants und deine Missgeburten-Gang«
(*Bushido* – »Fotzen«, 2014)

Die Inszenierung männlicher Überlegenheit und Onnipotenz im deutschsprachigen Gangsta-Rap knüpft an die Genrelogiken des Battle-Rap an und inkorporiert insbesondere das für den Battle-Rap charakteristische *Boasten* und *Dissen*.³⁰ Bei der metaphorischen Abwertung des:der Gegners:in (*Dissen*) werden häufig pejorative Bezeichnungen herangezogen, die ihn:sie als körperlich unterlegen imaginieren und ihm:ihr stereotype Attribute von Weiblichkeit zuschreiben. Zudem fungiert die metaphorische Abwertung und Stigmatisierung von (männlicher) Homosexualität als wiederkehrende Sprachfigur (vgl. Androutopoulos 2016: 182). Die symbolische Selbstüberhöhung (*Boasten*) erfolgt zum einen durch eine Überbetonung sexueller Potenz. Zum anderen werden dabei phallozentrische Sprachbilder bedient, in denen sich sexuelle Gewaltvorstellungen gegenüber dem:der jeweiligen Gegner:in artikulieren. Die Überhöhung des Phallus als »Repräsentant der Allmacht« (Grunberger 1982: 237) und die verbalen Erniedrigungen zielen nicht nur auf die Herstellung der individuellen oder gruppenspezifischen Überlegenheit, Macht und Dominanz. Vielmehr sind sie Ausdruck eines Wettbewerbs um männliche Hegemonie und zielen auf die Konstituierung untergeordneter Weiblichkeit und als schwach wahrgenommener Männlichkeit.

Bereits im frühen deutschsprachigen Battle-Rap fungierte die Übersymbolisierung des Phallus als Motiv zur Darstellung männlicher Hegemonie. So zeigt sich die phallozentrische Fetischisierung des männlichen Genitals im Battle-Rap-

²⁹ Zum Ursprung der homophoben beziehungsweise Homosexualität stigmatisierenden Zuschreibungen im amerikanischen Gangsta-Rap vgl. Rose 2008: 248.

³⁰ Nicht zufällig nannten sich die Pioniere des deutschsprachigen Battle-Rap *Kool Savas* und *Taktloss* als Battle-Rap-Duo *Westberlin Maskulin*.

Lied »LMS« (1999) von *Kool Savas*,³¹ das »im deutschsprachigen Raum als diskursstiftend für den Topos der Hypermaskulinität« (Wolbring 2015: 369) gilt. Darin wird die hypermaskuline Selbstinszenierung durch eine hyperbolische Überhöhung des männlichen Geschlechtsteils untermalt und gleichsam die Unverwundbarkeit des Rappers sowie dessen Ablehnung des Weiblichen zum Ausdruck gebracht:

»Also red nicht, mich in den Po zu ficken geht nicht
Mein Schwanz denkt von alleine, deiner lebt nicht. [...]

[Hook/Refrain]

Alle Nuten mit viel Geld: Lutscht mein' Schwanz!

Alle Fotzen ohne Hirn: Lutscht mein' Schwanz!

Alle Mädels, die mich mögen: Lutscht mein' Schwanz!

Alle Frauen dieser Welt: Lutscht mein' Schwanz!«

(*Kool Savas* – »LMS«, 1999)

Seither bildet der Phallus als Symbol männlicher Macht und Aggressivität ein wiederkehrendes Motiv innerhalb des deutschsprachigen Rap. Besonders im Gangsta-Rap zeigt sich die Kombination aus aggressiver und gewaltaffiner Phalluszentrierung, Unterwerfung des Weiblichen und der Abwehr von (männlicher) Schwäche als zentrales Motiv.³² Die Herstellung der auf Dominanz und Stärke basierenden männlichen Geschlechtsidentität erfolgt häufig in einer sexualisierten, gewaltgeladenen Sprache.³³ Sex erscheint dabei überwiegend als gewaltförmiger, aktiver Akt der Penetration mit dem Ziel, das Gegenüber zu dominieren: Eine andere Person – oder auch eine Institution (etwa das *Rap Game*) – zu *ficken*,³⁴ bedeutet, diese zu zerstören oder zumindest die eigene dominante Position im jeweiligen Beziehungsverhältnis zum Ausdruck zu bringen (vgl. Goßmann 2012: 101).

Neben verbalen männlichen Machtfantasien manifestiert sich hegemoniale Männlichkeit im deutschsprachigen Gangsta-Rap in der Idealisierung eines hypermaskulinen Körperbildes. Rap im Allgemeinen ist gekennzeichnet durch eine »Überthemenisierung und -visualisierung des männlichen Körpers« (Süß 2019: 33), der – in Abgrenzung zu einem schwachen, oft weiblich konzipierten Körper –

31 Zu diesem Zeitpunkt noch *King Kool Savas*.

32 Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung des Zusammenhangs von phallischer Überhöhung und Ablehnung von Weiblichkeit vgl. Pohl 2019: 231 ff.

33 Beispielhaft hierfür: *Fler* – »Schwanzlutscher« (2015) oder »Fame« (2019), *Capo & Bausa* – »Vossi Bop« (2019).

34 Zur unterschiedlichen Bedeutung des Wortes *ficken* im Rap-Jargon vgl. Bundeszentrale für jugendgefährdende Medien 2016: 29.

als Differenzkategorie fungiert (vgl. ebd.: 31). Im Gangsta-Rap kommt hypermasculinen Körperbildern eine besondere Bedeutung zu. In der über den Gangsta-Rap idealisierten Muskulosität offenbart sich ein körperlicher Gegenentwurf zur schwachen, weiblichen oder effominierten männlichen Geschlechtskonzeption. Die Idealisierung einer besonders kräftigen Physiognomie ist zudem Ausdruck männlicher Größenfantasien, in denen Allmacht, Härte, Kampfbereitschaft und Unangreifbarkeit zentrale Elemente bilden.³⁵

Seit der Hochphase des deutschsprachigen Gangsta-Rap hat der darin vermittelte männliche Körperkult neue Geschäftsfelder eröffnet. Einige Gangsta-Rapper wie *Kollegah* (*Bosstransformation*), *Silla* (*Brust und Bizeps*), *Fler* (*Maskulin IP*), *Mas-siv* (*Prototyp-Programm*) oder zuletzt *Kontra K* (*Quarantäne Home Workout*) haben eigene Trainingsprogramme entwickelt – wenn auch mit unterschiedlichem Erfolg.³⁶ Der Bonner Rapper *SSIO* fungierte 2018 als Werbefigur für die Fitnessstudiodkette *John Reed Fitness* (vgl. *SSIO/John Reed Fitness* 2018). Die Firma *Zec+*, ein Hersteller für Nahrungsergänzungsmittel im Bereich Bodybuilding und Fitness, arbeitete nach eigenen Angaben gezielt mit Gangsta-Rappern zusammen, um eine männlich-jugendliche Zielgruppe zu erreichen (vgl. Lux 2018). Zudem veröffentlicht eine Vielzahl von Gangsta-Rappern über diverse Social-Media-Kanäle regelmäßig Videos, die sie beim Muskel- oder Kampfraining zeigen (vgl. *Animus* 2014; vgl. *Kollegah* 2020, vgl. *Sinan-G* 2020; vgl. Unrau 2014, vgl. *Xatar/Eno* 2019). Die Zurschaustellung von Körpertraining und -formung ist zum einen Ausdruck einer genretypischen Leistungsethik, die unter dem Slogan *Get Rich or die tryin*³⁷ vor allem über den amerikanischen Gangsta-Rap popularisiert wurde. Zum anderen symbolisieren jene zu *Körperpanzern* geformte Statuen Virilität und (physische) Brutalität, die im leistungsorientierten Wettkampf des Battle Überlegenheit, Härte und Durchsetzungsfähigkeit demonstrieren sollen.

³⁵ So heißt es beispielsweise im Lied »Utopischer Körperbau« (2015) des Duisburger Gangsta-Rappers Majuran Ragunathan alias *Majoe*: »Utopischer Körperbau, schieß in die Luft mit der Gun/ Meine Brust ist 'ne Wand, M-A Muskelgigant« (vgl. *Majoe* 2015). *Kollegah* und *Farid Bang* bezeichneten sich im gleichnamigen Lied selbst als »Stiernackenkommendo« (2013). Der Heidelberger Rapper Mousa Amouei alias *Animus* verbindet Bodybuilding-Praktiken mit martialischen Textzeilen: »Hebe das Eisen und forme mein Körper zu einer Maschine/ Und lauf mit erhobener Faust ohne Halt durch die feindliche Linie« (*Animus* – »Anvisieren attackieren«, 2016). Der Berliner Rapper Matthias Schulze alias *Silla* widmete mit »Vom Alk zum Hulk« (2015) ein ganzes Album dem Thema Bodybuilding. Beispielhaft heranzuführen ist außerdem das Musikvideo *Mortel feat. Azad & Nimo* – »PGS« (2017), das unter anderem junge Männer beim Trainieren zeigt.

³⁶ Als bekanntestes Fitnessprogramm gilt *Kollegahs Bosstransformation*, das er seit 2014 vertreibt. *Sillas* Trainingsprogramm *Brust-und-Bizeps* kam ein Jahr später auf den Markt und wurde mittlerweile wieder eingestellt.

³⁷ Dabei handelt es sich um das 2003 erschienene Debütalbum des amerikanischen Gangsta-Rappers *50 Cent*. Das Coverbild zeigt *50 Cent* – oberkörperfrei, muskulös und mit glänzender Haut – hinter einer durchschossenen Glasscheibe (vgl. *50 Cent* 2003).

Dass die Idealisierung trainierter Männerkörper indes auch ein homoerotisches Moment beinhaltet (vgl. Walters 1979: 240 ff.), lässt sich auch in Inszenierungspraktiken deutschsprachiger Gangsta-Rapper beobachten. So wird das Fitnesstraining stets in der homosozialen Männergruppe durchgeführt. Die Zurschaustellung körperlicher Kraft vollzieht sich im Wechselspiel von Narzissmus und Exhibitionismus und zielt dabei auf die Präsentation des jeweiligen Körpers vor einem überwiegend männlichen Publikum.³⁸ In Musikvideos des deutschsprachigen Gangsta-Rap werden die teils nackten, muskulösen Oberkörper als Idealtyp vermittelt und entsprechend zur Schau gestellt. Jedoch werden die zumindest latent homoerotisch konnotierten Darstellungen männlicher Körperlichkeit nicht intendiert und scheinbar nicht als solche wahrgenommen, vermutlich sogar verleugnet und verdrängt. Stattdessen wird offene Homosexualität in Form von Homophobie – also einer Aversion und Feindseligkeit gegenüber Homosexualität – aggressiv abgewehrt.³⁹ Jene (Selbst-)Darstellungsmuster von Gangsta-Rappern decken sich mit Einstellungen von pubertierenden (männlichen) Jugendlichen in hegemonial männlichen Kulturen, bei denen – wie im Gangsta-Rap – insbesondere die Verschränkung von Homophobie mit einer Abwertung von Weiblichkeit verstärkt zu beobachten ist. Pohl (2019) beschreibt jenes Verhalten von männlichen Jugendlichen wie folgt:

»Homophobie gehört ebenso zum integralen Bestandteil hegemonialer Männlichkeit wie die Überbetonung von Heterosexualität bei gleichzeitiger Verachtung und Abwehr der Frauen. Dieser Zusammenhang zwischen psychischer Abwehr von Homosexualität und von Weiblichkeit geht über ein Komplementaritätsverhältnis hinaus. [...] Die Abwehr der Homosexualität verkörpert die mit den unbewussten Weiblichkeitsvorstellungen elementar verbundene Angst vor dem Verlust von Autonomie, Selbst- und Fremdkontrolle. Ein grundlegender Unterschied besteht allerdings zwischen beiden Abwehrformen, denn bei der Frauenverachtung werden angstausslösende innere *Objekte* (Vorstellungsbilder) projiziert und im Außen verfolgt, im Falle der Homophobie jedoch eigene verpönte *Triebregungen* abgewehrt. Frauen repräsentieren das Fremde, Schwule dagegen (zunächst) das Eigene. [...] Die (latente) homoerotische Männerbündelei verstärkt automatisch die mit Homosexualität assoziierte Angst vor Schwäche und fehlender Härte an der Schwelle zur ›reifen‹ Männlichkeit. ›Schwäche‹ und Weichheit gelten in Jugendgruppen ebenso als ›uncool‹ wie Mädchen, die häufig als blöd, zickig, zumindest aber als fremdartige Wesen betrachtet werden. Auf dem Hintergrund der ambivalenten bis feindseligen Einstellung zum Weiblichen müssen als Tendenzen strikt unterdrückt werden, die eine Gefährdung der hypervirilen Selbststilisierung bedeuten.« (Pohl 2019: 328 f.)

38 So sind die bereits genannten Fitnessprogramme von bekannten Gangsta-Rappern ausschließlich für eine männliche Zielgruppe konzipiert.

39 Beispielhaft hierfür: *Bushido* – »Berlin« (2003), *Kollegah* – »Outro« (2008), *Shindy* – »Stress ohne Grund« (2013), *KC Rebell* – »Rebell Army« (2014), *Fler* – »Rap wieder hart« (2015), *Kollegah & Farid Bang* – »Wenn der Gegner am Boden liegt« (2017).

Äußerungen, die auf homosexuelle Praktiken Bezug nehmen, werden im hypermaskulin aufgeladenen Sozialraum des Gangsta-Rap stets in der Semantik des Battle-Rap gelesen, jedoch nicht als Homosexualität affirmierende Aussagen gedeutet. Bemerkenswert ist jedoch die wiederkehrende, teils obsessive Bezugnahme auf homosexuelle Praktiken als Ausdruck der eigenen Dominanz über Männer, wie etwa im Lied »Stress ohne Grund« (2013) von *Shindy feat. Bushido & Haftbefehl* erkennbar wird: »Straßen-Rapper hängen mir am Schwanz und spielen Blasorchester«. Besonders bei *Kollegah* und *Farid Bang* lässt sich eine starke Fixierung auf homosexuelle Praktiken beobachten, bei der kaum noch zu ermitteln ist, ob sich hierin eine Missbilligung von Homosexualität oder eine gewisse Faszination für sie ausdrücken soll:

»[Part I: *Farid Bang*]

[...]

Business mit Cocaine, Mucke, vögeln, cash

Ich hab ungeschützten Sex, denn ich fick Hundesöhne weg

(Ey) Siehst du, wie ich Ikonen fick? Das Benzin ist Bleifrei – die Pistole nicht

Ich ficke ein paar stockschwule Gs heut

Du bist kein Breakdancer, doch du bist Bi-Boy

Bin Boss und erschieße euch, verteile Kugeln

Und bin ich im Knast, will keiner mit Seife duschen«

(*Kollegah & Farid Bang* – »Titan«, 2013)

Neben den durch die Semantik des Battle-Rap ritualisierten Bezugnahmen auf homosexuelle Praktiken wird bestimmten Aussagen, die als homosexuell interpretiert werden können, nicht selten das Additiv *No Homo* angefügt.⁴⁰ Der aus dem amerikanischen Rap entnommene Slang-Ausdruck dient der demonstrativen Vergewisserung der jeweils eigenen Heterosexualität bzw. Nichthomosexualität (vgl. Catucci 2009; Hantzsch 2008; Waak 2012).

5.4.3 Gangsta-Rap als Resouveränisierung einer fragilen Geschlechtsidentität

Bilanzierend lässt sich feststellen, dass in den kulturellen Praxen und Inszenierungsnarrativen des Gangsta-Rap eine Geschlechterhierarchie zum Vorschein

40 Beispielhaft hierfür: *Sentino* – »No Homo« (2005), »Alles O.K.« (2005), »Dann Kommt Her« (2005), »Zum Adel Verpflichtet« (2006), »European Gigolo« (2007), »Party wie ein Rock Star« (2007); *Chakuza & Nyze* – »No Homo« (2006); *Manuellsen* – »Guntongue« (2006); *KC Rebell feat. PA Sports, Kee-Rush & Manuellsen* – »Vor-Bye (Pottweiler Remix)« (2008); *Sido feat. Haftbefehl* – »2010« (2010); *Shindy feat. Bushido* – »Nikotin und Alkohol« (2014); *Eko Fresh* – »No Homo« (2010).

kommt, in der Männlichkeit symbolisch mit gesellschaftlicher Macht und Herrschaft verknüpft wird. Die in den Texten des deutschsprachigen Gangsta-Rap zu beobachtende Verachtung von Weiblichkeit, die Abwehr von offener Homosexualität sowie die Überbetonung und Idealisierung männlicher Körperkraft lassen in Anknüpfung an die sozialpsychologischen Überlegungen Pohls (2009) und Forsters (2007) auf eine fragile und verunsicherte Geschlechtsidentität schließen, die von den Protagonisten des Gangsta-Rap eine permanente Resourcenveränisierung erfordert.⁴¹ Im stetigen Kampf um Deutungshoheit innerhalb der männlich-hegemonialen Subkultur des Gangsta-Rap muss die hypermaskuline Geschlechtsidentität immer wieder als eine den Frauen ebenso wie anderen Männergruppen überlegene Form von Männlichkeit erzählt beziehungsweise reproduziert werden. Durch die Integrierung des Wettbewerbscharakters und der sexualisierten, gewaltaffinen Semantik des Battle-Rap in den deutschsprachigen Gangsta-Rap bietet dieser einen Fantasieraum, in dem männliches Omnipotenzgebaren und gewaltgeladene Sexualität als kulturelle Sinnangebote vermittelt werden.⁴² In den narzisstischen Größenfantasien wird ein Autoritätsanspruch formuliert, der jedoch stets von anderen Protagonisten des Feldes in Frage gestellt wird und daher im Modus des *Battle* permanent verteidigt werden muss. Der drohende Verlust der autoritätsgebundenen Sprecherposition wird letztlich als Form der Entmännlichung interpretiert.

Häufig wird im Gangsta-Rap der *Battle* als reale Kampfansage formuliert (vgl. Werner 2005: 154 f.) und im äußersten Fall von Kontrahenten auch als solcher gedeutet und erwidert. Nicht selten werden verbal geäußerte Abwertungsfantasien aus der Musik in die soziale Realität transportiert und beispielsweise in Form von öffentlichkeitswirksam ausgetragenen Konflikten (sog. *Beefs*) auf Social Media oder gar im persönlichen Umfeld der Akteure weitergeführt (vgl. Wolbring 2018: 35). So kann das Sprechduell Anlass zum tatsächlichen körperlichen Kräftemessen einzelner Akteure oder Akteursgruppen werden mit dem Ziel, das jeweilige Ansehen der Protagonisten auf dem subkulturellen Feld zu verteidigen oder wiederherzustellen (vgl. Wolbring 2018: 36).⁴³ Dabei wird häufig über Arrangements diverser Gangsta-Rapper mit Akteuren aus dem Bereich der organisierten Kriminalität berichtet, die in Konfliktsituationen für eine entsprechende Rücken-deckung sorgen sollen (vgl. Gerhardt 2019). Dieser Eintritt in den Männerbund

41 Zur Bedeutung der Gewalt als Mittel zur Resourcenveränisierung von Männlichkeit vgl. Forster 2007: 13 ff.

42 Zur jugendlichen Rezeption von sexuell gewaltgeladenen Rap-Texten vgl. Herschelmann 2013: 59 ff.

43 Im Mai 2019 sorgte die Auseinandersetzung zwischen den beiden Rappern *Manuellsen* und *Animus* für Aufsehen. Der Streit zwischen den ehemaligen Weggefährten gipfelte in der Veröffentlichung eines Handyvideos, das u. a. den Wuppertaler Gangsta-Rapper *Manuellsen* beim tätlichen Angriff auf *Animus* zeigt (vgl. *Vice* 2019). Im August 2020 wurde *Manuellsen* wegen gemeinschaftlicher Körperverletzung zu 15 Monaten Haft auf Bewährung verurteilt (vgl. Rubach 2020).

wird im Rap-Jargon – wie bereits erläutert – als *sich Rücken holen* bezeichnet (vgl. STRG_F 2019). In dieser metaphorischen Beschreibung des Schutzsuchens wird wiederum die Bedeutung von körperlicher Stärke betont.

Die hypermaskuline Selbstinszenierung, die Darstellung hegemonialer Männlichkeitsmuster sowie der genrespezifische Geschlechtshabitus von Gangsta-Rappern decken sich mit Verhaltensmustern männlicher Jugendgangs, die Pohl (2019) wie folgt beschreibt:

»Ausgrenzung von Weiblichkeit und Verachtung von Frauen (bis zum Haß); organisierte latente, bei gleichzeitiger Angst vor manifester Homosexualität, die strikt abgewehrt wird (Homophobie); Zelebrierung [sic] eines Ideals von männlicher Härte und Durchsetzungsvermögen, verbunden mit Omnipotenzgehebe und der Illusion selbstschöpferischer Autonomie; phallischer Exhibitionismus, Narzißmus und phallisch getönte Aggressivität usw. – eine Mischung, mit der projektiver Haß und Gewaltbereitschaft als Ausdrucks- und Kompensationsmittel untrennbar verbunden sind.« (Pohl 2019: 31, Fußn. 22)

Auch in der im deutschsprachigen Gangsta-Rap vermittelten Männlichkeitsideologie vollzieht sich die Geschlechterordnung im Kampf. Die Leistungskraft muss innerhalb der homosozialen Männergemeinschaft bewiesen und von der Gruppe anerkannt werden. Im Kampf um hegemoniale Männlichkeit, bei der Inszenierung von Omnipotenz sowie bei der Abwehr von Weiblichkeit, Homosexualität und männlicher Schwäche werden sexualisierte und phallozentrische Sprachbilder herangezogen.⁴⁴ Dabei vermischen sich hypermaskuline und autoritär-aggressive Sinn- und Identifikationsangebote mit dem Versprechen, die prekarierte Männlichkeit durch autoritäre Führerschaft zu stabilisieren.

5.5 Autoritarismus im Gangsta-Rap

Rap wird üblicherweise im Gestus der Selbstüberzeugung praktiziert. Dabei wirken MCs als zentrale Protagonist:innen des (Rap-)Geschehens: Sie stehen typischerweise in der sogenannten *Cypher*,⁴⁵ rappen auf der Bühne und unterhalten dabei das Publikum, treten in einen Wettbewerb mit anderen MCs und betonen

44 Beispielhaft ist hier das Lied »Saudi Arabi Money Rich« (2014) von *Haftbefehl* anzuführen: »Mir doch Schwanz, was du Schwanz so komponierst/ Ich komm' von hier, du kommst von da, fick deine Ma, hast du kapiert?/ Von Frankfurt bis nach Montpellier/ Ich fick' den Paten und seinen Consigliere/ Und schmuggel' über Neapels Hafen Tonnen Schnee/ Hafti Abi, Teflon Don regiert und wenn die Straße spricht/ Zittern Arschgefickte ein paar Tage und sie sagen nichts/ Du weißt, wie die Lage ist, weißt, wer der Babo ist/ Und das Rohr, in das du gerade blickst, vollautomatisch ist/ Azzlack ist die Clique, H-A-F-T Prototyp/ Ich soll ihnen erzählen von meinem Major-Deal, den ich mit Penis unterschrieb.«

45 Hip-Hop-Jargon für Freestyle-Situation, meist in einem überschaubaren Kreis von Zuhörenden bzw. Mitwirkenden.

je nach situativem Kontext mal mehr, mal weniger nachdrücklich die Überlegenheit der eigenen Sprecherposition. Neben jenem Sprechermonopol bestimmt das Authentizitätsversprechen die Sprecherrolle der MCs (siehe Kapitel 5.2). Beides wird beim Rappen häufig durch eine spezifische Intonation verstärkt, indem »die meisten Raps von sicheren, festen, bevorzugt tiefen, männlichen Stimmen intoniert werden, wobei eine emotional distanzierte, coole Sprechweise besonders beliebt ist. Fragende, erstaunte, zärtliche oder unsichere Sprechweisen sind dagegen – ganz anders als etwa beim Gesang – unüblich« (Wolbring 2015: 430). Zwar muss diese Beobachtung vor dem Hintergrund eines zunehmenden Erfolgs von weiblichen Rapperinnen, der Entstehung neuer Rap-Genres wie dem *Trap* oder dem *Cloud-Rap* sowie der Entwicklung von stimmenverfremdender Produktionstechniken (z. B. *Autotune*-Technik) präzisiert werden. Für den deutschsprachigen Gangsta-Rap behält die Analyse hingegen nach wie vor ihre Gültigkeit: Im männerdominierten Sozialraum des Gangsta-Rap, in dem um Anerkennung und Deutungshoheit konkurriert wird, erfährt jenes Sprechverhaltensmuster, das auf die Betonung von Autonomie, Überlegenheit und Durchsetzungsfähigkeit abzielt, eine Zuspitzung.

5.5.1 Selbstüberzeugung und Selbsttheroisierung

Die im Rap angelegte Betonung der eigenen Autorität wird im Gangsta-Rap zum integralen Bestandteil der narzisstischen Inszenierung eines männlichen Heroismus. Narrative von starker, kämpferischer Männlichkeit wurden über Jahrhunderte in antiken Heldenerzählungen, religiösen Mythen, mittelalterlichen Legenden und modernen Erzeugnissen der Populärkultur tradiert (vgl. Bröckling 2020: 24 ff.).⁴⁶ Zentrale Elemente heroischer Heldenerzählungen sind nach Bröckling zum einen die Exzeptionalität der Helden, die ihnen von Verehrenden zugeschrieben wird und auf Basis derer sie ihre eigene Machtposition legitimieren (vgl. ebd.: 26). Zum anderen sind die Narrationen durch ein Streben der Helden nach Transgression charakterisiert, das sich sowohl in ihrem Aufbegehren gegen ungerechte Verhältnisse als auch in ihrem Engagement für die Etablierung einer gerechten Ordnung – meist unter Anwendung von Gewalt – äußert (vgl. ebd.: 29 ff.). Ihr Wirken artikuliert sich stets im Kampf (*Agonalität*) und häufig bilden kriegerische Auseinandersetzungen ihr Handlungsfeld, auf dem sie sich unter hohem Risiko bewähren (vgl. ebd.: 32 ff.). Traditionellen Heldennarrativen liegen zudem binäre, gar dichotome Geschlechtervorstellungen

⁴⁶ Den Gedanken, die Gangsta-Rap-Figuren im Kontext von Bröckings Postheroismus-Theorie zu untersuchen, entnehme ich Seeliger 2021a: 138 ff.

gen zugrunde, in denen kämpferische Männlichkeit idealisiert wird (vgl. ebd.: 40 ff.). Weiter bemisst sich die Heldenhaftigkeit an der Opferbereitschaft der Protagonisten, was die Dramatik der Erzählung zusätzlich steigert – besonders dann, wenn sie im Märtyrertod kulminiert (vgl. ebd.: 43 ff.). Nicht selten liegt den heroischen Erzählungen also eine tiefe Tragik inne, »schon weil Heroen ohne jede Konfrontation mit Scheitern und Schuld beziehungsweise ohne die Neigung zur Hybris allzu glatt und bieder erscheinen würden. Charismatisch aufladen lassen sich die triumphierenden ebenso wie die tragischen« (ebd.: 50 f.).

Helden erscheinen also nicht als bloße Identifikationsfiguren, vielmehr sind sie Gegenstand kollektiver Projektionen und narzisstischer Wunschvorstellungen. Ihre Geschichten wecken Leidenschaften, indem sie Affekte und Emotionen ihres Publikums berühren (ebd.: 53 ff.). Im Gangsta-Rap erfahren jene Heldennarrationen eine subkulturelle Prägung. Mit Rekurs auf Bröckling erkennt Seeliger (2021) eine für den Gangsta-Rap spezifische Heldennarration, die sich in der Idealisierung einer »migrantischen Aufsteigermännlichkeit« (Seeliger 2021a: 154) zeigt. Für diese These spricht, dass die im Gangsta-Rap beschriebenen und von seinen Vertretern propagierten devianten Lebensentwürfe durch einen permanenten Modus der Bewältigung von Problemlagen gekennzeichnet sind. Mit Blick auf jene subkulturell vermittelten Krisendiskurse verweisen Kleiner und Nieland (2007) darauf, dass es sich beim Gangsta-Rap um eine »Geschichte von Grenzerfahrungen und Grenzziehungen [handelt], der es nicht um Versöhnung und Dialog mit der Gesellschaft, von der sie marginalisiert und ausgeschlossen werden, geht« (Kleiner/Nieland 2007: 239). Stattdessen bilden sich im Gangsta-Rap Macht- und Überlegenheitsdiskurse ab, die wiederkehrend den Identitätstypus des Einzelkämpfers hervorbringen. Beispielhaft ist hier das Lied »Einzelkämpfer« (2007) von *Kollegah*, in dem er – aus Sicht der dritten Person – seine persönliche, von unzähligen Widerständen und Rückschlägen geprägte Aufstiegsgeschichte inszeniert:

»Und er denkt: ›Ey, verdammt ist dieses Leben 'ne Bitch!‹
 Weil er im Elend sitzt und scheinbar jeder gegen ihn ist
 Doch er bleibt stehen und ist der, der die Faust ballt wie Fighter
 Und auch falls nicht einer an ihn glaubt, macht er weiter
 Auch, wenn tausend Neider ihn klein kriegen wollen
 Ihm sein Erfolg nicht gönnen, ihn bloß scheitern sehen wollen
 Er verteidigt sein Stolz mit aller Kraft bis zum Ende
 Keiner schafft's ihn zu bremsen, weil er gemacht ist zum Kämpfen
 Und im Zweifelsfall allein gegen alle
 Der Weg ist steinig, doch kein Stein bringt ihn so einfach zum Fallen
 Es kommen Zeiten, wo mal das Geld nicht reicht
 Doch er verfällt nicht gleich in Selbstmitleid

Nein, denn es geht im Leben hoch und down
 Und er steht vom Boden auf mit stets erhobenem Haupt
 Gibt nie auf, denn Gott hilft dem wieder nach oben
 Der auch bei stärkstem Regen auf den Regenbogen vertraut!

[Hook/Refrain]

Und auch in den härtesten Zeiten kennt er keine Verzweiflung
 Denn er ist der Einzelkämpfer
 Gibt bei Stress niemals auf, ballt fest seine Faust
 Sein Schicksal ist vorbestimmt und er macht das Beste daraus
 Und auch in den härtesten Zeiten, kennt er keine Verzweiflung
 Denn er ist der Einzelkämpfer!
 Und er weiß nicht, was kommt und was das Leben ihm noch bringt
 Doch er weiß, er kämpft bis Gott seine Seele zu sich nimmt»
 (*Kollegah* – Einzelkämpfer, 2007)

In seinen autobiografischen Textzeilen beschreibt sich *Kollegah* als Person, deren soziales Verhalten zwischen moralischer Dignität und heldenhafter Devianz oszilliert. Sein Vorgehen ist durch Tugend- und Ehrenhaftigkeit gekennzeichnet. Der feste Glaube an den eigenen Exzeptionalismus bzw. die eigene Auserwähltheit von Gottes Gnaden lässt ihn allerlei Krisen meistern. Im Mittelpunkt steht jedoch auch die Heroisierung der eigenen Autorität, die im Zweifelsfall Gewalt gegen andere legitimiert. Damit changiert *Kollegahs* Einzelkämpfer zwischen pro- und antisozialem Verhalten.

5.5.2 Der (anti)autoritäre Einzelkämpfer

Dem Identitätstypus des Einzelkämpfers, der in unzähligen Liedern des Gangsta-Rap verhandelt wird,⁴⁷ liegt eine autoritäre Identifikationsstruktur zugrunde. Zwar verleihen sich Gangsta-Rapper in ihrer Selbstbeschreibung oft ein antiautoritäres Persönlichkeitsbild, indem sie erklären, gegen bestehende gesellschaftliche Verhältnisse zu agieren. Entgegen dieser Selbstdeutung zeigt sich auf der unbewussten Ebene jedoch eine zutiefst autoritäre Haltung gegenüber der sozialen Umwelt, da sich das »Individuum in der Figur des Einzelkämpfers absolut [setzt]. Indem es dabei seine Autorität in sich selbst begründet, wird es von einer antiautoritären Kämpferfigur zu einer autoritären Herrscherfigur«⁴⁸ (Ebrecht-

⁴⁷ Im Rahmen dieser Studie ließen sich über 50 Lieder des deutschsprachigen Gangsta-Rap ermitteln, in denen das Motiv des Einzelkämpfers bedient wird.

⁴⁸ Ebrecht-Lehrmann (2019) zeichnet die Kulturgeschichte des Einzelkämpfers nach und zieht dabei eine Verbindung zur Selbstinszenierung deutschsprachiger Rapper der Gegenwart. In ihrer Analyse beruft

Lehrmann 2019: 31). Charakteristisch für das narzisstische Identitätsmuster des Gangsta-Rap-Individuums ist die Bestätigung, die es aus sozialer Ausgrenzung und Anfeindung bezieht. Im Gangsta-Rap vollzieht sich die narzisstische Größenfantasie nicht allein in *Abgrenzung*, sondern vielmehr in *Abwertung* anderer, wie im Lied »Jeder meiner Freunde« (2014) von *Bushido* erkennbar ist:

»Yeah, es ist Sonny Black, deutscher Rap hat Angst
Denn ich komm zurück und nehm' dir deine Freundin weg, du Schwanz
Ich bin immer noch der Chef, hart wie Granit
Meine Stadt ist auch bei Tag Anthrazit, Westberlin, Nutte!
Deine reichen Bastard-Eltern essen Muscheln
Ich komm in deine Uni und ruf »Ihr seid alle Schwuchteln!«
Yeah, es ist Tempelhof, Schöneberg, Gangsterflow
Du willst gerne meine Stadt erkunden? Hier ist Endstation
Ich trag Cordon Sport, Carlo Colucci, Shox
Der vor dem Gucci-Shop ein paar Touris boxt
Nutte, halt die Fresse, wenn der King rappt
Es ist Deep Impact, ich klatsch dich an die Wand wie ein Insekt yeah
Deine schwule Clique hängt im Bierzelt
Ich bau mir eine Villa und die Teppiche sind Tierfell
Und mich zu dissen grenzt an Blasphemie
Ich komm zum Aprés Ski und kacke in dein Bier, guten Appetit

[Hook/Refrain]

Du machst Welle vor den Kids, schiebst 'nen Harten für die Leute
Jeder meiner Freunde fickt jeden deiner Freunde
Wir kommen, wenn du Fotze schläfst und rauben deine Träume
Jeder meiner Freunde fickt jeden deiner Freunde
Die Straßen sind in meiner Hand, ihr klettert auf die Bäume
Jeder meiner Freunde fickt jeden deiner Freunde
Du willst diskutieren, doch ich kenne keine Reue
Jeder meiner Freunde fickt jeden deiner Freunde«
(*Bushido* – »Jeder meiner Freunde«, 2014)

Im Liedtext werden die Lebensentwürfe und milieuspezifischen Geschmacks-ideale der Mittel- und Oberschicht nicht nur abgewertet. Unübersehbar ist vielmehr ein Bedürfnis nach Dominanz über Personen, Personengruppen und schließlich über ganze soziale Milieus. Dabei sind es besonders Orte der bür-

sich Ebrecht-Lehrmann auf Lieder unterschiedlicher Rap-Genres. Aufgrund der fehlenden genrespezifischen Trennschärfe bleiben bei der Einordnung der Liedinhalte wichtige Implikationen unbeachtet wie etwa der sozialkritische Impetus des Liedes »Alle gegen alle« (2017) der Formation *Zugezogen Maskulin*, das als Ablehnung der Einzelkämpfer-Idealisierung interpretiert werden müsste.

gerlichen Mehrheitsgesellschaft – ein gehobenes Restaurant, die Universität, Touristenorte, Bierzelt, Après-Ski –, die von *Bushido* sabotiert oder gar zerstört werden.⁴⁹ Jedoch bedient *Bushido* in seinen Gewaltfantasien nicht nur Motive des rebellischen Einzelkämpfers, sondern betont gleichzeitig die Stärke des eigenen Kollektivs («Jeder meiner Freunde fickt jeden deiner Freunde»). Damit wird eine Ambivalenz in der sozioemotionalen Haltung deutlich, die auch bei nahezu allen anderen Vertretern des Gangsta-Rap erkennbar ist: Hinter dem starken Individuum steckt sehr häufig ein starkes Kollektiv. Allerdings zeigen sich hinsichtlich des Status des Gangsta-Rappers innerhalb des Männerbundes unterschiedliche, teils konträre Darstellungen. In ihrer Selbstinszenierung in Liedern oder Musikvideos führen Gangsta-Rapper die Rangordnung innerhalb des Kollektivs in der Regel an. Sie stehen der eigenen *Crew* bzw. der *Entourage* vor, deren Mitglieder sich in der zweiten Reihe hinter den Rappern formieren.⁵⁰ Allerdings kursieren abseits der subkulturellen Selbstvermarktung (Medien-)Berichte, die das Anführerimage in Frage stellen. Berichte über Arrangements mit Personen und Personengruppen aus dem Milieu der organisierten Kriminalität nähren erhebliche Zweifel daran, dass der Anspruch auf Anführerschaft auch im echten Leben realisiert wird. Mehr oder weniger offen wird über die Funktion des *Rückens* gesprochen, einer Gefolgschaft, der sich Gangsta-Rapper letztlich als Schutzsuchende zu unterwerfen scheinen (vgl. Kapitel 5.2).

5.5.3 Gangsta-Rapper als autoritäre Charaktere? Genre-Inszenierungen im Spiegel autoritarismustheoretischer Modelle

Die Tendenz des autoritären Individuums zur Unterwerfung unter eine höhere Autorität ist nur auf den ersten Blick ein Paradoxon. Bereits in den »Studien zum autoritären Charakter« (2017 [1950]) der Forscher:innengruppe um El-

49 Laut Seeliger (2018) sind solch autoritäre und auf Destruktivität abzielende Gangsta-Rap-Images als Gegenidentitäten zu begreifen, die im Krisendiskurs um migrantische Männlichkeit eine Radikalisierung erfahren: »Dass Genrevertreter wie *Bushido* bei der Inszenierung solcher Gegenidentitäten symbolisch aus dem Vollen schöpfen können, ist zu wesentlichen Teilen dem skizzierten Krisendiskurs geschuldet. Die reißerischen Darstellungen migrantischer Delinquenz bieten daher den symbolischen Rohstoff für die kulturindustrielle Inszenierung von Gangsta-Rap-Images. Es ist zu vermuten, dass die heroisierte Darstellung von (vor allem migrantischen) Dominanz- und Delinquenzmotiven hierbei eine besondere Attraktivität auf das Publikum ausübt, weil sich darin latente eigene Fantasien verwirklichen lassen. Die Figur des migrantischen Fremden wirkt bedrohlich und verlockend zugleich und bietet durch die Distanz zum Selbst des Betrachters eine geeignete Projektionsfläche für verdeckte Wünsche und Sehnsüchte« (Seeliger 2018).

50 Hierfür beispielhaft sind die Beiträge von deutschsprachigen Gangsta-Rappern für das YouTube-Format »Halt die Fresse!« (vgl. *Aggro.TV* 2021).

se Frenkel-Brunswik, Daniel J. Lexington und R. Nevitt Sanford und unter Leitung des Soziologen Theodor W. Adorno wurden die Implikationen eines kollektiven Narzissmus bzw. einer Steigerung des Selbstwertgefühls durch die Teilhabe an einem autoritären Kollektiv näher untersucht. Ursprünglich zielten die Studien auf eine empirische Untersuchung des autoritären Potenzials innerhalb der amerikanischen Gesellschaft der 1940er Jahre. Unter Bezugnahme auf psychoanalytische Theoreme und in Anwendung von Methoden der empirischen Sozialforschung waren die Forscher:innen »an der Hypothese orientiert, dass die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Überzeugungen eines Individuums häufig ein umfassendes und kohärentes, gleichsam durch eine »Mentalität« oder einen »Geist« zusammengehaltenes Denkmuster bilden, und dass dieses Denkmuster Ausdruck verborgener Züge der individuellen Charakterstruktur ist« (Adorno 2017 [1950]: 1). In Anknüpfung an Erich Fromms Konzept des autoritären Charakters (vgl. Fromm 1987 [1936]: 77 ff.) ging es den Forscher:innen um die Frage, inwieweit Individuen aufgrund einer spezifischen Persönlichkeitsstruktur antidemokratischen Bewegungen zuneigten und inwiefern sich jenes autoritäre Potenzial innerhalb einer Gesellschaft in einem sozialdiagnostischen Grundmodell operationalisieren ließe.⁵¹

Bei der repräsentativen Befragung unterschiedlicher Milieus der US-amerikanischen Gesellschaft sollten insbesondere subtile Fragestellungen Rückschlüsse auf die latenten Strukturen der antidemokratisch-autoritären Einstellungen liefern (vgl. Adorno et al. 2017 [1950]: 18 ff.). Allerdings zielte die Untersuchung nicht etwa auf die Ermittlung spezifischer psychischer Dispositionen von Individuen, sondern auf die Herausbildung von Merkmalen der gesellschaftlichen Ordnung und der politischen Kultur, die sich in der (autoritären) Charakterstruktur abbilden (vgl. ebd.: 2 f.). Dabei ermittelten Adorno et al. verschiedene Dimensionen autoritärer Einstellungsmuster, die maßgeblich durch antisemitische, ethnozentristische und sozialdarwinistisch-ökonomische Neigungen bestimmt sind. Um die jeweiligen ideologischen Konfigurationen methodisch erfassen zu können, wurden drei Skalen entwickelt – die *AS-Skala* (Antisemitismus-Skala), *E-Skala* (Ethnozentrismus-Skala) sowie die *PEC-Skala* (politisch-ökonomischer Konservatismus) –, die später zur mehrdimensionalen *F-Skala* (Faschismus-Skala) weiterentwickelt wurden (ebd.: 62 ff.).

Das autoritarismustheoretische Modell der *Studien zum autoritären Charakter* dient hier als Analyseschema, um die Selbstdarstellungen von Gangsta-Rappern und die dahinterstehende implizite und somit den Rezipient:innen vermittelte autoritäre Sinnproduktion zu beschreiben. Im Mittelpunkt dieser

51 Zur Weiterentwicklung mentalitätstheoretischer Modelle zur Erforschung autoritärer Einstellungsmuster vgl. Müller 2019: 48 ff.

vergleichenden Analyse stehen also die autoritäre Inszenierung und Praxis innerhalb des deutschsprachigen Gangsta-Rap, nicht das Ergebnis einer quantitativen und qualitativen Befragung seiner Interpreten.⁵² Die mentalitätstheoretischen Erkenntnisse sind für die Untersuchung des Gangsta-Rap dennoch gewinnbringend, da seine Vertreter in ihrer Selbstinszenierung autoritär agieren, und zwar unabhängig davon, ob dies tatsächlich auf einer individuellen, autoritär strukturierten Mentalität gründet. Eine vergleichende Untersuchung zielt somit weniger auf die latenten, verborgenen Züge autoritärer Denkmuster von Gangsta-Rappern als vielmehr auf ihre explizit, also mehr bewusst als unbewusst nach außen getragene autoritäre Selbstinszenierung und Agitation. Dabei dienen die Erkenntnisse aus den *Studien zum autoritären Charakter*, insbesondere das psychodynamische Verhältnis der *F-Skala*-Variablen, als Analysefolie.

Mit über 40 Items (bzw. Aussagesätzen) bildet die *F-Skala* die Gesamtheit des psychodynamischen Schemas des autoritären Charakters ab. Mit ihr konnten latente Dispositionen der autoritären Persönlichkeit gemessen werden, die – wie sich zeigte – maßgeblich durch ein mehr oder minder dynamisches Verhältnis von neun Variablen strukturiert ist: *autoritäre Unterwürfigkeit, Konventionalismus, autoritäre Aggression, Antiintrazeption, Aberglaube und Stereotypie, Machtdenken und Robustheit, Destruktivität und Zynismus, Projektivität sowie Sexualität* (ebd.: 81 ff.). Diese Dispositionen, so die These der Forscher:innen, kann sich zu einem autoritären Syndrom verdichten: dem autoritären Charakter. Darüber hinaus liefert die Studie Erkenntnisse hinsichtlich der Psychodynamik der autoritätsgebundenen Persönlichkeit. Für die Empfänglichkeit autoritär-antidemokratischer Ideologien ist demnach keineswegs entscheidend, ob sich alle Dimensionen des Syndroms gleichermaßen abbilden, sondern in welcher Kombination die Variablen der *F-Skala* auftreten. Zudem betonten die Autor:innen den »funktionale[n] Charakter des Antisemitismus« (ebd.: 110): Die autoritätsgebundene Persönlichkeit findet im Antisemitismus ein Ventil, um ambivalente – also autoritäre und sogleich rebellische – Neigungen innerhalb der eigenen Psychodynamik abzuleiten (vgl. ebd.).

Eine vergleichende Betrachtung autoritär-aggressiver Inszenierungspraktiken von Gangsta-Rappern zeigt, dass wesentliche Merkmale ihrer Selbstinszenierung mit den von Adorno et al. ermittelten konstitutiven Elementen des autoritären Charakters korrespondieren. Anders gesagt: Nahezu alle in der *F-Skala* ermittelten Variablen des autoritären Syndroms finden sich in unterschiedlicher Deutlichkeit und Häufung in den Inszenierungspraktiken des deutschsprachigen

52 Wenngleich dies sicherlich ein – in vielerlei Hinsicht – erkenntnisversprechendes Forschungsdesiderat wäre.

Gangsta-Rap wieder.⁵³ Dabei lässt sich die bereits erwähnte *autoritäre Unterwürfigkeit* beobachten und mit ihr die Unterwerfung von Gangsta-Rappern unter eine als Schutzmacht berufene Autorität (der Rücken). Aber auch weitere Variablen des autoritären Syndroms – insbesondere *autoritäre Aggression, Machtdenken und Robustheit, Destruktivität und Zynismus, Projektivität, Aberglaube und Stereotype* sowie *Sexualität* – treten in unterschiedlicher Ausprägung und Häufung in der Selbstinszenierung von Gangsta-Rappern zum Vorschein:

Autoritäre Aggression. Diese Variable beschreibt die Tendenz des *autoritären Charakters*, Menschen ausfindig zu machen, die konventionelle Werte missachten, und diesen gegenüber ein hohes Strafbedürfnis zu hegen. Legt man diese Variable als Analysefolie auf die Inhalte des Gangsta-Rap an, offenbart sich eine Ambivalenz. Zwar kennzeichnet den Gangsta-Rap ein permanentes Streben nach moralischer Transgression, zugleich lässt sich aber in einer Vielzahl seiner Lieder eine Idealisierung und Verteidigung konventioneller Werte beobachten. Die Erzählungen des Gangsta-Rap sind – trotz ihres normverletzenden Impetus – häufig mit regressiven und teils rigiden Vorstellungen von Ehre verbunden. In den mentalitätstheoretischen Forschungen von Adorno et al. wird die Bedeutung von Ehre und Ehrverlust bei der Beurteilung der Variable *autoritäre Aggression* durch ein eigenes Item ermittelt: »Wer unsere Ehre beleidigt, muss auf jeden Fall bestraft werden« (ebd.: 82). Diese Aussage taucht sinngemäß in einer Vielzahl von Liedern des deutschsprachigen Gangsta-Rap auf.⁵⁴ Auch der Verlust von Ehre und die daraus folgende aggressive Psychodynamik wird im Gangsta-Rap verhandelt. So wird einem Gegner in Battle-Kontexten häufig der Besitz von Ehre abgesprochen, um ihn herabzuwürdigen. Dies zeigt sich besonders in sogenannten *Diss-Tracks*, also Liedern, in denen Streitigkeiten zwischen Rappern oder Rap-Gruppierungen verhandelt werden.⁵⁵ Zudem lassen sich in den *Diss-*

53 Die Dimensionen *Konventionalismus* und *Antintrazeption* eignen sich nicht als Analysefolie.

54 Beispielfhaft sind folgende Textzeilen: »Mann, überall Probleme, ich regel« sie, es geht hier um die Ehre« (Fler – »Bis zum Hals in der Scheiße«, 2010), »Einzelhaft dafür, Bruder, nehmen wir wie nichts, damit keiner mit der Ehre von uns fickt« (PA Sports – »Popshop«, 2011), »Alpha heißt Ehre bis zum Tod wie ein Harakiri-Schwert« (Gent & Kollegah – »Paramilitär«, 2019), »Wenns um Ehre geht, dann shootet man mit Blei« (Massiv feat. Ramo – »Hunger und Frust«, 2019), »Kodex ist: Loyal, Stolz und Ehre bis zum Ende« (Manuellsen feat. Haftbefehl & Twin – »Da Real«, 2019), »Digga, Angriff is für immer, keiner fickt mit meiner Ehre« (Manuellsen – »2 Meter«, 2020), »Geht es um Ehre fällt ein Schuss.« (Play69 & 18 Karat – »I'm A Criminal«, 2020), »Gebe einen Fick auf verletzte Gefühle, weil ich bin ein Mann und ich kämpf« für die Ehre« (Miami Yacine – »Europol«, 2020)

55 Beispielfhaft hierfür sind »Hollywoodtürke« (2004) von Fler, »Flerräter« (2005) und »Leben und Tod des Kenneth Glöckler« (2013) von Bushido oder »Junge mit Carazza« (2014) von Animus.

Tracks zentrale Komponenten der *autoritären Aggression* beobachten wie etwa ein hohes Strafbedürfnis sowie sadistische, meist sexuelle Erniedrigungsfantasien.⁵⁶

Sexualität. Im autoritären Syndrom ist mit der Variable *Sexualität* eine übertriebene Beschäftigung mit Sexualität und eine harsche Verurteilung sexueller Umtriebe verbunden, darunter insbesondere Homosexualität sowie eine negativ konnotierte Unterstellung sexueller Exzesse in sozial überlegenen Machtzirkeln. Darüber hinaus lässt sich bei den *Highscorern* in diesem Bereich der *F-Skala* eine Strafsucht gegenüber Sexualverbrecher:innen und Personen oder Personengruppen beobachten, die sexuelle Normbrüche begehen (vgl. Adorno et al. 2017 [1950]: 61 f.). Wie bereits im Teilkapitel zur Hypermaskulinität beschrieben, bildet eine übertriebene Auseinandersetzung mit sexuellen Handlungen einen zentralen Topos des Gangsta-Rap. Dabei werden sexuelle Praktiken meist als Unterwerfungs- bzw. Dominanzgesten verstanden, Homosexualität wird in Form von Homophobie aggressiv abgewehrt und verurteilt. Phalluszentrierung sowie eine übermäßige sexuelle Potenz gelten als zentrale Männlichkeitsideale und werden als Merkmale der eigenen Stärke inszeniert. Sexuelle Umtriebigkeit wird hingegen (vermeintlich promiskuitiven) Frauen vorgeworfen oder gesellschaftlichen Machteliten zugeschrieben.⁵⁷ Als sexuell straffbares Verhalten wird insbesondere Kindesmissbrauch erwähnt und dabei physische Gewalt gegenüber pädophilen Straftätern befürwortet beziehungsweise eine gewaltsame Bestrafung von Pädophilen gefordert.⁵⁸

56 Beispielhaft hierfür sind die Lieder »Aktive Sterbehilfe« (2008) von *Favorite*, »Fanpost« (2009) und »Fanpost 2« (2016) von *Kollegah*, »Money Boy« (2014) von *KC Rebell feat. Majoe* oder »Schluss mit dem Gerede« (2015) und »Wenn dein Kiefer bricht« (2015) von *Bushiido*.

57 Beispielhaft »Hang the Bankers« (2014) von *Haftbefehl feat. Olexesh*.

58 So rappt *Farid Bang* Textzeilen wie »Töte Pädophile, ich werd' Märtyrer wie Limousinen« (*Farid Bang – »Ich bin Jean Claude van Damme«*, 2010), »Ficke Pädophile mit der Pumpgun« (*Kollegah & Farid Bang – »Bossmodus«*, 2013), »Zwei Glocks, drei Messer, wir richten Pädophile hin« (*Kollegah & Farid Bang – »Adrenalin«*, 2013) oder »Für Promo werd' ich einen Kinderschänder töten« (*Farid Bang – »Real Madrid«*, 2016). Beispielhaft sind außerdem »Ich bleib, wie ich bin« (2006) von *Fler*, »Feierabend« (2010) von *Summer Cem feat. Farid Bang* oder »Nicht mit uns« (2012) von *RAF Camora* anzuführen. Im Lied »Contraband« (2015) fordert *Snaga* die »Todesstrafe für Kinderschänder« (*Fard & Snaga – »Contraband«*, 2015). Beim Berliner Rapper *Kontra K* taucht das Thema Kindesmissbrauch in mehreren Liedern auf, u. a. »Rebellion« (2007), »Kinderschreck« (2008), »Ich hab es satt« (2010), »Wieder ein Tag« (2010), »Immer noch nicht satt« (2012), »Wieso? Weshalb? Warum?« (2012). Im Lied »Der nette alte Mann« (2010) rappt *Kontra K* von körperlicher Folter als Mittel der Bestrafung von Sexualstraftätern: »Alle hoffen, dieser Bastard kommt für immer rein/ Ich guck in seine Augen und seh' tausend kleine Kinder weinen/ Sein dummes Grinsen müsste man ihm rausschneiden/ Und sein' Kinderficker-Schwanz einfach aus ihm rausreißen/ Alle seines gleichen sollten in der Hölle brennen/ Ewige Qualen spüren, während sie durchs Feuer rennen« (*Kontra K – »Der nette alte Mann«*, 2010). Als Reaktion auf das Urteil im Prozess um schwere Fälle des Kindesmissbrauchs in Münster erklärte *Kontra K* Ende 2020: »Das ist das Widerlichste, was ich bisher in meinem Leben gehört habe und ich bin der Meinung, an solchen Leuten sollte man ein Exempel statuieren. Und die dürfen nicht nur lebenslanglich weggesperrt werden, sondern wesentlich mehr« (*Kontra K*

Machtdenken und Robustheit. Mit dieser Disposition geht eine starke Bewunderung der autoritätsgebundenen Persönlichkeit von Herrschaft und Stärke sowie ihre hohe Identifikation mit Machtgestalten einher. Zudem liegt ihr ein strikt binäres Denken entlang von Kategorien wie *wir vs. die*, *stark vs. schwach*, *Herrschaft vs. Unterwerfung*, *Führer vs. Gefolgschaft* etc. zugrunde, das sich auch im Gangsta-Rap zeigt. Männliche Macht und männlich-physische Kraft werden idealisiert und permanent zur Schau gestellt, Frauen hingegen werden in der Regel als submissive Objekte dargestellt. Im Gangsta-Rap kommt hinzu, dass das eigene Risikohandeln zum Männlichkeitsbeweis beziehungsweise zum Beweis besonderer männlicher Stärke stilisiert wird (siehe auch Kapitel 5.4).

Destruktivität und Zynismus. Diese Variable beschreibt die »allgemeine Feindseligkeit [und] Diffamierung des Menschlichen« (Adorno et al. 2017 [1950]: 45), die in Weltdeutungen und gesellschaftlichen Vorstellungen der autoritätsgebundenen Persönlichkeit verstärkt auftritt. Dabei werden aggressive Impulse kanalisiert und gegen Fremdgruppen gerichtet. Als Legitimation für eine solch feindselige, destruktive Grundhaltung dient die Vorstellung, dass die Menschheit im Kern schlecht ist beziehungsweise dass alles Negative in der Welt als Resultat einer als genuin schlecht empfundenen *menschlichen Natur* zu verstehen ist (vgl. ebd.: 58 f.). Eine solche Diffamierung des Menschlichen findet sich auch im deutschsprachigen Gangsta-Rap. Besonders in sozialkritischen Liedern des Genres dominiert das Narrativ einer schlechten und moralisch verkommenen Menschheit.⁵⁹ Daran knüpfen nicht selten Aufrufe zur Gewalt an sowie eine positive Bezugnahme auf aggressive und destruktive Ideologien wie beispielsweise die des islamistischen Terrorismus.⁶⁰

Aberglaube und Stereotype. Ein bedeutsames Charakterdispositiv des autoritären Syndroms ist die Vorstellung, dass das Leben auf mystische Weise (vor)be-

zit. n. Hanke 2020). Im selben Jahr veröffentlichte *Manuellsen* auf seiner Instagram-Seite ein selbstgedrehtes Video, das ihn dabei zeigt, wie er einen jungen Mann verfolgt und beleidigt. Dieser hatte nach Aussage von *Manuellsen* eine Instagram-Seite geliked, auf denen anzüglich gekleidete minderjährige Mädchen zu sehen waren (vgl. *bild.de* 2020). Darüber hinaus wird in einzelnen Liedern Pädophilie mit politischen Eliten in Verbindung gebracht (vgl. *Massiv* – »Kragen runter, Ketten rein«, 2011). Der Berliner Rapper und Hip-Hop-Podcaster *B-Lash* verbreitet immer wieder Verschwörungserzählungen über geheime satanistische Machtzirkel und einen angeblich international agierenden Kinderhändlerring (siehe ausführlich Kapitel 8.4.2).

59 Beispielhaft hierfür: *Azad feat. Snaga* – »Welt des Scheins« (2010), 23 (*Bushido* und *Sido*) feat. *Ajani* – »Crossroads« (2011), *Kontra K* – »Immer noch nicht satt« (2012), *Celo & Abdi feat. Doezi*, *Olexesh*, *JURI*, *Elijahu*, 60/60, *Vlacho*, *Ray Rah*, *Anoush*, *Behrang*, *Credibil*, *Azro*, *Ben Salomo*, *Malik & Tatwaffe* – »Parallelen UTD Remix #1« (2012), *Jalil* – »Bundestag« (2015); *Kianush* – »Habitatus« (2016), *Kianush* – »Szenario« (2016), *Hanybal* – »Fick die Welt« (2016), *Fard* – »Lucifer« (2018) oder *Mois*, *Maestro*, *Sarhad*, *Azzi Memo*, *Mert*, *Sinan-G*, *Massiv*, *RAMO*, *Manuellsen*, *Fard*, *Z King Khalil*, *Kay Ay & Pietro Lombardi* – »Blut« (2021).

60 Beispielhaft »Parallelen« (2012) von *Celo & Abdi feat. Haftbefehl*, »Rapterrorist« von *Kurdo* (2014) oder »Contraband« (2015) von *Fard & Snaga*.

stimmt und die soziale Umwelt vom Wirken höherer Mächte durchdrungen ist (ebd.: 55). Mit *Stereotypie* ist die Disposition gemeint, in starren Denkschemata zu ordnen und die soziale Umwelt nach dichotomen und manichäischen (Schein-)Kategorien wie etwa *gut* vs. *böse*, *Freund* vs. *Feind*, *oben* vs. *unten* etc. zu strukturieren. Der *Aberglaube* fungiert dabei als Bewältigungsstrategie, um Ohnmachtsempfinden und Affekte von Kontrollverlust zu kompensieren (ebd.: 56). Der Glaube an Schicksalhaftigkeit, an mythisch-irrationale Weltbilder und Verschwörungsideologien ist in Texten des deutschen Gangsta-Rap ein immer wiederkehrendes, nahezu ritualisiertes Narrativ. Verschwörungsideologische Codes und Symbole, Vorstellungen von göttlicher Auserwähltheit,⁶¹ Bezüge zur christlichen und islamischen Mythologie⁶² und religiöse Erlösungsfantasien tauchen immer wieder in Liedern des deutschsprachigen Gangsta-Rap auf.

Projektivität. Adorno et al. betonen, dass der *autoritäre Charakter* ein genuin projektiver Charakter ist und folglich die Wahrnehmung gesellschaftlicher Phänomene stets projektiv vollzieht (vgl. ebd.: 60). Bei der *Projektivität* handelt es sich um die Disposition des Autoritären, an sinistre Vorgänge in der Welt zu glauben und (unverstandene) gesellschaftliche Prozesse als Machenschaften von eingeschworenen, finsternen Mächten zu begreifen (ebd.). Auch in Texten des Gangsta-Rap werden häufig reale oder imaginierte Personen oder Kleingruppen für gesellschaftliche Missstände verantwortlich gemacht.⁶³ Es scheint, als handle es sich dabei um eine regressive Widerspruchsverarbeitung: Gemäß den genretypischen Semantiken des Gangsta-Rap stilisieren sich Gangsta-Rapper als Personen, die Gewalt, Betrug oder Drogenhandel als Mittel sehen, um zu Reichtum und zu Ansehen im jeweiligen Milieu zu gelangen. In sozialkritischen Liedern, in Interviews und Verlautbarungen in sozialen Netzwerken weisen sie wiederum imaginierten oder realen Personen und Gruppen die Verantwortung für ein moralisch verkommenes Gesellschaftssystem zu. Gerade hier finden sich Anknüpfungspunkte für antisemitische Phantasmagorien und Welterschließungsmuster.

61 Beispielhaft hierfür »Nach Oben« (2016) von *Farid Bang feat. Al Gear & Jasko*, »Makellos« (2016) von *PA Sports feat. Einfach Sinan*, »Prince of Persia« (2017) von *Seyd* oder »Monument Outro« (2018) von *Kollegah*.

62 Hier ist es vor allem die Figur des *Djinn* (auch *Dschinn*), die in einer Vielzahl von Gangsta-Rap-Texten auftaucht wie etwa in »Drei Wünsche« (2012) von *Olexesh*, »Vorstadt Süd« (2012) von *Olexesh feat. Azro*, »Kapuze tief« (2016) von *Luciano*, »Lauf« (2019) von *Kollegah* oder »Real Talk« (2020) von *Jigzaw*.

63 Hier stechen insbesondere *Kollegah*, *Kianush*, *Haftbefehl*, *Massiv*, *PA Sports*, *B-Lash* und andere hervor (siehe Kapitel 8).

5.6 Zwischenfazit

Zu den definitiven Merkmalen und semantischen Strukturprinzipien des Genres Gangsta-Rap zählen die Ghettoexistenz, die Inszenierung von Authentizität und *Real Talk*, das Motiv des *Battle*, Hypermaskulinität und gewaltgeladene Sexualität sowie autoritäre Dispositive. Das Repräsentationsregime des Gangsta-Rap ist hypermaskulin aufgeladen, migrantisch kodiert sowie durch eine herrschaftskritische Rhetorik und rebellische Attitüde geprägt. Der Kampf um Authentizität und – damit eng verbunden – das Ringen um Deutungshoheit ist dabei ebenso bedeutsam wie die Fremd- und Selbstidentifikation mit dem kriminellen Milieu. Im subkulturellen Feld konkurrieren Gangsta-Rapper:innen im Modus des *Battle*. Die ritualisierte, kompetitive Inszenierung der eigenen Überlegenheit erfolgt häufig durch das Herabwürdigen und Beleidigen anderer und zielt nicht selten auf konventionelle Tabubrüche und moralische Transgression. Im Gangsta-Rap werden die Superioritätsfantasien des Battle-Rap zu Heroisierungs- und Martialitätsvorstellungen weiterentwickelt und bündeln sich in der Selbstinszenierung als autoritärer Einzelkämpfer.

Die genretypischen Geschlechtskonstruktionen sind eng verknüpft mit Misogynie, einer Ablehnung von (männlicher) Schwäche sowie einer Feindseligkeit gegenüber Homosexualität. Hier manifestieren sich fragile Geschlechtsidentitäten bzw. eine zutiefst verunsicherte Männlichkeit, die eine permanente Resouveränisierung erfordert und von den Genre-Protagonisten durch Hypermaskulinität, Misogynie und Homophobie zu kompensieren bzw. zu kaschieren versucht wird. Jene Ideologeme verschmelzen zu einer autoritären Selbstinszenierung, die sowohl eine Ablehnung von Differenz bzw. Normabweichung als auch eine Selbststilisierung als Opfer umfasst. Beides sind typische Merkmale der von Adorno et al. herausgearbeiteten Mentalitätsmuster des *autoritären Charakters*, die mit den subjektiven, Gangsta-Rap-spezifischen Identitätskonstruktionen korrelieren. Sie erlauben oder befördern stereotypes Denken und Konspirationismus, Chauvinismus, Ethnozentrismus, Antisemitismus und – daran anschließend – eine Kanalisierung aggressiver Impulse gegen bestimmte Personen oder Personengruppen.

Daher gilt es im Folgenden, die genrespezifischen Erzählfiguren und Inszenierungspraktiken – insbesondere die Inszenierung von Authentizität, Hypermaskulinität, den Battle-Charakter sowie die autoritären Dispositive – als semantischen Rahmen zu begreifen, in dem antisemitische Motive und Erzählungen zirkulieren. Dabei ist aufzuzeigen, wie antisemitische Bilder, Mythen und Erzählungen in die dominanten Genrenarrative eingefügt werden, welche Dynamik sie im subkulturellen Feld entfalten und auf welche Weise sie schließlich in

Liedern, Musikvideos sowie Verlautbarungen in Interviews und sozialen Medien ihren Ausdruck finden.

6. Der Nationalsozialismus als metaphorische Bezugsgröße im Kontext des Battle

Der deutschsprachige Gangsta-Rap war insbesondere in seinen Anfängen maßgeblich vom Untergrund-Battle-Rap der späten 1990er und frühen Nullerjahre geprägt. Einige der zentralen Protagonisten des Battle-Rap erschlossen sich über den Gangsta-Rap, der seit Beginn der Nullerjahre in den musikalischen Mainstream vordrang, eine weitaus größere, den gesamten deutschsprachigen Raum umfassende Hörer:innenschaft. Rapper wie *Bushido* und *Fler* hatten bereits um die Jahrtausendwende als Battle-Rapper lokale Bekanntheit erlangt. Als Künstler des 2003 gegründeten Labels *Aggro Berlin* avancierten sie zu deutschlandweit bekannten Genregrößen. Außerhalb ihrer meist jugendlichen Fangemeinde stießen ihre teils homophoben und frauenfeindlichen Texte jedoch vielfach auf Ablehnung. Für öffentliche Kritik sorgten außerdem Textzeilen, die auf Tötungspraktiken aus der Zeit des Nationalsozialismus anspielten. Bis dahin hatte die breite Öffentlichkeit kaum Notiz von den gewaltaffirmativen und zum Teil auf NS-Verfolgungs- und Vernichtungspraktiken rekurrierenden Inhalten genommen, die zunächst im Berliner Untergrund und wenig später auch bundesweit, wenngleich vor allem unter Szenekenner:innen kursierten.

Dass sich Vertreter des Untergrund-Battle-Rap in einzelnen Liedern als »Aufseher im Rappen-macht-frei-Lager« (*Taktloss*) bezeichneten und dabei über die »totale Vernichtung« ihrer realen oder imaginierten Battle-Gegner fantasierten, war für Fans des deutschsprachigen Battle-Rap weder ungewöhnlich noch fragwürdig. Doch als *Bushido* – seit Mitte der Nullerjahre ein landesweit gefeierter Rapper und Idol vieler Jugendlicher – auf seinem Soloalbum »Electro Ghetto« (2004) die Textzeile »Salutiert, steht stramm, ich bin ein Leader wie A.« rappete, regte sich öffentliche Kritik. Die militärische Aufforderung zur Unterordnung (»Salutiert, steht stramm«), die Selbstbezeichnung als »Leader wie A.« sowie das im Anschluss an die Textzeile erklingende Geräusch einer jubelnden Menschenmasse werteten *Bushidos* Kritiker:innen als eindeutige Indizien dafür, dass der Rapper sich in seinem Lied mit Adolf Hitler verglich. Zur Intention und Bedeutung jener Zeile machte *Bushido* wenige Jahre nach der Veröffentlichung wider-

sprüchliche Aussagen. In einem Interview mit der *Welt am Sonntag* erklärte er, dass die Textzeile falsch interpretiert werde, und erklärte sie zu einer gezielten Provokation:

»*Welt am Sonntag*: Mittlerweile ist auch die ausländische Presse auf Sie aufmerksam geworden. Was macht Sie für die ›New York Times‹ so interessant?

Bushido: Die stürzen sich hauptsächlich auf die Songzeile: ›Salutiert, steht stramm, ich bin ein Leader wie A.‹ Der Satz soll belegen, daß ich mich mit Hitler vergleiche, was aber absoluter Schwachsinn ist.

Welt am Sonntag: Aber ›A‹ steht doch für Adolf.

Bushido: Nein, ›A‹, das steht für den Rapper Azad. Da muß man sich nur mal das Intro seiner Platte ›Der Boss‹ anhören. Da rappt Azad: ›Salutiert, steht stramm, ich bin der Leader‹. Und Azad nennt sich meistens nur A. Ich hab ihn nur zitiert ...

Welt am Sonntag: Und anschließend den Jubelschrei der verblendeten Massen unter das Zitat gelegt.

Bushido: Ich will jetzt gar nicht so tun, als hätte ich die Reaktionen nicht auch verschuldet. Das war halt eine willkommene Provokationsmöglichkeit. Ich find es aber traurig, daß die Öffentlichkeit sich so leicht provozieren läßt.

Welt am Sonntag: Aber wenn es so traurig ist, könnte man es ja auch lassen.

Bushido: Faktum ist, daß wir Berliner Rapper ziemlich bescheuerte Vögel sind. Wir machen oft Sachen, die nicht besonders intelligent und niveauvoll sind. Aber keinem von uns kann man nationalsozialistisches Denken vorwerfen.

Welt am Sonntag: In einem neuen Stück rappen Sie ›Ihr Tunten werdet vergast‹.

Bushido: Stimmt.

Welt am Sonntag: Muß das denn sein?

Bushido: Nein, muß es gar nicht. Aber ich hab das so aufgeschrieben, und ich werde nicht anfangen, meine Musik zu zensieren.

Welt am Sonntag: Aber der Satz ist nicht einmal originell. Wenn man ihn wegließe ...

Bushido: ... würde er niemandem fehlen, ich weiß. Aber mein Kopf sagt mir leider: Laß ihn drin. Und es hat sich ja auch noch gereimt.

Welt am Sonntag: Worin liegt der Reiz, die ewig gleichen Tabus zu brechen?

Bushido: Der Reiz ist, eine Zeile wie ›Ihr Tunten werdet vergast‹ zu rappen, obwohl ich nie daran denken würde, daß jemandem Gewalt angetan werden sollte. Genauso wie ich rappen könnte.

Welt am Sonntag: So oder so: Ihrer Hörschaft wird dadurch kein besonders aufklärerisches Weltbild vermittelt.

Bushido: Zum Aufbau eines Weltbildes sind die Platten auch nicht gedacht. Eltern sind dafür verantwortlich, ihren Kindern zu erklären, was richtig und was falsch ist.«

(*Welt am Sonntag* 2005)

Bushido liefert im Interview zwei unterschiedliche Erklärungen für die umstrittene Textzeile »Salutiert, steht stramm, bin ein Leader wie A.«: Sie werde falsch verstanden, aber sie biete eben »eine willkommene Provokationsmöglichkeit«. Diese zwei Erklärungen stehen in einem klaren Widerspruch zueinander, ergibt sich das Provokationspotenzial der Textzeilen doch gerade aus der Deutung, *Bushido* meine mit »Ich bin der Leader wie A.« den Massenmörder Adolf Hitler und nicht – wie von ihm behauptet – den Frankfurter Rapper *Azad*. Auch auf die Charakteristik der Berliner Rap-Szene, die für ihre harten und bisweilen transgressiven Inhalte bekannt ist (siehe Kapitel 4.2.2), nimmt *Bushido* Bezug (»Faktum ist, daß wir Berliner Rapper ziemlich bescheuerte Vögel sind. Wir machen oft Sachen, die nicht besonders intelligent und niveauvoll sind«). Vom Vorwurf der ideologischen Nähe zum Nationalsozialismus spricht er sich und andere Rapper:innen jedoch frei.

Bezugnahmen auf die Geschichte und Ideologie des Nationalsozialismus finden sich ab Mitte der Nullerjahre nicht nur in *Bushidos* Battle-Rap-Zeilen. Als Mitglied der Rap-Crew *Warheit* veröffentlichte der Rapper *Azad* – eine Ikone und Bezugsfigur des frühen deutschsprachigen Untergrund-Battle-Rap – Textzeilen, die weit weniger Interpretationsspielraum boten als jene von *Bushido*: »Machtübernahme über Nacht, Rap-Holocaust, Ficker, das ist AZ-Übermacht« (*Azad* in *Warheit* – »Hochhausrap«, 2007). Im selben Lied rappt *Warheit*-Mitglied *Seiza*: »Ich komm« wie Hitler und von dir Schmock bleibt nur noch Asche, es gibt keine Gnade, Hass ist meine zweite Muttersprache« (*Warheit* – »Hochhaus-Rap«, 2007). *Azad* wie auch der kaum bekannte *Seiza* rekurren hier auf die Vernichtungsideologie des Nationalsozialismus. *Seiza* bemüht sogar einen Vergleich mit Hitler, der – folgt man der Logik des Battle-Rap – wiederum die Übermacht und Skrupellosigkeit seiner Rap-Persona unterstreichen soll.

Jene Ausdrucksformen des Battle-Rap, in denen Elemente der antisemitischen Gewalt-, Verfolgungs- und Vernichtungspraxis während der Zeit des Nationalsozialismus aufgegriffen und auf den Rap-Battle übertragen werden, tauchten – wenn auch eher vereinzelt – in den Folgejahren in weiteren Texten des deutschsprachigen Gangsta-Rap auf. In der Analyse der betreffenden Lieder und Musikvideos zeigen sich mehrere zentrale Topoi, die Bezüge zur NS-Gewalt- und Herrschaftsgeschichte aufweisen: die Identifikation mit Vertretern des NS-Machtapparates, eine allgemeine Verächtlichmachung von Opfern der Shoah und – damit verbunden – die implizite oder explizite Darstellung des Battle-Gegners als (jüdisches) Holocaust-Opfer.

6.1 Identifikation mit Funktionären und Akteursgruppen des NS-Machtapparates

Im Sommer 2012 veröffentlichten die beiden Frankfurter Gangsta-Rapper *Celo & Abdi* ihr Debütalbum »Hinterhofjargon« (2012) und bewarben es öffentlich mit dem Kürzel »HJ«.¹ Mit der Abkürzung »HJ« wird im allgemeinen Sprachgebrauch die sogenannte Hitlerjugend assoziiert – die zentrale Jugendorganisation der NSDAP, die während der Zeit des »Dritten Reiches« maßgeblich die antisemitische Indoktrinierung und Ideologisierung von Kindern und Jugendlichen zum Ziel hatte. Den Vorwurf, sie würden mit der unkritischen Verwendung des historisch konnotierten Kürzels »Nazi-Koketterien« (Peltonen 2012) betreiben, wiesen *Celo & Abdi* zurück. Zur Kritik äußerte sich das Rap-Duo in einem Interview mit dem Hip-Hop-Magazin *Backspin* wie folgt:

»[Nico Backspin]: [...] Mir geht's um die Abkürzung.

[Celo]: Mietwagentape?

[Nico Backspin, grinst]: Ok, wollt ihr nicht drüber reden ...

[Celo]: Was meinst du denn?

[Nico Backspin]: HJ.

[Celo]: Ach HJ. Ja, Hinterhofjargon. Also nicht, dass ihr denkt »Haze Junkies«. HJ, Hinterhofjargon, genau.

[Nico Backspin]: Weil es wird sicher wieder Leute geben, die da irgendwie eine ...

[Celo]: Du meinst wegen der ...

[Nico Backspin]: ... nationalsozialistischen ...

[Celo]: ... Vergangenheit. Also Deutschlands Vergangenheit.

[Nico Backspin]: Ihr wisst ja, ihr habt das ja auch schon am eigenen Leib gespürt, dass man da sehr schnell sehr sensibel reagiert.

[Abdi]: Haben wir gespürt, richtig, ja. Aber das ist Publicity [grinst].

[Celo]: Ja, das ist das gleiche, wie wenn einer Stefan Schmidt heißt. Darf er dann nicht mehr [die] Initialen »SS« machen oder wie?»

(Backspin TV 2012: ab 3:50 min)²

Wie *Bushido*, der im Interview mit der *Welt am Sonntag* behauptete, seine Textzeilen seien falsch gedeutet worden und dienten lediglich der Provokation, zogen sich *Celo & Abdi* im *Backspin*-Interview auf ähnlich widersprüchliche Argumentationen zurück. Während *Celo* den Vorwürfen ausweicht und insinuiert, falsch verstanden worden zu sein, verweist *Abdi* auf eine willkommene Aufmerksamkeit

1 So rappen *Celo & Abdi* im Lied »Intro« (2012): »Volles Risiko, six-zero City Code/ Du verstehst nix?!/ Das is: Hinterhof-Jargon, HJ, M3, Noyd/ So Gott will, dritte Scheibe aus Gold« (*Celo & Abdi* – »Intro«, 2012).

2 Alle Zitate aus Video- oder Audiointerviews bzw. Podcasts wurden – sofern nicht anders gekennzeichnet – zugunsten der Lesbarkeit und zum Verständnis sprachlich geglättet.

beziehungsweise »Publicity«, die mit der öffentlichen Kritik an solch einer affirmativen Verwendung von NS-Bezügen einhergehe. Dabei handelte es sich bei der Verwendung des Kürzels »HJ« keineswegs um ein Novum: Erst ein Jahr zuvor hatten *Celo & Abdi* das Lied »Para mit Amnezia« (2011) veröffentlicht, in dem es heißt: »Tyson-Schnitt, Seiten frisch, marschieren wie die HJ« (*Celo & Abdi* – »Para mit Amnezia«, 2011). Ebenso wenig öffentliche Aufmerksamkeit und Kritik erfuhren zudem weitaus explizitere Textzeilen des Liedes »Haze Busters« (2011):

»[Hook/Refrain]

Wir sind Haze Busters, Koka-Hunter

Das ist Goebbels-Modus: Propaganda

Bis das ganze Land uns kennt

Diese Stadt ist wie Spiritus, denn Frankfurt brennt

[Abdi]

[...]

FFM Al-Qaida, Sprengsatz im Rucksack

Wir holen Nuten im Bangbus vom Puff ab

AKA authentisch und provokant

Merchandize, Abdi-Shirts, give a way, Promo-Blunt

Manipulation, in Schulen hören's die Kinder

Propaganda wie Goebbels und Himmler

Blitzkrieg, ich erober' Deutschland

Abdi bald bekannt als Oberleutnant

Führervisage, Hip-Hop-Diktator

Übernahme von Frankfurt bis Nador«

(*Celo & Abdi* – »Haze Busters«, 2011)

Zur Demonstration der eigenen Autorität, Omnipotenz und Gewaltbereitschaft bemühen *Celo & Abdi* Vergleiche mit zentralen Akteuren des NS-Machtssystems wie etwa mit Reichspropagandaminister Joseph Goebbels (»Das ist Goebbels-Modus: Propaganda«) sowie mit dem »Reichsführer SS« Heinrich Himmler (»Propaganda wie Goebbels und Himmler«).³ Zur Verbildlichung der eigenen Dominanzfantasie verwenden sie zudem Begrifflichkeiten mit klarem Bezug zum Nationalsozialismus (»Blitzkrieg, ich erober' Deutschland«, »Führervisage, Hip-Hop-Diktatur«). Diese Form der Identifikation mit nationalsozialistischen Akteuren oder Akteursgruppen sowie die Verwendung von NS-Terminologie tauchen im Verlauf der 2010er Jahre in weiteren Liedern des Gangsta-Rap auf. Meist bilden sie dabei im Kontext des Battle eine metaphorische Bezugsgröße und fungieren als Stil-

³ Ein ähnlicher Vergleich findet sich im Lied »Das Leben ist so« (2017) von *Capital Bra feat. Olexesh*: »Komm vom Untergrund, Untergrund wie Ninja Turtles/ Und überzeuge die Deutschen, so wie Joseph Goebbels«.

mittel des *Boasting* und des *Dissens* (siehe Kapitel 5.3). Insbesondere die Selbstbezeichnung als »Führer« wird häufig mit Ansprüchen absoluter Macht und Dominanz verbunden: »Die Kids sind am Salutieren, wenn der Führer kommt« (*Sinang* – »Essen City«, 2013); »Jetzt kommt der G wieder, spürst du den Hass?/ Sie knien nieder und sagen: ›Der Führer ist da‹« (*Majoe* – »Nur der Tod kann mich stoppen«, 2014); »Es ist Machtwechsel, nicht mehr lange, bis der Führer kommt« (18 *Karat* – »Ready to Die«, 2017).⁴ Textzeilen wie »Ein Held aus den Reihen des tamilischen Volks/ Stabil, voller Stolz, weil ich sowas wie der Führer bin« (*Majoe* in *Majoe feat. Jasko* – »Airmax«, 2013), »Physisch stabil, psychisch labil/ Raprebellizzy, Führer im Spiel« (*KC Rebell* – »Rap Rebellion«, 2014), »Der Führer is da, geh« sofort auf die Knie/ Ehrenwort eines Gs, Derendorf Maskulin« (*Farid Bang* in *Kollegah & Favorite feat. Farid Bang* – »Westdeutschland Kings«, 2009) oder »Ich bin der Führer, der Boss und ich fick Deutschland« (*Kollegah & Farid Bang* – »Flaschen auf den Türsteher«, 2009) verweisen zudem auf die hypermaskuline, chauvinistische und sexualisierte Aufladung der Führeridentifikation. Daneben fungiert auch die sogenannte Schutzstaffel (SS) – eine zentrale Organisation des Nationalsozialismus, die maßgeblich für die Verfolgung und Ermordung von Millionen europäischer Jüdinnen und Juden verantwortlich war (vgl. Hein 2015: 76 ff.) – als metaphorische Bezugsgruppe, wie im Lied »Euphoria« (2016) von *Ali As & Kollegah* erkennbar wird: »[*Kollegah*] Ich lauf rum, als hätte ich ein ›S‹ auf der Brust/ [*Ali As*] Ich lauf rum, als hätt ich ein ›SS‹ auf der Brust« (*Ali As & Kollegah* – »Euphoria«, 2016).

6.2 Verächtlichmachung von Opfern der Shoah

Neben der Identifikation mit Repräsentanten des »Dritten Reiches« und der Selbstbezeichnung als »Führer« drückt sich in einzelnen Texten des deutschsprachigen Gangsta-Rap ein Zynismus gegenüber Opfern der NS-Vernichtungs-ideologie aus. Neben dem Glauben an die sogenannte Volksgemeinschaft zählte ein rassistisch begründeter, eliminatorischer Antisemitismus zur Kernideologie des Nationalsozialismus. Beides lieferte die weltanschauliche Grundlage für die Entmenslichung, Verfolgung und schließlich für die teils massenindustrielle

4 Als weitere Beispiele anzuführen sind u. a.: *Kollegah* – »Ein guter Tag zum Sterben« (2007) (»Guck auf die Breitling Uhr, ich bin ne Leitfigur/ Und Deutscher Rap hat jetzt nen Führer wie ne Sightseeing Tour«), *Azad* – »Komm ran« (2010) (»Azad bin Laden ist der Führer auf dem Terrorbeat [...] Guck was der Führer macht, zeigt wo es lang geht«), *Tatverdacht* – »Deutschrap« (2012) (»Schick die Läufer ab in jedes Viertel, weil ich Führer bin«), *UFO 361* – »Scheiß auf eure Party« (2016) (»Sie reden jetzt hässlich, sind alles nur Lügner/ Sie machen Auge, doch ich stehe da drüber/ Sie wollen mir folgen, fühl mich wie ein Führer/ Fühl mich wie ein Lehrer und ihr seid die Schüler«).

Ermordung von sechs Millionen europäischen Jüdinnen und Juden während der Shoah (vgl. Friedländer 2008: 195 ff.). In Textzeilen wie »Rapper wollen fronten, wollen Gas geben wie Judenlager« (*Olson Rough* – »Es wird Zeit«, 2009) oder »Beluga-Perlen und ein Glas vom Prosecco/ Weil wir wie Judensterne Stars sind im Ghetto« (*Ali As in Ali As feat. Kollegah* – »Euphoria«, 2016) manifestiert sich sowohl als Zynismus gegenüber der jüdischen Leidensgeschichte unter dem NS-Regime als auch eine unmittelbare Verächtlichmachung der Betroffenen. Besonders deutlich wird dies bei *Farid Bang*, der in mehreren Liedern Bezüge zur antisemitischen Verfolgungs- und Gewaltpraxis des Nationalsozialismus herstellt: »Rap muss atemberaubend wie 'ne Gaskammer sein« (*Farid Bang* – »Der Araber«, 2008), »Ja, mich zu battlen ist wie Atmen in der Gaskammer« (*Farid Bang* – »Der Härteste im Land«, 2008) oder »Doch es stand schon damals in den Sternen, wie ›Jude‹« (*Farid Bang* – »Ich will Beef«, 2012). Zu öffentlicher Kritik führte jedoch erst die Textzeile »Und wegen mir sind sie beim Auftritt bewaffnet/ Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen« (*Farid Bang in Kollegah & Farid Bang* – »O815«, 2017), die eine breite gesellschaftliche Debatte über Antisemitismus im deutschsprachigen Rap auslöste.

Anhand dieser Beispiele wird deutlich, dass Rapper wie *Ali As* oder *Farid Bang* in ihrer Selbstinszenierung als besonders rücksichtslose Rapper an das autoritäre Dispositiv des Zynismus und der Gefühlsabwehr anknüpfen (siehe Kapitel 5.5). Die besondere Grausamkeit der Shoah wird ins Lächerliche gezogen und für die Selbstdarstellung als besonders skrupellose Rap-Personae instrumentalisiert. Die Verächtlichmachung von Opfern des Nationalsozialismus, die in den Textzeilen einzelner Lieder des deutschsprachigen Gangsta-Rap zum Ausdruck kommt, mag zwar an die Logik des Battle-Rap und die damit verbundene autoritäre Selbstinszenierung geknüpft sein. Anzumerken ist jedoch, dass sich eine ähnliche Form der Verächtlichmachung jüdischen Leids während der Shoah (und darüber hinaus) sonst vorrangig im Milieu der extremen Rechten zeigt, deren Vertreter:innen in Propagandaschriften, auf Szenekleidungsstücken, in der Musik oder in sozialen Netzwerken die antisemitische Gewalt und Vernichtung während des Zeit des »Dritten Reiches« ins Lächerliche ziehen.

6.3 Darstellung des Battle-Gegners als (jüdisches) Shoah-Opfer

Neben der affirmativen Bezugnahme auf NS-Akteure und -Akteursgruppen, der Selbstinszenierung als »Führer« und des Zynismus gegenüber jüdischem Leiden während der Zeit des Nationalsozialismus finden sich in Texten des deutschsprachigen Gangsta-Rap zudem Vergleiche des (Battle-)Gegners mit Opfern der Sho-

ah. So rappte Christoph Alex alias *Favorite*, der später vor allem durch Kollaborationen mit *Kollegah* Bekanntheit erlangte, im Lied »Index« (2007):

»Du Huhrensohn, ich bin grade in Scheiße getreten
 Ich chill' nur mit bösen Satanisten
 Wir zünden deine Kirche an und töten ein paar Christen
 Christenschwein, duck down, bevor du eine Kugel frisst
 Oh Shit, sorry, ich vergaß, dass du ein Jude bist, wo kommt das Gas her?
 Mach den Scheiß aus, ist kein Spaß mehr, check den scheiß Gasherd«
 (*Favorite* – »Index«, 2007)

In den Folgejahren artikulierten einige Rapper in ihren Texten die Fantasie, ihre (Battle-)Gegner zu vergasen – eine Tötungspraxis, die zur massenindustriellen Ermordung von Jüdinnen und Juden, aber auch von Sinti und Roma und behinderten Menschen während des Nationalsozialismus Anwendung fand: »Ich warne dich und deine Kameraden, denn ich bin bereit euch Maden zu vergasen wie im dritten Reich« (*Motrip* in *Kool Savas feat. Olli Banjo, Motrip & Alex Prince* – »30 Sekunden«, 2010), »Bring mir alle deine Rapkollegen, ich vergase sie« (*Massiv* – »Opferfest 2«, 2013) oder »Lass deine Anklagen, erst warst du Mann und dann am blasen/ Sowas wie dich muss man vergasen« (*King Khalil* in *King Khalil feat. Capital Bra* – »Kino«, 2015). Und auch in anderen Liedern wird – wenn auch weniger explizit – auf die NS-Vernichtungspraxis rekurriert: »Mein Album ist das Deutsch-Rap-Holocaust« (*Farid Bang* – »Der Härteste im Land«, 2008), »Ich fick die Schmarotzerbande, ich will den totalen Krieg« (*Massiv* – »Opferfest 2«, 2013), »Mois, Du kannst pumpen wie Du willst, doch mich ficken, das wird nichts/ Asphalt Inferno, bist du Auschwitz wie '40« (*Manuellsen* – »Tunnelblick« 2015) oder »Das ist Cla\$\$ic so wie Schindlers Liste/ Ihr seid alle weg, wenn ich nur einmal mit dem Finger schnipse« (*Bushido* in *Bushido & Shindy* – »Brot brechen«, 2015). Zur Selbstinszenierung im Sinne tyrannischer Dominanz wird die Shoah als historischer Kulminationspunkt des eliminatorischen Antisemitismus instrumentalisiert und dabei jedwede Empathie gegenüber Opfern der Shoah negiert.

6.4 *Kollegah* und Auschwitz

In vielen Texten und Musikvideos des deutschsprachigen Gangsta-Rap rekurrieren Genrevertreter wie *Bushido*, *Celo & Abdi* oder *Farid Bang* zum Zweck der Inszenierung ihrer eigenen gewaltaffirmativen Battle-Personae auf den eliminatorischen NS-Antisemitismus. Daneben sticht jedoch ein Rapper heraus, dessen Bezugnahmen auf die Geschichte, Ideologie und Vernichtungspraxis des Natio-

nalsozialismus besonders zahlreich, unverhohlen und stilprägend sind: *Kollegah*. Bereits in der Frühphase seiner Karriere Mitte der Nullerjahre schrieb er Textzeilen, in denen ein ausgeprägter Zynismus gegenüber Shoah-Opfern erkennbar wird. So rappte *Kollegah* im Lied »24/7« (2007): »Mache Asche wie'n KZ-Ofen« (*Kollegah* in *Kollegah feat. Sahin* – »24/7«, 2007). Ein Jahr zuvor erschien das Lied »Nacht« (2006), in dem es heißt: »Fahr nach Hamburg um in Bitches reinzubumsen/ Oder Eimsbusch-Tunten voller Streifschusswunden zu hinterlassen./ Ich verkauf' Rauschgift in Massen an blasse Frauen, die aussehen wie Auschwitzinsassen« (*Kollegah* – »Nacht«, 2006). Eine ähnliche Anspielung auf Häftlinge des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz findet sich nur wenige Jahre später im Lied »Banger und Boss« (2009), das er mit *Farid Bang* auf ihrem ersten gemeinsamen Album »Jung, brutal, gutaussehend« (2009) veröffentlichte: »Ey, ich komm' in dein Wohlstandsviertel mit dem Wagen voll Rauschgift/ Und ein Monat nachdem die letzte Ladung verkauft ist/ Gleicht die Gegend zunehmend afrikanischen Townships oder Lagern in Auschwitz« (*Kollegah & Farid Bang* – »Banger und Boss«, 2009).

Zu diesem Zeitpunkt war der Gangsta-Rap gerade dabei, sich zum erfolgreichsten Genre innerhalb der deutschsprachigen Hip-Hop-Szene zu entwickeln. *Kollegah*, der als einer der ersten Vertreter des Genres die Sparte des sogenannten Zuhälter-Rap repräsentierte, war bald schon nicht mehr nur Insidern und Kennern der Rap-Szene ein Begriff. Bereits seine ersten Veröffentlichungen stießen auch bei großen Teilen des Mainstreampublikums auf positive Resonanz. Eine kritische, öffentliche Auseinandersetzung mit seinen Textinhalten blieb anfangs jedoch aus. Erst im Dezember 2011 erwirkte das Bremer Jugendamt eine Prüfung des Albums »Jung, brutal, gutaussehend« (2009) durch die Bundeszentrale für jugendgefährdende Medien (BPjM) (vgl. *Neue Westfälische* 2011). Im Juni 2012 stimmte die Behörde dem Indizierungsantrag zu und begründete dies mit den »in den Liedern geäußerten drastischen Gewaltdarstellungen« (Meier nach *16bars.de* 2012). Weiter argumentierte die BPjM: »Bei der Abwägung zwischen Kunstfreiheit (Battle-Rap, Gangsta-Rap) und Jugendschutz (verrohende Wirkung auf Kinder und Jugendliche) hat das Gremium die Jugendschutzbelange als vorrangig eingestuft« (ebd.). Mit dem Beschluss durfte das Album »Jung, brutal, gutaussehend« ab 2012 – drei Jahre nach seiner Veröffentlichung – nicht mehr an Jugendliche verkauft werden. Auch die beiden Folgealben von *Kollegah & Farid Bang*, »Jung, brutal, gutaussehend 2« (2013) und »Jung, brutal, gutaussehend 3« (2017), wurden jeweils ein Jahr nach ihrer Veröffentlichung durch die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien indiziert (vgl. Bundeszentrale für jugendgefährdende Medien 2014; ebd. 2018).

Bei der Betrachtung der frühen Lieder von *Kollegah* wird deutlich, dass er sich in seinen Texten – neben den misogynen und homophoben Liedinhalten – bereits

zu Beginn seiner Karriere abfällig über Holocaust-Opfer äußerte. Dies gilt es auch deshalb zu betonen, weil erst nach der Kritik an der Textzeile »Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen« von *Farid Bang* im gemeinsamen Lied »08/15« (2017) auch *Kollegahs* Texte mit Blick auf judenfeindliche Inhalte kritisch beleuchtet wurden und öffentlich Beachtung fanden. Während jedoch die Textzeile von *Farid Bang* im Frühjahr 2018 den Ausgangspunkt der sogenannten ECHO-Debatte bildete und eine breite öffentliche Diskussion über Antisemitismus im deutschsprachigen Rap nach sich zog, finden *Kollegahs* frühe Auschwitz-Zeilen bis heute keine große öffentliche Aufmerksamkeit. So blieb auch über die ECHO-Debatte hinaus – trotz vereinzelter medialer Kritik an antisemitischen Inhalten in *Kollegahs* Texten – weitgehend unbemerkt, dass der Rapper bereits zehn Jahre zuvor Textzeilen veröffentlicht hatte, die – mit Blick auf ihren verächtlichen Umgang mit Opfern des Konzentrationslagers Auschwitz – denen von *Farid Bang* in nichts nachstanden.

6.4.1 Antisemitische Textproduktion abseits kommerzieller Lieder? *Kollegah* im MZEE-Forum

Ab Mitte der Nullerjahre etablierte sich das Onlineforum des Hip-Hop-Portals *mzee.com* zu einer zentralen Plattform des virtuellen Austauschs zwischen Rapper:innen, Produzent:innen, Fans und Szenekenner:innen, wie der Rapper *Koljah* rückblickend beschreibt: »Im MZEE-Forum gab es Threads zu allen HipHop-Elementen – von Graffiti über Producing bis Gossip. Das war eine komplett neue Welt, in der ich mich mit Leuten über HipHop auseinandersetzen konnte, die ich in meinem persönlichen Umfeld gar nicht hatte« (*Koljah* zit. n. Wehn/Bortot 2019: 329). Auch der Rapper *Caspar* betont die einstmals große Bedeutung solcher Foren sowie die daraus entstehenden PR- und Publikationsmöglichkeiten: »Ich war ständig in Foren unterwegs: MZEE, rappers.in, RBA. Ich habe alles kommentiert und ausdiskutiert. Die Foren waren zu der Zeit die aktuellste Infoquelle. Labels oder auch Rapper selbst waren dort angemeldet und haben neue Releases angekündigt oder Videos gepostet, über die man dann diskutieren konnte« (*Caspar* ebd.).

Auch *Kollegah*, der in der zweiten Hälfte der Nullerjahre durch Veröffentlichungen wie »Zuhältertape« (2005), »Boss der Bosse« (2006), »Alphagene« (2007) sowie »Kollegah« (2008) zu einem kommerziell erfolgreichen Gangsta-Rapper avancierte, war als User im *MZEE-Forum* aktiv.⁵ Dort verfasste er von Mitte der Nullerjahre bis Anfang der 2010er Jahre unter diversen Pseudonymen Einträge

⁵ Für den Hinweis auf die Textproduktion von *Kollegah* im MZEE-Forum danke ich Viola Funk.

und Kommentare. Meistens handelte es sich dabei um Textzeilen, die er in diversen Foren-Threads zur Diskussion stellte. Was Fans und Szenekenner:innen bereits länger vermutet hatten,⁶ bestätigte *Kollegah* 2014 in einem Interview mit dem Online-Hip-Hop-Magazin *All Good*. Darin erklärte *Kollegah*, dass es sich bei dem Usernamen *weiberheld* um ein von ihm verwendetes Alias gehandelt habe, und zählte weitere Namen auf, unter denen er Texte beziehungsweise Forenbeiträge verfasst hatte:

»[*All Good*] Lass uns noch mal über das MZEE-Forum sprechen. Eine Zeit lang sind da ja beinahe täglich Threads aufgemacht worden, in denen Leute versucht haben, deinen Style zu imitieren. Ich denke da zum Beispiel an ›Da y mit Uzi‹. Oder ›Weiberheld‹. Wobei – das warst du selbst, oder?

[*Kollegah*] Das war ich selbst, ja. Die besten Accounts habe ich immer selbst erstellt. Ich hatte da locker zehn Fake-Accounts. Und warum hatte ich die? Weil ich beim Texten so viel Ausschussware hatte, die einfach raus musste. Später habe ich dann manchmal wieder da vorbeigeschaut, einige Reime als sehr gut empfunden und eingepappt.

[*All Good*] Deswegen gab es ja auch mal den Verdacht, dass du bei MZEE Lines klauen würdest.

[*Kollegah*] Genau, aber es waren ja meine eigenen Texte. Ich war zum Beispiel ›Florian der Boss‹, ›Valentin der Pimp‹, ›Hänsel der ...‹ – immer diese ganzen Lauchnamen, die aber ein Pimp sein wollten. [grinst] Mittlerweile gucke ich nicht mehr da rein, aber ich erinnere mich, dass da einige ›Jens der Hustler‹ oder ›Jochen der Übergangster# dabei waren. Das gibt's bis heute.«

(Wehn 2014)

Laut Nutzerprofil war *Kollegah* alias *weiberheld* vom 1. Juli 2007 bis zum 6. Mai 2014 im MZEE-Forum aktiv (vgl. MZEE 2022).⁷ In einer Diskussion über Rap-Zeilen des Users *hänselferpimp* – ein Pseudonym, mit dem *Kollegah* im *All-Good*-Interview rückblickend ebenfalls kokettierte – ergänzte *weiberheld* am 1. Januar 2007 folgende Textzeile: »obacht du judenbalg!/ du bist wie die hexe.. hänself steckt dich in den ofen im buchenwald!« [Zit. im Orig.] (*weiberheld*/ MZEE 2007). Neben der antisemitischen Beleidigung (»du judenbalg!«) rekurriert *Kollegah* alias *weiberheld* in der Battle-Rap-Zeile auf nationalsozialistische Vernichtungspraktiken – die Verbrennung von Körpern getöteter Jüdinnen und Juden in den Krematorien von Konzentrationslagern wie dem in Buchenwald (»hänself steckt dich in den ofen im buchenwald!«). Dort wurden ab 1940 die Leichen aller getöteten bzw.

6 Diverse User:innen verwiesen immer wieder auf die Ähnlichkeiten der Textzeilen (hinsichtlich Stil und Reimform) zu denen von *Kollegah*, wie der User *juergen drews* am 08.04.2005 anmerkt: »diesmal kommen die reime lockerer, klingt stellenweise lässig, aber viel zu sehr nach kollegah. und segelschiffmatrosenhemd war schon bei kollegah nen zweckreim« [Zit. im Orig.] (*juergen drews*/ MZEE 2005).

7 Die meisten Beiträge von *weiberheld* sind mittlerweile gelöscht. Einige Einträge sind jedoch immer noch auffindbar und mit entsprechenden Quellenverweisen versehen.

an den Folgen der Haft verstorbenen Insassen in einem Lagerkrematorium verbrannt beziehungsweise eingeäschert (vgl. Stein/Gedenkstätte Buchenwald 1999: 93). Der NS-Vernichtungsantisemitismus diente in *Kollegahs* Thread-Beitrag unzweifelhaft der Belustigung und offenbart damit eine äußerst zynische Form der Abwehr von Empathie gegenüber dem Leid jüdischer Opfer der Shoah.

Neben den teils gelöschten, teils weiterhin existierenden Einträgen von *weiberheld* finden sich im MZEE-Forum außerdem Threads, in denen sich User:innen über die Texte von *weiberheld* austauschen und diese zitieren. So diskutierten mehrere User:innen über folgende Textzeile, die sie *weiberheld* zuschreiben: »strolch ich trage während meinen hoodbesuchen/... luxusuhren/ denn ich habe krumme dinger laufen.. wie verschnupfte juden« [Zit. im Orig.] (*LanZe/MZEE* 2004).⁸ Einen weiteren Anhaltspunkt dafür, dass diese antisemitisch konnotierte Textzeile über »verschnupfte Juden« tatsächlich von *Kollegah* stammt, lieferte der Rapper im Jahr 2007 selbst. So veröffentlichte er eine zweite Version des ursprünglich 2005 erschienenen Liedes »Guck auf die Goldkette« (2007), auf dem sich folgende abgewandelte Textzeile findet: »Ich hab in der Hood währenddessen krumme Dinger laufen wie verschnupfte Märchenhexen« (*Kollegah* – »Guck auf die Goldkette«, 2007). In der ursprünglichen Version des Liedes von 2005 ist die Textzeile nicht zu finden; sie wurde erst zwei Jahre später in der aktualisierten Version des Liedes hinzugefügt. Im Interview mit *All Good* erklärte *Kollegah* rückblickend, dass es sich bei der Verwendung von Foreneinträgen in Liedveröffentlichungen um eine bei ihm gängige Praxis handele. Immer wieder habe er sich Textzeilen bedient, die er zuvor unter diversen Pseudonymen im MZEE-Forum verfasst hatte (»Später habe ich dann manchmal wieder da vorbeigeschaut, einige Reime als sehr gut empfunden und eingearppt«).

Die Textzeile »ich habe krumme Dinger am laufen wie verschnupfte Juden« ist zum einen als Anspielung auf das judenfeindliche Phantasma des *hinterhältigen* und *kriminellen Juden* zu deuten. Zum anderen lässt sich die Textzeile als Rekurs auf das rassistisch-antisemitische Stereotyp der *jüdischen Krummnase* verstehen. Diese antisemitische Vorstellung von großen und/oder deformierten und als jüdisch markierten Nasen wurde insbesondere im 19. Jahrhundert von Vertreter:innen pseudowissenschaftlicher Rassetheorien propagiert (vgl. Erb 1985: 107). Auf Grundlage bestimmter physiognomischer Äußerlichkeiten wurden Menschen rassistisch kategorisierten Kollektiven beziehungsweise Volksgruppen zugeordnet. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dienten jene biologistischen Ordnungsraster völkischen Bewegungen als ideologische Grund-

⁸ Auch andere Nutzer verweisen auf jene Textzeile und nennen den User *weiberheld* als Urheber. So etwa *Glyzerin One*, der in einem Beitrag vom 02.06.2008 diese und andere Textzeilen von *weiberheld* rezipiert und *Kollegah* zuordnet (vgl. *Glyzerin One/ MZEE* 2007).

lage zur Definition ihrer rassistisch begründeten Gemeinschaftskonzeptionen (vgl. Puschner 2004: 55). In der NS-Volksgemeinschaftsideologie erfuhren diese pseudowissenschaftlichen Kategorisierungsraster entlang physiognomischer Merkmale eine weitere Aktualisierung (vgl. Erb 1985: 107 ff.). In der nationalsozialistischen Propaganda wie etwa in Karikaturen der antisemitischen Hetzschrift *Der Stürmer*, in Filmen oder auch in Schulbüchern wurden verunglimpfende Darstellungen von Jüdinnen und Juden sowie anderen als »artfremd« oder »nichtarisch« definierten kulturellen, religiösen und/oder ethnischen Gruppierungen weiter popularisiert. Die rassistisch-antisemitischen Körperbilder von Jüdinnen und Juden zeigten physiognomische Deformationen und übergroße Sinnesorgane – insbesondere Ohren, Lippen und Nasen –, um die vermeintliche Minderwertigkeit von Jüdinnen und Juden rassenideologisch zu begründen.

In seiner Analyse faschistischer Agitationsmechanismen im Rahmen der Studie »Falsche Propheten« ([1948] 2017) beschäftigte sich Leo Löwenthal mit der antisemitischen Imagination der *jüdischen Krummnase*, die von Antisemit:innen als besonders bedrohlich empfunden werde und dabei eng mit dem antisemitischen Stereotyp der *jüdischen Gestikulation* verknüpft sei:

»Zwischen Nase und gestikulierenden Händen besteht eine enge Verbindung. Die lange oder gekrümmte Nase scheint mehr als nur ein statischer Teil des Gesichts zu sein. Für das Unbewusste ist es ein sehr bewegliches Organ, das schnüffelnd in den Lebensraum anderer eindringt. Es erweitert die körperliche Reichweite eines Menschen, ebenso wie seine gestikulierenden Hände. [...] Die Nase und ihre Funktion sind dem sozialen Verhalten des Juden angepasst. Die Nase sieht fast wie ein intellektuelles Organ aus, das durch seine Behendigkeit [sic] dem Parasiten bei seiner Schmarotzertätigkeit behilflich ist. Es ist ein Organ der Exploration und der Gier.« (Löwenthal 2017 [1948]: 226)

In der antisemitischen Projektion der *jüdischen Riechlust* – symbolisiert durch das physiognomische Merkmal der *Krummnase* – drückt sich das judenfeindliche Ressentiment der überzogenen jüdischen Neugierde beziehungsweise des Hangs zur Schnüffelei wie auch einer vermeintlich spezifischen jüdischen Gier aus (vgl. Rensmann 2004: 145). Dies erklärt die obsessive Betonung der *jüdischen Nase* in der antisemitischen Propaganda und Agitation,⁹ wie Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in den »Studien zum autoritären Charakter« (2017 [1944]) ausführen:

»Sie können den Juden nicht leiden und imitieren ihn immerzu. Kein Antisemit, dem es nicht im Blute läge, nachzuahmen, was ihm Jude heißt. Das sind immer sehr mimetische Schriften: die argumentierende Handbewegung, der singende Tonfall, wie er unabhängig von Urteilssinn ein bewegtes Bild von Sache und Gefühl malt, die Nase, das physiognomische principium in-

⁹ Zum Fortleben stereotyper Judenbilder in der gegenwärtigen Populärliteratur vgl. Babenhauserheide 2022: 96.

dividuationis, ein Schriftzeichen gleichsam, das dem Einzelnen den besonderen Charakter ins Gesicht schreibt.« (Horkheimer und Adorno 2017 [1944]: 193)

Sowohl die Selbstidentifikation von *Kollegah* mit dem User *weiberheld* – der seinen Battle-Gegner antisemitisch als »judenbalg« verunglimpft und ihn metaphorisch in einem KZ-Krematorium vernichten möchte (»ich steck dich in den ofen im buchenwald«) – als auch die vielen Einträge von User:innen des MZEE-Forums, welche *weiberheld* die antisemitische Textzeile über »verschnupfte Juden« zuschreiben (bei *Kollegah* 2007 »verschnupfte Märchenhexen«), weisen darauf hin, dass *Kollegah* bereits zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere antisemitisch konnotierte Textinhalte produzierte und im MZEE-Forum veröffentlichte. Im vermeintlichen Schutz der Anonymität bot das Forum ihm offensichtlich einen Raum, in dem er seinem Zynismus gegenüber Opfern der Shoah Ausdruck verleihen konnte. In seinen Forenbeiträgen und den später daraus abgeleiteten Textzeilen verbreitete er antisemitische Beleidigungen (»judenbalg«) und bediente punktuell auch Imaginationen eines biologistischen, völkisch-rassistischen Antisemitismus (»verschnupfte Juden«).

Der verächtliche Umgang mit Opfern des NS-Vernichtungsantisemitismus fand somit schon in frühen Textproduktionen von *Kollegah* Ausdruck. In späteren kommerziellen Veröffentlichungen setzt sich diese Form des Zynismus fort. So rappte *Kollegah* 2007 im Lied »Hater« (2007): »Ich bleibe der auserlesene Champ, Bitch, du nur solange im Renn«/ bis du Molotowcocktails fängst und wie Holocaustopfer brennst« (*Kollegah* – »Hater«, 2007). Im Lied »Endlösung« (2009) – ein Rückgriff auf den euphemistischen Begriff der Nationalsozialisten für die Vertreibung und Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden (»Endlösung der Judenfrage«) – heißt es: »[Ich] komm und deportiere deutsche Rapper/ vergewaltige die Mütter, gebe Dick in die Gesichter und schicke diese Cokebitches dann auf den Straßenstrich [...] Es ist die Endlösung der Rapperfrage, Hundesohn schweig!« (*Kollegah* – »Endlösung«, 2009). Und im Zuge der Auseinandersetzung (sogenannter *Beef*, siehe Kapitel 5.2) mit dem jüdischen Rapper *Sun Diego* veröffentlichte *Kollegah* gemeinsam mit dem Essener Gangsta-Rapper *PA Sports* das Lied »Hs.Hc« (2017), in dem es heißt:

[*Kollegah*]

[...]

Mein germanischer Arm hat dickere Adern als PAs Stirnmuskel, Kid
Damit Sun Diego stirbt, muss ich nichts tun, außer warten auf 'nen Windhauch, weil der Lauch
an dessen Wirkung zerbricht
Ich beerdige MCs, denn sie vermehren sich wie'n Virus
Jeder Vers sitzt wie ein Zielschuss von Gewehrscützen von Zieltrupps
Sieh, ich zerberste Karrieren in 'nem Beef

Bis sie bereu'n, dass sie mit mir im Clinch lagen wie das Herz von diesem Eastwood
 Militärische Kriegskunst, ich mach' Riesenprofit
 Denn jeden Tag ist dieser Zigojunkie Sido am zieh'n Knie, du Bandit!
 Denn ich tauch' in deiner Wohnung auf,
 Du frisst den Pistolenlauf – Hurensohn-Holocaust«
 (PA Sports feat. Kollegah – »Hs.Hc«, 2017)

Das Kürzel »Hs.Hc« steht für Hurensohn-Holocaust. Den Vorwurf, es handle sich dabei um einen antisemitischen Text, wies PA Sports öffentlich zurück. Zwar seien die im Lied geäußerten Feindseligkeiten im Sinne eines Battles vornehmlich an den jüdischen Rapper *Sun Diego* gerichtet, der auch unter dem Namen *SpongeBOZZ* bekannt ist.¹⁰ Die Androhung des »Hurensohn-Holocaust« beziehe sich jedoch nicht spezifisch auf *Sun Diego* als Jude, sondern sei universell zu verstehen:

»Holocaust bedeutet in erster Linie die totale Vernichtung. Natürlich wird der Holocaust in Deutschland assoziiert mit der totalen Vernichtung von sechs Millionen Juden oder mehr. Aber die ursprüngliche Bedeutung des Wortes... Also das Wort hat ja eine Bedeutung, abgesehen davon was in Deutschland passiert ist. Und Hurensohn-Holocaust heißt dann übersetzt: die totale Vernichtung aller Hurenöhne. [grinst] Aber [das] hatte auch nichts mit Juden zu tun oder Antisemitismus. Und auch Sun Diego aka *SpongeBOZZ* wurde in dem Song nicht damit gediss, dass er Semit, Jude oder russischer Jude oder sonst was ist.« (PA Sports zit. n. Funk 2018)

Vor dem Hintergrund der Begriffsgeschichte des Wortes »Holocaust« sind PA Sports Erklärungen vollkommen abwegig. Der Bezeichnung »Holocaust« etablierte sich im deutschen Sprachgebrauch erst nach Ausstrahlung der gleichnamigen US-amerikanischen TV-Serie von 1978/79 und lässt heute vor allem eine Assoziation zu: die Judenvernichtung während der Zeit des Nationalsozialismus (vgl. Benz 2010a: 119). Insofern sind die Versuche einer Umdeutung des Begriffs vor allem als Versuch einer unglaublichen argumentativen Ausflucht vor dem Offensichtlichen zu verstehen, und zwar, dass sich die Holocaust-Fantasie von Kollegah und PA Sports auf einen jüdischen Rapper bezieht.

Der sogenannte Beef von Kollegah und PA Sports mit *Sun Diego* belegt die geringe Halbwertszeit dieser Art Hip-Hop-spezifischer, öffentlichkeitswirksamer Auseinandersetzung. Denn nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung des Liedes »Hs.Hc« (2017) zeigten sich Kollegah und *Sun Diego* gemeinsam auf ihren Social-Media-Kanälen (vgl. Herzog 2019). Im Frühjahr 2022 erschien schließlich ein gemeinsames Lied mit dem Titel »Schwarz, Rot, Gold« (2022), in dessen Refrain es heißt: »Eine Legacy hält länger als ein Charterfolg/ Mein Basey und ich sind aus 'nem andren Holz/ Vom Staat verfolgt, aber Stars fürs Volk/ Farid, Sunny und der

10 Anzumerken ist zudem, dass im Liedtext der Rapper *Sido* – ein Nachkomme von Sinti – als »Zigojunkie« bezeichnet und somit antiziganistisch beleidigt wird.

Boss, wir sind Schwarz, Rot, Gold/ Es ist Schwarz, Rot, Gold, Schwarz, Rot, Gold« (*Sun Diego, Kollegah & Farid Bang* – »Schwarz, Rot, Gold« (2022)).

6.4.2 Sehnsucht nach Volk, Germanentum und Führersein

Nicht erst in »Schwarz, Rot, Gold« (2022) rekurrierte *Kollegah* auf die deutsche Nationalsymbolik. Wie schon in Kapitel 4.2.5 erläutert, ließ sich Ende der Nullerjahre im deutschsprachigen Gangsta-Rap eine Zunahme an nationalen Identifikationsangeboten und Selbstpositionierungen von Genre-Akteuren beobachten. Vor diesem Hintergrund mag es kaum überraschen, dass sich auch *Kollegah* zu Beginn seiner Karriere – und darüber hinaus – in einzelnen Texten deutsch-national verortet. Als einer der wenigen bekannten Gangsta-Rapper ohne unmittelbar erkennbare familiäre Migrationsbezüge zur MENA-Region, dem Iran oder der Türkei rekurrierte *Kollegah* zwar eher schlagwortartig, aber dennoch auffällig häufig auf deutschnationale Gemeinschaftsimaginationen. So rappt er im Lied »Einzelkämpfer« (2007): »Ich geb' dem Volk nur eben diesen Klassiker mit auf den Weg« (*Kollegah* – »Einzelkämpfer«, 2007). In »Der Boss hängt voll Gold« (2007) heißt es: »Was willst du mit japanischer Kampfkunst machen gegen 'ne germanische Kampfhundstaffel?« (*Kollegah* – »Der Boss hängt voll Gold«, 2007). Ein Jahr später veröffentlichte *Kollegah* – Sohn einer Deutschen und eines Frankokanadiers – das Lied »Gangsterarroganz« (2008), in dem sich folgende Textzeile findet: »Aus dem kanadischen Urwald, in den germanischen Kulturkreis/ Es ist Kollegah der Boss, Bitches fragen mich nach der Uhrzeit« (*Kollegah* – »Gangsterarroganz«, 2008). Im bereits erwähnten Lied »Endlösung« (2009) rappt *Kollegah*: »Das Volk vermisst den Boss wie sein Schneider« (*Kollegah* – »Endlösung«, 2009). Und auch im bereits genannten Lied »Hs.Hc« (2017) finden sich Textzeilen wie »Mein germanischer Arm hat dickere Adern als PAs Stirnmuskel, Kid« (*PA Sports feat. Kollegah* – »Hs.Hc«, 2017).

Bereits 2007 erklärte *Kollegah* in einem Interview mit dem Onlineportal *rap.de*, dass sich die auffallend häufige Referenz auf nationale und völkische Gemeinschaftsvorstellungen aus seinem eigenen Nationalbewusstsein speist: »Wie gesagt, ich habe ja mal gesagt, ich bin der stolze deutschgermanische MC, das sage ich auf meinem ersten Tape. Also ich stehe auf jeden Fall zu meiner Nationalität« (*Kollegah* zit. n. *beni-mike* 2007). Jene positiven Bezugnahmen auf deutschnationale Gemeinschaftskonzepte finden sich auch in späteren Aussagen von *Kollegah* wie etwa in einem Interview, das der Journalist Tobias Kargoll alias *Toxik* 2014 mit ihm für das Portal *Hiphop.de* führte. Als *Toxik* nationalistische Tendenzen im deutschsprachigen Rap thematisiert, äußert sich *Kollegah* wie folgt:

»Naja, stolz auf sein Land... Wenn man es irgendwie rational betrachtet, ist es ja nichts... Ist es ja keine Leistung als was für ein Landsmann du geboren bist. [Das] ist erstmal keine Leistung. Aber [es] kann natürlich auch ins Negative überschwappen, wenn es übertrieben wird mit dem Patriotismus. [Patriotismus] ist aber per se keine schlechte Sache, weil es ein bestimmtes Zusammengehörigkeitsgefühl schafft. Und das haben wir in Deutschland einfach in den letzten Jahrzehnten nicht gehabt. Und warum, auf Gutdeutsch gesagt, ist es denn so, dass die ganzen Immigranten, die hier hinkommen, machen können was die wollen mit den Deutschen? Weil die Deutschen sich nicht zusammenschließen. Weil die nicht zusammenhalten. Weil es kein Zusammengehörigkeitsgefühl gibt. Wenn es das geben würde, dann würden andere Länder und andere Sitten und andere Traditionen und andere Menschen das auch respektieren. Und da würden die sich auch ganz anders verhalten.« (*Kollegah* zit. n. *Hiphop.de* 2014)

In Anlehnung an die Theorie des autoritären Syndroms nach Adorno et al. (2017) offenbaren sich in *Kollegahs* ethnozentristischen Argumentationen außerdem Parallelen zu bestimmten Dispositiven der Variable »Machtdenken und »Robustheit« (siehe Kapitel 5.5.3). Mit dieser Variable eng verbunden sind die Idealisierung von Macht und Stärke, die Abwertung von Schwäche sowie die Sehnsucht nach einer starken Führerpersönlichkeit, mit der sich das Individuum identifiziert:

»Dem Phänomen der Überbewertung der »Kraftmeierei« eng verwandt ist der sogenannte »Machtkomplex«. Er manifestiert sich besonders auffallend in einer übermäßigen Betonung des Machtmotivs in den menschlichen Beziehungen, in der Disposition, diese unter Kategorien wie stark – schwach, überlegen – unterlegen, Führer – Gefolgschaft, »Hammer – Amboss« zu betrachten. [...] Diejenigen, von denen wir auf diesem Cluster hohe Punktwerte erwarteten, identifizieren sich gern mit den »kleinen Leuten« oder »dem Durchschnitt«, ohne doch zugleich Bescheidenheit zu zeigen. Sie scheinen sich tatsächlich für stark zu halten oder zu glauben, es irgendwie werden zu können. [...] Es ist anzunehmen, dass sowohl Führer wie Gefolgsleute auf dieser Variable hoch rangieren, denn die tatsächliche Rolle des Individuums scheint weniger wichtig als sein Interesse am Bestehen der Beziehung Führer – Gefolgschaft überhaupt.« (Adorno et al. [1950] 2017: 57)

Sowohl die Ablehnung von Schwäche als auch die Idealisierung von Macht und Stärke bestimmen *Kollegahs* Selbstinszenierung seit dem Beginn seiner Karriere. Neben den Forderungen nach einer starken ethnisch-nationalen Gemeinschaft und der Wiedererlangung eines nationalen Zusammengehörigkeitsgefühls inszenierte sich *Kollegah* in Liedern und Musikvideos auch bereits frühzeitig selbst als Führerfigur: »Guck auf die Breitling-Uhr, ich bin ne« Leitfigur/ Und Deutscher Rap hat jetzt nen« Führer wie »ne Sightseeing Tour« (*Kollegah* – »Ein guter Tag zum Sterben«, 2007). Im Verlauf seiner Karriere offenbaren allein die Titel seiner Alben und anderer kommerzieller Projekte eine Dramaturgie, die *Kollegahs* Inszenierung eines stetigen Machtgewinns dokumentiert: »Alphagene« (Album, 2007), »Kollegah« (Album, 2008) »Bossaura« (Album, 2011), »King« (Album, 2014),

»Deus Maximus« (Modelabel, seit 2015), »Imperator« (Album, 2016), »Monument« (Album, 2018).

Seit der zweiten Hälfte der 2010er Jahre manifestierte sich *Kollegahs* Inszenierung als hypermaskuliner und omnipotenter Herrscher in Selbstdarstellungen, die ihn als diktatorische Führerpersönlichkeit zeigen. Den vorläufigen Höhepunkt dieser Selbstinszenierung markiert das in schwarz-weiß gehaltene Musikvideo »Hardcore« vom November 2016. Es zeigt *Kollegah* als selbsternannten Diktator in einem Steinbruch, umgeben von weiblichen Schergen in Militärkleidung, die ihm als eine Art Armee beziehungsweise treu ergebene Soldatinnen dienen (vgl. *Kollegah* 2016c: ab 1:49 min). Im Refrain heißt es: »Imperator, Diktator, fickt das Game hardcore/ Schreib Hits an dem Tisch aus Marmor, Bigbusiness um den Äquator, Imperator« (*Kollegah* – »Hardcore«, 2016). In der Eingangsszene des Musikvideos führen die *Kollegah* umgebenden Aufseherinnen einen der vielen Arbeitssklaven heran, die im Steinbruch Zwangsarbeit leisten müssen. Der am Boden liegende, sich vor Schmerzen krümmende Arbeitssklave erscheint schwach und erschöpft. Mit einer kurzen Handbewegung gibt *Kollegah* einer der Aufseherinnen ein Zeichen, woraufhin diese dem Sklaven mit ganzer Kraft auf den Kopf tritt. In weiteren Sequenzen des Musikvideos quälen *Kollegahs* Scherginnen die Arbeitssklaven mit Peitschenhieben. Sowohl im Szenenbild als auch in den Kostümen offenbaren sich eindeutige Bezüge zur Ästhetik des Faschismus und des Nationalsozialismus. Unübersehbar sind etwa die überdimensionalen Flaggen, die im Hintergrund an Felswänden hängen: In der Mitte der Flaggen befindet sich ein weißer Kreis, in dem ein »K« für *Kollegah* prangt – dort, wo in der Flagge der NSDAP bzw. des NS-Staates ein Hakenkreuz zu sehen war. Auch in der Kleidung der Protagonist:innen des Musikvideos sind die Anspielungen auf die Ästhetik des Nationalsozialismus unübersehbar: Nicht nur erinnert *Kollegahs* schwarzer Ledermantel an die Kleidung von SS- und Gestapo-Männern, auch die Uniformen der Aufseherinnen sind denen aus der Zeit des »Dritten Reiches« nachempfunden (vgl. *Kollegah* 2016c: ab 1:49 min).¹¹

Nach Veröffentlichung dieses Videos, das sich mehr als offensichtlich der NS-Ästhetik bediente, war der Rap-Journalist, politische Aktivist und ehemalige Betreiber des früheren Berliner Szenetreffpunktes *Royal Bunker*, Marcus Staiger, einer von sehr wenigen Akteuren der Szene, die *Kollegahs* autoritäre Diktatorenfantasie kritisierten:

»Wow. Man muss schon sagen, dass Kollegah auch mit dieser Bildsprache und diesem Thema das Ohr auf der Straße hat. Habe ich früher behauptet, das kollektive Unterbewusste äußert sich im Rap, muss ich mich nun korrigieren. Das kollektive Unterbewusste äußert sich nicht

11 Zum Fortleben faschistischer Ästhetik in populärer Musik vgl. Baier 2023; Jazo 2017.

im Rap, es äußert sich in Kollegah. Die Message des Videos ist klar. Scheiß auf Parlamente. Die Institutionen haben versagt. Die labern nur. Man braucht mal einen, der richtig durchzieht. So einen richtig starken Mann. Einen Imperator halt.« (Staiger 2016)

In seiner Kritik am Musikvideo äußert sich Staiger eher vage und interpretiert Text und Bildsprache als Formen einer universellen Demokratieverachtung. Die unübersehbaren NS-Bezüge benennt er jedoch nicht. Möglicherweise ließen auch deshalb vereinzelte kritische Stimmen wie diese *Kollegah* unbeeindruckt. Wenige Monate nach Veröffentlichung von »Hardcore« (2016) gab der Rapper dem Jugendkanal *PULS Musik* des *Bayerischen Rundfunks* (BR) ein Videointerview, in dem er zur Selbstinszenierung als Diktator und den damit verbundenen Gewaltdarstellungen im Musikvideo Stellung nahm:

»[*PULS Musik*] Du rappst ›Imperator, Diktator‹. Kannst du verstehen, wenn Leute beim Begriff ›Diktator‹ zusammenzucken?

[*Kollegah*]: Ja, der Begriff ist natürlich negativ konnotiert durch viele Figuren der Geschichte, aber das Wort per se ›Diktator‹ beschreibt ja einfach nur: Da ist einer, der gibt was vor, der stellt die Regeln auf, und die müssen ja nicht immer schlecht sein. Auch wenn ich jetzt der erste Diktator bin, der es gut mit den Menschen meint, das mag ja sein. Aber das Wort ›Diktator‹ per se würde ich erstmal neutral sehen. Ich würde den Leuten erstmal anraten: Gebt mir die Chance, schaut was bei raus kommt. Ich werde ein guter Diktator sein. [grinst]

[*PULS Musik*] In deinem Video zu ›Hardcore‹ sieht die Welt aber eher düster aus...

[*Kollegah*]: Man muss sich ja vergegenwärtigen, dass das nur ein ganz kleiner Auszug ist. Dass ich mit dem Marmor, den ich dort abbauen lasse, durch diese 50 Sklaven, die ja auch alle ihre Verbrechen begangen haben, die hätte vielleicht ein anderer Diktator mit der Todesstrafe bestraft. Die habe ich aber eingesetzt als Arbeitskräfte in einem Marmorsteinbruch, wo sie feinsten Marmor abbauen, aus dem dann Häuser gebaut werden. Nicht für mich, sondern fürs Volk. Das ist also eigentlich eine sehr, sehr gute Sache, die dahinter steckt. Denn für ein funktionierendes Gesellschaftssystem brauchst du nun mal Regeln. Da ich aber kein Freund bin der Todesstrafe, habe ich mir gedacht: Die Verbrecher, die ordentlich Dreck am Stecken haben, die nutze ich als Arbeitskräfte. Die können wiederum für das Bruttoinlandsprodukt einen positiven Beitrag leisten. Aber auch eben für Behausungen für finanziell schlechter Gestellte der Gesellschaft. Wie gesagt, durch den Marmor sind viele schöne Häuser entstanden für die Benachteiligten.

[*PULS Musik*] Aber einer stirbt ja im Video...

[*Kollegah*]: Das war ein Versehen. [lacht] Das kann jedem Diktator mal passieren.«

(*PULS Musik* 2016)

Im Interview zum Musikvideo »Hardcore« (2016) wird *Kollegah* nicht auf die eindeutigen Analogien zur Ästhetik des Nationalsozialismus angesprochen; stattdessen zielen die Fragen vornehmlich auf die Selbstbezeichnung als Diktator ab. Dem begegnet *Kollegah* mit einer zynisch-ironischen Relativierung diktatorischer

Gewaltverbrechen. Den Begriff »Diktator« betrachtet er in ahistorischer Lesart als »neutral« und erklärt ihn zur legitimen Machtinstanz, die in erster Linie Regeln durchsetze. Wie *PA Sports* Versuch der Umdeutung des Begriffs »Holocaust« reißt *Kollegah* den sehr klar definierbaren Begriff »Diktator« aus dem Kontext, erklärt ihn für unschuldig und fantasiert über die eigene Auskleidung der Diktatorenrolle. Als Diktator würde *Kollegah* »fürs Volk« agieren und die Arbeitskraft der Sklaven »für finanziell schlechter Gestellte« und »die Benachteiligten« nutzbar machen. Jene Inszenierung eines idealisierten Führer-Gefolgschafts-Verhältnisses – genauer: sein Bekenntnis zur diktatorischen Durchsetzung von Regeln, seine zynische Befürwortung von Gewalt, sein Fantasieren von der Ausbeutung von Zwangsarbeiter:innen »fürs Volk«, seine Identifikation mit den vermeintlich »Benachteiligten« und »schlechter Gestellte[n] der Gesellschaft« – weisen zahllose Parallelen zum Dispositiv *Machtkomplex* und *Kraftmeierei* innerhalb des autoritären Syndroms auf (vgl. Adorno et al. 2017 [1950]: 57). Zudem finden sich selbst in seiner Rechtfertigung der nazistischen Bildsprache Parallelen zur NS-Ideologie: die Idealisierung einer Leistungsgesellschaft, die Menschen nach *wertvoll* und *lebensunwert* trennt, die Idealisierung von Zwangsarbeit zu einem höheren Zweck sowie das Wohlergehen des Volkes durch die Herrschaft einer autoritären Führerfigur.¹² Damit bekennt sich *Kollegah* – wenn auch mit einem ironischen Unterton – nicht nur zu zentralen Elementen autoritärer und völkischer Ideologien und Herrschaftspraktiken, sondern er negiert auf diese Weise zugleich die Grundpfeiler des demokratischen Rechtsstaates der Gegenwart.

Drei Jahre nach Erscheinen von »Hardcore« veröffentlichte *Kollegah* 2019 das Musikvideo »Valhalla«, in dem er sich einer ähnlichen Ästhetik bediente und sich erneut als Führerfigur in Szene setzte. *Kollegah*, der nach eigener Aussage mit 15 Jahren zum Islam konvertierte (vgl. *TV StrassenSound* 2014a) und sich auf Social Media gelegentlich als gläubiger Muslim inszeniert, verknüpft im Liedtext Elemente aus der germanischen und der islamischen Mythologie:

»Doch vergessen haben, dass am Ende nur die Taten zählen
 Darum meid' ich alle Sünden, tu' Gutes
 Und hoffe dann im Himmel auf gigantischen Lohn
 Will Valhalla, kein Dschahannam
 Nur die Taten, die uns bleiben
 Willst du's Paradies erreichen
 Scheiß aufs Para dieser Reichen«
 (*Kollegah* – »Valhalla«, 2019)

¹² Zur Ideologie der Arbeit im Nationalsozialismus vgl. Lelle 2022: 39 ff.

Der islamischen Hölle – *Dschahannam* – stellt *Kollegah* den germanischen Heldenfriedhof – *Valhalla* – als letzte Heimstätte gegenüber. Erst das sündenfreie Leben im Diesseits ermögliche einen Heldenplatz im ewigen Paradies. Dort hoffe er schließlich auf »gigantischen Lohn«; die Akkumulation von Reichtum im Diesseits lehnt er – entgegen seiner üblichen genretypischen Glorifizierung von ökonomischem Erfolg (siehe Kapitel 5.1) – ab: »Willst du's Paradies erreichen, scheiß aufs Para [Geld] dieser Reichen.«

Das Musikvideo »Valhalla« (2019) zeigt *Kollegah* in einer dystopischen Traumlandschaft, die einem düsteren Wüstenplaneten gleicht. *Kollegah* mimt den hypermaskulinen Einzelkämpfer in einer lebensfeindlichen und bedrohlichen Umgebung. Wie schon in »Hardcore« (2016) ist *Kollegah* in einen schwarzen langen Ledermantel gekleidet. In einer anderen Szene trägt er einen Bundeswehrpullover, an dessen Oberarm eine kleine Deutschlandflagge zu sehen ist. Auch hier kokettiert *Kollegah* mit einer hypermaskulinen und militaristisch konnotierten Ästhetik. Dass solche Deutungspotenziale von manchen Zuschauer:innen entsprechend dechiffriert und interpretiert werden, verdeutlicht ein sogenanntes Reaction-Video,¹³ das der YouTuber *MOIS* kurz nach Erscheinen von »Valhalla« (2019) veröffentlichte. Das Video mit dem Titel »Mois und Manuellsen reagieren auf Kollegah Valhalla« (vgl. *MOIS* 2019) zeigt *MOIS* sowie die beiden Gangsta-Rapper *Manuellsen* und *Sinan-G* beim Betrachten und Kommentieren des Musikvideos von *Kollegah*. Dabei kommen *Sinan-G* und *Manuellsen* auch auf die militaristische und nationalsozialistisch konnotierte Ästhetik in »Valhalla« (2019) zu sprechen:

»[*Sinan-G*] Ey, der Ledermantel ist voll irgendwie, weiß ich nicht, so voll altdeutsches Reich irgendwie. Oberoffizier, Leutnant [*MOIS* und *Sinan-G* lachen]«

[*MOIS*] Der Mantel schaut wirklich [aus], wie du schon gesagt hast...

[*Sinan-G*] Bruder, SS-Offizier. Ich feiere den Mantel.

[*MOIS*] Der Mantel hat drip.

[...]

[*Manuellsen*] Ich glaube, er spielt gerade mit etwas. Ich will ihm das jetzt nicht unterschieben. Aber die haben ihm ja nachgesagt, dass er so antisemitisch unterwegs ist, was ich persönlich nicht glaube. Weil, weißt du, das ist ja Schwachsinn, wissen wir ja, ergibt ja keinen Sinn. Aber ich glaube, er spielt gerade damit, auch mit diesem Mantel. Dass man ihn für so einen SS-Typen hält oder auch mit der deutschen Armee. Er spielt halt damit. Er will so ein bißchen polarisieren.

13 Wie der Name impliziert, zeigt ein Reaction-Video die Reaktion der Zuschauenden zu einem bestimmten Sachverhalt – in diesem Fall ein anderes YouTube-Video. Dabei handelt es sich um eine etablierte Videosparte, die insbesondere von YouTuber:innen und/oder Streamer:innen bedient wird, die ihre Reaktion auf andere Videos dokumentieren oder die Videos entsprechend kommentieren, ausdeuten oder erklären.

Ob das nice... ob ihm das nice zugute kommt, weiß ich nicht. Auf jeden Fall rein künstlerisch gesehen, was er da macht, war, ist und bleibt er halt immer noch krass. [...] Viel wichtiger [als Musik und Rap] ist hier die visuelle Symbolik. Also, wenn du darauf achtest, was er versucht mit den Bildern zu zeigen, das zeigt sowieso seinen Kopf, den er hat [Zit. im Orig.].«

(Mois 2019 ab 2:20 min)

Die Reaktionen von *Manuellssen* und *Sinan-G* verdeutlichen, dass die NS-Ästhetik in »Valhalla« (2019) von Zuschauer:innen durchaus als solche erkannt und verstanden wird. *Sinan-G* erkennt in *Kollegah* eine Person, die wie ein »SS-Offizier« gekleidet ist und zeigt sich darüber geradezu begeistert: »Ich feiere den Mantel.« *Manuellssen* nimmt an, dass *Kollegah* bewusst mit SS-Bezügen kokettiert, und interpretiert dies als Positionierung in der Debatte über Antisemitismus in seiner Musik und seinen öffentlichen Verlautbarungen. Vom Antisemitismus spricht er *Kollegah* frei. *Manuellssen* und *Sinan-G* erkennen also die Bezüge zur Ästhetik des Nationalsozialismus, deuten diese jedoch als Reaktion auf die Antisemitismusdebatte oder betrachten sie anerkennend als rein künstlerische Selbstinszenierung und verharmlosen auf diese Weise die eindeutigen Bezüge zur NS-Ideologie.

6.4.3 Autoritarismus und Misogynie – »Das ist Alpha!: Die 10 Bossgebote«

Im September 2018 veröffentlichte *Kollegah* das Buch »Das ist Alpha!: Die 10 Bossgebote«, das die Grundlage für ein später von ihm entwickeltes Mentoringprogramm liefern sollte. Seeliger (2021) erkennt in diesem Buch, das »einerseits als Unterhaltungslektüre und andererseits als Lebensratgeber gelesen werden kann« (Seeliger 2021: 142), den Versuch der »symbolischen Konstruktion eines Idealbildes von Männlichkeit, mit dem sich Kollegah von dem vorherrschenden Image der migrantischen Aufsteigermännlichkeit abzugrenzen sucht« (ebd.). Weiter arbeitet Seeliger vier Dimensionen heraus, die *Kollegah* im Buch propagiert: »körperliche Fitness und Disziplinierung (a), unternehmerisches Denken (b), Dominanz und Paternalismus (c) sowie eine kriegerische Haltung zur Welt, die mit Verschwörungstheorien untermauert wird (d)« (ebd.). In der Analyse des Buches werden zudem Ideologeme, die bereits in Liedern und öffentlichen Äußerungen von *Kollegah* erkennbar geworden sind, weiter ausformuliert. Darin offenbaren sich klar antifeministische und misogynie Geschlechterbilder, die der Rapper wiederholt mit naturalistischen Grundprämissen begründet:

»Nein, Frauen stehen auf Männer. Echte Männer. Frauen stehen auf Alphas. Das war schon immer so und wird auch immer so sein, auch wenn sich die Erwartungen, die Frauen heute an Männer haben, natürlich verändert haben. Früher, und ich meine wirklich ganz, ganz früher, musste ein Mann in erster Linie Ernährer und Beschützer sein. Er musste kräftig genug sein, um

wilde Viecher und andere Typen von der gemeinsamen Höhle wegzuklatschen, musste schlaue genug sein, um bei der Jagd nicht mit leeren Händen nach Hause zu kommen, und er musste natürlich gesund sein, damit die gemeinsamen Kinder möglichst so werden würden wie er. Kurz, er musste ein prähistorischer Boss sein. Heute sind Frauen natürlich selbstständig genug, um sich selbstständig zu ernähren. [...] Nicht vergessen, dominant heißt nicht aggressiv! Dominant zu sein bedeutet, cleverer zu sein als die, die dich dominieren wollen! Dominant heißt auch, die führende Rolle in der Beziehung einzunehmen und auszuleben. Die Frau hat natürlich ein Mitspracherecht bei Entscheidungen, aber der Initiator und Durchsetzer, der das letzte Wort hat, bist du. Du respektierst die Frau, aber DU gibst die Richtung vor. Das Ganze hat nichts mit Unterdrückung zu tun. Es liegt einfach in der Natur der Frau, dass sie eine starke Schulter braucht, die sie führt und die ihr Sicherheit gibt. Egal was dir die Emanzen von heute erzählen – Frauen wollen vom Mann geführt werden.« (*Kollegah* 2018: 36)

Kollegahs Geschlechtervorstellungen basieren auf einem Sozialdarwinismus, den er als unveränderbare historische Konstante begreift: Der Stärkere setzt sich durch – ob in der Steinzeithöhle, am Arbeitsplatz oder im Fitnessstudio. *Kollegahs* chauvinistische Vorstellung von Männlichkeit wird ergänzt durch eine Idealisierung körperlicher Stärke, Durchhaltevermögen und Kampfgeist. Erfolg bei Frauen, im Beruf oder im Sport¹⁴ wird im Modus permanenter Bewährungsproben errungen. Dabei verweist *Kollegah* auf seinen eigenen Werdegang als Musiker und Unternehmer, den er als Kampf beschreibt: »Ich ließ mein altes Leben hinter mir und fokussierte mich nun in Düsseldorf vollständig auf meine Rapkarriere. Tage und Nächte im Studio, ohne Pause. [...] Ich beschritt, dramatisch ausgedrückt, nun den Weg eines einsamen Kriegers, der seinen Prinzipien treu bleibt, alles für sein Ziel tut, was er kann, und den Rest in die Hände des Schicksals legt« (ebd.: 96 f.). Von seinen Anhängern erwartet er denselben Kriegerethos sowie einen Willen zur Selbstaufgabe für ein höheres Ziel:

»Bevor du nun weiterliest, musst du kurz innehalten und dir einer Sache ganz klar bewusst werden: Der Weg zum Boss ist hart und anstrengend. Wäre es einfach, wäre jeder ein Boss. Also reiße dich zusammen und auf in den Kampf! Ab jetzt bist du dir im Klaren darüber, dass du überdurchschnittlich große Opferbereitschaft, eine hohe Schmerzgrenze und verdammt viel Disziplin und Ausdauer mitbringen musst. Du musst mehr leisten als der Durchschnitt, viel mehr. Du wirst auch mehr Scheiße durchmachen als der Durchschnitt. Aber: Du wirst auch mehr Geld, mehr Frauen und mehr Glück und Zufriedenheit erreichen als der Durchschnitt. Nichts ist schlimmer als ein durchschnittliches 08/15-Leben, dies ist der Tod! Du willst etwas erreichen? Auf dieser Welt gibt es nichts umsonst, alles hat seinen Preis. Der Preis des Erfolgs sind die Qualen und Anstrengungen, die man auf dem Weg dorthin durchmachen muss. Programmiere dein Mindset auf bedingungslosen Kampf. KOMM JUNGE! In die Masse rein! In deinem Kopf gibt nur zwei mögliche Resultate: Entweder du schaffst es oder du gehst dabei drauf!« (ebd.: 45 f.)

¹⁴ *Kollegah* empfiehlt insbesondere Kampfsport (vgl. *Kollegah* 2018: 233).

Bei der Analyse von »Das ist Alpha!: Die 10 Bossgebote« (2018) wird deutlich, dass *Kollegah* nicht nur in seinen Liedern und Musikvideos, sondern auch in seinem Buch chauvinistische Geschlechtervorstellungen propagiert sowie ein archaisches, teils kriegerisches Männlichkeitsideal vertritt. Ausgehend von seinem Buch, das zeitweise auf Platz 1 der *Spiegel*-Bestseller-Liste rangierte und dabei Thilo Sarrazins Buch »Feindliche Übernahme« (2018) von der Spitze verdrängte, entwickelte *Kollegah* 2019 gemeinsam mit dem Unternehmen *B. Consulting* das »Alpha Mentoring Programm« (vgl. Schwenn/Drepper/Voigt 2019). Im selben Jahr berichteten Journalisten des Onlinemagazins *Vice* und *Buzzfeed* von ihrer investigativen Recherche über das einzig für Männer bestimmte Motivationsprogramm. Die Journalisten gaben sich als interessierte Teilnehmer aus, um so einen tiefen Einblick in die inneren Abläufe und Mechanismen der Kundenakquise, der Seminarstruktur sowie der vermittelten Lerninhalte zu erlangen. Ihre Recherchen ergaben unter anderem, dass eine Programmteilnahme zur Mitgliedschaft in einer Facebook-Gruppe berechtigte. Dabei stießen die Journalistinnen unter anderem auf einen Programmteilnehmer aus Österreich, der ein Foto und eine Nachricht für alle Mitglieder sichtbar in die Gruppe postete. Das Bild weist ihn als Mitglied einer Kompanie eines mutmaßlich österreichischen Bataillons aus; es zeigt ihn in Uniform und mit Gewehr in der Hand, umgeben von anderen uniformierten und bewaffneten Soldaten. Der junge Mann versah das Bild mit folgendem Kommentar:

»Darf ich vorstellen: Dies ist der wohl Psychisch UNFICKBARSTE Soldat den das Österreichische Bundesheer jemals gesehen hat, Majestätisch steht er in Mitten von geblendeten Schafen, Gedankenspieler wie er denn die Nächsten Feinde Minutiös mit seiner Prachtvollen Waffe »LISSANDRA« zu Strecke bringt. Schöne Grüße an alle meine ALPHAS in der Gruppe, ich bekommen alles mit, habe leider kaum Zeit voranzukommen, innerhalb der nächsten Paar wochen sollte sich das aber wieder Normalisieren. _____ [Name geschwärzt] Liebe grüße an dich mein Lieber, dank dir beißen sich die Offiziere die Zähne wund, da sie keinerlei Chance haben mich auf irgend eine Ebene zu besiegen 🤪🔪 [Zit. im Orig.]« (unbekannter Nutzer zit. n. Schwenn/Drepper/Voigt 2019)

Der Teilnehmer des Mentoringprogramms spricht von sich in der dritten Person und inszeniert sich als soldatischer Mann, der seinem Bedürfnis nach Herrschaft und Dominanz Ausdruck verleiht. Er beschreibt sich als »der wohl psychisch UNFICKBARSTE Soldat« – eine sexualisierte Bezeichnung für die eigene Unbesiegbarkeit (siehe Kapitel 5.4.2) – und als »Majestätisch«. Zudem begreift er sich als einzig Sehender in einer Menge von »geblendeten Schafen« – eine in verschwörungsideologischen Diskursen häufig verwendete, abwertende Metapher, die auch von *Kollegah* propagiert wird (vgl. *Kollegah* 2017a), für all jene, die außerhalb der eigenen (vermeintlichen) Wissensebene stehen. Die Mitglieder der Facebook-Gruppe und Teilnehmer des Mentoringprogramms bezeichnet er als

»meine ALPHAS«; mit ihnen teilt er seine Allmachts- und Vernichtungsfantasien (»Gedankenspielend wie er denn die Nächsten Feinde Minutiös mit seiner Prachtvollen Waffe »LISSANDRA«¹⁵ zu Strecke bringt«). Zwar mag dieser Nutzer nicht repräsentativ für die gesamte Teilnehmerschaft des Alpha-Mentoring-Programms sein. Das Beispiel verdeutlicht jedoch, auf welchen Resonanzraum das von *Kollegah* propagierte autoritäre, misogynie und konspirationistische Weltbild trifft, welche ideologischen Anknüpfungspunkte es findet und welche Affekte dabei mobilisiert werden können. Zudem wird hier das Gewaltpotenzial erkennbar, das von der Idealisierung hegemonialer, chauvinistischer und kriegerischer Männlichkeit innerhalb einer homosozialen Männergruppe ausgehen kann.¹⁶

6.5 Zwischenfazit

Im deutschsprachigen Gangsta-Rap finden sich häufige Referenzen auf die antisemitischen Gewalt-, Verfolgungs- und Vernichtungspraktiken während der Zeit des Nationalsozialismus. Selbstidentifikationen mit nationalsozialistischen Akteuren oder Akteursgruppen, Bezugnahmen auf Tötungspraktiken des NS-Regimes und die Verwendung von NS-Vokabular finden sich vor allem im Untergrund-Battle-Rap der späten 1990er und frühen Nullerjahre und tauchen in der zweiten Hälfte der Nullerjahre verstärkt in Liedern des Gangsta-Rap auf. Im Kontext des für den Gangsta-Rap konstitutiven Leitmotivs des Battle bilden solcherlei Anleihen und Anspielungen eine metaphorische Bezugsgröße und fungieren als Stilmittel beim *Boasting* und *Dissen*. Hypermaskuline Selbst- bzw. Idealbilder wirken hier ebenso als verstärkende Faktoren wie das genretypische Streben nach Provokation und Transgression. Im äußersten Fall inszenieren sich Gangsta-Rapper als »Führer« – mit impliziten oder gar expliziten Vergleichen zu Adolf Hitler oder anderen Führungsfiguren des Nationalsozialismus – und imaginieren bzw. würdigen ihre Battle-Gegner kontrastierend als Opfer der Shoah herab.

Das Phänomen der Verächtlichmachung von Opfern der Shoah, das sich zunächst im Untergrund-Battle-Rap etabliert hatte, wenig später Einzug in den deutschsprachigen Gangsta-Rap fand und dort von einer Vielzahl an Rappern über fast zwei Jahrzehnte – wenn auch in unterschiedlicher Qualität und Quan-

15 Kaum zufällig imaginiert der junge Mann sein Gewehr als weiblich (»LISSANDRA«) – eine für die Soldatensprache keineswegs untypische Konstruktion (vgl. Evert 2011: 65 ff.). In der Vorstellung einer als weiblich imaginierten Waffe – in militärischen Jargon auch »Soldatenbraut« genannt – drückt sich unter anderem der Wunsch nach einer treuen Begleiterin aus, die erst durch den Mann am Abzug ihre Funktion erfüllt.

16 Zur Rezeption von *Kollegahs* autoritären Männlichkeitsbildern vgl. Dunkel/Schwenck 2022: 97 ff.

tität – kultiviert wurde, gelangte erst mit *Farid Bangs* Textzeile »Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen« in den Fokus der Öffentlichkeit. Im Zuge der ECHO-Debatte wurde jene Verspottung von Opfern der Shoah von nicht wenigen Kommentator:innen zwar als geschmackloses, aber gleichwohl legitimes künstlerisches Stilmittel des Battle-Rap betrachtet.¹⁷ Dabei berühren diese Argumentationen, die einzig auf die Form rekurreren (Battle-Rap-Logik) und dabei den Inhalt (Verhöhnung von Shoah-Opfern) ausblenden, eine meist übersehene, aber keineswegs unbedeutende Dimension des Antisemitismus: die Empathielosigkeit gegenüber Opfern antisemitischer Gewalt. Begreift man den modernen Antisemitismus nach Salzborn als Ausdruck einer »Unfähigkeit und Unwilligkeit, abstrakt zu denken und konkret zu fühlen« (Salzborn 2018: 23), so können die hier beschriebenen NS-Referenzen und der damit verbundene Zynismus gegenüber den Opfern der Shoah durchaus als Ausdruck von Empathieverweigerung gedeutet werden. Während im antisemitischen Weltbild die abstrakten Sphären der Gesellschaft mittels Projektion und Personalisierung (schein)konkretisiert werden, tritt das *konkrete Fühlen* – etwa in Form von Empathie für und Solidarität mit Opfern antisemitischer Gewalt – in den Hintergrund. Insofern haben verächtliche Darstellungen von Opfern der Shoah im deutschsprachigen Gangsta-Rap das Potenzial, das konkrete (Mit-)Fühlen zu konterkarieren und im äußersten Fall Affekte der Erinnerungsverweigerung und Schuldabwehr zu evozieren.

Als einer der wenigen bekannteren Vertreter des deutschsprachigen Rap kritisierte der Kölner Rapper *Retrogott* – dessen Musik sowohl vom amerikanischen Old-School-Battle-Rap als auch vom Conscious-Rap beeinflusst ist – eine solche Verächtlichmachung von Shoah-Opfern und erkannte darin eine gesamtgesellschaftliche Tendenz zur Normalisierung von nationalistischen Gemeinschaftsvorstellungen und einer mit ihr verbundenen Trivialisierung der Shoah:

»Das Leid der Shoah der Lächerlichkeit preis zu geben, ist auch eine neue Strategie, langsam mit der Vergangenheit abzuschließen. Die Deutschen sind aber nicht in der Position, damit abzuschließen. [...] Sie [*Kollegah* und *Farid Bang*, Anm. d. Verf.] tänzeln um das Tabu, kokettieren mit einer faschistoiden Ästhetik, inszenieren Führertum. All dies entspricht einem sehr abgestumpften Geist, der aber weit verbreitet sehr entfesselt auftritt in seiner Bedürfnishaltung und in seinen Forderungen nach Konsum und bedingungsloser Selbstverwirklichung. Es gibt eine

17 So erklärte etwa der Journalist Dennis Sand, dass es sich bei der Textzeile keineswegs um Antisemitismus handele: »Sie [die Textzeile, Anm. d. Verf.] ruft nicht zum Hass gegen Juden auf. Und sie schürt auch keinen Hass auf Juden« (Sand 2018). Sand – Autor einer Biografie über *Kollegahs* späteren Rap-Partner *Sun Diego* – plädierte sogar dafür, *Kollegah* – trotz seiner antisemitischen Positionierungen – als Bündnispartner im Kampf gegen Antisemitismus zu gewinnen, schließlich sei dieser »für die Jugend ein besseres Sprachrohr für Toleranz und Nächstenliebe, als jeder Historiker es je sein könnte« (ebd.).

gesellschaftliche Entfremdung mit wenig moralischer und viel materieller Orientierung.« (Retrogott zit. n. Franzen 2018)

Kollegah, der unter Pseudonymen bereits zu Beginn seiner Karriere in Szeneforen aktiv war und dort in besonders zynischen Textzeilen Jüdinnen und Juden verhöhnt hatte, inszenierte sich im Verlauf seiner Karriere verstärkt als Führer und Diktator. Immer wieder bediente er sich dabei der Ästhetik und Bildsprache des Nationalsozialismus. Ab Ende der 2010er Jahre übertrug er seine hypermaskulinen Herrschaftsfantasien zudem in sein Alpha-Mentoringprogramm und verbreitete dort unter anderem autoritäre und misogynen Gesellschaftsvorstellungen und Verschwörungsmythen.

7. Zur klassisch antisemitischen Stereotypie in Texten des Gangsta-Rap

Die gedankliche Assoziation von Juden und Geld ist ein zentrales Ideologem im antisemitischen Weltbild. Die Verknüpfung von Juden mit der Finanzsphäre gründet auf einem jahrhundertealten Stereotyp, das vom Mittelalter über die Zeit der Aufklärung bis in die Moderne überdauerte und stets aufs Neue an die sich wandelnden gesellschaftlichen Umstände und Kommunikationsbedingungen angepasst wurde (vgl. Benz 2001: 13 ff.; Bernstein/Diddens 2023: 15 ff.). Bereits im Mittelalter fand das Feindbild des sogenannten Wucherjuden mittels antijudaistischer Schriften, Predigten und Denunziationstraktate enorme Verbreitung (vgl. Raphael 1999: 103 ff.; Scheit 1999: 28). Jüdinnen und Juden war die Tätigkeit in der Landwirtschaft sowie die Mitgliedschaft in Handwerkszünften bis auf wenige Ausnahmen verboten, und zugleich warf man ihnen vor, sich durch die ihnen erlaubte Betätigung im Warenhandel und Geldverleih an der christlichen Mehrheitsbevölkerung zu bereichern (vgl. Escher 2010a: 348 f.).¹ Neben den Vorwürfen des Jesusmordes und des Hostienfrevels sowie den Ritualmordlegenden, die den Vorwand für eine Vielzahl judenfeindlicher Pogrome lieferten (vgl. Benz 2015: 17 ff.), wurde das antijudaistische Feindbildarsenal um die Motive des Geldjuden, des jüdischen Schachers und Geizes sowie des jüdischen Gauners erweitert:

»Wer sich also in seinem Leiden mit Jesus identifizierte oder das Leiden anderer im Spiegel der Passionsgeschichte artikulierte, fand immer schon einen Feind vor, der leicht erreichbar war: die in nächster Nähe lebenden Juden. Im Verbund mit dem ökonomischen Interesse, sich der Schulden bei den Juden zu entledigen, kam es so während des ganzen Hohen Mittelalters zu

¹ Häufig wird das christliche Zinsverbot während des Mittelalters als Erklärung für die Entstehung des antisemitischen Stereotyps des *jüdischen Geldes* herangezogen. Dabei wird außer Acht gelassen, dass der Geldverleih zu dieser Zeit keineswegs nur Jüdinnen und Juden erlaubt war und auch Christen im Geldverleih tätig waren. Durch das Perpetuieren solch ahistorischer Thesen wird die antisemitische Identifikation von Juden und Geld sowie die daraus abgeleiteten Feindbilder scheinerklärt oder gar legitimiert (vgl. Geiger 2008: 9 ff.; Bernstein/Diddens 2023: 22).

einer Kette von Pogromen und Vertreibungen, die einen großen Teil der in Westeuropa und in den deutschen Ländern lebenden Juden nach Polen und Russland führte.« (Brumlik 2012: 67 f.)

Der Stereotyp des jüdischen Ausbeuters fand auch über das Mittelalter hinaus in theologischen (Hetz-)Schriften Verbreitung. Ein besonders prominentes Beispiel bildet Martin Luthers Schrift »Von den Juden und ihren Lügen« von 1543, in dem der Reformator das Motiv des jüdischen Wucherers aufgriff und darüber hinaus gegen eine angebliche jüdische Arglist, Dekadenz und Übermacht wettete:

»Jawohl, sie [die Juden, Anm. d. Verf.] halten uns in unserem eigenen Land gefangen, sie lassen uns arbeiten in Nasenschweiß, Geld und Gut gewinnen, sitzen dieweil hinter dem Ofen, faulenzen, pompen und braten Birnen, fressen, saufen, leben sanft und wohl von unserm erarbeiteten Gut, haben uns und unsere Güter gefangen durch ihren verfluchten Wucher, spotten dazu und speien uns an, das wir arbeiten und sie faule Juncker lassen sein [...] sind also unsere Herren, wir ihre Knechte.« (Luther 2016 [1543]: 243 f.)

Durch die kontinuierliche Tradierung jener Feindbilder verfestigte sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte in weiten Teilen der christlichen Mehrheitsbevölkerung eine antijüdische Grundstimmung, die insbesondere in Krisenzeiten in Anfeindungen, gewalttätige Übergriffe und Pogrome umschlug (vgl. Benz 2015: 32 ff.). Judenfeindliche Dekrete manifestierten die soziale Randständigkeit von Jüdinnen und Juden, die meist der Willkür der Herrschenden ausgesetzt waren und immer dann, wenn es politisch opportun erschien, als Verursacher:innen oder gar Nutznießer:innen von allerlei Krisen diffamiert wurden (ebd.).

Die sozialen Umwälzungen im Zuge der industriellen Revolution sowie die Expansion von Börsenhandel und Kreditwirtschaft im 18. und 19. Jahrhundert fielen zusammen mit der gesellschaftlichen Emanzipation von Jüdinnen und Juden (vgl. Behnen 1976: 244 ff.; Bergmann/Erb 1989: 7 ff.). Gegen die allmähliche Aufhebung von beruflichen und rechtlichen Schranken für Jüdinnen und Juden und deren Eintritt in die bürgerliche Gesellschaft formierte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue judenfeindliche politische Bewegung, deren Anhänger:innen – überwiegend Publizisten und Politiker aus dem nationalliberalen und nationalkonservativen Milieu – als selbsternannte »Antisemiten« offen gegen Jüdinnen und Juden agitierten (vgl. Rürup 1975: 74 ff.). Der Historiker Heinrich von Treitschke, der protestantische Hofprediger Adolf Stöcker und andere vermengten die über den christlichen Antijudaismus verbreiteten Feindbilder mit sozialdarwinistisch argumentierenden, pseudowissenschaftlichen Rassen-theorien und völkischen Gemeinschaftsvorstellungen (vgl. Volkov 2000: 13 ff.; Salzborn 2014: 13 ff.). In ihren Publikationen kleideten sie die alten Mythen des jüdischen Schachers und Wuchers in ein modernes Gewand, wie sich etwa anhand der Hetzschrift »Goldene Ratten und rothe Mäuse« (1880) von Wilhelm Marr aufzeigen lässt – Wortschöpfer des pseudowissenschaftlichen Begriffs »Antisemitis-

mus« und Gründer der »Antisemiten-Liga«: »Ein Volk von geborenen Kaufleuten unter uns, die Juden, hat eine Aristokratie, die des Geldes, geschaffen, welche alles zermalmt von Oben her, aber zugleich auch eine kaufmännische Pöbelherrschaft, welche durch Schacher und Wucher von Unten herauf die Gesellschaft zerfrisst und zersetzt« (Marr 1880: 29). Die Entwicklung des modernen Rassenantisemitismus war keineswegs auf das Deutsche Kaiserreich beschränkt, sondern in Frankreich um die Jahrhundertwende mindestens ebenso stark ausgeprägt und einflussreich, wie sich vor allem am Beispiel der Dreyfus-Affäre zeigte (vgl. Weigel 2010: 90 ff.).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stießen antijüdische Ressentiments auch in Teilen des sich politisierenden Arbeitermilieus auf eine gewisse Zustimmung. Dies wiederum wussten antisemitische Publizisten und Politiker zu nutzen, die – um auch in der Arbeiterschaft zu punkten – ihre antisemitischen Argumentationen mit antikapitalistischen Motiven anreicherten (vgl. Keßler 1995: 16). Auf das Erstarken des Antisemitismus im Kaiserreich und in der Zeit der Weimarer Republik reagierten Vertreter der SPD und der dann entstehenden KPD auf unterschiedliche Weise: »Einerseits zeigten sich Anhänger der Linksparteien sowohl in der Kaiserzeit als auch in der Weimarer Republik deutlich weniger für antisemitische Ressentiments anfällig als die Vertreter konservativer und deutsch-nationaler Milieus; andererseits machten auch linke Exponenten immer wieder Konzessionen an einen antijüdischen Zeitgeist« (Kloke 2010: 192). Jedoch gab es bereits in der Weimarer Republik vonseiten der Sozialdemokratie immer wieder politische Initiativen und Kampagnen, um den Antisemitismus im Arbeitermilieu zurückzudrängen (vgl. Dietrich 2021: 133 ff.; Keßler 2022).

Der moderne Antisemitismus lieferte ein umfassendes Welterklärungsangebot, in dem »der Jude« als Sinnbild für alle negativen Begleiterscheinungen der Moderne fungierte. Besonders im Mythos einer angeblichen jüdischen Kontrolle des globalen Finanzhandels offenbarte sich der projektive und personifizierende Charakter des modernen Antisemitismus, der unverstandene, abstrakte Phänomene der kapitalistischen Gesellschaft in manichäischer Weise Jüdinnen und Juden zuschrieb. Geld fungierte dabei als »Manifestation des ganz und gar Abstrakten« (Postone 1979), Arbeit als konkretes Gegenprinzip. Besonders in der völkisch-rassistischen Ideologie wurde ab dem Ende des 19. Jahrhunderts das Stereotyp des zur produktiven Arbeit unfähigen Juden geprägt (vgl. Holz/Haury 2021: 72). In der antisemitischen Propaganda des Nationalsozialismus erfuhr das Motiv des Wucherjuden eine weitere Popularisierung und wurde in Hetzschriften, Karikaturen oder Filmen mit antikapitalistischen Ressentiments verwoben (vgl. Krah 2018: 298 ff.). Jüdinnen und Juden, so das alles überwölbende Narrativ, entzögen

sich der »schaffenden« Arbeit und widmeten sich stattdessen einzig der Kapitalakkumulation – der »raffenden« Arbeit (vgl. Holz 2010: 324).

Nach wie vor bildet die Assoziierung von Juden mit ökonomischer Macht – und damit verknüpft: die Imagination des jüdischen Ausbeuters – eine zentrale Komponente des Antisemitismus (vgl. Rensmann 1998: 100). In der Vorstellungswelt der Antisemit:innen erscheinen Jüdinnen und Juden nicht nur als Repräsentant:innen der Finanzsphäre, sondern gelten vielmehr als Personifizierung des weltweit herrschenden Kapitals (vgl. Postone 1979). Durch die Idealisierung von produktiver Arbeit und die dämonisierende Verklärung der abstrakten Finanzsphäre offenbart sich im antisemitischen Weltbild zudem ein tiefer Antiintellektualismus:

»Dazu gesellt sich das Bild des Intellektuellen; er scheint zu denken, was die anderen sich nicht gönnen und vergießt nicht den Schweiß von Mühsal und Körperkraft. Der Bankier wie der Intellektuelle, Geld und Geist, die Exponenten der Zirkulation, sind das verleugnerte Wunschbild der durch Herrschaft Verstümmelten, dessen die Herrschaft sich zu ihrer eigenen Verewigung bedient.« (Horkheimer/Adorno 2017 [1944]: 181)

Darüber hinaus richtet sich die antisemitische »Feindschaft gegen den Geist« (Stögner 2014: 75) gegen Jüdinnen und Juden als vermeintliche Träger eines geheimen Spezialwissens (vgl. ebd.). Ihre intellektuelle Überlegenheit, so die antisemitische Wahrnehmung, äußert sich auf negative Weise in einer spezifischen Form der Verschlagenheit. Sozialpsychologische Erhebungen zur Verbreitung antisemitischer Einstellungen in der deutschen Gesellschaft zeigen, dass das antisemitische Ideologem der jüdischen Verschlagenheit bei einem signifikanten Teil der Befragten auf Zustimmung stößt. So sind über sechs Prozent der in Deutschland Befragten der Meinung, dass »Juden mehr als andere Menschen mit üblen Tricks [arbeiten], um das zu erreichen, was sie wollen« (Decker et al. 2022: 38) – eine Aussage, der weitere 17 Prozent teilweise zustimmen (vgl. ebd.).

Dass die antisemitische Identifikation von Juden und Geld auch in manifeste Gewalt umschlagen kann, belegen mehrere Gewalttaten, die sich ab Anfang der Nullerjahre in Frankreich zugetragen haben. Im Dezember 2014 überfielen drei junge Männer in Créteil, einem Vorort von Paris, zunächst einen 70-jährigen Rentner und wenig später einen 21-jährigen Mann und dessen 19-jährige Freundin. Die Opfer gerieten ins Visier der Täter, weil sie Juden waren. »Ihr Juden habt Geld, wo ist das Geld«, soll ein Angreifer bei einem der Überfälle geschrien haben (vgl. Balmer 2014). Die antisemitischen Übergriffe lösten eine öffentliche Debatte über den offenen, gewalttätigen Antisemitismus in Frankreich aus (vgl. Simons

2014; Mayer 2020). Der blanke Antisemitismus und die Brutalität² der Täter erinnerten zudem an die Ermordung von Ilan Halimi im Jahr 2006, ebenfalls in einem Pariser Vorort. Eine Gruppe junger Männer brachte den damals 23-Jährigen in ihre Gewalt, weil sie annahmen, durch die Entführung eines Juden ein höheres Lösegeld erpressen zu können (vgl. Rahir 2006). Bei der Vernehmung soll einer der Beteiligten gesagt haben: »Die Juden haben viel Geld und halten sehr eng zusammen« (unbekannte Person zit. n. ebd.). Nach einem mehrtägigen Foltermartorium erlag Halimi den Folgen seiner schweren Verletzungen.

7.1 Geld, Macht, Immoralität

Die antisemitische Projektion von Juden als Sinnbild für ökonomische Macht, List und Immoralität drückt sich auf unterschiedliche Weise auch in Texten des Gangsta-Rap aus. Zu einem der prägnantesten Beispiele zählt das Lied »Für immer Yok« (2012) des Rappers *Xatar*. Darin rappt der im Iran geborene Musiker und Labelbetreiber: »Weißt du, Juden verarschen offiziell/ doch du bist ehrenlos wie Haddschis³ im Bordell« (*Xatar* – »Für immer Yok«, 2012). Mit der Textzeile knüpft *Xatar* an das antisemitische Stereotyp der jüdischen Gaunerschaft an und insinuiert dabei, dass es sich bei Betrug um eine typische Eigenschaft von Jüdinnen und Juden handele. Einem breiteren Publikum wurde *Xatar* durch den Film »Rheingold« des bekannten Regisseurs Fatih Akin bekannt, der 2022 seine Kinopremiere feierte und durchaus lobende Kritik erfuhr. Der Film, der auf *Xatars* autobiografischem Buch »Xatar. Alles oder nix. Bei uns sagt man, die Welt gehört dir« (2015) basiert (vgl. *Xatar* 2015), zeichnet das bewegte Leben des Rappers und seiner Familie nach – von den politischen Kämpfen seiner kurdischen Eltern im Iran der 1970er Jahre und der Flucht der Familie nach Europa über das Aufwachsen *Xatars* im Bonner Stadtteil Tannenbusch bis hin zu seiner kriminellen Karriere und seinem Aufstieg als Rapper (vgl. *Rheingold* 2022). In einer Szene des Films taucht das Motiv der vermeintlichen jüdischen Immoralität auf. Kurz nach der Ankunft in Deutschland möchten die Eltern von *Xatar* Klavierunterricht für ihren Sohn organisieren und werden bei einer Lehrerin vorstellig. Diese verlangt einen äußerst hohen, von den Eltern als überzogen empfundenen Stundensatz von 40 Mark. Der Vater reagiert desillusioniert und will das Treffen verlassen, die Mutter hingegen hält den Vater auf und willigt ein. *Xatar* bekommt Klavierunterricht, während seine Mutter bei der Klavierlehrerin als Putzkraft arbeitet. In

2 Während einer der Täter die Wohnung des 21-Jährigen verließ, um mit dessen Kreditkarte Geld abzuheben, vergewaltigte sein Komplize die 19-jährige Frau (vgl. Balmer 2014).

3 Pilger bei der muslimischen Wallfahrt *Hadsch* nach Mekka.

der filmischen Darstellung des Klavierunterrichts fallen zwei Merkmale im Szenenbild auf: Die Klavierlehrerin trägt eine goldene Kette mit einem Davidstern, zudem ist hinter ihr auf einem Möbelstück eine goldene Menora (jüdischer siebenarmiger Leuchter) zu sehen. Durch die Verwendung der beiden wichtigsten Symbole des Judentums wird die Klavierlehrerin eindeutig als jüdisch markiert. Zudem wird ihr durch den goldenen Schmuck und den hohen Stundensatz Kapital zugeschrieben, das auf ein ökonomisches Machtgefälle verweist: auf der einen Seite die als Putzkraft schuftende Mutter, auf der anderen Seite die wohlhabende jüdische Klavierlehrerin, die aus ihrem »geistigen« Kapital ökonomischen Nutzen zieht, der mittellosen Flüchtlingsfamilie keinerlei Empathie entgegenbringt und auf ihrem hohen Stundensatz beharrt. Unklar ist, weshalb der verantwortliche Regisseur Fatih Akin die Klavierlehrerin im Film als jüdisch markiert – denn in der Buchvorlage findet dieses Detail keinerlei Erwähnung.

7.1.1 Haftbefehl und *die Juden von der Börse*

Im Sommer 2014 trafen in Frankfurt am Main der dort lebende Rapper *Haftbefehl* sowie der Schriftsteller und Comedian Oliver Polak für Dreharbeiten zu einer Ausgabe der Serie »Durch die Nacht mit ...« des deutsch-französischen TV-Senders *arte* aufeinander. In jeder Ausgabe werden zwei Prominente aus Kunst und Kultur während eines Tages beziehungsweise einer Nacht mit zwei Kameras begleitet. Nicht von ungefähr hatten sich die *arte*-Verantwortlichen für *Haftbefehl* und Oliver Polak als Protagonisten für diese Folge entschieden. Textzeilen von *Haftbefehl* waren in öffentlichen Debatten über Antisemitismus im deutschsprachigen Rap bereits mehrfach zum Gegenstand von Kritik geworden. Zur selben Zeit war Oliver Polak, Sohn eines aus Papenburg stammenden Holocaustüberlebenden, durch Bücher wie »Ich darf das, ich bin Jude« (2008) oder »Der jüdische Patient« (2014) sowie durch Auftritte in diversen Stand-up-Formaten – in denen er Fragen der jüdischen Identität, der Auseinandersetzung mit der Shoah und dem Antisemitismus verhandelte (vgl. Deininger 2010) – einem breiteren Publikum bekannt geworden. In der Sendung »Durch die Nacht mit – ... Haftbefehl und Oliver Polak« (2015) verbrachten beide einen gemeinsamen Tag in Frankfurt und im benachbarten Offenbach, der Geburtsstadt des Rappers. Dabei unterhielten sie sich unter anderem über ihre Kindheit und Jugend in Deutschland, die jeweils eigene, von familiären Schicksalsschlägen geprägte Biografie sowie ihren Umgang mit stereotypisierenden Rollenzuschreibungen. Während einer gemeinsamen Autofahrt entwickelte sich zwischen *Haftbefehl* und Oliver Polak folgender Dialog:

»[*Haftbefehl*] Bist du reich?

[Oliver Polak] Was ist reich?

[*Haftbefehl*] Millionär?

[Oliver Polak] Nee.

[*Haftbefehl*] Millionen nicht? Keine Millionen?

[Oliver Polak] Nee, warum fragst du?

[*Haftbefehl*] Weil Juden meistens reich sind. [lacht]

[Oliver Polak] Wer sagt das?

[*Haftbefehl*] Ja, viele auf jeden Fall. Das sind Geschäftsleute. Muss man ihnen lassen. Ich kenne die gut.

[Oliver Polak] Naja, sie durften damals, vor 120 Jahren, bestimmte Berufe nicht ausüben, sondern nur diese Berufe halt machen, ne? Es gab Gesetze, deswegen haben die viel Handel gemacht. Aber, dass alle Juden reich sind, ist der größte Schwachsinn, den ich je gehört habe.

[*Haftbefehl*] Amerikanische Juden!

[Oliver Polak] Auch. Ist ein antisemitisches Klischee. Ist totaler Schwachsinn.

[*Haftbefehl*] Ja?

[Oliver Polak] Dann müsste ich doch auch reich sein, dann würde ich doch nicht mit dir in so einer Karre rumfahren. Dann wäre ich doch jetzt auf Hawaii.

[*Haftbefehl*] Hast du auch recht.

[Oliver Polak] Aber hattest du nicht mal so eine Line? »Ich verkaufe den Juden das Koks.«

[*Haftbefehl*] »Ich ticke Kokain an die Juden von der Börse.«

[Oliver Polak] Hast du denen Kokain verkauft?

[*Haftbefehl*] Habe ich, ja.

[Oliver Polak] Ist eine gute Line.«

(arte/ZDF 2015: ab 26:20 min)

Äußerst offen bedient *Haftbefehl* in der Unterhaltung mit Oliver Polak ein altes, über Jahrhunderte tradiertes antisemitisches Klischee: das des reichen Juden. Bereits zu Beginn seiner Karriere tauchte dieses Motiv in einzelnen Textzeilen und später in weiteren Liedern und Musikvideos auf. Größere Bekanntheit erlangte die von Polak angesprochene Textzeile »Und ticke Kokain an die Juden von der Börse/ Alter, ich schwöre, ich hab« alles erlebt«, die *Haftbefehl* als junger, noch unbekannter Rapper im Lied »Psst! (Meine Stadt Frankfurt)« (2010) veröffentlichte. Darin beschreibt *Haftbefehl* Juden als ein der Börse zugehöriges Kollektiv, was nicht zuletzt durch die zweifache Verwendung des bestimmten Artikels betont wird: Es sind *die* Juden von *der* Börse.

Auf diese Weise bedient der Rapper die antisemitische Imagination eines angeblichen jüdischen Einflusses auf den internationalen Finanzhandel und verbindet diese mit gleich mehreren Erzählfiguren des deutschsprachigen Gangsta-Rap: mit der Inszenierung des eigenen biografischen Projekts, mit der Idealisierung von Delinquenz (siehe Kapitel 5.1) sowie mit dem Authentizitätstopos (siehe Kapitel 5.2). *Haftbefehl* hebt dabei die Spezifika seiner Klientel hervor: In diesem Fall sind es nicht die gesellschaftlich Randständigen – etwa Suchtkranke

im Frankfurter Bahnhofsviertel –, an die er Drogen verkauft, sondern Akteure des internationalen Finanzhandels und somit Vertreter einer finanziellen Oberschicht. Durch die Darstellung der Drogengeschäfte mit den wirtschaftlich Mächtigen illustriert *Haftbefehl* nicht nur seinen eigenen ökonomischen Erfolg, sondern betont zugleich die Besonderheit seiner kriminellen Schaffenskraft. Die Aussage »Alter, ich schwöre, ich hab' alles erlebt« hebt den Wahrheitsgehalt von *Haftbefehls* Darstellungen hervor und wertet die Sprecherposition zusätzlich auf. Dabei nutzt *Haftbefehl* den Authentizitätstopos des Gangsta-Rap, um die vorangegangene Textzeile – mitsamt ihrer antisemitischen Konnotation – als Tatsachenbericht zu markieren.

Dieses Argumentationsmusters bediente sich der Rapper ein weiteres Mal, als Jahre nach der Veröffentlichung des Liedes Kritik an den Textzeilen laut wurde (vgl. Bogdon/Niehus 2014; Oelmann 2014). In einem Beitrag auf Facebook wies *Haftbefehl* die Antisemitismusvorwürfe zurück und begründete dies mit Verweis auf seine Erfahrungen als Drogendealer in Frankfurt:

»Zu der Textzeile, die aus mir einen Antisemiten machen soll, möchte ich Folgendes ergänzen: Als ich noch als Jugendlicher am Frankfurter Banken- und Bahnhofsviertel Drogen verkaufte, hatten einige meiner ›Stammkunden‹ jüdische Wurzeln. Hätte ich Gummibärchen an Eskimos verkauft, wäre die Textzeile anders ausgefallen. Ein Aspekt des Antisemitismus ist die Gleichsetzung vom Judentum und Geld, die ich für falsch und dumm halte. Ich verstehe und sehe ein, das [sic] bei Vorurteilen gegenüber Juden und anderen Minderheiten – besonders in diesem Land – jede Aussage auf die Goldwaage gelegt werden muss. Die Goldwaage aber ist ein sehr feines Instrument ...« (*Haftbefehl* 2014)

Auch wenn *Haftbefehl* erklärt, dass er die antisemitische Gleichsetzung von Juden und Geld ablehne, erscheint seine Argumentation wenig überzeugend, wonach die Textzeile lediglich seine spezifische Erfahrung als Drogendealer widerspiegele und sich allein deshalb im Lied finde. Entscheidend ist hier, dass die Textzeile »Und ticke Kokain an die Juden von Börse« – ob intendiert oder nicht – an antisemitische Wissensbestände der Hörer:innenschaft anknüpft. Dieses (antisemitische) Vorwissen wiederum basiert auf einem zentralen, über Jahrhunderte tradierten Narrativ: der projektiven Verbindung von Juden mit ökonomischer Macht. Zwar mag *Haftbefehl* öffentlich behaupten: »Hätte ich Gummibärchen an Eskimos verkauft, wäre die Textzeile anders ausgefallen.« Eine folgerichtige Erklärung wäre aber wohl eher: »Hätte ich Gummibärchen an Eskimos verkauft, hätte es eine solche Textzeile nie gegeben.«

Obgleich sich *Haftbefehl* öffentlich vom Antisemitismus distanzierte, spielte er im Verlauf seiner Karriere immer wieder sowohl mit antisemitischen Klischees als auch mit den gegen ihn gerichteten Antisemitismusvorwürfen. Erkenn-

bar wird dies im Musikvideo »Saudi Arabi Money Rich«⁴ (2014), das *Haftbefehl* wenige Monate nach seiner öffentlichen Stellungnahme zu den Antisemitismusvorwürfen veröffentlichte. Bereits in der ersten Szene des Musikvideos sind mehrere jüdisch-orthodoxe Männer auf einem Rollfeld zu sehen. Sie sind in schwarze Anzüge gekleidet, tragen Hut und Schläfenlocken sowie einen Koffer und Schmuck (Armbänder, Siegelring), drehen an einer Taschenuhr und fahren einen Oldtimer. Kontrastiert wird die Darstellung mit Szenen, in denen eine verummte Frau – in Anlehnung an das Werk »Dropping a Han Dynasty Urn« (1995) des chinesischen Künstlers Ai Weiwei – eine Vase fallen lässt und mit einer Kettensäge ein Gemälde zersägt. Eine weitere Sequenz zeigt eine Frau in einer Burka des Luxusmodeunternehmens Louis Vuitton, eine andere führt in einem Tennisoutfit der Modemarke Lacoste ein Krokodil an der Leine. Dazwischen wird *Haftbefehl* eingeblendet, der in einem luxuriösen Sportwagen sitzt. In der filmischen Darstellung von Reichtum, Luxus und Dekadenz dominiert die jüdische Männergruppe, deren Inszenierung sich von den übrigen (weiblichen) Figuren deutlich unterscheidet. *Haftbefehl* zeigt sich mit den orthodoxen jüdischen Männern und interagiert mit ihnen – etwa wenn er zur Freude der Männer riskante Fahrmanöver mit einem alten Chevrolet vollführt oder wenn diese sich ähnlich einer *Crew* um *Haftbefehl* herum formieren. Die Darstellung der orthodoxen Juden ist dabei ambivalent: Sie erscheinen sowohl ernst und mysteriös als auch vergnügt, wirken durch ihr Erscheinungsbild einerseits antiquiert und bieder, zugleich aber cool und genussorientiert, etwa wenn sie Zigaretten rauchen oder Champagner trinken. Dabei fällt auf, dass die Männer stets mit Luxusgütern gezeigt werden: Sie tragen alte, edel wirkende Lederkoffer, goldene Armbänder, eine silberne Taschenuhr sowie einen Siegelring. In einer anderen Szene hält einer der Männer einen Diamanten in die Kamera. Obgleich die Darstellung orthodoxer Juden im Musikvideo ambivalente Bilder vermittelt, überwiegt darin ein Grundmotiv der antisemitischen Mythologie: die Assoziierung von Juden und Reichtum.

7.1.2 Reiche Juden und reiche *Yahud*

Haftbefehl blieb keineswegs der einzige Rapper, der in seinen Liedern antisemitische Klischees über reiche Juden verbreitete. Im Laufe der 2010er Jahre tauchte das Motiv immer wieder auf, etwa in »Germany's Next Topgangster« (2010) von

⁴ Genauer handelt es sich um ein Musikvideo für zwei Lieder: Der erste Teil visualisiert das Lied »Ihr Hurensöhne«, nach knapp eineinhalb Minuten ändert sich die Szenerie und »Saudi Arabi Money Rich« beginnt.

Genetik: »Hör endlich auf zu heulen und putz« weiter meine Schuhe/ Ganz egal, wie ihr mich hatet, ich mach« Kohle wie ein Jude« (*Genetik* – »Germany's Next Topgangster«, 2010). *Favorite* – bekannt durch besonders verächtliche Darstellungen von Opfern der Shoah (siehe Kapitel 4.3) – verbreitete gleich in mehreren Liedern das antisemitische Stereotyp des jüdischen Reichtums und – eng damit verbunden – des vermeintlich jüdischen Geizes: »Gegen mich ist jeder Jude spendabel« (*Favorite feat. 257ers* – »Ne Pille«, 2011), »Ich leih« dir Geld, doch nie ohne 'n jüdischen Zinssatz, äh, Zündsatz« (*Favorite in Kollegah feat. Favorite* – »Sanduhr«, 2014), »Es ist Fav und die ganze kleine Menschheit ist mein Rudel/ Und ich habe mittlerweile mehr Geld als Juden« (*Favorite* – »Königtum und Kaste«, 2015). 2012 rappte *Summer Cem*: »Lüg« nicht du Blender/ Die üblichen Gangster/ Heute mach ich Para [Geld, Anm. d. Verf.] wie ein jüdischer Bänker« (*Summer Cem* – »Rheydt City Bitch«, 2012). Das Bild des reichen Juden griff 2016 auch der Rapper *Enemy* im Lied »Generation Azzlack« auf, der zu jener Zeit bei *Haftbefehls* gleichnamigem Label *Generation Azzlack* unter Vertrag stand: »[*Enemy*] Ah, hol« meine Patte und geh«, Brille auf/ Zähl« Münzen wie ein jüdischer Bankier« (*Enemy in Soufian feat. Enemy & Diar* – »Generation Azzlack«, 2016). Ein Jahr später bediente der Rapper *Sentino* ein ähnliches Motiv, um die von Gewalt geprägte Umwelt im Leben eines Gangsters zu illustrieren: »Stiche kommen hier öfters vor wie Juden in Bankfilialen« (*Sentino* – »Die Farbe Lila«, 2017).

Die Bezugnahme auf die antisemitische Verbindung von Juden und Geld erfolgt in ebenso vielen Liedern durch die Verwendung des Begriffs *Yahudi* bzw. *Yahud* (Pluralform) – die arabische Bezeichnung für Jude. Berichte der Recherche- und Informationsstelle Antisemitismus (RIAS) zeigen, dass der Begriff *Yahud* in der Alltagskommunikation als abfällige Bezeichnung für Juden beziehungsweise als antisemitisches Schimpfwort fungiert (vgl. Poensgen/Steinitz 2019: 188). Popularisiert wurde der Begriff auch über die jüdenfeindliche Parole »Chaybar, chaybar al Yahud« (arabisch für »Juden, erinnert euch an Khaybar«), die regelmäßig auf antiisraelischen Demonstrationen skandiert wird (vgl. *democ.* 2021). Im deutschsprachigen Gangsta-Rap findet sich die Bezeichnung *Yahudi/Yahud* vor allem in der antisemitischen Verknüpfung von Juden und Geld. So heißt es in einem frühen Lied des Berliner Rappers und Co-Moderators des verschwörungs-ideologischen Podcastformats *100% Realtalk* (mit *B-Lash*, siehe Kapitel 8.4.2.2) *MC Bogy*: »Ich will Cash wie ein Yahudi und ficke Modelchicks« (*MC Bogy* – »Interlude«, 2008). Eine ähnliche Verbreitung des antisemitischen Stereotyps einer vermeintlich jüdischen Gier nach Geld findet sich wenige Jahre später im Lied »Hektik« (2012) der beiden Frankfurter Rapper *Celo & Abdi*: »Krimineller Lebenslauf, scheiß auf dein« Actionfilm Yahud-Style Geld im Sinn, jeden Tag Hektik« (*Celo in Celu & Abdi* – »Hektiks«, 2012). 2013 veröffentlichte *Haftbefehl* gemeinsam mit seinem Bruder Cem Anhan alias *Capo* das Lied »Champagner für alle« (2013),

in dem es heißt: »Verballer Para wie Araber und verdien's wie Yahudis« (*Capo in Capo feat. Haftbefehl* – »Champagner für alle«, 2013). In »Kamikaze« (2016) rappt *Animus*: »Gift bringt Para und jeder will ein Stück von diesem Haram/ Selbst der Yahud macht Tijara in der Nacht mit dem Arab, Dadash« (*Animus* – »Kamikaze«, 2016). 2017 erschienen drei Lieder, in denen die antisemitische Figur des reichen und/oder geizigen *Yahudi* auftaucht: »Rich wie Yahudis, Hoes warten vor dem Schlossparkzaun« (*Seyed* – »Harem«, 2017), »Hörst du die Uzis?/ Verkaufe paar Kilo an reiche Yahudis« (*Capital Bra* – »In der Stellung von Balotelli«, 2017), »Hungrig wie Yahudis, zählen das Flouz bis/ Grün, gelb, lila durch neue Ladung Weed« (*Eno in Eno feat. Dardan* – »Grün Gelb Lila«, 2017). Wenige Jahre später griff der Rapper *Eno* ein weiteres Mal das antisemitische Motiv des geschäftigen *Yahudi* auf: »Ich mach aus dem Fuffi einen Hunni/ Mit dem Birremins [Brüdern, Anm. d. Verf.] so wie Yahudis« (*Eno* – »Bonität Chronologie«, 2020).

Wie zuvor exemplarisch an *Haftbefehls* Musikvideo »Saudi Arabi Money Rich« (2014) gezeigt, findet sich die antisemitische Verknüpfung von Juden und Geld auch in der Bildsprache von Musikvideos wieder. Ein besonders hervorstechendes Beispiel ist das äußerst aufwendige und hochwertig produzierte Musikvideo »LI-LA/GELD«, das der Darmstädter Rapper *Olexesh* gemeinsam mit dem Produzentenduo *HellYes 2021* veröffentlichte. Regie führte *Specter* alias Eric Remberg, Mitbegründer des legendären Gangsta-Rap-Labels *Aggro Berlin* (siehe Kapitel 4.2.4) und bekannter Musikvideoregisser (unter anderen für *Fler*, *Sido*, *Bushido*, *Marteria* und *Rammstein*). Sein seit jeher großes Interesse an Verschwörungsmythen hatte er bereits im Musikvideo »So mach ich es« (2011) von *Bushido & Sido* (als 23) einfließen lassen. Und auch das zweiteilige Musikvideo »LI-LA/GELD«, das eine dystopische Science-Fiction-Szenerie zeigt, enthält eine Vielzahl verschwörungsideologischer Referenzen wie bössartige Echsenmenschen oder Pyramiden-Ufos (vgl. *Olexesh/HellYes 2021*). Gleich zu Beginn des zweiten Teils wird eine Grafik eingeblendet, die die Namen der Interpreten und darunter in größerer Schrift den Titel des Liedes zeigt: »GELD«. Um das Wort herum finden sich sowohl ein Davidstern sowie hebräische Wörter. Dabei handelt es sich um Psalm 113,7 aus dem Buch der Psalmen (Tehilim): »[Halleluja! Lobet, ihr Knechte des Herrn,/ lobet den Namen des Herrn! ... (Psalm 113,1)] ... der den Schwachen aus dem Staub emporhebt/ und den Armen erhöht, der im Schmutz liegt?«⁵ Am Ende des Musikvideos wird die Grafik auf einen Ziegenbock projiziert, der in einem dunklen Raum voller Geldscheine grast und auf dessen Hörnern zwei aufgespießte Geldscheine zu sehen sind.

5 Im hebräischen Original: »מְקִימֵי מַעֲפָר דָּל מֵאֲשַׁפֵּת יְרִים אֲבִיוֹן«. Zur Übersetzung vgl. Universität Innsbruck 2023.

Unabhängig davon, welche Intention die für die Produktion verantwortlichen Personen – allen voran *Specter*, *Olexsesh* sowie *HellYes* – mit der Erstellung der Grafik und ihrer Verwendung im Szenenbild verfolgten, vermittelt die Grafik auf äußerst offene, geradezu plakative Weise die antisemitische Verknüpfung von Juden und Geld. Da es sich beim Musikvideo um ein dystopisches, Science-Fiction-haftes Zukunftsszenario handelt und das Wort »GELD« mit einem Davidstern und einem biblischen Psalm umrahmt wird, konstruiert die Grafik ein vermeintlich metahistorisches, die Menschheit überdauerndes Kontinuum: Die Welt mag sich verändern, doch die Verbindung von Juden und Geld lebt und wirkt fort.

7.1.3 Zum antisemitischen Stereotyp der Verschlagenheit: jüdische Anwälte

Die Imagination einer vermeintlichen intellektuellen Überlegenheit von Jüdinnen und Juden und – daraus resultierend – einer angeblich spezifischen jüdischen Verschlagenheit drückt sich im Stereotyp des jüdischen Anwalts aus. Diese Figur findet sich in einer Vielzahl von Liedern des amerikanischen Rap und fungiert dabei meist als Beleg für ökonomische Potenz bzw. als Statussymbol: Wer es zu Geld gebracht hat, kann sich einen jüdischen Anwalt und somit einen besonders guten Rechtsbeistand leisten, so das dahinterstehende Narrativ.⁶ Auch im deutschsprachigen Gangsta-Rap taucht das Motiv des jüdischen Anwalts auf: »Raub und Erpressung, Körperverletzung/ Dealer auf dem Asphalt, Kokaverkauf/ Mein jüdischer Anwalt holt mich da raus« (*Haftbefehl* – »On Tour«, 2010), »No Problems, hab' jüdische Anwälte« (*Celo in Celo & Abdi feat. Veysel* – »Interkontinental«, 2012), »Die Bull'n fanden Coke in meinem Zweitwohnsitz/ Doch ich bleib' cool, denn ich hab' 'nen jüdischen Rechtsverdrehler/ Und außerdem mit fünf Bitches aus der Jury Geschlechtsverkehr« (*Kollegah* – »Cohibas, blauer Dunst«, 2014), »Und vor Gericht wird wieder mal auf Unschuld plädiert/ Yeah, Freispruch, wie üblich, ich kann hier halt machen, was ich will/ Dank meines jüdischen Anwalts« (*Favorite in Kollegah feat. Favorite* – »Sanduhr«, 2014), »Erzähl mir nichts von jüdischen Anwälten oder BtM/ Ihr schuldet mir Prozente, ihr seid Möchtegern-CCN« (*Bushido* – »Cocaine Cowboys«, 2017).

An den Textzeilen wird erkennbar, dass mit der Figur des durchsetzungsstarken jüdischen Anwalts meist die Vorstellung einer eigenen justiziellen Sonderrolle bzw. Bevorteilung einhergeht: Egal welche kriminellen Machenschaften den Protagonisten auch zur Last gelegt werden und wie erdrückend die Beweislast auch sein mag – durch das juristische Geschick ihres jüdischen Anwalts entgehen sie der Strafverfolgung. Wie besonders bei *Kollegah* erkennbar wird, handelt

⁶ Zur Bedeutung der Figur des jüdischen Anwalts in Texten des amerikanischen Rap vgl. Baier 2021.

es sich bei dieser Figur nicht nur um einen jüdischen Anwalt, sondern vielmehr um einen »jüdischen Rechtsverdrehler« und somit um einen Juristen, der das Gesetz nicht nur besonders gut kennt, sondern es darüber hinaus versteht, den justiziablen Sachverhalt notfalls ins Gegenteil zu verkehren. Dass es sich im Fall von *Kollegahs* Charakterisierung jüdischer Anwälte nicht nur um einen raptypischen Kunstgriff, sondern um eine persönliche Überzeugung handelt, zeigt eine öffentliche Diskussion, die der Rapper im Februar 2017 am Rande eines Konzerts mit dem Comedian Shahak Shapira und der Autorin Kat Kaufmann führte. Initiiert worden war das Treffen vom Fernsehmoderator Jan Böhmermann, der *Kollegah* wenige Wochen zuvor in seine Sendung eingeladen hatte. Anstatt den Rapper mit den Antisemitismusvorwürfen zu konfrontieren, die der Zentralrat der Juden in Deutschland in einem offenen Brief gegen ihn erhoben hatte (vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2017), empfahl Böhmermann ihm ein Treffen mit den beiden jüdischen Publizist:innen Kaufmann und Shapira. Das Gespräch, das *Kollegah* wenig später unter dem Titel »Kollegah trifft Shahak Shapira und Kat Kaufmann – Offenes Gespräch über Antisemitismus« auf seinem YouTube-Kanal veröffentlichte, verlor sich überwiegend in Debatten über den Stellenwert von Rap als Kunstform. Zu einer Diskussion über die antisemitischen Inhalte in *Kollegahs* Texten, Verlautbarungen und Musikvideos kam es während des Gesprächs hingegen nicht. Der Rapper präsentierte sich als Opfer falscher Anschuldigungen (vgl. *Kollegah* 2017a: ab 22:20 min, ab 36:30 min) und sprach sich an einigen Stellen explizit gegen Antisemitismus aus (vgl. *Kollegah* 2017a: ab 23:25 min, ab 26:00 min), bediente in seiner Argumentation jedoch zugleich wieder antisemitische Ressentiments:

Kollegah: »Ich versuche, eine Sache kurz zu erklären. Ein gutes Beispiel: Ich habe bestimmt schon gegen jede Ethnie der Welt eine augenzwinkernde Punch-Line gebracht: ›Du affenarmiger afrikanischer Spargeltarza‹. ›Weil sie in hoffnungsloser Lage sind, wie Kosovoalbanien.‹ Und komischerweise checkt jede Ethnie den Humor dahinter – ich hab‹ albanische Freunde, ich habe afrikanische Freunde. Keiner regt sich auf. Die Einzigen, die sich immer dieser Opferrolle setzen, seid ihr.«

Shapira: »Ihr?«

Kollegah: »Ja.«

Shapira: »Was heißt ›ihr‹?«

Kollegah: »Ihr Juden.«

Shapira: »Ihr Juden? Ist es nicht das, was du vorhin kritisiert hast? Dieses ›ihr‹ und ›wir‹? Was heißt ›wir‹? Nein und du irrst dich total.«

Kollegah: »Doch, weil ihr sondert euch ja ab. Wir schließen euch ja nicht aus. Aber ihr fühlt euch auf den Schlips getreten, wenn ein *Favorite* [gemeint ist der Rapper, Anm. d. Verf.] sagt: ›Ich habe

einen jüdischen Anwalt.«⁷ Anstatt das als ein Kompliment zu sehen für die gute juristische Arbeit eurer Anwälte, fühlt ihr euch auf den Schlipps getreten und setzt euch in die Opferrolle.«

(*Kollegah* 2017a: ab 16:15 min)

Die Zuschreibung besonderer Fähigkeiten an Jüdinnen und Juden qua ihres Jüdischseins lässt sich sowohl philosemitisch⁸ (besondere jüdische Intelligenz) verstehen – wodurch ebenso eine Andersartigkeit der Juden impliziert wird (vgl. Curio 2010: 266) – als auch antisemitisch (List, Hinterhältigkeit, besonderes jüdisches Verhandlungsgeschick, Neigung zum *Schachern*) wenden.⁹ Außerdem beschreibt *Kollegah* Jüdinnen und Juden als Mitglieder eines identitären Kollektivs, denen in seiner Wahrnehmung eine selbst zu verantwortende und überzogene Opferrolle als besonderes Wesensmerkmal gemein ist. Die Ausgrenzung des jüdischen Kollektivs erfolgt durch die kontrastierende Verwendung der Personalpronomina *ihr/euch/eure* und *wir*.¹⁰ Das jüdische Subjekt wird in dieser Argumentation zum untrennbaren Teil eines jüdischen Ganzen, das mit bestimmten Eigenschaften und Eigenheiten versehen ist und dem seine Eigenständigkeit als selbst handelndes Subjekt abgesprochen wird. Dies zeigt, dass es sich bei der Figur des jüdischen Anwalts keineswegs um ein unverfängliches, philosemitisches Motiv handelt, sondern dass mit ihm antisemitische Vorstellungen von jüdischer Andersartigkeit, Übermacht und Verschlagenheit verbunden sind. Nur kurze Zeit nach der Veröffentlichung des Gesprächs über Antisemitismus ließ *Kollegah* gegenüber seinen Anhänger:innen erkennen, dass er seinen jüdischen Gesprächspartner:innen mehr Verachtung als Wertschätzung entgegengebracht hatte. In einer Videodokumentation, die *Kollegah* bei einem seiner Konzerte in Hannover porträtiert, kam es zu folgender Unterhaltung zwischen dem Künstler und einem Fan über das Gespräch mit Shapira und Kaufmann:

7 Dieser Vers stammt aus dem Lied *Sanduhr* von *Kollegah & Favorite*. *Favorite* rappt darin: »Und vor Gericht wird wieder mal auf Unschuld plädiert/ Yeah, Freispruch, wie üblich, ich kann hier halt machen, was ich will/ Dank meines jüdischen Anwalts, die Zeugen verglühten im Tannwald/ Ein typischer Anfall von meiner unsinnigen Berserkerwut«. Im gleichen Lied rappt *Favorite* an späterer Stelle: »Ey, jetzt wird rumgebongt, es ist der unbeliebte Nichtsnutz/ Ich habe nichts zu verlieren, boom, gesunder Dschihadismus/ Ist für dich behindert, ich fühl' mich wie der King, jap/ Ich leih dir Geld, doch nie ohne 'nen jüdischen Zinssatz mit Zündsatz« (*Kollegah feat. Favorite* – »*Sanduhr*«, 2014).

8 Zum Verhältnis von Philosemitismus und Antisemitismus vgl. Stern 1988: 180 ff.; Stern 2002; Kinzig 2009: 25 ff.; Rensmann/Faber 2009: 73 ff.

9 Bei »Schacher«, »Gauner« oder »Ganove« handelt es sich um Begriffe, die aus dem Hebräischen bzw. Jiddischen abgeleitet sind, ins Deutsche Eingang fanden und dann gegen Juden gewendet wurden (vgl. Steinke 2022).

10 Zur Verwendung von Personalpronomina in der Differenzkonstruktion von Juden und Jüdinnen als Kollektiv vgl. Schwarz-Friesel/Reinharz 2013: 121 f.

Kollegah: »In Palästina lassen sie mich gar nicht mehr rein.¹¹ Aber da gibt es Schleichwege. Über Ägypten und so«. [Beide grinsen]

Fan: »Ja, was soll man da noch groß zu sagen? Ich hab« mir das gestern angeschaut mit ...

Kollegah: »... den paar Juden da.« [Beide lachen]

Fan: »Ja, da können wir mal wieder 100 Jahre drüber diskutieren. Da kommt immer wieder dieser Punkt, wenn man sagt so »Ja, Zionisten sind nicht gleich Juden«. Man hat nichts gegen Juden, nur weil man gegen Zionisten ist. Dann wird gesagt: »Aber du bist Antisemit!« Das ist so zum Kotzen. Das ist überall so. Gerade in Deutschland«

Kollegah: »In Deutschland ist es am allerschlimmsten. Die machen einen halt mundtot damit.«

(*Kollegah* 2017b: ab 7:15 min)

Mit seiner ironisch-abwertenden Bezeichnung »mit den paar Juden da« weist Kollegah zunächst die Diskussionsteilnehmer:innen Kaufmann und Shapira als different aus und wiederholt außerdem seine Imagination eines Kritiktabus in Bezug auf Israel, das aufrechterhalten werde, um Kritiker:innen »mundtot zu machen«. Die Unterhaltung zwischen *Kollegah* und dem unbekannten Fan ist exemplarisch für kryptoantisemitische Äußerungen, »die durch ihre Implikationen, auch durch einen gewissen Gestus des Augenzwinkerns, den Antisemitismus nähren« (Adorno 1971: 107).

7.1.4 Feindbild Friedman

Am Beispiel des jüdischen Anwalts – und, wie sich im Folgekapitel zeigen wird, auch an dem der Rothschilds – wird deutlich, dass die im Gangsta-Rap erwähnten jüdischen Figuren und Kollektive meist als Abstraktum erscheinen. Sehr selten wird auf konkrete jüdische Persönlichkeiten Bezug genommen. Eine Ausnahme bildet der jüdische Jurist, Publizist und Philosoph Michel Friedman. Er wurde 1956 als Sohn von aus Polen stammenden Shoah-Überlebenden in Paris geboren und zog als Kind mit seinen Eltern nach Frankfurt am Main, wo er zur Schule ging und studierte.¹² Von Anfang der 1980er bis Anfang der Nullerjahre war Friedman Vorstandsvorsitzender der Jüdischen Gemeinde Frankfurt. In den 1990er Jahren war er für den Zentralrat der Juden in Deutschland tätig,

¹¹ Diese Anmerkung bezieht sich auf die öffentliche Kritik an Kollegahs Film »Kollegah in Palästina« (2016) (siehe hierzu ausführlich Kapitel 10.2.3.2.).

¹² Seine Erfahrungen als ein in Deutschland lebender Jude und Nachkomme von Shoah-Überlebenden beschreibt Friedman sehr eindrücklich in seinem 2022 erschienenen autobiografischen Buch »Fremd« (vgl. Friedman 2022).

unter dessen damaligem Präsidenten Paul Spiegel er 1999 zum Vizepräsidenten gewählt wurde. Neben seinem politischen Engagement – Friedman war von 1994 bis 1996 Mitglied im Bundesvorstand der CDU – wurde er vor allem durch publizistische Tätigkeiten und Medienauftritte einem breiteren Publikum bekannt. In der TV-Sendung »Vorsicht Friedman!« (1998–2003) kultivierte er die Rolle des unnachgiebigen Moderators, der seinen Gästen häufig mit scharfen Worten begegnete und nicht selten mit hartnäckigen Nachfragen ins Wort fiel. Der *Spiegel* bezeichnete ihn gar als »TV-Inquisitor« (Berg/Stark 2003), dessen Gesprächsführung durch eine »Distanzlosigkeit zum Interviewten« (ebd.) gekennzeichnet sei. 2003, auf dem Höhepunkt seiner öffentlichen Bekanntheit, geriet Friedman durch Kokainvorwürfe in die Schlagzeilen. Am Rande von Ermittlungen der Frankfurter Staatsanwaltschaft gegen Drahtzieher eines internationalen Menschenhändlerrings, der Frauen aus der Ukraine und Polen nach Deutschland brachte und zur Prostitution zwang, waren die Fahnder auf den berühmten TV-Moderator gestoßen. Friedman, so der Vorwurf, sollte in einem Hotel im Beisein von Prostituierten Kokain konsumiert haben. Nach einer Durchsuchung der Privaträume Friedmans, bei der drei Päckchen mit Kokainrückständen gefunden wurden, erhob die Staatsanwaltschaft Berlin Anklage gegen den Moderator (vgl. Gebauer 2003). Friedman, der bis dahin den »Ruf als unbestechlicher, stets der Wahrheit verpflichteter Mahner« (Berg/Stark 2003) genossen hatte, akzeptierte das von der Staatsanwaltschaft geforderte Strafmaß – 150 Tagessätze zu je 116 Euro – ohne weitere Verhandlungen, trat von allen öffentlichen Ämtern zurück und entschuldigte sich in einer öffentlichen Stellungnahme: »Ich entschuldige mich von ganzem Herzen für alles, was ich gemacht habe. Aber ich bitte Sie, nicht zu vergessen, dass das nicht mein ganzes Leben war. Dass das nicht der ganze Michel Friedman ist. Ich bitte Sie um eine zweite Chance« (Friedman zit. n. *Spiegel online* 2003). Nachdem er sich für eine Weile aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte, gelang es ihm, sich in den Folgejahren zu rehabilitieren. Seither tritt er wieder regelmäßig als TV-Moderator, Talkgast und Buchautor in Erscheinung.

Nicht wenige Beobachter und Kommentatoren erkannten in Teilen der Berichterstattung über die sogenannte »Friedman-Affäre« antisemitische Untertöne (vgl. Husic 2003). Schon in den Jahren zuvor war Friedman in der Öffentlichkeit mit antisemitischen Anfeindungen konfrontiert worden, etwa durch den damaligen Vorsitzenden der nordrhein-westfälischen FDP, Jürgen Möllemann. 2002 behauptete Möllemann in einem Interview, Friedman würde »mit seiner intoleranten und gehässigen Art« (Möllemann zit. n. *Spiegel online* 2002) den Antisemit:innen in Deutschland Zulauf verschaffen, und schob damit Jüdinnen und Juden die Verantwortung für den Antisemitismus zu. Zudem ließ Möllemann nur wenige Tage vor der Bundestagswahl 2002 über acht Millio-

nen Flugblätter mit dem Titel »Klartext. Mut. Möllemann.« an alle Haushalte in NRW verteilen, in denen sowohl der damalige israelische Ministerpräsident Ariel Sharon als auch Michel Friedman als Friedensfeinde und Kriegstreiber diffamiert wurden (vgl. Nentwig/Walter 2014: 220). Analysen von Leserbriefen an regionale und überregionale Zeitungen zwischen 2002 und 2004 zeigen, dass Friedman sowohl vor als auch nach der »Friedman-Affäre« als Projektionsfläche für antisemitische Imaginationen fungierte (vgl. Braune 2010: 93 ff.). Zentrale Tropen in der antisemitischen Agitation gegen Friedman bildeten dabei das Stereotyp des Juden als Moralapostel, der jüdischen Unversöhnlichkeit gegenüber der historischen Schuld Deutschlands an der Shoah, der vermeintlichen jüdischen Sonderstellung in der Gesellschaft sowie der angeblichen jüdischen Unangreifbarkeit im öffentlichen Diskurs (ebd.).

Wenngleich es nur wenige Lieder und Äußerungen gibt, in denen deutschsprachige Rapper explizit auf Michel Friedman Bezug nehmen, fanden die geschilderten Feindkonstruktionen ab der zweiten Hälfte der Nullerjahre auch in diesem Genre ihren Niederschlag. 2007 zog der damals noch unbekannte *Ali As* im Lied »Unser Deutschland« Friedman als Beispiel für die Verkommenheit der Gesellschaft heran: »Check Friedman, der sich zugekokst im Luxushotel/ Ein paar Nutten bestellt, wirklich kaputt diese Welt« (*Ali As* – »Unser Deutschland«, 2007). Zur selben Zeit wetterte der Berliner Untergrundrapper Jacques Linon alias *Kaisa* – der in öffentlichen Äußerungen die Zahl der in der Shoah ermordeten Jüdinnen und Juden in Zweifel gezogen¹³ und in Liedzeilen gegen Wiedergutmachungszahlungen Deutschlands polemisiert hatte¹⁴ – in Textzeilen gegen Friedman: »Koka-in im Bundestag und bei Friedman auf dem Spiegel/ Der Jude fickt gern Nutten, doch bei Bärbel ist es Liebe« (*Kaisa* – »Böser Onkel«, 2007); »Ich werde angeklagt, sitze wieder auf der Bank/ Das Schiff sinkt vor meinen Augen und das Öl läuft aus dem Tank/ Sie sind wie Friedman, sie lenken von sich selber ab« (*Kaisa* – »Flaschenpost«, 2008). Aber auch bekanntere Rapper wendeten sich in der Vergan-

13 In einem Interview mit dem Journalisten Marcus Staiger für das Portal *rap.de* äußerte sich *Kaisa* wie folgt: »Ich find's natürlich auch beschauert, zu sagen: ›Da wurden keine Juden vergast‹. Das ist genauso beschissen, aber jetzt komm: und beweis, dass wirklich sechs Millionen Juden vergast worden sind, beweis es mir doch. Ich hab's in Dokus gesehn, ich krieg auch jeden Tag in Dokus mit, dass das und das am elften September passiert ist und dann stellt sich raus, das ist ne Riesenlüge. [...] Schlimm genug. Aber noch schlimmer ist, dass sie sagen, es seien sechs Millionen gewesen. Was kommt denn danach? Wenn einer bei mir einbricht und 1.000 Euro klaut, geh ich los und sag ›Ey, das waren 10.000 Euro‹. Da spielt dann nicht die Rolle, dass mir Gerechtigkeit widerfährt sondern, dass ich dann auch noch Profit daraus ziehe aus der Geschichte, die da passiert ist« (Linon 2010). Später distanzierte sich *Kaisa* in einem offenen Brief von den Aussagen (vgl. ebd.).

14 So rappt *Kaisa* im Lied »Hassmonster« (2005): »Keiner denkt an die Alten, kümmert sich um die Jugend/ Hauptsache, es stimmen die Zahlen bei der Wiedergutmachung der Juden« (*MC Bogy feat. Kaisa & Ghazy030* – »Hassmonster«, 2005).

genheit öffentlich gegen Michel Friedman wie etwa *Sido* im Lied »Du bist scheiße« (2008): »*Bushido* – Scheiße! *Kay One* – Scheiße! *Chakuza* – Scheiße! *Oli Pocher* – Scheiße! *Karel Gott* – Scheiße! *Kollegah* – Scheiße! *Thomas Godoj* – Scheiße! *Michel Friedman* – Scheiße! Ich kann euch nicht leiden, nicht riechen/ Keine Hand reichen, nicht lieben/ Ihr wart als Kinder schon scheiße und ihr seid scheiße geblieben!« (*Sido* – »Du bist scheiße«, 2008). 2015 rappte *Bushido* im Lied »Wenn dein Kiefer bricht« – eigentlich ein sogenannter Disstrack gegen seinen damaligen Kontrahenten *Fler*: »Electro Ghetto, Gangsta-Rap aus Titan/ Ich wünsche mir 'nen Autounfall für Michel Friedman« (*Bushido* – »Wenn dein Kiefer bricht«, 2015). Ein Jahr später veröffentlichte *Shindy* – zu dieser Zeit bei *Bushidos* Label *Ersguterjunge* unter Vertrag: »Es heißt, ich sei ein arroganter Wichser, so wie Friedman« (*Shindy* – »Me, Myself and I«, 2016).

Die Darstellung Michel Friedmans im deutschsprachigen Gangsta-Rap ist somit durchweg negativ, ablehnend und feindselig. Friedman erscheint zunächst als Exempel für moralisches Fehlverhalten (*Ali As*, *Kaisa*). Die anderen Bezugnahmen changieren zwischen offener Ablehnung (*Sido*), Beleidigungen (*Shindy*), vulgäranthematischen Darstellungen (*Kaisa*) bis hin zu Gewaltfantasien (*Bushido*). Dabei äußert sich die Feindseligkeit gegenüber Friedman schlagwortartig, teils zusammenhanglos und ohne jegliche Begründung. Eine Ausnahme bilden Äußerungen des Rappers *Manuellsen*, der 2018 in einem Interview mit dem Portal *Hip-hop.de* auf Michel Friedman zu sprechen kam. Einen Monat nach der ECHO-Debatte über judenfeindliche Textzeilen der beiden Rapper *Kollegah* und *Farid Bang* zog der Wuppertaler Rapper einen Vergleich zum öffentlichen Umgang mit dem jüdischen Publizisten. In einem Interview mit dem Titel »Manuellsen im brutal ehrlichen Interview über Rassismus mit Aria Nejati & Micel O – On Point« (2018) äußerte sich *Manuellsen* wie folgt:

»Wenn du mir jetzt sagst: »Farid hat jetzt eine Line gesagt.« Diese Auschwitz-Line. Ist doof ... Ist kacke ... Jaaa ist kacke ... Beispiel Nr. 1: Andreas Türck. Kennst du oder? Der Talkshow-Fuzzi da. Andreas Türck, gutausschender Typ, no homo. Smart. [Andreas Türck] lässt sich einen blasen von einer Alten auf einer Party. Ich bin mir 100%ig sicher, der Dude muss nicht groß Überredenskünstler sein: Fernsehmoderator, Geld ist da, sieht gut aus. Die Alte macht mit, kein Problem. [...] Die haben den verbannt auf Lebenszeit von irgendwo, weil der sich hat einen blasen lassen und die Alte gesagt hat: »Nein, er hat mich gezwungen. Ich wollt das gar nicht.« [macht weinendes Gesicht, Anm. des Verf.]. Aber die Spielchen kennen wir auch alle, ne? So. Ok. Verbannung aus dem Fernsehen für immer. Dann gibt es aber einen gewissen Herrn. Ich sag jetzt seinen Namen mal nicht sonst ... Weißt du wie ich meine ... Es gibt einen gewissen Herrn, der im Vorstand einer gewissen Ethnie sitzt. Und auch eine Show auf ARD oder ZDF hat, ne? Mit Bärbel Schäfer verheiratet war, glaube ich. In flagranti! In flagranti erwischt wurde auf einer Kokain-Party mit 22 Prostituierten oben in irgendeinem Toploft von irgendeinem Hotel, nicht nur sich blamiert hat, die Stellung, die er hat ... diese Position, die [sic] er hat Null Komma Null gerecht geworden ist, in dem Falle. Plus auch noch eine der erfolgreichsten TV-Moderatorinnen

mit blamiert hat in der Öffentlichkeit, weil es seine Frau war. Bei diesem Typen wurde einfach gesagt: »Du, du, du, du, du, du. So geht das aber nicht. Man feiert doch keine Kokain-Partys oben im Hotel, das geht doch auch nicht.« So. Der Typ saß zwei Monate später wieder in der gleichen Latenightshow und kein Mensch hat mehr davon geredet. So und jetzt ... Guck mal, ein Hater würde sagen: »Das ist Zufall.« (Manuellsen zit. n. *Hiphop.de* 2018: ab 18:45 min)

Bemerkenswert ist zunächst, dass *Manuellsen* die Kritik an Textzeilen von *Farid Bang*, in denen Auschwitz-Opfer verspottet werden, zum Anlass nahm, über Michel Friedman zu sprechen – einen Nachkommen von Shoah-Überlebenden und langjährigen Funktionär in jüdischen Organisationen. In der Darstellung verbreitete *Manuellsen* nicht nur Falschinformationen über die sogenannte »Friedman-Affäre«. Vielmehr erklärte er auch implizit, dass Friedman sein moralisches Fehlverhalten – anders als Andreas Türck – aufgrund seiner Funktionen in jüdischen Organisationen nachgesehen werde. *Manuellsen* kokettierte dabei mit dem Stereotyp einer vermeintlichen jüdischen Bevorteilung in der Gesellschaft sowie einer angeblichen Unangreifbarkeit von Jüdinnen und Juden in öffentlichen Debatten. Demonstrativ erklärte der Rapper, keine Namen nennen zu wollen, spielte aber durch klar identifizierbare Umschreibungen (z. B. »mit Bärbel Schäfer verheiratet«) auf Friedman an, den er zudem als Vertreter einer jüdischen Organisation auswies (»Vorstand einer gewissen Ethnie«). Im Gestus des aufgeklärten Augenzwinkerns suggerierte *Manuellsen* den Zuschauer:innen: »Man darf es ja eigentlich nicht sagen, aber ihr wisst schon, wer gemeint ist.«

Indem er die öffentliche Kritik an *Farid Bangs* judenfeindlichen Textzeilen mit der vermeintlichen öffentlichen Nachsicht gegenüber dem bekannten jüdischen Publizisten Michel Friedman in Zusammenhang brachte und kontrastierte, konstruierte *Manuellsen* eine Pseudodiskrepanz: Während *Farid Bang* wegen einer judenfeindlichen Textzeile harsche Kritik einstecken müsse, brauche ein Vertreter einer jüdischen Organisation trotz moralischer Verfehlungen keinerlei Sanktionierung zu fürchten. Diese Deutung, wonach Antisemitismus kritisiert und skandalisiert, Fehlverhalten von Jüdinnen und Juden aber geduldet werde, bietet Anknüpfungspunkte für antisemitische Verschwörungsnarrative, insbesondere für das Motiv des jüdischen Einflusses im Mediensektor.

7.1.5 »Ihre Propagandamission« täuschen Abermillion« – jüdische Medienmanipulation

Im Oktober 2022 geriet der kommerziell sehr erfolgreiche US-Rapper *Kanye West*¹⁵ wegen antisemitischer Äußerungen wiederholt in die Schlagzeilen. In einem Tweet hatte er unter anderem erklärt: »I'm going death con 3¹⁶ on jewish people« (vgl. Rehfeld 2022). Nachdem *Twitter* diese und andere antisemitische Tweets *Kanye West*s aufgrund der Verletzung der Unternehmensrichtlinien gelöscht hatte, behauptete der Rapper in einem weiteren Tweet: »Die jüdischen Medien haben mich blockiert« (ebd.). Wenige Tage später legte *Kanye West* in einem Interview im amerikanischen Hip-Hop-Podcast *Drink Champs* nach und erklärte, »jüdische Zionisten« in den Medien hätten gezielt Boulevardartikel über seine Ex-Frau – den Reality-TV-Star Kim Kardashian – in Umlauf gebracht. Kardashian sei Ziel der Kampagne geworden, so *Kanye West*, weil sie eine Christin ist (vgl. Legaspi/Kreps 2022).

Der vermeintliche Einfluss von Jüdinnen und Juden in den Medien bis hin zur angeblichen jüdischen Kontrolle des globalen Mediensektors sind zentrale Narrative im antisemitischen Weltbild. Das Motiv der »Judenpresse« fand bereits zur Zeit des deutschen Kaiserreichs über antisemitische Publizisten Verbreitung (vgl. Escher 2010: 156). In der antisemitischen Propaganda des Nationalsozialismus wurde das Phantasma einer jüdischen Medienmanipulation aufgegriffen, mit anti-amerikanischen Ressentiments verwoben und zum zentralen Feindbild weiterentwickelt – wie etwa ab 1937 in der Wanderausstellung »Der ewige Jude« (ebd.). Darin wurde auch gegen eine »jüdische Filmindustrie« agitiert, die einzig niedere Instinkte bediene und auf diese Weise zur Verrohung der Gesellschaft beitrüge (vgl. Benz 2010: 117). Als Sinnbild für eine angebliche jüdische Dominanz in der Medienindustrie diente bereits damals Hollywood. Auch in den USA wurde Hollywood, das in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Zentrum der amerikanischen Filmindustrie avancierte und in seiner Entstehungs- und Etablierungsphase von jüdischen Einwanderern der ersten und zweiten Einwanderungswelle mitgeprägt wurde, bereits frühzeitig zum Hassobjekt antisemitischer Agitatoren und/oder christlich-fundamentalistischer Prediger (vgl. Gräfe 2008: 165): »Juden, so die Argumentation, seien nicht auf christliche Werte verpflichtet und hätten daher weniger Hemmungen, den dumpfen Massengeschmack gewinnbringend zu bedienen« (ebd.). Gemäß der antisemitischen Propaganda bereicherten sich jüdische Filmgole an der Produktion von Filmen, die wiederum durch ihre

¹⁵ Zum Antisemitismus von *Kanye West* siehe Kapitel 4.1.2.

¹⁶ Eine Anspielung auf das mehrstufige militärische Verteidigungssystem *def con* (*Defense Readiness Condition*), das die Verteidigungsbereitschaft signalisiert.

Darstellungen von sexueller Freizügigkeit, Gewalt und Kriminalität zur Verrohung der Gesellschaft beitragen (vgl. ebd.).

Äußerst offen tritt das antisemitische Narrativ eines angeblichen jüdischen Einflusses auf den Mediensektor im Musikvideo »TelVision« (2016) von *KC Rebell feat. PA Sports, Kianush & Kollegah* zutage. Das Video handelt von einer kleinen, nicht näher definierten Gruppe von Menschen, die heimlich die Medien kontrolliert und manipuliert, globale Konflikte initiiert und/oder weiter schürt mit dem Ziel, die gesamte Menschheit auszubeuten:

[Part I: *KC Rebell & PA Sports & Kianush*]

Stell den Sender auf die richtige Frequenz
Dein Lehrer lügt, vergiss die Geschichten, die du kennst
Präsidenten, Terroristen – die Gesichter, dieser Welt
Woll'n Besitz von unserm Geist und vergiften dich mit Geld
TelVision, wir zeigen dir Bilder, die du nicht sehen darfst
Bis dein Blut kocht – 310 Grad
In Afrika spürst du den Ballast der Gewalt
Statt 'ner Silberkette tragen sie die Kalash um den Hals
Mexiko, Guerillawelt, Drogenkrieg
Gangs schlachten sich, bis es auf beiden Seiten Tote gibt
Miami Beach: Koksnasen spiel'n Monopoly
Kolumbianische Kartelle waschen Geld im großen Stil
Amerika – das Land der unbegrenzten Möglichkeiten
Lobbyisten bauen hier mit Blutgeld ihr Königreich
Während das Gesetz die Freiheit in Ketten legt
Geben sich die Emirates Bellydance und fette Steaks
TelVision, Europa ist im Fadenkreuz
Kokapolitik, ich seh', wie eure Nase läuft
Russland, Moskau – Waffenproduktion
Demokratie: eine Lüge, Massenkorrption
TelVision, wir erhöhen jetzt die Lautstärke
Ob wir fressen oder hungern, wir hab'n Bauchschmerzen
Während der Westen feiert, wird die dritte Welt bedroht
Ungefilterte Bilder – TelVision!

[Hook/Refrain: *Kollegah*]

Was ist wahr, was Fiktion?
Ihre Propagandamission' täuschen Abermillion'
Was ist wahr, was Fiktion? (sei sicher)
Du wirst jeden Tag angelogen, sieh mit klarer Vision
Die eine Seite stirbt den Heldentod
Die andere lenkt die CIA-Kriegsdrohn'
Beide sagen, dass der andere die Welt bedroht
Bei dem, was läuft, ist die Hälfte Show – hier auf TelVision

[Part II: *KC Rebell & PA Sports, Kianush*]

Schalte dein Gerät auf das richtige Programm

Anonymous hackt sich ein, hier kommt Mister Unbekannt

Sie vergiften uns mit Angst und ersticken uns im Kampf

Jeder Mensch ist eine Nummer im Register dieser Bank

Großbritannien, London – Scotland Yard

Kriegsverbrecher sind immer noch auf Kopfgeldjagd

Israel, Mossad – Atommacht

Sie schlachten Palästinenser mit ihren Drohn' ab

TelVision, willkommen im Libanon

Zwischen Sunniten und Schiiten hat der Krieg begonnt'

[...]«

(*KC Rebell feat. PA Sports, Kianush & Kollegah* – »TelVision«, 2016)

Das Video zeigt die vier Rapper inmitten einer Gruppe von Menschen – die allermeisten von ihnen sind dunkel gekleidete Männer –, die für die globale Medienverschwörung verantwortlich zu sein scheinen (vgl. *KC Rebell* et al. 2016). Im Verlauf des Videos treten immer wieder zwei Personen in Erscheinung, die sich durch äußerliche Merkmale von der Gruppe abheben. Einer von ihnen trägt einen Hut und einen Anzug in den Nationalfarben der Vereinigten Staaten und ist der bekannten US-Nationalfigur *Uncle Sam* nachempfunden. Während des Refrains ist *Kollegah* auf einem Rednerpult zu sehen, um ihn herum scharen sich die dunkel gekleideten Männer. Links von *Kollegah* ist die Figur in der ersten Reihe prominent positioniert. Rechts von *Kollegah* fällt eine weitere Person auf, die sich durch äußerliche Merkmale von der Gruppe der sonstigen Verschwörer unterscheidet. Dabei handelt es sich um einen Mann mit dunklen Haaren, der in einem dunklen Anzug und einer blau-weiß gestreiften Krawatte gekleidet ist. Bei genauer Betrachtung fällt zudem auf, dass der Mann eine jüdische Kopfbedeckung (*Kippa*) trägt. Auf diese Weise wird der Mann eindeutig als jüdisch kenntlich gemacht, was durch das blau-weiße Krawattenmuster – ähnlich dem jüdischen Gebetsschal (*Tallit*) – unterstrichen wird. Da es sich bei »TelVision« um ein professionell produziertes Musikvideo handelt, unterliegt das Szenen- und Kostümbild einer bewussten, in der Vorproduktion entwickelten Konzeption. Durch die visuelle Einbettung der jüdischen Figur in die konspirationistische Gesamterzählung des Videos wird somit gezielt das Motiv des jüdischen Medienmanipulators konstruiert und mit antiamerikanischen Ressentiments verknüpft: Die *Uncle-Sam*-Figur und der jüdische Mann sind die erkennbaren Repräsentanten eines Machtzirkels, der im Verborgenen agiert, die Medien manipuliert und auf diese Weise die Menschheit kontrolliert.

Der Mann mit der jüdischen Kopfbedeckung tritt zudem in einer weiteren Szene im Video auf. Zuvor heißt es im Liedtext: »Israel, Mossad – Atommacht/

Sie schlachten Palästinenser mit ihren Drohn« ab«. Dabei erscheinen zunächst Aufnahmen des israelischen Ministerpräsidenten Benjamin Netanjahu vor einer Israelflagge. Anschließend erscheinen zwei Männer, die sich – mit einem sogenannten Palästinenser-Tuch (*Kufiya*) vermummt und einem Gewehr in der Hand – feindlich gegenüberstehen. Dazu heißt es im Liedtext: »TelVision, willkommen im Libanon/ Zwischen Sunniten und Schiiten hat der Krieg begunn«. Hinter den beiden Männern ist der Mann mit Kippa zu sehen, der sich über den Konflikt der beiden Männer freut und diesen durch seine Körpersprache geradezu beschwört. Die Darstellung *des Juden* – oder *des Israeli?*¹⁷ –, der sowohl Antreiber und Nutznießer des religiösen Konflikts zwischen Sunniten und Schiiten zu sein scheint, knüpft an das Motiv des jüdischen Krisen- und Kriegsgewinners an – ein weiteres zentrales Element der antisemitischen Phantasmagorie (vgl. Pomplun 2010: 181). Eine besondere Zuspitzung erfährt die Imagination einer vermeintlichen jüdischen Allmacht in Politik, Medien und Wirtschaft jedoch im Gewand des antisemitischen Verschwörungsmythos über die Rothschild-Familie.

7.2 Der antisemitische Rothschild-Mythos als wiederkehrendes Motiv in Texten des Gangsta-Rap

Historisch tradierte Verschwörungsmythen tauchen sowohl in Liedern des Gangsta-Rap als auch in Social-Media-Statements bekannter Gangsta-Rapper auf und sind in unterschiedlicher Deutlichkeit antisemitisch konnotiert. Neben der Bezugnahme auf historisch tradierte Erzählungen über die angebliche Macht von Geheimbünden wie etwa der Freimaurer bzw. Illuminaten kommt dem antisemitischen Rothschild-Mythos in verschwörungsideologischen Diskursen des deutschsprachigen Gangsta-Rap eine zentrale Bedeutung zu. Einzelne Vertreter des Genres knüpfen dabei oft nur schlagwortartig an den seit dem 19. Jahrhundert verbreiteten antisemitischen Mythos der angeblich weltbeherrschenden Bankiersfamilie Rothschild an. Andere wiederum legen in Interviews und öffentlichen Statements ausführlicher dar, weshalb sie von der Erzählung einer globalen Machtstellung der jüdischen Familiendynastie überzeugt sind.

17 Zur Bedeutung des arabisch-israelischen Konflikts im deutschsprachigen Gangsta-Rap siehe Kapitel 10.

7.2.1 Zur Geschichte und Gegenwart des Rothschild-Mythos

Der Rothschild-Mythos rekurriert auf die gleichnamige jüdische Bankiersfamilie, deren Unternehmensgeschichte im späten 18. Jahrhundert begann (vgl. Pohl 1995: 58 ff.). Das von Mayer Amschel Rothschild in Frankfurt am Main gegründete und von seinen Verwandten und Nachkommen weitergeführte Bankhaus entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem international einflussreichen Finanzunternehmen (ebd.: 62 ff.). Der rasante wirtschaftliche Aufstieg der Rothschilds vollzog sich in einer Epoche tiefgreifender sozioökonomischer Transformationsprozesse, der mit einer allmählichen Emanzipation der Juden in Deutschland einherging (vgl. Sandgrube 2018: 16 ff.). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts konstituierte sich zudem der moderne Antisemitismus als politische Bewegung und gewann insbesondere in großen Teilen des national orientierten Bürgertums an Zuspruch (ebd.: 256 ff.; vgl. Volkov 2000: 37 ff.). Die Vertreter des politischen Antisemitismus – so die Selbstbezeichnung der wachsenden Bewegung jüdenfeindlicher Akteure und Akteursgruppen, die sich in neu gegründeten Vereinen und Parteien organisierten – griffen zentrale Motive des jahrhundertealten christlichen Antijudaismus auf und vermengten bzw. erweiterten sie um nationalistische und antimoderne Gesellschaftsvorstellungen sowie um pseudowissenschaftliche rassentheoretische und sozialdarwinistische Begründungen (vgl. Holz 2010: 171 ff.). Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde dieser »moderne«, politische Rassenantisemitismus zunehmend sichtbar, populär und einflussreich – nicht nur im Deutschen Kaiserreich, sondern auch in Frankreich und anderen europäischen Ländern. Dabei dienten die realen oder imaginierten Vertreter der Bankiersfamilie Rothschild als beliebte Motive in antisemitischen Karikaturen und auf Postkarten sowie als zentrale Bezugspunkte antisemitischer Phantasmen in der Literatur und im Film (vgl. Kugelmann/Backhaus 1996: 7 ff.). In der Verknüpfung von Verschwörungserzählungen über die Rothschild-Dynastie mit der spezifischen Bildsprache des völkisch-rassistischen Antisemitismus entwickelten sich die Rothschilds zum allseits bekannten Objekt kollektiver antisemitischer Imaginationen – genauer gesagt zum Typus des raffgierigen und weltbeherrschenden jüdischen Bankiers (vgl. Backhaus 2013: 112).

Die Wirkungsgeschichte des seit zwei Jahrhunderten tradierten und immer wieder aktualisierten Rothschild-Mythos reicht bis in die Gegenwart. Der rechtsextreme Verschwörungsideologe Jan van Helsing verknüpfte den Mythos mit Vorstellungen einer jüdischen Weltverschwörung durch die Illuminaten und popularisierte den Rothschild-Topos auf diese Weise in der rechtsextremen Esoterik (vgl. Heller 2003: 206). Auch die AfD-Europaabgeordnete Beatrix von

Storch¹⁸ sowie ihr Brandenburger Parteikollege Jan-Ulrich Weiß verbreiteten Verschwörungserzählungen über die Rothschild-Bank im Netz (vgl. Salzborn 2017: 112 f.). Jedoch stoßen die antisemitischen Legenden über die jüdische Bankiersdynastie keineswegs nur bei der extremen Rechten auf Zuspruch. Nach wie vor dient der Rothschild-Mythos als Beleg für eine angebliche jüdische Allmacht im internationalen Finanzhandel und fungiert insbesondere in den Kommunikationsräumen des Internets als antisemitische Chiffre (vgl. Schwarz-Friesel 2019: 102 f. u. 123 f.). Selbst Vertreter:innen des demokratischen Parteienspektrums trugen in der Vergangenheit zu dessen Verbreitung bei. So postete die baden-württembergische SPD-Landtagsabgeordnete Sabine Wölfe im Jahr 2014 auf ihrer Facebook-Seite einen Film, der das antisemitische Phantasma der alles beherrschenden Rothschilds zum Thema hat.¹⁹ In der ARD-Sendung »Frag selbst! Spitzenpolitiker im Live-Dialog« (2017) bezog sich die damalige Fraktionsvorsitzende der Partei *Die Linke*, Sahra Wagenknecht, in ihrer Kritik am internationalen Finanzsystem auf die Rothschild-Bank.²⁰ Und sogar in einem Schulbuch für das Fach Politik und Wirtschaft fand die antisemitische Erzählung

18 Auf einem Portal des Vereinsnetzwerkes *Freie Welt*, für das u. a. die AfD-Europaabgeordnete Beatrix von Storch verantwortlich zeichnet, wurde in Bezug auf die Politik des französischen Staatspräsidenten Macron behauptet, dass dieser »Ex-Rothschildbänker« (unbekannter Autor zit. nach Niewendick 2018) Angela Merkel »als Hauptmarionette der Finanzglobalisten« (ebd.) ablösen werde.

19 Im Film »Die Macht der Rothschilds« (2013) werden Mitglieder der Familie Rothschild als Herrscher »über die Finanzhauptstadt der Welt, die City of London« (Unbekannter Urheber 2013) sowie als Kontrolleure der internationalen Politik sowie der Medien bezeichnet (vgl. ebd.). Zudem wird im Film insinuiert, dass die Familiendynastie mit der Geheimloge der Freimaurer im Bunde stünde (vgl. ebd.). Wölfe, die zu einem früheren Zeitpunkt bereits in die Kritik geriet, als sie sich gegen eine öffentliche Aufführung des Filmes »Warum Israel« (1973) von Claude Lanzmann aufgrund seiner angeblich einseitigen proisraelischen Aussage aussprach (vgl. Weinthal 2014), teilte das Video über die Rothschild-Matrix zustimmend mit dem Kommentar »Geld regiert die Welt – und alle schauen zu« (Wölfe zit. nach Friedensdemo-Watch 2014). Als User:innen Kritik an der Verbreitung des Videos äußerten, antwortete sie wie folgt: »Als Sozialdemokratin hege ich grundsätzlich Misstrauen gegen finanzielle Verflechtungen des Großkapitals – ich dachte, das eint uns? Hat weder was mit dem religiöses [sic] oder nationalen Hintergrund der Familie zu tun. Und was Verschwörungstheorien [sic], nun ja, da sage ich jetzt hier nichts zu« (ebd.). Nachdem die öffentliche Kritik an ihrer Verbreitung des antisemitischen Filmes weiter zunahm, löschte Wölfe zunächst das Video und wenig später ihre gesamte Facebook-Seite (vgl. ebd.).

20 Gemäß der Sendungs-Rubrik »Sprint« sollte Wagenknecht innerhalb von 60 Sekunden eine Reihe von User:innen-Fragen nacheinander mit »Ja« oder »Nein« beantworten. In der Beantwortung der User-Frage »Kontrollieren die Rothschilds die Welt?« wich Wagenknecht von den rubrikspezifischen Vorgaben ab und antwortete abwägend: »Ich glaube, dass Banken und Bankkonzerne viel zu viel Macht haben. Dazu gehören die Rothschilds, aber nicht allein« (Wagenknecht 2017). Anstatt die Frage, die letztlich den Wahrheitsgehalt des antisemitischen Verschwörungsmythos um die angebliche Weltherrschaft der Rothschilds zur Diskussion stellt, mit aller Deutlichkeit zu verneinen und damit der antisemitischen Verschwörungserzählung vehement zu widersprechen, nahm Wagenknecht die Frage zum Anlass, Kritik am internationalen Finanzsystem zu äußern.

Niederschlag.²¹ Antisemitische Chiffren in Liedern des Sängers Xavier Naidoo²² oder in Bühnenauftritten der Kabarettistin Lisa Fitz²³ belegen zudem, dass der Rothschild-Mythos auch eine kulturindustrielle Verbreitung erfährt.

7.2.2 »Ihr Biggie, ich Diddy, ihr Euro, ich Rothschild« – der Rothschild-Mythos im deutschsprachigen Gangsta-Rap als Metapher für Reichtum

Bei der Analyse verschwörungsmithologischer Inhalte in Texten des Gangsta-Rap wird deutlich, dass dem Rothschild-Mythos eine besondere Bedeutung zukommt. In einer Vielzahl von Liedern finden sich Verweise auf die Rothschilds, die meist als Chiffre für Reichtum und ökonomische Macht fungieren. Der Rekurs auf die mit finanzieller Herrschaft assoziierte Rothschild-Dynastie wird

21 So wurde in einer Grafik des Schulbuchs »Anstöße Oberstufe 2. Politik/Wirtschaft/Gesellschaft« (2017) eine angebliche Zerstörung der EU durch die sich alles einverleibende Rothschildbank gezeichnet. Der Beitrag thematisiert die Krise der europäischen Währungsunion ab 2010. Zum Artikel mit der Überschrift »Europas Zahntag« zeigt das Schulbuch eine Grafik, in der die Länder Europas von einem mit Reißzähnen versehenen Wesen – ähnlich der Computerfigur *Pac-Man* – verspeist werden. Im Schweif der Figur steht mehrfach das Wort »Rothschildbank« geschrieben (vgl. Kühne 2017). In einer Erklärung räumte der verantwortliche Klett-Verlag ein, den antisemitischen Inhalt der Grafik über Jahre hinweg nicht erkannt zu haben, und kündigte u. a. an, die betreffenden Schulen zu informieren und die Grafik aus der folgenden Auflage zu entfernen (vgl. Klett Verlag 2017).

22 Naidoo, der bereits 1999 in einem Interview von einer bevorstehenden Apokalypse sprach (vgl. Naidoo 1999), trat in der Vergangenheit auf den sogenannten Montagsmahnwachen für den Frieden auf (vgl. Jüdisches Forum 2015; zum Antisemitismus der Montagsmahnwachen für den Frieden vgl. Lämmel 2019: 217 ff.). Zudem behauptete Naidoo in einem Interview, die Bundesrepublik sei »kein souveränes Land« (Naidoo 2017), sondern ein »besetztes Land« (Naidoo 2011). Im Lied »Raus aus dem Reichstag« (2009) heißt es außerdem: »Wie die Jungs von der Keinerzbank, die mit unserer Kohle zocken Ihr wart sehr, sehr böse, steht bepisst in euren Socken/ Baron Totschild gibt den Ton an, und er scheißt auf euch Gockel/ Der Schmock ist'n Fuchs und ihr seid nur Trottel« (Naidoo 2009). Der antisemitische Gehalt der Textzeilen erfolgt aus Naidoo's Abwandlung des Namens Baron Rothschild in den Terminus »Baron Totschild« (ebd.), der als geistig überlegener und ökonomisch mächtiger Akteur stets in böser Absicht handelt und mit der pejorativen jiddischen Bezeichnung »Schmock« (ebd.) belegt wird. Zur Bedeutung des Antisemitismus in Naidoo's Texten vgl. Baier/Hermann 2022.

23 Im Lied heißt es unter anderem: »Die Welt wird fieser und an wem mag's liegen?/ Ich bin umzingelt von Staatsmacht und Intrigen/ Es rafft noch mehr, wer großen Reichtum hat/ und die Menschen neben mir, die werd'n nicht satt/ Der Schattenstaat, die Schurkenbank, der Gierkonzern/ Wer nennt die Namen und die Sünden dieser feinen Herrn?/ Der Rothschilds, Rockefeller, Soros & Konsorten/ die auf dem Scheißberg des Teufels Dollars horten« (Fitz 2018). Die öffentliche Kritik, wonach die Inhalte des Liedes antisemitische Verschwörungsmythen bedienten, bezeichnete sie als »irrwitzigen Vorwurf« (Fitz 2018a), schließlich sei das Lied »ausdrücklich als Kapitalismuskritik geschrieben« (ebd.) worden. Die öffentliche Kritik an ihrem Interview für den rechtsesoterischen YouTuber Heiko Schrang (vgl. Fitz 2017) erinnere sie an die Boykottmaßnahmen gegen Jüdinnen und Juden zur Zeit des Nationalsozialismus (vgl. Fitz 2018a). Zur Bedeutung der Täter-Opfer-Umkehr in antisemitischen Argumentationen vgl. Salzborn 2018: 64 ff.

häufig in die genretypische Inszenierung der eigenen ökonomischen Potenz (siehe Kapitel 5.1) eingewoben. Solche Bezugnahmen finden sich ab Anfang der 2010er Jahre vermehrt in Texten des Gangsta-Rap, so etwa bei *Kollegah*, der bereits 2011 folgende Textzeile rappte: »Importiere Koks aus Brasilien/ Kaufe dann einige Anwesen der Rothschild-Familie« (*Kollegah* – »Jetlag«, 2011). In *Kollegahs* Rap-Zeilen tritt nicht nur die Wahrnehmung der Rothschilds als ein an Besitztümern reiches Familienkollektiv zum Vorschein. Auch eine gewisse Bewunderung für das Vermögen und die angebliche Macht der Bankiers-Dynastie scheint in den Texten durch. In der Logik der Erzählfigur des erfolgreichen biografischen Projekts (siehe Kapitel 5.1) fungiert die imaginierte finanzielle Allmacht der Familiendynastie als Ideal und somit als Maßstab für den Erfolg der jeweils eigenen Erwerbsbiografie: »Ich sammel' Gold wie die Mario Brothers, bunker' es wie Dagobert/ Fuck auf die Million, denn meine Zukunft ist Milliarden schwer/ Rothschild-Flow, digga, eigenes Finanzsystem« (*Micel O.* in *Kay One feat. Micel O., M.I.M.S.* – »Dollar, Dollar«, 2015), »Hoodrich wie Rothschild, shouf Bitch, Druffick« (*Celo & Abdi* – »Kein Rückwärtsgang«, 2017), »Mache Cash, Dikka, wie die Rothschilds« (*Ufo361* – »Hotline«, 2018), »Zweite Reihe parken, kein Second Hand/ Rotgold, Rothschild, everything/ Präsidentensuite, Roli President« (*Sentino* – »Love 2 Hate«, 2020), »Khapta, Bank, schwere Hydraulik/ Dollar-Währung, Rothschild, Saudi« (*Brudi O3O & YA* – »Register«, 2020).

Die Darstellung der eigenen ökonomischen Macht als Omnipotenzfantasie wird auf die Rothschilds projiziert und fungiert dabei als zentrale Referenzgröße für das eigene Streben nach wirtschaftlichem Erfolg. Wie auch in diversen Liedern des amerikanischen Rap erkennbar wird (siehe Kapitel 4.1.2), bildet die angeblich übergroße Kapitalmacht der Rothschilds einen – wenn auch überzeichneten – Vergleichsmaßstab. Die eigene ökonomische Potenz sollte im besten Fall derjenigen der Rothschilds entsprechen. Dies führt in wenigen Fällen sogar zu einem gewissen Maß an Identifikation mit dem finanzschweren Machtzirkel, den Rapper wie *Omar* oder *Xatar* in den Rothschilds zu erkennen glauben: »Ich hab' Taş in der Vene und Para so haram wie meine Zelle/ Bruder, irgendwie fühl' ich mich Rothschildner [sic], ey« (*Omar* – »Intro«, 2020) oder »Ihr Biggie, ich Diddy, ihr Euro, ich Rothschild« (*Xatar* in *Xatar feat. Bonez MC, Gzuz & Almany* – »Die Straße lebt«, 2021). Vom Ende der 2010er Jahre stammen zudem einige Lieder, in denen insbesondere der Wein aus den französischen Weingütern der Rothschilds als Insignium für Reichtum und Luxus glorifiziert wird: »Flaschen auf'n Tisch – ich zahle gar nix!/ Rothschild Vino, Wodka, Cîroc« (*Xatar & Haftbefehl* (als *Coup*) – »Ich zahle gar nichts«, 2016), »Was für deutscher Rap? Ich kann vier Sprachen, Bruder/ 36 Jahre wie ein Rothschild-Wein« (*Sentino* – »Oro«, 2019), »Rich-ri-ri, ja, Dikka, wir sind so rich (Rich)/ Taui für 'ne Flasche Rotwein, Rothschild (Rothschild)« (*Ufo361* in *Kalim & Ufo361* – »SKRR«, 2020), »Sipp' den Rothschild (Ja)/

Nimm die Hoes mit (Ja, ja)/ Stay High (Ja, ja)/ Bis wir tot sind (Bis zum Tod) (*Ufo361* – »Neue Sphäre«, 2021), »Château Lafite-Rothschild für den Vibe/ Sie postet mit mir Selfie und macht Profilbild für Neid« (*Sentino* – »Love 2 Hate«, 2021).

7.2.3 »Sieh, mein Flow killt wie Illuminati Rothschilds« – »Rothschild« als Chiffre für sinistre Machenschaften

In der überwiegenden Zahl der Lieder, in denen deutschsprachige Gangsta-Rapper auf die Rothschild-Familie Bezug nehmen, kommt eine deutlich negative Aufladung des Mythos zum Vorschein. Dabei dient er nicht nur als Metapher für ökonomische (All-)Macht, sondern fungiert darüber hinaus als Chiffre für angeblich sinistre Machenschaften der Familiendynastie in Vergangenheit und Gegenwart. Die negative Aufladung erfolgt durch die semantische Verknüpfung von Gangsta-Rap-typischer chauvinistischer Hypermaskulinität und geheimen, halbseidenen Geschäften im Schutze der Nacht: »Geldkoffer werden übergeben unterm Vollmond/ Maskulin, Rothschild, die Schlampen sehen's mir an/ Ich lache mich kaputt auf dem ganzen Weg zur Bank« (*Fler feat. Sentino* – »Lila Scheine«, 2014). Im Lied »Mondsichel« (2017) spielen *Celo & Abdi* auf eine angeblich historisch überdauernde Macht der Rothschilds an: »Sobald der Mond die Sonne ablöst, Bornheim worldwide, Rothschildallee (du weißt)/ Handelsführer wie früher (Führer wie früher, Führer wie früher) (*Celo in Celo & Abdi* – »Mondsichel«, 2017). Das dazugehörige Musikvideo zeigt die Aufnahme eines Straßenschilds mit der Aufschrift »Rothschildallee«; es folgt eine kurze Aneinanderreihung von Aufnahmen des Logos der Deutschen Bank, des Handelsraums der New Yorker Börse sowie des Bankenturms der Deutschen Bank. Im Text-Bild-Verhältnis wird auf den Mythos der Rothschilds als »Handelsführer wie früher« und somit als einflussreiche Mächte im internationalen Finanzwesen angespielt. Durch die lyrische Einbettung (»wenn der Mond die Sonne ablöst«) und die visuelle Rahmung (Nachtaufnahmen und Bilder des Mondes) erfährt das Gerücht über die Rothschilds eine düstere Konnotation. Andere Lieder knüpfen an die negative Darstellung der Rothschilds als dunkle Mächte an und schreiben ihnen zudem ein Bedrohungspotenzial zu: »Azet und ich lassen die Straßen brenn'n wie Julius Caesar/ Für Deutschrap beginnt ab heute eine dunkle Ära/ Meine Albaner hab'n Kontakte bis zur Rothschild-Loge/ Zeko hat immer Lucci Creno in der Jogginghose (Check)« (*Miami Yazeni & Azet* – »Hayabusa«, 2019). Zudem werden die Rothschilds als gewalttätige oder gar todbringende Gruppierung beschrieben: »Und ob dafür Blut fließt, entscheidet die Summe, willkommen in

der Heimat von Rothschild«²⁴ (*Azzi Memo feat. Diar* – »Nachtschicht«, 2017); »Sag dein'n Freunden, wenn ich komme, ist es totstill/ Denn meine Freunde zieh'n die Fäden wie die Rothschilds« (*Magnis in Mert, Shindy, Ali Bumaye & Magnis* – »Komm nicht klar auf dich«, 2017).

Die Analyse macht zudem deutlich, dass der Bezug auf die Rothschilds mit anderen bekannten Verschwörungsmythen verknüpft wird. Obwohl es sich etwa bei der berühmten amerikanischen Familie Rockefeller um eine nichtjüdische Dynastie handelt, fungiert ihr Name in verschwörungsideologischen Diskursen als antisemitisch konnotierter Code. Als vermeintlicher Beleg dafür, dass die Welt von familiären Machtzirkeln beherrscht wird, werden neben den Rothschilds sehr häufig auch die Rockefellers genannt.²⁵ Außerdem finden sich in diversen Liedern des deutschsprachigen Gangsta-Rap Verbindungen des Rothschild-Mythos mit Verschwörungslegenden um den Orden der Illuminaten beziehungsweise der Freimaurer: »Als würd ich Kohle wie die Rothschilds drucken« (*Silla* – »Silluminati«, 2014), »Egal, welches Restaurant, Sonny benimmt sich, als wäre sein Vater Geschäftsführer/ Rothschild, Rockefeller, Trüffelföl auf meinem Mozzarella/ Business bis in die Abendstunden, keine Termine, nur Tafelrunden« (*Bushido* – »Freier Fall nach oben«, 2016), »Milominati, Verschwörung wie Rothschild« (*Milonair* – »Gruppensieg«, 2016), »Ich mach' mein Money bedacht in der Freimaurerstadt/ Einkaufen tagsüber, einlaufen nachts/ Keine Aussage, doch ich schreib' es auf's Blatt/ Straße im Blut schon seit 2008/ Ich bin offizieller Rockafella [...] Wir sind Straße und berichten von ganz unten/ Junge, ich bin Newcomer des Jahres, weil jeder meinen Tod will/ Ziel fokussiert wie die Rothschilds« (*Play69* – »Rockefeller«, 2017), »Ich mach' Batzen wie Rothschild und Illu« (*Sekoza* – »Treff mich im Hotel«, 2020). Darüber hinaus finden sich Lieder, in denen eine deutliche Feind-

24 Hierbei ist besonders auffällig, dass der Verweis auf die Rothschilds in keinem erkennbaren Sinnzusammenhang zum übergreifenden Thema des Liedes steht: *Mert, Shindy, Ali Bumaye und Magnis* rappen über Frauen, die sie als besonders oberflächlich, konsumorientiert und promiskuitiv beschreiben und daher abwerten. Zur Misogynie im Gangsta-Rap siehe Kapitel 5.4.1.

25 Beispielhaft lässt sich dies in der Rhetorik von Vertreter:innen der sogenannten Montagsmahnwachen für den Frieden beobachten (vgl. Lämmel 2019: 203; Unabhängiger Expertenkreis Antisemitismus 2017: 170). So behauptete der Herausgeber des rechtsextremen Magazins *Compact*, Jürgen Elsässer, im April 2014 in einer antisemitisch aufgeladenen Rede in Berlin: »Das eine Prozent ist die internationale Finanzoligarchie, die die 99 Prozent Arbeiter, Arbeitslose, Elende und auch viele Unternehmer von Firmen in ihrer Zimtschlinge erdrosselt. Und internationale Finanzoligarchie – das klingt vielleicht ein bisschen abstrakt. Deshalb möchte ich mit Bertolt Brecht sagen: Das Verbrechen hat Name, Anschrift und Telefonnummer. Und man kann doch durchaus einige Namen nennen. Wer gehört denn zu dieser Finanzoligarchie? Die Herren Rockefeller, Rothschild, Soros, Chodorkowski, das englische Königshaus und das saudische Königshaus. Und warum soll es Antisemitismus sein, wenn man darüber spricht, wie diese winzig kleine Schicht von Geldaristokraten, die Federal Reserve [Bank] benutzen, um die ganze Welt ins Chaos zu stürzen?« (Elsässer 2014: ab 1:28 h).

schaft gegenüber den Rothschilds artikuliert wird: »Hurensohn Rothschild Loge/ Der Rest kostet Para, die Erste ist Probe« (*Brudi 030 in Brudi 030 feat. Gringo – »Ultraviolet«*, 2017); »Ich bin Nazizi²⁶ und ich scheiß auf die Rothschilds« (*Fard – »Viagra«*, 2017).

Ein Beispiel für eine auffallend starke Vermengung jener verschiedenen Verschwörungsnarrative bildet das Lied »Pyramide« (2011) von *Favorite feat. Kollegah*:

»[Kollegah]
 Geheimgesellschaft – Freimaurer, eine Weltmacht – White Power
 Pyramiden mit einem Auge drauf auf 'ner Steinmauer
 Zwei Tower – Inside Job, Neuzeit-Pharaonen
 Tempelritter mit Kampfjets, moderne Kreuzzugsbatallionen²⁷
 Sieh, mein Flow killt wie Illuminati Rothschilds
 Vor paar Jahren wickelte ich auf Kilogramm Basis Dope-Deals ab
 Lieferte Material an die Dealer
 Habe die Waren vertrieben wie die amerikanischen Siedler
 Und ich forme die Pyramide
 Komm' in dein Dorf, ermorde dich übertrieben, zerbombe dein'n Body mit Dynamit
 Der Typ, der mit Gewinnerlächeln in Clubs geht
 Und acht Babes, die ausseh'n wie Kim Kardashian, flachlegt
 International Drug Trade wie der C.I.A.
 Ich importiere das Coke, bestelle per Mobiltelefon aus Bolivien Dope
 Mach' politische Hocheliten in Bohemian Grove wie Fossilien stoned«
 (*Kollegah feat. Favorite – »Pyramide«*, 2011)

Kollegah nimmt hier teils nur schlagwortartig auf unterschiedliche Verschwörungsnarrative Bezug und flechtet sie in die Gangsta-Rap-typischen Erzählfiguren ein. So finden sich darin zum einen Erzählungen über autoritäre Macht- und Vernichtungsfantasien in der Logik des Battles (»Komm' in dein Dorf, ermorde dich übertrieben, zerbombe dein'n Body mit Dynamit«), über Hypermaskulinität (»Der Typ, der mit Gewinnerlächeln in Clubs geht«), über sexuelle Potenz (»Und acht Babes, die ausseh'n wie Kim Kardashian, flachlegt«) und über kriminelle Machenschaften (»Ich importiere das Coke, bestelle per Mobiltelefon aus Bolivien Dope«). Zum anderen rekurriert *Kollegah* Bezug auf bekannte Verschwörungserzählungen, darunter die angebliche Gefahr durch Machteliten wie Freimaurer, Illuminaten und die Rothschilds (»Geheimgesellschaft – Freimaurer, eine Weltmacht – White Power Pyramiden mit einem Auge drauf auf 'ner Steinmauer [...] Sieh, mein Flow killt wie Illuminati Rothschilds«), und thematisiert zugleich moderne Verschwörungsnarrative wie die Behauptung, bei den Anschlägen des

26 Selbstbezeichnung des Rappers *Fard* (bürgerlich Farhad Nazarinejad).

27 Dieses Motiv greift *Kollegah* im Musikvideo „Apokalypse“ (2016) wieder auf (siehe Kapitel 10.2.3.1).

11. September 2001 habe es sich um eine fingierte False Flag Operation gehandelt (»Zwei Tower – Inside Job, Neuzeit-Pharaonen«), oder die, wonach der amerikanische Auslandsgeheimdienst CIA ein zentraler Akteur im internationalen Drogenhandel sei (»International Drug Trade wie der C.I.A.«²⁸). Das Lied zeigt zudem, dass *Kollegah* im Vergleich zu anderen Gangsta-Rappern besonders früh und intensiv konspirationistische und antisemitisch konnotierte Inhalte in seinen Texten behandelte, wobei er verschwörungsideologische Codes und Motive miteinander verknüpft und in die Semantik des Gangsta-Rap integriert.

7.2.4 »Rothschild-Theorie, jetzt wird ermordet« – *Haftbefehls* Obsession mit der jüdischen Bankiersdynastie

Auffallend häufig findet sich der Rothschild-Mythos in Texten des Rappers *Haftbefehl*, der sich bereits zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere wegen antisemitischer Textinhalte öffentlicher Kritik ausgesetzt sah. Nur wenige Monate nach einer öffentlichen Erklärung, in der er die Antisemitismusvorwürfe teilweise zurückgewiesen hatte (siehe Kapitel 5.1.1), veröffentlichte er gemeinsam mit dem französischen Rapper *Kaaris* das Lied »Haram Para« (2014) – ein Slangkompositum, das so viel bedeutet wie schmutziges, sündhaftes Geld. Im Refrain bedient sich *Haftbefehl* des Stilmittels der Wiederholung und lässt jede Zeile mit den Worten »Haram Para« enden. Dazwischen verbindet er die Trope des sündhaften Geldes mit Verweisen auf »Rothschild« und »Rockefeller«, die in verschwörungsmythologischen Diskursen zentrale Topoi bilden:

»[Hook/Refrain]
 FFM zählt Haram Para
 Herkunft von Rothschild – Haram Para
 Du kennst Rockefeller sein Cousin oder Haram Para
 International Haram Para
 FFM zählt Haram Para
 Herkunft von Rothschild – Haram Para
 Du kennst Rockefeller sein Cousin oder Haram Para
 International Haram Para«
 (*Haftbefehl* feat. *Kaaris* – »Haram Para«, 2014)

Während die hierbei eher kryptische Verknüpfung von sündhaftem Geld mit den Namen Rothschild und Rockefeller Raum für Spekulationen bietet, veröffentlich-

²⁸ Hierbei handelt es sich um eine Erzählung, die insbesondere im amerikanischen Rap der 1990er Jahre verhandelt wird (siehe Kapitel 4.1.2).

te *Haftbefehl* nur ein Jahr später mit »Unzensiert« (2015) ein Album beziehungsweise Mixtape, auf dem er wiederholt den Rothschild-Mythos aufgriff und dabei sehr viel explizitere Interpretationsangebote lieferte. In fünf von insgesamt 16 Liedern und Skits²⁹ nimmt *Haftbefehl* Bezug auf die jüdische Bankiersdynastie. Schon die erste Textzeile des ersten Liedes »Brudi namens Fuffi« (2015), in dem *Haftbefehl* aus Sicht eines 50-Euro-Scheines das Treiben im Frankfurter Bahnhofsviertel schildert, verweist auf die »Mayer-Amschel-Rothschild-Theorie«:

»[Intro]

Mayer-Amschel-Rothschild-Theorie
Herkunft Frankfurt am Main, kennst du ihn?
Den Boss der Bosse, der Baba, geht's um Money
Schnauze zu, denn jetzt geht die Lutzi
Ich erzähl' dir von 'nem Brudi namens Fuffi

[Part]

Frisch aus dem Werk, mein Motto lautet niques ta mère
Nenn mich Werkzeug vom Teufel und von mir gibt's noch mehr
A.k.a. der Seelenvermittler, ich bring' Schmerz pur
Mach' dich kurz glücklich und dann weiter mit dei'm Herzblut
Hör mir gut zu, erste Station Frankfurt, Chabs
Sitze hinten mit meiner Sippe im Brinks-Transporter
Angelkommen Münchner, ab in den Bankautomat
Da kommt 'n fetter Bänker und will zehn von mir ausgezahlt
Freigegeben zur Adoption, cho, los geht's
Frisch aus der Babyklappe steckt er mich ins Portemonnaie
Er läuft die Elbestraße runter, bleibt steh'n auf der Taunus
Haus otuz dokuz, Laufhaus Puff
Er steigt die Treppen bis zum Dritten und kommt ins Schwitzen
Dieser ekelhafte Bastard trägt sein Potti ausgerechnet hinten
Die Luft riecht nach Crack trifft Billigparfüm
Ich hör' ein »Mira! Hola, Hans! Vamonos! Ven aquí!«
Anscheinend ist seine Stammschlampe aus Latin
Verrät die Sprache, die sie spricht
Brasilfahne als Gardinen
Nachdem sie ihm ein' bläst, zückt er mich aus seiner Tasche
Drückt mich in ihre Hand, sie greift zum Handy in ihre Jacke

²⁹ Bei einem *Skits* handelt es sich um eine Art Zwischenstück. *Skits* finden sich in unterschiedlicher Form insbesondere auf Hip-Hop-Alben der 1990er und Nullerjahre. Meist enthalten die kurzen Sequenzen lediglich einen Beat und/oder kürzere Erzählungen oder Interviewaussagen. Häufig enthalten die Zwischenspiele unterhaltsame Aspekte und verleihen dem Album neben den Liedern ein weiteres kreatives Element. Mit *Skits* lassen sich aber auch politische Aussagen treffen oder bestimmte Themen des Albums vertiefen.

Wählt die Nummer von 'nem Dealer, drei Minuten später klopft's
 Ein Marokk an der Tür, Hand voller Beyda Rocks
 Sie tauscht mich ein gegen ein Halbes bevor sie 'n Näschen ballert
 Ab in die Hit-Pack Richtung Döner Marmaris
 Über die Straße, Bürgersteig parallel
 Adana Kebab, der Magen knurrt, rein damit
 Nachdem er sein' Teller isst, läuft er zur Kasse
 Drückt mich in die Hand vom Türken, ich hör' ein ‚13 Euro, akhi.‘
 'Ne Crack-Kahba kommt, kauft 'ne Cola, zahlt mit Hunni
 Der Türke, der kassiert, sagt: Küçük Orospi
 Die Junkiebraut kauft paar Steine bei Musti
 Ich lande wo ich herkomm', Überweisung Western Uni«
 (*Haftbefehl* – »Brudi namens Fuffi«, 2015)

Der Erzählung über den 50-Euro-Schein und seine Zirkulation im Frankfurter Bahnhofsviertel geht ein Intro voraus, in dem *Haftbefehl* unmittelbar den Begriff »Mayer-Amschel-Rothschild-Theorie« anführt. Anschließend bezeichnet er den damit benannten Gründer des Bankhauses Rothschild als den »Boss der Bosse, de[n] Baba, geht's um Money«. Dieser erscheint somit als Machtfigur, die über die illegalen Tauschgeschäfte wacht. Mit Rothschild, so scheint es, ist das Geld überhaupt erst in die Welt gekommen (»Schnauze zu, denn jetzt geht die Lutzi/ Ich erzähl dir von 'nem Brudi namens Fuffi«). Der »Brudi namens Fuffi« wird von einem Geldtransporter (»Brinks-Transporter«) vom Produktionswerk zu einem Geldautomaten im Frankfurter Bahnhofsviertel transportiert (»Münchner [Straße]«). Von dort wandert der Schein durch die Hände unterschiedlicher Protagonisten, die sich in dem von einer »Mischökonomie aus Finanz-, Gastronomie- und Sexdienstleistungen sowie Rauschgifthandel« (Seeliger 2021: 95) charakterisierten Frankfurter Bahnhofsviertel herumtreiben. Ein »fetter Bänker« hebt den Geldschein ab und löst ihn in einem Bordell für den Geschlechtsverkehr mit einer Prostituierten ein, die den Schein wiederum zum Kauf von Drogen verwendet (»Beyda Rocks«). Der Dealer zahlt mit dem Schein in einem türkischen Imbiss, eine Drogenabhängige (»Crack-Kahba«, »Junkiebraut«) erhält ihn dort als Wechselgeld, von dem sie sich wiederum Rauschmittel kauft. Am Ende wird der Geldschein wieder auf ein Bankkonto eingezahlt (»Ich lande wo ich herkomm«, Überweisung Western Uni[on]«).

Im Frankfurter Rotlicht- und Drogenmilieu fungiert der Schein vor allem als Zahlungsmittel für Prostitution und illegale Rauschmittel. In der kurzen Erzählung über das Schicksal des Geldscheines wird wieder das Motiv des *Haram Para* beziehungsweise sündhaften Geldes erkennbar. Laut *Haftbefehl* vertritt die Banknote das »Motto [...] niques ta mère« (franz. für *Fick deine Mutter*). Somit wird von Beginn an deutlich: Anstand und Moral sind dem Geldschein fremd.

Vielmehr bezeichnet er sich selbst als »Werkzeug vom Teufel« und als »Seelenvermittler«, der »Schmerz pur« bringt. In *Haftbefehl*s Erzählung erscheint Mayer Amschel Rothschild als abstrakte Machtfigur, als Herrscher über die Zirkulation des Geldes im gesellschaftlich randständigen Milieu des Frankfurter Bahnhofsviertels. Damit knüpft *Haftbefehl* an ein zentrales Phantasma des antisemitischen Rothschild-Mythos an: Indem er den Geldschein als »Werkzeug vom Teufel« bezeichnet und Mayer Amschel Rothschild als den »Boss der Bosse, de[n] Baba, geht's um Money«, suggeriert er, dass es sich bei Rothschild um die Personifizierung des Teufels handelt. Diese Vorstellung korrespondiert mit antijudaistischen und antisemitischen Narrativen, in denen Juden als übermächtige Akteure in der Finanzsphäre imaginiert werden, die zudem mit dem Teufel im Bunde stünden (vgl. Heil 2006: 17; Scheit 1999: 39 ff.).

Auf das Lied »Brudi namens Fuffi« (2015) folgt »Skit 2.1« (2015). Wieder richtet *Haftbefehl* den Blick auf die Tristesse und den scheinbaren Zerfall seiner sozialen Umwelt, die wie er folgt beschreibt:

»Keiner wird dir je was schenken
 Schau dich um, die Straßen sind baufällig
 Ratte am Spieß mit Erdnusssöße
 Für wenig Geld große Portion
 Bunte Auswahl da im Supermarkt
 Tausend Produkte, du hast die Wahl
 Mein Gewissen schreit kurz: ›Afrika!‹
 Doch mein Kopf meint: ›Was ist mit deiner Familie?‹
 Menschen sind am Verhungern
 Während du sitzt im Jaguar
 Ich schieb' bloß Film auf Melodie
 Rothschild-Theorie«
 (*Haftbefehl* – »Skit 2.1«, 2015)

Die von *Haftbefehl* illustrierte Umgebung ist gekennzeichnet durch Egoismus (»Keiner wird dir je was schenken«), eine marode Infrastruktur (»die Straßen sind baufällig«) und Konsumangebote, die zwischen ungesundem Fastfood und einem Überangebot an Supermarktprodukten changieren (»Ratte am Spieß mit Erdnusssöße/ Für wenig Geld große Portion/ Bunte Auswahl da im Supermarkt/ Tausend Produkte, du hast die Wahl«). Sein Blick auf die Welt konfrontiert ihn mit ungleichen Vermögensverhältnissen. Der Warenüberfluss und Reichtum des Westens und der Ressourcenmangel in Ländern des globalen Südens wecken Schuldgefühle und innere moralische Konflikte (»Tausend Produkte, du hast die Wahl/ Mein Gewissen schreit kurz: ›Afrika!‹/ Doch mein Kopf meint: ›Was ist mit deiner Familie?‹/ Menschen sind am Verhungern/ Während du sitzt im Jaguar«).

Die depressive bis fatalistische Beschreibung der eigenen Lebenswelt und ihrer sozialen Verwerfungen schließt *Haftbefehl* mit einem Verweis auf die »Rothschild-Theorie«. Damit legt er nahe, dass die Gründe für die von ihm beschriebenen Missstände auf die Rothschilds zurückzuführen sind. Zwar führt *Haftbefehl* nicht weiter aus, was genau diese Theorie besagt, aber »Skit 2.1« knüpft unmittelbar an »Brudi namens Fuffi« (2015) an – ein Lied, in dem die Thematisierung der »Rothschild-Theorie« mit eindeutig antisemitischen Deutungspotenzialen verknüpft ist. Indem *Haftbefehl*s Darstellung der negativen Weltverhältnisse in »Skit 2.1« mit einem Verweis auf die »Rotschild-Theorie« endet, drängt sich die Lesart auf, wonach die jüdische Bankiersdynastie letztlich die Verantwortung für die beschriebenen Missstände trägt.

Im dritten Lied des Albums mit dem Titel »069« (2015) firmiert Frankfurt wiederholt als zentraler Schauplatz des Geschehens (»Welcome to 06–06-9³⁰«). Auch hier schlüpft *Haftbefehl* in die Rolle des allwissenden Erzählers und beschreibt den von Gewalt, Drogenhandel und Prostitution geprägten Alltag im Bahnhofsviertel:³¹

»[Intro]

06–06-9, cho Rothschild-Theorie, jetzt wird ermordet (Jetzt wird ermordet)
 Azzlack öffnet die Höllentpforten (Die Höllentpforten)
 Hier knallen Pistolen, während ihr rappt über Ohrschell'n
 Ich, ich, ich, ich, bin der Zuhälter (Ich bin der Zuhälter)
 Deutscher Rap ist mein Bordell (Deutscher Rap ist mein Bordell)
 Welcome to 06–06-9, cho, 06–06-9 06–06-9, cho, 06–06-9

[Part I]

Mein Sahbi Rashid tickt immer noch Haschisch
 Frag nicht nach Grämmchen, komm erst ab Paket
 Blockkids sind hungrig und locken dich mit Twizzler-Probe aus Marseille
 Rippen dich ab, nachdem sie komm'n auf Akhi
 Zwar sind Löcher im Innenfutter von der Chevignon-Lederjacke
 Trotzdem zwei Rolies pro Arm, Yachtmaster rechts, links Submarin
 Fick das Sozialamt, der Motor hat Durst vom roten Ferrari
 Kauf es, streck es, wasch es, press es, pack es ab, cho, vercheck das Kokain
 Was wissen MCs schon von Haram-Massari?
 Fick' ihre Mütter, verpass' ihnen Narben mit der scharfen Maché
 Schreib' den Text während der halbe Block wartet bis der ... kackt
 Zwölfhundert Gramm Schnuff im Dickdarm vom Nigerian

30 Gemeint ist »069«, die Telefonvorwahl Frankfurts.

31 Für eine Analyse des Liedes »069« (2015) und dessen Bedeutung innerhalb eines Krisendiskurses um migrantische Männlichkeit vgl. Seeliger 2021: 95 ff.

[Hook/Refrain]

Das ist für die Azzlacks, für die Straßenninjas (Wuh)
 Für die mit den Skimasken auf den Motorrad Ninjas (Wuh)
 Warum kommt Hafts Album denn schon wieder im Winter?
 Das ist Räubermusik und da wird's früher dunkel, was 'ne Frage, behindert?
 [...]

[Outro]

O6–O6-9, cho Rothschild-Theorie, jetzt wird ermordet (Jetzt wird ermordet)
 Azzlack öffnet die Höllenporten (Die Höllenporten)
 Hier knallen Pistolen, während ihr rappt über Ohrschell'n
 Ich, ich, ich, ich, bin der Zuhälter (Ich bin der Zuhälter)
 Deutscher Rap ist mein Bordell (Deutscher Rap ist mein Bordell)
 Welcome to O6–O6-9, cho, O6–O6-9 O6–O6-9, cho, O6–O6-9«
 (*Haftbefehl* – »O69«, 2015)

Haftbefehl erwähnt gleich zu Beginn des Liedes die »Rothschild-Theorie«, gefolgt von der Ankündigung »jetzt wird ermordet« sowie dem Ausruf »Azzlack öffnet die Höllenporten«. Mit der Assoziationskette Rothschild–Mord–Öffnung der Höllenporten wird nicht nur eine semantische Verknüpfung von Rothschild und Mord hergestellt, sondern auch das theologische Motiv der Hölle eingewoben. Im Outro werden die Zeilen wiederholt. Während die »Rothschild-Theorie« im ersten Lied (»Brudi namens Fuffi«, 2015) den Ausgangspunkt der Erzählung über das »Werkzeug des Teufels« und im zweiten Lied (»Skit 2.1«, 2015) den finalen Bezugspunkt bildet, dienen die Zeilen über die »Rothschild-Theorie« im dritten Lied (»O69«) (2015) als Vorrede wie auch als Epilog. Auf diese Weise formt der Verweis auf die »Rothschild-Theorie« den semantischen Rahmen für die im weiteren Verlauf des Liedes von *Haftbefehl* beschriebenen Auswüchse von Gewalt und Kriminalität.

Nachdem die »Rothschild-Theorie« auch im Lied »Wo ich herkomm« (2015) noch einmal auftaucht,³² mag es fast überraschen, dass der Mythos im »Skit 2.2« (2015) keine Erwähnung findet. Ähnlich wie bereits in »Skit 2.1« (2015) beschreibt *Haftbefehl* darin soziale Ungerechtigkeiten wie etwa die weltweit große Kluft zwischen Arm und Reich:

»[Part]

Du streichst Rosenwasser auf dein Baklava

32 Darin rappt der Hamburger Gangsta-Rapper *Milonair*: »Ott, Melodie a la Menace II Society/ Kein Sonnenschein in Bergedorf, mein Gebiet/ Koks, Pill'n sowie Heroin/ Darf ich vorstell'n, die Rothschild-Theorie« (*Milonair* in *Haftbefehl* feat. *Hanybal*, *Milonair* – »Wo ich herkomm«, 2015).

Während Kinder verhungern, Kinshasa, Afrika
 Gleiche Zeit im Vatikan
 Der Papst sitzt mit seinem Arsch auf 18 Karat
 Parallel dazu gibt's ein Ritual
 Jay-Z wird Illuminati, dreiunddreißigster Grad
 Da freut sich der Daddschäl macht den Seelenhandel
 Tanz auf den Tischen, Tatort, G. Britannien
 Egal welche Religion, Mensch ist Mensch
 Jeder der anders denkt, soll in der Hölle brenn'
 Hass, das Werkzeug vom Teufel
 Geld seine Religion und sein Prophet heißt ~«
 (*Haftbefehl* – »Skit 2.2«, 2015)

Nachdem *Haftbefehl* gleich zu Beginn ungleiche Besitzverhältnisse zwischen dem eigenen Milieu und Menschen in Ländern des globalen Südens thematisiert hat (»Du streichst Rosenwasser auf dein Baklava/ Während Kinder verhungern, Kinshasa, Afrika«), nimmt er danach Bezug auf den Verschwörungsmythos des Einflusses der Illuminaten auf die Musikindustrie. Diesen verbindet *Haftbefehl* mit Teufelsvorstellungen aus der islamischen Eschatologie (»Parallel dazu gibt's ein Ritual/ Jay-Z wird Illuminati, dreiunddreißigster Grad/ Da freut sich der Daddschäl³³ macht den Seelenhandel«). Es folgt ein Plädoyer für die Gleichbehandlung aller Menschen unabhängig von ihrer Religion (»Egal welche Religion, Mensch ist Mensch/ Jeder der anders denkt, soll in der Hölle brenn«). Am Ende richtet er sich gegen eine Macht, die nicht eindeutig benannt wird (»Hass, das Werkzeug vom Teufel/ Geld seine Religion und sein Prophet heißt ~«). Während in »Brudi namens Fuffi« (2015) der 50-Euro-Schein als »Werkzeug des Teufels« bezeichnet wird, Mayer Amschel Rothschild implizit als die Personifizierung des Teufels erscheint und »Skit 2.1« (2015) mit einem Verweis auf die »Rothschild-Theorie« endet, bleibt in »Skit 2.2« (2015) ein expliziter Verweis auf den Rothschild-Mythos aus. Dies überrascht, da allein der Titel das zweite Skit (»2.2«) als eine aktualisierte Version des ersten (»2.1«) ausweist. Die Nichterwähnung des Rothschild-Mythos – oder gar dessen Verschweigen? – liegt möglicherweise darin begründet, dass das letzte Wort im Liedtext durch die gezielte Verwendung eines Soundeffekts nicht zu verstehen ist (»Geld seine Religion und sein Prophet heißt ~«). Im Widerspruch zum Albumtitel »Unzensiert« (2015) scheint es, als würde sich *Haftbefehl* an dieser Stelle selbst zensieren. Es obliegt somit dem:der Zuhörer:in, hier die textliche und inhaltliche Lücke zu füllen. Angesichts der immer wieder erwähnten »Rothschild-Theorie«, die sich als zentrales Leitmotiv durch das Album zieht, würde der Begriff »Rothschild« hier als passendes Puz-

33 Entspricht der Figur des Antichristen in der islamischen Mythologie.

zuteil fungieren. Wie auch der Titel suggeriert, würden sich »Skit 2.1.« (2015) und »Skit 2.2« (2015) auf diese Weise zu einer konsequenten Gesamterzählung vereinen.

Weitaus weniger Raum für Spekulation bietet das letzte Lied des Albums mit dem Titel »Hang the Bankers« (2015). In der dystopischen Beschreibung einer verkommenen, von Machteliten korrumpierten Gesellschaft nimmt der Rothschild-Mythos eine zentrale Rolle ein:

[Intro]

(Husten) Hang the Bankers, the bankers, the bankers (x3)

[Part I: *Haftbefehl*]

Meine Stadt Frankfurt ist bei Nacht wie Tanz mit dem Teufel, nur uncut
 Feuerrauch steigt auf, wenn der Junkie das Hasch mit Streichhölzern anmacht
 Der Teufel am Lachen, Schlampen halbnackt, frisch aus Bulgarien
 Die Commerzbank macht gerade dicht, jetzt beginnt vom Bankier der Sadomaso-Film
 Nenn mich Hafradamus, denn ich kann hellsehen, willst du die Wahrheit hören, akhi
 Man hat unsere Seele in die Hände gelegt von Mario Draghi
 Mein Blick geht auf die EZB die Augen geblendet à la Zukunft, sky is the limit
 Während Mario Draghi im Roomers Hotel hängt, total auf Kokain
 Rothschild-Theorie, konsumier', solange dein Atem hält ist
 Überlass ihnen das Denken und Chab' sei still
 Wir sind gefickt, uns're Kinder vergiftet, alles hat ein Ende
 Auch diese Welt, während ich dichte, kreisen die Chem-Trails

[Hook/Refrain]

Hang the Bankers, the bankers, the bankers (x3)
 Sie spielen mit unser'm Leben als wär' es Playstation an der Wall Street in NYC
 Hang the Bankers, the bankers, the bankers (x3)
 Jedes Land ist verschuldet und lebt auf Pumpe und kein Präsident weiß woher kommt der Kredit

[Part II: *Olexesh*]

Der Banker ist der Mann, der Teufel im Anzug, ich seh' seine Augen, er fährt weg im Brabus
 Das Koka, das Money, der Hass, der uns leitet, die Spielos, die Mütter, die weinen für Chabos
 Geboren im Chaos, zerschmetterte Towers, es regnete Menschen, dies alles für Dollars
 Los, lade und mach was für Patronen und Tabak
 Die Preise danach, willkommen im Kreißsaal
 Dazu ein paar Zahlen, die Erde ist hohl
 Rothschild-Theorie, man ich kenn' da paar Codes
 Verballer' die Black Notes, blutiger Jackpot
 Erstick am Prosecco, sie leiten, sie lenken
 Die Taxis, die Leute, die schufteten für Bares
 Der Illu', der Hurensohn kommt und verpackt es
 Der nimmt sich dann alles, ich hinder' sein Ziel

Fick USA, halt' mein Ghetto stabil
 Ich hab' vieles gehört, ob so alles auch wahr ist, Reptil Obama Security, hat was
 Geh auf YouTube und verfolge den Scheiß
 Ich will dir was zeigen, was du noch nicht weißt
 Vielleicht, vielleicht, vielleicht wollen sie zeigen, was auf uns zukommt
 Wunder' dich nicht, wenn eines Tages ein UFO vor deiner Tür steht und dann alles zerbombt

[Hook/Refrain]

Hang the Bankers, the bankers, the bankers (x3)
 Die Elite des Bösen schmiedet ihr'n Plan und finanziert auch gerne den Krieg
 Hang the Bankers, the bankers, the bankers (x3)
 Überbevölkerung auf diesem Globus, für sie sind wir Schafe und atmen zu viel
 [Husten]«
 (*Haftbefehl* feat. *Olexesh* – »Hang the Bankers«, 2015)

Schauplatz des Geschehens ist wieder Frankfurt am Main, wo das Bankenviertel sowie das Rotlicht- und Drogenmilieu des Bahnhofsviertels ein soziales Interaktionsfeld bilden. Hier trifft die Oberschicht – Akteure des internationalen Finanzhandels – auf Mitglieder der Halbwelt – Drogendealer, Rockerbanden, Kriminelle – und die Schwächsten der Gesellschaft wie Prostituierte, Suchtkranke und/oder Obdachlose. In die düstere Musik und den schleppenden Beat fügt sich zu Anfang die Refrainzeile »Hang the bankers« ein, die dreimal wiederholt wird. Anschließend beschreibt Haftbefehl Frankfurt bei Nacht als »Tanz mit dem Teufel«. Beim Anblick des Elends der Drogenabhängigen und der osteuropäischen Prostituierten sei der »Teufel am Lachen«, nach getaner Arbeit geht der »Bankier« seinem sexuellen Fetisch nach (»Die Commerzbank macht gerade dicht, jetzt beginnt vom Bankier der Sodomaso-Film«). *Haftbefehl* betont seine Position als allwissender Erzähler (»Nenn mich Hafradamus, denn ich kann hellsehen, willst du die Wahrheit hören, akhi«). Die Seele der Menschen, so Haftbefehl, sei von einer unbestimmten Macht in den Besitz des damaligen Präsidenten der Europäischen Zentralbank, Mario Draghi, gebracht worden (»Man hat unsere Seele in die Hände gelegt von Mario Draghi«). *Haftbefehl* ist vom Blick auf die Europäische Zentralbank geblendet. Draghi berauscht sich währenddessen mit Kokain in einem Hotel. In den darauffolgenden Textzeilen spricht *Haftbefehl* den:die Hörer:in an und fordert ihn:sie auf, sich der »Rothschild-Theorie« zu unterwerfen – was bedeuten würde, so viel wie möglich zu konsumieren, die Autonomie über das eigene (kritische) Denken aufzugeben und keinesfalls aufzubegehren (»Rothschild-Theorie, konsumier«, solange dein Atem hält ist/ Überlass ihnen das Denken und Chab' sei still«). Am Ende seines Rap-Parts resümiert *Haftbefehl*, dass die Menschheit verloren sei, die Kinder vergiftet würden und die Welt auf ihr Ende zusteure. Ausdruck des zivilisatorischen Zusammenbruchs sind Chemtrails

am Himmel (»Wir sind gefickt, uns're Kinder vergiftet, alles hat ein Ende/ Auch diese Welt, während ich dichte, kreisen die Chem-Trails«). Im Refrain des Liedes zeigen *Haftbefehl* und *Olexesh* auf, wer für das Elend der Menschheit verantwortlich ist und deshalb zur Rechenschaft gezogen werden sollte: »Hang the bankers«. Für »sie«, so *Haftbefehl* und *Olexesh*, sei das Schicksal der Menschheit Gegenstand eines Spiels beziehungsweise einer Simulation der amerikanischen Börse (»Sie spielen mit unser'm Leben als wär' es Playstation an der Wall Street in NYC«). Die beiden Rapper erwähnen außerdem eine globale Staatsverschuldung, wobei die verantwortlichen Politiker keine Kenntnis von der Herkunft des Darlehens haben (»Jedes Land ist verschuldet und lebt auf Pump und kein Präsident weiß woher kommt der Kredit«).

Wie *Haftbefehl* thematisiert auch *Olexesh* in der ersten Zeile seiner Strophe den Teufel, der sich in das Gewand eines Bankers kleidet und ein Fahrzeug aus dem Luxussegment von Mercedes fährt (»Der Banker ist der Mann, der Teufel im Anzug, ich seh' seine Augen, er fährt weg im Brabus«). Im weiteren Verlauf der Strophe entwickelt *Olexesh* eine Assoziationskette: menschliches Leid durch Drogen- und Spielsucht, Hass und Trauer (»Das Koka, das Money, der Hass, der uns leitet, die Spielos, die Mütter, die weinen für Chabos«). Anschließend thematisiert er die Anschläge auf die Türme des World Trade Center am 11. September 2001, die, so *Olexesh*, aufgrund finanzieller Interessen zum Einsturz gebracht worden seien (»Geboren im Chaos, zerschmetterte Towers, es regnete Menschen, dies alles für Dollars«). Daran anknüpfend, behauptet er, dass die Erde hohl sei und ihm die Zeichen der »Rothschild-Theorie« bekannt seien (»Dazu ein paar Zahlen, die Erde ist hohl/ Rothschild-Theorie, man ich kenn' da paar Codes«). »Sie« dirigieren das Leben der Menschen in einem ausbeuterischen System, das wie folgt beschrieben wird: auf der einen Seite die hart arbeitenden Menschen, auf der anderen Seite die Illuminaten, die den Gewinn abschöpfen (»sie leiten, sie lenken/ Die Taxis, die Leute, die schufteten für Bares/ Der Illu«, der Hurensohn kommt und verpackt es/ Der nimmt sich dann alles, ich hinder' sein Ziel/ Fick USA, halt' mein Ghetto stabil«). Am Ende fordert *Olexesh* den:die Zuhörer:in auf, sich auf der Videoplattform YouTube über die mögliche Existenz von Echsenmenschen und Ufos zu informieren (»Ich hab' vieles gehört, ob so alles auch wahr ist, Reptil Obama Security, hat was/ Geh auf YouTube und verfolge den Scheiß/ Ich will dir was zeigen, was du noch nicht weißt/ Vielleicht, vielleicht, vielleicht wollen sie zeigen, was auf uns zukommt/ Wunder' dich nicht, wenn eines Tages ein UFO vor deiner Tür steht und dann alles zerbombt«).

Im zweiten Refrain des Liedes betonen *Haftbefehl* und *Olexesh*, dass das weltweite Elend und die Barbarei durch »die Elite des Bösen« – personifiziert durch »die Banker« – gezielt herbeigeführt werde (»Die Elite des Bösen schmiedet ihr'n Plan und finanziert auch gerne den Krieg«). Ziel der alles beherrschenden Eliten

ist es, die Menschheit – die sie als Nutzvieh betrachten – zu dezimieren (»Überbevölkerung auf diesem Globus, für sie sind wir Schafe und atmen zu viel«). Aufgrund der mantraartigen Wiederholung der Textzeile »Hang the bankers«, die sich in einen schleppenden, düsteren Beat einfügt, erscheint die Forderung nach der Liquidierung der »Elite des Bösen« wie ein Klagegesang und weniger wie eine hasserfüllte Aufforderung zum Mord. Die Botschaft ist jedoch eindeutig: Nur durch die Vernichtung der Banker lässt sich das Elend aus der Welt schaffen.

In »Hang the Bankers« (2015) beschreiben *Haftbefehl* und *Olexesh* eine abgründige Welt, die charakterisiert ist durch (westliche) Dekadenz, korrupte politische und wirtschaftliche Eliten, ausbeuterische Verhältnisse und allgegenwärtige Vernichtungsbedrohungen. Wie bereits der Titel des Liedes impliziert, reüssiert im letzten Lied des Albums das Feindbild des Bankers. Dieser wird bereits im Eingangslied »Brudi namens Fuffi« (2015) als »fetter«, schwitzender Freier und »ekelhafte[r] Bastard« beschrieben. Der Banker in »Hang the Bankers« (2015) gibt sich ebenso rücksichtslos seinen Gelüsten hin und scheint auf ähnliche Weise sexuell enthemmt (»Der Teufel am Lachen, Schlampen halbnackt, frisch aus Bulgarien/ Die Commerzbank macht gerade dicht, jetzt beginnt vom Bankier der Sadomaso-Film«). Jene Darstellungen *Haftbefehls*, die von einer übertriebenen Beschäftigung mit Sexualität und einer impliziten Verurteilung sexueller Maßlosigkeit von Personen oder Personengruppen in gesellschaftlichen Machtpositionen zeugen, korrespondieren mit dem autoritären Dispositiv der Sexualität (siehe Kapitel 5.5.3). Es scheint, als fungiere das Feindbild des Bankers hier als Projektionsfläche für die Externalisierung der eigenen unmoralischen Verhaltensweisen. Denn während im Gangsta-Rap – und nicht zuletzt in Liedern von *Haftbefehl*³⁴ – der von Drogen, Sex und Kriminalität geprägte Lebensstil eines Gangsters glorifiziert wird, sind die Exzesse des Bankers Ausdruck für die moralische Verkommenheit der Gesellschaft.

Wie in »Skit 2.1« und »Skit 2.2« bricht sich auch in »Hang the Bankers« ein Gefühl der Zukunftsverbautheit Bahn. Die Menschheit scheint einer finsternen Macht ausgeliefert zu sein, die im Verborgenen agiert. Dabei offenbart sich ein manichäisches Weltbild, das mit dichotomen Kategorien von Freund vs. Feind beziehungsweise mächtig vs. machtlos operiert. Auf der einen Seite stehen die Schwachen der Gesellschaft (Kinder, weinende Mütter), die sozial Randständigen (osteuropäische Prostituierte, Drogenabhängige) sowie das Dienstleistungsproletariat (Taxifahrer), die unter der Herrschaft der »Elite des

34 Beispielhaft hierfür: »Ich trink Champagner du trinkst Prosecco/ Ich ziehe an der Bar und du musst auf Toilette [...] ›Du‹ sagt die Chaya/ Sie hängt mir am Sack und massiert meine Eier/ Jetzt wird gefeiert/ Denn Azzlack macht Party/ Die Türsteher still, der Besitzer kriegt Panik/ Ob Radisson Hotel oder Hotel Hyatt/ Gangbang-Session/ Und morgen gehts weiter« (*Haftbefehl* – »Jeden Tag Wochenende«, 2015).

Bösen« ein elendes Dasein fristen oder gar sterben. Auf der anderen Seite stehen die Banker, der Chef der EZB, Mario Draghi, sowie der Illuminat, die sämtlich als Repräsentanten einer korruptierten, dekadenten Machtelite erscheinen. Diese manichäische Weltdeutung mündet in eine dichotome Wirtschaftsordnung: Während »die Leute [...] für Bares« schuften, verleibt sich die ökonomische Elite – hier der »Illu[minat]« – den erwirtschafteten Gewinn ein. Dieses ausbeuterische Herrschaftssystem, so insinuierten *Haftbefehl* und *Olexesh*, liegt in der »Rothschild-Theorie« begründet. Auf diese Weise wird die Verantwortung für die negativen, abstrakten und letztlich unverstandenen Begleiterscheinungen der kapitalistischen Wirtschaftsweise wie etwa die Entfremdung des Individuums, soziale Ungleichheit und ökonomische Krisen der jüdischen Bankiersdynastie zugeschrieben.

Sowohl die Darstellung einer binären Wirtschaftsordnung, die nach »schaffendem« vs. »raffendem« Kapital strukturiert ist (vgl. Holz 2010: 324), als auch die Projektion negativer Phänomene der kapitalistischen Vergesellschaftung auf die »Rothschild-Theorie« entsprechen tradierten antisemitischen Erzählungen, die nicht zuletzt durch die Propaganda des Nationalsozialismus Verbreitung fanden. Der Rothschild-Mythos und die damit verbundenen antisemitischen Welterschließungsmuster wirken somit fort und finden in »Hang the Bankers« (2015) eine subkulturelle Aktualisierung. Die Rebellion gegen das abstrakte, diffuse, aber allumfassende Machtsystem der Rothschilds erscheint aussichtslos. In der Parole »Hang the bankers« findet ein autoritäres Strafbedürfnis Ausdruck, das sich gegen diejenigen wendet, die laut *Haftbefehl* und *Olexesh* für das Elend der Welt verantwortlich sind: Banker, Illuminaten und nicht zuletzt die Rothschilds. Nur durch die Hinrichtung der Banker, so scheint es, lässt sich das Böse aus der Welt schaffen.

»Hang the Bankers« (2015) bildet somit den Kulminationspunkt eines Albums, das mit »Brudi namens Fuffi« (2015) in das diffuse Konzept der »Amschel-Mayer-Rothschild-Theorie« einführt und mit »Hang the Bankers« (2015) in einer Endzeitdystopie mündet. *Haftbefehl* erweitert sukzessive den Blick auf die Welt und kultiviert dabei das Feindbild des Bankers. Im Mikrokosmos des Frankfurter Bahnhofsviertels bringt er den »Brudi namens Fuffi« in Umlauf, in »Hang the Bankers« fungiert er als Repräsentant für globale, ausbeuterische Herrschaftsverhältnisse. *Haftbefehls* Wahrnehmung ist auf die Abgründe und die Verkommenheit der Gesellschaft verengt. Korruption, menschliches Elend und globale Ungerechtigkeiten – all das führt er an verschiedenen Stellen des Albums auf »die Rothschild-Theorie« zurück. Durch die plakativen Bezugnahmen auf den Rothschild-Mythos in »069« (2015) und »Wo ich herkomm« (2015), insbesondere aber durch dessen Einbindung in »Brudi namens Fuffi« (2015), »Skit 2.1« (2015) und die verschwörungsideologischen Erzählungen in »Hang

the Bankers« (2015) wird der Mythos als Leitmotiv mal schlagwortartig, mal eindringlich ins Bewusstsein der Hörer:innen gerufen. Auf diese Weise trug das überaus erfolgreiche und von Rap-Fans wie Feuilletonist:innen³⁵ gelobte Album »Unzensiert« (2015) nachhaltig zur Popularisierung des Rothschild-Mythos im deutschsprachigen Rap bei.

Angesichts dieser zentralen Bedeutung der antisemitischen Legenden um die jüdische Bankiersdynastie spekulierten Rap-Journalist:innen sogar darüber, ob für den Albumtitel statt »Unzensiert« ursprünglich »Rothschild-Theorie« vorgesehen war (vgl. Senger 2015). In einem Interview erklärte *Haftbefehls* Manager Erfan Bolourchi, dass »Hang the Bankers« (2015) vor allem dem Amüsement dienen solle und sich an eine jugendliche Hörerschaft richte, die sich auch abseits der Musik mit Verschwörungserzählungen befasst: »Das ist einfach Unterhaltung. Der Song gibt das wieder, was die Kiddies sich abends im Internet auf einem Joint reinziehen« (Erfan zit. n. Senger 2015). Die Produktionsverantwortlichen erklärten die verschwörungsideologischen Inhalte somit auf relativierende Weise zum Konsumgut – oder genauer: zu einer Form des Entertainments für die jugendlichen Fans. Ob es sich hierbei um eine bewusste Verharmlosung handelt, bleibt unklar. Sicher ist, dass die Mythen um die Rothschild-Dynastie – mitsamt ihren antisemitischen und menschenfeindlichen Implikationen – über den Gangsta-Rap eine subkulturelle Popularisierung erfahren.

7.3 Zwischenfazit

Das Bild des Jüdischen im deutschsprachigen Gangsta-Rap basiert auf einer über Jahrhunderte tradierten judenfeindlichen Phantasmagorie. In den Bildwelten und Denkmustern des Gangsta-Rap leben antisemitische Motive fort: Jüdinnen und Juden erscheinen ausschließlich als reich, teilweise als verschlagen und stets als machtvoll. Ihnen wird eine Allmacht im Finanz- und Mediensektor unterstellt, ein erhöhtes Interesse an der Akkumulation von Geld attestiert sowie ein besonderes Geschick im Umgang in juristischen Auseinandersetzungen zugeschrieben. In der antisemitischen Identifikation von Juden mit Geld, Macht und Immoralität spiegelt sich eine zentrale Erzählfigur des Gangsta-Rap: das unbändige Begehren seiner Protagonisten nach Reichtum und Macht. Bei genauer Betrachtung bilden die stereotypen Darstellungen von Juden als reiche, elitäre

³⁵ Die *tageszeitung* beschrieb das Album wie folgt: »Kompromisslos, hart, bedrohlich klingt der Sound. Die 16 Songs erzählen von kaputten Schicksalen im Frankfurter Bahnhofsviertel und vom Drogenticken am Offenbacher Marktplatz. Die Produktionen sind High End, die Sprachbilder roher Sozialrealismus« (Aydemir 2015).

Weltenbeherrscher eine negative Projektionsfläche für die eigenen Macht- und Heroisierungsfantasien vieler Gangsta-Rapper. Insofern erscheinen Jüdinnen und Juden in den Texten des Gangsta-Rap zum Teil als Objekte der Bewunderung (jüdische Anwälte, Rothschilds), vor allem aber des Neides (reiche *Yahud*), der Verachtung (Michel Friedman) und des Hasses (Rothschilds). Selten konkretisiert sich das Feindbild in konkreten Personen oder Personengruppen. Eine Ausnahme bildet die negative Bezugnahme auf den Publizisten Michel Friedman.

Eine herausragende Bedeutung kommt derweil der jüdischen Bankiersdynastie Rothschild zu. Die über Jahrhunderte tradierte abstrakte Feindbildkonstruktion einer global herrschenden jüdischen Machtelite findet in den Rothschilds eine besonders konkrete Zuschreibung und Personifizierung. In der kulturellen und medialen Verbreitung des Mythos über den deutschsprachigen Gangsta-Rap wird die Vorstellung einer mächtigen, alles kontrollierenden, skrupellosen jüdischen Familiendynastie – von der letztlich Gefahr für Leib und Leben ausgeht – konserviert und weiterentwickelt. Antisemitische Legenden über die allgegenwärtige Macht der Rothschilds erfahren auf diese Weise eine zeitgenössische Aktualisierung. Durch die Einbettung in Texte des Gangsta-Rap wird der antisemitische Rothschild-Mythos popkulturell aufbereitet und auf diese Weise über ein zentrales und kommerziell ausgesprochen erfolgreiches Segment der gegenwärtigen Pop- und Jugendkultur weiterverbreitet.

Somit ist es kaum verwunderlich, dass der Glaube an »Die Macht der Rothschilds« ein bekanntes Phantasma innerhalb des antisemitischen Mythenreservoirs bildet, über das bis heute jüdenfeindliche Ressentiments transportiert werden. Besonders auf *Haftbefehls* Album »Unzensiert« (2015) wird der Rothschild-Mythos wiederholt zur Chiffre für die *eigentlichen* Verursacher negativer Phänomene innerhalb der modernen Gesellschaft. Die »Rothschild-Theorie«, so scheint es, wird zur Erklärung für die Krisenhaftigkeit und die Ausbeutungsstrukturen eines pervertierten kapitalistischen Wirtschaftssystems herangezogen und dient darüber hinaus als Projektionsfläche für die Externalisierung negativer Selbstanteile: Im Hass auf die Rothschilds als Verursacher allen Übels lässt sich das schlechte Gewissen ob der eigenen Verantwortung für die negativen Auswüchse und Ungerechtigkeiten der bürgerlichen Gesellschaft entledigen.

8. Politikfeindschaft, Antielitarismus, Verschwörungsglaube – Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap als Syndrom konspirationistischer Ideologiefragmente

Zentrales Charakteristikum des antisemitischen Weltbildes ist der Glaube an konspirative Bestrebungen global agierender jüdischer Macheliten. Der wiederkehrende Rekurs auf den Rothschild-Mythos im Gangsta-Rap deutet auf eine Tendenz seiner Protagonisten hin, über antisemitische Erzählungen abstrakte und undurchsichtige Herrschaftsverhältnisse zu personalisieren und auf diese Weise erklärbar zu machen. Die Bedeutung des spezifischen Verschwörungsmythos über die angebliche Allmacht einer jüdischen Familiendynastie wirft Fragen nach der allgemeinen Bedeutung konspirationistischer Erzählungen im Gangsta-Rap auf.¹ Die heute weit verbreiteten und äußerst wirkmächtigen Phantasmen über angebliche jüdische Komplotte zum Nachteil eines anderen, nichtjüdischen Kollektivs sind bereits in den antijudaistischen Legenden des Mittelalters angelegt (vgl. Heil 2006: 29). Den antijudaistischen Darstellungen von Jüdinnen und Juden als Brunnenvergifter, Ritual- und Jesumörder sowie Christen- oder gar Menschenfeinde wohnt neben dem Motiv jüdischer Macht allen voran die Vorstellung einer vermeintlich jüdischen Bössartigkeit inne.² Im modernen Antisemitismus des 19. Jahrhunderts werden die antijüdischen Feindbildkonstruktionen zur antisemitischen Großerzählung über die angeblich jüdische Weltverschwörung verwoben (vgl. ebd.: 16 ff.).

Die Blaupause für das antisemitische Narrativ einer jüdischen Weltverschwörung bildete die antisemitische Schrift »Die Protokolle der Weisen von Zion«. Die um 1900 erstmals in Russland erschienene Publikation soll ein konspiratives Geheimgespräch einer Gruppe jüdischer »Weisen« belegen und wurde bereits kurz

1 Zur Bedeutung der Begriffe Verschwörungsmythos, -ideologie und -theorie vgl. Rensmann 2022: 106 ff.

2 Dass diese über das Christentum artikulierten und ritualisierten antijüdischen Mythen in aktuellen gesellschaftlichen Diskursen aktiviert werden können, verdeutlichen die Aussagen des baden-württembergischen Landtagsabgeordneten der AfD, Wolfgang Gedeon. In seinem Buch »Christlich-europäischen Leitkultur« (2009) erklärt der Landespolitiker: »Schon im Jahr 100 hatte die Synagoge offiziell das Christentum verflucht. [...] Immer wieder gab es auch jüdische Terrorakte gegen kirchliche und andere christliche Würdenträger; zum Beispiel den Mordanschlag auf den spanischen Großinquisitor – und schließlich: Wer hat wen ans Kreuz geschlagen?« (Gedeon zit. n. Blume 2016).

nach Veröffentlichung als Fälschung entlarvt (vgl. Benz 2007: 31 ff.). In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfuhren die Protokolle auch in Europa rasante Verbreitung und bildeten einen zentralen Referenzpunkt der nationalsozialistischen Propaganda (vgl. ebd.: 72 ff.). Ungeachtet ihres fiktiven Charakters dienen die Protokolle antisemitischen Akteuren bis heute als angeblicher Beweis für einen jüdischen Plan zur Unterwanderung und Kontrolle globaler Institutionen, einschließlich Regierungen, Wirtschaft und Medien. Die weltweite Erfolgsgeschichte der Protokolle verdeutlicht, auf welche Weise antisemitische Erzählungen über eine vermeintlich jüdische Machtlüsternheit und angebliche Verschwörungsabsichten von jüdischen Geheimgesellschaften für unterschiedliche ideologische Milieus und Kontexte anschlussfähig sind. In konspirationistischen Schriften, in rechtsextremen Publikationen wie auch in der islamistischen Propaganda fungiert das antisemitische Werk als vermeintlicher Beleg für antisemitische Verschwörungserzählungen (vgl. ebd.: 109 ff.; Matussek 2012: 25 ff.).

Angesichts der zunehmenden Komplexität der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, ihren immanenten sozialen Verwerfungen sowie der Ausweitung abstrakter – weil institutioneller, entpersonalisierter – Herrschaft bieten konspirationistische Narrative über die angebliche Macht von Geheimgesellschaften wie etwa den Freimaurern und/oder jüdischen Machtzirkeln unmittelbare Erklärungsangebote. Sie gelten im verschwörungsideologischen Weltbild als sinistre Mächte hinter den Kulissen, als Strippenzieher in den zentralen gesellschaftlichen Segmenten Politik, Wirtschaft und Medien sowie als Verursacher:innen allerhand kollektiver wie individueller Krisen und Bedrohungen. Somit liefern Verschwörungsvorstellungen abstrakte – z. B. Freimaurer, Illuminaten, Bilderberger – wie konkrete – z. B. Jüdinnen und Juden, bestimmte Politiker:innen, prominente Figuren der Unterhaltungsindustrie – Feindbilder, die als Projektionsfläche für alles Macht- oder gar Unheilvolle fungieren.

Auf der individuell psychologischen wie sozialen Ebene erfüllen Verschwörungsideologien gleich mehrere Funktionen. Sie liefern unmittelbar Erklärungsangebote für unverständene, abstrakte und undurchsichtige Phänomene und Ereignisse (vgl. *COMPACT Education Group* 2020: 8). Besonders in unsicherheitsbelasteten Situationen vermitteln die mit Verschwörungsideologien verbundenen (scheinbar) eindeutigen Ursache-Wirkungs-Beziehungen ein Gefühl subjektiver Gewissheit, Kontrolle und Selbstwirksamkeit. Der Glaube, selbst Träger:in eines geheimen Spezialwissens kann zudem eine individuell wie kollektiv sinn- und identitätsstiftende Funktion erfüllen (vgl. Lamberty 2022: 538; Baum 2023: 202). Die für den Verschwörungsglauben charakteristische manichäische Einteilung der sozialen Umwelt kann zudem der eigenen Selbstaufwertung und Stärkung einer Gruppenidentität dienen: Mit dem Glauben, das Böse bzw. die Verschwör:innen ausgemacht zu haben, erfolgt die Selbstverortung auf der Seite des Guten.

Die wiederholten Bezugnahmen auf den antisemitischen Rothschild-Mythos geben Anlass, die über den Gangsta-Rap vermittelte Personalisierung von Herrschaftsstrukturen und sozioökonomischen Machtasymmetrien einer genaueren Analyse zu unterziehen. Dabei gilt es, grundlegend die Darstellung gesellschaftlicher Phänomene in Liedern, Musikvideos, Social-Media-Beiträgen und Interviews in den Blick zu nehmen. Fragen nach der Wahrnehmung und Deutung demokratischer Prozesse stehen dabei ebenso im Mittelpunkt der Untersuchung wie die Haltung der Genre-Akteure gegenüber individuellen und kollektiven Einflussmöglichkeiten im politischen System. In diesem Zusammenhang ist zu prüfen, inwiefern sich in den Gangsta-Rap-spezifischen Darstellungen der Mechanismen, Funktionsweisen und Interdependenzen von Politik, Wirtschaft und Medien verschwörungsideologische oder gar antisemitische Argumentationen zeigen. Um die konspirationistischen Deutungsmuster in den Texten des Gangsta-Rap offenzulegen, bedarf es allen voran einer umfassenden Untersuchung von Rap-Interviews. Die politischen Positionierungen der Protagonisten, allen voran aber ihre Interpretationsmuster, die einen spezifischen Blick auf die Gesellschaft vermitteln, bilden sich häufig in längeren Passagen ab. Dabei handelt es sich nicht selten um Gedankenstränge, die sich über längere Ausführungen erstrecken oder aus einer Gesprächsdynamik zwischen Interviewer und Interviewten resultieren. Anders als in den vorangegangenen Kapiteln werden diese an verschiedenen Stellen ausgiebig zitiert und somit in ihrer Breite abgebildet. Die Analyse der Texte schließt insbesondere an die in Kapitel 7 formulierten Überlegungen an und untersucht die gesellschaftskritischen Texte unter Berücksichtigung der dort aufgezeigten Gangsta-Rap-spezifischen Inszenierungsnarrative. Gleichzeitig sind die im Folgenden beschriebenen Entwicklungen und Tendenzen so stark auf Diskurse der Gegenwart gerichtet, dass sie hier im Anschluss an Kapitel 7 noch einmal einer vertiefenden Untersuchung des Verhältnisses von Sozialkritik und antisemitischen Konspirationalismus im Gangsta-Rap bedürfen.

8.1 »Politik redet, doch schaut niemals runter« – Ignoranz, Dekadenz und Korruption als Handlungsmerkmale politischer Akteure

Begreift man Gangsta-Rap als Ausdruck sozialer Deutungskämpfe (vgl. Seliger 2021), so stellen sich Fragen nach den darin vermittelten Perspektiven auf gesellschaftliche Machtstrukturen und die (Nicht-)Wahrnehmung von Möglichkeiten politischer Mitbestimmung und sozialer Teilhabe. Vor allem die sozialkritischen Texten des deutschsprachigen Gangsta-Rap sind gekennzeichnet von einem kol-

lektiven Gefühl der »Zukunftsverbautheit« (Bude zit. n. Rack 2016).³ Rassismus, sozioökonomische Ausgrenzungserfahrungen, die Tristesse der Großstadtmauern, die infrastrukturelle Abgeschiedenheit des Ghettos, die Ohnmacht gegenüber Gewalt und Kriminalität sowie die fehlenden Auf- und Ausstiegsperspektiven – all diese zentralen Bezugspunkte des amerikanischen Rap erfahren im deutschsprachigen Gangsta-Rap eine Neukontextualisierung. Dessen Interpreten – fast sämtlich Menschen mit eigenen und/oder familiären Migrationserfahrungen – berichten über das Leben unter den Bedingungen sozialer, ökonomischer und kultureller Prekarisierung. Bei der permanenten Bewältigung von Bewährungsproben, die *das Leben auf der Straße* bereithält (siehe Kapitel 5.1 und 5.2), erscheint ihnen der Staat keineswegs als verlässlicher Akteur, der Hilfe und Unterstützung bei der Lösung individueller und kollektiver Notlagen bieten könnte. Vielmehr thematisieren die sozialkritischen Rap-Texte häufig ein fundamentales Versagen von Politik und Gesellschaft. Politischen Repräsentant:innen wird mangelndes Interesse an den Lebensumständen von Menschen mit Migrationsbiografie und fehlendem ökonomischen Kapital attestiert: »Ich hab« gelernt hier zu leben und mich zu integrieren/ Obwohl sich kein Politiker für uns hier interessiert« (*Alpa Gun in Alpa Gun feat. Sido* – »Sor Bi Bana«, 2010), »Ich komm« von dort, wo Politiker nicht hingehen« (*Eko Fresh* – »Das Ghetto nicht aus mir«, 2012), »Traurig anzusehn« doch die Kehrseiten der Medaille/ Sind Politiker mit Dankesreden, man kann eben keinem trauen/ Mein Bezirk hast du hier Lust vorbeizuschauen?/ Die Jugend fühlt sich ausgegrenzt und Merkel gibt uns einfach auf« (*Bushido in Bushido feat. Booba* – »Die Art wie wir leben«, 2011), »Welcher Politiker war je in meinem Wohnbezirk?/ Von den Wichsern lässt sich keiner blicken« (*Fard in SadiQ feat. Fard* – »Schmerzen in der Brust«, 2014), »Wenn du unten warst, wenn du einmal unten warst/ Sagst du: »Fick den Staat und auch jeden hier im Bundestag!«/ Denn ihr schämt euch, das Elend anzusehen/ Wir wollen Geld machen/ Wie? Nur Kriminalität, (doch ...)« (*Jalil* – »Bundestag«, 2015), »Politiker kommt in's Ghetto, uns treffen keine Reformen« (*Eko Fresh* – »Bars über Nacht«, 2015), »Ich komm« von den Straßenecken, wo sie arabisch sprechen/ Du kannst Ali treffen, dort, wo sie um Bares wetten/ Dieser Ort bereitet Politikern Magenschmerzen/ Denn hier hast du eher Chancen Dealer anstatt Arzt zu werden« (*Ali Bumaye in Ali Bumaye feat. Kurdo* – »Gossenslang«, 2016), »Wir haben Hunger, was jucken uns Gesetze?/

3 Beispielhaft ist hier unter anderem das Lied »Schau mich um« (2015) von GZUZ anzuführen, in dem es heißt: »Was ist das für ein System, in dem wir leben/ Die Suche nach der Ethik vergebens/ Politiker reden von Bildungspaketen (bla bla)/ Kann nichts sehen, außer Missgunst und Elend (ja) [...] Tut mir leid, wer heute an die Nachrichten glaubt (tzeh)/ Ich glaube an mich selbst und das, was ich seh- (ja)/ Ich glaub, dass die Welt sich bald nicht mehr dreht/ Denn der Mensch allein ist des Menschen Feind/ Ich würde gern vernein'n, ein Mensch zu sein« (GZUZ – »Schau mich um«, 2015).

Was juckt uns, wie sehr wir diese Welt noch vergiften?/ Was jucken uns Politiker, wenn wir uns ficken/ Während sie in einer schönen warmen Villa sitzen?/ Wenig Perspektive, aber Drogen gibt's viele« (*Diar* – »Lebenslauf«, 2017), »Im Viertel weiß es doch jeder: Politik kümmert sich ein Scheiß« (*Kianush* – »7 Jahre«, 2017), »Couso sitzt in der Zelle, hat Kummer/ Politik redet, doch schaut niemals runter« (*Luciano* in *Luciano feat. Xatar* – »Dunklen Geschichten«, 2018).

Die Beispiele illustrieren, dass Politik im Gangsta-Rap häufig als abstrakter Prozess verstanden wird, der nichts zur Verbesserung der Lebensbedingungen beiträgt. Die Politik vermag der Gewalt, der Armut und dem von Perspektivenlosigkeit geprägten Leben in prekären Milieus keinen Einhalt zu gebieten. Vielmehr scheint das Wirken von Vertreter:innen des politischen Systems von der eigenen Lebenswelt im *Ghetto* oder *der Straße* entkoppelt. Neben der Ignoranz vonseiten politischer Repräsentant:innen werden Maßnahmen zur Kriminalitätsbekämpfung sowie die Widrigkeiten des Bildungsaufstiegs als ungerecht empfunden:

»Krass, mein Zeugnis bleibt ein scheiß Papier
Und das soll entscheiden, was mal aus mir wird?
Niemand! Ich werde das, was ich werden will!
Und nicht das, was der Staat und was Merkel will!
Sie macht Urlaub an der Côte d'Azur
Während wir hier die erste Schneeflocke spür'n
Sie schaffen keine Arbeitsplätze dort, wo wir wohn'n
Aber für 'ne Observierung zahlen sie Millionen«
(*Kurdo* – »Einfache Jungs«, 2019)

Nicht selten schlagen die in den Texten beschriebene Frustration und Resignation in eine explizite Feindschaft gegenüber dem politischen System um. In der Logik des hypermaskulinen Omnipotenzgebarens des Gangsta-Rap (siehe Kapitel 5.4) werden auch Gewaltfantasien gegenüber bekannten Politiker:innen formuliert: »Ich ficke Politiker, degradiere jedes Bundesland« (*Massiv* – »Ein Mann – Ein Wort«, 2008), »Frankfurter Slum, Diggah/ Bin dieser Klanggeber/ Steck' mich in Haft, doch ich kämpfe wie Mandela/ Politik, meine Straße fickt Angela« (*SadiQ* in *SadiQ & Dú Maroc* – »Kamikaze«, 2012), »Ja ich schieße auf Politiker, Minister, zielsicher« (*Bushido* – »Crackdealer Sound«, 2014), »Gib mir das Mic, ich zwing' euch Fotzen in die Knie/ Politik heißt: Verrat/ Washington, D. C.« (*Fard* – »Satellit«, 2016), »Ich scheiß' jedem von euch Politiker-Fotzen in den Mund, wie Dixies, yeah« (*Asche* – Boyka, 2015), »Der Staat und Politiker ficken uns, Auge um Auge, hier fickt man sie nur zurück« (*Azad* in *Mortel feat. Nimo & Azad* – »PGS«, 2017). 2013 erregte die Veröffentlichung des Liedes »Stress ohne Grund« (2013) der beiden Rapper *Shindy* und *Bushido* für Aufsehen. Darin heißt es unter anderem:

»Halt die Fresse, fick die Presse – Kay, du Bastard bist jetzt vogelfrei
 Du wirst in Berlin in deinen Arsch gefickt wie Wowereit
 [...]
 Ich mach' Schlagzeilen, fick' deine Partei, yeah
 Und ich will, dass Serkan Tören jetzt ins Gras beißt, yeah, yeah
 Was für Vollmacht? Du Schwuchtel wirst gefoltert
 Ich schieß' auf Claudia Roth und sie kriegt Löcher wie ein Golfplatz«
 (*Shindy feat. Bushido* – »Stress ohne Grund«, 2013)

Die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) indizierte das Lied wenige Tage nach dessen Veröffentlichung und erklärte, dass »die verfahrensgegenständliche Intensität der verbalisierten Gewaltausbrüche und Diskriminierungen die erhebliche Gefahr in sich [trägt], dass vor allem jüngere Rezipientinnen und Rezipienten die Ebenen verbaler und physischer Gewalt nicht mehr unterscheiden können« (Bundeszentrale für jugendgefährdende Medien 2013: 11). Der ehemalige Regierende Bürgermeister von Berlin, Klaus Wowereit, erhob zudem Strafanzeige, woraufhin die Staatsanwaltschaft Berlin wegen Volksverhetzung, Beleidigung und Gewaltdarstellung gegen *Shindy* und *Bushido* ermittelte (vgl. *Spiegel online* 2013). Das Berliner Amtsgericht wies die Anklage jedoch ab und führte in seiner Urteilsbegründung aus, dass die Inhalte des Liedes durch die Kunstfreiheit gedeckt seien. *Bushido* ging anschließend juristisch gegen die Entscheidung der BPjM vor – mit Erfolg: Im Juni 2015 erklärte das Oberverwaltungsgericht Münster in zweiter Instanz die Indizierung durch die BPjM für rechtswidrig und begründete dies mit einer unzureichenden Abwägung zwischen Jugendschutz und der Kunstfreiheit im Rahmen des Prüfungsverfahrens durch die BPjM (vgl. *N-TV* 2015).

In der überwiegenden Mehrheit der Texte, in denen politische Phänomene und Prozesse thematisiert werden, verleihen Gangsta-Rapper der Politik und ihren Vertreter:innen ein klar negatives Erscheinungsbild. So werden Politiker:innen etwa als dekadente, genussüchtige Personen dargestellt, die einem exzessiven Lebensstil frönen – und dies zum Nachteil anderer: »Politiker sind blind, zieh'n lieber Nase/ Stopfen ihre Taschen und sorgen für Skandale« (*Dramaking in AK Außerkontrolle feat. B-Lash, Mosh36 & DramaKing* – »Boss«, 2012), »Moscow Unterwelt, welcome in the rich world/ Treffpunkt Oase, Politiker mit zwanzig Girls« (*Olexesh* – »Treppenhaus Authentic«, 2014), »Und Politiker schießen Selfies auf erlegten Elefanten/ Glaub ihnen alles wird gut« (*Kontra K* – »Augen zu«, 2015), »Wenn es Nacht wird und der Mond scheint/ Trinken Politiker Rotwein/ Und während wir da draußen sind/ Lachen sie und sind auf'm Trip« (*PA Sports feat. Kianush* – »Enemies«, 2018).

Ebenso häufig erscheint Politik als verlogenes System und dessen Repräsentant:innen werden als Betrüger dargestellt, die Unwahrheiten propagieren, um die Bevölkerung von ihren böartigen Handlungen abzulenken:⁴

»Ihr sagt, wir sind alle gleich
Doch ich sehe eure Zeichen, ihr könnt mich nicht täuschen
Politik heißt Verrat und Lügen
Von fettgefressenen Schweinen in Maßanzügen
Einigkeit, Recht und Freiheit – Nein
Scheinheiligkeit, Unrecht und Feigheit
Zeit, dass etwas passiert Zeit, dass es eskaliert«
(*Fard* – »Talion 45«, 2011)

Texte über das politische System und seine Akteure zeichnen Politiker:innen zudem als besonders korrupt. Diese scheinen stets auf den eigenen Vorteil bedacht und darüber hinaus in kriminelle Geschäfte verwickelt zu sein: »Massenmanipulation, Hände, die mit Blut schon voll sind/ Echte Gangster tragen nicht einfach 'ne Knarre, nein/ Echte Gangster treten auf mit Anzug und Krawatte/ Sie lächeln in die Kamera für ihre Dreckspartei/ Sie erzählen, du sollst wählen, dann wird alles anders sein/ Ihr bleibt alles Lügner und Betrüger/ Ja, ich hass' euch Hunde« (*Kay One feat. Melissa Mendes* – »Das Öl wurde zu Blut«, 2016), »Ich bin ein Gangster so wie Politik in Deutschland« (*18 Karat* – »Von Ghetto zu Ghetto«, 2016), »Hass auf die Politiker, denn sie sind Heuchler voller Raffgier/ Nenn sie »Profitiker«, denn all ihr Streben gilt der Macht, hier/ Wird man mehr mit großem Kapital als mit großem Herz/ Und tritt mit Füßen die Moral, bis man sie so zerstört« (*Azad in Azad feat. Xavier Naidoo* – »Liebe & Hass«, 2016), »Meiner Meinung nach heißt die allergrößte Hure »Politik«« (*PA Sports* – »100 Bars Legacy«, 2016), »Keiner kauft sich frei aus seiner Schuld/ Kein Anwalt, der Zeugen besticht/Auch die korrupten Politiker-Bull'n/ Sind nicht verschont vor diesem Gericht« (*Animus in Animus feat. Gosby* – »Ehre oder Ruhm«, 2017), »Politiker und Richter, ich schwör', du kannst alle kaufen« (*Fard* – »Alter Ego 2«, 2018), »Ich smoke Dope/ Politik bleibt korrupt, den Rari in Rot« (*SSIO & FGUN \$HAKI* – »Kabul Drive By«, 2021).

Die Darstellung von Politik als verkommenes System – betrieben von egoistischen Nutzenmaximierer:innen, die sich auf Kosten anderer bereichern – erweist

4 Weitere Beispiele für die Darstellung von Politiker:innen als Lügner:innen sind unter anderen *Massiv feat. Olexesh & Veyssel* – »Aus welchem Land kommst du« (2013) (»Meine Stimme kriegt das Ghetto, und nicht die SPD/ CDU, FDP, oder die Grünen, I trust nobody, alle am Lügen/ Blender wie Blüten, ihr könnt uns nix bieten«), *Haftbefehl* – »Azzlack Kommandant« (2013) (»Oder werd ich lieber Politiker/ Zumindest war ich mal Drogenticker und weiß wie man lügt«), *Mortel feat. Azad & Nimo* – PGS (2017) (»Scheiß auf Politik, weil eure Scheiße nur erfunden ist«).

sich als anschlussfähig für Verschwörungsnarrative, insbesondere dann, wenn hinter politischen Prozessen böswillige Mächte vermutet werden, die die Politik angeblich für eigene, diffuse Zwecke instrumentalisieren, um Menschen auszu-beuten: »Nicht die Politiker sondern die Korruption regiert/ Die Massen werden verwirrt während die Wahrheit ihren Thron verliert/ Menschen werden zu Nummern und von ander'n programmiert, die taub für Beschwerden und Kummer sind/ denn die Gehirnwäsche hat gewirkt Geister werden imitiert und einbetoniert/damit es leichter für sie wird jeden Einzelnen da draußen zu kontrollieren« (Azad – »Freiheit«, 2001), »Politiker sprechen fremdgelenkt wie eine Handpuppe« (Fard & Snaga – »Talion, Talion«, 2009), »Fick die Politiker, denn sie tun was der Teufel sagt« (Warheit – »Hölle auf Erden (Remix)«, 2009), »Bruder, Politiker sind Marionetten von Verbrechen« (PA Sports in PA Sports feat. KC Rebell & Moe Phoenix – »Falken«, 2011), »Sagt mir mal, wen ihr verarschen wollt, Politiker? Ihr macht uns zu 'nem Sklavenvolk und eure Taschen voll« (Hanybal – »Köpfe sind gefickt«, 2019).

Das korrupte politische System, so scheint es, dient der Kontrolle einzelner Individuen oder einer Kleingruppe über ein Kollektiv, zu dem sich die Gangsta-Rapper selbst zählen. Der Staat und seine Vertreter:innen fungieren dabei nicht als verlässliche politische Akteure, sondern als Verantwortliche für ein auf Kontrolle und Repression basierendes System. Nicht selten wird diese Vorstellung von einem Gesellschaftssystem, das durch die Herrschaft einer kleinen, moralisch verkommenen Kleingruppe über eine ohnmächtige Großgruppe gekennzeichnet ist, mit der Idee eines homogenen Volkswillens verknüpft: »Ihr wolltet's riskieren, es ist der Staat der uns täuscht/ Bis das Fass überläuft/ Guck die Leute marschieren, war es das was ihr wollt/ Haben nichts zu verlieren/ Das Volk, das sind wir« (GZUZ feat. Nate57 – »Das Volk, das sind wir«, 2015). In einzelnen Texten spiegelt sich zudem ein autoritäres Strafbedürfnis gegenüber den stets unmoralisch agierenden Politiker:innen (siehe Kapitel 5.5.3). Hier sticht insbesondere der Rapper Kianush hervor, der seine Feindschaft gegenüber Politiker:innen in Vergeltungs- und Gewaltfantasien zum Ausdruck bringt: »Ich will, dass die korrupten Politiker in der Regierung bestraft werden« (Kianush – »Zeitgeisel«, 2019), »Ich fick« euch alle, ihr Schlips-tragenden, fetten Schweine/ Korrupte Politiker, die sich alle im Kreis versammeln/ 360 Grad, diese Kugel geht durch sie alle« (Kianush – »5 Kugeln Skit«, 2019) oder »Wie schaut es aus? Ich frage die Industriegauener/ Schlipstragende Fettsäcke, die auf Profit lauern/ Eure Politik macht einen mies sauer« (Kianush – »Straight«, 2020). Neben zutiefst antidemokratischen Einstellungsmustern und einem ausgeprägten Antielitarismus wird hier ein spezifisches Wechselspiel von einer vermeintlich antiautoritären Grundhaltung und einer regressiv-autoritären Rebellion erkennbar (siehe Kapitel 5.5.2). Darin liegt wiederum ein Potenzial zur Freisetzung autoritärer Emotionsdynamiken, die den Typus des regressiven,

gegen das System wütenden Rebellen hervorbringen: »Papa Staat ist am Blenden und betrügt sein Volk/ Demokratie, Ehre, Stolz – Alter ich piss‘ auf euch« (Veyssel – »Im Ghetto geboren«, 2013).

8.2 *Illuminaten, Bilderberger* und die *Neue Weltordnung* – zur Bedeutung von Verschwörungserzählungen in Liedern des Gangsta-Rap

Die im deutschsprachigen Gangsta-Rap immanente Skepsis gegenüber dem politischen System und seinen zentralen Akteuren dient in zahlreichen Liedern als Ausgangs- und Anknüpfungspunkt für verschwörungsideologische Weltdeutungen. Die Tendenz zum Antielitarismus, der sich in einer Feindschaft gegenüber politischen Eliten im Allgemeinen und einzelnen Politiker:innen im Besonderen äußert, mündet in vielen Texten in konspirationistische Weltdeutungen. Die bereits in der beginnenden amerikanischen Hip-Hop-Bewegung kultivierte Elitenskepsis, das Misstrauen gegenüber Staat, Politik und Medien sowie die Offenheit für alternative Narrative und Erklärungen bereiteten den ideologischen Nährboden für die Verbreitung von Verschwörungsmythen im amerikanischen Rap der 1990er und Nullerjahre (siehe Kapitel 4.1.2). Im deutschsprachigen Gangsta-Rap erfahren die verschwörungsideologischen Codes und Metaphern eine Neukontextualisierung und werden in die autoritäre und hypermaskuline Selbstinszenierung einer Vielzahl von Vertretern des Genres eingebunden. Bezugnahmen auf imaginierte Geheimgesellschaften, die als mächtig und feindselig beschrieben werden, tauchen zumeist schlagwortartig auf. Dabei zeigt sich, dass Begriffe wie *Bilderberger*, *New World Order*, *Illuminaten* und/oder *Freimaurer*, die besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts über verschwörungsideologische Akteure und Gruppierungen popularisiert wurden, über den Rap Eingang in subkulturelle Milieus finden und darin eine Aktualisierung erfahren.

8.2.1 *Illuminaten* und *Freimaurer* – alte Mythen in popkulturellem Gewand

Ein Beispiel dafür bildet die häufige Bezugnahme auf den Geheimbund der *Illuminaten* beziehungsweise *Freimaurer* in Liedern des Gangsta-Rap.⁵ Das konspirationistische Phantasma einer mächtigen und global herrschenden Geheimge-

⁵ Zur Entstehung des Geheimbundes der *Illuminaten*, seinem Verhältnis zur *Freimaurerei* und dessen konspirationistischer Mythologisierung vgl. Oberhauser 2013; ebd. 2020: 560.

sellschaft der Illuminaten bzw. Freimaurer steht in enger Verbindung zu antisemitisch-antikapitalistischen Verschwörungsideologien des frühen 20. Jahrhunderts (vgl. Perry/Schweitzer 2008: 147 f.; Pfahl-Traugber 1991: 122). Nach dem Ersten Weltkrieg bildeten antisemitische Imaginationen über eine angeblich jüdische Weltverschwörung den Kern von Verschwörungserzählungen über die Illuminaten. Zu dieser Zeit lancierten insbesondere rechtsnationale und völkische Publizisten die Behauptung, hinter dem Geheimbund der Illuminaten stünden jüdische Finanziere (vgl. Ruotsila 2003: 82 f.). Durch die massive Verbreitung der antisemitischen Hetzschrift *Die Protokolle der Weisen von Zion* im Laufe der 1920er Jahre gewann die antisemitische Auslegung des verschwörungsideologischen Illuminaten- bzw. Freimaurer-Mythos weiter an Popularität (vgl. ebd.: 83). Später trug der Unternehmer Henry Ford massiv zur Verbreitung jener antisemitischen Legenden in den USA bei und machte sie durch die Finanzierung entsprechender Publikationen auch außerhalb konspirationistischer Milieus bekannt. Ab den 1980er Jahren wurden diese Erzählungen durch die Propaganda der *Nation of Islam* auch in Teilen der afroamerikanischen Community popularisiert (siehe Kapitel 4.1.2) und fanden überdies Anhänger:innen in evangelikalen Milieus und millennialistischen Gruppierungen (ebd.).

Im deutschsprachigen Gangsta-Rap finden sich unterschiedliche Bezüge auf den Mythos der Illuminaten/Freimaurer. Häufig dient der angebliche Einfluss der Geheimbünde als Projektionsfläche für die genretypische Überzeichnung der eigenen Stärke und ökonomischen Macht. In der Logik des *Boasting* (siehe Kapitel 5.3) dienen die Illuminaten/Freimaurer als Vergleichsfolie für das eigene Machtbegehren: »Junge gib mir ein« Fuffie und du weißt, wie mein Tasch knallt/ Offenbach, Frankfurt, Freimaurer-Stadt« (*Haftbefehl* – »Psst! [Meine Stadt Frankfurt]«, 2010), »An alle Frankfurter, wir machen neues Geld/ Freimaurer-Welt, wir machen Euros schnell« (*Haftbefehl* – »An Alle Bloxx«, 2012), »Weil ich Kohle mach«, in einer Millionenstadt/ Ich bin kein Freimaurer doch ich hab ein Logenplatz« (*Silla* – »Silluminati«, 2014), »Ein Auge aufs Geld sowie Freimaurer-logen« (*Silla* – »100 Killa Bars«, 2015), »Geheimes Wissen, wie die Freimaurer/ Ich heb« ab und meine Airmax-Sohle bleibt sauber« (*Bushido & Shindy* – »Brot brechen«, 2015), »Sieh mich Weintrauben essend beim Freimaurertreffen, Bitch« (*Kollegah* – »As if it was nothing«, 2017), »Was für ticken bis um zwölf? Ich will Freimaurergeld« (*Reda Rwena feat. Azzi Memo* – »Intro [Der Tijarist]«, 2018), »Sitz« in Freimaurer-Logen, der geborene King« (*Jigzaw* – »Rolls«, 2021), »Keine Kleingäuner, eher sowas wie Freimaurer (Ja)« (*Capital Bra* – »G Wagon«, 2022). Auch werden Vergleiche mit Adam Weishaupt, dem Gründer des Freimaurer-Bundes, herangezogen: »Jaja, ich bin wach, das ist kein Traum/ Ich bin der erste meiner Art – Adam Weishaupt« (*Musiye in Play69 feat. Musiye* – »Rausgehen«, 2018), »CEO wie Freemason, Adam Weishaupt« (*Sun Diego* – »Ehrenmann«, 2021).

Daneben finden sich Textzeilen, in denen Gangsta-Rapper auf eher plakative Weise ihre Feindschaft gegenüber den Freimaurern/Illuminaten zum Ausdruck bringen und ihre Gegnerschaft zu den Geheimgesellschaften in autoritäre und chauvinistische Macht- beziehungsweise Dominanzfantasien einbinden: »Düsseldorf gehört mir, ich bin King in dieser Stadt/ Du machst auf Freimaurer, ich hab' die Drive-by-Aura« (*Farid Bang* – »Samurai«, 2012), »Komme an im Nightliner, Takeover/ Jede Stadt sagt ›Guten Tag‹/ Die Freimaurer blasen hart« (*Baba Saad* in *SadiQ & Dù Maroc feat. Baba Saad* – »Sound aus dem Block«, 2012), »Fick auf L. A., du wartest heiß drauf/ Denn ich piss auf das Grab von Adam Weishaupt/ Ich fick dein Arsch, auch wenn du gay bist/ Bin Laden, Gaddafi, Dinedschad, Game 6« (*Farid Bang* in *Massiv feat. Farid Bang* – »Massaka Kokain 3«, 2013), »Das wahre Gesicht eines Mannes zeigt sich, wenn er reich ist/ Ich hab' nie vergessen, wo ich herkomm'/ Bigboss, Killuminati, der Don« (*Kollegah* – »Genozid«, 2015), »Fick auf deine Meinung, Geheimbund, Freimaurerei« (*Bushido* – »Fallout«, 2017), »Das ist Drei zu der Sechs und kein Freimaurerscheiß« (*Mosh36* in *Mosh36, PA Sports & Kainush* – »Aphrodisiakum«, 2018).

Doch nicht nur im deutschsprachigen Gangsta-Rap lässt sich eine Aneignung und Vereinnahmung des Mythos einer angeblichen Verschwörung von Illuminaten/Freimaurern beobachten. Auch populäre Romane wie Dan Browns *Illuminati* (2003), Videospiele wie *The Secret World* (2012) oder erfolgreiche Spielfilme wie *Lara Croft: Tomb Raider* (2001) oder *Der Da Vinci Code* (2006) behandeln den Illuminaten-Mythos. Daneben finden sich auf Onlineplattformen wie YouTube Pseudodokumentationen, in denen über vermeintliche Verbindungen zwischen Prominenten sowie Vertreter:innen der Unterhaltungsindustrie und dem Geheimbund der Illuminaten spekuliert wird:

»The picture painted of celebrities in the context of Illuminati theories is extremely ambivalent: On the one hand, celebrities are considered ›puppets‹, ›programmed robots‹ or ›sex slaves‹ of the industry and the elite of the Illuminati. [...] On the other hand, celebrities are attributed with almost supernatural power. In their position carved out by their masters, they are capable of reaching a worldwide audience and, as programmed role-models, influencing the beliefs, identities and lifestyles of youngsters. Countless examples are used to prove the relations celebrities have with the Illuminati. ›Discovered‹ signs or symbols in clips (the all-seeing eye, pyramids, etc.), but also interviews, ›life performances‹ and song texts, allegedly demonstrate the alliance with the Illuminati. Indeed, in many theories, worldwide media performances, such as the Grammy Awards, the Super Bowl or the Oscars, are considered as ›ritual performances‹ in honour of the Illuminati.« (Aupers 2020: 476)

In verschwörungsideologischen Milieus wird zudem über Verbindungen von bekannten Rapper:innen zu Illuminaten/Freimaurern gemutmaßt (vgl. Zirm 2018). Die Erzählung, wonach die Illuminaten für die Ermordung der Gangsta-Rap-Legende *Tupac* verantwortlich seien, der bei ihnen in Ungnade gefallen sei, zählt zu

den beliebtesten Verschwörungsmithen über berühmte Rapper und ihr angeblich enges Verhältnis zu alten Geheimbünden (vgl. Brotherton 2017; Theil 2019). In der jüngeren Vergangenheit spielten außerdem Größen der Musikindustrie wie Jay-Z in Liedern und Musikvideos ganz gezielt mit Symbolen und Codes, die Verschwörungsgläubige der Freimaurerei/dem Illuminatenorden zuordnen. Und auch Vertreter des deutschsprachigen Gangsta-Rap knüpfen an solche Trends an wie etwa *Haftbefehl* in seinen Musikvideos »Saudi Arabi Money Rich« (vgl. *Haftbefehl* 2014a) (siehe Kapitel 5.1.1) und »RADW« (2020). In unterschiedlichen Sequenzen formt der Offenbacher Rapper seine Hände zu einem Dreieck – eine Geste, die von Verschwörungsgläubigen mit den Freimaurern assoziiert wird (vgl. *Haftbefehl* 2014, ebd. 2020). Auch die Rapper *Sido* und *Bushido* machten sich für ihr gemeinsames Musikprojekt 23 (2011) verschwörungsideologische Codes zu eigen. So enthält ihr Video »Wie wir es machen« (2011) eine Szene, in der ein okkultes Initiationsritual mit allerhand Freimaurer-Symboliken zu sehen ist (vgl. Modler 2020).

Andere Gangsta-Rapper haben erkannt, dass sich aus der Thematisierung von Verschwörungsideologien auch abseits der Musik Kapital schlagen lässt, und nutzten die publikumswirksame Inszenierung ihrer Gegnerschaft zu den Freimaurern für Marketingzwecke. So vertrieb der Essener Gangsta-Rapper *Sinan-G* 2013 zeitweise ein T-Shirt, das mit der Aufschrift »Fuck« sowie mit Symbolen aus dem Bereich der Freimaurer-Mythologie versehen war wie etwa der US-Dollarnote mitsamt der darauf zu sehenden Pyramide und dem sogenannten *allsehenden Auge*. Auf Facebook bewarb *Sinan-G* das T-Shirt mit dem Kommentar: »Ab sofort gibt es das FUCK Illuminati Shirt auf <https://www.xtape.de> auch per nachnahme zu bestellen! [Zit. im Orig.]« (vgl. *Sinan-G* 2013). 2017 postete der Rapper *Nimo* auf seiner Facebook-Seite ein Foto von sich, auf dem er die Finger zu einem Dreieck um das Logo des Sportartikelherstellers Adidas formte. *Nimo*, der zu dieser Zeit als Werbebotschafter für Adidas fungierte, versah das Foto mit den Hashtags »#fuckilluminati #adidasfamily #lasstmaleurefilme« (*Nimo* 2017).

Dass die tradierten konspirationistischen Freimaurer-Narrative in gegenwärtigen Diskursen mit antisemitischen Ideologemen verwoben werden, zeigt ein Interview, das *Haftbefehl* Anfang 2012 dem Rap-Journalisten Marcus Staiger für das YouTube-Format *Aggro TV* gab.⁶ Im Rahmen des Interviews begleitete Staiger den Rapper nachts durchs Frankfurter Bahnhofsviertel. Dabei sprach *Haftbefehl* über teils intime biografische Erfahrungen wie etwa den Suizid seines Vaters sowie über seine Erlebnisse im kriminellen Milieu. Der Gesprächsverlauf wirkt zerfahren und wird gelegentlich durch Begegnungen zwischen *Haftbefehl* und anderen Rappern oder Bekanntschaften unterbrochen. In einer Szene kommt es zu folgender Unterhaltung zwischen *Haftbefehl* und Staiger:

6 Für den Hinweis auf das Interview danke ich Barış Ertuğrul.

»[*Haftbefehl*] Ich habe Staiger gerade eine Geschichte erzählt. Ich war im Radisson Hotel, mir war langweilig und bin an die Bar gegangen und wollte trinken. Und da waren dann so zehn, fünfzehn komische Banker. Die machen bestimmt die Rituale zu Hause. [grinst]

[Staiger, ironisch]: Freimaurerrituale?

[*Haftbefehl*] Ob Freimauer oder Illuminaten, ist doch schwanzegal, was die sind. Das sind Schwanzmaurer. Auf jeden Fall bin ich da runter und die saßen da, und ich war so angezogen, ganz normal. Ich war noch mit einem anderen Cousin von mir da. Der wäre gerne Freimaurer, mein Cousin. Das ist so ein Komischer. Der sagt auch immer, wenn wir unterwegs sind, dass er David Goldberg heißt, weißt du. Dass er unter die Leute kommt und so. [grinst] Ich will [das] gar nicht, er soll sich verpissen von mir [...]«

(*Haftbefehl* 2016 ab 18:30 min)

In der Erzählung *Haftbefehls* bildet sich eine zwar diffuse, mit Blick auf die gegenwärtigen Artikulationsformen des antisemitischen Konspirationismus jedoch keineswegs untypische Assoziationskette ab. *Haftbefehl* verknüpft eine Gruppe von Personen, die er als Banker beschreibt, gedanklich mit geheimbündlerischen Praktiken (»Die machen bestimmt Rituale zu Hause«). Anschließend kommt er auf seinen Cousin zu besprechen, der sich in bestimmten Situationen als »David Goldberg« ausgibt – ein dezidiert jüdisch klingender Name. Dabei beschreibt *Haftbefehl* den Versuch seines Cousins, durch die Konstruktion einer falschen, jüdischen Identität Zugang zu exklusiven Machtzirkeln zu erhalten. In diesem Anliegen offenbart sich die Verflechtung tradiert verschwörungsmysterischer Mythen über die vermeintliche Macht der Freimaurer bzw. Illuminaten mit antisemitischen Imaginationen: Als Jude, so die Annahme, erhält man Zutritt zu den geheimen, wirtschaftlichen Eliten. Vom allgemeinen Konspirationismus, so wird am Beispiel der Erzählung *Haftbefehls* deutlich, ist es nicht weit zur spezifisch antisemitischen Phantasmagorie.

8.2.2 *Bilderberger* und die *Neue Weltordnung* – moderne Verschwörungsideologien im Gangsta-Rap

Neben älteren, tradierten Mythen finden sich in einigen Liedern des deutschsprachigen Gangsta-Rap auch modernere Verschwörungserzählungen über geheime Machteliten wie etwa das Phantasma der Bilderberger-Verschwörung. Um die Bilderberg-Konferenz – ein jährlich stattfindendes internationales Treffen hochrangiger Politiker:innen, Vertreter:innen der Wirtschaft und des Militärs, führender Wissenschaftler:innen, Personen des öffentlichen Lebens sowie Mitgliedern des Adels – ranken sich diverse Verschwörungserzählungen. Sie alle eint die Vorstellung, dass es sich bei den Bilderbergern um eine supranationale und

im Verborgenen agierende Weltregierung handle (vgl. Kuzmick 2003: 123 f.). Insbesondere der diskrete Charakter der Konferenz liefert Verschwörungsgläubigen Anlass für allerhand Mutmaßungen über eine angeblich sinistre Agenda der dort versammelten elitären Kreise. Im Unterschied zu internationalen Kongressen politisch und wirtschaftlich einflussreicher Persönlichkeiten wie etwa dem Weltwirtschaftsforum in Davos oder der Münchener Sicherheitskonferenz handelt es sich beim Bilderberg-Treffen um eine Zusammenkunft von Funktionseleiten, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit an einem häufig unbekannten Ort tagen (vgl. ebd.). Die Verschwörungserzählungen über die wirtschaftsnahe Konferenz werden häufig mit antisemitischen Imaginationen verknüpft (vgl. Leone et al. 2020: 50; Girard 2020: 576). So fungiert der Begriff »Bilderberger« bei Teilen der radikalen politischen Linken als antisemitische Chiffre in antikapitalistisch-verschwörungsideologischen Argumentationen und Weltdeutungen (vgl. Koschmieder 2021: 343 ff.). Aber vor allem in rechtsextremen Diskursen werden die Bilderberger als Repräsentanten einer jüdischen Weltverschwörung ausgewiesen. Zudem ließ sich in den vergangenen Jahren beobachten, dass die öffentliche Agitation gegen die Bilderberger der Vernetzung und Mobilisierung unterschiedlicher extrem rechter Milieus diene (vgl. Unabhängiger Expertenkreis Antisemitismus 2017: 166). Eine ebenso deutliche antisemitische und bis heute nachwirkende Aufladung erfuhr das Feindbild Bilderberg ab den 1970er Jahren auch in islamistischen Milieus: »The Bilderberg narrative that had become fashionable by the 1970s was also superimposed upon this narrative, according to which the global super elite and international Jewry were puppet-mastering their lackeys« (Gürpınar/Nefes 2020: 615).

Im deutschsprachigen Rap finden sich Textzeilen, in denen die Bilderberger als Symbol für politische und ökonomische Macht fungieren: »Ich bin besser drauf als Merkel bei 'nem Bilderbergertreffen« (*Kool Savas* – »Essahdamus«, 2016), »AP Millionär, so viel Geld wie Bilderberg« (*Kay One feat. Michel O.* – »Vom Tellerwäscher zum Millionär«, 2014). Darüber hinaus finden sich Textzeilen, die verschwörungsideologische Deutungen aufgreifen und die Bilderberger zum Sinnbild für eine verbrecherisch agierenden Machtelite stilisieren: »Ich rapp, um Macht zu erlangen, um irgendwann die Verbrecher zu ficken bei Bilderbergertreffen [...] Ihr Wannabes nutzt euer Geld für Schwachsinn wie Bitches und Bling/ Ich nutze mein Geld, um den Menschen zu helfen, die Opfer der Machtelite sind« (*Kollegah* – »Cold Blooded«, 2016). *Kollegahs* Gegnerschaft zu den Teilnehmern der Bilderberger-Konferenz sowie sein Bedürfnis, gegen die vermeintliche Machtelite vorzugehen, korrespondiert mit jenem Feindbild Bilderberg, das seit Jahrzehnten in verschwörungsideologischen Diskursen kultiviert wird. Das Bilderberger-Treffen erscheint dabei als politisches Gremium eines geheim

agierenden Machtapparats, dessen Ziel die Errichtung und Wahrung einer singulären, globalen Schattenregierung sind (vgl. Kuzmick 2003: 123).

Eng verknüpft mit den Verschwörungserzählungen über die Bilderberger ist das konspirationistische Phantasma einer *Neuen Weltordnung* (auch *New World Order* oder NWO genannt). Diese Verschwörungsideologie geht auf die Publikation »The New World Order« (1991) des christlich-fundamentalistischen Predigers und Unternehmers Pat Robertson zurück (vgl. Yablokov 2020: 583). In seinem Buch vertritt Robertson die These, dass der Geheimbund der Illuminaten, unterschiedliche Think Tanks und politische Gremien – wie etwa die Bilderberger, das Council on Foreign Relations, die Trilateral Commission und die Vereinten Nationen (UN) – sowie die Bankhäuser Rothschild und Rockefeller nach einem Umsturz des politischen Systems der USA und der Etablierung einer totalitär-sozialistischen Weltordnung streben (vgl. ebd.). Seit Ende des Kalten Krieges und im Kontext der zunehmenden Globalisierung richtet sich die Verschwörungserzählung der Neuen Weltordnung vorwiegend gegen globale politische und wirtschaftliche Eliten und den Einfluss der USA in den internationalen Beziehungen: »It was old enough to allow the claim of legitimacy in the public sphere, and yet vague enough to make possible a combination of critiques of financial elites, the globalisation of economy, international organisations, philanthropic foundations and active U.S. involvement in conflicts beyond its borders« (ebd.: 584 f.). Als Komponenten der New World Order gelten nunmehr verschiedene multilaterale Machtinstitutionen, allen voran die UNO, die Weltbank, die WTO, die Regierungen bestimmter Staaten sowie der sogenannte militärisch-industrielle Komplex der USA (vgl. Imhoff/Decker 2013: 146). Nach den Anschlägen des 11. September 2001 und den darauf folgenden globalpolitischen Veränderungen sowie im Zeichen einer wachsenden Bedeutung der sozialen Medien gewann die Verschwörungsideologie der Neuen Weltordnung ein weiteres Mal an Zulauf und Popularität (vgl. Yablokov 2020: 585). Heute fungiert das konspirationistische Konzept einer New World Order gleichsam als Melting-Pot-Ideologie, die unterschiedliche Verschwörungsnarrative zu einer umfassenden verschwörungsideologischen Weltdeutung zusammenbindet. Die Ideologie der Neuen Weltordnung bündelt Versatzstücke unterschiedlicher Verschwörungsmymen über global agierende Geheimeliten wie die Illuminaten und Freimaurer und verknüpft sie mit antisemitischen Fiktionen aus den »Protokollen der Weisen von Zion« sowie mit antiamerikanischen Ressentiments (vgl. Girard 2020: 576 f.).

Im Verlauf der 1990er und Nullerjahren fanden Erzählungen über die Neue Weltordnung zudem Eingang in die Popkultur und dabei insbesondere in den amerikanischen Rap (siehe Kapitel 4.1.2). Längst finden sie sich auch in Liedern des deutschsprachigen Gangsta-Rap: »Die Bürokratie wo du nur noch ein Vertrag bist/ Die Linke und die Rechte, alle sind dabei/ Und ihr wählt aus Protest die Pi-

ratenpartei/ Die Neue Weltordnung, das Unternehmen Weltmacht/ Guck, ich bin doch nur das Spiegelbild der Gesellschaft« (*Bushido* – »Ihr habt mich gemacht«, 2012), »Ihr seid alles Opfer, Dicker, acht von zehn/ Weil ihr allesamt Lügner seid wie Oskar Lafontaine/ Was Problem, ihr macht euer und wir unser Ding/ Doch kommt uns nicht in die Quere mit dem Schuldsystem/ Bullensirenen hört man nachts, wenn man schlafen will/ Fick die NWO, weil wir immer noch die Sklaven sind« (*Mosh36 in Mosh36 feat. AchtVier, Bonez MC & Sa4* – »OneEightSeven«, 2012), »Barack Osama, plane meine NWO/ Illuminati-Rituale mit dem Gangsterflow« (*Jalil feat. Fler* – »Der amerikanische Traum«, 2015).

8.2.3 *Kollegahs Kampf gegen die New World Order*

2013 widmete *Kollegah* der Verschwörungsideologie der Neuen Weltordnung ein ganzes Lied, zu dem er außerdem ein Musikvideo veröffentlichte. Darin beschrieb der Rapper globale Krisen sowie militärische Konflikte der Gegenwart und deutet sie als Ergebnis konspirativer Machenschaften eines im Hintergrund operierenden Machtzirkels:

»[Strophe I]

Überall Krisenherde, überall auf dieser Erde
 Überall Menschen, die anderen Menschen den Krieg erklären
 Überall Maschinengewehre, Menschen töten aus schierem Hass
 Gier nach Macht, Profite, Rache und Familienehre
 Lieber sterben, als jemandem verzeihen
 Ein Kreislauf der Vergeltung zwischen vehementen Feinden
 Lieber lebenslänglich leiden, als einmal Frieden zu schließen
 Was nur Profit heißt für die, die an den Kriegen verdienen
 All die Waffenlieferanten, die zwei Seiten bedienen
 Und Schampus trinken, von dessen Preis man sich paar Yachten mieten kann
 Präsidenten sind nur Marionetten, die wahren Leader
 Ziehen im Hintergrund die Fäden wie Harfenspieler
 Sie beten zu Jesus Christus, doch leben in Egoismus
 Überwachungsstaat durch Pseudokrieg gegen den Terrorismus
 Die Gewalt nimmt ihren Lauf
 Unter dem zufriedenen Blick des allsehenden Auges

[Hook/Refrain]

NWO – Camouflage, Langstreckenraketen
 Eine mächtige Minderheit, der Schandfleck des Planeten
 Wir könn' ankämpfen dagegen
 Doch uns're Zeit ist wie ein Stückchen Eis, das auf der Handfläche zergeht

Doch bis uns're Seele zu Gott aufsteigt, hustlen wir
 Scheiß auf geregelte Jobs
 Wir werden Entertainer, Rapstars oder Sportler
 Bei Morgendämmerung einer New World Order

[Strophe II]

Sieh diese Menschen, die Gottes Namen missbrauchen
 Sie hinterlassen Asche und Rauch im Namen des Glaubens
 Die wahren Terroristen häng' im Bonzen-Viertel rum
 Und schnall'n ihren Brainwash-Opfern die Bombengürtel um
 Predigen von Gott, doch huldigen dem Bösen
 Während die heiligen Schriften es streng verbieten, Unschuldige zu töten
 Das ist Missgunst und Hass, nach Mephistos Geschmack
 'Ne ganze Religion steht unter Terrorismus-Verdacht
 Täglich Schusswechsel im Gaza-Streifen
 Dabei könnte der Mann auf der ander'n Seite ein Schwager sein
 Was hat es für 'nen Sinn, wenn man im Bürgerkriegs-Gefecht
 Für irgendwelche Führer die eigenen Brüder niederstreckt?
 Wir sind Brüder, wir sind Schwestern, Nachkommen von Adam
 Ganz egal, ob wir nun ›Jahwe‹, ›Gott‹ oder ›Allah‹ sagen
 Gewalt erzeugt Gewalt, ich schreib es auf
 Und ramme die Spitze meines Stifts in das allsehende Auge

[Hook/Refrain]

[Interlude]

Yeah, Kollegah, King, 2014. Killuminati
 Und an alle Hater: Nächstes Mal gibt's wieder Punchlines

[Bridge: Sample]

»God damn now I'm a grown man, I follow no man N**** got my own plan«
 »After the fire comes the rain«
 »Illuminati want my mind, soul and my body«
 (Kollegah – »NWO«, 2013)

Sowohl im Liedtext als auch im Musikvideo kommt eine spezifische Vorstellung weltweiter Herrschaftsverhältnisse zum Ausdruck, die vermeintlich der Kontrolle einer kleinen, aber umso einflussreicheren Gruppe unterstehen. Dem gegenübergestellt wird eine vage definierte Solidargemeinschaft, die kulturell kontaminiert und in ihrem sozialen Gefüge systematisch unterwandert werde. Die Durchsetzung des politischen Projekts einer einflussreichen Kleingruppe erfolgt diesem Verschwörungsglauben zufolge zum Nachteil beziehungsweise zum Schaden der darunter leidenden Großgruppe. Politiker erscheinen als »Marionetten«, die von den eigentlichen Anführern im Hintergrund gelenkt werden. Die »wahren Lea-

der« schüren Kriege und Konflikte, von denen skrupellose und dekadente Wirtschaftseliten profitieren (»Was nur Profit heißt für die, die an den Kriegen verdienen/ All die Waffenlieferanten, die zwei Seiten bedienen/ Und Schampus trinken, von dessen Preis man sich paar Yachten mieten kann«).

Indem *Kollegah* einen »Schusswechsel im Gaza-Streifen« erwähnt, konkretisiert er die sonst abstrakt beschriebenen Krisen am Beispiel des andauernden Konflikts zwischen Israelis und Palästinenser:innen.⁷ Im Video sind neben Kriegsszenen aus Konflikten im Nahen Osten auch durchs Bild schwebende 1-Dollar-Noten sowie Aufnahmen des Weißen Hauses in Washington D. C. zu sehen. Immer wieder deutet *Kollegah* an, dass im Hintergrund agierende Machthaber religiöse Gruppen gegeneinander aufwiegeln, obwohl sie doch aufgrund ihres gemeinsamen abrahamitischen Ursprungs vereint sein müssten. Dabei insinuiert er, dass jene Machthaber Religionen mit dem Ziel instrumentalisieren, ihre eigene Macht auszubauen (»Sie beten zu Jesus Christus, doch leben in Egoismus/ Überwachungsstaat durch Pseudokrieg gegen den Terrorismus [...] Sieh diese Menschen, die Gottes Namen missbrauchen/ Sie hinterlassen Asche und Rauch im Namen des Glaubens [...] Predigen von Gott, doch huldigen dem Bösen«). Im Refrain weist *Kollegah* die »mächtige Minderheit« als Drahtzieher der New World Order aus.

Obgleich sich im Liedtext Zeilen finden, in denen *Kollegah* für eine friedliche Koexistenz der abrahamitischen Religionen wirbt (»Wir sind Brüder, wir sind Schwestern, Nachkommen von Adam/ Ganz egal, ob wir nun ›Jahwe‹, ›Gott‹ oder ›Allah‹ sagen«), enthält der Text auch Aussagen, die als implizite wie explizite Gewaltfantasien interpretiert werden können. So bezeichnet *Kollegah* die »mächtige Minderheit« als »Schandfleck des Planeten« und legt damit nahe, dass es die Welt von diesem Makel zu reinigen gelte. Mit der Textzeile »Doch uns're Zeit ist wie ein Stückchen Eis, das auf der Handfläche zergeht« deutet *Kollegah* außerdem an, dass nicht mehr viel Zeit bleibt, um im Lichte »der Morgendämmerung einer NWO« das Unheil abzuwenden und gegen die »mächtige Minderheit, de[n] Schandfleck des Planeten« zu Felde zu ziehen. Dass hierzu Gewalt nötig ist, legt die letzte Zeile der zweiten Strophe nahe, in der *Kollegah* erklärt, wie er das durch das allsehende Auge versinnbildlichte geheime Machtkartell zu sabotieren gedenkt: »Gewalt erzeugt Gewalt, ich schreib es auf/ Und ramme die Spitze meines Stifts in das allsehende Auge.«⁸

⁷ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 10.

⁸ Hier lässt sich ein inhaltlicher Zusammenhang zum Musikvideo »Armageddon« (2013) erkennen, das nur wenige Wochen vor »NWO« (2013) veröffentlicht wurde. Darin macht *Kollegah* seine Drohung wahr und blendet das *allsehende Auge* eines Zyklopen. Das Musikvideo »Apokalypse« (2016), das seinen Kampf gegen das Böse in der Welt illustriert, lässt sich ebenso als Fortsetzung der Verschwörungsfantasie von »NWO« (2013) deuten (siehe Kapitel 10.2.3.1).

Zudem erwähnt *Kollegah* ganz am Ende des Liedes den Begriff »Killuminati«, eine Wortschöpfung aus »Kill« und »Illuminati«, die insbesondere durch den amerikanischen Gangsta-Rapper *2Pac* popularisiert wurde (siehe Kapitel 4.1.2). Aus dem Lied »Killuminati« (1999), das ursprünglich für das Album »The Don Killuminati: The 7 Day Theory« (1996) produziert worden war, jedoch erst nach *2Pacs* Tod veröffentlicht wurde, stammt auch die von *Kollegah* am Ende des Liedes »NWO« (2013) verwendete Textzeile »God damn now I'm a grown man,/ I follow no man, N****, got my own plan« (*2Pac* in *2Pac & Outlaws* – »Killuminati«, 1999). Allerdings handelt es sich hierbei um eine verkürzte Version der Textzeile, die ursprünglich mit den Worten »and it's called Killuminati« endete. Stattdessen folgt eine weitere Textzeile von *2Pac* – »After the fire comes the rain« – aus dem Lied »Untouchable« (2006), das ebenso posthum veröffentlicht wurde, sowie die Textzeile »Illuminati want my mind, soul and my body« aus dem Lied »Illuminati« (2008) des amerikanischen Rappers *Prodigy* (siehe Kapitel 4.1.2). Hieran wird deutlich, wie die verschwörungsideologischen Inhalte des amerikanischen Rap auf den deutschsprachigen Gangsta-Rap ausstrahlten bzw. von ihm aufgegriffen wurden. Im Modus des Samplings – ein für die Hip-Hop-Musik zentrales Stilmittel der Wieder- und Neuverarbeitung von Soundsequenzen – erfahren hier konspirationistische Ideologiefragmente eine Aktualisierung.

Im Musikvideo trägt *Kollegah* ein mit einem Dreieck bedrucktes T-Shirt, durch das eine geballte Faust nach oben ragt (vgl. *Kollegah* 2013a: ab 0:10 min). Darunter steht in Großbuchstaben und Camouflage-Farben das Wort »Killuminati« geschrieben. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Musikvideos »NWO« (2013) vertrieb *Kollegah* das T-Shirt über seinen eigenen Onlineshop. Dass es sich bei diesem Video um eine für *Kollegah* durchaus bedeutsame Veröffentlichung handelt, belegt ein Instagram-Beitrag, den der Rapper im April 2020 absetzte. Sieben Jahre nach der Erstveröffentlichung von »NWO« (2013) postete *Kollegah* zu Beginn der Coronapandemie das Musikvideo erneut und verknüpfte dies mit kryptischen Bemerkungen über Bill Gates (vgl. *Hiphop.de* 2020). Zu diesem Zeitpunkt galt der Milliardär aufgrund seiner frühen öffentlichen Warnungen vor den Gefahren einer globalen Pandemie und seines Plädoyers für eine Intensivierung der Impfstoffentwicklung und -verteilung bereits als Feindbild innerhalb der verschwörungsideologischen Szene (vgl. Gensing 2020). Auch Textzeilen aktueller Lieder von *Kollegah* zeigen, welche zentrale Rolle der Glaube an die Gefahren einer vermeintlichen Neuen Weltordnung in der verschwörungsideologischen Selbstinszenierung des Rappers spielt: »Ich bin gegen NWO, weil das eine Falle ist/ Die sich anfühlt, als hätte dich ein Korallenriff im Krallengriff« (*Kollegah* in *Kollegah feat. Jano* – »Allein«, 2021) oder »Ich hab's prophezeit/ Schluss mit Frohsinn und Geborgenheit/ NWO, Roadtrip in das Totenreich« (*Kollegah* – »Bossmode«, 2022).

8.3 *B-Lash, Fard & Snaga* und *Nate57* – Verschwörungsideologien im sozialkritischen Straßen-Rap

Die Bewertung und Aufteilung der sozialen Umwelt entlang dichotomer Kategorien wie »gut vs. böse« oder »oben vs. unten« bildet das Fundament verschwörungsideologischer Gesellschaftsanalysen in den Texten des Gangsta-Rap. Vor allem diejenigen Liedtexte, in denen gesellschaftliche Missstände, soziale Verwerfungen und/oder politische Konflikte thematisiert werden, enthalten häufig verschwörungsideologische Erklärungsangebote. So wird die Verantwortung für ausbeuterische Gesellschaftsstrukturen auf das Wirken bösariger Geheimeliten zurückgeführt, wie etwa an Texten der Frankfurter Rapper *Celo & Abdi* deutlich wird: »Zeit ist Geld, was für heile Welt/ Freimaurer werden chauffiert im Benz/ Während wir in der Innenstadt absicken/ Pobel [sic] auf Konsti muss vor der Deutschen Bahn ticken« (*Abdi* in *Celo & Abdi feat. Yasmina Yazzkarma* – »Gegen die Zeit«, 2011), »Stadt der Kontraste, Drehkreuz Europa/ Zwischen Willy-Brandt-Platz und der Alten Oper/ Kraftfeld des Bösen, Zone der Freimaurer/ Für manche Finalstation, H bazen, Hasch rauchen« (*Celo* in *Celo & Abdi* – »Unserer Stadt«, 2012). Ähnlich wie auf *Haftbefehls* Album »Unzensiert« (2015) werden gesellschaftliche Ungerechtigkeiten und das daraus resultierende Elend verschwörungsmythologisch gedeutet und auf die Machenschaften geheimer Eliten zurückgeführt. Die Komplexität der bürgerlichen Gesellschaft weicht dabei einem simplifizierenden Freund-Feind-Schema. Widersprüche und Ungerechtigkeiten, die mit dem Kapitalismus einhergehen (etwa die Kluft zwischen Arm und Reich), werden durch simplifizierende Scheinerklärungen aufgelöst.

Diese verschwörungsideologische Perspektive auf die negativen Begleiterscheinungen des Kapitalismus und der Moderne findet sich insbesondere bei teils prominenten Vertretern des sozialkritischen Straßen-Rap. Rapper wie *Fard & Snaga*, *Nate57* und *B-Lash* stehen exemplarisch für dieses Subgenre des Rap, in denen zwar die gängigen Erzählfiguren des Gangsta-Rap aufgegriffen werden, gesellschaftskritische Positionierungen jedoch meist im Vordergrund stehen. In ihren Texten bildet zudem *die Straße* einen wichtigen Bezugsrahmen. Die Vertreter des Straßen-Rap inszenieren sich als Chronisten, die vom »wahren Leben« auf der Straße berichten können und somit einen hohen Authentizitätsanspruch formulieren (siehe Kapitel 5.2). Indem sie das Weltgeschehen gleichsam von der Straße aus deuten, suggerieren sie, dass es sich bei ihrer Gesellschaftskritik um wahrheitsgemäße Darstellungen und glaubhafte Analysen handelt.

8.3.1 *Fard & Snaga* – autoritäre Rebellion gegen die globalen Eliten

2009 veröffentlichten die beiden Gladbecker Rapper Farhad Nazarinejad alias *Fard* und Timm David Zumbrägel alias *Snaga* ihr erstes gemeinsames Album »Talion« (2009). Lieder wie »Hand aufs Herz« (2009), »Illegal« (2009) oder »Ich vergesse nicht« (2009) handeln von der Tristesse des Ruhrgebiets, von Armut und der daraus folgenden sozialen und ökonomischen Ausgrenzung, von rassistischer Diskriminierung, Gewalt und Kriminalität in sozialen Brennpunkten sowie von der Perspektivenlosigkeit und den Zukunftsängsten Jugendlicher und junger Erwachsener mit Migrationsbiografien aus prekären Milieus.⁹ Immer wieder kommt dabei das Gefühl einer von anderen Akteuren und externen Faktoren verschuldeten Zukunftsverbautheit zum Ausdruck:

»Wir haben nix außer unsere Attitüde
Sind mehr als Hartz IV, 2-Zimmer-Wohnung und Aldi-Tüte
Jugendliche Intensivtäter, betrunken und aggressiv
Wie eure Stiefväter
Hand aufs Herz, ich will nicht über Schuld reden
Ein echter Mann kann nur sich selbst die Schuld geben
Doch zum Thema Vernunft – was bringt dir ein Abschluss?
Wenn sie dich hassen aufgrund deiner Herkunft
Frag mich nicht, denn ich weiß es nicht
Traumtänzer, pass' auf du verlierst dein Gleichgewicht
Denn sie hassen dich, für das was dich ausmacht
Sie wollen sein wie du, weil du einen Traum hast
Sie wollen Veränderung, doch reden zu viel
Für sie passt hier jeder ins Täterprofil
Sie brauchen Türsteher, die unsere Sprache sprechen
Weil sie Angst haben, dass wir ihnen sonst die Nase brechen
Sehnsucht nach dem Leben auf der Sonnenseite
Denn die Lasten auf den Schultern wiegen tonnenweise

⁹ Anzumerken ist außerdem eine besonders drastische und gewaltglorifizierende Form von Misogynie im Lied »Biatch« (2009). Darin heißt es: »All die Jungs auf der Straße glotzen dir nach/ Doch ich reduziere dich auf Fotze und Arsch/ Eine Biatch der man auf der Straße nachpfeift/ Die zwar nein sagt aber eigentlich ja meint/ Am Wochenende lässt sie gerne die Sau raus/ Das erste mal hatte sie mit elf Jahren im Baumhaus/ Sie liebt es wenn ich sie im Doggy-Style nehme/ Ich rotz« ihr auf die Fotze scheiß auf Gleitcreme/ Sie fühlt sich wohl wenn sie im Mercedes sitzt/ Und Fard ihr nach dem ficken tief in die Kehle spritzt/ Denn ihr Freund ist ein Schwächling und spielt gerne Schach/ Und wird beim Duft von Vanille-Kerzen schwach (Biatch)/ Lass uns der Sache auf'n Grund geh'n/ Du liebst es wenn sich die Männer nach dir umdrehen/ Dich einladen und mit dir etwas trinken geh'n/ Dich abfüllen und im Hotelzimmer von hinten nehmen/ Mir egal ob du nett und lustig bist/ Hardcore-Tittenfick bis der Brustkorb bricht/ Großer Arsch, lange Beine und geile Titten/ Scheiß auf das Vorspiel (Biaaatch !) Zeit zum ficken« (*Fard & Snaga* – »Biatch«, 2009).

All die Versprechen, nichts weiter als Schall und Rauch
 Benimm dich, pass dich an, aber fall nicht auf!
 Ihr müsst der Wahrheit ins Gesicht gucken
 Junge Menschen, die euch ihre Wut ins Gesicht spucken
 Und Roland Koch bleibt die Spucke weg
 Denn wir lieben schnelle Autos, schnelles Geld und Gruppensex
 Mir scheint es so, als hätten wir den Verstand verloren
 Gertrieben von Wut, Hass, Angst und Zorn
 Fehlt ein neuer Glanz, doch ich weiß
 Das Glück ist eine Hure und sitzt auf eurem Schwanz
 Steig in deinen teuren Wagen
 Dreh eine Runde um den Block kommt zurück und stellt eure Fragen
 Sie nennen es illegales Glücksspiel – warum?
 Denn sie wollen auf unserem Glück Steuern haben
 Verrückte Welt, alle verrückt vom Geld
 Jedem das seine, ich wünsch dir alles Glück der Welt
 Doch glaub mir du bist hier richtig, wenn du Streit suchst
 Und glaub ja nicht, dass du irgendwem Leid tust
 Ich weiß, mindesten eine Million junger Menschen, teilen die gleiche Vision
 Fallt ihr ruhig auf, Hauptsache ich falle nicht rein
 Omerta, einer für alle und alle für ein!«
 (*Fard & Snaga* – »Hand aufs Herz«, 2009)

»Ich vergesse nicht die Tage auf dem Fußballplatz
 Frei von Sorgen und frei von Zukunftsangst
 Das erste Mal in Untersuchungshaft
 Und den Jugendrichter, der meinte, dass ich keine Zukunft hab
 Ich vergesse nicht: Roland Koch ist gegen uns¹⁰
 Und Vater Staat sagt, dass ich mich benehmen muss
 Doch ich vergesse nicht, dass ich nicht vergessen darf,
 dass ihr uns schon vor sehr langer Zeit vergessen habt
 [...]«
 (*Fard & Snaga* – »Ich vergesse nicht«, 2009)

»Denn die Straßen Deutschlands tragen den Abdruck meiner Schuhsohlen
 Illegales Glücksspiel, Hartz-IV, Bumerang
 Kopf kaputt, aggressiv, jeder spielt hier Superman
 Alkohol und Anabol, Plattenbau-Weltbild
 Ich töte dich, wenn es sein muss, Hauptsache das Geld stimmt
 Das Leben aus der Unterschicht lernst du nicht im Unterricht
 Roland Koch versteht kein Wort und wundert sich

10 Zur Rolle von Roland Koch in öffentlichen Debatten über Migration und Jugendkriminalität siehe Kapitel 4.2.5.

Denn die Jungs aus dem Ruhrpott sind (illegal, illegal)
 Nagelneue Nike Air, arroganter Scheißkerl, ah yeah
 [...]«
 (*Fard & Snaga* – »Illegal«, 2009)

Fard & Snaga berichten aus einer von Gewalt und Kriminalität geprägten Lebenswelt. Die Straße beziehungsweise der Block bilden dabei eine Szenerie, die zur Zeit der Veröffentlichung von »Talion« (2009) unter dem Begriff der »Parallelgesellschaft« in öffentlichen Debatten verhandelt wurde und bis heute wird (vgl. Küpper 2008; Mönch 2009; Lau 2009; Broder 2010; Lau 2023, Kopiez 2023). *Fard & Snaga* beschreiben die Ausgrenzungserfahrungen von Jugendlichen und jungen Erwachsenen aus sogenannten Problembezirken (»Denn die Straßen Deutschlands tragen den Abdruck meiner Schuhsohlen/ Illegales Glücksspiel, Hartz-IV, Bumerang/ Kopf kaputt, aggressiv, jeder spielt hier Superman/ Alkohol und Anabol, Plattenbau-Weltbild«). Von Staat und Politik fühlen sie sich im Stich gelassen und die Polizei erklären sie zum Feindbild (»Komm« und tauch« ein in meine Welt/ Freund und Helfer? Fick dich, wir sind auf uns allein gestellt [...] Deutschland, kannst du mich hören? Hier spricht deine Zukunft/ Tag für Tag, hart auf hart/ Scheiß auf Vater Staat – fick sein« Polizeiapparat« (*Fard & Snaga* – »Talion, Talion«, 2009). Fehlende Aus- und Aufstiegsmöglichkeiten sowie Rassismuserfahrungen führen zu Resignation und Frustration (»Wir haben nix außer unsere Attitüde/ Sind mehr als Hartz IV, 2-Zimmer-Wohnung und Aldi-Tüte/ Jugendliche Intensivtäter, betrunken und aggressiv [...] Doch zum Thema Vernunft – was bringt dir ein Abschluss?/ Wenn sie dich hassen aufgrund deiner Herkunft«).

Immer wieder inszenieren sich *Fard & Snaga* als legitime Sprecher der Unterschicht. Dabei beschreiben sie Ausbeutungsverhältnisse, von denen nur der wohlhabende Teil der Gesellschaft profitiert. Menschen aus prekarierten Milieus können dem Unterdrückungssystem kaum entfliehen; sie bleiben in ihrem sozialen Status verhaftet: »Und jeder hier will was ändern, doch keiner kann es/ Der Reiche lebt auf dem Rücken des kleinen Mannes« (*Fard & Snaga* – »Good Morning, Vietnam«, 2009). In ihren Erzählungen offenbart sich ein dichotomes Gesellschaftsbild: auf der einen Seite die Fremdgruppe (»sie«), bestehend aus den Privilegierten der Gesellschaft, auf der anderen Seite die Eigengruppe der sozial und ökonomisch ausgegrenzten »Jungs aus dem Ruhrpott«, die sich in Form einer Solidargemeinschaft zur Wehr setzen (»Omerta, einer für alle und alle für ein«). Daneben herrscht ein tiefes Misstrauen gegenüber dem Staat und seinen Institutionen:

»Drei Uhr nachts, hundemüde, doch hellwach
 Die Unterschicht schläft nicht, weil sie Geld macht

Sehnsucht, bei Nacht und bei Tageslicht
 weil dich keiner versteht, obwohl du ihre Sprache sprichst
 Eine ganze Jugend ohne Lebensziel
 Monopoly in Echtzeit, weil sie um unser Leben spielen
 Vater Staat als Puppenspieler, Marionette der Gesellschaft, schau' dich um wer hier die Fäden zieht
 Und auch wenn zwischen uns und euch
 Welten liegen Hand aufs Herz, wir träumen von demselben Frieden
 Was können deine Helden bieten?
 In Zeiten, wo sich Menschen nicht in Menschen sondern in Geld verlieben
 Junger Immigrant, bekannt in diesem Land
 als importierte Kriminalität, vielen Dank
 Doch die Wahrheit ist, dass Bildung ihren Wert verliert, Frau Merkel, wenn es keine Arbeit gibt
 Doch ihr stellt euch taubstumm und blind
 Und wundert euch darüber, dass wir so hungrig sind
 Hungrig nach dem Leben das uns zusteht
 Eure Politik hat versagt, weil an ihren Händen unser Blut klebt«
 (*Fard & Snaga* – »Sehnsucht nach mehr«, 2009)

Fard & Snaga beschreiben die Perspektivlosigkeit junger Menschen und üben Kritik an rassistischen Zuschreibungen im Mediendiskurs über Jugendkriminalität (»Junger Immigrant, bekannt in diesem Land/ als importierte Kriminalität, vielen Dank«; siehe hierzu Kapitel 4.2.5). Das Schicksal junger Menschen, so führen sie aus, liege in den Händen der Mächtigen, die es als Spiel begreifen: »Eine ganze Jugend ohne Lebensziel/ Monopoly in Echtzeit, weil sie um unser Leben spielen/ Vater Staat als Puppenspieler, Marionette der Gesellschaft, schau' dich um wer hier die Fäden zieht.« Zudem deuten *Fard & Snaga* politische Prozesse immer wieder als Ergebnis konspirativer Machenschaften. Politiker erscheinen dabei als korrupte, fremdgesteuerte Akteure, die stets in ihrem eigenen ökonomischen Interesse handeln: »Menschen, verdrängt in eine Randgruppe/ Politiker sprechen fremdgelenkt wie eine Handpuppe/ Folgt nur der Spur von Geld/ Und sieh«, wer nicht funktioniert wird ruhig gestellt« (*Fard & Snaga* – »Talion, Talion«, 2009).

Während die Deutung politischer Prozesse als Ergebnis konspirativer Machenschaften auf dem Album »Talion« (2009) lediglich punktuell auftaucht, bildet sie auf dem Nachfolgealbum »Talion II« (2014) hingegen ein zentrales und wiederkehrendes Motiv. Dies wird insbesondere im Lied »Carpe Diem« (2014) deutlich:

[Part I: *Fard*]

Ich habe die Flüsse vergiftet und meine Brüder verraten
 Doch bin ich zu eitel, um Trübsal zu blasen
 Dekadent, selbstverliebt, habgierig und rücksichtslos

Ich vertreibe dich samt deiner Hoffnung auf ein Flüchtlingsboot
Baute Paläste und Tempel, die bis in den Himmel reichen
Selbst der König des Dschungels musste vor meinem Willen weichen
Mache eure Träume süchtig nach Luxusgütern, die keiner braucht
Versklavte die Dritte Welt, baute das Weiße Haus
Führte Krieg gegen den Krieg und jeden Kriegsverbrecher
Doch tötete im Namen der Freiheit als Friedenswächter
Alles was wir brauchen ist ein Feindbild
Machte euch zu Kollateralschäden und eure Kinder zu Freiwild
Was soll das heißen, ich wäre kein guter Kerl?
Ich lernte zu Handeln durch Schröder, Friedman und Guttenberg
Denn alle wollen Geld zählen und ja es muss auch schnell gehen
Im Atemzug des Kapitalismus soll sich die Welt drehen

[Hook/Refrain 2x: *Fard & Snaga*]

Schau in den Spiegel und sag mir was du siehst
Ich bin alles was du hasst, ich bin alles was du liebst
Nimm dich in Acht, vor mir und meiner Macht
Carpe Diem und versklave auch die Nacht

[Part II: *Snaga*]

Siehe, ich habe unseren Vater verraten für die Schlange im Garten
Die Welt mir untertan gemacht durch Finanzen und Soldaten
Streu Gerüchte hier, verbreite Lügen dort
Baue mir einen Terrorstaat mit Mauern und Völkermord
Habe es weit gebracht, hab Rockefeller reich gemacht
Wer gab Mandela 30 Jahre Einzelhaft?
Wollt' dass Menschen mit Menschen umgehen wie mit Hunden
Und hab Kalasch und Kokain erfunden
Ich fühle mich im Ghetto wohl, Bruder, ich bin überall
Überred' deinen kleinen Bruder zu einem Überfall
Bin der nette Mann von nebenan
Ich bringe deine Schwester in die Schule, du kennst mich ein Leben lang
Bin Kapitalist, Hollywood und Haute Couture
Trieb sechs Millionen Unschuldige durch die Ofentür
Kipp' Benzin über die Welt und lass sie brennen
Sieh in den Spiegel und du kannst erkennen, wer ich bin

[Hook/Refrain 2x: *Fard & Snaga*]

[Part III: *Fard & Snaga*]

Ich erforschte deine Gefühle für dein Eau de Toilette
Treib' deine Schwester in den Wahnsinn für das Modegeschäft
Denn alle wollen Benz fahren, jeder einen Pelz tragen
Konsum um jeden Preis solange sie noch Geld haben

Sieh', ich schmiede Pläne, schaff' und patentiere Gene
 Vergifte Luft und Böden, kontaminier' die Meere
 Ich spalte Atome, spalte Nationen
 Spalte die Menschheit in Herren, Sklaven und Drohnen – wer ich bin
 [Hook/Refrain 2x: Fard & Snaga]«
 (Fard & Snaga – »Carpe Diem«, 2014)

Im Lied rappen *Fard & Snaga* aus der Perspektive einer nicht näher definierten Macht, die darüber berichtet, welche Formen des Unheils sie über die Welt gebracht hat. Als Ich-Erzähler beschreiben sie die Kraft des Bösen, die seit Anbeginn der menschlichen Zivilisationsgeschichte ihr Unwesen treibt. Kriege, Genozide, Hungersnöte, Umweltverschmutzung, Ausbeutung, Drogenhandel, Sklaverei – jedweder Auslöser menschlichen Leids geht auf jene sinistre Macht zurück. Sie initiierte den transatlantischen Sklavenhandel (»Versklavte die Dritte Welt, baute das Weiße Haus«) und war verantwortlich für die Shoah (»Trieb sechs Millionen Unschuldige durch die Ofentür«). Heute schädigt sie die Natur, zerstört Gesellschaftssysteme und fördert den Materialismus und Konsumismus der Menschen (»Mache eure Träume süchtig nach Luxusgütern, die keiner braucht [...] Treib« deine Schwester in den Wahnsinn für das Modegeschäft«), um kapitalistische Ausbeutungsstrukturen aufrechtzuerhalten. Das Böse beschreibt sich selbst als »dekadent, selbstverliebt, habgierig und rücksichtslos«. Sein Einflussbereich ist allumfassend und zielt sowohl auf die moralische Korruption des Individuums (»Überred« deinen kleinen Bruder zu einem Überfall/ Bin der nette Mann von nebenan/ Ich bringe deine Schwester in die Schule, du kennst mich ein Leben lang«) als auch auf die Zersetzung jeder Form von Gemeinschaft (»Ich spalte Atome, spalte Nationen/ Spalte die Menschheit in Herren, Sklaven und Drohnen – wer ich bin?«).

Die destruktive Kraft des Bösen erscheint zudem als metaphysisches Prinzip, das seit Anbeginn der Zeit seine destruktive Wirkung entfaltet. So war bereits das – im biblischen Sinne – erste Menschenpaar, Adam und Eva, Opfer jener bösen Macht. Sie zeichnet für die Vertreibung des Paares aus dem Paradies verantwortlich (»Siehe, ich habe unseren Vater verraten für die Schlange im Garten«) und unterdrückt seither die Menschheit durch »Finanzen und Soldaten«. Unklar bleibt, weshalb *Snaga* erklärt, dass das Böse Gott »für« die Schlange verraten habe, wird Gott doch laut biblischer Überlieferung *wegen* der Verführung Evas *durch* die Schlange verraten. Solche Ungenauigkeiten legen nahe, dass es sich bei der Weltordnungskritik von *Fard & Snaga* um eine eher assoziative und klischeehafte handelt. Der Rekurs auf den Sündenfall Evas erscheint daher als Versuch, der ansonsten recht oberflächlichen und diffusen Herrschaftskritik eine gewisse gedankliche Tiefe zu verleihen. Die Künstler lassen jedoch bis zuletzt offen, um

wen oder was genau es sich bei der bösen Kraft handelt. Auch wenn eine konkrete Benennung ausbleibt, legen bestimmte textliche Referenzen nahe, dass die beiden Rapper aus der Perspektive des Teufels sprechen und diesen meinen. Die Geschichte Evas, die von der Schlange überredet wird, vom Baum der Erkenntnis zu essen, und die daraus resultierende Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies werden von der christlichen Theologie zur Erbsünde erklärt und können hier als Metapher für den inneren Kampf des Menschen mit dem Satan gedeutet werden. Im Refrain greifen *Fard & Snaga* jenen Dualismus von Gut und Böse auf, den jeder Mensch in sich zu tragen scheint: »Schau in den Spiegel und sag mir was du siehst/ Ich bin alles was du hasst, ich bin alles was du liebst«.

Das Musikvideo zu »Carpe Diem« (2014) zeigt die beiden Rapper in zwei unterschiedlichen Rollen: einmal in einem dunklen Raum in schwarzen Anzügen gekleidet als das rappende Böse, einmal als Opfer eines menschlichen Experiments, in dem beide – in Zwangsjacken fixiert – von Wissenschaftler:innen gezwungen werden, Videos über menschliches Leid anzusehen. Die kurzen, meist wenige Sekunden langen Videosequenzen werden auch für die Zuschauer:innen des Musikvideos eingeblendet. Sie liefern das Bildmaterial zum Liedtext und zeigen Videos von Opfern kriegerischer Gewalt, Naturzerstörung (rauchende Schornsteine, Atomkraftwerke, Flutkatastrophen) sowie Aufnahmen berühmter Staatsmänner, Diktatoren und Kriegsverbrecher. Dabei vermischt sich Videomaterial von Reden Adolf Hitlers, Aufmärschen der Nationalsozialisten und Opfern der Konzentrationslager mit Gewaltszenen aus Kriegen und Konflikten im Nahen Osten sowie auf dem Balkan und aktuelleren Bildern von Geflüchteten und an Hunger leidenden Menschen. In der Bilderflut finden sich auffallend viele Bezugnahmen auf die USA, etwa Aufnahmen des Weißen Hauses, des Gebäudes des Federal Bureau of Investigation (FBI), des ersten Direktors der Vorgängerorganisation des FBI, J. Edgar Hoover, verschiedener amerikanischer Präsidenten (z. B. Richard Nixon und Bill Clinton) und von Kriegen der USA in Vietnam und im Nahen Osten. Die zentrale Bedeutung Amerikas im Musikvideo korrespondiert insofern mit den Inhalten des Liedtextes, als darin ausgerechnet zwei Orte in den USA die beiden einzigen konkreten räumlichen Bezüge bilden: Hollywood und das Weiße Haus. Dies verweist auf eine klar antiamerikanische Grundierung des Videos, in dem vor allem die USA als Ausgangspunkt und Urheber des weltweit herrschenden Unheils erscheinen.

In einem Interview mit dem Onlineportal *TV StrassenSound* erklärte *Fard*, dass die Textzeilen nicht im Wortsinn zu verstehen seien, sondern einer Interpretation bedürften. Seine Fans forderte er zur Auseinandersetzung mit den Inhalten und zur eigenständigen Ausdeutung der dahinterstehenden Aussagen auf:

»Wir sind nicht von jeder Zeile betroffen, aber es sind Dinge, die der Mensch getan hat, Dinge für die der Mensch steht, Dinge, die den Menschen ausmachen. Darum geht's bei Carpe Diem. Wenn Snaga sagt ›Ich habe meinen Vater verraten für die Schlange im Garten‹, dann hat das Snaga nicht getan. Es gibt aber eine Geschichte, die in ein paar Weltbüchern auftaucht. Da könnt ihr euch [sic] mal gerne nachlesen, wer das getan hat. Und dann werdet ihr nachlesen können, wer das war.« (Fard in TV *Strassensound* 2014: ab 39:00 min)

Weniger kryptisch argumentiert *Snaga* in einem Videointerview, in dem er die Bedeutung seiner Textzeile »Habe es weit gebracht, hab' Rockefeller reich gemacht/ Wer gab Mandela 30 Jahre Einzelhaft?« erklärt. Auf dem Onlineportal *genius.com*, einer interaktiven Datenbank für Songtexte (siehe Kapitel 3.2), sind die beiden Textzeilen mit einem Hyperlink versehen, der zum besagten Interviewausschnitt führt. Es ist keineswegs ungewöhnlich, dass User:innen von *genius.com* einzelne Textzeilen kommentieren, interpretieren und mit weiterführenden Informationen und Links versehen. Bemerkenswert ist hier jedoch, dass *Snaga* selbst die Zeilen unter seinem Künstlernamen als verifizierter User des Portals (»Snaga«, »verified User«) mit dem entsprechenden Interview von ihm verlinkt. Darin erklärt er, wie seine Textzeilen über Rockefeller und Mandela zu verstehen sind:

»Wer gab Mandela 30 Jahre Einzelhaft? Die CIA [grinst]. Und wer hat Rockefeller reich gemacht? Also meiner Meinung nach die Rothschilds. Rothschild ist eine jüdische Bankiersfamilie aus Frankfurt. Meyer Amschel Rothschild ist, glaube ich, der Gründer der Rothschildbank gewesen. Mittlerweile ... Also, man hat eine Zeit lang gesagt, Rockefeller wäre der reichste Mann der Erde. Der hatte damals ... Schlag mich tot ... irgendwie in den letzten Jahrzehnten ... der hatte mal 800 Millionen Dollar, zu einer Zeit, wo der Dollar, was weiß ich, drei, vier Mark wert war oder so. Und da hat man zu der Zeit ausgerechnet, dass Rockefeller zu der Zeit der reichste Mann in der Weltgeschichte ist. Aber ... Das Geld, was er verdient hat, das wird irgendwo gedruckt. Wer macht das Geld, das einen Rockefeller reich macht? Das ist meiner Meinung nach ... Nicht, um jetzt irgendwie eine Familie oder ... Um Gottes willen, irgendwelche ethnischen Rassen, wie auch immer, zu verteufeln. Darum geht's gar nicht. Mir ist scheiß egal, ob einer Jude ist oder Muslim ist oder sonst irgendwas. Ich habe gegen keinen was. Aber das Geld, was hergestellt wird, ist zum Beispiel im Besitz weniger Familien, die es über die Zentralbanken in Umlauf bringen. Und das sind dann auch diejenigen, die Rockefeller reich machen zum Beispiel.« (*Snaga* 2014)

Während *Fard & Snaga* im gesamten Lied auf eine konkrete Bezeichnung der bösen Macht verzichten, stellt *Snaga* im eigens verlinkten Interview »die Rothschilds« in den Mittelpunkt seiner Argumentation. Er tut dies in dem Bewusstsein, dass es sich dabei um eine »jüdische Bankiersfamilie« handelt. Ungewöhnlich ist, dass ein bekannter Rapper zur Erklärung seiner eigenen Texte selbst Hyperlinks einpflegt. Daher scheint es *Snaga* offenbar ein besonderes Anliegen zu sein, den User:innen den Sinn seiner Textzeilen zu erläutern und die Rothschild-Familie als Quelle allen Übels zu benennen. Ähnlich wie in *Haftbefehl* »Ein Brudi namens Fuffi« (2015) (siehe Kapitel 7.2.4) nährt *Snaga* somit die Vorstellung, dass die

Rothschilds den Dreh- und Angelpunkt der globalen Geldzirkulation bilden und zugleich als Drahtzieher und zentrale Profiteure der weltweiten Finanzmärkte gelten können.

Bezugnahmen auf Verschwörungsmmythen finden sich in weiteren Liedern des Albums »Talion II« (2014), etwa im Lied »Amnestie« (2014). Wie in »Carpe Diem« (2014) (und allen weiteren Liedern des Albums) beschreiben *Fard & Snaga* darin korrupte und ausbeuterische globale Herrschaftsverhältnisse:

»[Part I: *Fard*]

[...]

Freiheit für alle, der Westen spielt Gott
SternTV, Sarrazin
Der Immigrant deklassiert als Parasit
Die Dritte Welt lädt zum Leichenschmaus
Doch Heidi Klum sagt dir du siehst scheiße aus
Kein Applaus, nur Hohn und Spott
Salutiert vor der Fahne mit Totenkopf
Eure Welt macht krank wie Malaria und AIDS
Denn ihr heuchelt Moral, so wie Sabatina James
WTC, 911 CIA, al-Qaida, Teufelskreis
Freiheit ist käuflich, zahl' MasterCard
Euer Heiligenschein wird rabenschwarz
Ob Oldschool oder Newcomer
Uns gehört die Straße, behaltet ihr ruhig das Juice-Cover
Ja, ja, eure Welt ist sehr schön
Doch ich bohr' in euren Wunden, wie ihr nach uns'rem Erdöl

[Hook/Refrain]

Achtung, Achtung, Amnestie
Ein Weltbild, gezeichnet in Anthrazit
Achtung, Achtung, Amnestie
Doch die da oben haben wohl Amnesie

[Part II: *Snaga*]

[...]

Ruhr zum Pott
45, und Bull zum Dog
Teamleader, knie' nie nieder, nur vor Gott
Keine Angst
Politik, kleiner Schwanz
NWO, Endziel: Menschenzoo
Parlament, heute frei, Straße brennt
Panzer rollen, wenn das Volk auf die Straße rennt
Hunde bellen, wenn ihr Chef an der Leine zieht

Banker rennen wenn ihr Chef durch die Scheibe fliegt
 Marketing, Kommerz und Einkaufsgenuss
 Die Elite erkennt sich am Freimaurergruß
 Jungs süchtig nach Gift, verdunkelte Sinne
 Flugzeuge sprühen Gift, verdunkeln den Himmel
 Militär verwandelt Mann zu Maschine
 Gen-Food-Verbot in Monsantos Kantine
 Wahnsinn und Verrat, weltweit Kugelhagel
 So wird der Sarg der Menschheit zugenagelt«
 (*Fard & Snaga* – »Amnestie«, 2014)

Fard & Snaga zeichnen ein düsteres »Weltbild in Anthrazit«, das von Korruption und menschlichem Elend geprägt ist. Die Darstellungen gründen auf einer manichäischen Weltdeutung, in denen sich das »Volk« einer ausbeuterischen »Elite«, bestehend aus Kapitalisten, Bankern und Politikern, ausgeliefert sieht. Das Ende der Menschheit wird durch die Machenschaften mächtiger Akteure (»die da oben«) herbeigeführt, die zum Nachteil der Weltgemeinschaft agieren. *Snaga* verknüpft seine aggressiven und gewaltgeladenen Erzählungen mit Verschwörungsmythen (»die Elite erkennt sich am Freimaurergruß«) sowie modernen Verschwörungsideologien (»NWO, Endziel: Menschengarten«) und konspirationistischen Erzählungen über eine angeblich gezielte Kontamination der Atmosphäre durch sogenannte Chemtrails (»Flugzeuge sprühen Gift, verdunkeln den Himmel«). Auch wenn es sich dabei um teils abstruse Verschwörungserzählungen handelt, betrachten *Fard & Snaga* die Inhalte ihrer Rap-Songs als Inspiration und Anleitung, sich kritisch mit gesellschaftlichen Verhältnissen auseinanderzusetzen:

»Rap in Deutschland, aber ich glaube auch weltweit, ist momentan die wichtigste Jugendkultur. Und ich denke, wenn ich ein paar Leute auch wenigstens sensibilisieren kann dafür, dass sie sich einen eigenen Kopf machen oder nicht einfach nur das fressen, was die Medien ihnen vorwerfen. Sondern, dass sie vielleicht ein bisschen hinter die Kulissen gucken wollen oder einfach eigene Thesen aufstellen wollen, wie auch immer, dann ist das eine sehr gute Sache.« (*Snaga* in *TV StrassenSound* 2014: ab 6:30 min)

Snaga knüpft hier an ein in der amerikanischen Hip-Hop-Kultur der 1980er und 1990er Jahre kultiviertes Selbstverständnis an, das Rap als Medium der alternativen Wissensvermittlung begreift (siehe Kapitel 4.1.2). Im Gestus des nonkonformistischen Aufklärers, der offenlegt, was »hinter den Kulissen« passiert, beschreibt er seine Musik als Medium der Informationsverbreitung und somit als Gegenentwurf zu den etablierten Medien.

8.3.2 *Nate57* – Antikapitalismus und Verschwörungsglaube

Eine ähnliche Form der Herrschaftskritik, die hinter globalen Krisen die Machenschaften von geheimen Finanzeliten zu identifizieren glaubt, findet sich beim Rapper Nathan Renato Pedreira alias *Nate57*. Der 1990 in einem Hamburger Vorort geborene Rapper wuchs im Karolinenviertel auf und thematisierte bereits zu Beginn seiner Karriere seine Sozialisation und Politisierung auf St. Pauli: »Der Stadtteil war damals extrem berüchtigt. In diesem Viertel wohnten fast nur Immigranten und linksalternative Deutsche. Ich komme aus der Unterschicht. [...] Der Bauwagenplatz ›Bambule‹ war direkt neben meiner Grundschule, ich musste immer mit meinem Fahrrad durch die Scheiße fahren. [lacht] Dieses Hardcore-Extrem-Linke, diese Ich-scheiß-auf-alles-Einstellung, habe ich hier im Karoviertel mitbekommen. Dafür ist es ja auch bekannt« (*Nate57* zit. n. Szillus 2010). Ab Ende der Nullerjahre gelangte *Nate57* durch einige Veröffentlichungen zu überregionaler Bekanntheit. In seinen Liedern berichtet der Hamburger Rapper von kriminellen Machenschaften (*Nate57* – »Auf der Jagd«, 2011), vom Aufwachsen in sozialen Brennpunkten (*Nate57* feat. Abdel – »Die alte Zeit«, 2013) sowie von Rassismus und Ausgrenzungserfahrungen von Menschen mit Migrationsbiografie (*Nate57* – »Immigranten«, 2013) und verbindet seine Erzählungen mit politischen und gesellschaftskritischen Positionierungen (*Nate57* – »Blaulicht«, 2009).

Als Jugendlicher geriet *Nate57* mit dem Gesetz in Konflikt und wurde nach eigener Aussage zu einer Bewährungsstrafe verurteilt (vgl. ebd.). Ursachen für das Abdriften von Jugendlichen in kriminelle Milieus sieht *Nate57* in rassistisch geprägten Strukturen und einer ungerechten Ressourcen- beziehungsweise Vermögensverteilung:

Szillus: Wenn man sich deine Texte anhört, kann man davon ausgehen, dass du schon jede Menge Mist gebaut hast. Wie gerät man in deiner Umgebung auf die schiefe Bahn?

Nate57: Armut. Das entsprechende Umfeld zur Armut. Und Rassismus. Wir leben in einem repressiven System, das gegen viele Menschen arbeitet. Es bringt nur manchen Menschen Glück und anderen eben nicht. Diese Umstände machen uns aggressiv und bringen uns dazu, bestimmte Dinge zu tun. Die Aggression, die Gier, alle Übel wurzeln darin. Dann fängt man an, Drogen zu nehmen und gerät immer tiefer in die Scheiße. Aber das hat größere Ursachen, als man allgemein denkt. Viele denken ja, wir machen das aus Spaß oder um cool in der Zeitung zu stehen.« (Szillus 2010)

Von der Annahme, dass ein Großteil der Bevölkerung einem »repressivem System« ausgeliefert sei, das »gegen viele Menschen arbeitet«, »nur manchen Menschen Glück bringt« und die Wurzel von »Aggression« und »Gier« ist, handelt auch »Fick die Welt« (2011) – eines der bekannteren Lieder von *Nate57*:

»[Part I]

Ich versuch' mich hier wohl zu fühlen in einem Land
Wo die Stimmung kalt ist, arm und reich, alles das Gleiche, Mann
Wenn du Scheine hast, dann bist du was, alle sind geldgeil und
Jeder scheißt auf jeden, ungerechte Verteilung
Guck, die Sonne kommt hier nur selten aus den Wolken hervor
Ohne sie gäb's kein Leben, deshalb ist man unbesorgt
Das erklärt auch alle Hass-Gesichter auf den Straßen
Unterdrückung über Jahre, das sind 1000 Narben
Menschen lassen sich versklaven, ja, das war schon immer so
Früher war das offensichtlicher, heute ist's hintenrum
Guck, die Medien machen Gehirnwäsche, Materialismus
Wird gefördert überall, sowie Faschismus
Ihr wisst es nur noch nicht, seht jetzt ein' Präsident, er ist schwarz
USA, er hätt' es nie geschafft, hätten sie ihn nicht bezahlt
Er muss das machen was sie sagen, sie denken an Kapital
Wenn er anfängt zu mucken (scheißegal), machen sie ihn kalt
Unser Recht soll gerecht sein?
Soldaten brennen ganze Dörfer weg für die Gerechtigkeit
Was nur los hier, verkehrte Welt, von dem Geld gefickt
Keiner weiß wo links und rechts ist, versperfter Blick
Leute die protestiert haben werden müde, denn zu wenige machen mit
Zu viele Erwachsene benehmen sich noch wie'n Kind
Dieser Nebel macht sie blind, profitieren wird nur der reiche Sack
Wir gehen arbeiten, er macht was er will, weil er die Scheine hat

[Hook/Refrain]

Sie wollen uns ruhig halten mit Pharmatabletten
Sie machen uns ohnmächtig wie Marionetten
Sie handeln unmenschlich, sie halten uns in Ketten
Fick die Welt! Fick die Welt!
Sie können uns ruhig halten mit Strafen und Gesetzen
Machen uns ohnmächtig wie Marionetten
Sie handeln unmenschlich, sie halten uns in Ketten
Fick die Welt! Fick die Welt!

[Part II]

Was wird in Zukunft passieren, ich weiß die Antwort auch nicht
Ich weiß nur, dass die Jugend sich betäubt hier mit dem Rauschgift
Und keiner macht was dagegen, sie stehen nachts hier im Regen
Warten auf den Tag, zittern, es ist kalt in der Gegend
Die Reichen machen weiter mit der Ausbeutung der dritten Welt
Lassen tausend Menschen sterben wegen Macht und bisschen Geld
Intelligenz ist was anderes, ein intelligenter Mann
Weiß, dass man nicht so glücklich sterben kann, denk mal dran

Alles kommt zurück im Leben, das ist'n wahrer Satz
 Selbst wenn er stirbt, seine Kinder leben, bezahlen für das
 Die eine bekommt Krebs, der and're wird ein Drogenjunkie
 Du kannst nicht vor deinem Schicksal weg renn', auch ohne Abi
 Kann ich mitreden, meine Mutter hat mich frei erzogen
 Mir sehr viel beigebracht, dafür dank ich ihr, und ohne
 Die harte Schule auf der Straße wär' ich anders, Mann
 Das hat mich zu dem gemacht, was ich bin: anerkannt!

[Hook/Refrain]

[Part III]

Ich weiß nicht, ob nur drüber reden hilft, sie sind zu mächtig
 Machen Angst, Propaganda, keiner widersetzt sich
 Denn fast jeder kriegt sein Essen, jeder kriegt sein' Schlafplatz
 Das Nötigste dem Volk geben, das ist was der Staat macht
 Damit möglichst wenige die Fresse aufmachen
 Endet es tödlich für Vorbilder, die was dagegen sagen
 Ist doch so! Guck mal, wie viele sterben mussten von denen
 Die, die Revolution wollten, gefährlich für das System
 Doch sie halten an den Fäden fest, sie wollen niemals loslassen
 Lobbygruppen, oberste Etage, Koksnsasen
 Die westliche Welt, aufgebaut auf Unterdrückung
 Imperialisten bauten sich sogar in Deutschland eine Stützung
 GIs in Frankfurt, der Kampf gegen Terrorismus
 Dann legt zuerst die Waffen weg!
 Es fehlt an Überwindung Amerika entscheidet wer hier böse, wer hier gut ist
 Und der Rest der Welt verblutet!«
 (Nate57 – »Fick die Welt«, 2011)

Ähnlich wie *Fard & Snaga* in ihren Liedern »Amnesie« (2014) oder »Carpe Diem« (2014) beschreibt Nate57 in »Fick die Welt« (2011) globale Ausbeutungsverhältnisse sowie krieglerische Konflikte und Krisen, die allesamt dem Plan einer mächtigen Finanzelite folgen. Ein Großteil der Menschheit ist danach Opfer eines Komplotts reicher Eliten, die mithilfe manipulierter Medien, der Pharmaindustrie und durch die Kontrolle von Politiker:innen die Geschicke der Welt lenken. Das »Volk« ist dem mächtigen Zirkel ausgeliefert, wird von ihm ausgebeutet und systematisch unterdrückt. Es lebt in Knechtschaft und arbeitet nur, um den Reichtum der Elite zu akkumulieren: »Dieser Nebel macht sie blind, profitieren wird nur der reiche Sack/ Wir gehen arbeiten, er macht was er will, weil er die Scheine hat.« Wie *Haftbefehl* in »Hang the bankers« (2015) zeichnet Nate57 das Bild einer alles kontrollierenden Wirtschaftselite, deren Mitglieder (weit weg vom »einfachen Mann« auf der Straße) in Wolkenkratzern leben und Kokain konsumieren: »Doch sie halten an den Fäden fest, sie wollen niemals loslassen/

Lobbygruppen, oberste Etage, Koksnasen«. Ihre globale Macht ermöglicht es ihnen sogar, den Präsidenten der USA zu steuern. Sofern dieser sich dem Willen der Elite nicht beugt, wird er eliminiert: »Ihr wisst es nur noch nicht, seht jetzt ein« Präsident, er ist schwarz/ USA, er hätt« es nie geschafft, hätten sie ihn nicht bezahlt/ Er muss das machen was sie sagen, sie denken an Kapital/ Wenn er anfängt zu mucken (scheißegal), machen sie ihn kalt«.

Das Musikvideo zu »Fick die Welt« (2011) ist – wie *Fard & Snagas* Musikvideo zu »Amnestie« (2009) – eine Videocollage, bestehend aus teils ikonografischen Bildern von Kriegsverbrechern, Diktatoren, Kriegsschauplätzen, Terroranschlägen, Umweltkatastrophen usw. Sie liefern die Bildsprache zu *Nate57s* Erzählungen und bieten durch ein bestimmtes Text-Bild-Verhältnis weitere Interpretationen an. So wird im Musikvideo für einen kurzen Moment ein Artikel der kanadischen Tageszeitung *The Ottawa Citizen* eingeblendet, der die Überschrift »World's Elite Slip into town for secret meeting« trägt und über ein Bilderberger-Treffen in der Hauptstadt Kanadas im Jahr 2006 berichtet (vgl. *The Ottawa Citizen* 2006). Zudem werden im Musikvideo Textzeilen über den US-Präsidenten, der angeblich der Kontrolle der Finanzelite unterliegt, mit Aufnahmen von Barack Obama im Oval Office unterlegt, unmittelbar gefolgt von einer Grafik, die Paul Wolfowitz mit der Unterschrift »Federal Reserve« zeigen. Anders als die Darstellung es suggeriert, stand Wolfowitz der US-Notenbank *Federal Reserve* nicht vor. Während der Amtszeit von George W. Bush war Wolfowitz zunächst Vizeverteidigungsminister und zwischen 2005 und 2007 Präsident der Weltbank. Dennoch vermittelt *Nate57* den Eindruck, Barack Obama sei eine »Marionette« von Wolfowitz – Sohn jüdischer Einwanderer aus Europa – und der amerikanischen Notenbank.

Zum Ende des Liedes richtet *Nate57* den Fokus wiederholt auf die USA. Diese würden sich durch ihre imperialistische Politik die Welt untertan machen und letztlich die Weltgemeinschaft vernichten (»Imperialisten bauten sich sogar in Deutschland eine Stützung/ GIs in Frankfurt, der Kampf gegen Terrorismus/ Dann legt zuerst die Waffen weg!/ Es fehlt an Überwindung Amerika entscheidet wer hier böse, wer hier gut ist/ Und der Rest der Welt verblutet!«). Ein solcher gegen Amerika gerichteter Antiimperialismus findet sich auch in späteren Veröffentlichungen von *Nate57* wie etwa im Lied »Steine gegen Panzer (Fick die Welt 2)« (2020). Das Nachfolgelied von »Fick die Welt« (2011) stellt ein Zitat von Ulrike Meinhof an den Anfang, eines Gründungsmitglieds der linksterroristischen Roten Armee Fraktion (RAF): »Wirft man einen Stein, so ist das eine strafbare Handlung. Werden tausend Steine geworfen, ist das eine politische Aktion. Zündet man ein Auto an, ist das eine strafbare Handlung. Werden Hunderte von Autos angezündet, ist das eine politische Aktion« (Meinhof zit. n. *Nate57* 2020). Auf diese Weise erhält das Lied von Beginn an eine antiimperialistische, gewaltverherrlichende Rahmung. Zudem wird mit Ulrike Meinhof eine prominente

Sympathisantin des palästinensischen Terrorismus gegen jüdisch-israelische Zivilist:innen während der 1970er Jahre glorifiziert.¹¹

Im weiteren Verlauf des Liedes »Steine gegen Panzer (Fick die Welt 2)« (2020) finden sich dieselben Ideologeme und Weltordnungskritiken wie im Vorgängergesang aus dem Jahr 2011: »Deutschland – immer noch von Amis 'n Stützpunkt, ich schalt nicht stumm/ Milliarden fließen nur für's Blut vergießen, schießen auf Unschuldige, Kollateralschäden bei Zielen, entschieden/ Von Männern hinter Gardinen, die wir nie vor Augen kriegen/ Medien glauben deren eigenen Lügen.« Durch gezielte Medienpropaganda gelinge es einer kleinen Elite, ihre Verantwortlichkeit für Kriege und Krisen zu kaschieren und ihren Plan, die Menschheit zu kontrollieren, weiterzuverfolgen: »Jeder Mensch will Frieden, doch Mächtige können nicht genug kriegen/ Wollen Bevölkerung dezimieren doch mit uns nicht/ Bewerten Personen wie Nutztier, doch das Volk setzt bald ein Schlussstrich.« Im Refrain ruft *Nate57* dazu auf, sich notfalls mit Mitteln der Gewalt gegen die mächtigen Eliten aufzulehnen und deren globale Herrschaft zu brechen:

»[Hook/Refrain]

Wann sind wir endlich frei in diesem Land, Mann?

Bis dahin heißt es, Steine gegen Panzer!

Mit Gewalt, weil ihr euch schon zu lang verschanzt habt

Machen weiter, werfen Steine gegen Panzer!

Sag für wen ihr entscheidet da im Landtag?

Barrikiert deshalb Steine gegen Panzer!

Frag den, ob man aus der Unterschicht 'ne Wahl hat?

Sind frustriert, es heißt Steine gegen Panzer!«

(*Nate57* – »Steine gegen Panzer (Fick die Welt 2)«, 2020)

In Interviews knüpft *Nate57* an diese verschwörungsideologisch aufgeladene Herrschaftskritik an. 2020 äußerte er im Podcast *100 % Realtalk* der beiden Berliner Rapper *B-Lash* und *MC Bogy* Kritik an einem angeblich übergroßen globalen Einfluss mächtiger Familiendynastien: »Sobald sich die Macht konzentriert auf bestimmte Familien oder bestimmte Menschengruppen und so, finde ich es nicht gut« (*Nate57* zit. n. *B-Lash/MC Bogy* 2020c). Wenige Monate später verbreitete er in einem Gespräch mit dem YouTuber *Leon Lovelock* die nachweislich falsche These, dass die amerikanische Notenbank und damit das demokratische System von der »Familie Warburg« kontrolliert werde: »Die amerikanischen Dollars werden zu 51 Prozent von einer Familie gedruckt: der Familie Warburg. [...] Da gibt es eine Familie, der gehört 52 Prozent der Federal Reserve Bank. Und der Rest gehört den Amis, dem Staat. Wirkliche Demokratie herrscht hier nicht« (*Nate57* in *Leon Love-*

11 Zur Bedeutung des Antisemitismus in antiimperialistischen Bewegungen vgl. Salzborn 2018: 89 ff.

lock 2020a: 46 min). Da die in seinen Liedern vertretenen politischen Positionen und Ideologiefragmente mit seinen Interviewaussagen korrespondieren, wird auch abseits der konkreten Inhalte seiner Musik ein Welterschließungsmuster erkennbar, das die komplexen globalen Herrschaftsverhältnisse allein mit dem Handeln mächtiger Finanzeliten erklärt.

8.3.3 *B-Lash* – ein *Truther*¹² aus Berlin Kreuzberg?

Der in Teheran geborene Rapper Yousefali Bidarian Nejad alias *B-Lash* wuchs in Berlin-Kreuzberg auf und machte sich im Laufe der Nullerjahre in der Untergrundszene der Hauptstadt einen Namen. Größere kommerzielle Erfolge blieben *B-Lash*, der bereits zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere Straßenrap mit politischen Inhalten verband, jedoch versagt. Sehr viel größere Aufmerksamkeit erlangte er durch den Hip-Hop-Podcast *100 % Realtalk*, den er fast 15 Jahre nach seiner ersten Veröffentlichung »Regen« (2005) gemeinsam mit dem Berliner Rapper Moritz Christopher Udem alias *MC Bogy* ins Leben rief (siehe Kapitel 8.4.2). Bei *B-Lash*s ersten Veröffentlichungen handelte es sich einerseits um harte Battle-Rap-Lieder (vgl. *B-Lash* – »Murderer«¹³, 2005), andererseits aber auch um politische Texte, die inhaltlich zwischen einem tiefen Zukunftspessimismus (vgl. *B-Lash* – »Spinne«, 2005), sozialer Randständigkeit und persönlichen Krisenerfahrungen changieren. Die Lieder handeln darüber hinaus von allerhand Bewährungsproben, die das Leben auf den Straßen Kreuzbergs bereithält, und zeichnen sich durch eine für den Straßen- beziehungsweise Gangsta-Rap typische kämpferische Haltung zur Welt aus (vgl. *B-Lash* – »1zelkämpfer«, 2005).

Daneben veröffentlichte *B-Lash* Lieder, in denen er seine Perspektive auf die Rolle des Iran in den internationalen Beziehungen darlegt. Seine Vorstellungen von der Entwicklung der Islamischen Republik sowie von deren Position in der internationalen Politik sind maßgeblich geprägt von nationalistischen, antiimperialistischen, antiamerikanischen und verschwörungsideologischen Sichtwei-

12 Bei *Truthern* handelt es sich um Mitglieder verschwörungsideologischer Bewegungen, die sich nach dem 11. September gebildet haben und in der konspirationistischen Deutung der Hintergründe und politischen Folgen der Anschläge ideologisch verbunden sind (vgl. Harambam 2020: 283 ff.).

13 Auffällig sind hier die besonders drastischen Darstellungen sexualisierter und sadistischer Gewalt: »Und piss den Pussys in die Fresse, die so tun als wär'n sie hart/ Ihr seid Transen, ich erdrossel' euch mit Schwanz/ Predator jagt deine Clique von Samen schluckenden Damen Akrobatik praktizierenden, schmierenden, Loch gebenden/ ehrenlosen Pakt von Tieren, stirbt schnell, stirbt alle/ Ich peitsche mit Gürtelschnalle deine Hakennase wieder grade/ und box dir in den Magen bis du Kotze blutest/ Ihr schwulen Scheißbeficker kommt rudelweise/ Ich schneid euch Schweine in Scheiben und steck's euren Schwestern in die Scheiden [...]« (*B-Lash* – »Murderer«, 2005).

sen. So heißt es im Lied »Bust (Tanz den T-Walk)« (2005): »Wer kommt als nächstes dran, Iran? Kommt ruhig ran, ihr Spasten/ Ich sterbe für mein eigenes Land, mit 'ner Knarre in der Hand [...] Denn ich bringe Rap auf ein neues Level und vergewaltige Hater/ Fick auf Amerika, fick auf die Bonzen, fick den Vater des Wählers.« Das Musikvideo zeigt den Rapper – vermutlich Mitte der Nullerjahre – auf einer der jährlich stattfindenden Straßenveranstaltungen zum 1. Mai in Berlin Kreuzberg. Als sich 2012 der Konflikt um das iranische Atomprogramm zuspitzte, veröffentlichte *B-Lash* gemeinsam mit der Rapperin *Pyranja* sowie den Rappern *Holger Burner*, *Chefket* und *Kaveh*¹⁴ das Lied »Iran (Update)« (2012), das den Konflikt zwischen den Westmächten – allen voran USA und Israel – und dem Iran behandelt.¹⁵ Vordergründig richtet sich das Lied gegen eine militärische Intervention jener Westmächte, vor allem aber transportiert es antiamerikanische Ressentiments. Darüber hinaus verharmlost es die Gefahr einer atomaren Aufrüstung durch das iranische Mullah-Regime:

»[...]

Geflohen vor dem CIA, Operation Ajax
Bring die Wahrheit ans Licht, die Liberty-Statue spricht
Jimmy Carters Bitch, die Stimme Satans spricht,
Wenn der Vatikan zum Frieden auffordert
Vertrieben durch Horden, New World Order, kein Krieg ohne Morde
Ob Bibel, ob Thora, ob Shiiten, ob Sunniten, bete für den Frieden,
Bruder, lass' dich niemals unterkriegen
Drei-Stadt-Staat, man weiß, dass es ein satanischer Pakt ist
Vom Demokrat zum Staatsfeind an einem Tag: Mossadegh
Die Bomben fallen, so viele der Nationen schon gestürzt

14 Dabei handelt es sich um den Historiker Kaveh Yazdani, der sich während seiner Zeit als Rapper auch als politischer Aktivist engagierte. 2015 veröffentlichte *Kaveh* gemeinsam mit der Rapperin *Thawra* das Lied »Antideutsche« (2015), in dem u. a. implizit zur Vernichtung des jüdischen Staates Israel aufgerufen wird (siehe Kapitel 10): »Kein Frieden mit dem Apartheidregime/ Freiheit für Falastin, Freiheit für Falastin/ Rote Fahnen über al-Quds und Tal Abib!« (*Thawra & Kaveh* – »Antideutsche/ Taya Falastin«, 2015).

15 Im Begleittext zum Lied auf YouTube heißt es: »Die Drohungen und wirtschaftlichen Sanktionen gegen den Iran werden in den letzten Monaten immer schärfer. Sogenannte Präventivkriege in Afghanistan und Irak haben gezeigt, wie schnell der Westen eingreift, wenn er seine Interessen für gefährdet hält. KAVEH – ein Berliner Rapper mit iranischen Wurzeln – hat sich deshalb entschieden, den Protestsong »HÄNDE WEG VOM IRAN« gegen einen möglichen Präventivschlag der westlichen Mächte zu organisieren. In erster Linie beabsichtigen die beteiligten Künstler dadurch Aufmerksamkeit auf die Gefahren einer vielleicht bald schon bevorstehenden militärischen Intervention zu lenken, unter der vor allem die iranische Zivilbevölkerung zu leiden hätte, die aber auch fatale globale Konsequenzen nach sich ziehen könnte. Unterstützt wurde KAVEH dabei von B-LASH, der den Song zudem produziert hat, PYRANJA, CHEFKET, HOLGER BURNER und DJ WERD« (*Kaveh feat. Pyranja, B-Lash, Holger Burner, Chefket & DJ Werd* 2012).

Manche schnallen schon aus Tradition den Bomben-Gürtel
 Komm' ins Viertel! Die Meinung ist hier: Stoppt den Krieg!
 Weil man auf N24 keine Hoffnung sieht«

(*B-Lash* in *Kaveh*, *Pyranja*, *B-Lash*, *Chefket*, *Holger Burner & DJ Werd* – »Iran (Update)«, 2012)

Im Lied thematisiert *B-Lash* unter anderem die Geschichte politischer Einflussnahme westlicher Geheimdienste im Iran, vermengt diese mit antiamerika-nischen Slogans, konspirationistischen Vorstellungen über ein angeblich von Satanisten kontrolliertes Oberhaupt der katholischen Kirche und New-World-Order-Fantasien (»Geflohen vor dem CIA, Operation Ajax/ Bring die Wahrheit ans Licht, die Liberty-Statue spricht/ Jimmy Carters Bitch, die Stimme Satans spricht/ wenn der Vatikan zum Frieden auffordert/ Vertrieben durch Horden, New World Order, kein Krieg ohne Morde«). Verschwörungsmmythen und allen voran die Vorstellung von satanischen Machtzirkeln tauchen immer wieder in *B-Lashes* Liedern auf wie etwa im Lied »Wargames (Blutige Töne)« (2010):

»[Intro, Originalton von George Bush Senior]

»What is at stake is more than one small country, it is a big idea – a new world order«

[*B-Lash*]

[...]

Manche beten, manche wimmern, sie betäuben deine Sinne
 Du siehst die Menschen wie sie rennen, Sirenen am Himmel
 Konzerne foltern die Natur ohne Pause, erwacht!
 Apokalypse unabwendbar 2008,
 Ist der Mensch erst einmal weg und ziehen die Jahre vorbei
 Erzählen nur noch diese Trümmer von der Sklavenarbeit
 Wenn die Engel nicht mehr fliegen und die Rosen abbrenn'
 Wirst du kapieren, doch leider viel zu spät, doch so ist der Mensch
 Obwohl die Probleme dich lähmen, sagst du halb so wild
 Man wird erzählen, dieses Volk hat sich selbst gekillt

[Hook/Refrain]

Wir sehen War Games – frag' deine Seele
 Stell' dir vor, es ist der letzte Tag deines Lebens
 Soll'n wir fortgehen? Hier als Luzifers Söhne
 Eine Bombe wird gezündet, hör die blutigen Töne«

(*B-Lash* – »Wargames« (Blutige Töne)«, 2010)

Das Lied beginnt mit einer kurzen Sequenz der *State-of-the-Union*-Rede des ehemaligen US-Präsidenten George H. W. Bush aus dem Jahr 1991. Der Ausschnitt im Intro des Liedes »Wargames (Blutige Töne)« (2010) ist der erste Teil eines längeren Satzes, der im Original wie folgt lautet: »What is at stake is more than one

small country, it is a big idea – a new world order where diverse nations are drawn together in common cause to achieve the universal aspirations of mankind: peace and security, freedom and the rule of law. Such is a world worthy of our struggle, and worthy of our children's future« (Bush zit. n. *New York Times* 1991). Bushs Rede, die im amerikanischen Fernsehen übertragen wurde, sollte das Ende des Kalten Krieges markieren und den Führungsanspruch der USA in einer neuen, multipolaren Weltordnung definieren. Verschwörungsgläubige deuten die Rede indes als Ankündigung der Etablierung einer geheimen Weltregierung (vgl. Yablokov 2020: 582). Indem *B-Lash* die Rede Bushs auf einen Halbsatz verkürzt und mit den Worten »it is a big idea – a new world order« enden lässt, insinuiert er, dass die im Liedtext beschriebenen Katastrophenszenarien Anzeichen für die bevorstehende Umsetzung jener »großen Idee« einer New World Order seien. Die Verwendung der Bush-Rede steht zudem in einer Tradition der Verbreitung verschwörungsideologischer Codes im Rap: Bereits 1996 verwendete die amerikanische Conscious-Rap-Formation *Poor Righteous Teachers* dasselbe Zitat im Intro »Who Shot the President (Intro)« (1996) ihres Albums »New World Order« (1996) (siehe Kapitel 4.1.2).¹⁶

Seit Ende der Nullerjahre tauchten immer wieder apokalyptische Erzählungen über die bevorstehende Vernichtung der Menschheit in Texten von *B-Lash* auf. Lieder wie »Endzeit« (2008) oder »Die Endzeit naht« (2012) handeln vom Niedergang der Zivilisation durch Krisen, Konflikte und Umweltkatastrophen:

»[...]

ich bin ein Christ und doch ein Typ der nehmen und nicht geben will
 ich fälschte Schriften, halt das Wissen streng geheim
 Erschaff' durch Zinsen das System der Sklaverei
 ich infizierte euren Impfstoff, vergiftete das Wasser
 Schoss' die Chemtrails in die Luft und bombte Basra, denn Angst war
 bloß ein Mittel für den Zweck, um euch zu beugen
 Was ist los? Bist du von der Welt enttäuscht?
 Als der Herr die Welt erschuf, da erschuf er auch dich
 Die anderen nennen mich Belzebub, aber du nennst mich Ich
 Der Architekt der Matrix, die Wurzel alles Bösen
 Ist versteckt in deinem Herzen es wird Zeit dich jetzt zu lösen
 Ist es fünf vor zwölf? Nein es ist drei vor zwölf
 Ist es demnach schon zu spät? es tut mir leid

16 Darin ist folgender Ausschnitt der Rede von George H. W. Bush zu hören: »We are Americans, part of something larger than ourselves. For two centuries, we've done the hard work of freedom. And tonight, we lead the world in facing down a threat to decency and humanity. What is at stake is more than one small country; it is a big idea: a new world order« (*Poor Righteous Teachers* – »Who Shot the President [Intro]«, 1996).

Es wird wohl niemals mehr so wie es war
 das ist die letzte Chance zur wahren Reinkarnation die letzte Renaissance«
 (B-Lash – »Endzeit«, 2008)

Im Lied rappt B-Lash aus der Perspektive des Teufels, dessen Ziel es ist, Unheil in der Welt anzurichten. Ähnlich wie *Fard & Snaga* in »Carpe Diem« (2014) beschreibt B-Lash das unaufhörliche Treiben einer bösen Macht, die letztlich jedem Menschen innewohnt (»Als der Herr die Welt erschuf, da erschuf er auch dich/ Die anderen nennen mich Beelzebub, aber du nennst mich Ich«). Zudem finden sich diverse Referenzen auf moderne, teils popkulturell vermittelte Vorstellungen einer Superverschörung, darunter die über den Hollywood-Blockbuster »Matrix« (1999) popularisierte Verschwörungserzählung vom Gefangensein der Menschheit in einer Computersimulation. Ebenso finden sich im Liedtext Hinweise auf konspirationistische Erzählungen von der Vergiftung der Menschen durch sogenannte *Chemtrails*. Auch in der Covergestaltung des Albums »Tränen« (2010) finden sich verschwörungsideologische Symbole: Es zeigt einen Teppich, in dessen Mitte die Pyramide und das sogenannte allsehende Auge der Ein-Dollar-Note platziert ist (vgl. B-Lash 2010).

Im Verlauf seiner Rap-Karriere machte B-Lash verschwörungsideologische Narrative zum zentralen Gegenstand seiner Lieder und Musikvideos. So enthält etwa das Lied »Aus der Dunkelheit steigen wir auf« (2017) eine Fülle von Bezugnahmen auf die vermeintliche globale Macht von Geheimgesellschaften:

»Der Vatikan zelebriert das Ritual mit Satans Weihrauch
 Karl Marx, Adam Weishaupt
 [?] harter Zeitraum
 Die Nase voll mit dem Feinstaub
 Alter scheiß drauf, Beelzebubs Kreislauf
 Die Lage: Alptraum
 Die Tochter flieht vor dem Vater, reißt aus
 Politik, Kinder pornos mit Dukaten Freikauf
 Die Luft verseucht, Gestank wie auf'nem Scheißhaus
 Chemtrails, Fukushima, Gas, Junge, Treibhaus
 Der Phoenix steigt aus dem Blut in der Nacht auf
 Willkommen in Luzifers Schlachthaus
 Silverstein hat Freude an dem Krieg
 Er profitiert, freier Fall, Gebäude Nr. 7
 [...]«
 (B-Lash – »Aus der Dunkelheit steigen wir auf«, 2017)

Im Lied reihen sich schlagwortartige Referenzen auf unterschiedliche Verschwörungsnarrative aneinander: Der Vatikan werde durch Satanisten kontrolliert, die

darüber hinaus mit Karl Marx und dem Gründer des Illuminaten-Ordens, Adam Weishaupt, in Verbindung gebracht werden («Der Vatikan zelebriert das Ritual mit Satans Weihrauch/ Karl Marx, Adam Weishaupt»). Das Musikvideo unterlegt den Text mit kurzen Videosequenzen und Bildern, darunter Fotomontagen der Päpste Benedikt und Franziskus, die darauf jeweils mit der sogenannten *Mano cornuta* beziehungsweise dem *Teufelsgruß* zu sehen sind (vgl. *B-Lash* 2017e). Im Text-Bild-Verhältnis offenbaren sich zudem Anspielungen auf antisemitische Verschwörungsmymen. Auf die Darstellung der beiden Päpste folgt eine Grafik, in der eine Art Stammbaum zu sehen ist, der impliziert, dass Jüdinnen und Juden – darunter Karl Marx und Mitglieder der Familie Rothschild – für die Entstehung sowohl des Kommunismus als auch des Kapitalismus verantwortlich seien.¹⁷

Auch die Textzeile »Silverstein hat Freude an dem Krieg/ Er profitiert, freier Fall, Gebäude Nr. 7« enthält antisemitisches Deutungspotenzial. Der Einsturz des Gebäudes Nr. 7 des New Yorker World Trade Centers nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 dient Verschwörungsgläubigen als vermeintlicher Beleg dafür, dass es sich dabei um eine sogenannte False-Flag-Operation gehandelt habe. Das Gebäude selbst wurde nicht von den beiden Flugzeugen getroffen, geriet aber durch brennende Trümmerteile in Brand und stürzte in der Folge in sich zusammen. Ein Expertenbericht bestätigte, dass der mehrstündige Brand das Gebäude zum Einsturz gebracht hatte (vgl. Mcallister et al. 2012). In konspiratorischen Kreisen kursieren jedoch diverse antisemitische Verschwörungsnarrative über den damaligen Pächter des World Trade Center, Larry Silverstein. Besonders in rechtsextremen Publikationen wurde betont, dass es sich bei Silverstein um einen jüdischen Unternehmer handele, und zudem die Behauptung verbreitet, dieser habe sich durch unternehmerisches Kalkül gezielt an den Anschlägen bereichert (vgl. Jaecker 2004: 74 ff. u. 86). An jene historisch tradierten antisemitischen Imaginationen von geldgierigen und skrupellosen Juden, die aus Kriegen und Krisen Profit zu ziehen versuchen (vgl. Pomplun 2010: 181), knüpft somit auch *B-Lash* – ob intendiert oder nicht – an, indem er behauptet: »Silverstein hat Freude am Krieg/ Er profitiert, freier Fall, Gebäude Nr. 7«.

Die gegen ihn erhobenen Antisemitismusvorwürfe griff *B-Lash* zuletzt auf seinem Album »Am seidenen Faden« (2022) auf: »Diese Industrie, ein Hund der immer bellen will/ 'ne Kugel in dein Weltbild/ Sie sagen ich hass« Deutsche und die Juden/ bin Rebell Bitch« (*B-Lash* 2021e: ab 07:30 min). Anstatt die Vorwürfe zurückzuweisen, integriert *B-Lash* sie in seine Selbstinszenierung als furchtloser Kämpfer gegen die Musikindustrie und den gesellschaftlichen Mainstream. Auf diese Weise erscheint der Antisemitismus als Form von Rebellion und die Vor-

17 Die Grafik zirkuliert im Internet und ist unter folgendem Link einsehbar: <https://i.imgur.com/qTCxmks.jpg>.

würfe werden von *B-Lash* als Beleg für seine vermeintliche Außenseiterposition angeführt. Doch nicht nur in seinen Liedern offenbaren sich antisemitische und verschwörungsideologische Ideologeme. Auch *B-Lashs* Interviews und öffentliche Äußerungen weisen darauf hin, dass es sich bei seinen konspirationistischen Weltdeutungen um tiefsitzende politische Überzeugungen zu handeln scheint. In einem Videointerview, dass *B-Lash* 2010 auf seinem *YouTUBE*-Kanal veröffentlichte, behauptete er, dass Jugendliche durch gelenkte Medien manipuliert würden. Zudem machte er die Mitglieder des G8-Treffens verächtlich, indem er ihnen Neigungen zu bestimmten (homo)sexuellen Praktiken andichtete, und empfahl verschwörungsideologische Filme, in denen die Anschläge vom 11. September als sogenannter *Inside Job* präsentiert wurden (vgl. *B-Lash* 2011 [2007]).¹⁸ Solche Videos und Pseudodokumentationen älteren Datums scheinen für *B-Lash* kaum an Aktualität eingebüßt zu haben. 2021 postete er das Videointerview auf seinem Instagram-Kanal, um sein Album »Am seidenen Faden« (2021) zu bewerben, und fügte an: »Vor ziemlich genau 15 Jahren stellte sich mir die Frage ob ich es riskieren will alleine gegen »das Monster« in den Krieg zu ziehen. Ich denke es ist mittlerweile klar wie die Entscheidung ausfiel [lachender Smiley] Manche sagen, dass ich dadurch »meine Karrie« in den Sand gesetzt habe, aber um es in den Worten von Elton John zu sagen – I’m still Standing. #StärkerDennJe #Unzerstörbar #Adamantium #AmEndeDesTages kommt #AmSeidenenFaden [Zit. im Orig.]« (*B-Lash* 2021)

Im Laufe seiner Karriere thematisierte *B-Lash* seinen Glauben an die weltweiten Machenschaften einer im Geheimen agierenden Machtelite verstärkt in Pod-

18 Im Videointerview äußert sich *B-Lash* wie folgt: »Dieser Druck, der auf den Jugendlichen herrscht durch außen, den sie selber gar nicht erst checken können, weil sie einfach viel zu jung sind und so. Die mediale Lenkung usw. ist viel größer geworden. Man wächst nicht mehr ganz so frei, denke ich mal. Mit jedem Jahr wird es immer beschissener, weißt du? So alles in allem, die Jugend heute hat es ein bisschen schwerer als damals. [...] Diese G8-Scheiße, das war ja alles für den Arsch. Die haben sich da alle tagelang den kleinen Finger in den Arsch gesteckt und haben sich gefreut. [...] Eine Sache muss ich auf jeden Fall loswerden. Ihr müsst auf jeden Fall das hier supporten, Alter. Das liegt mir sehr krass am Herzen [hält T-Shirt hoch, auf dem »Support Loose Change« steht, Anm. d. Verf.] Das ist Loose Change. Ihr müsst auf jeden Fall euch diesen Film angucken. Das ist eine Sache von Leuten, die aus Amerika sind, aber das wird auch von Berliner Leuten unterstützt. Wenn ihr mal am Hackeschen Markt seid, dann geht auf jeden Fall Rochstraße Str. 3 ins Café rein. Dort werden die DVDs gratis verteilt. Das ist halt eine Sache von Politik der Amerikaner. Dort wird halt wirklich in Fakten erzählt, warum du vielleicht wirklich mal George W. mit dem Hitler vergleichen solltest. Warum du Fragen solltest, auch wenn du mich jetzt als Verschwörungstheoretiker oder so siehst. Da solltest du deinen eigenen Augen wenigsten glauben. Da solltest du dir auf jeden Fall diesen Film angucken: Loose Change. Dort gibt es auf jeden Fall harte Fakten, Alter. Sehr harte Fakten. Das fängt davon an, wie George Bush sein Großvater mit Nazi-Geld begonnen hat, sein Imperium aufzubauen. Dass er so gesehen ein Nazi war, so richtig. Bis zu den Einstürzen der World-Trade-Center-Türme usw. usf., um eine Legitimation zu haben, um die islamischen Völker anzugreifen« (*B-Lash* 2011 [2007]).

casts und Videointerviews. In den vergangenen Jahren trat er vor allem als Podcaster (*Megafon*, *100 % Realtalk*) in Erscheinung und verbreitete in diesen Formaten immer wieder seine verschwörungsideologische Weltansicht (siehe dazu ausführlich Kapitel 8.3.3). Die öffentlichen Äußerungen von Rappern wie *B-Lash*, *Fard & Snaga* oder *Nate57* machen deutlich, dass sie verschwörungsideologische Ideologeme nicht nur über ihre Musik vermitteln. Ihre konspirationistische Perspektive auf das Weltgeschehen äußern sie wesentlich ausführlicher in Talk- und Interviewformaten. Diese gilt es im Folgenden näher in den Blick zu nehmen.

8.4 »Wir philosophieren doch nur!« – Verschwörungsideologien als Kernelement von Hip-Hop-Interviews

Konspirationistische Weltdeutungen, Verschwörungsmythen sowie verschwörungsideologische Codes und Metaphern zeigen sich nicht nur in den Liedtexten bekannter Rapper. Vielmehr finden sich neben den eher fragmentarischen Bezugnahmen auf Verschwörungsnarrative in Liedern und Musikvideos weitaus explizitere und umfassendere Äußerungen dieser Art in Interviews mit bekannten Genrevertretern. In der freien Rede treten verschwörungsideologische Argumentationsmuster und Ressentiments zum Vorschein, die in Liedtexten oft nur implizit und andeutungsweise vermittelt werden. Seit Beginn der 2010er Jahre entwickelten sich abseits etablierter Hip-Hop-Medien wie *Juice* (1997 bis 2019), *rap.de* (Anfang 2000 bis 2020) oder *hiphop.de* (ab 2006) diverse Videointerviewformate, deren Inhalte vor allem über *YouTube* und andere soziale Medien Verbreitung finden. Neuere Formate wie *TV Strassensound* orientieren sich kaum an den Kriterien eines kritischen Journalismus, fungieren aber als zunehmend wichtige Stichwortgeber und Plattformen für Rapper und andere Akteure der deutschsprachigen Rap-Szene. Seit der Mitte des Jahrzehnts lässt sich beobachten, dass *YouTube*-Formate wie *TV Strassensound* und allen voran *100 % Realtalk* (*B-Lash* und *MC Bogy*), *Komm ins Café* (*Leon Lovelock*) oder *Ali therapiert* (*Ali Bumaye*) immer wieder Verschwörungsnarrative in den Mittelpunkt ihrer Videointerviews rückten. Aufgrund ihrer teils beträchtlichen Reichweite – Videos und Videosequenzen finden auch über soziale Medien wie *Facebook*, *Instagram* und *TikTok* Verbreitung – bilden sie im Folgenden einen besonderen Schwerpunkt der Analyse.

8.4.1 *TV-Strassensound* als Wegbereiter für verschwörungsideologische Hip-Hop-Interviews

Im Mai 2014 veröffentlichte das drei Jahre zuvor gegründete *YouTube*-Portal *TV Strassensound* ein Interview mit *Kollegah* und versah das Video mit folgendem Titel: »KOLLEGAH STATEMENT: Illuminati in der Musik, Verschwörungstheorien, Jugend verdirbt, Michael Jackson« (vgl. *TV Strassensound* 2014a). Bereits anhand der Schlagworte im Titel wird erkennbar, dass Verschwörungsmythen im Interview einen zentralen Themenschwerpunkt bildeten. Dies lag nicht zuletzt am Interviewer Davud Shadab, der *Kollegah* gezielt nach verschwörungsideologischen Codes in seinen Liedern fragte:

[Davud Shadab] Was hast du in einer der Boss-Erfolge [sic], also in einer der ersten gemacht, wo du Geld gespendet hast? Zum Beispiel von den ersten *YouTube*-Einnahmen, von dem *NWO*-Ding?

[*Kollegah*] Das ist eine Kleinigkeit so, aber ... Und ich will damit auch um Gottes Willen nicht mein Business pushen oder mein Image. Das habe ich auch gar nicht nötig, und das passt auch gar nicht zu meinem Image. Ich hab eigentlich genau das entgegengesetzte Image. In Tracks bin ich der Überboss, der sich vergoldete Privatjets kauft. Eigentlich passt das gar nicht. Aber, mein Gott, ich bin mittlerweile ein erwachsener Mann. Und ich habe meine Prinzipien. Und ich versuche halt echt, trotzdem mal hier und da ein Zeichen zu setzen, und den ein oder anderen zu inspirieren. Weil das kann dann eine Kettenreaktion auslösen. Auch diese Spendenaktion, die ich jetzt auch gar nicht mehr so irgendwie hochloben will. Aber es ist tatsächlich so, dass sich da sehr, sehr viele Leute daraufhin gemeldet haben bei der Organisation und auch gespendet haben. Und dann hast du einen Mehrwert, der ist für mich schon gerechtfertigt, dass ich ab und zu sowas in die Öffentlichkeit trage, weil ich denke, damit kann ich mehr erreichen, als wenn ich alles komplett verheimliche und sage: »Och ja, ich mache das einfach so und rede nicht drüber.« Weil ich bin in der Öffentlichkeit und ich bin eine öffentliche Person, und es gibt genug Leute im öffentlichen Leben, die ein Scheißvorbild sind. Ich will gar nicht das überkrasse Vorbild sein, aber wir haben echt eine Zeit, wo 90 Prozent aller Künstler, ob Amerika oder Deutschland, den Materialismus so glorifizieren, dass ich versuche, da einfach mal hier und da einen Gegenpol zu setzen.

[Davud Shadab] Das ist auf jeden Fall eine sehr ausschweifende Antwort. Eine ernste Antwort. Ok, klar, warum nicht? Es stimmt ja auch. Gibt es da irgendwen explizit, den du da meinst, im internationalen Bereich zum Beispiel?

[*Kollegah*] Ach, die ganzen Amis. Guck die dir doch an. Ist traurig, aber so ist die Welt. Die Musikindustrie in Amerika funktioniert auch nochmal anders, ich mein, da musst du dich viel mehr anpassen. Und da sind halt Machthaber im Hintergrund, die genau dir vorschreiben, was du jetzt in deine Tracks für Themen packst. Das ist halt einfach so. Und das hat auch nichts mehr mit einer Verschwörungstheorie oder Illuminaten zu tun. Es ist einfach so. Weil Musik einfach ein krasses Mittel dazu ist, vor allem die heranwachsenden Generationen, die Jugend, zu beeinflussen, auf eine manipulative Art. Und wenn du dir die Entwicklungen in der Musik in den

letzten 15 Jahren mal anschaut, die Inhalte, die da vermittelt werden. Es wird immer verdorben. Es wird immer mehr auf Gewalt [sic]. Unmoralische Sachen. Alle werden zur Schlampe. Ob das Rihanna ist, Christina Aguilera, Britney Spears, alle werden zur Schlampe. Ich will gar nicht auf Spießer machen oder auf was weiß ich. Aber diese Entwicklung ist sehr, sehr krass und die hat einen sehr, sehr negativen Einfluss auf die Jugend. Die Jugend verdirbt. Das ist in Amerika viel krasser. Und ein Künstler in Deutschland kann sich noch viel freier entfalten, weil das nicht so eine Milliardenindustrie ist und du einfach nicht so eine Reichweite hast. Amerika ist ein viel größerer Kontinent, und allein durch die Sprache hast du ja Einfluss auf die ganze Welt. Deshalb ist es für diese Leute in dieser Industrie, die dahinterstecken, auch viel wichtiger, dass die genau entscheiden, was für Inhalte die Künstler transportieren in die Öffentlichkeit. Deshalb findest du sowas überhaupt ... fast gar nicht mehr, wie das, was es früher gab, von Michael Jackson, positive Botschaften. ›Heal the World‹, ›Save the Children‹, ›Earth Song‹, solche Sachen, die findest du ja überhaupt nicht mehr. Du findest Sadomaso, Satanismus, Gewaltorgien, den ganzen Kram. Wie gesagt, ohne dass ich jetzt hier echt auf Verschwörer machen will oder sage: ›Ey, die Illuminaten in der Musikindustrie.‹ Alles Ansichtssache. Kann im Endeffekt keiner was drüber sagen. Aber man sieht ganz klar, objektiv, diese Entwicklung, die immer mehr in dieses unmoralische Negative geht. Und wir in Deutschland haben das Glück, dass die Musikindustrie nicht so krass kontrolliert ist. Einfach wie gesagt, weil es nicht so ein Milliardenbusiness ist und nicht so einen Rieseneinfluss auf die Welt hat. Dass ich versuche, hier und da zu nutzen diese Freiheit, die man hat, wirklich positive Werte oder Dinge, hinter denen ich stehe, Prinzipien den Leuten mitzugeben. Das siehst du dann in Songs wie ›NWO‹ oder ›Du bist Boss‹. Und klar gibt es dann immer noch Leute, die sagen: ›Ey, der macht hier einfach nur Business-Moves und das ist berechnend [sic].‹ Aber ich glaube, gerade bei einem Song wie ›Du bist Boss‹ merkst du einfach, dass es authentisch ist und dass es von Herzen kommt. Ich glaube, die Leute merken das, weil das ist ein Song ... Das ist, glaube ich neben ›Sommer‹, so einer meiner realsten Songs. Und den habe ich aufgenommen vor bestimmt acht Monaten. Aber bis heute, jedes Mal, wenn ich den höre, kriege ich Gänsehaut und bin kurz vor dem Heulen, weil er genau das widerspiegelt, was meine wahre Person einfach denkt und was für Prinzipien ich habe.

[Davud Shadab] Du hast Songs released, wie du vorhin schon gesagt hast, dieses ›King‹-Ding, ›AKs im Wandschrank‹, ›Alpha‹. Und dann kam jetzt dieses ›Du bist Boss‹-Ding. Und da sagst du zum Beispiel, man soll eine Frau ehren, man soll sie behüten und sowas. Das ist voll so etwas Gegenteiliges eigentlich. Aber hiermit hast du ja gezeigt, dass du den Leuten eine Message mitgeben willst. Und in letzter Zeit sieht man dich oft mit diesen Killuminati-Shirts, also Pullis. Und seit dem Track ›NWO‹, New World Order, dachten viele Leute irgendwie ... Also ich habe die Kommentare mir wirklich durchgelesen. Einige schreiben: ›Dreht Kollegah völlig ab?‹ Der andere sagt: ›Alter, er hat übertrieben recht.‹ Ein Kommentar war sehr, sehr beeindruckend. Da stand wirklich: ›Kollegah wird langsam gefährlich.‹ Nicht so gefährlich, sondern gefährlich, von wegen Meinungsgeber.

[Kollegah] Ist auch so. Ohne mich jetzt hier hochpushen zu wollen, aber ich habe mittlerweile eine Mega-Reichweite. Und klar, das wird nicht gern gesehen. Ich sage jetzt nicht, dass ich in übelster Todesangst leben muss, weil Leute mich verfolgen und mich abknallen wollen, wie Tupac oder so. Auf gar keinen Fall. Es gibt aber schon Tendenzen, die ich wirklich beobachte, wo da versucht wird ... Komm, das glaubt mir jetzt eh keiner. Ist mir im Endeffekt scheißegal. Der Punkt ist, ich werde damit weitermachen ...

[Davud Shadab] Erzähl mal ruhig so eine Geschichte ...

[Kollegah] Das ist ein Thema, [da] möchte ich gar nicht drüber reden. Weil es wird eh Leute geben, die sagen: ›Der saugt sich irgendeine Scheiße aus den Fingern, der alte Image-Rapper.‹ Ich habe da gar kein Bock drauf. Ich versuche einfach die Songs zu machen hier und da, hinter denen ich wirklich stehe. Und versuche damit was Positives zu bewirken, so lang es geht. Und ich werde auch damit niemals aufhören. Und egal, wer da was dagegen hat oder egal, was einer da sagt: ›Ey, der macht das aus Berechnung.‹ Oder wenn einer sagt: ›Ey mach mal lieber solche Musik.‹ Ich mache das, was ich will. Und ich mache das, wohinter ich stehe. Und das wird immer so sein. Und ich werde das auch nie ... Auch wenn ich dabei draufgehe oder mir irgendwas zustoßen sollte, ist mir scheißegal. Weil es geht nicht nur um ein sicheres Leben und um Geld verdienen. Weil Geld nimmst du nicht mit ins Grab. Du nimmst nichts Materielles, was aus Atomen aufgebaut ist, mit in dein Grab, sondern deine Taten. Das ist im Endeffekt das, was zählt. Deswegen: Jeder kann kommen, ich fick die alle weg, ist mir scheißegal.

[Davud Shadab] Also, ich habe auch oft gehört, dass Leute, wenn die wirklich so richtig bekannt wurden, dass da Leute kamen und denen Verträge vorgelegt haben. Seien es Major-Verträge und wo dann einzelne Tracks verboten wurden. So: ›Nee, der kommt auf gar keinen Fall raus.‹ Waren das solche Strömungen?

[Kollegah] Ey, lassen wir das Thema einfach, weil ich will dieses ganze Verschwörungsthema gar nicht so ausreizen. Weil keiner der da wirklich so drinsteckt, kann sich da ein richtiges Urteil drüber bilden. Man kann anhand objektiver Betrachtungsweise [sic] an bestimmten Entwicklungen und Fakten sich so ein Puzzle zusammenreimen. Aber ich hab auch echt kein Bock, dass die Leute jetzt sagen: ›Oh, der Kollegah macht jetzt auch Tupac.‹ Um Gottes Willen man. Ich versuche einfach nur meine geringe Macht, die ich habe, durch meine Reichweite und durch meine gewisse Vorbildfunktion, ein bisschen positiv zu nutzen. Das ist alles was ich will und mehr nicht.

[Davud Shadab] Deshalb, Leute, gebt euch den Track ›NWO‹ und hört ihn euch drei, bis viermal an. Dann bekommt ihr vielleicht mehr mit von Kollegah, was er denkt und was er fühlt. Die Frage ›King of Rap‹ vs. ›King of Pop‹. Michael Jackson released am gleichen Tag. Er nicht. Er ist tot, aber sein Label hat das so veranlasst. Wird das nur in Deutschland released oder international? Weißt du das?

[Kollegah] Das weiß ich gar nicht. Da habe ich mich gar nicht genau mit beschäftigt. Ich glaube auch international, da bin ich mir aber nicht hundertprozentig sicher. Kann auch sein, dass sie es nur für den deutschen Markt gemacht haben ...

[Davud Shadab] ... dann ist wirklich dreckig.

[Kollegah] ... um dem Boss die Eins nicht zu gönnen. Deswegen sage ich auch immer: ›Da müssen wir dagegenhalten, Freunde.‹ Denn im Endeffekt ist das versuchte Sabotage von den Strippenziehern da im Hintergrund. Und ja ... Michael Jackson hat großartige Musik gemacht, muss man ganz klar sagen. Ich war schon als Kind großer Michael-Jackson-Fan. Und ich habe auch gehört, dass das Album ein paar neue Songs enthalten soll. Ich weiß es nicht so ganz. Auf jeden Fall müssen wir trotzdem ein Zeichen setzen, weil das ein kalkulierter Move ist von den Leuten,

um mich einfach ... Ich werde gut verkaufen, Gott sei Dank. Aber trotzdem, wenn ich die Eins nicht schaffen sollte, ist es schon so ein Dämpfer nach außen hin.

[Davud Shadab] Aber gegen Michael Jackson ist echt keine Schande.

[*Kollegah*] Ist zwar keine Schande, aber es ist einfach ein dreckiger Move von diesen Leuten. Natürlich glaubt mir keiner, dass jetzt irgendwie extra gemacht wurde. Aber warum kommt auf einmal aus dem Nichts auf einmal ein Michael-Jackson-Album am selben Release-Tag, wo ich release? Deswegen kann ich nur an alle meine Supporte appellieren: Lasst uns da echt Gas geben. [...]«

(TV *Strassensound* 2014a)

Im Interview beschreibt *Kollegah* seine Wahrnehmung der Machtmechanismen in der Musikindustrie. Ihm zufolge ist die amerikanische Musikbranche eine von »Machthaber[n] im Hintergrund« (*Kollegah* zit. n. TV *Strassensound* 2014a: ab 2:50 min) kontrollierte Industrie, die darauf abziele, Jugendliche – durch inhaltliche Vorgaben für Musiker:innen – »auf eine manipulative Art« (ebd.) zu beeinflussen. Eine deutliche Abgrenzung vom Verschwörungsglauben vollzieht *Kollegah* dabei nicht: »Ohne dass ich hier jetzt auf Verschwörer machen will oder sage: ›Hey, die Illuminaten in der Musikindustrie.« Alles Ansichtssache, kann im Endeffekt keiner was drüber sagen, aber man sieht ganz klar objektiv diese Entwicklung« (ebd.: ab 4:33 min). Die von ihm wahrgenommenen Verschwörungen in der Musikindustrie und die damit einhergehende Einflussnahme nicht benannter Akteure (»Strippenzieher da im Hintergrund«) veranlassen *Kollegah* schließlich zu folgendem Fazit: »Ich will dieses ganze Verschwörungsthema gar nicht ausreizen, weil keiner, der da wirklich drin steckt, kann sich ein Urteil drüber bilden« (ebd.: ab 8:40 min). Obgleich *Kollegah* vorgibt, nicht näher auf die vermeintlichen Verschwörungen innerhalb der Musikindustrie eingehen zu wollen, tut er es eben doch, indem er sich selbst als Opfer konspirativer Machenschaften darstellt. So behauptet er, die Veröffentlichung des Albums von Michael Jackson sei »ein kalkulierter Move« (ebd.), um den Erfolg seines Albums zu schmälern. Auf diese Weise inszeniert sich *Kollegah* als scheinbar besonders bedeutsamer Akteur innerhalb der Musikindustrie, der von angeblichen Strippenziehern im Hintergrund an seinem Erfolg gehindert werden soll. Mit Liedern wie »NWO« (2013) (siehe Kapitel 6.2.3), so pflichtet ihm auch Interviewer Davud Shadab bei, werde er für die Verschwörer ein gefährlicher Meinungsgeber. Hieran wird deutlich, dass Shadab *Kollegah* vor allem in seinen Positionen bestärkt, anstatt diese kritisch zu hinterfragen. Shadabs Interviewführung ist rein affirmativ: Er fungiert vor allem als Stichwortgeber und nicht als kritischer Journalist, der das Gesagte anzweifelt, einordnet, hinterfragt oder gar zurückweist. Stattdessen bestätigt er *Kollegahs* Thesen, lenkt das Thema auf Verschwörungsideologien (»Erzähl mal ruhig so eine Geschichte ...«) und fordert

die Zuschauer:innen dazu auf, die konspirationistischen Lieder gleich mehrfach zu hören, um deren Inhalte zu verinnerlichen: »Deshalb Leute, gebt euch den Track ›NWO‹ und hört ihn euch drei, bis viermal an. Dann bekommt ihr vielleicht mehr mit von Kollegah, was er denkt und was er fühlt« (ebd.).

Diese Art der Interviewführung lässt sich auch bei anderen Moderatoren von TV *StrassenSound* beobachten. Einer von ihnen ist der 1979 in Berlin geborene Gangsta-Rapper Moritz Christopher Udem alias *MC Bogy*. Ende der 1990er Jahre veröffentlichte er Musik über das Berliner Independent-Label *Bassboxxxx* und machte sich fortan in der lokalen Untergrund-Rap-Szene einen Namen. Im Verlauf seiner Karriere geriet *MC Bogy* mehrfach mit dem Gesetz in Konflikt und wurde 2011 schließlich zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt (vgl. *Hiphop.de* 2011). In Interviews berichtete *MC Bogy* zudem über Depressionen, Psychosen und Suchterkrankungen (vgl. Dillmann 2018), die er auch in seinen Liedern thematisierte (z. B. *MC Bogy feat. Jonesman* – »Ein Engel wie du«, 2008). Bereits *MC Bogy*s frühe Lieder im Stil eines aggressiven Battle- und Straßen-Rap waren durch eine besonders gewaltgeladene Rhetorik gekennzeichnet. Alben wie »Willkommen in Abschaumcity« (2007), das 2007 auf dem Gangsta-Rap-Label *Aggro Berlin* veröffentlicht wurde, zeigen zudem, dass *MC Bogy* im Laufe seiner Karriere Unterstützung durch unzählige Berliner Rapper erfuhr. Auf der Liste der Kollaborationen und Gastauftritte finden sich etwa lokale Untergrundgrößen wie *MC Basstard* oder Dennis Cuspert alias *Desodogg*, der ab 2010 zum wichtigen Protagonisten der deutschen Dschihadistenszene aufstieg und wenig später als zentrale Figur der Terrorgruppe Islamischer Staat (IS) weltweit Bekanntheit erlangte (vgl. Said 2014: 121 ff.). Aber auch Stars der Rap-Szene wie etwa *Massiv* (*MC Bogy feat. Massiv* – »Schon bald«, 2005) und nicht zuletzt *Sido* (*MC Bogy feat. Sido* – »Mach dir keinen Kopf«, 2005) veröffentlichten zu Beginn ihrer Karriere Lieder mit *MC Bogy*. Neben metaphorischen Referenzen auf die Shoah wie »Das hier ist Holocaust-Rap« (*MC Bogy* – »Abschaumcity Blues«, 2007) findet sich in seinen Liedern auch die Textzeile »Ich will Cash wie ein Yahudi und ficke Modelchicks« (*MC Bogy* – »Interlude«, 2008), die antisemitische Ressentiments transportiert.

Zwar konnte *MC Bogy* in seiner zwei Jahrzehnte dauernden Karriere bislang keine größeren kommerziellen Erfolge erzielen, er pflegte jedoch sein Image als Berliner Untergrundlegende, das ihm zuletzt zu Gastauftritten in der Netflix-Produktion »Skylines« (2019) und der Serie »Para – Wir sind King« (2021) verhalf. 2019 fungierte er gemeinsam mit der bekannten TV-Moderatorin Paulina Rojinski als Co-Moderator der Hip-Hop-Sendung *Yo! MTV Raps*. Nachdem die für das Format verantwortliche Produktionsfirma jedoch die Zusammenarbeit mit *MC Bogy* beendet hatte, inszenierte sich der Rapper als Opfer einer Medienverschwörung. In sozialen Netzwerken verbreitete er die Behauptung, der jüdische Rapper und Aktivist *Ben Salomo* hätte mit finanzieller Unterstützung einer »reichen Lobby« (*MC*

Bogy 2021) für seine Absetzung als Moderator gesorgt.¹⁹ Damit bediente *MC Bogy* das antisemitische Narrativ einer ökonomisch mächtigen jüdischen Lobby, die Einfluss auf den Mediensektor nimmt.²⁰ Dass *MC Bogy* auch in seiner Rolle als *TV-Strassensound*-Moderator judenfeindliche Narrative verbreitete, zeigt ein Interview, das er 2017 mit dem Rapper *Massiv* für das Portal führte. Als beide auf die Bedeutung von Religion in *Massivs* Leben zu sprechen kommen, kommt es zu folgendem Dialog:

»[*MC Bogy*]: Meinst du nicht, dass auch so ein bisschen Gott, der dich so positiv geprägt hat?

[*Massiv*]: Genau.

[*MC Bogy*]: Meinst du nicht, dass Leute, die den Teufel anbeten, so Zionisten oder so, würden ganz andere Musik doch sicherlich machen, ohne Seele?

[*Massiv*]: Natürlich. Ich sag das jetzt nicht gerne. Aber es ist einfach so wie es ist. Ich bete seit drei Jahren, hab den Weg zu meinem Glauben gefunden. [Zit. im. Orig.]«

(*TV Strassensound* 2017)

In dieser Sequenz setzt *MC Bogy* Vertreter:innen des Zionismus – der jüdischen National- und Emanzipationsbewegung – mit Teufelsanbetern gleich, die

19 Ausgangspunkt für die Aussage war die Diskussion um die Bewegung #deutschrapmetoo, die sexualisierte Übergriffe durch Rapper kritisierte. *MC Bogy* verteidigte die Rapper *Samra* sowie *Cashmo*, die Vorwürfe mutmaßlich betroffener Frauen öffentlich zurückwiesen und stattdessen gegen sie agitierten und polemisierten. Der gesamte Post von *MC Bogy* lautet wie folgt: »... Die haben gerade meine Story gesperrt... Der, Hate Speech“Klassiker.... Deswegen jetzt hier nochmal.. Ich habe kein Statement zur sexualisierter Gewalt gemacht, weil es sich von selbst versteht und ich sage meinen Gästen auch nicht das sie den Klodeckel hochheben sollen beim pissen.!!!! .. Und Onkel @b.lash187 und ich sind außerdem fast die einzigen in den HipHop-Medien, die ihre Reichweite nutzen um über dieses grausame Thema zu reden in unserem Ottcast.. Eine dreckihge Agenda wie metoogermany nicht zu befürworten, zu dem Bruder @samra zu stehen, hat nix mit glorifizierung des fast schlimmsten Verbrechens auf der Welt zu tun, das sich leider durch alle Kreise zieht.. Es ist ein Verbrechen von diesen Leuten, eine komplette Musik-Richtung zu verurteilen und man sieht auch wieder die üblichen Verräter, Hetzer, Politiker und Eierlosen !!! Ich habe auch schonmal für @mtvgermany ein Statement gemacht, wegen Antisemitismus Vorwürfen, und dann trotzdem wegen Ben Salimo der von einer reichen Lobby bezahlt wird den Yo-MTV Deal verloren, einer aus der Chefetage sagte mir „ ich war zu oft an falschen Orten(Blash?? Moschee? Clubhäuser? Bordell?,Ihr könnt mir einen.....!!!!aber richtig.!! jich sagte euch auch schon bei der Alman-Debatte wegen @cashmomusik, das ich jetzt froh bin das man jetzt wenigsten sieht wer mich und meine Leute bekämpft seit begin.....!!!! Sie hassens uns, pumpen aber NWA....Ab jetzt Hausverbot.....!!! ich liebe und lebe HipHop seit der Kindheit und gebe es genau so an mein Sohn weiter... Lasst euch nix erzählen, und manipulieren,sondern brennt den Club ab!!!. oder in Chuck D sein Worten... „, don't believe the hype !!! "yeahhhhhh Boyyyyyyy!!!!" #2021 #1979 #mcbogy #187Beatz #nmk4life #bassboxxx #Berlin-Crime #90erKing #oldschoolwiehubabuba #hiphoplegende #ottcast #tvstrassensound #realtalk #donpauli #westberlinsfinest #makehiphopgreatagain [Zit. im Orig.]« (*MC Bogy* 2021).

20 Zur Funktion des Motivs der reichen Lobby in antisemitischen Diskursen vgl. Schwarz-Friesel/Reinharz 2013: 166.

nur Musik »ohne Seele« produzieren könnten.²¹ Eine solche Vermengung von antijudaistischen Motiven wie der vermeintlichen Verbindung von Judentum und Satanismus mit antizionistischen Versatzstücken ist typisch für moderne Formen des Antisemitismus, in denen Elemente alter, tradierter Formen der christlich geprägten Judenfeindschaft mit modernen antizionistischen Ideologemen verwoben werden.²²

8.4.2 *Megafon*, 100 % *Realtalk* und *Twitch Talks* – autoritärer Populismus, *QAnon*-Ideologeme und antisemitisches *Dog Whistling* bei *B-Lash*²³

Zu den langjährigen Weggefährten von *MC Bogy* zählt der Berliner Straßenrapper Yusefali Bidarian Nejad alias *B-Lash*. 2019 riefen sie gemeinsam den Podcast 100 % *Realtalk* ins Leben. Nicht zuletzt durch die politischen Äußerungen von *B-Lash*, der sich selbst als Pionier des Rap-Konspirationismus begreift,²⁴ hat sich 100 % *Realtalk* in nur wenigen Jahren zu einem der bekanntesten verschwörungsideologischen Hip-Hop-Interview-Formate entwickelt. Seit Beginn der Podcastreihe kam kaum eine Sendung ohne die Verbreitung von Verschwörungserzählungen durch *B-Lash* aus, der sowohl in seinen Liedern als auch in frühen Interviews antisemitisch konnotierte Inhalte verbreitete.

8.4.2.1 *Megafon*

Bereits vor dem Start der Podcastreihe 100 % *Realtalk* hatte der Kreuzberger Rapper *B-Lash* gemeinsam mit dem antiimperialistischen und israelfeindlichen Rapper und Aktivisten *Kaveh* das Onlinediskussionsformat *Megafon* ins Leben gerufen. Zu den Gästen zählten anfangs vor allem lokale politische Aktivist:innen wie

21 Zu Bedeutung des Antisemitismus gegen Israel im deutschsprachigen Gangsta-Rap siehe Kapitel 10.

22 Zur Dämonisierung von Juden als Teufelswesen in antijudaistischen Legenden des Mittelalters vgl. Eriksen/Harket/Lorenz 2019: 79 f.

23 Zur Bedeutung von Verschwörungsideologien in *B-Lashs* Musik siehe ausführlich Kapitel 8.3.3.

24 Dies betonte *B-Lash* in einem Video, dass er 2019 über seine Social-Media-Kanäle verbreitete und in dem er andere Rapper wie *PA Sports* oder *Kollegah* als Trittbrettfahrer und Opportunisten desavuiert: »Damals, als ich angefangen habe, diese Themen anzusprechen, gab es einen einzigen Soldaten auf diesem Schlachtfeld und der hieß *Onkel B* [Selbstbezeichnung von *B-Lash*, Anm. d. Verf.]. Da gab es keinen *Traue keinem Promi* [Tilman Knechtel, Anm. d. Verf.], da gab es keinen *Kollegah*, da gab es keinen *PA*, da gab es niemanden. Einfach niemanden. [...] Die Leute, die sich im Nachhinein in dieses gemachte Nest gesetzt haben, als diese Themen auf einmal nicht mehr so heikel waren, ihren Mund angefangen aufzumachen, was den 11. September angeht, den Israel-Palästina-Konflikt oder auch Geheimgesellschaften und Manipulation und Korruption im politischen und im wirtschaftlichen Bereich usw. – die haben sich in das Nest gesetzt, was ich gebaut habe« (*B-Lash* 2019: ab 4:00 min).

der Rap-Journalist Markus Staiger oder die Politologin Eleonora Roldán Mendivil, die 2017 wegen ihrer israelfeindlichen Positionen öffentlich in die Kritik geraten war (vgl. Ladwig 2017). Gegenstand der Auseinandersetzung war unter anderem ihr Auftritt im Musikvideo »Antideutsche/ Taya Falastin« (2015) von *Thawra & Kaveh*, in dem zum Kampf gegen den jüdischen Staat aufgerufen wird:

»Tahya Falastin, tahya Falastin
Kein Frieden mit dem Besatzungsregime
Tahya Falastin, tahya Falastin
Rote Fahnen über Ghazza und Jenin!
Freiheit für Falastin, Freiheit für Falastin
Kein Frieden mit dem Apartheidregime
Freiheit für Falastin, Freiheit für Falastin
Rote Fahnen über al-Quds und Tal Abib!«
(*Thawra & Kaveh* – »Antideutsche/ Taya Falastin«, 2015)

2019 setzte *B-Lash* das Format *Megafon* noch für einige Folgen alleine fort. In seinen Monologen präsentierte er sich als authentischer Straßenrapper, der es wagt, vermeintlich unbequeme Wahrheiten auszusprechen. Dabei tat er sich besonders mit populistischen Äußerungen hervor und vermengte diese immer wieder mit einer verschwörungsideologischen Gesellschaftskritik:

»Die Straße hat eine angesammelte Wut. Es staut sich in den Menschen auf. Und sie finden immer weniger Ventile, um das zu entladen. Aber viel Hass und viel Wut und so weiter kommt auch in Richtung des politischen Mainstreams. Wobei Leute aufgewacht sind mittlerweile und wissen, dass der politische Mainstream vorne eine Schaubühne ist und die Puppenspieler ganz andere sind. Das ist eine positive Entwicklung.« (B-Lash 2019)

B-Lash vermittelt die populistische Vorstellung eines vermeintlich homogenen Volkswillens, der sich gegen einen im Verborgenen orchestrierten »politischen Mainstream« richtet. Dieser sei nur die »Schaubühne« eines Puppenspiels, das von »ganz andere[n]« inszeniert werde und das Publikum somit gezielt täusche. Neben der Propagierung populistischer Imaginationen über den politischen Raum als Bühne für konspirative Machenschaften geheimer Akteure nutzte *B-Lash Megafon* dazu, die um seinen Kopf gebundene *Kufiya* (umgangssprachlich *Palli-Tuch*) als Markenzeichen zu etablieren (vgl. ebd.: 15:30 min). Bis dahin zeigte sich *B-Lash* auf Albumcovern (*MC Bogy & B-Lash* – »Ghetto Poeten«, 2008) und in diversen Musikvideos (vgl. *B-Lash* 2010a; 2014a) mit *Kufiya*, die nicht zuletzt durch Yassir Arafat – den einstigen PLO-Führer und Vorsitzenden der palästinensischen Autonomiebehörde – zum palästinensischen Nationalsymbol und mithin zum Signum öffentlich demonstrierter Solidarität mit den Palästinenser:innen avancierte.

In der Vergangenheit äußerte sich *B-Lash* immer wieder zum jahrzehntealten Konflikt zwischen Israelis und Palästinenser:innen und deutete diesen vor allem als Ergebnis konspirativer Machenschaften einer reichen Elite. So bezeichnete er den arabisch-israelischen Konflikt in *Megafon* als einen »künstlich Instand gehaltene[n] Konfliktherd« (ebd.), von dem eine »Finanzelite profitiert« (ebd.). Eine ähnliche Darstellung verbreitete *B-Lash* 2014 in einem Beitrag auf Facebook. Darin verbreitete er ein Video des ehemaligen CDU-Politikers und Publizisten Jürgen Todenhöfer, der in den vergangenen zehn Jahren immer wieder mit antiisraelischen, die Shoah relativierenden und populistischen Äußerungen in Erscheinung getreten ist. In der Talk-Sendung *Anne Will* nannte Todenhöfer Israel 2014 etwa als »europäische Kolonie auf arabischem Boden« (Todenhöfer zit. n. Schwarz-Friesel 2019: 112); 2016 bezeichnete er den Gazastreifen in einem Facebook-Post als das »weltgrößte Konzentrationslager« (Todenhöfer 2016) und rückte damit den Staat Israel in die Nähe des Nationalsozialismus.²⁵

Ähnlich wie Todenhöfer delegitimiert *B-Lash* die Gründung des jüdischen Staates als »Okkupation Palästinas« (*B-Lash* 2014).²⁶ Hinter diesem und anderen Konfliktherden wittert er »die kriminellen Kräfte, die sich hinter der UN und dem Kapitalsystem verstecken« (ebd.) und ohne deren Entmachtung es »leider niemals Frieden geben« (ebd.) könne. Als Beleg für jene destruktiven Kräfte im Hintergrund gelten ihm die Anschläge des 11. September, deren Ursachen er für ungeklärt hält und die er mit der Forderung »investigate 911« (ebd.) verknüpft.

²⁵ Zur populistischen Rhetorik Todenhöfers vgl. Fedders 2020.

²⁶ Der gesamte Beitrag lautet: »todenhöfer hatte schon im bezug auf den irak krieg ne sehr gesunde einstellung. nach wie vor finde ich es TRAURIG das die meisten nur auf reize reagieren die durch die massenmedien gezielt implantiert werden. wenn etwas durch den zentral gesteuerten mainstream überpopulär wird dann ist die reaktion des volkes vorkalkuliert und GEWOLLT! also bist du als »n-tv redakteur« leider nix anderes als ein schäffchen das määh macht. ich hab neuigkeiten für news-hipster die es grad extrem trendy finden die gaza problematik zu »socializen«: in drei jahren haben wir 70(!) jähriges jubiläum der israelischen okkupation palästinas! wo war dein arsch die letzten jahre? jetzt wo es durch den mainstream ERLAUBT ist gegen israel zu bellen weil der mainstream die passenden bilder bietet kommen die ratten aus ihren löchern gekrochen – er go: DEINE REALITÄT WIRD DRUCH DEN TV, LAPTOP bzw. HANDY-BILDSCHIRM DEFINIERT! (gilt gott sei dank noch nicht für alle) nein? warum regt sich dann keiner über die 780 zivilisten auf die allein diesen monat im irak gestorben sind? ist deren leben weniger wert nur weil es nicht in den news kommuniziert wird? die reaktionen auf social media allein was den syrien krieg angeht waren gefühlt nicht so extrem wie die auf gaza die letzten tage. warum? syrien: laut wikipedia über 100.000 tote in weniger als zwei jahren!lybien: über 20.000 tote in weniger als acht monaten! Irak krieg: laut jürgen todenhöfer über 1 MILLION TOTE! und das alles wär ohne den 11. september nicht möglich gewesen! #investigate911 DIE GANZE WELT IST EIN KRIEGSGEBIET!mein beileid an alle die in palästina familie haben aber so lange die kriminellen kräfte die sich hinter UN und kapitalsystem verstecken nicht entmachtet werden wird es leider niemals frieden geben. auch nicht nach einer zwei staaten lösung... #kennedeinenfeind #kennedeinenfeind [Zit. im Orig.]« (*B-Lash* 2014).

An Andeutungen dieser Art, wonach es sich bei den Terroranschlägen um das Resultat einer Verschwörung gehandelt habe, knüpft *B-Lash* auch in *Megaфон* wieder an. Auf die Frage eines Fans, was ihn an der Seriosität der öffentlichen Berichterstattung habe grundlegend zweifeln lassen, antwortete der Rapper:

»Ganz eindeutig: der 11. September. Ganz eindeutig der 11. September. Vorher lag ich in der Matrix und habe grüne Zahlen gesehen und dachte alles ist so, wie es mir beigebracht wurde von Anfang an: Der Doktor will dir nichts Böses. Alles was er dir an Medizin in deinen Körper rein-spritzt, wird immer gut für dich sein. Die Politik würde sich niemals erlauben, irgendwas zu machen, was verboten wäre, Völkermord, illegale Kriege oder keine Ahnung was. Operation unter falsche Flagge? Was? Was ist das überhaupt? Ich war ein kleiner Junge, der gerade mal so zu Oberschulzeit auf seiner Couch eingepennt war, aufgewacht ist und das auf dem Fernseher gesehen hat und diesen Film, diesen 11. September, gesehen hat. Und das alles geschluckt hat, wie sie es mir erzählt haben. Ich weiß noch ganz genau, es gab einen arabischen Jungen damals bei uns in der Klasse, der hat direkt nach den Anschlägen, nachdem es zu einem großen Drama in der Schule gemacht wurde mit Schweigeminuten und blablabu [sic] und so, kam er ganz still in der Pause zu uns und meinte: »Das haben die Amerikaner selbst gemacht.« [...] Wir haben ihn ausgelacht des Todes [sic], wirklich, haben ihn umarmt und so: »Du Trottel.« Wer der Trottel war am Ende des Tages, das habe ich erst ein paar Jahre später herausgefunden. Und zwar war ich das selbst. Das war der Einäugige unter den Blinden damals. Und auch wenn er vielleicht nicht ganz genau wusste, warum er dieses Statement gerade raushaut, vielleicht hat er aus der Familie gehört und es gab damals noch nicht so viele Recherche, hat es sich trotzdem als wahr entpuppt irgendwo. Das hat mir auf jeden Fall die Augen geöffnet.« (*B-Lash* 2019)

B-Lash beschreibt den Moment, in dem er von den Anschlägen auf das World Trade Center erfuhr, als ein gleichnishaftes Erweckungserlebnis. Bis dahin habe er »in der Matrix« gelebt, was als Verweis auf den gleichnamigen Hollywood-Blockbuster zu verstehen ist. »Matrix« (1999) handelt von der Versklavung der Menschheit durch Maschinen und erzählt die Geschichte eines Helden, gespielt von Keanu Reeves, der als Auserwählter gegen die Verschwörer zu Felde zieht. Der Film beschreibt die soziale Umwelt der Menschen als Computersimulation und somit als eine Scheinrealität, die von finsternen Mächten aufrechterhalten wird, um die Menschen als Energiequellen auszubeuten. Aufgrund der Darstellung einer umfassenden Superverschwörung, des heldenhaften und gewalttätigen Aufbegehrens einer aufgeklärten Minderheit, der Möglichkeit zur Selbstidentifikation mit dem Auserwählten Neo und nicht zuletzt der religiösen Aufladung des Plots firmiert »Matrix« in verschwörungsideologischen Milieus als beliebte popkulturelle Referenz (vgl. Aupers et al. 2020: 387; Baier 2020; Seeßlen 2021: 30). Ähnlich wie der Filmheld Neo, dem durch eine kleine Gruppe aufgeklärter Kämpfer die zuvor verborgene Realität offenbart wird, erfährt *B-Lash* – gemäß seiner eigenen Darstellung – von einem »arabischen Jungen« die vermeintliche Wahrheit: Die Amerikaner hätten die Anschläge des 11. September selbst durch-

geführt. Diese Erkenntnis, so *B-Lash*, habe sich im Nachhinein auch bei ihm durchgesetzt.

In den beiden folgenden Ausgaben von *Megafon* fuhr *B-Lash* mit der Verbreitung von Verschwörungserzählungen fort. So behauptete er unter anderem, »es gibt einen Schatten der das vordere Spiel [...] kontrolliert« (*B-Lash* 2019a), und warb für verschwörungsideologische Formate und Publikationen von bekannten Figuren der verschwörungsideologischen Szene wie etwa Ken Jebsen oder Daniele Ganser. Letzterer habe sogar eines seiner Videos in sozialen Netzwerken geteilt, was *B-Lash* als »Ritterschlag« (ebd.: ab 26:00 min) des »ehrenwerten Dr. Ganser« (ebd.) bezeichnete. In einer Folge von *Megafon* widmete sich *B-Lash* schließlich der Diskussion um den Sänger Xavier Naidoo. Dieser war wegen antisemitischer Liedtexte und rassistischer Aussagen öffentlich in die Kritik geraten (vgl. Baier/Hermann 2022: 145 ff.), was *B-Lash* wiederum zu einer öffentlichen Hexenjagd stilisierte und als Medienverschwörung gegen politisch Andersdenkende darstellte:

»Das ist das, wo wir heutzutage angekommen sind. Menschen verurteilen andere Menschen und gruppieren sich sofort zu einer Art virtuellem Mob und fordern den Galgen. Das sind meistens die Leute, die Moral fordern. Es sind meistens die Leute, die soziale Gerechtigkeit fordern. Es sind solche Leute, die uns wie bei einem Anschlag in Hanau erklären wollen, was die moralischen Defizite dieser Gesellschaft sind. Wie sie sich deuten. Wer zu diesen moralischen Defiziten dazugehört, wer sie bestärkt, wer die geistigen Brandstifter sind und was im Gegenschluss eigentlich das moralisch Korrekte sein sollte und wie man sich verhält. Danke dafür Michel Friedman. Wir haben ja niemand anderen gebraucht, der mit Kokain, Nuten und Korruption in Berührung gekommen ist, um uns zu erklären, wie unsere moralischen Werte sein sollen. Und das ist das Bezeichnende für die Gesellschaft. Die Leute, die heutzutage ihre Kommentare unter Videos schreiben oder andere Leute beleidigen und sie zu Rechenschaft ziehen wollen, dafür, dass sie eine Meinung vertreten, die ihnen nicht passt oder angeblich der sozialen Gerechtigkeit nicht genügen, haben meistens viele, viele Leichen im Keller und können einfach nur froh sein, dass sie nicht in der Öffentlichkeit stehen. [...] Im Fall von vielen Leuten da draußen gibt es diese Art von Hetze, Propaganda und Diffamierung, die teilweise aus dem Familien- und Bekanntenkreis kommt, aber größtenteils kontrolliert wird, durch die Meinungsmache des Fernsehens und des Internets und der Printmedien. Also sind wir an einem Zeitpunkt offiziell angekommen, wo ziemlich eindeutig klar wird, dass die Gedankengänge der Leute da draußen, genau diese Gedankengänge, die zu ihren Taten führen, kontrolliert wird durch externe Medien und nicht mehr durch das Nachdenken, des Individuums oder durch das Zusammenkommen einer Community, die kredibel ist und die aufeinander aufpasst und Ziel und Zweck der Sache im Kopf hat, progressiv zu sein, die Menschheit nach vorne zu bringen, die menschliche Gesellschaft nach vorne zu bringen, den menschlichen Geist, das Potenzial zu entwickeln. Das ist nicht der Fall heutzutage. Deshalb werden die Medien euch sagen, worüber ihr euch aufregen sollt, was ihr hassen sollt, was ihr lieben sollt, wovor ihr Angst haben sollt, wie lange ihr davon Angst haben sollt, wen ihr scheiße finden sollt, wen ihr gut finden sollt, zu welcher Zeit ihr Blumen kaufen sollt für eure Liebsten, wann ihr nett sein sollt zu eurer Mutter und wann ihr fausterhoben gegen die Nazis vorgehen sollt, wann ihr in den Laden rennen sollt, um den Laden zu plündern, damit ihr genug Mehl zuhause habt. Und genau das ist das Problem.« (*B-Lash* 2020 f: ab 07:20 min)

Im weiteren Verlauf des Monologs behauptet *B-Lash*, dass »seit 1000en Jahren [...] die Machthaber gewisse Techniken [benutzen], um Menschen zu manipulieren, um sie zu beeinflussen, um sie zu unterhalten oder sie unten zu halten, damit sie nicht denken, damit sie nicht diejenigen sind, die hinterfragen [...]« (ebd.). Mit Blick auf den rassistischen Terroranschlag in Hanau 2020 erklärte er zudem, dass die unter Rechtsextremismusverdacht stehende Partei AfD nun zu Unrecht öffentlich kritisiert werde (vgl. ebd.: ab 33:00 min) und fügt an:

»Und wer sich an diesen illegalen Machenschaften beteiligt hat, sollte sich nicht als Gutmensch darstellen und jetzt einfach nur froh sein darüber, dass die böse AfD da ist, wo man den ganzen Blame hinschieben kann. Erinnert das nicht schon wieder an den Anfang dieser Megafon-Folge? Hashtag Michel Friedman. Jetzt will der Dieb uns also erzählen, dass wir nicht klauen sollen. Das ist doch mal sehr, sehr interessant. Und ich wette, dieses Statement wird von irgendwelchen Ärschen da draußen genutzt dafür, um schon wieder die Antisemitismuskeule rauszuholen.« (*B-Lash* 2020 f: ab 33:00 min)

Mehrfach fokussiert *B-Lash* seinen Unmut über den angeblichen Mob, der Menschen mit einer politischen Meinung abseits eines gesellschaftlichen Mainstreams mit Repression drohe, auf Michel Friedman (siehe hierzu Kapitel 7.1.5). Der jüdische Publizist wird zur Projektionsfläche für *B-Lashs* verschwörungsideologisch grundierten Hass auf »externe Medien«, die angeblich »die Gedankengänge der Leute da draußen [...] kontrollieren«. Auf diese Weise bricht sich ein antisemitischer Affekt Bahn, der die empfundenen Ungerechtigkeiten der modernen Gesellschaft in einer jüdischen Figur personifiziert. Kritik an seinen antisemitisch aufgeladenen Argumentationen bezeichnete *B-Lash* als gezielte Diskreditierung mittels einer »Antisemitismuskeule«. Stattdessen solidarisierte sich der Rapper am Ende mit dem antisemitischen Sänger Xavier Naidoo, lud ihn in seinen Podcast ein und betonte, dass er dessen verschwörungsideologischen, autoritären und antidemokratischen Grundpositionen teile.²⁷

²⁷ Seine zustimmende Haltung zu den verschwörungsideologischen Äußerungen von Xavier Naidoo begründete *B-Lash* wie folgt: »Also wenn jetzt jemand sich dorthin stellt und sagt ›Volksvertreter‹, also unsere Politiker sind ›Volks in die Fresse Treter‹, die Marionetten sind von dunklen Mächten. Gut, Xavier, dann vertrittst du wahrscheinlich auch meine Meinung, weil ich glaube ungefähr das Gleiche wie du. Und jetzt? Wollt ihr mich jetzt auch an den Baum hängen, weil ich der Meinung bin, dass es gefährliche Leute gibt, die Wirtschaftsinteressen und Kapitalstrukturen und usw. Medien und so weiter eher kontrollieren im Hintergrund und wichtiger sind, als die Politiker, diese Volksvertreter, die die Vertretung von uns darstellen sollen, die aber nicht in unserem Interesse handeln? Die eher nach den wirtschaftlichen Interessen ihrer Bosse handeln? Sind das dunkle Mächte? Wahrscheinlich sind das keine hellen Mächte, weil ansonsten würden sie nicht über Leichen gehen, um an ihre Ziele zu kommen und ihre Macht zu erhalten. Tut mir leid, wer damit ein Problem hat, hat auch ein Problem mit mir. Weil ich denke ungefähr das gleiche, drücke es nur anders aus« (*B-Lash* 2020 f: ab 33:00 min).

8.4.2.2 100 % Realtalk

Parallel zum YouTube-Format *Megafon*, das bislang in drei Ausgaben erschien und einzig aus Monologen von *B-Lash* bestand, rief der Rapper im Mai 2019 gemeinsam mit *MC Bogy* den Podcast *100 % Realtalk* ins Leben. Schon frühzeitig machte der Podcast insbesondere durch seine prominenten Interviewgäste von sich reden. Zu den ersten Gästen zählten *Kool Savas*, *Sido* und *Fler* sowie wenig später *Massiv*, *SadiQ*, *PA Sports* sowie *Fard*. Daneben traten bekanntere Rapper aus angrenzenden Rap-Genres in der Sendung auf, darunter *Tarek* (KIZ) oder *Prinz Pi*, Berliner Untergrundgrößen wie *Tierstar*, *Blokkmonsta* oder *Bass Sultan Hengst* sowie Pioniere des deutschsprachigen Rap der 1990er und frühen Nullerjahre (u. a. *Moses Pelham*, *Afrob*, *Tatwaffe*, *DJ Stylewarz*).

Dass *B-Lash* auch diese Bühne nutzte, um seine krude Weltsicht zu verbreiten, mag angesichts seiner langjährigen verschwörungsideologischen Agitation in Liedern und Interviews kaum überraschen. Dies ließ sich bereits in der dritten Ausgabe beobachten, in der *Sido* zu Gast war und in der sich *B-Lash* gegen Antisemitismusvorwürfe zur Wehr setzte. Anlass war die Veröffentlichung des Buches »Ben Salomo bedeutet Sohn des Friedens« (2019) des Rappers Jonathan Kalmanovich alias *Ben Salomo*. Im Buch beschreibt der in Israel geborene und in Berlin aufgewachsene Rapper und Aktivist, wie er als jüdischer Protagonist in der deutschsprachigen Rap-Szene Antisemitismus erfuhr (vgl. *Ben Salomo* 2019). An einer Stelle erzählt *Ben Salomo* – Mitbegründer der im deutschsprachigen Raum bekannten Battle-Rap-Veranstaltung »Rap am Mittwoch« – auch von einer Auseinandersetzung mit *B-Lash*, die sich 2010 am Rande einer Veranstaltung in Berlin zugetragen haben soll. *Ben Salomo* berichtet darüber, dass sich *B-Lash* gegenüber einer Kassiererin aggressiv verhalten habe, weil diese, so *Ben Salomo*, eine Davidsternkette trug. Im Gespräch mit *Sido* wies *B-Lash* diese Darstellung zurück und erklärte, dass die gegen ihn erhobenen Vorwürfe von *Ben Salomo* erfunden worden seien, um eine höhere Aufmerksamkeit für seine Buchveröffentlichung zu generieren. Durch sein Verhalten, so *B-Lash*, würde *Ben Salomo* weltweite Krisen und Konflikte wie etwa »Iran gegen Israel« (*B-Lash* 2019: 18:30 min) weiter anfachen sowie gesellschaftliche Polarisierungstendenzen ausnutzen, »um drei Mark zu verdienen« (ebd.), und zwar »auf dem Rücken seiner eigenen jüdischen ermordeten Vorfahren« (ebd.).²⁸ Unabhängig davon, wie sich der von *Ben Salomo*

²⁸ *B-Lash*s Zitat im Wortlaut: »Diese politischen Konflikte, die zur Zeit die Leute ficken wollen, wie Iran gegen Israel, die sind kurz wieder vor dem Krieg und so weiter. Da kommt jetzt der und schüttet sein Öl in das Feuer auch noch rein, um drei Mark zu verdienen, weißt du so, auf dem Rücken seiner eigenen jüdischen ermordeten Vorfahren. Das ist meine Meinung. Weil in dem Augenblick, wenn du anfängst zu lügen und das dann benutzt, um dich selber rechtfertigen, dann musst du selber schon ein ganz schön seltsamer Mensch sein« (*B-Lash* in *B-Lash/MC Bogy* 2019: 18:30 min).

mo beschriebene Vorfall tatsächlich zugetragen hat, wirft *B-Lash Ben Salomo* vor, die Ermordung seiner Verwandten in der Shoah zu instrumentalisieren. Damit knüpft er – ob bewusst oder nicht – an das antisemitische Stereotyp an, wonach Jüdinnen und Juden gezielt Profit aus der Shoah ziehen wollten.²⁹

Für *B-Lash* ist die im Buch beschriebene Situation nicht nur Ausdruck einer rücksichtslosen Profitgier des jüdischen Rappers *Ben Salomo*. Vielmehr sei der Vorgang, so *B-Lash*, ein Beleg dafür, dass Antisemitismusvorwürfe vor allem dazu dienen, Kritiker wie ihn mundtot zu machen. Auf die Bitte von *Sido* erläutert *B-Lash* seine sehr eigene Vorstellung von der Geschichte und Funktion des Antisemitismus:

»[*Sido*.] Kannst du nochmal den Begriff ›Antisemitismus‹ auseinandernehmen?

[*B-Lash*.] Das ist eine Sache, wo es natürlich ganz viele Leute gibt, die sagen werden: ›Du, ok, erklär uns bitte nicht den Wortlaut, weil heutzutage steht Antisemitismus für Judenfeindlichkeit.‹ Aber ich bin kein großer Freund von so einer Denkweise. Ich bin ein großer Freund von einer Denkweise, dass [sic] im Duden steht: ›Das hier ist eine Dose‹ [zeigt auf eine Getränkedose, die auf dem Tisch steht, Anm. des Verfassers]. So. Wenn da steht, das ist eine Dose, dann nenne ich es eine Dose. Und wenn irgendwo steht, Antisemitismus bedeutet eine Abneigung gegenüber des [sic] semitischen Volkes, zurückzuführen auf semitische Sprachen, bedeutet es, dass du automatisch als Antisemit, auch als ein Anti-Araber gelten musst. Weil die arabische Sprache ist eine semitische Sprache. Ob das die Araber sind, ob das die Hebräer sind in dem Augenblick, was jetzt die Sprache angeht oder auch Leute aus Nordafrika teilweise. Aramäer gehören alle zum Begriff semitische Sprache. Noah hat ein Sohn gezeugt, der hieß Sem oder Shem. Daher kommt der Begriff Semitismus. Das ist eine Zusammenfassung von diesem Sprachkontext. Einfach da wo die Leute jetzt heutzutage sagen, Antisemit ist Antijude, das ist ein Kampfbegriff geworden, den die Politik und Medien benutzen, um andere Leute zu zerstören. Und es funktioniert. Gerade in so einem Land wie hier.«

(*B-Lash/MC Bogy* 2019)

Bemerkenswert ist hier zunächst die Frage von *Sido*. Anstatt zu fragen, was *B-Lash* unter Antisemitismus versteht, bittet *Sido* ihn, »den Begriff ›Antisemitismus‹ auseinander[zu]nehmen«. Dies deutet daraufhin, dass es *Sido* weniger darum geht, etwas über das Phänomen zu erfahren. Vielmehr offenbart die Frage *Sidos* (unbewusstes) Bedürfnis, den Antisemitismusvorwurf als solchen von *B-Lash* dekonstruieren und somit auflösen zu lassen. Dies veranlasst *B-Lash* zu einer falschen Beschreibung des Phänomens Antisemitismus. Danach richte sich Antisemitismus nicht per se gegen Jüdinnen und Juden, sondern gegen alle Menschen, die

²⁹ Ein solches Umfrage-Item wird in quantitativen Erhebungen zur Verbreitung des Post-Shoah-Antisemitismus in der Gesellschaft verwendet. Der Aussage »Viele Juden versuchen, aus der Vergangenheit des Dritten Reiches heute ihren Vorteil zu ziehen« stimmen gut 25 Prozent der in Deutschland Befragten teilweise oder voll zu (vgl. Zick et al. 2016: 29).

der semitischen Sprachengruppe zugeordnet werden können. Würde man dieser Argumentation *B-Lashs* folgen, so beträfe Antisemitismus nicht nur Jüdinnen und Juden, sondern ebenso Araber:innen und Aramäer:innen. Dabei wird außer Acht gelassen, dass der Begriff »Antisemitismus« bzw. »Antisemiten« ursprünglich eine Selbstbezeichnung genau derjenigen war, die den Juden Hass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ein vermeintlich wissenschaftliches, rassentheoretisches Gewand kleiden wollten (vgl. Bergmann 2012: 34 ff.; siehe Kapitel 1.1). Im öffentlichen Diskurs hält sich diese falsche Begriffsdeutung auch deshalb so hartnäckig, weil sie zum einen eine simplifizierende Scheinerklärung für ein komplexes Phänomen bereitstellt. Zum anderen wird sie aber auch deshalb immer wieder kolportiert, weil sie den Wesenskern des Antisemitismus – einen sich über Jahrhunderte gesellschaftlich verfestigten, projektiven Hass auf Jüdinnen und Juden – negiert und daher (bewusst oder unbewusst) angewendet werden kann, um Antisemitismusvorwürfe abzuwehren und/oder aufzulösen. Ohnehin sei Antisemitismus, so *B-Lash*, »ein Kampfbegriff geworden, den die Politik und Medien benutzen, um andere Leute zu zerstören«. Dass *B-Lash* schon länger Anhänger dieser Verschwörungskonstruktion ist, belegt ein Beitrag von ihm, den er 2012 auf Facebook veröffentlichte. Darin verbreitete er dieselben Falschinformationen über Antisemitismus und wiederholte sie wortgleich 2014 in einem weiteren Facebook-Post.³⁰

Immer wieder inszeniert sich *B-Lash* als Person, die sich außerhalb von etablierten Formen des Wissenstransfers eine vermeintlich fundierte Meinung bildet. Als lautstarker Abweichler vom gesellschaftlichen Mainstream lehnt er seriöse Quellen teils demonstrativ ab (»Ich bin kein großer Freund von einer Denkweise, dass im Duden³¹ steht [...]«). Seine Äußerungen über die eigene Schulerfahrung zeugen zudem von einem zynischen Umgang mit der Geschichte des Nationalsozialismus. In der siebten Ausgabe von *100 % Realtalk* berichtet *B-Lash* von einem Streich, den er laut eigener Aussage als Schüler begangen habe. Aus Spaß und Provokation habe er die Wände der Schulturnhalle mit Hakenkreuzen bemalt und mit der Unterschrift »Yahudi³² Tang Clan« versehen (vgl. *B-Lash/MC Bo-*

30 Im Facebook-Beitrag, den *B-Lash* auch 2014 wortgleich veröffentlichte, schreibt er: »ihr wurdet gehirngewaschen anzunehmen ein antisemit wäre ein antijude ! auf grund dieser tatsachenverfälschung in zusammenspiel mit der dummheit der masse ist es nur möglich bei jedem furz in richtung israel die antisemitenkarte auszuspielen um menschen mundtot zu machen. prominentes beispiel: radiofritz setzt kenFM ab, begründung antisemitismus! findet euch damit ab, dieser begriff wurde nur ettabliert um die dumm geborenen unter euch dumm sterben zu lassen! man würde ja eigentlich annehmen dass ein einfacher blick auf wiki und ne kleine portion gesunder menschenverstand reichen würde um diese schimpfwort zu entkräften aber wie so oft wird anhand dieses beispieles klar wer der wolf ist und wer das shaf... [Zit. im Orig.]« (*B-Lash* 2012).

31 Hier ist vermutlich »Lexikon« gemeint.

32 Zur Bedeutung des Begriffs »Yahudi« in antisemitischen Texten des Gangsta-Rap siehe Kapitel 7.1.2.

gy 2019a: ab 1:13 h) – eine Anspielung auf die US-Rap-Formation *Wu-Tang Clan*. In der Sendung amüsierte sich *B-Lash* sowohl über seinen antisemitischen Streich als auch darüber, dass er sich damals, nachdem er aufgefliegen war, erfolgreich herausreden konnte: »Ich kann bis heute nicht glauben, dass ich aus der Nummer rausgekommen bin« (ebd.). Dass *B-Lash* seinen Zynismus im Umgang mit der Gewaltgeschichte des Nationalsozialismus auch im Erwachsenenalter zu pflegen scheint, belegt ein Vorfall aus dem Jahr 2019. Bei der Veranstaltung »MC Bogy Latenightshow«, die vom Portal *TV Strassensound* gestreamt wurde, trat *B-Lash* auf die Bühne und forderte das Publikum zu einem für Hip-Hop-Jams typischen, dialogischen Spiel auf. Dabei skandierte er: »Ich sag ›Hey!‹, ihr sagt ›Ho!‹. Hey! ... Ich sag ›Adolf!‹, ihr sagt ...« (*B-Lash* in *TV Strassensound* 2019).

Neben dem verächtlichen Umgang mit der Geschichte des Nationalsozialismus und seinen jüdischen Opfern äußerte *B-Lash* in anderen Folgen eine geschichtsrelativierende Deutung, die er darüber hinaus mit konspirationistischen Narrativen verknüpfte. In einem Gespräch mit dem Rapper *Fard* über die Geschichte des Nationalsozialismus und deren Folgen für die Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland erklärte *B-Lash*:

»[*B-Lash*]: Hier in Deutschland ist es so, dass man eine Agenda meistens vorgeschrieben bekommt. Deutschland hat nicht so krass Handlungsfreiheit, weder politisch noch medial.

[*Fard*]: Von wem?

[*B-Lash*]: Guck mal, stell dir mal vor, wenn du dir Deutschland jetzt als Staat, als System anguckst. Wenn 150.000 Atomraketen, die in Rammstein stationiert sind, nur durch die US-Amerikaner aktiviert werden können, könnten sie sie normalerweise in die Luft schicken und wieder runter auf unseren Kopf. Der Deutsche kann das nicht selbst bestimmen. Der hat keine Gewalt darüber. Verstehst du? Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde hier auf jeden Fall eine Kastration vorgenommen, das weiß man ja. Man kann auch sagen berechtigt, weil Hitler war der schlimmste Mensch der Welt – nein, war er nicht. Es gab auch ganz viele andere Arschlöcher. Stalin hat auch mehrere 100 Millionen von Toten zu verantworten. Mao hat 10 Millionen Tote verursacht. Es gab viele Leute, die sehr starke Verbrecher waren. [*MC Bogy* applaudiert] Deutschland hatte auch einen ganz krassen Verbrecherzirkel: die Nationalsozialisten. Es war normal, dass sie beschnitten wurden, nachdem sie aufgelöst wurden. Aber dass es immer noch eine Art Vasallenstaat ist, mit weniger Handlungsfreiheit im Vergleich zu Frankreich, England, USA, Russland oder keine Ahnung was. Das ist ja kein Geheimnis. Und das ist auch in der Medienwelt so. Die bekommen ihre Order hier teilweise aus den USA.«

(*B-Lash/MC Bogy* 2020b: ab 41:30 min)

In *B-Lashs* Äußerungen vermengen sich geschichtsrelativierende Thesen mit verschwörungsideologischen Narrativen. Zum einen verharmlost er den Nationalsozialismus als das Werk eines »ganz krassen Verbrecherzirkel[s]« und blendet dabei aus, dass das NS-Regime von einem beträchtlichen Teil der deutschen Bevöl-

kerung unterstützt wurde. Zum anderen bezeichnet *B-Lash* die Bundesrepublik Deutschland als »eine Art Vasallenstaat«, der einzig der Kontrolle der USA unterliege. Die auch im sogenannten Reichsbürgermilieu verbreitete These, wonach es sich bei der Bundesrepublik um einen nichtsouveränen, dem US-Imperialismus unterworfenen Staat handle, wird immer wieder mit antisemitischen Motiven verknüpft.³³ Auch *B-Lash* bedient solche antiamerikanischen und antisemitischen Argumentationen, bleibt jedoch bei der Beschreibung der vermeintlichen Drahtzieher globaler Verschwörungen meist vage:

»Ich habe schon immer gesagt, dass Amerika niemals isoliert betrachtet werden darf. Ich rede einfach nur als Amerika als zentraler Punkt der Wirtschaft und der Kriegsmaschinerie. Das ist das Ding, aber trotzdem ist es eine Koalition. Es ist eine Koalition, die auch über Landesgrenzen hinaus geht und die auch Landesgrenzen gar nichts als so wichtig empfindet. Es ist so ein internationalistischer Verein, der einfach die Landesgrenzen auflösen will. [...] Es ist eine Koalition bestimmter Gruppen und Länder und vor allem ist es eine Finanzelite, die da halt natürlich sich selbst schützen will, bereichern will und ihre Macht nicht loswerden will, Kontrolle behalten will und so weiter.« (*B-Lash/MC Bogy* 2019b: 1:10:10 h)

Ohne »die Juden« explizit als vermeintliche Drahtzieher einer Weltverschwörung zu benennen, weisen *B-Lashes* Ausführungen Parallelen zu Verschwörungsimaginationen des völkisch-rassistischen Antisemitismus auf. *B-Lash* wittert einen von den USA orchestrierten Komplott, maßgeblich ausgeführt von einem »internationalistischen Verein, der einfach die Landesgrenzen auflösen will«, sowie von »eine[r] Finanzelite, die [...] sich selbst schützen will, bereichern will und ihre Macht nicht loswerden will«. Damit knüpft er an antisemitische Motive an, die insbesondere im 19. und frühen 20. Jahrhundert über die Ideologie des völkischen Nationalismus Verbreitung fanden und »den Juden« als künstliches, gemeinschaftszersetzendes Gegenprinzip zum natürlichen, homogenen Gemeinschaftskonzept der (deutschen) Nation dämonisierten.³⁴

33 Prinz Heinrich XIII., der im November 2022 gemeinsam mit anderen Personen aufgrund des Tatvorwurfs der Gründung einer terroristischen Vereinigung festgenommen wurde und dem sogenannten Reichsbürgermilieu nahestehen soll, bezeichnete die BRD 2019 in einer Rede als »tributpflichtiger Vasallenstaat« (Prinz Heinrich XIII. zit. n. Kraetzer et al. 2022). Zudem verbreitete er darin antisemitische Mythen, unter anderem über angebliche Machenschaften der Rothschild-Dynastie (vgl. ebd.).

34 Mit Blick auf die antisemitische Imagination des gemeinschaftszersetzenden Juden konstatiert Rensmann (2014): »Juden, als historisch zugleich scheinbar (national)staatenlose wie über viele Staaten verstreute und die Moderne, die bürgerliche Gesellschaft und ihre Rechtsprinzipien verkörpernde Subjekte, werden dabei in ethnisch-nationalistischen Selbstverständnissen vielfach als ›Anti-Volk‹ imaginiert, das den Völkern der Welt entgegenstünde« (Rensmann 2004: 74).

8.4.2.3 Instagram, Twitch und YouTube

Dass *B-Lash* bereits zu Beginn seiner Karriere antisemitisch konnotierten Verschwörungsideologien anhing und sie auch außerhalb der Podcastformate *Megafon* und *100 % Realtalk* äußerte, belegt ein Video mit dem Titel »B-Lash – The Message (Das verbotene Interview)« aus dem Jahr 2011. *B-Lash* veröffentlichte es 2019 auf seinem YouTube-Kanal und versah es mit folgender Beschreibung: »Die lange Version dieses Interviews wurde von der DHDM³⁵ Redation [sic] blockiert und nie ausgestrahlt. Jahr der Aufnahme: 2011« (vgl. *B-Lash* 2019 [2011]). Im Interview erläutert *B-Lash* seine Perspektive auf globale Machtstrukturen und räsoniert über die Ursachen internationaler Konflikte:

»Wer sind diese Leute hinter dem Finanzsystem? Was ist ihr familiärer Werdegang zum Beispiel? Woher kommt die Gesinnung eines Menschen her, der diese Welt in Anführungsstrichen in Ketten legen will? Warum tut er sowas? Was ist seine religiöse Motivation? Was ist seine familiäre Motivation? Was ist überhaupt seine Motivation seit Jahrhunderten zu betreiben und das weiter [sic] an seine Kinder noch weiter zu geben? Palästina, was ist Palästina? Palästina, da sitzen Leute links und rechts an einem Tisch und fressen den selben Humus, Leute haben die gleiche Hakennase, weißt du was ich meine? Sind beide Semiten von der Volksgruppe, egal ob Araber oder Jude und danach dann hast du dann einen Konflikt, wo der eine sagt »Shalom« und der andere sagt »Salam«. Oh mein Gott, was für ein Unterschied allein im Wortlaut, weißt du, was ich meine? Diese ganzen Konflikte, diese religiösen Konflikte, sind fabrizierte Konflikte von dieser oberen Machtstruktur. Wir unteren Bauern, die Sheeples, wie sie uns nennen, die Schafe, Goyims, weißt du was ich meine? Wir haben das miteinander auszutragen. Dieser Krieg in Palästina ist ein Fake-Krieg, nichts anderes. Weißt du was ich meine, er wird einfach nur künstlich in Gang gehalten, damit die Leute Konflikte haben und das ist genau das gleiche wie auf der Straße.« (*B-Lash* 2019 [2011])

In seiner verschwörungsideologischen Deutung globaler Herrschaftsverhältnisse fragt *B-Lash* nach den »Leute[n] hinter dem Finanzsystem«, ihrem »familiäre[n] Werdegang« sowie nach der »religiöse[n] Motivation«, um sodann über den Konflikt zwischen Israelis und Palästinenser:innen zu räsonieren. Dieser sei ein »fabrizierte[r] Konflikt von dieser oberen Machtstruktur«. Alle anderen Menschen seien Unterwürfige, »Bauern« oder »Sheeples« – eine dem Wort *Schlafschafe* äquivalente Wortschöpfung aus *Sheep* (Schafe) und *People* (Menschen), die über verschwörungsideologische Milieus Verbreitung findet. Zudem bezeichnet er all jene, die sich der Macht einer im Geheimen agierenden Elite unterwerfen müssen, als »Goyims«. Bei *Gojim* handelt es sich um einen aus dem Jiddischen stammenden Ausdruck für Nichtjuden. Auf diese Weise markiert *B-Lash* – ob intendiert

³⁵ Vermutlich handelt es sich bei dem Kürzel »DHDM« um das Jugendbildungsprojekt »Du hast die Macht« (2010 bis 2013), das unter anderem von der Robert-Bosch-Stiftung gefördert wurde (vgl. Besand et al. 2013).

oder nicht – die vermeintlichen Verschwörer:innen als jüdisch. Um die Aktualität seiner Äußerungen zu bestätigen, bewarb *B-Lash* das Video 2020 auf seinem Instagram-Profil mit den Worten: »Nichts hat sich geändert!« (*B-Lash* 2020).

Bereits 2019 ließ sich bei *B-Lash* eine Hinwendung zu konspirationistischen Phantasmen der *QAnon*-Bewegung beobachten, die sich nach Beginn der Coronapandemie im Frühjahr 2020 verstärkte. Bei *QAnon* handelt es sich um eine Verschwörungsideologie, deren Verbreitung 2017 durch kryptische Posts eines anonymen Nutzers auf rechtsextremen Imageboard-Webseiten begann (vgl. Bloom/Moskalenko 2021: 1 f.). *QAnon*-Anhänger:innen glauben, dass sich hinter Q ein anonymen Führer verbirgt, der seine Gläubigen in regelmäßigen Abständen mit einem von den politischen Eliten geheim gehaltenen Spezialwissen – sogenannten *Q-Drops* – versorgt. In den vergangenen Jahren hat sich um die Verschwörungskonstruktion eine Art Kult etabliert, der unterschiedliche verschwörungsideologische Milieus verbindet und im Glauben an die Rettung der Menschheit durch Q vereint (vgl. Rothschild 2021). Im Zentrum der *QAnon*-Verschwörungsideologie steht die Annahme, dass eine weltweit vernetzte satanistische Pädophilensekte über die Kontrolle von Politik und Medien verfügt und eine Geheimregierung in Form eines sogenannten *deep state* bildet (vgl. Pöhlmann 2021: 89 ff.).

In den über die *QAnon*-Bewegung verbreiteten Verschwörungsnarrativen erfahren auch antijudaistische Ritualmordlegenden eine Aktualisierung. Bereits im Mittelalter war der Glaube an jüdisch-rituelle Kindsmorde an die Vorstellung einer »Blutmagie« (Erb 2003: 11) gebunden: »Dieses unter Schmerzen der Opfer entnommene Blut sollte nach Meinung der Ankläger verschiedenen religiösen, magischen oder medizinischen Zwecken dienen [...]« (ebd.: 14). Dieser judenfeindliche Mythos wird in der Verschwörungserzählung um Adrenochrom aufgegriffen: Er handelt von einem international agierenden Pädophilenring, der Kinder zwecks Gewinnung von Adrenochrom foltert und das Stoffwechselprodukt diversen Prominenten und Hollywood-Größen für medizinische Verjüngungsverfahren zur Verfügung stellt (vgl. Pöhlmann 2021: 73). Zudem knüpft die konspirationistische Erzählung an die sogenannte Pizzagate-Verschwörung an. Ihr zufolge sollen 2016 im Keller einer Pizzeria in Washington D. C. Kinder durch einen von Hillary Clinton betriebenen Pädophilenring gefangen gehalten worden sein (vgl. Yendell 2021: 56). Die Stürmung der Pizzeria durch einen gewaltbereiten Anhänger der Pizzagate-Erzählung im Dezember 2016 (vgl. Goldmann 2016) und nicht zuletzt die Angriffe auf das US-Kapitol im Januar 2020 (vgl. Barry et al. 2021) veranschaulichen das Mobilisierungs- und Gewaltpotenzial, das von der Pizzagate-Erzählung und dem *QAnon*-Verschwörungskult ausgeht.

Auch im deutschsprachigen Raum versammeln sich unter dem Dach von *QAnon* Menschen aus unterschiedlichen Milieus – von vermeintlich unpolitischen Esoteriker:innen über Anhänger:innen der sogenannten Querdenkenbewegung

bis hin zu Souveränisten beziehungsweise Reichsbürgern und Mitgliedern anderer rechtsextremer Gruppierungen (vgl. Hoppenstedt et al. 2022; Huesmann 2021: 109 ff.). Immer wieder offenbarte sich auch *B-Lash* als Anhänger von Verschwörungserzählungen, die über die *QAnon*-Bewegung Verbreitung finden. Bereits in der ersten Folge der *Megafon*-Podcastreihe verwies er auf den Pizzagate-Verschwörungsmythos (vgl. *B-Lash* 2019) und thematisierte diesen in einem weiteren Video auf dem Livestreamportal *Twitch* (vgl. *B-Lash* 2020d). Zur selben Zeit solidarisierte sich der Berliner Rapper mit *Kollegah*, der wegen der Verbreitung der Pizzagate-Erzählung öffentlich vom Portal *Hiphop.de* kritisiert worden war (vgl. *B-Lash* 2020c). Des Weiteren tauschte sich *B-Lash* im August 2020 in einem Livestream auf Instagram mit einem *QAnon*-Anhänger aus, den er konziliant als »mein alter Bruder von der Q-Army« (*B-Lash* 2020b) bezeichnete. *B-Lashes* Agitation ist geradezu durchzogen von Verschwörungsnarrativen, die über die *QAnon*-Bewegung kolportiert werden. Statt eines klaren Bekenntnisses zur konspirationalistischen Glaubensgemeinschaft und deren Verschwörungserzählungen äußerte *B-Lash* bezüglich *QAnon* jedoch nur Interessenbekundungen: »Ich finde viele Sachen, die in der Q-Kategorie sind, interessant. Andere Sachen sind nicht so interessant« (ebd.).

In der *QAnon*-Bewegung gilt der ehemalige US-Präsident Donald Trump als »Erlöserfigur« (Pöhlmann 2021: 71). Während seiner Amtszeit und darüber hinaus befeuerte Trump *QAnon*-Verschwörungsnarrative und instrumentalisierte den *QAnon*-Kult für eigene politische Zwecke (vgl. Itkowitz et al. 2020; Orr 2022). So mag es kaum überraschen, dass sich auch *B-Lash* in der Vergangenheit immer wieder positiv auf Trump bezog. Ähnlich wie Trump wetterte *B-Lash* gegen »links-liberale US-Demokraten« (*B-Lash* in *B-Lash/MC Bogy* 2020b) und teilte ein Video des rechtsextremen Magazins *Compact*, in dem vor einer angeblichen Gefahr durch »Linksradikale« gewarnt wird (vgl. *B-Lash* 2020a).³⁶ Zudem sprach er sich gegen eine Verschärfung des Waffengesetzes in den USA aus und agitierte gegen die Antirassismusbewegung *Black Lives Matter* (BLM) (vgl. *B-Lash* in *B-Lash/MC Bogy* 2020c), die er als »trojanisches Pferd« (ebd.) und »bezahlte Opposition« (ebd.) bezeichnete. Aus einer gewissen Bewunderung für Donald Trump machte *B-Lash* keinen Hehl und erklärte in einem Interview mit dem Musikjournalisten Marcus Staiger, Trump sei seiner Meinung nach »der beste amerikanische Präsident der letzten 15 Jahre« (*B-Lash* in Staiger 2020). Als Trump das Amt Ende Januar 2021 an seinen Nachfolger Joe Biden übergab, machte *B-Lash* seinem Ärger auf Instagram Luft. Dort veröffentlichte der Rapper ein Statement, in dem er »die Wallstreet Leute« als »größte Manipulatoren« und »parasitäre Blutsauger« bezeichnete. Diese würden die »Finanzmärkte und

³⁶ Zu Feindkonstruktionen in der Ideologie des Trumpismus vgl. Rensmann 2021: 6 ff.

Medien manipulieren« und »Politiker im Sack haben« (*B-Lash* 2021a). Darüber hinaus würden sie die »Bevölkerung [...] spalten« (ebd.) und hätten durch Joe Biden nun auch die Kontrolle über das Weiße Haus erlangt.

In dem Statement zeigen sich klassische antisemitische Codes. Ähnlich wie bei der Paraphrase »die Banker von der Ostenküste« handelt es sich bei »den Wallstreet Leuten« um eine gängige antisemitische Chiffre, die eine vermeintliche jüdische Macht im Finanzwesen umschreibt (vgl. Schwarz-Friesel/Reinharz 2013: 37 u. 132; Hammel 2018: 381; Rensmann 2014: 300). Zum anderen dichtet *B-Lash* diesem antisemitisch codierten Kollektiv negative Wesensmerkmale und zerstörerische Aktivitäten an, die allesamt den antikapitalistischen Projektionen des völkisch-rassistischen Antisemitismus entsprechen: parasitäre Blutsauger, die den Medien- und Finanzsektor manipulieren, Politiker kontrollieren und die Bevölkerung spalten (siehe Kapitel 1.1). Indem *B-Lash* seinen antisemitisch konnotierten Äußerungen ein Bild von George Soros anfügte (vgl. *B-Lash* 2021a), gab er diesen Chiffren mit dem amerikanisch-jüdischen Philanthropen und Investor ein Gesicht, das seit einigen Jahren als zentrales Feindbild moderner Verschwörungsideologien fungiert.³⁷

Abseits dieser codierten antisemitischen Kommunikation operierte *B-Lash* auch mit Andeutungen und impliziten Hinweisen, die er in Form des *Dog Whistling* verbreitete. Der metaphorische Begriff *Dog Whistling*, auch Hundepfeifenpolitik genannt, beschreibt eine rhetorische Figur des uneigentlichen Sprechens. Ähnlich einer Hundepfeife, die Signale in einer nur für Hunde wahrnehmbaren Tonfrequenz aussendet, wird bei der politischen Kommunikation des *Dog Whistling* eine versteckte Nachricht beziehungsweise ein Code an ein Zielpublikum übermittelt. Die Adressaten – meist eine für die Propaganda bereits empfängliche Anhänger:innenschaft – können die codierte Nachricht des Senders dechiffrieren und den eigentlichen Sinngehalt erfassen. Diese Strategie ließ sich auch in den Äußerungen von *B-Lash* beobachten. So kommentierte der Rapper im April 2020 ein Video, das eine Diskussion zwischen *Sido* und dem antisemitischen Verschwörungsideologen Tillmann Knechtel zeigt (siehe Kapitel 8.4.5). Das Gespräch der beiden nimmt *B-Lash* zum Anlass, um über rituelle Menschenopfer einer Machtelite zu sinnieren. Als Repräsentanten des kon-

37 Das gesamte Statement aus *B-Lashes* Instagram-Story vom 30.01.2021 lautet: »Die Wallstreet Leute sind die größten Manipulatoren heißt es. Sie sind parasitäre Blutsauger die auf Firmenbankrotts spekulieren und solche sogar herbeiführen indem sie Finanzmärkte und Medien manipuliere und nebenbei Politiker im Sack haben... Wait a minute... Wenn die gleichen Leute aber über 300Mio (!) Dollar in BLM stecken tun sie feinsten Gutmenschlichkeit. Think Muthaphukka, it aint illegal yet! Danke fürs Rieten und plündern [Emoji Daumen hoch] [Bild von George Soros] Die Bevölkerung ist gespalten und unser Duder sitzt jetzt im weißen Haus. Wir brauchen euch nicht mehr, jetzt lassen wir euch fallen wie heiße Kartoffeln... C ya in 4 Years. [Zit. im Orig.]« (*B-Lash* 2021a).

spirativen Zirkels führte *B-Lash* den wegen sexuellen Missbrauchs verurteilten Filmproduzenten Harvey Weinstein sowie den Unternehmer und verurteilten Sexualstraftäter Jeffrey Epstein an, gegen den – bis zu dessen Tod in der Haft – wegen weiterer mutmaßlicher sexueller Straftaten ermittelt wurde:

»Und wenn man es mit solchen Menschen zu tun hat, die nachweislich Vergewaltiger fördern – Weinstein –, Pädophile fördern – Epstein –, dann ist es doch einfach mal ganz logisch, dass man es mit Psychopathen zu tun hat, die einen Scheiß auf dich und mich geben. Die würden töten und foltern und zwar ohne mit der Wimper zu zucken. Also eine Gottheit anzubeten, die für Menschenopfer steht, ist in dem Zusammenhang, wenn man sich mal die ganze Sache ganz logisch betrachtet, schon wieder nicht an den Haaren herbeigezogen. Und Moloch repräsentiert genau das. Und das Zeichen von Moloch ist die Eule.« (*B-Lash* 2020d)

B-Lash nimmt hier auf Motive und Begrifflichkeiten aus der jüdischen Theologie und Religionsgeschichte Bezug. So behauptet er, dass die Freimaurer die »Errichter des salomonischen Tempels« (ebd.) gewesen seien, und erklärt, dass die verschwörerischen Eliten »Moloch« anbeten würden, »also eine Gottheit [...], die für Menschenopfer steht«. Die biblische Figur des Molochs fungiert in antijudaistischen Argumentationen als vermeintlicher theologischer Beleg für die moralische Verkommenheit des Judentums. Mit der Anbetung von Moloch offenbare sich eine im Zentrum der jüdischen Theologie stehende Verehrung eines blutrünstigen Gottes (vgl. Eriksen et al. 2019: 272 f.). Sowohl die mittelalterlichen Ritualmordlegenden einer angeblichen jüdischen Mordlust gegenüber christlichen Kindern als auch deren pseudowissenschaftliche Weiterentwicklungen des 19. Jahrhunderts rekurrten auf die Figur des Moloch (vgl. ebd.: 293; Rouart 2003: 32).

Neben den verschwörungsideologischen Haltungen offenbarte *B-Lashs* Rhetorik in den vergangenen Jahren eine sich immer aggressiver artikulierende Misogynie. Besonders deutlich wurde dies im November 2020, als *B-Lash* eine öffentliche Auseinandersetzung mit einer Kolumnistin des Hip-Hop-Magazins *Juice* und dem *Lower Class Mag* führte. Die unter dem Pseudonym *Jane* publizierende Kolumnistin hatte *B-Lash* zuvor für seine misogynen Äußerungen öffentlich kritisiert (vgl. *Jane* 2020). Dieser reagierte in einem Videolivestream auf *Twitch* und fantasierte darin über eine Vergewaltigung, Folterung und Ermordung der Publizistin.³⁸ In einem anderen *Twitch*-Video bezeichnete *B-Lash* die amerikanische Pop-

38 Im Netz kursiert ein Video, das einen Ausschnitt aus dem Twitch-Stream zeigt. Darin richtet sich *B-Lash* direkt an *Jane* und erklärt ihr, dass sie eines Tages an eine Person geraten könnte, die auf ihre Kritik mit Gewalt reagiert: »Dieser Mensch kommt vielleicht, lauert dir auf, drückt dich in irgendeine Ecke, holt seinen Schwanz raus, vergewaltigt dich und zieht dir auf einmal vielleicht mit einem Messer einfach mal so die Haut ab und schneidet deinen Hals auf. Weil es einfach eine kaputte Person ist, die du so an den Rand des Nervenzusammenbruchs getrieben hast mit deiner Hetzerei usw., dass derjenige sich denkt: ›Weißt du was, du Fotze? Dir werde ich's zeigen!‹« (*B-Lash* 2020e).

sängerin Billy Eilish als »Satans Hure Nr. 1« (*B-Lash* 2020d). Diese extrem misogynen Äußerungen zeugen von einer Sicht auf Frauen, die auf einer Verbindung von Verschwörungsideologien und Hypermaskulinität gründet und darüber hinaus Formen soldatischer Männlichkeit idealisiert.³⁹ Seinen Kritiker:innen entgegnete er: »Du solltest wirklich einfach nur deine sieben Sachen nehmen und runtergehen von diesem Schlachtfeld. Denn echte Männer müssen gerade diesen Krieg ausbaden, für den du zu Pussy bist« (ebd.).

Mit Blick auf *B-Lashes* politische Statements in sozialen Medien fällt zudem eine besonders sexualisierte, homophobe Rhetorik, vulgäre Fäkalsprache und eine anscheinende Obsession mit Praktiken sexualisierter Gewalt auf. Beispielhaft sind drei Beiträge, die er allein März 2021 – auf dem Höhepunkt der Coronapandemie – auf Instagram absetzte. Den Anfang machte eine Stellungnahme zur Verurteilung des ehemaligen französischen Präsidenten Nicolas Sarkozy wegen unerlaubter Einflussnahme und Bestechung im Amt: »[Sarkozy] SCHAUKELT BESTIMMT SEINEN YARO [Penis, Anm. d. Verf.] VOR DEM FLATL, FRISST FILET MIGNON UND LÄSST SICH VOM WÄRTER EINEN SCHLEUDERN AMK. WEGEN GUTER FÜHRUNG RAUS IN 18MONATEN, DANN GEHT DIE PARTY WEITER... [Zit. im Orig.]« (*B-Lash* 2021b). Wenige Tage später kommentierte er die Aufhebung der Coronaschutzmaßnahmen in den USA wie folgt: »WENN DIE MEDIZIN SCHLIMMER WIRD ALS DIE KRANKHEIT... WIE LANGE LASSEN DIE LEUTE EIGENTLICH NOCH BUMSEN BEVOR SIE MERKEN DASS ES EINE VERGEWALTIGUNG IST? TEXAS HAT EIER UND HOLT SICH SEINE FREIHEIT ZURÜCK. WÄHRENDDESSEN BLEIBT DEUTSCHLAND EINE HURE [Zit. im Orig.]« (*B-Lash* 2021c). Ende März 2021 äußerte sich *B-Lash* über die Lockerungen der Maßnahmen zum Schutz vor dem Coronavirus in Belgien wie folgt: »Und Deutschland bumst seine Bürger weiter bis das Nutella an die Wand fliegt ...« (*B-Lash* 2021d). Bezüglich der Variable Sexualität im autoritären Syndrom (siehe Kapitel 5.5.3) lässt sich an diesen Beispielen zum einen ein übersteigertes Interesse an sexuellen Vorgängen erkennen. Zum anderen treten in *B-Lashes* Agitation gegen seine Kritiker:innen oder politischen Feindbilder – insbesondere Politiker:innen – sadistische Leidenschaften zum Vorschein, die sich insbesondere in Form von (homo)sexuellen Erniedrigungsfantasien äußern.

In Reaktion auf seine Radikalisierung während der Coronapandemie – in der er auch dem langjährigen Hauptsponsor des 100%-*Realtalk*-Podcasts Attila Hildmann für seine antisemitischen Verschwörungsideologien eine Plattform bot (vgl. *B-Lash/MC Bogy* 2020) – schienen prominentere Vertreter der deutschsprachigen Rapszene auf Distanz zu *B-Lash* zu gehen. Mit Ausnahme von verschwörungsideologischen Rappern wie *PA Sports* oder *Kianush* traten ab 2020 nur

³⁹ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 9.

noch eher unbekannte Szeneprotagonisten bei 100 % *Realtalk* auf. Als Gäste firmierten stattdessen Stars der konspirationistischen Szene, darunter Ken Jebsen, Jürgen Todenhöfer und Daniele Ganser. Zudem rief *B-Lash* seinem eigenen Telegram-Kanal ins Leben, auf dem er unter anderem Inhalte des rechtsextremen Verschwörungsinfluencers und »Q-Anon-Propagandist[en]« (Huesman 2021: 112) Oliver Janich verbreitete (vgl. *B-Lash* 2020 g). In den vergangenen Jahren erweiterte *B-Lash* seine Netzwerke über die Hip-Hop-Szene hinaus und trat zunehmend auch in kleineren konspirationistischen YouTube-Formaten wie *FAIR TALK* oder *KenFM: M-Pathie* auf (vgl. *FAIR TALK* 2021; *KenFM: M-Pathie* 2021). Auch sein Auftritt in der Internetsendung *XStream* des Kabarettisten Serdar Somuncu mag dazu beigetragen haben, dass *B-Lash* seine Bekanntheit über die Grenzen der Hip-Hop-Szene erweitern konnte (vgl. Somuncu 2022).

8.4.3 Geschichtsrevisionismus, Konspirationismus und Aufrufe zur Gewalt bei *Leon Lovelock*

Mit verschwörungsideologischen Hip-Hop-Interviews trat ab 2018 auch der Fitness-YouTuber *Leon Lovelock* vermehrt in Erscheinung. Bereits in der ersten Sendung seines Interviewformats *Komm ins Café* mit dem Rapper *Fler* lenkte *Leon Lovelock* das Gespräch auf das Thema Verschwörungserzählungen. *Fler* behauptete daraufhin, dass er sich insbesondere mit Hilfe von YouTube-Videos über die *flat earth theory* informiert sowie mit der Frage befasst habe, ob die Mondlandung nur inszeniert worden sei. Sein Fazit: »Wenn du das lange genug guckst, glaubst du das. [...] Ich glaube, wir werden nur verarscht« (*Fler* zit. nach *Leon Lovelock* 2018: 52:30 min). Fortan machte *Leon Lovelock* konspirationistische Erzählungen zum wiederkehrenden Thema seiner Video-interviews. In einer Folge mit dem Rapper *Marvin Game* erklärte *Leon Lovelock*, dass sowohl die Anschläge vom 11. September 2001 als auch einige der darauf Bezug nehmenden konspirationistischen Filme bereits frühzeitig sein Interesse an verschwörungsideologischen Deutungsangeboten geweckt hätten. Insbesondere die pseudodokumentarische Filmserie »Zeitgeist« (2007) habe ihm einen Einstieg in die Welt der Verschwörungserzählungen geboten (vgl. *Leon Lovelock* 2019a).

Marvin Game pflichtete *Lovelock* im Gespräch bei. In der Folge entwickelte sich eine Unterhaltung über Hip-Hop-Journalist:innen, die sich zuvor kritisch über die verschwörungsideologischen Inhalte in der Reihe *Komm ins Café* geäußert hatten. Sowohl *Marvin Game* als auch *Leon Lovelock* erklärten daraufhin, dass sie diese Kritik als bevormundend empfinden. Die Kritik komme von oben herab, dabei würden sie ja nur Dinge hinterfragen:

»[*Leon Lovelock*] [...] Die [kritische Hip-Hop-Journalisten] reden von oben herab. Die sagen, dass alle Künstler, die Sachen hinterfragt haben in meinem Interview, dümmer sind als Grundschulkinder.

[*Marvin Game*] Bro, das war die geilste Aussage! Ich hab das doch auch kommentiert bei Juice auf Instagram. Die haben ja gesagt: ›Jedes Grundschulkind weiß aus dem ff, wer die Pyramiden gebaut hat.‹ Woher weiß das Grundschulkind das denn? Aus den Geschichtsbüchern, die dir auch all die Lügen über den Zweiten Weltkrieg erzählen? Aus den Geschichtsbücher, die die ›Kriegshelden‹ [macht Gestik von Anführungszeichen] ...

[*Leon Lovelock*] Dankeschön!

[*Marvin Game*] ... die Kriegsgewinnler geschrieben haben? Was ist das für eine Informationsquelle? [...] Heute 2019 ist das nicht mehr so in der Gesellschaft etabliert, dass ein Buch die Informationsquelle ist, sondern wir haben halt das Internet, weitere Wege. Das heißt natürlich nicht, dass Leute nicht lesen sollen. Lesen ist der Shit. Ich lese selber voll viel. Aber in der Schule, das halt so den Leuten beizubringen? Bring den Leuten erstmal bei, wie sie sich selber etwas beibringen können, bevor du ihnen aus einem Buch vorliest, was irgendein Typ geschrieben oder finanziert oder was weiß ich was, mit einer Agenda dahinter. ›Grundschulkindern können dir was sagen!‹ Ja, Grundschulkindern können dir auch sagen, dass es die Zahnfee gibt und dass es einen Weihnachtsmann gibt, weil sie es von irgendwem gehört haben. Was ist das für eine Argumentation, Digger?

[*Leon Love*] Das ist so von oben herab. Meiner Meinung nach, war Hip-Hop dafür da, auch damals schon, für Leute, die kein Gehör hatten, sich ein Gehör zu verschaffen, Sachen zu hinterfragen. Weißt du, was ich meine? Sachen zu hinterfragen ist ein großer Teil von Hip-Hop, von der Kultur.«

(*Leon Lovelock* 2019a: ab 16:30 min)

In seinen Ausführungen bedient *Marvin Game* geschichtsrevisionistische Vorstellungen, indem er die schulische Aufklärung über die Geschichte des Zweiten Weltkriegs als Ergebnis einer »Agenda« von »Kriegsgewinnlern« bezeichnet. Ähnliche Darstellungen der Demokratisierungsbestrebungen nach 1945 wie etwa die Deutung der *Re-Education* als ein von den Alliierten aufgezwungenes Denksystem finden besonders in Publikationen der extremen Rechten Verbreitung.⁴⁰ Die Ablehnung der institutionalisierten Wissensproduktion durch *Marvin Game* sowie dessen These, die Schule diene einer gezielten Manipulation durch interessierte Kreise, bringt *Leon Lovelock* schließlich mit dem Mythos der Hip-Hop-Kultur als alternativem Ort der Wissensvermittlung in Verbindung (siehe Kapitel 4.1.2). Laut *Leon Lovelock* fungiert Hip-Hop seit jeher als Diskursraum, in dem Marginalisierte hegemoniale Wissensbestände »hinterfragen« konnten.

In einem Beitrag des Magazins *Vice*, in dem *Marvin Games* Aussagen kritisch kommentiert wurden, nahm er zu den Vorwürfen Stellung. Der Rapper

⁴⁰ Beispielhaft hierfür ist der Beitrag »Reeducation, Charakterwäsche und die AfD« (2020) von Benedikt Kaiser im neurechten Publikationsorgan *Sezession*. Darin bezeichnet der Autor die Re-Education als »Mammutprojekt[] der ›Umerziehung‹ der Bundesdeutschen« (Kaiser 2020) sowie als »das erfolgreichste mentalitätspsychologische Experiment der Neuzeit« (ebd.).

distanzierte sich von seinen geschichtsrevisionistischen und verschwörungs-ideologischen Argumentationen, um sodann zu erklären: »Ich weiß nicht, ob es eine Machtelite gibt, die an einem Tisch sitzt und darüber diskutiert, wie die Welt auszusehen hat. Ich glaube aber, dass es einige sehr mächtige Menschen gibt, die einen sehr großen Einfluss haben: auf Wirtschaft, auf Medizin, auf Politik, auf Ernährung und auch auf Forschung. Die Menschen arbeiten sehr oft mit einem wirtschaftlichen Interesse« (*Marvin Game* zit. n. Voigt 2019). Eine solche Weltsicht habe er unter anderen durch »Thrive« (2011) erlangt – einen konspirationistisch und antisemitisch aufgeladenen, pseudodokumentarischen *Truther*-Film (vgl. ebd.).

Einige Monate zuvor war auch *Kollegah* zu Gast bei *Komm ins Café*. Schon im Titel des Videos hob *Leon Lovelock* die zentrale Rolle der konspirationistischen Gesprächsinhalte hervor: »KOLLEGAH über Fler, Verschwörungen, Mindset, Drogenzeit & Seinen eigenen Film #KiC7 – Leon Lovelock« (*Leon Lovelock* 2018a). Und auch in diesem Interview lenkte *Leon Lovelock* die Unterhaltung auf das Thema Verschwörungserzählungen:

»[*Leon Lovelock*] Thema: Verschwörungstheorien. Was ist denn ... Weil du bist ja bewandelt [sic] was das angeht, ne? Was würdest du denn den Menschen da draußen ans Herz legen, mit welchem Thema sie sich vielleicht mal auseinandersetzen sollten. Von diesen ganzen Theorien und Sachen, die es gibt. Was wirklich auch was bringt. Weil ich muss ganz ehrlich sagen, dass ich auch ein Typ bin, der sich auch lange Zeit damit beschäftigt hat. Auch durch meinen Bruder, der beschäftigt sich auch viel mit der Thematik. Und gemerkt habe ich persönlich irgendwann, wie mich das nicht unbedingt positiv prägt im Alltag, wenn ich mich zu viel damit beschäftige.

[*Kollegah*] Hundertprozentig. Es zieht einen runter.

[*Leon Lovelock*] Weil du merkst halt: Ok, ist ein bisschen Scheiße alles so, weißt du? Und dann kommst du selber auch vielleicht nicht mehr aus dem Arsch.

[*Kollegah*] Ja, man darf sich da nicht reinsteigern, sonst denkst du, die Welt ist im Arsch. Und das ist genau das darf nämlich niemals passieren. Du musst checken, wie die Welt ungefähr funktioniert. Niemand von uns ist annähernd so tief drin, dass er alles durchblicken kann und sagen kann: So läuft's und so läuft's nicht. Fakt ist aber: So wie es uns erzählt wird, so läuft's nicht. Und dann gibt es die größten Spinner, die erzählen eine hanebüchene Story. Aber da gibt es auch Sachen, Menschen und Reporter, die arbeiten mit Fakten. Und die findest du manchmal einfach nicht in den Nachrichten. Die musst du suchen. Das ist natürlich ein Prozess. Und du musst selber natürlich ein Analyt [sic] sein in der Birne. Und bei klarem Verstand sein und versuchen einigermaßen sich der Realität, der Wahrheit zu nähern. Du musst nur grundsätzlich verstehen, wie die Welt funktioniert. Und wenn du das verstanden hast. Dann musst du die Frage stellen, was kannst du dran ändern? Willst du was dran ändern? Aber das sollte die einzige Konsequenz daraus sein, die du ziehst.

[Leon Lovelock] Lass uns mal ein Thema aufgreifen. Hast du irgendein Thema, wo du sagst, da können wir mal kurz drüber quatschen? Und dann würde ich gern wissen, wie du dann vorgehst, wenn du dich informierst.

[Kollegah] Sag du ruhig ein Thema. Gibt es irgendein Thema, mit dem du dich beschäftigt hast.

[Leon Lovelock] Naja, das ganze Thema 9/11 und so. Aber das ist aber schon relativ ausgelutscht. Das war so das erste Thema, wie ich mal darauf gekommen bin, mich irgendwie mal zu informieren. Wo ich dann aber auch ganz schnell gemerkt habe: Ich bin halt ein Typ, ich bin sehr realistisch. Und ich bin ein Typ, mir musst du wirklich ganz klare und genaue Beweise liefern, dass ich was glaube.

[Kollegah] Genau, wie bei mir.

[Leon Lovelock] Und dann ist es halt schwer, weil wir, glaube ich, werden nie hinter den Vorhang gucken können.

[Kollegah] Richtig.

[Leon Lovelock] Also, wir werden nie genau wissen, was passiert.

[Kollegah] Absolut.

[Leon Lovelock] Egal, was wir uns reinziehen. Egal wie viel Videos und Bücher wir uns reinziehen. Wir werden, glaube ich, nie genau wissen, was hinter den Kulissen wirklich abgeht, weißt du? Aber ich glaube zu wissen, dass, wie du schon gesagt hast, dass man schon ein gewisses Maß an Verständnis den Sachen gegenüber mitbringen muss, um selber zu verstehen, was man ändern kann. So.

[Kollegah] Ja klar.

[Leon Lovelock] Aber wie verliert man sich nicht darin? Verstehst du, was ich meine?

[Kollegah] Du darfst es halt nicht als Entertainment sehen. Ich glaube, der Fehler den viele machen, ist, die sehen das als Entertainment. Die sehen es auch als Entertainment sich eine Verschwörungsdoku anzugucken. Die finden das irgendwie im Sinne eines Thrillers spannend. Darum geht's aber gar nicht. Weil je mehr du dir sowas reinziehst, desto mächtiger kommt dir das alles vor und desto aussichtsloser kommst du dir als Ameise auf dieser kleinen Welt vor. Die Leute vergessen aber, dass die breite Masse, und da ist das, was ich eben gesagt habe, genau das zutreffende... Die meisten Menschen sind innerlich eher gut. Die sind eher gut. Die große Masse, 90 % der Menschen, vielleicht 80 % tendieren eher zum Guten. Wenn das geweckt wird, in den Leuten, wenn den Leuten bewusst gemacht wird, dass sie durch Aktion auch was bewirken können, wenn das einmal sich ausbreitet, ein Erwachen der Massen – jetzt mal dramatisch ausgedrückt – dann kann sich in zwei, drei Jahren die ganze Welt ändern. Theoretisch. Der Einzelne unterschätzt seine Macht. Die Macht des Einzelnen ist dann unfassbar groß, wenn jeder Einzelne dran glaubt. Dann addiert sich das ruck zuck zu einer Millionen. Und dann gibt es unter den Millionen tausende schlaue Köpfe, die Alternativen bieten können zu Dingen, die gerade falsch laufen auf der Welt. Man kann da wirklich nur ganz grundsätzlich und abstrakt drüber reden, was falsch auf der Welt läuft. Es bringt auch nichts, sich da reinzusteigern oder zu sagen: Das und das, damit müsst ihr euch mal beschäftigen. Und die Leute tauchen da rein und tauchen da

rein. Können sie gerne machen. Können sie gerne machen, aber das Grundmodell zu verstehen reicht schon. Und dann zu überlegen: Was können wir ändern? Ganz einfach.«

(*Leon Lovelock* 2018a: ab 30 min)

Im Interview offenbaren sowohl *Leon Lovelock* als auch *Kollegah*, dass sich angesichts der Komplexität gesellschaftlicher Prozesse bei ihnen und ihrem Umfeld ein Gefühl der Überforderung Bahn bricht (»man darf sich da nicht reinsteigern, sonst denkst du, die Welt ist im Arsch«). Daraus resultiert für beide ein tiefes Bedürfnis nach Welterklärungsangeboten, um unverstandene Prozesse zu durchdringen. Beide sind der Meinung, dass es dem Einzelnen nicht möglich sei, »hinter den Vorhang [zu] gucken«. Daher könne man »nie genau wissen, was hinter den Kulissen wirklich abgeht«. Um sich komplexe und unverstandene soziale Phänomene erklären zu können, ziehen *Leon Lovelock* und *Kollegah* »Verschwörungsdoku[s]« auf *YouTube* als relevante Informationsquellen heran. Ausgangspunkt für ihr Interesse an Verschwörungserzählungen bildete der 11. September. Dass es sich bei den Filmen um simplifizierende sowie verschwörungsideologische Scheinerklärungen handelt, wird von beiden nicht reflektiert, sondern argumentativ abgewehrt: Die Filme sollten nicht als »Entertainment« betrachtet werden, sondern als Aufklärungsmedien, die ein »Erwachen der Massen« bewirken sollen.

Zu einem ähnlichen Gespräch zwischen *Leon Lovelock* und *Kollegah* kam es im Dezember 2019 im Backstagebereich der von *Kollegah* gesponserten Veranstaltung *Toptier Takeover Battle Royal*. Neben kurzen musikbezogenen Interviews mit Rappern wie *Motrip* oder *Ali As* verspricht bereits der Teaser zu Beginn der Folge, dass auch hier Verschwörungserzählungen eine zentrale Rolle einnehmen. Die in einem Teaser gezeigten Ausschnitte des 45-minütigen Videos weisen auf die Videoinhalte hin, sollen Neugier wecken und die Zuschauer:innen zum Weitersehen animieren. Gleich die erste Sequenz des Videos zeigt *Kollegah* mit folgender Aussage: »Dass eine Elite von oben herab alles steuert bis ins kleinste Detail und der Mensch unten ist am Ende des Tages ein Sklave« (*Kollegah* zit. n. *Leon Lovelock*: 2019b). Eingebettet ist diese Äußerung in ein längeres Gespräch, in dem beide an ihr erstes Interview ein Jahr zuvor anknüpfen:

»[*Leon Lovelock*] Wo du gesagt hast, wie man am besten damit umgeht. Da haben wir auch nochmal explizit gesagt, dass es halt eine Sache ist, wo man nie 100%ig sicher sein kann als *Kollegah* oder als *Leon*, was dahintersteckt.

[*Kollegah*] Es ist so wie wir, die auch einen Einfluss haben auf die Leute, immer seiner Funktion als Meinungsvorgeber [sic] auch bewusst sein, als potentieller natürlich, muss man immer darauf hinweisen, deshalb: Leute, recherchiert alles selbst. Man muss natürlich davon ausgehen, dass das meiste, was von der Regierung, wo jeder 08/15 Bürger sagt: Naja, wir vertrauen der Regierung nicht komplett. Aber wenn du dir überlegst, was alles von der Regierung kommt,

was auch mit Bildung zu tun, was wir von der Schule schon lernen, ist es angebracht, das alles ein bisschen zu hinterfragen, zumindest zu einem späteren Zeitpunkt seines Lebens. Denn es kann ja sein, dass hier gezielt etwas beigebracht wurde, um eben Interessen zu wahren oder zu fördern, die nicht unsere sind. Kann ja sein. Deswegen sage ich immer Verschwörungstheoretiker an sich ist immer so ein negativ konnotierter Begriff. Aber eigentlich ist es einer, der eine Theorie darüber anstellt, ob es eventuell irgendwo eine Verschwörung geben könnte, die uns Menschen schadet. Das heißt, das ist einfach ein von Grund auf skeptischer Mensch. Ein Mensch, der sich nicht verarschen lassen will. Und der die Dinge hinterfragt. Das sind positive Eigenschaften. Und wenn es solche Leute nicht geben würde, wären wir alle Roboter. Dann wären wir alle Schafe. Wenn keiner mehr irgendwas hinterfragt, dann sind wir am Arsch.

[*Leon Lovelock*] Die Frage ist doch, in welchem Maße. Weil ich habe wirklich Freunde, auch im engen Freundeskreis, die dadurch irgendwie ein psychischen Schaden, sage ich mal in Anführungsreichen, erlitten haben. Würde man jetzt so sagen, weiß man nicht was da genau der Hintergrund ist. Die aber in ihrem Leben nicht mehr klargekommen sind, kein Drive mehr hatten, keine Motivation irgendwas durchzuziehen, weil sie sich einfach viel zu krass informiert haben und sich ihr Leben quasi dessen verschrieben haben, so weißt du?

[*Kollegah*] Ja, das ist natürlich eine Gefahr, die bestehen kann, wenn man sich damit beschäftigt: was ist die wahre Welt ungefähr, wie sie um mich herum existiert? Das kann sehr deprimierend sein, weil du einfach merkst, wie man verarscht wird an allen Ecken, vergiftet wird von allen Seiten, wie gefickt man eigentlich zu sein scheint. Aber wenn man sich davon dann runterziehen lässt, dann ist man ja richtig in der Falle. Dann haben sie dich ja komplett gefickt. Da muss man einfach wirklich sagen... Guck dir mal die Filme an, die in dystopischen Gesellschaften, die in der Zukunft spielen, wo die Menschen komplett kontrollierte Sklaven sind, sogar gejagt werden, Hunger Games und so ein Scheiß. Da gibt es 1.000 dystopische Filme, Zukunftsvisionen, die immer sehr düster sind, wo der Mensch irgendwie in einer Art absoluten Zweiklassengesellschaft von einer Elite dominiert wird und wirklich nur noch eine Sklavenexistenz hat. Matrix auch ein gutes Beispiel, wo man nur noch eine angezapfte Batterie ist als Mensch. Aber wenn du dir dann überlegst: In was für einer Stufe sind wir denn jetzt? Wir haben hier alle Möglichkeiten, alles noch zu verändern, was wir verändern möchten. Denn es wächst stetig eine neue Generation heran, die den kompletten Zeitgeist ändern kann und prägen kann. Deswegen: Aufgeben ist wirklich sowieso niemals eine Option. Selbst wenn man am Boden liegt, gibt man nicht auf. Das nur mal per se. Deswegen, die Schlüsse, die du daraus ziehst, wenn du verstehst, wie bestimmte Mechanismen auf der Welt laufen, müssen sein: Wie kann ich als Einzelperson am effektivsten was daran ändern, wenn ich das möchte? Oder wie kann ich mich zumindest vor eventuellen negativen Entwicklungen, die mich und meine Familie betreffen könnten, schützen. Also jeder wache Mensch und verantwortungsvolle Mann muss sich ja auch dieser Aufgabe bewusst sein. Und nicht einfach sagen: »Das ist alles Quatsch. Das ist alles Quatsch.« Wenn es Quatsch ist, ist es ja schön. Aber Quatsch, der eventuell wahr sein könnte, den ich nicht überprüft habe, bin ich am Ende selber Schuld, wenn ich dann die Arschkarte ziehe. Oder es mich einfach kalt erwischt. Deswegen sind immer die Leute in meiner Sicht die ehrenhafteren, die sich zumindest damit beschäftigen. Klar, es gibt immer Spinner. Es gibt Leute, die abgedriftet sind. Aber der Großteil, wie ich es auch merke jetzt, es ist gerade auch so ein Zeitgeist des Aufwachens ist vielleicht zu viel gesagt. Aber es gibt immer mehr Interesse. Absolut...

[*Leon Lovelock*] ...auch mehr Offenheit...

[*Kollegah*] Ich verfolge das ja auch schon seit dem 11. September. Und ich merke, dass in den letzten Jahren doch eine gewisse Art von Dynamik und Fahrt aufnimmt und die Leute einfach Bock haben auch die Wahrheit zu erfahren. Weil das in den Menschen drinne ist. Die Wahrheit zu erfahren liegt im Menschen drin. Und man sollte sich wirklich mit allem beschäftigen, was man nicht selbst überprüft hat. Bevor ich sage »Das ist Fakt«, muss ich es überprüft haben. Und nicht gehört haben, ein Wissenschaftler oder Politiker oder Prominenter hat das gesagt, also wird das stimmen. Nur ich selber bin für meine Aussagen und Taten verantwortlich. Wenn ich das nicht überprüfe, dann brauche ich in keiner Diskussion teilzunehmen. Dann ist man ein Kind. Dann ist man ein Schaf.

[*Leon Lovelock*] Geil, Alter. Geile Worte auf jeden Fall. Richtig interessant.«

(*Leon Lovelock* 2019b: ab 08:30 min)

Sowohl *Kollegah* als auch *Leon Lovelock* erläutern in der Unterhaltung ihre verschwörungsideologisch geprägte Wahrnehmung globaler Herrschaftsverhältnisse. Dabei fällt auf, dass *Kollegah* – ähnlich wie *Marvin Game* – die Schule als zentrale Institution innerhalb einer umfassenden, von der Regierung betriebenen heimlichen Desinformationskampagne begreift. Mittels eines Gedankenspiels formuliert *Kollegah* die These, dass Bildung gezielt eingesetzt werde, um Kinder im Sinne fremder Interessen zu ideologisieren: »Denn es kann ja sein, dass hier gezielt etwas beigebracht wurde, um eben Interessen zu wahren oder zu fördern, die nicht unsere sind. Kann ja sein.« Seine konspirationistischen Thesen, in denen er einer Machtelite die Fähigkeit zur Kontrolle und Steuerung des menschlichen Denkens zuschreibt, begreift *Kollegah* lediglich als positiven Skeptizismus. Ihm zufolge sei ein »Verschwörungstheoretiker [...] einfach ein von Grund auf skeptischer Mensch, [...] der sich nicht verarschen lassen will«. Ähnlich wie *B-Lash* rekurriert *Kollegah* auf bekannte Kinoblockbuster wie »Matrix« (1999) oder »Hunger Games« (2012), die ihn in seiner Sicht auf gesellschaftliche Machtstrukturen zu bestätigen scheinen. Die in den Filmen vermittelte manichäische Unterteilung der Menschheit in eine herrschende, verschwörerisch agierende Elite auf der einen Seite und die unterdrückte und versklavte Masse der Menschen auf der anderen korrespondiert mit *Kollegahs* Interpretation der sozialen Umwelt. Zudem habe der 11. September ihn zu einer vertiefenden Auseinandersetzung mit alternativen Weltdeutungen veranlasst. Den Zuschauer:innen empfiehlt *Kollegah*, sich ebenfalls mit konspirationistischen Erzählungen zu befassen, denn schließlich müsse sich »jeder wache Mensch und verantwortungsvolle Mann [...] dieser Aufgabe bewusst sein«. Wer dies nicht tut, ist seiner Meinung nach ein »Kind« oder ein »Schaf«. Hierbei drückt sich sowohl einer Ablehnung von Schwäche als auch ein Bedürfnis nach individueller Macht aus.

In den Interviews wird deutlich, dass *Leon Lovelock* auch aus aufmerksamkeits-ökonomischen Überlegungen immer wieder auf Verschwörungsmmythen rekurriert und mit seiner inzwischen erlangten Bekanntheit als verschwörungsgläubiger Hip-Hop-YouTuber kokettiert:

»[*Leon Lovelock*] Ich beschäftige mich auch voll viel mit Energien und so.

[*MoTrip*] Genau, habe ich bei Kolle [*Kollegah*, Anm. d. Verf.] im Video gesehen. Aber gut, finde ich...

[*Leon Lovelock*] Bist du da auch am Start?

[*MoTrip*] Bruder, ich bin am Start insofern, als dass ich ziemlich alles kenne. Ich habe mir auch alles angesehen, aber ich glaube, ich bin nicht so leichtgläubig, wie jemand anderer. Aber ich bin auch schon kritisch. Also, ich glaube auch nicht alles, was man uns so erzählt. Ich glaube, ihr kamt auf einen guten Punkt beim letzten Mal. Einfach, dass man selber kritisch sein muss, hinterfragen muss. Das wäre zu einfach, wenn wir von allem die Wahrheit, immer den aktuellsten Stand kriegen. Das glaube ich nicht. Aber man darf sich nicht so verlieren in solchen Sachen. Man muss auch Leben leben.

[...]

[*Leon Lovelock*] Ich mache einen neuen Kanal *Lovelock Mystery* [in Anlehnung an die TV-Sendung »Galileo Mystery«, Anm. d. Verf.] [lacht].

[*MoTrip*] *Mystery* läuft gut auf YouTube auch, ne? Ich gucke auch ein paar *Mystery*-Leute als Unterhaltung.

[*Leon Lovelock*] Ich habe damit angefangen. Das war zufällig eigentlich. Ich habe immer mal das Thema angeschnitten und angesprochen. Und dann habe ich letztes Mal einfach mal von einem PA-Sports-Interview mir den Teil rausgeschnitten, wo er über Verschwörung geredet hat und das noch einmal separat hochgeladen. Und dann habe ich gemerkt: Ok, die Leute haben voll Bock darauf, was auch andere darüber sagen.

[*MoTrip*] Er ist Team Kolle, was die Sachen angeht glaube ich.

[*Leon Lovelock*] Ich weiß nicht, ob es Teams gibt.

[*Kollegah*] PA? Ich glaube, ich bin schon tiefer im Rabbit-Hole als er. [grinst] Aber er ist schon auf einem guten Weg. [alle lachen]

[*Leon Lovelock*] Ey, die beiden haben mich jetzt auch voll infiziert.«

(*Leon Lovelock* 2019b: ab 34:00 min)

MoTrip deutet an, dass es sich – mit Blick auf verschwörungsideologische Haltungen – bei *Kollegah* und *PA Sports* um Gleichgesinnte handele (»[*PA Sports*] ist Team Kolle, was die Sachen angeht glaube ich«). *Kollegah* hingegen betont, dass er in Vergleich zu *PA Sports* »tiefer im Rabbit-Hole« sei. Gemäß seiner Inszenierung als *der Boss* scheint es ihm ein Anliegen zu sein, zu verdeutlichen, dass sein ver-

schwörungstheoretisches Spezialwissen das anderer Rapper überragt. *Leon Lovelock* behauptet von sich, »voll infiziert« zu sein – eine Äußerung, die insofern von einer gewissen Ironie zeugt, als sich der YouTuber nach Beginn der Coronapandemie in seinen verschwörungsideologischen Positionierungen radikalisierte.

So veröffentlichte *Lovelock* im März 2020 ein Video, in dem er Verschwörungserzählungen und Falschinformationen über das Coronavirus verbreitete und zum Widerstand gegen die staatlich verordneten Maßnahmen zur Bekämpfung der Pandemie aufrief. Darin vertrat er die These, dass die Bevölkerung Opfer einer Verschwörung durch Politik und Medien sei und hinter den Maßnahmen zur Eindämmung der Pandemie »ein Plan« (*Leon Lovelock* 2020) stecke. Laut *Leon Lovelock* verfolgen »sie« (ebd.) eine »Agenda« (ebd.), um »uns mundtot« (ebd.) zu machen. Um wen es sich bei den sich angeblich gegenüberstehenden Kollektiven (»sie« vs. »uns«) handelt, bleibt diffus. Bei der von ihm skizzierten Superverschwörung sieht *Leon Lovelock* vor allem »die Mainstream-Medien« (ebd.) am Werk: »Es ist kein Geheimnis mehr, dass die Mainstream-Medien uns kontrollieren, die Regierung versucht uns zu kontrollieren.« (ebd.) Wie *Kollegah* spricht auch *Leon Lovelock* von der Gefahr, »gefickt« (ebd.) zu werden. Daneben betont er, wie wichtig es für ihn ist, auf seinen »eigenen Eiern [zu] stehen« (ebd.). Er werde sich von niemandem daran hindern lassen, körperlichen Ertüchtigungen nachzugehen: »Wenn ich trainieren gehen will, dann gehe ich trainieren.« (ebd.) In der sexualisierten Darstellung (männlicher) Autonomie, die sowohl idealisiert wird (»auf eigenen Eiern stehen«) als auch prekär erscheint (Gefahr, »gefickt« zu werden), zeigt sich die chauvinistische Dimension seiner verschwörungsideologischen Rhetorik. In einer (infantil-)rebellischen Attitüde betont er, sich durch nichts vom Trainieren abhalten zu lassen. Einer höheren Macht ausgeliefert zu sein, scheint für ihn die Gefahr zu bergen, sowohl individuelle Souveränität aufgeben zu müssen als auch den Verlust von physischer Stärke zu erfahren. Dabei zeichnet er ein Bedrohungsszenario, das seiner Meinung nach physischen, gewaltsamen Widerstand erfordert. So erklärt er, notfalls sein eigenes Leben im Kampf gegen die Verschwör:innen zu opfern: »Und das werde ich durchziehen bis zum Tod. Das ist mir scheiß egal.« (ebd.) Seine Anhänger:innen fordert er auf, es ihm gleich zu tun: »Macht euch ready für den Kampf, Digger. [...] Für die Freiheit musst du bereit sein zu sterben!« (ebd.)

Die öffentliche Kritik an *Leon Lovelocks* Statement ließ nicht lange auf sich warten (vgl. Herzog 2020). Allen voran *Bushido* warf dem YouTuber vor, durch seine »dummen und gefährlichen Ansichten« (*Bushido* zit. n. *16bars.de* 2020) seine »Mitmenschen [...] in Gefahr« (ebd.) zu bringen. Davon unbeeindruckt setzte *Leon Lovelock* seine öffentliche Selbstinszenierung als Kämpfer für die vermeintliche Wahrheit fort. In den ersten Monaten der Pandemie trat der YouTuber zunehmend als politischer Aktivist in Erscheinung. So nahm er an einer sogenannten Hygienede-

monstration im April 2020 in Berlin teil. Dabei traf er unter anderem auf Caroline Matthie, eine Lokalpolitikerin der Berliner AfD (vgl. Leister 2019), die *Leon Lovelock* im Rahmen ihres Livestreams interviewte (vgl. Matthie 2020: 01:13 h). Erst wenige Tage zuvor hatte *Leon Lovelock* ein Interview mit dem Mediziner und ehemaligen SPD-Bundestagsabgeordneten Wolfgang Wodarg auf seinem *YouTube*-Kanal veröffentlicht. Wodarg war zu Beginn der Pandemie öffentlich in Kritik geraten, nachdem er Falschinformationen über das Coronavirus und die Pandemie verbreitet hatte (vgl. Merlot 2020). Das Interview versuchte *Leon Lovelock* immer wieder mittels Suggestivfragen verschwörungsideologisch zu rahmen:

»[*Leon Lovelock*] Woran erkennen wir: Ok, da wird ein Spiel mit uns gespielt, da gibt es andere Interessen? [...]

Es gibt ja auch Theorien, die quasi sagen, dass der Test, also dass der Virus gezüchtet wurde und uns extra irgendwie in die Gesellschaft rausgegeben wurde. Was sagen Sie denn zu solchen Theorien? [...]

Warum werden Epidemiologen, die Ihrer Meinung sind, totgeschwiegen von den Medien? [...]

Glauben Sie denn, dass nach dieser ganzen Geschichte, nach diesem ganzen Lockdown, nach dieser ganzen Panikmachen, dass dann irgendwann die Wahrheit auch ans Licht kommt. Dass, wenn dann rauskommt quasi, dass es nicht so war, wie uns in den Medien erzählt wurde, nicht so wie die Politiker uns gesagt haben, meinen Sie, es gibt dann, es wird dann irgendwie rauskommen, für die breite Masse? Wird die breite Masse dann irgendwann selbst verstehen: Ok, das war eine Panikmache, das war eine Angstmache, wir haben uns da leiten lassen?«

(*Leon Lovelock* 2020b)

In den Antworten bediente Wodarg teils die durch die Fragen insinuierten verschwörungsideologischen Narrative. So erklärte er, dass die Berichterstattung über die Pandemiesituation in China inszeniert sei und dass man den Medien nicht trauen solle (vgl. Wodarg in *Leon Lovelock* 2020b: 42:20 min). Anstatt den konspirationistischen Erzählungen zu widersprechen, stimmte der ehemalige Gesundheitspolitiker zum Teil mit in die verschwörungsideologische Rhetorik von *Leon Lovelock* ein:

»[*Leon Lovelock*] Will Bill Gates die Weltbevölkerung auslöschen?

[Wodarg] Dann soll er mal bei sich anfangen. [...] Da sind Interessen dahinter. Aber die kenne ich nicht alle. Ich kann mir vorstellen: Wem nützt das? Das ist eine gute Frage jedesmal, wenn irgendwas passiert. Wer hat gut davon? So wie der Kriminalkommissar nach den Motiven fragt, wenn irgendwas Schlimmes passiert ist. Wer könnte das gemacht haben? War es die Ehefrau? Waren es die Erben? War es der Rivale? Und diese Frage muss man sich bei solchen Sachen natürlich auch stellen: Wer hat gut davon?«

(*Leon Lovelock* 2020b)

Über die Jahre hielt *Leon Lovelock* weiter an seiner verschwörungsideologischen Perspektive auf die Coronapandemie und die politischen Maßnahmen dagegen fest. So veröffentlichte er im Februar 2022 ein Video mit dem Titel »REALTALK über mein TREPPENHAUS VIDEO! – Leon Lovelock« (2022), in dem er auf sein erstes Videostatement zu Beginn der Pandemie Bezug nimmt: »Ich musste das tun. Und nach eineinhalb bis zwei Jahren haben sich sehr viele Dinge, die ich in dem Video gesagt habe, bestätigt. [...] Jetzt im Nachhinein reflektiert, kann ich das sehen und kann sagen: ›Ja Bro. Dein Gefühl war richtig.‹ [...] Ich gucke zu wie dieses Land zu Grunde geht, an Leuten, die da oben sitzen, die mit uns spielen. Die mit uns Schach spielen« (*Leon Lovelock* 2022). Auch rückblickend sieht sich *Leon Lovelock* in seiner Wahrnehmung bestätigt und beschreibt die Maßnahmen zur Bekämpfung der Pandemie als Teil eines Komplotts einer nicht näher definierten Machtelite (»die da oben«).

8.4.4 *Kianush* – vom interviewten Verschwörungsgläubigen zum Interviewer von Verschwörungsideologen

Ein anderer Rapper, der in den vergangenen Jahren immer wieder mit verschwörungsideologischen Äußerungen in Hip-Hop-Interviews in Erscheinung getreten ist, ist der in Teheran geborene und in Münster aufgewachsene Gangsta-Rapper *Kianush Rashedi* alias *Kianush*. Besonders deutlich wurde dies 2019, als er in einem Interview mit *Leon Lovelock* über sein Misstrauen gegenüber Suchmaschinen und Onlineenzyklopädien sprach:

»[*Kianush*] Google ist eine Zensur. Google ist eine reine Zensur.

[*Leon Lovelock*] Du sagst quasi, die geben dir das, was die wollen.

[*Kianush*] Aber natürlich. Was denkst du denn, was Wikipedia ist?

[*Leon Lovelock*] Die blenden viele Sachen aus.

[*Kianush*] Ja, wofür gibt es denn Wikipedia? Guck mal, na klar ist es nützlich. Wenn du zum Beispiel wissen willst: Was ist der Erdmumfang? 40.000km, sagt er dir. Ich habe es nie nachgemessen, ich weiß es nicht. Aber wenn du es eingibst, dann gehst du doch davon aus, dass das die Wahrheit ist. Wenn du zum Beispiel eingibst in Google: ›Wie groß ist Tom Cruise?‹ Sagt er dir 1,60m. Ich weiß nicht, wie groß er ist. 1,65m oder so. Das kannst du annehmen, das ist plausibel. Du siehst ihn, du weißt, er ist nicht so groß. Das ist eine Information, die Google dir gibt. Aber wenn du zum Beispiel Google fragst: ›Wer ist die Rothschild-Familie? Wer ist Rockefeller? Was glaubst du, was da für Infos rauskommen? Oder wenn du zum Beispiel eingibst: ›Ist die Erde flach oder ist die Erde rund?‹ Was glaubst du, was da rauskommt? Gib mal ein! Als erstes kommt da ›Verschwörungstheoretiker behaupten bla bla bla‹ und ziehen das ins Lächerliche. Aber lass mal Google weg! Geh mal ins Darknet!

[Leon Lovelock] [...] Meinst du wirklich die nehmen echten Einfluss darauf und sagen: Wir zeigen nur die und die Meinung als allererstes, und die und die unten, und die und die gar nicht?

[Kianush] Sehr wahrscheinlich.«

(Leon Lovelock 2019, ab 24:00 min)

Kianush insinuiert, dass die Ergebnisse von Onlinesuchmaschinen manipuliert würden, um konspirationistische Erzählungen zu delegitimieren. Suchanfragen zur *flat earth theory* oder über »die Rothschild-Familie« führten bei Google vor allem zu Hinweisen auf verschwörungsideologische Diskurse zu diesen Themen. Kianush geht deshalb davon aus, dass der Suchindex gezielt manipuliert wird, um bestimmte Ergebnisse als verlässliche Informationen und somit als Teil eines hegemonialen Wissensbestands auszuweisen. Eine Reflexion über die Funktionsweisen algorithmenbasierter Onlinesuchmaschinen – einschließlich der Linkpopularität als wesentlichen Einflussfaktors sowie etablierter Verfahren der Suchmaschinenoptimierung – findet nicht statt. Stattdessen kommen Leon Lovelock und Kianush im Verlauf des Interviews auf die Anschläge des 11. September zu sprechen:

»[Leon Lovelock] Wo hat es bei dir eigentlich angefangen?

[Kianush] Vor 12, 13 Jahren.

[Leon Lovelock] 9/11?

[Kianush] Nee, ja doch, ungefähr zu der Zeit. Danach, kurz danach.

[Leon Lovelock] Ja, bei mir auch.

[Kianush] Da habe ich mit... kennst du ›Zeitgeist‹, das allererste?

[Leon Lovelock] Das war bei mir auch das allererste Video...

[Kianush] Aber ich sage dir ganz ehrlich. Ich habe mir das angeguckt, nicht nur einmal. Da war das Internet noch nicht so krass. Ich habe mir das angeguckt und ich war erst baff. Und habe gesagt: ›Was ist das für ein Scheiß? Wen wollen die hier verarschen?‹ Dann habe ich es mir wieder angeguckt, weil irgendwas von mir hat gesagt: ›Da gibt es Informationen, die kein Scheiß sind.‹ Dann habe ich es mir wieder angeguckt, habe es Freunden gezeigt. Die meinten: ›Was ist das für ein Scheiß, was labern die da?‹ Ich sage dir, da ist viel Fantasie bei.

[Leon Lovelock] Bei mir war es eigentlich andersrum. Ich habe mir Zeitgeist angeguckt und ich habe es direkt so... Boah...

[Kianush] Warst direkt geflasht.

[Leon Lovelock] Ich so: Flash. Die Welt ist anders und so. Ich war richtig so: ›Kacke!‹ [...]

[Kianush] Was glaubst du, was war 9/11?

[Leon Lovelock] 9/11 ist für mich nicht das, was im Fernsehen gezeigt wurde.

[Kianush] Sondern?

[Leon Lovelock] Was anderes.

[Kianush] Willst du es nicht sagen?

[Leon Lovelock] Ich weiß es nicht.

[Kianush] Wir philosophieren doch nur.

[Leon Lovelock] Ja, ich weiß es aber nicht. Ich kann es dir nicht genau sagen. Ich weiß nur, dass es nicht das ist, was gezeigt wurde.

[Kianush] Ich glaube, du weißt, was es ist.

[Leon Lovelock] Ich bin vorsichtig, weil ich nicht so...

[Kianush] Die willst nicht so verschwörungsmäßig...

[Leon Lovelock] Nein, ich bin immer vorsichtig bei Sachen, wo ich mich nicht selbst so krass informiert hat, dass ich mich richtig artikulieren kann, dass es Sinn macht.

[Kianush] Du weißt, dass es in anderen Ländern schon Bildungsstand ist, dass es ein Inside-Job. Du weißt, dass das Außenministerium und das Verteidigungsministerium schon zugegeben hat, dass die da Faxen gemacht haben. Das ist in anderen Ländern Bildungsstand. Wir hier sind noch damit vorsichtig.

[Leon Lovelock] Ich glaube nicht. Also wenn du jetzt hier draußen fragst. Jeder wird dir sagen: ›9/11, da hat irgendwas nicht gestimmt.‹ Ich glaube schon, dass ein Großteil der Gesellschaft das schon gecheckt hat. Was ich halt traurig daraus [sic] finde ist, dass man nicht anfängt alles zu Hinterfragen.

[Kianush] Guck mal, solche Vorfälle gab es schon öfter. [...] Es gab schon öfter solche Vorfälle, dass eine Regierung einen Angriff inszeniert, damit ein Gesetz in Kraft tritt, damit die rausgehen können und die Welt ficken können. Das ist doch kein Geheimnis, Mann.

[Leon Lovelock] Das passiert ja offen.

[Kianush] Ja, das passiert offen. Was ich nur traurig finde, ist, dass dafür unschuldige Menschen sterben mussten. [...] Dafür hat man einfach keine Worte. Die Leute, die sowas verantworten, sind einfach keine Menschen. Das sind keine Menschen. Die sind nicht so wie du und ich aufgewachsen in der Grundschule, mit Jungs, auf die Nase fallen, aufstehen. Da ein Brötchen essen, Schokolade klebt. Die sind nicht so aufgewachsen. Das sind Wesen... Ich rede hier nicht von Dämonen oder so einem Quatsch. Das sind Wesen, die absolut keine Empathie haben. Die absolut kein Mitleid haben. Das wurde denen von klein auf schon ausgetrieben. Die wurden nur darauf getrimmt oben in der Elite zu stehen und solche Entscheidungen zu treffen. Die haben überhaupt gar kein Mitgefühl, wie das ist hier auf der Straße zu laufen, einer Oma über die Straße zu helfen. Die kennen das doch gar nicht. Die haben absolut kein Mitgefühl. Und für die sind Tote nur Zahlen. Das sind nur Berechnungen, die die anstellen für ihre Pläne. Mehr ist das nicht.

Für die hat ein Leben gar kein Wert, nur ihr eigenes und ihre Familie. Und das sind die Leute, die da oben sitzen, in den Großkonzernen, die Chefs, und alles steuern wollen. Das ist unsere Welt.«

(Leon Lovelock 2019, ab 29:00 min)

Sowohl Kianush als auch Leon Lovelock beschreiben die Anschläge des 11. September als ein für ihr eigenes Weltverständnis prägendes Ereignis. Darüber hinaus betonen sie die verschwörungsideologische Pseudodokumentation »Zeitgeist« (2007) als zentrale Quelle für ihre Wahrnehmung der Anschläge auf das World Trade Center.⁴¹ Die Erkenntnis, dass es sich bei dem Ereignis um einen »Inside-Job« gehandelt habe, sei »in anderen Ländern schon Bildungsstand«, so Kianush. Nur in Deutschland sei man noch nicht bereit, die wahren Gründe für den 11. September zu erkennen und zu akzeptieren. Ausgehend von der These, der Einsturz der beiden Türme des World Trade Centers sei auf einen *Inside Job* zurückzuführen, ist Kianush der Überzeugung, dass es sich bei den Verantwortlichen für das Komplott um eine im Geheimen agierende Machtelite handelte. Genauer seien es Mitglieder einer »Familie«, die abseits vom Rest der Gesellschaft aufwachsen und zu empathielosen »Wesen« erzogen würden. Ihr Ziel sei es, später als »Elite« zu herrschen und mittels leitender Positionen »in den Großkonzernen« die Geschicke der Welt zu lenken. Obgleich Kianush nicht Juden als Drahtzieher benennt, korrespondieren seine verschwörungsideologischen Thesen über eine geheime Finanzelite – genauer: eine »Familie«, die stets zu Lasten der einfachen Menschen handle, ausschließlich im eigenen (ökonomischen) Interesse agiere und für die »Tote nur Zahlen« seien – mit antisemitischen Narrativen. Daher mag es kaum überraschen, dass er zum Ende des Gesprächs wiederholt auf den antisemitischen Rothschild-Mythos zu sprechen kommt:

[Leon Lovelock] Ist die Erde rund oder flach?

[Kianush] Weder noch. Weder noch, Bruder. Ich kenne die Form nicht. Ich weiß es nicht. Die Theorie, dass die Erde rund ist, gibt es auch ca. seit 300, 400 Jahren. Und genau seit 300, 400 Jahren gibt es diese Großfamilien, wie die Rothschilds. Schon [ein] merkwürdiger Zufall. Ehrlich.«

41 Die hohe Bedeutung des Filmes »Zeitgeist« (2007) für die Entwicklung eines konspiratorischen Weltverständnisses betonte Kianush im Dezember 2020 bei einem Auftritt im Podcast 100 % Realtalk der Berliner Rapper MC Bogy und B-Lash: »[B-Lash] Was war beim 11. September? Gab's da eine Doku oder sowas? [Kianush] Ja, da gab es einige Dokus. Da gab es eine riesengroße Doku, die kennst du auch bestimmt. Die nennt sich Zeitgeist. Da war auch viel, sage ich mal, viel interpretiert worden. Aber einige Dinge haben wirklich, sage ich mal, bisschen Skepsis bei mir erweckt. Wo ich mir dachte: Ey, es könnte doch sogar so sein – Warum denn nicht? Die Welt ist ja nicht nur immer so schön und alles ist geil. Es wird uns ja immer Elend und Leid publiziert. Deswegen dachte ich mir: Kann doch sein, dass es vielleicht so ist« (Kianush zit. n. B-Lash/MC Bogy 2020c).

(Leon Lovelock 2019: 1:35 h)

Hier wird deutlich, dass *Kianush* selbst die abstrusesten Verschwörungsfantasien – wie etwa die *flat earth theory* – mit antisemitischen Narrativen verknüpft. Zwar sei er sich unsicher, ob die Erde rund oder flach ist, aber einen Zusammenhang zwischen der Erkenntnis, die Erde sei rund, und der vermeintlichen Entstehung der Rothschild-Dynastie hält er jedoch für plausibel.

Neben seinen Äußerungen in diversen Interviewformaten enthalten auch einige seiner Lieder verschwörungsideologische Codes, wie etwa im Liedtitel »Zeitgeisel« (2019) deutlich wird, der als Referenz zum Film »Zeitgeist« (2007) zu verstehen ist. Ein solcher Verweis findet sich auch im Lied »Ketten gelegt« (2019), in dem es heißt: »Ich lass' nicht zu, dass die Welt mit mir Zeitgeist spielt« (*Kianush* – »Ketten gelegt«, 2019). Bei beiden Liedern fällt zudem auf, dass seine verschwörungsideologischen Weltdeutungen immer wieder in implizite oder explizite Gewaltaufrufe münden. Politik(er:innen)feindschaft und Antielitismus bilden zentrale Motive in *Kianushs* autoritären Bestrafungs- und Militanzfantasien: »Ich will, dass die korrupten Politiker in der Regierung bestraft werden« (*Kianush* – »Zeitgeisel«, 2019); »Wir müssen etwas tun, so kann es nicht weitergeh'n/ Komm, wir verbünden uns und kämpfen gegen das scheiß System« (*Kianush* – »Ketten gelegt«, 2019).

Ähnlich wie bei *Leon Lovelock* ließ sich auch bei *Kianush* während der Coronapandemie eine Radikalisierung in der Rhetorik, insbesondere aber eine wachsende Offenheit gegenüber der rechtsextremen und rechtsextremistischen Szene beobachten. Im Mai 2020 wettete *Kianush* während eines Livestreams gegen Politiker:innen, die er unter anderem als »verfickte Affen« (*Kianush* 2020) bezeichnete. Auch stehe er mit Attila Hildmann in Kontakt, den er zu einem Gespräch auf seinem Twitch-Kanal eingeladen habe. Zu diesem Zeitpunkt war Hildmann, der einst als Autor veganer Kochbücher Bekanntheit erlangt hatte, bereits als verschwörungsideologischer Aktivist öffentlich in Erscheinung getreten (vgl. Betschka 2020). Dass *Kianush* die Nähe zu weiteren Akteuren der extremen Rechten keineswegs scheute, zeigt ein Videointerview, das der Rapper im April 2020 mit Oliver Janich führte – einem der zu diesem Zeitpunkt wichtigsten und bekanntesten Akteur der verschwörungsideologischen und rechtsextremistischen Szene (vgl. Schwarz 2020: 147). Darin sprachen die beiden etwa über den Einfluss von religiösen Gruppen auf den damaligen US-Präsidenten Donald Trump:

»[*Kianush*] Wer steht hinter Trump? Ich hab mal so ein Foto gesehen. So Bärtige mit Hut. So eine Familie, ich weiß nicht wie die heißt, oder so eine Organisation. Von denen weiß man ganz wenig. Hast du mal von denen gehört oder gelesen? Die waren auch bei Bush, der hat auch ein Foto mit denen im Weißen Haus. Die haben hier so gerollte... [macht mit seinen Händen Schläfenlocken nach, Anm. d. Verf.]

[Oliver Janich] Chabad Lubawitsch.

[Kianush] Wie?

[Oliver Janich] Chabad Lubawitsch heißen die glaube ich, über die habe ich ziemlich viele Videos gemacht.

[Kianush] Genau. Wer sind die?

[Oliver Janich] Die haben nicht nur auf Trump, sondern auch auf andere Regierungen Einfluss genommen. Besonders großen Einfluss haben sie auf Netanjahu, den israelischen Präsidenten. Das ist halt eine Sekte, kann man sagen.

[Kianush] Eine Sekte? Ok...

[Oliver Janich] Ja, die nennen sich nicht Sekte glaube ich. Glaubensgemeinschaft, Du hast ja gesagt, man darf keine Triggerworte mit verwenden... [grinst]

[Kianush] Achso!

[Oliver Janich] Kann man aber einfach googeln. Der Jared Kushner und der Donald Trump haben an die gespendet. Viel Geld gespendet. Also, ich berichte da immer drüber, der Tillman Knechtel berichtet da immer darüber und der Wolfgang Eggert.«

(Kianush 2020: ab 1:29 h)

Bei Chabad Lubawitsch handelt es sich um eine chassidische Gruppierung innerhalb der jüdischen Orthodoxie, die – im Gegensatz zu anderen jüdisch-orthodoxen Gemeinschaften – missionarisch tätig ist und bei nichtorthodoxen Jüdinnen und Juden für eine an der Orthodoxie orientierte Religionsausübung wirbt. Die Gruppierung ist global organisiert und unterhält Einrichtungen in unterschiedlichen Ländern (vgl. Schrage 2019: 50 ff.). Die Dimension ihres politischen Engagements variiert je nach Größe ihrer Gemeinde und den politischen Rahmenbedingungen vor Ort. Gesellschaftliche Aufmerksamkeit erzielt die Bewegung regelmäßig durch den sogenannten *Education and Sharing Day*. Der Gedenktag zu Ehren des 1994 verstorbenen und zu seinen Lebzeiten zentralen Anführers Rabbi Menachem Mendel Schneerson wurde 1978 vom US-Kongress initiiert und wird jährlich durch den amerikanischen Präsidenten öffentlich begrüßt (vgl. Biden Jr. 2022). Im Rahmen des Bildungs- und Gedenktages haben in der Vergangenheit mehrere US-Präsidenten Vertreter der amerikanischen Chabad-Gemeinde im Weißen Haus empfangen – darunter auch Donald Trump (vgl. *Times of Israel* 2018). In verschwörungsideologischen Milieus dient das öffentliche Engagement der Chabad-Bewegung als vermeintlicher Beleg für jüdische Strippenzieher, die im Hintergrund politische Prozesse lenken. In der Vergangenheit waren Mitglieder der Organisation und ihre Einrichtungen Ziele von

antisemitisch motivierten, rechtsterroristischen und islamistischen Anschlägen (vgl. Hasselmann 2007; Boudreaux 2008; Kaleem 2019).

In seiner antisemitischen Agitation nahm Oliver Janich in den Jahren zuvor immer wieder auf die Chabad-Bewegung Bezug (vgl. Holnburger zit. n. Nocun 2022). Dass es sich bei Chabad Lubawitsch um eine Strömung innerhalb des Judentums handelt, wird weder von Janich noch von *Kianush* erwähnt. Stattdessen spricht *Kianush* wiederholt von »so eine[r] Familie«. Zudem hebt er die Bärte, Hüte und Schläfenlocken als äußerliche Merkmale hervor – allesamt zentrale Elemente im Erscheinungsbild chassidisch-jüdischer Männer. Auf *Kianushs* Frage – »Wer sind die?« – reagiert Janich ausweichend und betont den angeblichen Einfluss der Gruppierung auf Donald Trump sowie den damaligen israelischen Ministerpräsidenten Benjamin Netanjahu. Kurz darauf merkt er an, dass er von *Kianush* angehalten worden sei, »keine Triggerworte [zu] verwenden«. Dies legt nahe, dass sich beide – auf Wunsch von *Kianush* – im Vorfeld darauf verständigt haben, Trumps und Netanjahus vermeintliche Hintermänner nicht als Juden zu bezeichnen. Indem der vermeintliche Einfluss der Gruppierung auf politische Machthaber nicht explizit als Teil einer jüdischen Verschwörung benannt wird, soll der offenkundige Antisemitismus in der Unterhaltung über Chabad Lubawitsch kaschiert werden. Ausweichend operieren beide stattdessen mit Andeutungen und sprechen von einer in den USA und Israel politisch einflussreichen »Familie«, von »Bärtige[n] mit Hut«, einer »Sekte« oder einer »Glaubensgemeinschaft«. Zudem verweist Janich auf die Thesen von Tillman Knechtel und Wolfgang Eggert, zwei im rechtsextremen und verschwörungs-ideologischen Milieu bekannte antisemitische Publizisten. Eggert fabuliert in seinen Büchern unter anderem von »zionistisch beeinflussten Weltmedien« (Eggert zit. n. Grätzel von Grätz 2003) und angebliche Verschwörungen durch den israelischen Auslandsgeheimdienst Mossad (vgl. ebd.). Knechtel ist Autor antisemitisch-verschwörungsideologischer Schriften wie »Die Rothschilds: Eine Familie beherrscht die Welt« (vgl. Knechtel 2012).⁴² In seinem YouTube-Format *Trau keinem Promi* verbreitete er unter anderem die These, dass auch bekannte deutschsprachige Rapper mit den Illuminaten im Bunde stünden. Auf diese Weise wurden neben *Kianush* auch *PA Sports* und *Sido* auf Knechtel aufmerksam und luden den antisemitischen Verschwörungsideologen anschließend für eigene Streamingformate als Diskussionspartner ein (vgl. *PA Sports* 2018; *Marvin California* 2020; *Sido* 2020). Auf *Twitch* und *YouTube* kursieren mehrere Videos, in denen die Rapper mit Knechtel – mal mehr und mal weniger ernsthaft – über dessen abstruse Thesen diskutieren und ihm auf diese Weise auch beim Hip-Hop-affinen Publikum Bekanntheit verschafften (vgl. *Sido* 2020; *PA Sports* 2018).

42 Zum Antisemitismus in Knechtels Publikationen vgl. Hammel 2018: 380 ff.

Kianush ist ein besonders eindrückliches Beispiel für einen Rapper, der in seinen Liedern zwar meist nur verschwörungsideologische Andeutungen macht, diese aber in seinen Interviews weiter ausformuliert. So bindet er verschwörungsideologische Codes und Argumentationen in seine Lieder und Musikvideos ein, zeigt sich aber besonders in Interviews fasziniert von konspirationistischen Erzählungen. In seinen persönlichen Statements sowie in Gesprächen mit anderen verschwörungsideologischen Akteuren offenbart *Kianush*, dass es sich bei den konspirationistischen Welterklärungsmustern um seine persönliche politische Überzeugung handelt. Die teils deutlich antisemitisch aufgeladenen Erzählungen thematisiert er sowohl als Gast in Interviews als auch in eigenen Streamingformaten. Sie bilden eine ideologische Verbindung zu zentralen Publizisten und Aktivisten der verschwörungsideologischen Szene wie Oliver Janich oder Tillmann Knechtel, mit denen sich *Kianush* zu Beginn der Coronapandemie vernetzte.

8.4.5 Wahnhaftes Projektionen auf die Rothschilds – Ali therapiert ... Sido

Dass sich *Sido* für pseudowissenschaftlich-konspirationistische Weltdeutungen interessiert, offenbarte der Rapper 2015 in einer Gesprächsrunde, die unter dem Titel »Frag Sigg⁴³« auf seinem offiziellen YouTube-Kanal veröffentlicht wurde. Neben dem Hip-Hop-Journalisten Falk Schacht war auch der Darmstädter Gangsta-Rapper *Olexesh* zu Gast. Nachdem beide auf das Thema Verschwörungen zu sprechen gekommen waren, erklärte *Sido*, er habe Publikationen des Autors Erich von Däneken gelesen und sich mit dessen pseudowissenschaftlichen Behauptungen aus dem Bereich der sogenannten »Präastronautik« befasst.⁴⁴ Wenig später thematisierten beide die Gebäude des US-Auslandsgeheimdienstes *National Security Agency* (NSA). *Olexesh* merkte an, dass ein sich in Südhessen befindendes Gebäude das Muster eines Schachbrettes aufweise. *Sido* erklärt daraufhin, dass es sich dabei um ein typisches Merkmal der Freimaurer handle (vgl. *Sido* 2015: ab 49:00 min). Auf diese Weise insinuiert *Sido*, die NSA stehe mit den Freimaurern im Bunde.

Sidos besonderes Interesse an konspirationistischer Symbolik bildete sich punktuell auch in seinem musikalischen Gemeinschaftsprojekt 23 (2011) mit *Bushido* ab. Zehn Jahre nach Veröffentlichung von 23, zu Beginn der Coro-

43 Spitzname von *Sido*.

44 In seinen Publikationen verbreitete Däneken unter anderem »den Grundgedanken, dass außerirdische Besucher nicht nur einen wesentlichen Einfluss auf die Entstehung der menschlichen Hochkulturen genommen, sondern sie als externe »Kulturhelden« erst gestiftet hätten [...]« (Jüdt 2018: 81).

napandemie, lud *Sido* den Verschwörungsideologen Tilman Knechtel in sein Streamingformat *Zuhause mit Sido* ein. Darin erklärte er dem Publizisten verschwörungsideologisch-antisemitischer Schriften, dass er die konspirationistische Symbolsprache und Ästhetik bei 23 bewusst gewählt habe, um dadurch eine höhere öffentliche Aufmerksamkeit für das Album zu erzielen (vgl. *Sido* 2020). Außerdem diskutierte er mit Knechtel, der in seinem YouTube-Format *Trau keinem Promi* abstruse Thesen zur angeblichen Einflussnahme von Geheimbünden auf die Musikindustrie verbreitet und dadurch auch die Aufmerksamkeit diverser deutschsprachiger Rapper gewonnen hatte, über das Musikvideo »So mach ich es« (2011). Dabei erklärte *Sido*, dass der für das Musikvideo verantwortliche Regisseur *Specter* – Gründer des ersten kommerziell erfolgreichen Gangsta-Rap-Labels *Aggro Berlin* (siehe Kapitel 4.2.4) – seit jeher eine Vorliebe für Verschwörungserzählungen pflege: »Der [Specter] liebt das. Der war in diesem ganzen Thema, in diesem Weltverschwörer-Thema, war der schon damals, als wir angefangen haben, hat er sich schon super interessiert und hat uns schon immer erzählen wollen, was er so denkt über die Welt und so. Der sieht das so ein bisschen, wie du [Knechtel, Anm. d. Verf.]« (*Sido* 2020).⁴⁵

Dass auch *Sido* eine Faszination für Verschwörungserzählungen hegt, zeigt ein Gespräch, das der Rapper im Rahmen des YouTube-Formats *Ali therapiert!* des Berliner Gangsta-Rapper *Ali Bumaye* im Mai 2020 führte. Darin kommt Letzterer auf die öffentliche Kritik an den verschwörungsideologischen Aussagen des Sängers Xavier Naidoo zu sprechen, der wenige Tage zuvor wegen der Verbreitung von Verschwörungsnarrativen auf starke öffentliche Kritik gestoßen war. In einem selbst gedrehten Video hatte Naidoo über die angebliche Befreiung von Kindern berichtet, die bis dahin von einer pädophilen, satanistischen Sekte zur Herstellung von Adrenochrom⁴⁶ – als angebliches Heilmittel gegen das Altern – gefangen gehalten und gefoltert worden wären (vgl. Baier/Hermann 2022: 161). *Sido* und *Ali Bumaye* kommentieren Naidoo's Statement wie folgt:

»[*Ali Bumaye*] Glaubst du das, Alter?

[*Sido*] Dass Kinder auf unerklärliche Weise verschwinden?

[*Ali Bumaye*] Das wissen wir ja.

[*Sido*] Und man die nicht wiederfinden kann? Allein der Fall Madeleine McCann vor vielen Jahren in Portugal und so weiter. Darüber gibt es eine Doku und die haben auch nachgeforscht, wo

45 Zur antisemitischen Bildsprache im Musikvideo »LILA/GELD« (2021) von *Olexesh*, bei dem *Specter* Regie führte, siehe Kapitel 5.1.2.

46 Zur Bedeutung des Antisemitismus in Verschwörungserzählungen über Adrenochrome vgl. Butter 2020.

könnte sie sein? Und irgendwann haben sie gesagt: Wir müssen hier jetzt an der Stelle aufhören, weil wir gehen hier zu tief in eine Sache rein, mit der wir lieber nichts zu tun haben wollen.

[Ali Bumaye] Kabale und so.

[Sido] Das sind so Dinge, sehr mächtige und sehr reiche Leute, die sich da irgendwie... Keine Ahnung, was die da machen. Aber ich glaube schon daran, dass sowas sein kann.

[Ali Bumaye] Das Problem ist... Ich gucke mir ungern solche Videos an, weil ich vertiefe mich da zu sehr sein. Aber das mit den Kabilen habe ich mir angeguckt. Und das Problem ist, die bringen Fakten, die auch stimmen, weißt du. Auch nachweislich. Zum Beispiel die ganzen US-Präsidenten. Die lassen sich mit vorbestraften Sexualtätern blicken. Ganz normal. Wenn ich hier einmal Scheiße baue: Mafia und so.

[Sido] Wir sind nix! Wir sind nix! Egal wie viel Geld wir einmal haben werden im Leben. Wir sind nix, wir bleiben nix. Da kommen wir gar nicht hin.

[Ali Bumaye] Da will ich gar nicht hin.

[Sido] Da wollen wir auch gar nicht hin. Aber ich will dir nur sagen: Geld bringt dich da auch nicht hin. Nicht, weil du Geld hast, kommst du dahin. Das sind ganz andere Vetternwirtschaftsachen. Oder du bist in einer gewissen Bruderschaft. Dann spielst du in diesen Liegen mit. Aber Geld macht dich nicht zu so einem.

[Ali Bumaye] Rockefeller und so?

[Sido] So alteingesessene Familien. Die alten Klans. [lacht]

[Ali Bumaye] Das meint auch so ein Xavier Naidoo. Aber bei dem weiß ich nicht: Ist der durch oder ist der einfach nur verwirrt?

[Sido] Ich kann dir eine Sache sagen. Xavier ist ja auch aus der Frankfurt-Ecke und so. Ich kenne andere Rapper aus Frankfurt und der Ecke, die mir erzählt haben, dass sie auch schon Kontakt mit so Leuten hatten. Und komische Fragen schon gestellt bekommen haben und so weiter, die den klar gemacht haben: Ok, es gibt sowas. Besonders in Frankfurt, die ganze Gegend da. Der Rothschild hat früher... Der alte Rothschild hat früher seine Kinder... einen Sohn nach Frankfurt geschickt, einen nach Wien geschickt, um da ihre Geschäfte zu machen. Deshalb ist Frankfurt auch eine Börsenstadt. Ich will da auch nicht zu tief drüber reden. Nachher setzen mir Leute noch einen Aluhut auf. Aber das sind alles Fakten. Wenn ich was sage, sind das Fakten.

[Ali Bumaye] Aber du würdest sagen, der ist nicht dumm oder durchgedreht?

[Sido] Xavier?

[Ali Bumaye] Ja.

[Sido] Xavier ist zu tief drin.

(Ali Bumaye 2020)

Im Gespräch wird deutlich, dass *Ali Bumaye* und *Sido* den verschwörungsideologischen Aussagen von Naidoo eine gewisse Plausibilität zuschreiben: »[Sido] Aber

ich glaube schon daran, dass sowas sein kann.« Anschließend erklärt *Sido*, dass es elitäre Zirkel gebe, die selbst reichen Menschen nicht zugänglich und vor allem »einer gewissen Bruderschaft« und »alteingesessenen Familien« vorbehalten seien. Naidoo, so *Sido* weiter, müsse von dem Einfluss der Rothschilds wissen, denn schließlich stamme der Sänger genau wie die jüdische Familiendynastie aus »der Frankfurt-Ecke«. Diese hätten von Frankfurt aus ihre internationalen Finanzgeschäfte organisiert, weshalb die Mainmetropole heute eine so bedeutende Börsenstadt sei. Mehr möchte *Sido* jedoch nicht zu den Rothschilds sagen – aus Angst, man würde ihm sonst »noch einen Aluhut auf[setzen]«. *Sido* weiß somit um den konspirationistischen Gehalt seiner Behauptungen und nimmt an, dass seine Äußerungen von einer kritischen Medienöffentlichkeit als Verschwörungsmystik klassifiziert und zurückgewiesen würden. Er scheint jedoch davon überzeugt zu sein, dass sich bei dem von Naidoo Gesagten um »Fakten« handelt.

Sido und *Ali Bumaye* erwähnen im Gespräch unterschiedliche Gruppierungen, die sie als verschwörerische Kräfte ausmachen. Dabei ergibt sich eine für verschwörungsideologische Diskurse geradezu paradigmatische Assoziationskette, die mit abstrakten Beschreibungen der vermeintlich konspirationistischen Kräfte beginnt und sich teleologisch hin zum konkreten Feindbild bewegt: »sehr reiche Leute«, »gewisse[] Bruderschaft«, »alteingesessene Familien«, »Rockefeller«, »Rothschild«. Hieran wird deutlich, auf welche Weise konspirationistische Weltdeutungen häufig in antisemitische Erzählungen münden. In der Abfolge der genannten Verschwörer erfolgt eine diskursive Annäherung vom diffusen zu einem vereindeutigten konspirationistischen Akteur. Am Ende konkretisieren sich die anfangs noch nebulös beschriebenen Machtzirkel in einem jüdischen Kollektiv: *den Rothschilds*. Auf diese Weise mündet die dialogische Suchbewegung der beiden Rapper im Verlauf des Gesprächs in die Bezugnahme auf einen antisemitischen Mythos.

8.5 Zwischenfazit

Die Untersuchung der Lieder, Musikvideos und Social-Media-Beiträge zeigt, dass gesellschaftliche Verwerfungen und Missstände in zahlreichen Texten des Gangsta-Rap thematisiert werden. Im Mittelpunkt der Kritik vieler Rapper steht dabei insbesondere die Ungleichverteilung von Macht, ökonomischen Ressourcen und Lebenschancen. Häufig wird im Gangsta-Rap, allen voran aber im sozialkritischen Straßen-Rap, eine spezifische Form der Sozialkritik formuliert, in der gesellschaftliche Fehlentwicklungen über die Personalisierung von Ausbeutungsverhältnissen (schein)erklärt werden. Nicht selten schließen daran verschwörungsideologische Weltdeutungen an, die hinter komplexen, abstrakten

und undurchsichtigen gesellschaftlichen Phänomenen und Prozessen ökonomische Machteliten am Werk sehen. In dieser konspirationistischen, meist codiert vermittelten Herrschaftskritik bildet sich ein subkultureller Traditionsstrang ab, der bis zum amerikanischen Conscious-Rap zurückreicht (siehe Kapitel 4.1.). Die in verschwörungsideologischen Milieus tradierten und über den US-Rap popularisierten Chiffren *New World Order*, *Illuminaten*, *Freimauer*, *Bilderberger* usw. werden in Texten des deutschsprachigen Gangsta-Rap vielfach aufgegriffen. In Liedern und Musikvideos handelt es sich meist um schlagwortartige Bezugnahmen, an denen semantische Kontinuitäten innerhalb der subkulturellen Feldentwicklung sichtbar werden: eine grundlegende Skepsis gegenüber Politik und Medien sowie gegenüber der etablierten Wissensvermittlung und ihren Institutionen, eine Tendenz zur Überinterpretation von vermeintlichen globalpolitischen Zusammenhängen ebenso wie die Selbstinszenierung als Träger eines Spezialwissens über die Funktionsweisen der Gesellschaft und Vermittler alternativer, simplifizierender Welterklärungsangebote.

In (Video-)Interviews und Podcasts sind die konspirationistischen Ideologeme meist Gegenstand einer weitaus ausführlicheren Auseinandersetzung. Dabei werden sowohl die Funktionsweisen von Verschwörungsideologien – z. B. das Bedürfnis nach Kontrolle und Sicherheit, nach einer positiven Selbstwahrnehmung, nach Anerkennung innerhalb der Eigengruppe und/oder dem Gefühl subjektiver Gewissheit – als auch ihre Kompatibilität mit autoritären Dispositiven innerhalb der Gangsta-Rap-spezifischen Inszenierungsnarrative deutlich (siehe Kapitel 5.5). Die Selbstheroisierung und Idealisierung des Einzelkämpfertums, der Hang zur Stereotypie, die populistische Vorstellung eines homogenen Volkswillens und einer ihm gegenüberstehenden egoistischen, dekadenten Politikelite ebenso wie die autoritäre Aggression und Rebellion gegen *die da oben* bilden die ideologischen und semantischen Schnittpunkte zwischen konspirationistischen Weltdeutungen und der Gangsta-Rap-spezifischen Sozialkritik. Die hier beschriebenen Akteure eint eine ausgeprägte Misstrauenshaltung gegenüber offiziellen Darstellungen von disruptiven Ereignissen, politischen Konflikten oder gesellschaftlichen Krisensituationen. In ihren Selbstinszenierungen zeichnet sich eine Neigung zur Enthüllung vermeintlich verborgener Wahrheiten ab, die in öffentlichen Diskursen von konspirativen Zirkeln verschleiert oder zurückgehalten würden. Primäre Quellen bilden *YouTube*-Dokumentationen wie *Zeitgeist*, *Loose Change* oder *Out of the Shadows*, die entweder als Einstieg in die Welt der Verschwörungsnarrative beschrieben oder als Belege für die eigene konspirationistische Weltsicht herangezogen werden. Die genannten Genre-Protagonisten inszenieren sich als eine Art *Misstrauensgemeinschaft*, in der heterodoxes Wissen geteilt und zugleich um Distinktion gerungen wird. Die Aktivierung der Konsument:innen durch konspirationistische Inhalte drückt sich in Klickzahlen und

Onlineinteraktionen aus, wird durch algorithmenbasierte Verbreitungsprozesse begünstigt und verschafft den Rappern und YouTubern somit eine gewisse Reichweite. Darüber hinaus lässt sich beobachten, dass verschwörungsideologische Akteure des Gangsta-Rap Hierarchiekämpfe entlang der Frage ausfechten, wer von ihnen über ein größeres konspirationistisches Spezialwissen verfügt. Somit obliegt auch die Verbreitung von Verschwörungsideologien über Protagonisten des Gangsta-Rap der genreimmanenten Wettbewerbslogik. Darüber hinaus wird die Thematisierung von Verschwörungsideologien Teil einer hypermaskulinen Selbstinszenierung, die sowohl die intellektuelle Potenz als auch die Risikobereitschaft der jeweiligen Sprecher illustrieren soll.

Bei der Darstellung und Analyse konspirationistischer Inhalte im deutschsprachigen Gangsta-Rap besteht die Gefahr, diese als Charakteristikum eines ganzen Milieus zu deuten. Dabei handelt es sich zuvorderst um Haltungen bestimmter Genre-Akteure, die mutmaßlich aufgrund eigener Dispositive und biografischer Erfahrungen sowie ihrer Rolle im Feld für solche Erklärungsangebote empfänglich sind und diese weiter zu propagieren scheinen. Andere Rapper – wie in der Unterhaltung zwischen *MoTrip* und *Leon Lovelock* erkennbar wird – halten sich aus den verschwörungsideologischen Diskursen zwar heraus, erheben jedoch auch keinen nennenswerten Widerspruch. Insofern handelt es sich bei Verschwörungsideologien im deutschsprachigen Gangsta-Rap nicht nur um ein Stilmittel, sondern auch um ein normalisiertes, weit verbreitetes und gemeinhin akzeptiertes Phänomen. Zudem offenbart sich in der Analyse der verschwörungsideologischen Äußerungen und Initiativen eine Anschlussfähigkeit an antisemitische Mythen und Motive. Diese erscheinen auf den ersten Blick weniger offensichtlich, weil sie in Form von Codes, Andeutungen und *Dog Whistling* vermittelt werden. Dabei fungieren neben den Rothschilds – in strukturäquivalenten Erzählungen – die *Männer mit Bart* oder der jüdische Unternehmer George Soros als Drahtzieher sinistrier Machenschaften oder als Verursacher politischer Konflikte und gesellschaftlicher Krisen.

Seit Beginn der Coronapandemie 2020 lässt sich bei einigen Szeneprotagonisten eine weitere Radikalisierung beobachten. Gerade diejenigen Rapper und Podcaster, die bereits zuvor durch verschwörungsideologische Texte aufgefallen waren, traten in öffentlichen Äußerungen nun noch weitaus aggressiver auf. Daneben verbreiten nicht wenige von ihnen moderne Verschwörungsideologien, darunter auch aus dem Mythenhaushalt der Querdenker- und/oder *QAnon*-Bewegung. Hierbei handelt es sich zwar nur um eine Handvoll Akteure, die aber umso lauter agieren und sich Protagonist:innen der verschwörungsideologischen, teils auch der rechtsextremen Szene diskursiv zuwenden.

9. Exkurs: Verschwörungsglaube, Autoritarismus und Misogynie – das antisemitische Syndrom als ideologische Schnittstelle zwischen Gangsta-Rap und der extremen Rechten?

Wie in den zwei vorangegangenen Kapiteln erläutert wurde, artikuliert sich der Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap häufig in Form einer Repressionskritik gegen – mehr oder weniger deutlich – als jüdisch markierte Eliten, die angeblich wichtige Machtzentren in Wirtschaft, Kultur sowie Politik und Medien besetzten. Mit dem Glauben an eine jüdische Verschwörung geht häufig der Ruf nach Autoritäten oder starken Führern einher, die den vermeintlichen Komplott abwenden und die Verschwörer:innen in die Schranken weisen könnten. Antisemitismus – und mit ihm die Unfähigkeit zu abstrahierendem Denken und die Tendenz zur Personalisierung und Projektion unverstandener gesellschaftlicher Phänomene – schließt an autoritäre Ideologieangebote an. Diese liefern – ähnlich dem Antisemitismus – einfache Antworten auf komplexe Fragen, begünstigen ein schablonenhaftes Denken entlang von Freund-Feind-Kategorien und propagieren homogene Gemeinschaftsvorstellungen und widerspruchsfreie Identitätskonstruktionen. Wie bereits in Kapitel 5.5.3 ausgeführt wurde, haben Adorno et al. in den »Studien zum autoritären Charakter« (1950) die Dispositive einer autoritären Persönlichkeitsstruktur herausgearbeitet, um Erkenntnisse über die Entstehungsbedingungen faschistischer Bewegungen zu erlangen. Ziel der Untersuchung war es, die Denkstrukturen und Verhaltensweisen des potentiell faschistischen Individuums offenzulegen, das in bestimmten sozialen Gelegenheitsstrukturen und politischen Machtkonstellationen anfällig für antidemokratische Bewegungen ist (vgl. Adorno et al. 2017 [1950]: 1).

Der autoritäre Charakter, so die zentrale These, projiziert sein inneres Gefühlsleben auf die Außenwelt. Die konformistische – und damit letztlich freiwillige – Unterwerfung des autoritätsgebundenen Individuums unter eine Autorität erfordert von ihm, seinen Drang nach Triebbefriedigungen sowie innere Konflikte und aggressive Impulse einzuhegen. Ventil für die daraus resultierende autoritäre Aggression bilden ihm untergeordnete bzw. als minderwertig erachtete Individuen oder (Fremd-)Gruppen, auf die der Autoritäre seine unterdrückten aggressiven Affekte projiziert und im äußersten Fall an ihnen ausagiert, ohne dabei

mit der übergeordneten Macht in Konflikt zu geraten (vgl. Elbe 2020: 88). Die autoritäre Rebellion richtet sich darüber hinaus gegen imaginierte Mächte oder gegen solche, die sich als schwach erweisen und durch schlagkräftigere Autoritäten ersetzt werden sollen (vgl. Adorno et al. 2017: 60 u. 117). Der Autoritäre identifiziert sich mit Machtgestalten und sehnt sich nach einer Führerfigur, die egalitäre Gesellschaftsstrukturen beseitigt und durch ein repressives Herrschaftssystem ersetzt. Seine zynische Verachtung von Schwäche, sein autoritäres Strafbedürfnis ebenso wie seine Neigung zu stereotypem Denken und Konspirationismus machen ihn empfänglich für historisch tradierte antisemitische Weltdeutungen:

»Die widersprüchlichen unterdrückten Triebimpulse und narzißtischen Bedürfnisse, der aggressive Autoritarismus, die (Selbst-)Verachtung und die Projektivität des Autoritären haben demnach im Antisemitismus ein spezifisches politisch-ideologisches Substrat gefunden – jüdenfeindliche Bilder waren und sind aus dem Blickwinkel der entstellten Antriebe des autoritären Individuums ein ›ideales Angriffsziel sozialer Aggressivität‹ [...]«. (Rensmann 1998: 92)

Insofern ist der Antisemitismus nicht als ein isoliertes Phänomen zu verstehen. Vielmehr bildet er ein zentrales Dispositiv innerhalb eines autoritären Syndroms, das mit anderen Abwertungsideologien sowie mit rigiden, antifeministischen Geschlechtervorstellungen korrespondiert:

»Der Hass auf Differenz bleibt die Konstante im autoritären Charakter. Dieser Hass manifestiert sich in einer Überbetonung der Differenz in identitären, nationalistischen, antifeministischen und rassistischen Strömungen [...] Die einzige Differenz, welche innerhalb der autoritären Ingroup akzeptiert wird, ja die in den eigenen Reihen eine Überbetonung erfährt, ist die binäre, heteronormative Geschlechterdifferenz. Auf der Aufrechterhaltung der strikten Grenzen zwischen den Geschlechtern beruht die Einheit der Gruppe.« (Stögner 2020: 271)

Vor allem die sogenannten *high scorer* – die laut Adorno et al. besonders autoritären Persönlichkeitstypen (vgl. Adorno et al. 2017: 314 ff.) – idealisieren männliche Stärke und weibliche Submission und verachten Homosexualität sowie jegliche sexuellen Neigungen, die sie als deviant erachten. Auch zeigen sich ideologische Schnittmengen antisemitischer und antifeministischer Ideologie. Sexistische, misogyne und homophobe Feindbildkonstruktionen sind historisch wie gegenwärtig in der Phantasmagorie des Antisemitismus miteinander verflochten. Das antijudaistische Motiv der *Judensau* (vgl. Bernstein/Diddens 2023: 26), das Bild des *verweiblichten Juden* (vgl. ebd.: 22; Hödl 2012: 167; vgl. Stögner 2014: 172) ebenso wie das Imago der *jüdischen Verführerin* in völkisch-rassistischen Diskursen des *Fin de Siècle* (vgl. ebd.: 185) sowie die popkulturell vermittelte Trope der intellektuell überlegenen und daher bedrohlich anmutenden *American Jewish Princess* (ebd.: 208) zeigen, dass die historischen Kontinuitäten antisemitisch-antifeministischer Imaginationen bis in die Gegenwart hineinwirken. Besonders in rechtsextremen Weltbildern fungieren Antisemitismus und Antifeminismus

als Komplementärideologien, die Funktionsähnlichkeiten und Strukturverwandtschaften aufweisen – allen voran ein Ineinandergreifen von Schwäche und Übermacht. In der Figur *des Juden* und *der Frau* werden »verzerrte Wunschfiguren erkennbar, die verdrängte Triebkomponenten der Antisemit_innen und Sexist_innen ausdrücken und gesellschaftlich die Funktion der Legitimierung ungerechter Zustände erfüllen« (Stögner 2018: 67). Während *der Jude* als unbeherrschbarer Gegner der natürlichen Ordnung und Gemeinschaft imaginiert wird, wird die tugendhafte, hierarchisch untergliederte und somit beherrschbare Frau idealisiert.

Am Beispiel der in den USA entstandenen *Incel*-Bewegung¹ lässt sich die Verschränkung von antifeministischer und antisemitischer Ideologie besonders eindrücklich beobachten. Ihre Anhänger konstruieren strukturähnliche Bedrohungsszenarien, die wiederum unterschiedliche Handlungsoptionen versprechen: Laut antisemitischer wie antifeministischer Weltauffassungen geht eine vermeintliche Gefahr von einem Kollektiv aus, das nicht zu bekämpfen und aus der Welt zu schaffen ist, weil es zu abstrakt definiert und deshalb nicht (an)greifbar ist (*der Jude*) oder weil es zur Reproduktion und somit zum Erhalt der menschlichen Spezies gebraucht wird (*die Frau*) (vgl. Hermann 2020). Dies stellt eine Geschlechtsidentität, die mit der Vorstellung von männlicher (All-)Macht verbunden ist, konstitutiv in Frage. Rechtsterroristische Attentate wie der Anschlag auf die Synagoge von Halle 2019 verdeutlichen das hohe eliminatorische Potenzial, das sich aus der Symbiose von antisemitischen und antifeministischen Ideologemen speist. Kurz vor der Tat äußerte sich der Attentäter Stephan Balliet in einem Livestream zu den Motiven seiner Tat, die auf einen hohen Bedeutungszusammenhang von Antifeminismus und Antisemitismus hinweisen: »Mein Name ist Anon und ich glaube, der Holocaust hat nie stattgefunden, der Feminismus ist an der sinkenden Geburtenrate im Westen schuld, die die Ursache für die Massenimmigration ist, und die Wurzel dieser Probleme ist der Jude« (Balliet zit. n. Hermann 2020). Zudem verdeutlichen die Äußerungen von Balliet, auf welche Weise sich in der Verschwörungserzählung des *Großen Austauschs*² rassistische und antifeministische Ressentiments (»der Feminismus ist [...] die Ursache für die Massenimmigration«) mit antisemitischen Welterklärungen (»die Wurzel dieser Probleme ist der Jude«) verbinden.

1 *Incel* ist eine Selbstbezeichnung von »unfreiwillig enthaltsam lebenden Männern, die einer radikal misogynen Weltanschauung anhängen« (Kaiser 2020: 22).

2 Die Verschwörungserzählung des *Großen Austauschs* besagt, dass eine geheime Elite an einer demografischen Umgestaltung westlicher Gesellschaften durch gezielte Masseneinwanderung arbeitet, um die autochthone Bevölkerung zu dezimieren und so zu beherrschen (vgl. Blum 2022: 201).

Mit Blick auf das zunehmende Erstarken rechtspopulistischer und rechts-extremer Akteure in Politik und Gesellschaft – was sich etwa an den Wahlerfolgen der AfD auf Landes- und Bundesebene zeigt (vgl. Decker 2022) – stellt sich die Frage nach der Anschlussfähigkeit von autoritären, verschwörungsideologischen, misogynen und antisemitischen Selbstinszenierungen deutschsprachiger Gangsta-Rapper an extrem rechte Ideologien und politische Bewegungen. In den Bildwelten und Identitätskonstruktionen, die allen voran *Kollegah* in seinen Liedern, Musikvideos oder Social-Media-Inhalten vermittelt, offenbaren sich durchaus Parallelen zu Ästhetiken und Geschlechtervorstellungen extrem rechter Bewegungen. Besonders deutlich wird das an der Idealisierung von Hypermaskulinität und Einzelkämpfertum, die als zentrale Motive in *Kollegahs* Texten fungieren und darüber hinaus die ideologische Grundlage für sein Buch »Das ist Alpha!: Die 10 Bossgebote« (2018) bildeten. Zu dessen Veröffentlichung verbreitete *Kollegah* Werbevideos auf seinen Social-Media-Kanälen, in denen der Rapper oberkörperfrei, bekleidet mit einer Lederhose und ausgestattet mit Bogen und Axt, durch eine Gebirgslandschaft wandert, Holz hackt und nachts allein an einem Lagerfeuer sitzt (vgl. *Kollegah* 2018c).

Die hypermaskuline, naturromantische Ästhetik und die damit verbundenen Körperbilder decken sich auf frappierende Weise mit der Selbstinszenierung des amerikanischen Schriftstellers und politischen Aktivisten Jack Donovan. Bei Donovan handelt es sich um einen »Vertreter des hypermaskulinen Neotribalismus und erklärten neuen Barbarentums« (Weiß 2017: 229), der sich in Blogs und Videos »im Stil des Neowilden« (ebd.) inszeniert. Der Star der amerikanischen Alt-Right-Bewegung hatte 2012 das Buch »The Way of Men« (2012) veröffentlicht, das 2016 unter dem Titel »Der Weg der Männer« (2016) auch in Deutschland erschien – herausgegeben vom rechtsextremen Antaios-Verlag (vgl. Donovan 2016). Donovan, der im Unterschied zu *Kollegah* bekennd homosexuell ist, beklagt in seinem Buch eine zunehmende Verweiblichung des modernen Mannes. Dieser sei Opfer »einer doppelten Entfremdung: zunächst durch die Zivilisation von seinen natürlichen Eigenschaften als Rudelmitglied und anschließend durch die zivilisationsgestärkte Frau von seinen natürlichen Eigenschaften als Mann« (Weiß 2017: 230). Donovan plädiert daher für eine Rückbesinnung auf eine naturgegebene Geschlechterordnung. Die damit einhergehende Wiedererlangung natürlicher, männlicher Eigenschaften erfolgt nach Donovan stets über den Kampf (vgl. Volpers 2020: 58 ff.).

Zwischen den von Donovan propagierten Männlichkeitskonzeptionen und den von *Kollegah* propagierten Geschlechterbildern lassen sich klare Überschneidungen erkennen. So findet sich die dichotome Unterteilung von Männergruppen nach starken, dominierenden »Alphas« und unterwürfigen, sich unterordnenden »Betas« auch bei Donovan (ebd.: 74). *Kollegah* idealisiert den »Alpha«

als erstrebenswerten Männertypus, den er mit Gehorsamkeit, Selbstdisziplin, Kampfgeist, Opferbereitschaft und Erfolg assoziiert; zudem fungiert »Alpha« als Selbstbezeichnung für ihn und seine Anhängerschaft. In den sowohl von Donovan als auch von *Kollegah* vermittelten Männlichkeitsidealen bildet körperliche Stärke ein zentrales Motiv. Bei beiden erfolgt der Zugang zur Welt über den Kampf; der kämpfende, soldatische Mann erfährt eine Idealisierung. Weiter fällt auf, dass sowohl *Kollegahs* als auch Donovans Männlichkeitskonzeption auf einer naturalistischen, biologistischen Geschlechterordnung gründet. Während Donovan eine für rechte Weltanschauungen typische dichotome Aufteilung der Geschlechterhierarchie konzipiert (vgl. ebd.: 45), bedient auch *Kollegah* naturalistische Imaginationen einer vermeintlich naturgegebenen männlichen Dominanz und weiblichen Unterwürfigkeit. In dem daraus resultierenden misogynen Geschlechterbild erscheinen Frauen stets als Verfügungsobjekt von Männern. Während Donovan Frauen vor allem zur Reproduktionsressource degradiert, bedient *Kollegah* den für den Gangsta-Rap typischen dämonisierenden Blick auf Frauen als *gold digger* (siehe Kapitel 5.4.1). Hier zeigen sich ideologische Überschneidungen zur sogenannten *Incel*-Ideologie, deren Anhänger – wie Donovan – geschlechterspezifische Diskriminierungs- und Machtverhältnisse umdeuten, um einen angeblichen Opferstatus von Männern zu konstruieren (vgl. Torgovnik/Meiering 2022: 311).³

Mit seiner hypermaskulinen, autoritären Selbstinszenierung rückte *Kollegah* auch ins Blickfeld von Protagonisten der sogenannten Neuen Rechten.⁴ So kommentierte etwa der neurechte Publizist Martin Semlitsch alias *Martin Lichtmesz*

3 So schreibt Kollegah über Frauen: »Zunächst einmal behandelt ein echter Boss Frauen grundsätzlich wie die gleichberechtigten und ebenbürtigen Menschen, die sie ja nun ein mal sind. Das heißt, die Meinung einer Frau wird nicht geringer geschätzt, bloß weil sie eben kein Mann ist. Es sei denn natürlich, sie hat von dem Thema, zu dem sie sich äußert, überhaupt keine Ahnung. Dann darf man das Geplapper – wie bei Männern auch – getrost ignorieren. Oder aber es handelt sich bei der betreffenden Frau um eine Bitch. Von dieser Sorte gibt es leider auch eine Menge. Dumme, kleine Schlampen, die für Geld oder ein bisschen Ruhm alles machen würden und sich nichts sehnlicher wünschen, als ohne jegliche Anstrengung ein sorgenfreies und finanziell unabhängiges Leben führen zu können. Dass man diese Art Frau nicht ernstnehmen muss, bedeutet nicht, dass man sich vor ihnen nicht in Acht nehmen sollte. Sie erzählen dir alles, was du hören willst, und sie machen auch alles, was dir gefällt, bloß um möglichst ein Leben lang keinen Finger krumm machen zu müssen. Also Obacht« (*Kollegah* 2018: 188).

4 Bei dem Begriff *Neue Rechte* handelt es um die Selbstbezeichnung von rechten bis rechtsextremen Publizist:innen und politischen Akteur:innen, die sich – aus taktischer Abgrenzung vom Nationalsozialismus – auf die Tradition der sogenannten *Konservativen Revolution* der Weimarer Republik berufen. Anhand von Publikationen und politischen Initiativen von zentralen Vertreterinnen der *Neuen Rechten* werden sowohl ideologische Überschneidungen als auch personelle Verbindungen zur extremen Rechten und teilweise zum neonazistischen Milieu erkennbar. Für eine ausführliche Darstellung der Geschichte und Ideologie sowie der gegenwärtigen Netzwerke und politischen Einflussphären *neurechter* Akteure und Altersgruppen vgl. Weiß 2017; Vukadinovic 2022.

die ECHO-Debatte und *Kollegahs* Rolle darin. Selmitschs Beitrag erschien zunächst am 24. April 2018 auf dem Blog des Portals *Sezession* des rechtsextremen Antaios-Verlags von Götz Kubitschek unter dem Titel »Kollegah vs. Campino: Kulturkampf oder Ablösung?« (vgl. Lichtmesz 2018) und wenig später in der Juni-Ausgabe des Magazins *eigentlich frei*. Der nahezu wortgleiche Artikel in *eigentlich frei* – einem Magazin, das sowohl inhaltlich als auch personell Überschneidungen zur neurechten Zeitung *Junge Freiheit* aufweist (vgl. Gesterkamp 2012: 6) – trägt den Titel »Kollegah versus Campino: Wo stehen die Identitären in diesem Konflikt?« (vgl. Lichtmesz 2018a).

Auf den Artikel aus der Feder von Semlitsch – einem zentralen Theoretiker der rechtsextremen *Identitären Bewegung* aus dem engeren Umfeld des rechtsextremen Publizisten Götz Kubitschek (vgl. Begrich/Raabe 2018: 185; Gensing 2018: 208) – wurde am 1. Juni 2018 wiederum *Kollegah* aufmerksam. An diesem Tag war der Rapper in die JVA Hagen gereist, um eine Kaution für den Rapper Nuhsan Coşkun alias *Jigzaw* zu hinterlegen. Zu diesem Zeitpunkt war *Jigzaw* wegen Körperverletzung in Haft; während eines Berufungsverfahrens gegen die Verurteilung gewährte ihm der zuständige Richter Haftverschonung gegen Auflage. Diverse Medien berichteten über die öffentlichkeitswirksame Befreiungsaktion durch *Kollegah*, die einen Polizeieinsatz auslöste (vgl. Maucher 2018; Talasch 2018). Zudem konnten seine Follower:innen die Aktion über *Kollegahs* Instagram-Stories nahezu live mitverfolgen – so auch die Wartezeit, die der Rapper in den Büroräumen der JVA verbrachte. In *Kollegahs* Instagram-Stories ist etwa zu sehen, wie eine mit dem Kautionsvorgang betraute Justizrätin den Rapper um ein gemeinsames Foto bittet (vgl. *Kollegah* 2018d: ab 1:30 min). Nach eigener Darstellung verbrachte *Kollegah* die übrige Wartezeit außerdem mit der Lektüre des Magazins *eigentlich frei* – jener Ausgabe, die den Beitrag des *Sezessions*-Autors Martin Semlitsch enthielt. Das Magazin fand *Kollegah* nach eigener Aussage in den Räumlichkeiten der JVA vor: »So, [das] lag hier rum« (ebd.).

In seinem Beitrag kommentiert Semlitsch, der Jack Donovans Buch »The Way of Men« für den Antaios-Verlag ins Deutsche übersetzte, die öffentliche Kritik an *Kollegah*. Mit Rekurs auf Donovan begreift er die Erzählfiguren des Gangsta-Rap als »Propagierung einer maskulin-thymotischen Ehrenkultur [...], deren Schwund wohl eines der gravierendsten Probleme der westlichen Welt ist und sie reif zur Übernahme gemacht hat« (Lichtmesz 2018a: 24). Semlitsch, der *Kollegahs* Antisemitismus relativiert und vor allem Muslimen zuschreibt, betrachtet *Kollegah* als ein (Neben-)Produkt der liberalen Gesellschaft, repräsentiert durch öffentliche Figuren wie Heiko Maas, Jan Böhmermann, Alice Schwarzer und allen voran den Toten-Hosen-Sänger *Campino*, der *Kollegah* öffentlich kritisiert hatte:

»Man konnte zuschauen, wie den linken Multikultis ein Monster auf den Kopf fällt, das sie sich selbst herangezüchtet haben. Und dieses Monster ist weder links noch rechts, weder deutsch noch migrantisch im herkömmlichen Sinne, es ist fremd, unheimlich, ungreifbar, angriffslustig, respektlos und hat die Diskursregeln aufgekündigt. Die Feinde meiner Feinde, um Freiwild zu zitieren, sind nicht notwendigerweise meine Freunde, aber ich habe aus vollen Zügen genossen, wie Kollegah und Farid Bang mit nur wenigen Worten und Gesten Campino als den alten peinlichen Deppen entlarvt haben, der er nun mal ist.« (*Lichtmesz* 2018a: 25)

In den Ausführungen Semlitschs, der unter anderem *Kollegahs* Forderungen nach einem deutschen Patriotismus und einem stärkeren nationalen Zusammengehörigkeitsgefühl würdigt (vgl. ebd.: 22), wird eine deutliche Sympathie für den Rapper erkennbar. In der Figur *Kollegah*, der »den linken Multikultis [...] die Diskursregeln aufgekündigt« (ebd.: 25) habe, spiegle sich laut Semlitsch auch das Versagen der politischen Rechten, Männer wie ihn nicht für das eigene, neuerechte politische Projekt gewinnen zu können. Mit Blick auf die rechte Kulturproduktion werde ein grundsätzliches Problem erkennbar, so Semlitsch. Künstlern wie *Kollegah* – dem er als »eine[m] der wenigen Deutschen in der Szene« (ebd.: 24) einen »nur ›milden Migrationshintergrund‹« (ebd.) attestiert – fehle es an einem subkulturellen Angebot von Seiten der politischen Rechten: »Dennoch gibt es für junge proletarische deutsche Männer ohne ›Migrationshintergrund‹ wenig ›identitäre‹ Ventile und Rollenbilder, es sei denn, sie wollen wirklich in den verbliebenen Reservaten und Ghettos des ›nationalen Widerstands‹ und des ›Rechtsrocks‹ landen« (ebd.: 26). *Kollegah*, so Semlitschs Argumentation, habe bei seiner Suche nach Gemeinschaft kein deutschnationales Identitätsangebot finden können und sich daher im Modus der »Gegen-Assimilation« (ebd.: 24) islamischen Gemeinschaftsvorstellungen zugewandt:

»Ich sehe [...] einen jungen Mann, der nach einem Glauben, nach männlicher Ehre, nach einer Mission, nach Vätern, nach Brüdern, nach einem Volk gesucht hat, all dies jedoch unter den Menschen seines eigenen Stammes und in einem Land namens Bundesrepublik Deutschland, vertreten durch Merkel, Campino, Maas und Böhmermann, nicht finden konnte.« (*Lichtmesz* 2018a: 25)

In den Ausführungen Semlitschs zur ECHO-Debatte deutet sich eine Art Perspektivenwechsel an, der auch in jüngeren kulturpolitischen Bestrebungen der *Neuen Rechten* erkennbar ist. In den vergangenen Jahren ließen sich Versuche rechtsextremer Akteure beobachten, Rap als politisches Mittel zu instrumentalisieren und den sogenannten *RechtsRap*⁵ als subkulturelles Angebot zu etablieren. Da-

5 Als Vertreter des *RechtsRap* bezeichnen sich Protagonisten der *Neuen Rechten*, die rechte und rechtsextreme Weltanschauungen über Rap vermitteln. Dabei handelt es sich nicht um ein etabliertes Rap-Genre, das in einem engen kulturellen Zusammenhang zur Hip-Hop-Bewegung steht. Szenevertreter des deutschsprachigen Rap demonstrieren in der Regel ihre Ablehnung gegenüber dieser Form der politi-

bei traten Personen wie Christoph Zloch alias *Chris Ares* in Erscheinung, die zentrale Narrative der *Neuen Rechten* über Lieder und Musikvideos verbreiten. Neben rechtsextremen und antisemitischen Verschwörungserzählungen wie etwa denen des sogenannten *Großen Austauschs*⁶ oder auch des antisemitischen Rothschild-Mythos fungieren bei *Chris Ares* Hypermaskulinität und Einzelkämpfertum als zentrale Motive der Selbstinszenierung. Kernelemente autoritären Denkens sowie die Idealisierung von Kampfgeist und männlicher Stärke finden sich somit nicht nur in der Selbstinszenierung von kommerziell erfolgreichen Rappern wie *Kollegah*. In der Vereinnahmung des deutschsprachigen Rap als Mittel der rechtsextremen Ideologisierung bilden sie auch in szenenexternen, rechtsextremen Subkulturen zentrale Inszenierungsmerkmale.

Formen des öffentlichen Austauschs oder gar Bekenntnisse zu rechtspopulistischen und/oder rechtsextremen Akteuren finden sich bei *Kollegah* (bislang) nicht.⁷ Andere Genre-Protagonisten begegneten Vertreter:innen der extremen Rechten weitaus offener. Dies wurde mit Beginn der Coronapandemie 2020 deutlich, als sich – wie im vorangegangenen Kapitel bereits erläutert wurde – bei einigen Szenevertretern eine Radikalisierung beobachten ließ. So ließ sich *Fler* von dem mit dem neurechten Milieu verbundenen Verschwörungsideologen Ken Jebsen für dessen Format *KenFM* interviewen (vgl. *Fler/KenFM* 2021). *B-Lash* traf den antisemitischen Propagandisten Attila Hildmann in seiner Sendung *100 % Realtalk* und verbreitete Videos des rechtsextremen Magazins *Compact TV* sowie von Oliver Janich, einem der zu diesem Zeitpunkt bekanntesten Sprachrohre der

schen Instrumentalisierung von Rap durch rechte und rechtsextreme Akteure. Das Phänomen des sogenannten *RechtsRap* kann hier nur angerissen werden und bedarf einer weiterführenden, umfassenden Untersuchung. Bislang haben etablierte TV-Formate wie etwa *Spiegel TV* durch ihre teils zu unkritische Berichterstattung maßgeblich zum Bekanntheitsgrad von Rechtsrappern wie *Chris Ares* beigetragen. Dagegen lehnten es Rap-Portale wie *hiphop.de* oder *Backspin* in der Vergangenheit ab, Rechtsrapper zu interviewen – auch um dadurch eine Grenzlinie zwischen der deutschsprachigen Rap-Szene und *RechtsRap* kenntlich zu machen. Inwiefern es Rechtsrappern in der jüngeren Vergangenheit gelang, Jugendliche über die Musik in einem (vermeintlich) vopolitischen Raum zu erreichen und für rechte und rechtsextreme Politik zu gewinnen, kann im Rahmen dieser Studie nicht ermittelt werden. Für erste Analysen zur Entstehung und Verbreitung des *RechtsRap* sowie der Bedeutung des Antisemitismus darin vgl. Schwarz 2021; Alt-Hessebruch 2021; Büchner 2019; Hindrichs 2017.

6 Zur Bedeutung des Antisemitismus in der Verschwörungserzählung des *Großen Austauschs* vgl. Botsch 2019: 33 ff.

7 2018 berichtete *Kollegah* in einem Interview davon, dass ihm Geld für eine öffentliches Statement gegen die AfD angeboten wurde. Dabei betonte er, dass er sich weder ablehnend noch zustimmend gegenüber der AfD positionieren würde: »Weißt du, was die mir angeboten haben? 50.000 € damals [dafür], dass ich mich gegen die AfD positioniere in einer Talkshow. Ich bin nicht pro AfD, ich bin nicht kontra AfD. Ich verhalte mich politisch gesehen noch neutral. Eben genau aus dem Grund, weil ich nicht käuflich bin. Da hab ich gesagt, nein. Aber so Dinger gibt es ja zuhauf« (*Kollegah* zit. n. *Leon Lovelock* 2018a: ab 27:40 min).

rechtesoterischen Szene. *Kianush* lud Janich sogar zum Interview ein, der das Gespräch zur Verbreitung seiner antisemitisch konnotierten Verschwörungsnarrative nutzte (siehe Kapitel 8.4.4). Janich selbst warb 2020 auf seiner Homepage für das Musikvideo »Public Enemies« von *Farid Bang feat. Kollegah & Fler* (vgl. Janich 2020), in dem es unter anderem heißt: »Klimachange ist fake, die Patek ist aus Ice/ Push« CO2 mit AMG nur für die Vibes« (*Fler in Farid Bang & Kollegah feat. Fler* – »Public Enemies«, 2020). 2021 berichteten Medien über die Kontakte von *Luciano* zu einem mutmaßlichen Unterstützer der türkischen Grauen Wölfe (vgl. Scheiner 2021) – einer der größten in Deutschland agierenden rechtsextremen Organisationen (vgl. Bozay 2023: 433 ff.). Anfang 2023 veröffentlichten sowohl *Manuellsen* als auch *Bözemann* Interviews mit dem Dortmunder Neonazi Steven Feldmann (vgl. *STRG_F* 2023). Es bleibt abzuwarten, ob aus diesen Annäherungstendenzen auch politische Kooperationen hervorgehen werden.

10. Provokationen, Propaganda und antisemitische Vernichtungsfantasien – der Staat Israel im Gangsta-Rap

Eine der gegenwärtig virulentesten Erscheinungsformen des modernen Antisemitismus richtet sich »gegen den Staat Israel als kollektiven Juden« (Rensmann 2004: 310 f.). Dabei fungiert Israel als Projektionsfläche, auf der sich tradierte Motive und Erzählungen aus der antijudaistischen und/oder antisemitischen Phantasmagorie wiederfinden (vgl. Bernstein 2021: 79 ff.; Schwarz-Friesel/Reinharz 2012: 194; Imhoff 2012: 165 f.). Die Geschichte des antisemitischen Antizionismus reicht zurück bis ins späte 19. Jahrhundert. Somit formierte sich eine Feindschaft gegenüber einer – zu diesem Zeitpunkt lediglich prospektiven – jüdischen Staatlichkeit bereits über ein halbes Jahrhundert vor der Gründung des Staates Israel. Bereits zur Zeit des wilhelminischen Kaiserreichs wandten sich antisemitische Publizisten wie Wilhelm Marr gegen das zionistische Projekt (vgl. Holz/Haury 2022: 71). Unter Bezugnahme auf völkische Gemeinschafts- und Rasseideologien argumentierten die selbsternannten Antisemiten des späten 19. Jahrhunderts, Jüdinnen und Juden seien zu produktiver Arbeit unfähig, was die Bildung einer natürlichen Gemeinschaft im Allgemeinen und die Etablierung eines jüdischen Staatswesens im Besonderen unmöglich mache (ebd.). Auch die antisemitische Verschwörungsschrift »Die Protokolle der Weisen von Zion« (1903) beinhaltete den Versuch, die jüdische Nationalbewegung zu diskreditieren, die durch den ersten Zionistenkongress 1897 in Basel politische Konturen angenommen hatte: »Der Titel des Pamphlets [...] arbeitet zielbewusst mit Konnotationen zum Zionismus und denunziert ihn als geheimbündlerische Bestrebung zur Erringung der Macht über die Welt durch die Juden« (Benz 2007: 30).

Abseits der rechtskonservativen, selbsternannten Antisemiten und ihrer Organisationen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik stießen antizionistisch-antisemitische Argumentationen auch in bestimmten sozialistischen und sozialdemokratischen Milieus auf zustimmende Resonanz. Während das Spektrum in der Arbeiterbewegung des Kaiserreichs und der Weimarer Republik von antizionistisch-antisemitischen Gruppierungen bis hin zu prozionistischen Strömungen in der Sozialdemokratie reichte (vgl. Keßler 2008: 53 ff.; Klope 2010:

192; Voigt 2014: 85 f.), verbreiteten allen voran zentrale Ideologen des Nationalsozialismus wie etwa Alfred Rosenberg antizionistische Propaganda und verknüpften diese mit tradierten antisemitischen Feindbildkonstruktionen (vgl. Holz/Haury 2021: 72 ff.). Auch Adolf Hitler sprach sich in seiner antisemitischen Agitation bereits frühzeitig gegen jedwede Form jüdischer Staatlichkeit aus, so etwa in seiner programmatischen Rede »Warum sind wir Antisemiten?« (1920):

»Der ganze Zionistenstaat soll nichts anderes werden als die letzte vollendete Hochschule der internationalen Lumperei und von dort aus soll alles dirigiert werden und jeder Jude soll gewissermaßen noch eine Immunität bekommen als Staatsbürger des palästinensischen Staates und Nebenbei behält er natürlich unsere Staatsbürgerrechte auch noch; aber er erreicht eines damit: Wenn sie nämlich einen Juden einmal wirklich auf frischer Tat ertappen sollten, so ist das kein deutscher Jude mehr, sondern ein Bürger Palästinas.« (Hitler zitiert nach Phelps 1968: 406)

In Hitlers Hassrede gegen die Idee eines jüdischen Staates treten gleich mehrere Ideologeme des antisemitischen Weltbildes zutage. Jüdinnen und Juden erscheinen als minderwertig (»internationale Lumperei«) sowie als übermächtig und verschwörerisch zugleich (»von dort aus soll alles dirigiert werden«). Auch agitiert Hitler gegen einen vermeintlich jüdischen Intellektualismus (»letzte vollendete Hochschule«) und bedient die Imagination einer angeblichen jüdischen Heimat- bzw. Staatenlosigkeit.

Semantische Verknüpfungen von antijudaistischen, antisemitischen und antizionistischen Motiven überdauerten nicht nur die Zeit des Kaiserreichs, der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, sondern auch die Ära des Kalten Krieges und sie finden sich in Abwandlungen bis heute in antisemitischen Diskursen über Israel. Dabei firmiert Israel – und/oder Metropolen wie Tel Aviv oder Jerusalem – als Sinnbild jüdischer Allmacht in der Weltpolitik oder gar als Zentrum einer vermeintlichen jüdischen Weltverschwörung (vgl. Schwarz-Friesel 2022: 50 ff.). Jahrhundertealte judenfeindliche Imaginationen von Jüdinnen und Juden als Kriegstreiber und Friedensgegner, als Menschenfeinde und/oder als gemeinschaftszersetzende Kraft leben als adaptierte, abgewandelte oder weiterentwickelte Diskursfiguren in antiisraelisch-antisemitischen Argumentationen fort (ebd.). Der Satz »Israel ist unser Unglück« – eine Abwandlung der berühmten antisemitischen Parole des Historikers Heinrich von Treitschke aus dem Jahr 1879, »Die Juden sind unser Unglück«, die maßgeblich über das NS-Propagandablatt *Der Stürmer* popularisiert wurde – auf einem Plakat der rechtsextremen Kleinstpartei »Die Rechte« in Dortmund zeigt etwa, dass sich der völkisch-rassistische Antisemitismus des Kaiserreichs und des Nationalsozialismus heute zu einem Antisemitismus gegen den jüdischen Staat transformiert hat (vgl. Redaktion beck-aktuell 2022). Wenngleich Israel in der rechtsextremen Propaganda als zentrales Feindbild fungiert, stößt die antisemitische Vorstellung von Israel als

bösartigem, zersetzendem und letztlich illegitimem staatlichen Gebilde auch bei Anhänger:innen anderer politischer Lager und Bewegungen auf Zustimmung. Vor allem die Darstellung Israels als »Brückenkopf der US-Imperialismus« im Nahen Osten bildet einen gemeinsamen Nenner der Argumentationen ganz unterschiedlicher politischer Lager. Ob in der extremen Rechten (vgl. Botsch/Kopke 2016: 285 ff.; Globisch 2008: 5584 ff.; Rensmann 2006: 33 ff.), in islamistischen Milieus (vgl. Becker 2020: 81 f.; Jikeli 2018: 127), in konspirationistischen Bewegungen (vgl. Rohwedder 2021) oder auch in Teilen der politischen Linken (vgl. Klope 2010: 195; vgl. Klope 2014: 164; Edthofer 2017: 42 ff.; Knothe 2009: 106 ff.): Der Antisemitismus gegen *den Juden unter den Staaten* (vgl. Poliakov 1992) bildet eine ideologische Schnittmenge zwischen diesen sehr unterschiedlichen politischen Strömungen und Milieus.

Argumentationen des israelbezogenen Antisemitismus zielen neben der Dämonisierung des jüdischen Staates auch auf dessen Delegitimierung (vgl. Rosenfeld 2018: 51 ff.; Pfahl-Traugber 2007: 51 ff.). Das Spektrum der delegitimierenden Diskursfiguren umfasst das implizite Infragestellen des nationalstaatlichen Selbstbestimmungsrechts (vgl. Bernstein 2022: 31), politische Forderungen mit staatsgefährdenden Implikationen für Israel – wie etwa die Forderung des sogenannten Rückkehrrechts für sämtliche Nachkommen palästinensischer Flüchtlinge seit 1948 (vgl. Baier 2021a) – bis hin zu expliziten Vernichtungsdrohungen gegenüber Israel, etwa durch das iranische Regime (vgl. Grigat 2019: 73 ff.). Dabei bilden Formen der Delegitimierung und der Dämonisierung eine Symbiose und stoßen in unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus auf Zustimmung.

Sozialpsychologische Erhebungen zur Verbreitung des Antisemitismus in der bundesdeutschen Bevölkerung belegen hohe Zustimmungswerte zu antiisraelisch-antisemitischen Positionen. So stimmen etwa 39 Prozent der Befragten folgender Aussage zu: »Was der Staat Israel heute mit den Palästinensern macht, ist im Prinzip auch nichts anderes als das, was die Nazis im Dritten Reich mit den Juden gemacht haben« (Zick/Küpper/Berghan 2019: 70 f.). Eine solche geschichtsrevisionistische Gleichsetzung der israelischen Politik gegenüber den Palästinenser:innen mit der antisemitischen Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten zählt zu den virulentesten Diskursfiguren des israelbezogenen Antisemitismus (vgl. Heyder/Iser/Schmidt 2005: 149; Bernstein 2021: 35). Sie zielt sowohl auf eine Delegitimierung als auch auf eine größtmögliche Dämonisierung Israels. Durch die Gleichsetzung des NS-Regimes, dessen Politik die Ermordung von sechs Millionen europäischen Jüdinnen und Juden beinhaltete, mit Israel als dem wichtigsten Zufluchtsort für die Überlebenden jenes Verbrechens wird die Schuld der Täter auf die Opfer übertragen. Eine solche Täter-Opfer-Umkehr erfüllt eine schuldentlastende Funktion, stellt sie doch die Präzedenzlosigkeit der Shoah in Frage und erlaubt das Umgehen einer tiefgründigen Auseinander-

setzung mit der Geschichte und den Konsequenzen der nationalsozialistischen Massenverbrechen.

Die Recherche- und Informationsstelle Antisemitismus (RIAS) – eine Nicht-regierungsorganisation, die antisemitische Vorfälle unterhalb und oberhalb der Strafbarkeitsgrenze sammelt und auswertet – weist den israelbezogenen Antisemitismus neben dem Post-Shoah-Antisemitismus als zweithäufigste Erscheinungsform der Judenfeindschaft aus (vgl. RIAS 2022: 13). RIAS zufolge fungiert der arabisch-israelische Konflikt heute als zentrale Gelegenheitsstruktur für das Ausagieren antisemitischer Ressentiments in Form von Äußerungen und Beleidigungen bis hin zu gewaltsamen Übergriffen (ebd.: 14). Untersuchungen zu jüdischen Wahrnehmungen des Antisemitismus deuten auf ein hohes Bedrohungs- und Gewaltpotenzial hin, das durch eine wachsende Normalisierung und »Salonfähigkeit« israelfeindlicher Positionen in unterschiedlichen Teilen der Gesellschaft begünstigt wird (vgl. Bernstein 2023: 39 ff.; Zick et al. 2017: 14; Beer/Grimm/Viso 2022: 209 ff.). Medienberichte über antisemitisches Mobbing an Schulen (vgl. Bachner 2018), über Angriffe auf Kippaträger in Berlin (vgl. *Jüdische Allgemeine* 2022) sowie über antisemitische Sprechchöre vor der Synagoge in Gelsenkirchen im Rahmen einer antiisraelischen Demonstration (vgl. *Tagesspiegel* 2021) weisen auf die hohe Bedeutung antiisraelisch-antisemitischer Haltungen in Jugendmilieus hin. Diese korrespondieren mit Untersuchungen zu Antisemitismus an Schulen, die auf eine »starke antiisraelische Haltung« (Zick et al. 2017: 61) sowohl bei Schüler:innen als auch bei Lehrer:innen hinweisen (vgl. ebd.; Bernstein/Diddens 2022: 70 ff.; Bernstein 2020, 201 ff.). Israelbezogener Antisemitismus findet sich auch in anderen jugendrelevanten Kontexten, etwa in sozialen Medien (vgl. Bernstein 2021: 95 ff.; Czymmek 2022: 181 ff.; Weimann/Masri 2022: 167 ff.), in politischen Jugendgruppen (vgl. Poensgen 2022: 174 ff.; Culina 2022) und allen voran in musikalischen Subkulturen (vgl. Potter 2023: 29 ff.; Kirstein/Eisheuer 2022: 54 ff.). Einen zentralen und weitreichenden jugendkulturellen Verbreitungsraum für Motive des israelbezogenen Antisemitismus bildet dabei der deutschsprachige Gangsta-Rap.

10.1 Zur Bedeutung des arabisch-israelischen Konflikts im Gangsta-Rap

Im deutschsprachigen Gangsta-Rap finden sich unterschiedliche Arten der Bezugnahme auf den Konflikt zwischen Israelis und Palästinenser:innen. Das Spektrum der Darstellungen umfasst zunächst Lieder, die sich unmittelbar mit dem arabisch-israelischen Konflikt beschäftigen. Rapper wie *Massiv* oder *Ali Bumaye*,

die als Nachkommen palästinensischer Flüchtlinge in Deutschland geboren und aufgewachsen sind, behandeln in ihren Liedern entweder ihre eigene Familiengeschichte in der Konfliktregion und/oder thematisieren ihre palästinensische Identität. Aber auch Rapper, die keine familienbiografischen Bezüge zum Nahen Osten aufweisen, rekurrieren auf den Konflikt. Schon bei oberflächlicher Betrachtung fallen die meist schlagwortartigen Bezugnahmen auf. In Liedtexten stellen Begriffe wie »Palästina«, »Falastin«, »Gaza«, »Israel« oder »Tel Aviv« geografische Verknüpfungen zwischen den Rap-Erzählungen und dem Nahen Osten her. Die Erwähnung israelischer oder palästinensischer Politiker und Parteien sowie anderer, in den Konflikt involvierter Namen oder Gruppierungen wie »Arafat«, »Sharon«, »Netanjahu«, »PLO«, »Hamas« oder »Hisbollah« verweist auf eine wiederkehrende Thematisierung der Region und der damit verbundenen politisch-territorialen Auseinandersetzung zwischen Israelis und Palästinenser:innen. Darüber hinaus finden sich in den Liedern des Gangsta-Rap propalästinensische und antiisraelische Parolen wie etwa »Free Palestine«, »Free Falastin« oder »Freiheit für Palästina«, die von einer starken politischen Aufladung der Teext zeugen. Im Rahmen dieser Studie ließen sich 124 Gangsta-Rap-Lieder ermitteln, die auf den arabisch-israelischen Konflikt Bezug nehmen (Stand August 2023). Daneben existieren diverse Musikvideos sowie öffentliche Stellungnahmen und politische Initiativen von Gangsta-Rappern, die den Blick auf den Konflikt zwischen Israelis und Palästinenser:innen richten.

10.1.1 Vereinzelte Bezugnahmen in den Nullerjahren

Bereits um das Jahr 2001 – und somit noch vor dem Aufstieg des deutschsprachigen Gangsta-Rap zu einem der kommerziell erfolgreichsten Musikgenres – begann jene Auseinandersetzung mit dem arabisch-israelischen Konflikt, die sich zunächst nur in einzelnen Battle-Rap-Zeilen niederschlug wie etwa im Lied »Unaufhaltbar« (2001) von *Azad feat. Real Jay, Lunaflow, Ebony Prince, PBC, Iz Avila & Sezai*: »Artillerie von hier nach Tel Aviv bin aufzuhalten fast nicht« (*Lunaflow in Azad feat. Real Jay, Lunaflow, Ebony Prince, PBC, Iz Avila & Sezai* – »Unaufhaltbar«, 2001). Für die zweite Hälfte der Nullerjahre lässt sich eine stetige Zunahme an Referenzen auf den arabisch-israelischen Konflikt beobachten. Dies lag nicht zuletzt an den Veröffentlichungen von *Massiv*, der seine palästinensische Identität seit Beginn seiner Karriere in den Mittelpunkt der Selbstinszenierung als Rapper stellte und immer wieder Bezugnahmen auf den arabisch-israelischen Konflikt in sei-

ne Texte einstreute¹ wie etwa im Lied »Blut gegen Blut« (2006): »Zu heißes Klima, Herkunft Palästina/ Arbeitslos gemeldet, trotzdem kauf ich mir ein' 7'er« (*Massiv* – Blut gegen Blut, 2006). Seit sich Ende der Nullerjahre neben Berlin weitere subkulturelle Zentren der Szene herausgebildet haben und eine wachsende Zahl von Gangsta-Rappern ihre jeweilige nationale und kulturelle Identität thematisiert (siehe Kapitel 4.2.5), finden sich in deren Texten vermehrt Bezüge auf die Konfliktsituation im Nahen Osten.² Dabei fällt auf, dass sowohl propalästinensische als auch antiisraelische Positionierungen in Battle-Rap-Zeilen zunehmen, etwa durch eine explizit positive Bezugnahme auf israelfeindliche Terrorgruppen: »Hisbollah for life, der Pate, der Boss, der Don ist am Mic« (*Farid Bang* – »Intro«, 2008).

Nachdem im Laufe der Nullerjahre insbesondere *Massiv* den arabisch-israelischen Konflikt immer wieder in seinen Liedern thematisiert hatte, griffen seit den 2010er Jahren auch andere Gangsta-Rapper damit verbundene Motive vermehrt auf. Zu nennen ist hier vor allem *Haftbefehl*, der gemeinsam mit dem Frankfurter Rapper *Chaker* – beide waren zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt – dem Konflikt zwischen Israelis und Palästinenser:innen ein ganzes Lied widmete. In »Free Palestine« (2010) heißt es:

[Intro: *Haftbefehl*]

Ein rauer Wind weht, es wird dunkel und kalt
Er genießt nochmal die Stille, bevor es knallt
Er steht im Regen, Kugeln fliegen vorbei
Die Steine in der Faust, gleich ist es vorbei
Er wird getroffen, während er ein' Stein schmeißt
Seine letzten Worte schreit er laut: Freiheit

[Part I: *Haftbefehl*]

Wir schreiben das Jahr 2010, Asien der Kontinent
Palestine der Tatort, hör' wie die Bombe fällt
Von wegen Mensch ist Mensch
Juden führen ein Krieg gegen Moslems
Doch umgekehrt auch Cho, alles dreht sich um Geld
Ihr denkt nur ans Abkassieren und an die Prämien

1 Von den im Rahmen dieser Studie ermittelten 124 Lieder über den arabisch-israelischen Konflikt stammen allein 30 von *Massiv*.

2 Im Rahmen dieser Studie können keine Erkenntnisse darüber gewonnen werden, in welchem Verhältnis die Thematisierung des arabisch-israelischen Konflikts zu den immer wieder aufkeimenden militärischen Auseinandersetzungen zwischen Israel und palästinensischen Akteuren und Akteursgruppen steht. Eine Analyse der rapspezifischen Darstellung des arabisch-israelischen Konflikts im Kontext der zweiten Intifada (2000–2005), des Libanonkrieges 2006 oder der Gaza-Kriege 2008/2009, 2012, 2014 sowie 2021 wäre ein erkenntnisversprechendes Forschungsdesiderat.

Alle Präsidenten dieser Welt
 Treffen sich auf ein Kaffee und ne' Line in Bolivien
 Alles Lügen in den Medien
 Anstatt euch drum zu kümmern, fahrt ihr lieber in die Ferien
 Während es in Gaza brennt
 Und die Mutter ihr totes Kind in ihren Armen hält
 Angela Merkel, Toni Blair, Sarkozy
 Shimon Peres, Obama – Ich sag Stopp den Krieg
 Kannst du mich hören Israel? Mensch ist Mensch
 Egal ob Isaak, ob Ismail

[Hook/Refrain: *Haftbefehl*]

Ich sag: Free Palestin!
 Stoppt den Krieg, Boykott Israel
 Ich sag: Free Palestine, Stoppt den Krieg
 [...]

[Part II: *Chaker*]

2010 – Ich kann es nicht mehr sehn, kann es nicht mehr hörn' und
 kann es nicht versteh'n
 Abgefuckte Menschen drehen am Schicksalsrad
 Spielen Gottheit, Mann, für mich viel zu hart
 Ich bin ein Pazifist, ein Straßenchronist
 Der den Frieden hegt und pflegt ohne List
 Es ist Trist ohne den Frieden am Kriegshimmel
 Hör wie Frauen und Kinder in el-Gaza wimmern
 Sieh die Farbe des Schicksals in meinem Augen schimmern
 Steine gegen Panzer, er will sein Feind bezwingen
 Sein Leid durchdringen und seinen Weg bestimmen
 Um seine Heimat ringen und von Freiheit singen
 Stacheldraht-Klima, Bomben und Hasstiraden
 Menschen töten Menschen Cho, in Gottesnamen
 Das ist die traurige Seele im Nahosten
 Wie viel Blut wird der Frieden noch kosten?

[Hook/Refrain]

(*Haftbefehl* feat. *Chaker* – »Free Palestine«, 2010)

Dieser Liedtext, der von einer zutiefst antiisraelischen Grundhaltung und einer offenen Delegitimierung des jüdischen Staates gekennzeichnet ist, steht paradigmatisch für die Darstellung des arabisch-israelischen Konflikts im deutschsprachigen Gangsta-Rap. Im Vordergrund steht das Leid der vom Konflikt betroffenen palästinensischen Zivilbevölkerung, die – so die dominante Erzählung – einer besonders brutalen und grausamen israelischen Militärmacht

schutzlos ausgeliefert sei. Jene Machtasymmetrie wird über das Motiv »Steine [mittellose Palästinenser:innen] gegen Panzer [hochgerüstete Israelis]« vermittelt. Verantwortlich für den Konflikt ist laut dieser Erzählung vor allem eine westliche, häufig als dekadent und korrupt gezeichnete Politikelite. Die Auseinandersetzung zwischen Israelis und Palästinenser:innen wird danach von hohen israelischen, europäischen und amerikanischen Amtsträgern initiiert und weiter geschürt. Die geopolitische Einflussnahme arabischer Staaten und Akteursgruppen sowie des Iran, dessen Regime Israel seit Jahrzehnten mit Vernichtung droht und für die Finanzierung und Aufrüstung schiitischer Terrormilizen wie der libanesischen Hisbollah verantwortlich ist (vgl. Norton 2018: 97), findet hingegen keine Erwähnung. Insgesamt wird die Existenz des islamistischen Terrorismus – wenn überhaupt – nur angedeutet, der antisemitische Kern der zugrunde liegenden Ideologie nicht thematisiert. Auch wird der islamistische Terrorismus nicht als spezifische politisch-religiöse Ideologie benannt, auf die sich palästinensische Gruppierungen wie die Hamas, der Islamische Dschihad oder die Al-Aqsa-Brigaden in ihrem bewaffneten Kampf gegen Israel beziehen. Religiöser Fanatismus erscheint stattdessen als abstraktes Phänomen, das grundsätzlich beiden Konfliktparteien gemein zu sein scheint (»Menschen töten Menschen Cho, in Gottesnamen«). Vereinzelt werden Bekenntnisse zu humanistischen Grundwerten in die Texte eingeflochten, die jedoch eher in Form von Plattitüden Ausdruck finden und die scheinbar von Israel missachtet werden (»Kannst du mich hören Israel? Mensch ist Mensch«). Ein weiteres zentrales Motiv in der Thematisierung des arabisch-israelischen Konflikts im Gangsta-Rap bildet die Rolle der Medien. Diese verbreiteten Lügen über den Konflikt zwischen Israelis und Palästinenser:innen und vermittelten dadurch ein verzerrtes Bild der Konfliktsituation zugunsten Israels. Angesichts des (palästinensischen) Leids, der medialen Falschdarstellungen des Konflikts sowie einer westlichen Indifferenz oder gar Einflussnahme zu Ungunsten der Palästinenser:innen äußern Gangsta-Rapper ein Gefühl der Ohnmacht und Resignation, das nicht selten mit konspirationistischen Deutungsmustern verwoben wird: »Ich kann es nicht mehr sehn, kann es nicht mehr hörn/ und kann es nicht versteh'n/ Abgefuckte Menschen drehen am Schicksalsrad/ Spielen Gottheit, Mann, für mich viel zu hart.«³

3 Beispielhaft anzuführen sind neben »Free Palestine« (2010) von *Haftbefehl feat. Chaker* außerdem: *Fard – »Boom Boom«* (2006), *Azphalt – »Freiheit«* (2009), *Haftbefehl feat. Shack – »Traurig aber wahr«* (2013), *Dù Maroc – »Könnt Ich Malen«* (2014), *Kurdo – »Lydia«* (2014), *Massiv – »Palestine«* (2014), *Mudi – »Heb die Faust«* (2014), *Hanybal – »Überall Drama«* (2015), *Massiv – »Märtyrer«* (2015), *Ali Bumaye – »Free Palestine«* (2016), *Kollegah – »Fokus«* (2016), *KC Rebell feat. Keanush & Kollegah – »TelVision«* (2016) und *Animus – »Malcolm X«* (2018).

Im Verlauf der 2010er Jahre lässt sich eine weitere Zunahme israelfeindlicher Positionierungen im Gangsta-Rap beobachten, die mit dem Aufstieg der sozialen Medien verbunden ist und durch ihn befördert wurde. Im Mai 2013 berichtete das Portal *rapupdate.de* von einem Bild, das der Düsseldorfer Rapper Abdelkader Zor-gani alias *Al Gear* auf seiner Facebook-Seite veröffentlichte und auf dem er beim Urinieren auf eine Israel-Flagge zu sehen ist (vgl. *rapupdate.de* 2013). Wenig später löschte *Al Gear* das Bild kommentarlos. Auch wenn derart vulgäre israelfeindliche Gesten Anfang der 2010er Jahre noch die Ausnahme bildeten: Das Foto und seine Veröffentlichung verweisen auf die fortschreitende Normalisierung einer Form der Israelfeindschaft, die sich seit Beginn der Nullerjahre in einer wachsenden Zahl propalästinensischer Solidaritätsbekundungen manifestiert.

10.1.2 »Free Palestine« als wiederkehrende Parole

Eine besonders verbreitete Form der Solidaritätsbekundung mit der palästinensischen Nationalbewegung bildet die Parole »Free Palestine« bzw. »Freiheit für Palästina«. Dabei handelt es sich um einen politischen Slogan, der meist im Kontext von propalästinensischen, nicht selten aber auch in antiimperialistischen Bewegungen skandiert wird. Mit ihm verknüpft wird die Forderung nach einer Emanzipation der Palästinenser:innen von jedweder Form der politischen und sozialen Repression. Zwar kann dies je nach Interpretation die Befreiung von Unterdrückung von Palästinenser:innen durch unterschiedliche Regime bedeuten – etwa durch die Regierung im Libanon, das jordanische Königshaus, das Assad-Regime in Syrien oder die in Gaza herrschende palästinensisch-islamistische Terrororganisation Hamas. Die Parole zielte lange Zeit insbesondere auf die Befreiung der Palästinenser:innen im Westjordanland, das im Zuge des Sechstagekriegs 1967 von Israel besetzt wurde und in dem die Palästinensische Autonomiebehörde gemäß des Osloer Friedensabkommens von 1993 eine gebietsabhängige Teilsouveränität ausübt (vgl. Schäuble/Flug 2007: 112 ff.).

Wesentlich häufiger werden mit der Parole »Free Palestine« jedoch panarabische Vorstellungen eines Großpalästina vom Mittelmehr bis zum Jordan verknüpft. Illustriert wird dies beispielsweise durch eine Grafik, die der Rapper *Bushido* mehrere Jahre als Profilbild seines offiziellen Twitter-Accounts nutzte: Sie zeigt die Landkarte eines Großpalästina vom Jordan bis zum Mittelmeer ohne Israel, in den palästinensischen Nationalfarben koloriert und mit dem Slogan »Free Palestine« versehen (vgl. Das Gupta 2013). Hier kommt der Slogan der Forderung nach einer Auflösung des jüdischen Staates Israel und – daraus folgend – einer Abschaffung des staatlichen Schutzraumes für Jüdinnen und Juden vor antisemitischer Gewalt gleich. Somit kann die Parole antisemitische Implikationen ent-

halten, wenn – wie im Fall von *Bushido* – mit dem Ruf nach Freiheit für Palästina die Delegitimierung des jüdischen Staates einhergeht. Im deutschsprachigen Gangsta-Rap tritt der Slogan »Free Palestine« (oder in Abwandlung »Freiheit für Palästina« bzw. »Freiheit für Falastin«) seit den 2010er Jahren vermehrt auf. Dabei wird er meist nur schlagwortartig und ohne weitere Kontextualisierung oder Verknüpfung mit konkreten politischen Forderungen in Gangsta-Rap-Erzählungen eingebunden: »[Habesha] Echte Babos in der Hood brauchen keine Bodyguards/ Kugeln in dein Arsch, Rapper machen ein« auf hart/ Du bist Gangster in dein Parts, auf der Straße niemals/ Doch vergiss mal diese Kinder, wen interessieren sie schon?/ Ich schrei: Freiheit Palästina! Netanjahu, Hundesohn« (*Haftbefehl* feat. 60/60, Al-Gear, Celo & Abdi, Crackaveli, Doe, Habesha, Milonair, Mosh36, Olexesh & Veysel – »Chabos wissen wer der Babo ist [Remix]«, 2012); »Au-Au-Automatik Machinieguns, die Uzis sind zwar aus Tel Aviv/ Doch Hafti macht für die Achis a la Habibi free Palestine« (*Haftbefehl* – »Russisch Roulette«, 2014), »Nächtelang im Quartier, von gestreckten Lines wie Vampir/ Auf meinem T-Shirt ›Free Falestine‹ (*Sentino* – »ZL Regime«, 2018), »Bleibe der Plug, so wie USB/ Für meine Brüder, free Fal-estine/ Bayerischer Hof und nicht Maritim« (*Fler in Jalil* feat. *Summer Cem & Fler* – »Alles lit«, 2018). Teilweise wird der Ausspruch auch in Gewaltfantasien eingebunden: »Der Reichstag versinkt heute im Chaos/ Das ist nicht Star Wars -Science Fiction/ Sondern Realität werden Medien berichten/ Ich bin am Kiffen und Ziel auf Abgeordnete/ Mit der Pumpgun und fordere/ Freiheit für Achis in Palastin/ Bundeswehrtruppen sollen aus Bagdad abziehen« (*Celo & Abdi* – »La Revolution«, 2011); »Yeah, Stern TV Magazin/ Kill Sarazin, free Falastin/ Turban, radikal/ Erdöl, Kapital/ Ficke deine Mutter diese Hurentochter vaginal« (*Bushido* – »Osama Flow«, 2014); »Wir zählen die Batzen im Benzer/ Keiner hat Angst von den Blender/ Denn ihre Knarren, sie machen nur Krach wie Silvester (tuk, tuk)/ Shams al-Din, free Falastin« (*Samy in Schwesta Ewa* feat. *Samy* –, 24/7 Parra«, 2018). Daneben wird die Maxime vereinzelt mit antiamerikanischen Aussagen verwoben: »Und sie wird im Bett gefickt, bis ihr Becken bricht/ F-A-R-D, Sinan-G, Irani/ Mittelfinger für Amerika, free Falastin« (*Sinan-G* in *Sinan-G* feat. *Fard* – »Links Rechts Combo«, 2015); »Jeder will Beef, doch keiner will Krieg, ficke nicht mit Babo Sosa/ Ich schrei Freiheit für Palastine, cho, fuck Amerika« (*Haftbefehl* in *SSIO* feat. *Haftbefehl* – »Pibissstrahlen auf 808 Bässe«, 2016). Selten wird die Parole in dezidiert politische oder gesellschaftskritische Textzeilen eingebunden: »Werd« bei Nazis wie Sarrazin zum Assassin/ Fick Google Maps, free Falastin, Iran azadi/ Politiker spielen ein falsches Spiel/ Schaffen ein Hass-Regime, damit sie Waffen deal'n« (*Animus* – »Malcolm X«, 2018).

In der Hook (Refrain) des Liedes »Überall Drama« (2015) des Frankfurter Rappers *Hanybal* wird die äquivalente Forderung »Free Gaza« durch shoahrelativierende Positionen ergänzt: »Auf der Welt, überall Drama/ Holocaust mitten in Ga-

za/ Was denkt sich der Sohn beim Anblick der Leiche vom Vater?/ Israel, free Gaza, in schā'a llāh« (*Hanybal* – »Überall Drama«, 2015). Durch die Aussage »Holocaust mitten in Gaza« setzt *Hanybal* das Leid der palästinensischen Bevölkerung im Gazastreifen mit der Verfolgung und teils massenindustriellen Ermordung von sechs Millionen europäischer Jüdinnen und Juden während der Zeit des Nationalsozialismus gleich (»Holocaust mitten in Gaza«). Gleichzeitig konstruiert er eine Täter-Opfer-Umkehr, in dem er den jüdischen Staat – den zentralen Zufluchtsort der Überlebenden der Shoah – des Holocausts an der palästinensischen Bevölkerung in Gaza bezichtigt.

Dies war jedoch nicht das erste Mal, dass *Hanybal* den Staat Israel mit dem »Dritten Reich« gleichsetzte. Bereits ein Jahr zuvor hatte der Rapper einen Beitrag bei Facebook veröffentlicht, in dem er den Medien eine tendenziöse Berichterstattung über die israelische Militäroperation *Protective Edge* (2014) vorwarf. Zudem verglich er das Vorgehen des israelischen Militärs mit dem antisemitischen Vernichtungswillen Adolf Hitlers und behauptete, Israel würde einen Holocaust an der palästinensischen Bevölkerung verüben: »Die Medien sprechen wenn Israel willkürlich unschuldige Zivilisten zerbombt von ›gezielten Angriffen‹.... Aha mmhhh ok... hat Adolf Hitler auch ›gezielt‹ getötet??? vielleicht wollte er ja auch ›nur die bösen‹ beseitigen... #IchBinKeinAntisemit #AntiZionismus #IsraelBegehtEinenHolocaust [Zit. im Orig.]« (*Hanybal* 2014). Bis heute enthalten *Hanybals* israelfeindliche Positionierungen in sozialen Medien antisemitische Motive, etwa in einem Twitter-Post, in dem er den israelischen Ministerpräsidenten Benjamin Netanjahu als »Machtvampir« (*Hanybal* 2021) und dessen damaliges Kabinett als »faschistisch« (ebd.) und »blutrünstig« (ebd.) bezeichnete.⁴ Sowohl bei der Darstellung von Juden als Vampire als auch bei der Behauptung einer vermeintlich jüdischen Blutgier handelt es sich um ikonografische Motive, die zunächst in antijudaistischen Mythen Verbreitung fanden und in der Phantasmagorie des modernen Antisemitismus eine Neukontextualisierung erfuhren (vgl. Schubert 1995: 30 ff.; Krah 2018: 304; Bernstein/Diddens 2023: 19 ff.).

10.1.3 »Intifada« als positiver Bezugspunkt

2008 wirkte *Hanybal* als Gastrapper am Lied »Intifada« (2008) mit, das er gemeinsam mit *Warheit* – der Formation um den bekannten Frankfurter Rapper *Azad* –

⁴ Der gesamte Tweet lautete: »bitte gewöhnt euch ab Sachen wie ›scheiss Juden‹ zu sagen oder zu denken. Es muss differenziert werden zwischen einer faschistischen, blutrünstigen Regierung unter einem MachtVampir wie Netanjahu und Menschen die dem Judentum angehören. [Zit. im Orig.]« (*Hanybal* 2021).

veröffentlichte. Beim Wort Intifada handelt es sich um einen arabischen Begriff, der seinem etymologischen Ursprung nach »abschütteln« bedeutet. Im Kontext des arabisch-israelischen Konflikts erhielt der Terminus jedoch eine politische Sinnprägung. Heute wird der Begriff Intifada mit den beiden langjährigen palästinensischen Aufständen assoziiert, die sich von 1987 bis 1993 (Erste Intifada) sowie von 2000 bis 2005 (Zweite Intifada) ereigneten.⁵ Insbesondere während der Zweiten Intifada kam es in Israel laut israelischen Behörden zu insgesamt 143 palästinensischen Terroranschlägen, bei denen über 500 Israelis ihr Leben verloren (vgl. Botschaft des Staates Israel). Ziel der Angriffe palästinensischer Terrorgruppen war unter anderem der öffentliche Nahverkehr (vor allem Busse) sowie Cafés, Bars und Restaurants in israelischen Städten. Zu den blutigsten Angriffen zählte der Bombenanschlag auf das Park-Hotel im israelischen Küstenort Netanja im März 2002. Am Seder-Abend des Pessach-Festes hatten sich im Hotelrestaurant etwa 250 Gäste versammelt, als ein als Frau verkleideter palästinensischer Selbstmordattentäter eine Kofferbombe zündete und 30 Menschen in den Tod riss sowie 140 weitere verletzte (vgl. Norman 2021: 165). Ein ebenso mörderischer Anschlag hatte sich ein Jahr zuvor in Tel Aviv ereignet, wo sich ein palästinensischer Selbstmordattentäter im Juni 2001 in der Diskothek »Dolphinarium« in die Luft sprengte und dabei 29 Jugendliche und junge Erwachsene tötete (vgl. Norman 2021: 165).

Obwohl der Titel des Liedes »Intifada« von *Warheit feat. Hanybal* politische Implikationen vermuten lässt, enthalten die Textzeilen keinerlei politische Botschaften. Im Lied heißt es:

»[Hanybal]
 Hanybal Intifada-Rap
 Mortal Combat, Nordwest, Ostafrikanerrap
 Ich bin Frankfurter, das bedeutet
 Ich verteile Uppercuts bis das ganze Land blutet
 Ich bin Araba, das bedeutet
 Dass du sicher sein kannst, dass ich eine Waffe trag
 Ich bin nicht normal, das bedeutet
 Wenn ich fertig mit dir bin, fick ich dich nochmal (Ya man)
 Das ist Frankfurt
 Kriminalitätsrate, führender Standort
 Wir sind annormal
 Wir sind B.O.Z.Z., W.A.R. plus Hanybal«
 (*Warheit feat. Hanybal* – »Intifada«, 2008)

⁵ Zur Bedeutung des Terrorismus gegen Israel während der Ersten und Zweiten Intifada vgl. Weinberg 2018: 50 f.; Yehoshua 2018: 298 f.

Hinsichtlich der Textinhalte lässt sich das Lied dem Battle-Rap-lastigen Straßenrap zuordnen, der wenig später von Rappern wie *Haftbefehl* oder *Celo & Abdi* weiter popularisiert wurde. In der Battle-Rap-Inszenierung dient der Begriff Intifada dazu, die Omnipotenz und das Gewaltvermögen des Rappers lyrisch zu unterstreichen: »[Azad] Ihr seid alle Opfer neben A Z. One Take/ Untergrund Rapzelle Block Che Guevara Boss Intifada« (*Azad feat. Kool Savas* – »Kings of Rap/ Wir sind back«, 2009); »[Aslan] Ein falscher Blick, du wirst gefickt/ Hardcore, mein Beat geht nach vorn/ Als Löwe geboren, bin voll in Form/ Intifada (¿Qué pasa?)/ Wie in Bagdad, Invasion macht Platz, ich bin in Fahrspaß« (*Olexesh feat. Aslan* – »Block 13«, 2012); »Deine Kahba [türkisch bzw. arabisch für ›Schlampe‹, Anm. d. Verf.], sie kriegt noch mein Kari [albanisch für ›Penis‹, Anm. d. Verf.]/ Richtiger Shqiptar [Albaner, Anm. d. Verf.] wie Adem Jashari/ Nenn es Blockkid Intifada/ Ich flieg über euch, Bra, Doppelkopfadler/ Dieser Shqipo ist crazy, du weißt, hau mit dem Basy auf dein Face und du weinst, immer Hazi dabei« (*Dardan* – »Ey Bra«, 2016).

Ebenso häufig wie im Battle-Rap findet sich das Schlagwort »Intifada« auch in Gangsta-Rap-Texten. In der Darstellung der Lebenswelt eines Gangsters scheint der teils zusammenhangslose Verweis auf die Intifada dem kriminellen und gewaltaffirmativen Gebaren einen rebellischen Charakter zu verleihen: »Wer du bist? Interessiert mich nicht/ Bleib gechillt, gib dein Geld und wart auf mich/ Drei-Acht-Fünf Ideal, Intifada-Prinzip/ Siehst du noch Irgendjemanden Palaver schieben« (*Celo in Celo & Abdi feat. Haftbefehl* – »Innenstadt Unzensiert«, 2011); »Intifada, Guevara-Che-Rap/ Vom Ticken mit Jay-Packs zu Picturen in JPEG« (*Celo in Celo & Abdi* – »Das ist erst der Anfang«, 2014); »Eppinghofer Starfam, 61 Las Gang/ Gold für Oberhausen, Barrio, Selfmade/ Grenzstraße, Intifada, Grüße aus dem Hellgate/ Gold für Duisburg« (*Manuellsen* – »Ich hol Gold«, 2014); »Ziel vom Blei, ich zähl Para-Cash (ah)/ Kokain-Business, Intifada« (*Jigzaw* – »Hypnotize«, 2019); »Mittelfinger an das Hakenkreuz (pfuh)/ Ich mach Ghetto-Slang Straßendeutsch (brr)/ Alles ausverkauft, guck, der Laden läuft/ Check mich ab, alles nagelneu/ Der letzte Boxinhalt sorgt für Intifada« (*Mert* – »Nagelneu«, 2019).

Die genannten Beispiele zeigen, dass der Begriff meist plakativ eingesetzt wird und seine tatsächliche Funktion und Bedeutung im Text häufig diffus bleibt. Beispielhaft ist das Musikvideo »Ghettolied Intifada« (2013) von *Massiv feat. Celo & Abdi*, das die drei Rapper in einer Hochhaussiedlung umgeben von einer größeren Gruppe von Männern zeigt. Diese hissen immer wieder unterschiedliche Nationalflaggen (Türkei, Kurdistan, Italien); *Massiv* trägt verschiedene Kleidungsstücke mit palästinensischen Nationalsymbolen (T-Shirt, Kopfband und Schal). Anders als der Titel zu implizieren scheint, finden sich im Liedtext keinerlei Verweise auf den arabisch-israelischen Konflikt im Allgemeinen oder palästinensische Aufstände im Speziellen. Vielmehr handelt es sich um eine

Inszenierung des Gangsterlebens in sogenannten Brennpunktvierteln, das mit einem Plädoyer für eine interkulturelle, nationenübergreifende Verständigung verknüpft wird: »Ihr habt mit Waffen auf die Ghettos gezielt/ Schutzweste an, Hände hoch, das hier ist das Ghettolied/ Alle tragen freshe Nike Airs/ Alle klat-schen Automaten für 'nen Benz-Stern – Deutschland/ Egal ob Arabi, Kurdi, Turki, Deutscher/ ab jetzt zählt nur noch Freundschaft« (*Massiv feat. Celo & Abdi* – »Ghettolied Intifada«, 2013). Weshalb der Begriff Intifada im Titel des Liedes auftaucht, bleibt unklar.

In den allermeisten Liedern fungiert Intifada als Code, in dessen Subtext Motive der Rebellion und der Gewaltaffirmation mitschwingen. Eine identitäre Verbindung zu den politischen Anliegen palästinensischer Nationalbewegungen wird dabei – wenn überhaupt – nur angedeutet: »General Che du Zoo, P-L-O, Freiheitskämpfer/ Bring Parolen für die Straße aka Intifada« (*Celo* in *Celo & Abdi* – »Underground Chiefs«, 2014). Vereinzelt wird Intifada verklausuliert als arabisches Anliegen gekennzeichnet: »Walhalla, arabische Brüder sagen: Wallah!/ Sammeln alles für die Intifada« (*RAF Camora* – »Walhalla«, 2014); »Wir sind programmiert auf Freiheit, Einstellung: Intifada/ Rap für Kerbela, Falludscha, Berlin City und für Gaza« (*Massiv* – »Tyson & Ali«, 2016); »Ramo bringt Intifada-Sound für die Harraga [arabisch für arabische Einwanderer aus Nordafrika, Anm. d. Verf.]« (*Ramo* – »Sag mir wie«, 2019). Obschon der Begriff in den hier genannten Texten unterschiedliche Funktionen erfüllt, wird erkennbar, dass die Bezugnahmen durchweg positiv sind. »Intifada« erscheint als Motiv, mit dem sich die Rapper verbunden fühlen, ohne explizit auf die politischen Dimensionen des Begriffs einzugehen. Insofern popularisieren sie den Begriff, ohne eine kritische Position zu seiner ursprünglichen Konnotation einzunehmen – speziell zum antisemitischen Terrorismus gegen israelische Zivilist:innen.

10.1.4 »Eine Welt, zwei Parallelen«: der arabisch-israelische Konflikt als Projektionsfläche für globale Ungerechtigkeiten

Wie am Beispiel der schlagwortartigen propalästinensischen Positionierungen erkennbar wird, kommt dem arabisch-israelischen Konflikt im deutschsprachigen Gangsta-Rap eine vergleichsweise hohe Bedeutung zu. Kein territorialer Konflikt findet so häufig Erwähnung wie der zwischen Israelis und Palästinenser:innen. Andere politische, territoriale und/oder religiös aufgeladene militärische Auseinandersetzungen wie etwa der Kurd:innenkonflikt, der Bürgerkrieg in Syrien, die Militärinterventionen im Jemen oder die Unterdrückung der ira-

nischen Zivilgesellschaft durch das Mullah-Regime⁶ finden keine bzw. äußerst selten Erwähnung. Vor diesem Hintergrund lässt sich von einer Überthematization des arabisch-israelische Konflikts sprechen, der über zwei Jahrzehnte immer wieder in Texten des Gangsta-Rap mal ausführlich, meist aber in Form knapper Parolen oder Slogans aufgegriffen wird.

Die propalästinensische Selbstpositionierung erscheint dabei häufig als Identitätschiffre, zu der sich Rapper bekennen, ohne sie näher auszuführen oder zu begründen. Ein Beispiel dafür bildet das Lied »Könnt ich malen« (2014) des Rappers Mimoun Alaoui alias *Dú Maroc*. Der in Frankfurt geborene Sohn marokkanischer Einwanderer wuchs nach eigenen Angaben unter prekären Bedingungen im Frankfurter Stadtteil Sossenheim auf (vgl. *Dú Maroc* 2018). Seine Familie zählt zur Bevölkerungsgruppe der Berber bzw. Amazigh. In Liedern wie »Ich bin Loco« (2018) bezeichnet sich *Dú Maroc* als Mitglied der nordafrikanischen Volksgruppe: »Beef mit dem Berber endet mit 'nem Kopfschuss« (*Dú Maroc* – »Ich bin Loco«, 2018). Das Lied »Könnt ich malen« unterscheidet sich deutlich von *Dú Marocs* übrigen Gangsta-Rap-Veröffentlichungen:

[Part I]

Wenn ich könnte, würd' ich die Welt hier mit Farbe malen
 Wäre hier der Himmel blau und nicht rabenschwarz
 Würd' ich die Zeit einfach zurückdrehen
 Würd' ich mit Muhammed Ali in den Ring gehen, yeah
 Dritte Welt, Afrika, hier gibt es Massaker
 Egal, wo du stehst, Mann du stehst auf'nem Massengrab
 Male jede Seele blau, so dass jeder Wasser hat
 Bete laut, dass ein Ende auch ein' Anfang hat
 Hätt' ich einhunderttausend verschiedene Farben
 Würd' ich die Welt malen, ohne geschiedene Paare
 Würde jeder Frau das Teuflische wegradieren
 Würde jedem Mann das Käufliche extrahieren
 Wir malen für ein weniger grau
 Lebe dein Traum, reisen aus, Junge, regen uns auf
 Wir stehen am Rande der Gesellschaft
 In der nur jemand so wie ich nur was ist, wenn er Geld hat
 Scheiß drauf!

⁶ Zu den wenigen Ausnahmen zählt der Rapper *Animus*, der bereits 2010 im Lied »Iran Azadi« die politische Situation im Iran thematisierte, öffentliche Äußerungen von *Xatar* (vgl. Eikenbusch 2022) sowie die Solidaritätskampagne »RAP4AZADI«, an der sich unter anderen *Kool Savas*, *Celo & Abdi*, *Xatar* sowie *Jalil* beteiligten (vgl. Ebenger 2023).

[Hook/Refrain]

Und wenn es wieder heißt: Alleine durch den Regen
Kreislauf, halt aus, beiß' auf die Zähne
Du weißt, was ich rede, tausende Wege aus dem Regen
Gemeinsam der Sonne entgegen
Und wenn es wieder heißt: Alleine durch den Regen
Kreislauf, halt aus, beiß' auf die Zähne
Du weißt, was ich rede, tausende Wege aus dem Regen
Gemeinsam der Sonne entgegen

[Part II]

Lehn dich zurück, lass diesen Track hier Revue passieren
Könnte ich malen, würd' ich Familien zusammenführen
Free Falastin, stoppt diesen Krieg
Mo ist erst acht, er kann nie wieder gehen
Ihre Geschwister, betet für die Menschen laut
Mein Herz nimmt den Stift, rappe grad in Gänsehaut
Manipulation, Achi, lass mal die Medien
Alhamdulillah, denn nur Gott kann uns segnen
Könn' ich malen, würden Medien niemals existieren
Könn' ich malen, würd' niemand Giftgas inhalieren
Tagtäglich will ich jede Seele zum Gebet malen
Täglich würd' ich jedem alten Mensch zum Gebet raten
Wenn ich könnte, würd' ich dem Bösen ein Gewissen malen
Denn auch ich war mal böse an gewissen Tagen
Nur durch gute Taten hab ich es zurecht gebogen
Wenn der Himmel weint, kommt danach der Regenbogen

[Hook/Refrain]

[...]

[Part III]

Wenn ich könnte, würd' ich statt Wasserwerfern Brunnen malen
Mit meiner Macht mit Herz statt mit Hunnies zahlen
Fühlst du grad wie ich? Dann geh raus, bemal die Wände
Bedenke, die Wende geschieht durch deine Hände
Der beste Mensch, nicht der, der [?]
Komm, lass mich dein Herz berühren
Und wenn eines Tages die Farbe hier ausgeht
Werd' ich mit meinem Blut weitermalen, bis ich aufgeb'
(*Dú Maroc* – »Könnst ich malen«, 2014)

Im Lied fungiert die Phrase »Könnst ich malen« als Metapher für grenzenlose Gestaltungsmöglichkeiten. *Dú Maroc* illustriert seine persönlichen Träume,

kritisiert gesellschaftliche Missstände und stellt dar, wie er die Welt zum Besseren verändern würde. Er verweist auf die gesellschaftliche Randständigkeit armer und/oder migrantischer Menschen ebenso wie auf das weltweite, von gewaltsamen Konflikten verursachte Leid von Menschen.⁷ Dieses wird abstrakt beschrieben (»Dritte Welt, Afrika, hier gibt es Massaker«), ein konkreter Verweis auf einen bestimmten Konflikt erfolgt jedoch nur an einer Stelle: »Free Falastin, stoppt diesen Krieg«. Mit Blick auf *Dú Marocs* Familienbiografie fällt auf, dass politische Missstände in Marokko – wie etwa die gesellschaftliche Randständigkeit und die Diskriminierungserfahrungen der dort lebenden Berber (vgl. Göbel 2013; Schulze 2017) oder auch der seit Jahrzehnten schwelende Konflikt um die von Marokko besetzte Westsahara (vgl. Azkue 2021) – im Lied keine Erwähnung finden. Mit »Free Falastin« greift *Dú Maroc* stattdessen eine Formel auf, die scheinbar keiner genaueren Erläuterung bedarf. Sie scheint plakativ genug zu sein, um in die oberflächliche Aneinanderreihung von globalen Missständen eingefügt zu werden – ohne jedoch eine weiterführende Thematisierung des Konflikts oder eine Begründung für die propalästinensische Selbstpositionierung zu evozieren. Stattdessen wird die Not der palästinensischen Zivilbevölkerung – insbesondere das Leid von Kindern – thematisiert (»Mo ist erst acht, er kann nie wieder gehen«) und »die Medien« werden der gezielten Verbreitung von Falschinformationen bezichtigt (»Manipulation, Achi, lass mal die Medien/ Alhamdulillah, denn nur Gott kann uns segnen/ Könnt' ich malen, würden Medien niemals existieren«).⁸

Auch in anderen Liedern, in denen soziale Ungerechtigkeiten und globale Krisen thematisiert werden, fungiert Palästina häufig als weltanschaulicher Referenzpunkt. Zu den bekanntesten Beispielen zählt das Lied »Parallelen« (2012) von *Celo & Abdi feat. Haftbefehl*, das 2012 auf dem Album »Hinterhofjargon« erschien:

»[...]

[Part I: *Abdi*] Hör zu, was Abdi sagt, Hunger in Afrika

Parallel dazu, isst du Hummer und Kaviar

7 Obwohl es sich bei dem Lied vordergründig um ein Plädoyer für eine bessere Welt handelt, in der Menschen in Freiheit und Gleichheit leben, werden im Liedtext auch misogynen Wünsche und regressive Gesellschaftsvorstellungen propagiert: »Würd' ich die Welt malen, ohne geschiedene Paare/ Würde jeder Frau das Teuflische wegradieren«.

8 Dramaturgisch und thematisch ähnelt *Dú Marocs* »Könnt ich malen« dem Lied »Wunschkonzert« (2008) von *Fard*. Darin heißt es: »Hätt' ich nen Wunsch frei, ich würd' mir wünschen, dass/ Ich wunschlos glücklich wär' und keine Wünsche hab'/ Ich wär' wieder ein kleines Kind auf dem Spielplatz/ Und jeder bekäme das, was er verdient hat/ In meinem Freundeskreis würde keiner deal'n/ Menschen müssten nicht aus ihrer Heimat flieh'n/ Soldaten würden abziehen und nie wieder komm'n/ Es gäbe endlich wieder Frieden für den Libanon/ Sinan säße jetzt nicht hinter Gittern/ Und Mütter in Palästina müssten nicht um ihre Kinder zittern/ Kein Kind dieser Welt müsste Hunger leiden/ Ich wünsch' mir ein bisschen Licht in diesen dunklen Zeiten [...]«.

In Bavaria vor Sony Bravia
Parallel dazu jagen Tommys Al-Quaida
Al-Fatiha für die toten Brüder
Parallel dazu regieren oben Lügner
Führer, die blenden: Ich krieg' Sonnenbrand
Parallel dazu bombt die IRA Scotland Yard
Parallel dazu rotzen Stars in Miami
Parallel dazu tockern Kanacks bei Penny
Parallel dazu beginnt am Bahnhof heute Jenny
Parallel dazu bin ich in Planung mit Benji
Wir wollen die Weltherrschaft an uns reißen
Parallel dazu stämmt Heisenrath harte Eisen
Parallel dazu siehst du Streifenwagen kreisen
Parallel dazu will ein Rapper es allen zeigen
Ich brauch mich nicht beweisen, locker
Parallel dazu stirbt ein Vater in Kambodscha
Ich bin kein Hodscha, will nicht predigen
Doch werde mich mit meiner Meinung verewigen
Parallel dazu werden die Dinge ihren Lauf nehmen
Parallel dazu werden weiter Achis draufgehen
Aufgeben, nö, kommt nicht in Frage
Parallel dazu zähle ich die Tage

[Hook/Refrain: *Celo*]

Es geht ums nackte Überleben
Eine Welt, zwei Parallelen
Ich will Para sehen oder Plan B:
Mit dem [Geräusch] letztes Gebet
Es geht ums nackte Überleben
Eine Welt, zwei Parallelen
Ich will Para sehen oder Plan B:
Mit dem [Geräusch] letztes Gebet

[Part II: *Celo*]

Bundeswehr, Kamerad, Kugelhagel, Kandahar
Parallel dazu knallt seine Frau ein anderer
Feinde lauern überall, Rasterfahndung, BND
Parallel dazu googlen Rentner nach Neunjährigen
Ihr Ekligen, diejenigen, die es zulassen
Parallel dazu sitzt der Dealer in der U-Haft
Ausländerzuwachs, Menschenrechtegrundsatz
Parallel dazu Gesetzstruktur sagt Kurac
Die Würde des Menschen unantastbar
Parallel dazu Genozid in Ruanda
Afrika, Srebrenica, Palästina

Parallel dazu tankst du deinen Siebener
Parallel dazu platzt im Puff ein Gummi
Parallel dazu schnappt die Nutte Hunni
Parallel dazu unterzeichnet Putin
Parallel dazu Unschuldige bluten
Verhungern und verdursten, viele, die umkommen
Parallel dazu Touchdown beim Superbowl
Parallel dazu Schulden und Hungerlohn
Parallel dazu sagt einer Hurensohn
NWO, Amis auf dem Mond
Parallel dazu »gib Aids keine Chance«
Integration, Kontra Deutsche Leitkultur
Parallel dazu boxt Felix Sturm,

[Hook/Refrain: *Celo*]

[...]«

(*Celo & Abdi feat. Haftbefehl* – »Parallelen«, 2012)

»Parallelen« handelt von sozialen Verwerfungen und Krisen, von Kriegen und Genoziden, von Kindesmissbrauch, sexueller Ausbeutung, korrupten Politikern und Armut in prekären Milieus. Globale Herrschaftssysteme erscheinen als Spielfeld der Mächtigen. In der manichäischen Einteilung der Welt in oben und unten, arm und reich, Exzess und Armut werden die Krisenphänomene meist zusammenhanglos aneinandergereiht. Betont wird die Gleichzeitigkeit der global existierenden Ungerechtigkeiten, semantisch hervorgehoben durch die sich wiederholende Phrase »parallel dazu«. Auf diese Weise soll eine Diskrepanz verdeutlicht werden: Während reiche Menschen sich dem Genuss oder gar der Genusssucht hingeben, leiden die Schwachen der Gesellschaft unter den Strukturen sozialer Ungleichheit oder sterben aufgrund von Armut und Krieg.

Im Text finden sich Motive und Argumentationen, die häufig in antisemitischen Narrativen auftauchen, wie etwa die manichäische Weltdeutung, der verschwörungsideologische Code »NWO« oder die Behauptung, in Palästina würde ein »Genozid« stattfinden. Im Musikvideo wird dies durch weitere Darstellungen ergänzt, die sich in teils martialischer Weise gegen Israel richten. Im Text-Bild-Verhältnis werden der ehemalige US-Präsident George W. Bush sowie der ehemalige israelische Ministerpräsident Ariel Scharon – beide waren zur Zeit der Veröffentlichung des Musikvideos nicht mehr im Amt – als Vertreter einer verkommenen Politikelite, genauer: als »Führer« und »Lügner« dargestellt.⁹ Demonstrativ

⁹ Während eine Aufnahme von George W. Bush und Ariel Scharon zu sehen ist, hört man folgende Zeile von *Abdi*: »Parallel dazu regieren oben Lügner/ Führer, die blenden.«

haben sich zwei der Rapper – *Celo* und *Haftbefehl* – eine übergroße Palästinaflagge umgehängt. Zudem ist *Celo* zu sehen, wie er, verummmt mit einer *Kufiya*, ein Maschinengewehr auf ein nicht näher definiertes Ziel abfeuert. Indem der Staat Israel in mehrfacher Hinsicht als Feindbild und Referenzpunkt fungiert, avanciert er zur Projektionsfläche für die beschriebenen Ungerechtigkeiten. Die Aggression der Protagonisten, so lässt sich deuten, entlädt sich schließlich im vermeintlich legitimen Terrorismus gegen Israel. Sollte ihr biografisches Projekt scheitern und der Erfolg im Diesseits ausbleiben, so heißt es im Refrain, dann möchten sie als Märtyrer sterben: »Ich will Para sehen oder Plan B: Mit dem [Geräusch] letztes Gebet.«¹⁰

Das Lied »Parallelen« mitsamt des dazugehörigen Musikvideos zählt bis heute zu den erfolgreichsten Veröffentlichungen von *Celo & Abdi*. Zur Popularisierung des Liedes trug unter anderem das Charityprojekt »Parallelen United« bei, in dessen Rahmen 35 Rapper einen Gastbeitrag zu einem zweiteiligen Remix beisteuerten.¹¹ Die Texte ähneln sich thematisch und beschreiben weltweite Ungerechtigkeiten. An mehreren Stellen werden Bezüge zum arabisch-israelischen Konflikt hergestellt, Israel wird dabei zum Teil als freiheits- und friedensfeindliche Militärmacht charakterisiert: »In Palestine sieht ein Mann, wie seine Liebe stirbt/ Durch Soldaten und betet zu Gott, dass er Frieden spürt« [*Animus*]; »Unsere Freiheit wurde geraubt, sie bauen Mauern um mein Ramallah« [*Massiv*]. Des Weiteren wird der jüdische Staat als grausamer, kindermordender Aggressor dargestellt. Auffällig ist die Verbindung von Nahostreferenzen mit Textzeilen, in denen sexuelle Vorgänge – Pornografie, Homosexualität, Pädophilie – thematisiert werden: »[*Abdi*] Parallel dazu, Tante bei Youjizz, Cougar Slut im Bundesstaat Nevada/ Parallel dazu fließt das Blut im Gaza«; »[*Elijahu*] Aaron erschießt eine Neunjährige im Gaza-Streifen/ Parallel dazu will Adam Harald reiten«; »[*Azro*] Auf Al Jazeera sterben Kinder in Palästina/ Parallel dazu missbrauchen Pedos kleine Kinder«. Zudem findet sich im Remix eine Vielzahl verschwörungsideologischer Motive – allen voran von *Celo*, *B-Lash* und *Olexesh*. Somit handelt es sich auch bei »Parallelen United« um eine verzerrte, häufig konspirationistische und teils antiisraelische Gesellschaftskritik. In einem Interview bekräftigte *Celo*, der auch im Musikvideo zu »Parallelen United« mit einer um den Hals gehängten *Kufiya* auftritt, die Authentizität der Erzählungen und richtet folgende Worte an seine Fans: »Das ist einfach die Welt. ›Parallelen‹. Guckt's euch an. Wenn ihr wissen wollt, wie

10 Im Video ist zunächst ein Bombengürtel und darauf folgend Aufnahmen eines explodierenden Fahrzeuges und Gebäudes zu sehen.

11 Am Projekt wirkten folgende Rapper mit: 60/60, *Animus*, *Anoush*, *Automatikk*, *Azro*, *B-Lash*, *Ben Salomo*, *Behrang*, *Bosca*, *Capo*, *Celo & Abdi*, *Crackaveli*, *Credibil*, *DOE*, *Elijahu*, *Favorite*, *Joka*, *Juri*, *Liquit Walker*, *Malik*, *Massiv*, *Milonair*, *Mosh36*, *Motrip*, *Olexesh*, *Ray Rah*, *Summer Cem*, *Sentence*, *Tatwaffe*, *Timeless*, *Toni der Assi*, *Veyssel*, *Vlacho*.

die Welt aussieht, dann klickt auf »Parallelen« (*Celo & Abdi* zit. n. *genius.com* 2012). Heute gilt »Parallelen« als Klassiker des deutschsprachigen Rap, was nicht zuletzt die vielen Lieder verdeutlichen, in denen die Phrase »parallel dazu« als Referenz auftaucht.¹²

10.2 Dimensionen des israelbezogenen Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap

Die Vielzahl propalästinensischer Positionierungen in den Texten deutschsprachiger Gangsta-Rapper offenbart eine recht einseitige Darstellung des arabisch-israelischen Konflikts. Mit Blick auf die antiisraelische Grundhaltung, die sich in propalästinensischen Parolen, positiven Bezugnahmen auf die Intifada oder in der Projektion globaler Ungerechtigkeiten auf Israel ausdrückt, stellt sich die Frage, inwiefern dabei Motive des israelbezogenen Antisemitismus bedient werden. Dazu zählen die Delegitimierung und Dämonisierung Israels, die Glorifizierung islamistischer Gewalt gegen den jüdischen Staat und gegen jüdische Einrichtungen weltweit sowie schließlich auch die Einbindung Israels in antisemitische Verschwörungsideologien. Sie alle zeigen sich in unterschiedlicher Ausprägung in Texten, Musikvideos und öffentlichen Äußerungen bekannter Vertreter des deutschsprachigen Gangsta-Rap.

12 *Celo & Abdi* haben die Floskel in späteren Liedern immer wieder aufgegriffen: *Veysel feat. 60/60, Milonair, Abdi, Celo & Haftbefehl* – »Azzlackz Bumaye«, 2013; *Celo & Abdi* – »Amo aller Amos«, 2015; *Haftbefehl feat. Celo & Abdi* – »Ich rolle auf Chrom«, 2015; *Celo & Abdi* – »Kanaken«, 2021. Aber auch andere Gangsta-Rapper nutzen die Phrase, meist als Referenz auf das Lied »Parallelen«: *Veysel* – »Die besten sterben jung«, 2014; *Veysel* – »Duft der Straße«, 2014; *Veysel feat. Xatar* – »Zwei Jungs im Benz«, 2014; *Massiv* – »Musik mit Herz«, 2014; *Haftbefehl* – »Seit 2.2.«, 2015; *Schwesta Ewa feat. Materia* – »Ramba Zamba!«, 2015; *Farid Bang & Majoe* – »Real Madrid«, 2016; *Diar* – »Jeder macht auf Dealer«, 2017; *Diar* – »Plata o Plomo«, 2017; *Nazar* – »Limit«, 2018; *Sinan-G* – »Lamborghini Huracan«, 2019; *Haftbefehl feat. UFO361* – »Trapping«, 2020; *Capital Bra & NGEE* – »Unter Verdacht«, 2021; *NGEE & Capital Bra* – »Vergib mir«, 2021; *Fard, PA Sports & Asche* – »3«, 2022, *LIZ feat. Schwesta Ewa* – »Skyline Stories«, 2022. Ebenso findet »parallel dazu« außerhalb des Gangsta-Rap – meist ironisierend – Erwähnung: *Karate Andi* – »Lösch meine Nummer«, 2014; *Edgar Wasser feat. Marz Bnp, Fatoni, LUX, Phil Harmony & Johnny Rakete* – »Die Cypher«, 2014; *Mine & Edgar Wasser* – »Aliens«, 2015; *Just Ju* – »Lovesongs«, 2018.

10.2.1 Delegitimierung und Dämonisierung Israels in *Ali Bumayes* »Palestine« (2014)

Wenngleich die Mehrzahl der analysierten Lieder nur plakative und schlagwortartige Bezüge auf den arabisch-israelischen Konflikt aufweist, finden sich vereinzelte Beispiele, in denen Gangsta-Rapper eigene familiäre Verbindungen zur Konfliktregion thematisieren. Einer von ihnen ist der in Westberlin geborene Rapper Ali Alulu Abdul-razzak alias *Ali Bumaye*. Nach eigener Auskunft flohen *Ali Bumayes* Eltern im Zuge des arabischen Angriffskrieges gegen den neu gegründeten Staat Israel 1948 und der darauf folgenden Vertreibungen eines Teils der palästinensischen Bevölkerung in den Libanon und emigrierten von dort in den 1970er Jahren nach Berlin (vgl. *GERMANIA* 2019). Er selbst wuchs in Neukölln auf und erlangte nicht zuletzt durch Veröffentlichungen auf *Bushidos* Label *ersguterjunge* Bekanntheit. Darüber hinaus wurden *Ali Bumaye* familiäre Verbindungen zu Arafat Abou-Chaker nachgesagt – einem langjährigen Geschäftspartner von *Bushido*, gegen den in den vergangenen Jahren immer wieder wegen Aktivitäten im Bereich der organisierten Kriminalität strafrechtlich ermittelt wurde (vgl. Eder 2023).

Zu den bekanntesten Liedern von *Ali Bumaye* zählt »Palestine«, das im Mai 2015 auf dem Album »Rumble in the Jungle« erschien. Ein Jahr später veröffentlichte nicht *Ali Bumaye*, sondern *Bushido* das dazugehörige Musikvideo auf seinem wesentlich reichweitenstärkeren YouTube-Kanal »BUSHIDO« (vgl. *Ali Bumaye* 2016). Ausgehend von seiner eigenen Familienbiografie beschreibt *Ali Bumaye* im Lied seine Perspektive auf die Geschichte und Gegenwart des arabisch-israelischen Konflikts:

»[Part I]

Ich vermiss' dich, aber habe dich noch nie geseh'n
Ich hör' meine Familie von dir so viel erzähl'n
Damals mussten sie wegen Krieg weggeh'n
Ihr könnt uns unser Land, aber nie die Liebe nehm'n
In all den Jahren ist so viel gescheh'n
Es ist an der Zeit, dass ich dieses Lied aufnehm'
Sie änderten dein'n Namen in Israel
Doch für mich wird es immer nur Palästina geben
In deinen Straßen jeden Tag ein neues Blutbad
Mein Herz blutet, wenn ich sag', dass ich dich nie besucht hab'
Du bist von meinen Eltern der Geburtsort
Wenn ich dein'n Leid seh', weiß ich, woher die Wut kommt
Oma redet so viel von deinen Olivenbaum'n
Heute sieht man nur noch Panzer über deine Wiesen roll'n

Ich sitz' vorm Fernseher und schäme mich, weil ich helfen will
Die ganze Welt guckt zu, aber die Welt ist still

[Hook/Refrain]

Eines Tages werd' ich mir ein'n Flugnehm'n
Ich weiß, eines Tages wird's dir gut geh'n
Eines Tages wirst du frei sein, amin
Free Falastin, free Falastin!
Eines Tages werd' ich mir ein'n Flugnehm'n
Ich weiß, eines Tages wird's dir gut geh'n
Eines Tages wirst du frei sein, amin
Free Falastin, free Falastin!

[Part II]

Ich schreibe dir aus Deutschland, ich bin hier gebor'n
Die Liebe zu dir, sie ging nicht im Krieg verlorn
Meine Verwandten flüchten in den Libanon
Niemand von ihn'n wusste, ob sie eines Tages wiederkomm'n
Du wurdest überfallen und ausgeraubt
Illegale Siedlung'n werden aufgebaut
Armeen plündern Bauern ohne Waffen
Kinder gucken zu und könn'n das Trauma nicht verkraften
Mama hat täglich Augen mit Trän'n drin
Wenn sie sieht, wie sehr du leidest, in den Medien
Wo sie Täter Opfer und die Opfer Täter nenn'n
Ich sende jedes meiner Worte all den Überlebenden
Ich weiß, ihr habt Hass auf all die Schuldigen
Doch verzweifelt nicht, Gott ist mit den Geduldigen
Ich sitz' vorm Fernseher und schäme mich, weil ich helfen will
Die ganze Welt guckt zu, aber die Welt ist still

[Hook/Refrain]

[...]«

(Ali Bumaye – »Palestine«, 2015)

Das Lied »Palestine« unterscheidet sich nicht nur musikalisch durch seine eingängige Dur-Komposition sowie melodiöse Klavier- und Chor-Samples von Ali Bumayes sonstigen Veröffentlichungen. Auch inhaltlich hebt sich der als gefühlvolle Ballade konzipierte Song von den typischen Gangsta-Rap-Liedern des Neuköllner Rappers ab. Statt vom Berliner Gangsterleben handelt »Palestine« von Heimatliebe und Heimatverlust sowie von palästinensischem Leid. Dabei beinhaltet es die genretypischen Motive im Umgang mit dem arabisch-israelischen Konflikt: eine antiisraelische Grundhaltung (»Sie änderten dein'n Namen in Isra-

el/ Doch für mich wird es immer nur Palästina geben«), eine Konflikταςymmetrie (Militärmacht Israel vs. palästinensische Zivilbevölkerung: »Armeen plündern Bauern ohne Waffen«), ein Ohnmachtsempfinden angesichts der vermeintlichen Indifferenz der Staatengemeinschaft (»die ganze Welt guckt zu, aber die Welt ist still«) sowie eine Falschdarstellung des Konflikts zum Nachteil der Palästinenser:innen (»Mama hat täglich Augen mit Trän'n drin/ Wenn sie sieht, wie sehr du leidest, in den Medien/ Wo sie Täter Opfer und die Opfer Täter nenn'n/ Ich sende jedes meiner Worte all den Überlebenden«).

Obschon »Palestine« auf den ersten Blick als politisch unverfängliche Hommage an die verlorene Heimat erscheint, offenbaren sich bei genauer Betrachtung ahistorische und kontrafaktische Deutungen des arabisch-israelischen Konflikts. Bereits zu Beginn des Liedes erklärt *Ali Bumaye*: »Sie änderten deinen Namen in Israel, doch für mich wird es immer nur Palästina geben.« Das Musikvideo zeigt dazu eine Reihe von historischen Landkarten des Nahen Ostens. Die erste von ihnen trägt die Überschrift »May 1947« und zeigt neben Transjordanien, Syrien und Libanon das Britische Mandatsgebiet Palästina, das lediglich mit dem Wort »Palestine« markiert ist. Durch diese falsche Beschriftung wird insinuiert, dass bis Mai 1947 ein souveräner Staat Palästina existiert habe. Mit den dann folgenden Landkarten sollen die Gebietsveränderungen bis September 1949 dokumentiert werden. Anstelle von »Palestine« erscheint nun die Beschriftung »Israel«, dessen Territorium sich zu Ungunsten Palästinas vergrößert hat. Durch die Liedzeile »Sie änderten deinen Namen in Israel« unterstreicht *Ali Bumaye* den durch die Kartenabfolge vermittelten Eindruck, Israel sei an die Stelle eines souveränen palästinensischen Staates gerückt. Die Staatsgründung Israels wird damit als historische Ungerechtigkeit dargestellt, für die nicht näher definierte äußere Mächte (»sie«) verantwortlich gemacht werden. Dabei wird ausgeblendet, dass die Resolution 181 der Vereinten Nationen vom November 1947 die Gründung eines jüdischen Staates Israel sowie eines palästinensischen Staates vorsah, die arabischen Staaten diesen Teilungsplan jedoch in Gänze ablehnten und dem Staat Israel unmittelbar nach dessen Gründung den Krieg erklärten (vgl. Herf 2022: 349 ff.). Am 15. Mai 1948 griffen fünf arabische Armeen (Ägypten, Jordanien, Libanon, Syrien und Irak) Israel mit dem Ziel an, dessen Staatsgründung rückgängig zu machen und das Gebiet zwischen Mittelmeer und Jordan untereinander aufzuteilen. Nicht zuletzt durch Waffenlieferungen aus der Tschechoslowakei gelang es Israel, die Angriffe abzuwehren und dabei erhebliche Gebietsgewinne zu erzielen.¹³ Weder der UN-Teilungsplan, der die Gründung eines arabischen Staates Palästina vorsah, noch die frühen Vernichtungsbestrebungen vonseiten arabischer Staaten

¹³ Zum Entstehungskontext der UN-Resolution 181, dem Kriegsverlauf 1948 sowie den humanitären und politischen Folgen in der Region vgl. ausführlich Herf 2022 sowie Morris 2008.

oder die jahrzehntelange Geschichte des palästinensischen Terrorismus gegen Israel finden im Lied Erwähnung. Stattdessen wird das panarabische Narrativ bedient, wonach Israel als ein von außen eingesetzter Fremdkörper in einem vermeintlich ethnisch homogenen Groß-Arabien (vom Mittelmeer bis zum Jordan) zu betrachten sei. Durch die Zeile »doch für mich wird es immer nur Palästina geben« erklärt *Ali Bumaye* zudem, dass er die Existenz des Staates Israel ablehnt.

Zudem wird im Musikvideo die über einhundertjährige hochkomplexe Konfliktsituation, in die neben Israel und politischen Vertreter:innen der Palästinenser:innen weitere Akteure involviert waren bzw. sind (beispielsweise die USA, Sowjetunion/Russland, Jordanien, Libanon, Syrien, Ägypten, Iran, Katar), auf einen manichäischen Konflikt zwischen Gut (Palästinenser) und Böse (Israel) reduziert. Dabei erscheint Israel als permanenter, krimineller, grausamer und naturfeindlicher Aggressor; die Palästinenser:innen werden als natürliche, mit dem Land verwurzelte Entität charakterisiert: »Oma redet so viel von deinen Olivenbäum'n/ Heute sieht man nur noch Panzer über deine Wiesen roll'n«. Zeilen wie diese bedienen das antisemitische Motiv des vermeintlich künstlichen Gebildes Israel, dem die natürliche, autochthone palästinensische Gemeinschaft gegenübergestellt wird.¹⁴

Ein weiteres Motiv im Musikvideo »Palestine« ist die verschwörungsideologisch konnotierte Darstellung der öffentlichen Berichterstattung über den Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern. Dabei konstruiert *Ali Bumaye* eine Täter-Opfer-Konstellation, die Israelis als alleinige Täter:innen und Palästinenser:innen als alleinige Opfer ausweist. Zudem suggeriert er, dass diese vermeintlich reale Täter-Opfer-Konstellation durch eine falsche Berichterstattung in ihr Gegenteil verkehrt und folglich stets zum Vorteil der Israelis und zum Nachteil der Palästinenser:innen berichtet werde: »Mama hat täglich Augen mit Tränen drin/ Wenn sie sieht, wie sehr du leidest in den Medien/ wo sie Täter Opfer und die Opfer Täter nennen/ Ich sende jedes meiner Worte all den Überlebenden.« Der mehrdeutige Gehalt des Wortes »Überlebende« im Kontext des Konflikts zwischen Israelis und Palästinensern ergibt sich aus der Entstehungsgeschichte Israels als Zufluchtsort für die Überlebenden der Shoah. *Ali Bumaye* recurriert mit der Bezeichnung »Überlebende« jedoch einzig auf die palästinensischen Opfer des arabisch-israelischen Konflikts. Dies wird durch die Bildsprache verstärkt, indem die Textzeile »Ich sende jedes meiner Worte all den Überlebenden« mit einem Foto unterlegt ist, das eine arabische Familie inmitten zerstörter Häuser auf dem Boden sitzend beim Essen zeigt (vgl. *Ali Bumaye* 2016:

14 Zur manichäischen Gegenüberstellung einer künstlichen jüdisch-israelischen Gesellschaft und einer natürlichen palästinensischen Gemeinschaft in antisemitischen Argumentationen vgl. Holz 2001, 2005; Holz/Kiefer 2010; Globisch 2008.

1:56 min). Damit blendet *Ali Bumaye* aus, dass auch Israelis in der Vergangenheit Opfer von Gewaltverbrechen waren und auch heute noch der Gefahr antisemitischer Übergriffe bis hin zu Vernichtungsbestrebungen palästinensischer Terrorist:innen ausgesetzt sind.

Das Musikvideo »Palestine« (2016) bedient somit auf unterschiedliche Weise antizionistisch-antisemitische Narrative. Die Konfliktursache wird einzig auf die Gründung des Staates Israel und dessen Expansionsgelüste zurückgeführt; historische Fakten und politische Kontextfaktoren werden ausgeblendet. Eingebettet in die Ideologie des Panarabismus, in dessen historischer Entwicklung und politischer Praxis der Antisemitismus gegen Israel ein konstitutives Element bildet (vgl. Grigat 2020), spricht *Ali Bumaye* dem Staat Israel die Existenzberechtigung ab. Neben einer solchen Delegitimierung Israels wird der jüdische Staat auf der Text- und Bildebene durchgängig als grausamer und krimineller Aggressor dämonisiert. Somit handelt es sich beim Video zu »Palestine« keineswegs um die musikalische Umsetzung einer harmlosen Betroffenheitsperspektive auf den arabisch-israelischen Konflikt, sondern um die Reproduktion antizionistisch-antisemitischer Erzählungen. Dass sich *Ali Bumaye* in der Vergangenheit zu wesentlich drastischeren israelfeindlichen Positionen bekannt hat, zeigt ein Tweet, den der Rapper im Juli 2014 absetzte. Darin verbreitete er einen Ausschnitt aus einer Rede von Recep Tayyip Erdoğan, die der damalige türkische Ministerpräsident – kurz vor seiner Wahl zum Präsidenten – bei einer Wahlkampfveranstaltung in der Stadt Ordu gehalten hatte. Darin behauptete Erdoğan unter anderem, Israel habe T-Shirts drucken lassen, auf denen zur Erschießung von schwangeren muslimischen Frauen aufgerufen werde (vgl. Erdoğan 2014). Zudem fügte er an: »Sie [die Israelis] haben kein Gewissen, keine Ehre, keinen Stolz. Jene, die Hitler Tag und Nacht verurteilen, haben Hitler in Sachen Barbarei übertroffen« (Erdoğan zit. n. Zeit online 2014). *Ali Bumaye* kommentierte die Rede, die israelfeindliche Propaganda und antisemitische Täter-Opfer-Argumentationen enthielt, zustimmend mit: »ERDOGAN GEGEN ISRAEL & USA KRÄFTIGE AUSSAGEN« (*Ali Bumaye* 2014).

10.2.2 Islamistische Gewaltfantasien gegen Israel

In einer Vielzahl von Texten des deutschsprachigen Gangsta-Rap werden unterschiedliche Formen islamischer Glaubenspraxis thematisiert. Lieder wie »Aisha« (2012) von *Summer Cem* – ein Lied über ein Mädchen, das aus Liebe zu einem strenggläubigen Moslem zum Islam konvertiert und deshalb aus ihrem nichtmuslimischen Umfeld Diskriminierung erfährt – liefern Einblicke in teils archaische Lebenswelten. Andere Lieder wie »Amin« (2014) von *PA Sports feat.*

Alpa Gun fordern zu einem sittsamen, religiösen Leben nach streng islamischen Traditionen und Tugenden auf. Zwischen jenen orthodoxen Glaubens- und Moralvorstellungen und der für den Gangsta-Rap charakteristischen Idealisierung eines hedonistischen Lebensstils ergeben sich Widersprüche, die sich auch in den Texten abbilden.¹⁵

Mit Blick auf die häufigen Bezugnahmen auf islamistische Politiker, terroristische Gruppierungen und deren Gewaltpraktiken in den Texten des Gangsta-Rap über den arabisch-israelische Konflikt rückt die Bedeutung islamistischer Ideologie in den Mittelpunkt der Untersuchung. Beim Islamismus handelt es sich um eine antiuniversalistische, antidemokratische und autoritäre Ideologie, die darauf abzielt, den Islam als einziges Orientierungssystem für private und gesellschaftliche Räume zu etablieren (vgl. Kiefer 2013: 137). Neben dem Bestreben, den theologischen Herrschaftsanspruch des Islam in die politische Praxis zu übertragen, ist der Islamismus durch eine literalistische Auslegung des Koran sowie durch eine fundamentalistische Glaubenspraxis gekennzeichnet (ebd.). Unter Rückbezug auf die antijudaistischen Traditionsbestände des Islam (vgl. Nirenberg 2015: 145 ff.) bildet der Antisemitismus ein weiteres zentrales Merkmal islamistischer Ideologie. Die frühen Schriften islamistischer Denker aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, darunter Sayyid Qubt¹⁶ (1906–1966) oder Hassan al-Banna (1906–1949, Begründer der Muslimbruderschaft), Kooperationen zwischen islamistischen Akteursgruppen und der NS-Bewegung (vgl. Küntzel 2019: 77 ff.) und nicht zuletzt die Agitation prominenter Anführer islamistischer Gruppierungen der Gegenwart (vgl. Salzborn 2018: 116 ff.) zeigen, dass der Antisemitismus eine historische Konstante in der islamistischen

15 Beispielhaft anzuführen sind hier folgende Textzeilen: »Du feierst Ballermann-Sex, ich feier« das Ramadan-Fest« (*Kollegah* – »Runde 03«, 2004); »Weil wir wissen, dass wir nach dem Tod dem Schöpfer begegnen/ Aber öfters benehmen wir uns, als wär'n wir schizophren/ Besuchen mittags die Moschee, abends die Diskothek/ Denn der Teufel kennt vielseitige Wege/ um uns süchtig zu machen nach dem diesseitigen Leben« (*Kollegah* – »Herbst«, 2008); »Sie machen gern auf Araber, doch fasten nicht an Ramadan/ Deutsche Gangsta-Rapper tragen Waffen nur an Karneval« (*Farid Bang* – »Intro [Banger leben kürzer]«, 2011); »Scheiß auf die Justiz, bei denen ist der Glaube tot/ Mama schaut mich an: »Sohn, warum sind deine Augen rot/ Beten macht frei, sei auf der Suche nach Gott« (*Celo & Abdi* – »Besuchstag«, 2012); »Keine Liebe, mein Herz schlägt für Lila [Geld, Anm. d. Verf.]/ Ich schwöre, ich drück« ab, mein Bruder sagt: »Kill ihn!«/ Vergib mir Gott, geh« auf die Knie/ Ich will hoch, doch entferne mich nur weiter vom Himmel« (*Azet* – »Für die Familie«, 2016); »[Ali Bumaye] Wir haben Hunger, aber schlachten erst nach Ramadan« (*SadiQ feat. Dú Maroc & Ali Bumaye* – »Fick den Richter 2«, 2017) »[GENT] An die Wand, Polizei, Zukunft kaputt, Mutter, sie weint (ja)/ Zur Ramadan-Zeit haram, Allah, ich hoff«, du verzeihst« (*Brudi030 & Jigzaw & GENT* – »Mailbox«, 2018).

16 Die antisemitische Schrift »Unser Kampf mit den Juden« (1950) des einflussreichsten Ideologen der Muslimbruderschaft, Sayyid Qubt, gilt als zentrale Publikation des Islamismus und trug maßgeblich zur Popularisierung eines »islamisierten Antisemitismus« (Kiefer 2013: 444) in arabischen Gesellschaften bei (vgl. Tibi 2017: 122 ff.).

Weltanschauung und der darauf gründenden politischen Programmatik bildet. Islamistisch motivierte Anschläge der vergangenen Jahre auf Jüdinnen und Juden oder auf jüdische Institutionen – wie etwa die Anschläge auf die Redaktion des französischen Satiremagazins *Charlie Hebdo* und einen koscheren Supermarkt in Paris im Januar 2015 – verdeutlichen das antisemitische Gewaltpotenzial des Islamismus.

Mit der Staatsgründung Israels entstand aus Sicht islamistischer Akteure ein Feindbild, das sich bis heute in der antisemitischen Agitation verfestigt hat. Ob schon sich die islamistische Bewegung im Laufe des 20. Jahrhunderts in unterschiedliche Strömungen ausdifferenziert hat, eint diese die Feindschaft gegenüber dem jüdischen Staat (vgl. Küntzel 2003: 15 ff.). Palästinensisch-islamistische Gruppierungen wie die Hamas, der Islamische Dschihad oder die Al-Aqsa-Märtyrerbrigaden ebenso wie der Islamische Staat (IS), das iranische Mullah-Regime und die von ihm orchestrierte und finanzierte schiitisch-libanesische Hisbollah-Miliz rufen regelmäßig zur Vernichtung des jüdischen Staates auf. Terrorwellen gegen israelische Zivilist:innen wie etwa die Zweite Intifada (2000 bis 2005) oder die sogenannte Messer-Intifada 2015 (vgl. Aykanat 2015), aber auch Anschläge auf jüdische Einrichtungen weltweit wie etwa der Anschlag auf das jüdische Museum in Brüssel 2014 verdeutlichen, dass sich die terroristische Gewalt islamistischer Akteure sowohl gegen Israel und seine Bürger:innen wie auch gegen Jüdinnen und Juden sowie jüdische Einrichtungen weltweit richtet. Studien zur Verbreitung antisemitischer Einstellungsmuster unter Muslimen zeigen, dass der Antisemitismus in islamischen Gesellschaften keineswegs ein Randphänomen darstellt, sondern vielmehr »über die Ränder islamistischer Milieus hinaus[weist]« (Öztürk/Pickel 2022: 199).

Programmatik und politische Praxis des Islamismus zeigen zudem, dass »im islamistischen Kontext nicht zwischen ›Juden‹ und ›Israel‹ unterschieden [wird], die Begriffe werden fast immer synonym verwandt, sodass der Hass auf Israel im islamischen Antisemitismus stets ein Hass auf Juden ist bzw., andersherum formuliert, der Hass auf Juden sich alternierend auch als Hass auf Israel artikuliert [...]« (Salzborn 2018: 118). Ein Beispiel für solch synonymisierende, antiisraelische Feindbildkonstruktionen lieferte der Essener Gangsta-Rapper Sinan Farhangmehr alias *Sinan-G* am Rande einer propalästinensischen Demonstration im Sommer 2014. Nach gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Israel und palästinensischen Terrorgruppen im Gazastreifen hatte unter anderem die Jugendorganisation des NRW-Landesverbandes der Partei Die Linke zu einer propalästinensischen Kundgebung in Essen aufgerufen. Diverse Medien berichteten anschließend über gewaltsame Zwischenfälle, antisemitische Sprechchöre und Angriffe auf israelsolidarische Gegendemonstrant:innen (vgl. Sagan 2014; Paul/Reimar 2014). Im Anschluss an die Demonstration veröffentlichte *Sinan-*

G ein selbstgedrehtes Handyvideo, das ihn und andere propalästinensische Demonstrierende zeigt, die in der Fußgängerzone der Essener Innenstadt vor einer Gruppe von Polizist:innen davonrennt. Die jungen Männer um ihn herum tragen palästinensische und türkische Nationalsymbole und skandieren unter anderem »Free Falastin« und den islamischen Schlachtruf »Allahu Akbar [arabisch für *Gott ist groß*, Anm. d. Verf.]«. Sichtlich aufgebracht beklagt sich *Sinan-G* über das Verhalten der Polizei und der Gegendemonstrant:innen: »Die Polizisten hauen mit Stöcken! [...] Hier ist eine jüdische Demo. Und die wollen gegen... Ich kann nicht mehr. Das ist auf jeden Fall nicht gut, wenn hier Stress passiert. Aber die Juden... die haben uns auch hier beleidigt« (*Sinan-G* 2014). *Sinan-Gs* Aussagen verdeutlichen, dass er die Gegendemonstration nicht als eine proisraelische Kundgebung und somit als eine Ansammlung unterschiedlicher Personen verstand. Vielmehr betrachtete er die Teilnehmenden der Gegendemonstration homogenisierend als gegnerisches jüdisches Kollektiv.

Einen Monat später veröffentlichte der Berliner Horrorcore-Rapper *Blockkmonsta* das Musikvideo »Blockkhaus Allstars« (2014), zu dem auch *Sinan-G* eine Strophe beitrug. Darin rappt der in Essen geborene Sohn iranischer Einwander:innen: »Guck« mich an mein Freund, ich bin wieder da/ Fick Al-Qaida, das hier ist die Hisbollah/ Tunten schminken sich, wo kommen wir da hin?/ Ich habe keine Angst weil ich Gotteskrieger bin« (*Sinan-G in Blockkmonsta feat. Vokalmataador u. a. – »Blockhaus Allstars«*, 2014). Sowohl die öffentlichen Äußerungen *Sinan-Gs* im Rahmen seines propalästinensischen Aktivismus als auch seine Identifikation mit der libanesischen Terrormiliz Hisbollah deuten auf ein Phänomen hin, das sich im deutschsprachigen Gangsta-Rap in unterschiedlichen Facetten zeigt: eine emotionale Aggressivität gegenüber Israel, die sich in einer Verherrlichung oder Idealisierung islamistischer Gewalt gegenüber Jüdinnen und Juden im Allgemeinen und gegenüber dem jüdischen Staat Israel im Besonderen ausdrückt.

10.2.2.1 »Junge Wut gegen Politik aus Tel Aviv« – autoritäre Gemeinschaftsvorstellungen und Aufrufe zur Militanz bei *Fard & Snaga*

Die Rapper *Fard & Snaga* standen aufgrund ihrer verschwörungsideologischen und antisemitischen Texte bereits im Mittelpunkt der Untersuchung von Kapitel 8.3.1. Dass sich ihre konspirationistischen Welterklärungen und ressentimentgeladenen Deutungen gesellschaftlicher Prozesse und globaler Herrschaftsstrukturen in einer feindseligen Haltung gegenüber dem Staat Israel bündeln, zeigt das Lied »Contraband (Intro)«, das 2014 auf dem gemeinsamen Album »Talion II« erschien. »Contraband (Intro)« leitet thematisch in das Album ein, das eher dem gesellschaftskritischen Straßenrap zugeordnet werden kann und sich von klassischen Gangsta-Rap-Alben jener Zeit unterscheidet. Wenngleich *Fard &*

Snaga auf eine überzogene Selbstinszenierung als Gangster verzichten, bedienen auch sie typische Erzählfiguren des Gangsta- und Straßenrap – allen voran die Hypermaskulinität, den Authentizitätsanspruch sowie autoritäre Inszenierungsnarrative – und nutzen diese für eine äußerst aggressiv, gewaltaffirmativ und antisemitisch aufgeladene politische Selbstinszenierung:

»[Part I: *Fard*]

Pro Mudschahedin, pro Palestine
Kontra atomar, kontra USA
Ohne Punkt und Kommata
Kontra Vater Staat, kontra Bundestag
Zaungäste verhungern nicht, ich hol mir meinen Grundbedarf
Kontra Netanjahu, kontra Bush, Blair, Sarkozy
Kontra Korruption, kontra Rüstungsindustrie
Pro Mahatma Gandhi, Martin Luther King und Che Guevara
Sie lieben Revoluzzer, doch fürchten sie die Intifada
Kontra blaues Blut, blaues Licht, kontra JVA
Kontra Konsum, Habgier, Hunger, Afrika
Staatsdiener, Grasdealer, Kleinvieh macht auch Mist
Das Panorama hier besteht aus Nikes und Blaulicht
Scheiß auf dein Schicki-Micki, fick dich, du Party-Girl
Fick deine bunte Welt und fick deinen Starfriseur
Das hier ist nicht Berlin und du bist nicht bei der Fashion Week
Das hier ist junge Wut gegen Politik aus Tel Aviv!

[Hook/Refrain: *Fard & Snaga*]

Wer hat Angst vorm bösen Wolf?
Wer verkörpert puren Hass?
Ihr regiert das Parlament
Das Gesocks regiert die Nacht
Eure Welt ist Schall und Rauch
Gib mir alles, was du hast
Talion, Talion, solange Gott über uns wacht
[...]

[Part II: *Snaga*]

Anonym und unbekannt, kontra Staat und kontra Bank
Die Konterhand kommt jetzt von Snags, der Kontra-Kommandant
Der Kombattant bleibt aggressiv und pro Beef, pro ‚Fuck tha Police‘
Kontra Peace, kontra Tel Aviv
Pro Freiheit, kontra Politik
Kontra Abu-Ghuraib, kontra Parasit, USA und Drohnenkrieg
Kollektiv, kontra Bilderberger, Volksverräter, Hintermänner
Und ja, pro Todesstrafe für Kinderschänder

Bastard, meine Gedanken bleiben frei
 Kontra Überwachungsstaat, kontra Gedankenpolizei
 Kontra Feindbild, Menschheit, Zähne klappern und Donnergrollen
 Krieg weltweit, die Bomben fallen damit Dollars rollen
 Kontra Zins, kontra Schuld, kontra Geduld
 Molos und Steine, kontra Kugeln, Wasserwerfer, kontra Katapult
 Kontra Rückzug und kontra Frieden: Solange kontra, bis wir siegen, Talion«
 (*Fard & Snaga* – »Contraband (Intro)«, 2014)

In »Contraband (Intro)« inszenieren sich *Fard & Snaga* als Rebellen, die gegen ein weltweites System der Unterdrückung aufbegehren. Dabei zeichnen sie ein manichäisches Weltbild, indem sie sich selbst entlang dichotomer Kategorien von pro bzw. gut und kontra bzw. schlecht verorten. Schon in den ersten beiden Zeilen macht *Fard* deutlich, gegen wen sich der militante Widerstand richtet: »Pro Mudschahedin, pro Palestine/ Kontra atomar, kontra USA/ Ohne Punkt und Komma«. Indem sich *Fard* als Unterstützer islamistischer Gruppierungen und der palästinensischen Sache inszeniert, wendet er sich zugleich gegen die USA. Als zentrale Feindbilder fungieren darüber hinaus demokratische Verfassungsorgane (»kontra Bundestag«) sowie eine westliche Politikelite, die *Fard* für die ausbeuterischen Herrschaftsstrukturen verantwortlich macht. Diese wird vom damaligen israelischen Ministerpräsident Benjamin Netanjahu angeführt und umfasst außerdem George W. Bush (US-Präsident von 2001 bis 2009), Tony Blair (britischer Premierminister von 1997 bis 2007) sowie Nicolas Sarkozy (französischer Präsident von 2007 bis 2012). Den (ehemaligen) westlichen Staatsmännern, die als korrupt und der Rüstungsindustrie nahestehend charakterisiert werden, stellt *Fard* Ikonen des Kampfes für Freiheit und/oder Menschenrechte gegenüber: »Pro Mahatma Gandhi, Martin Luther King und Che Guevara/ Sie lieben Revoluzzer, doch fürchten sie die Intifada«. Die Intifada – und damit einhergehend Gewalt und Terror gegen jüdische Zivilisten – erscheint als eine unausweichliche und gerechtfertigte Reaktion auf die globalen Ausbeutungsverhältnisse und als folgerichtiger Weg hin zu einer besseren Welt. Schließlich wendet sich *Fard* dem Ort zu, von dem das Unrecht in der Welt auszugehen scheint: »Das hier ist junge Wut gegen Politik aus Tel Aviv«.

Das Motiv einer dekadenten Oberschicht (»Ihr regiert das Parlament [...] Eure Welt ist Schall und Rauch«), der eine gewaltbereite, von Hass geleitete Unterschicht (»Wer verkörpert puren Hass? [...] Das Gesocks regiert die Nacht«) gegenübersteht, wird im Refrain wiederholt aufgegriffen. Das gemeine und unterdrückte Volk, so lässt sich deuten, setzt sich zur Wehr und schlägt mit Gewalt zurück. Durch den Rekurs auf das Talionsprinzip – eine alte Rechtsfigur, die fordert, Gleiches mit Gleichem zu vergelten – erscheint das Bedürfnis nach Vergeltung im Dienste einer göttlichen Autorität als legitim: »Talion, Talion, so lange

Gott über uns wacht!« Im zweiten Teil des Liedes setzt sich die äußerst plakative, teils personalisierte Herrschafts- und Systemkritik fort. *Snaga* tritt dabei noch aggressiver und martialischer in Erscheinung und bezeichnet sich etwa als »Kontra-Kommandant« und »Kombattant« gegen den »Staat«, die »Bank«, die Polizei – insbesondere aber gegen einen Frieden mit Israel: »Kontra Peace, kontra Tel Aviv«. Neben der israelfeindlichen und antiamerikanischen Rhetorik bedient *Snaga* zudem Motive und Argumentationsmuster rechtsextremer Ideologie. Antisemitisch konnotierte Codes wie »Bilderberger« (siehe Kapitel 8.2), die Verunglimpfung von politisch Andersdenkenden sowie von Amts- und Mandatsträgern als »Volksverräter« (vgl. Quent 2020) und vor allem die Parole »Todesstrafe für Kinderschänder!« (vgl. Salzborn 2015: 57) finden sich sowohl bei *Snaga* als auch in der Agitation rechtsextremer Bewegungen.

Die gewaltgeladene Rhetorik sowie die Selbstinszenierung als Sprachrohr einer hasserfüllten Unterschicht, die gegen ein korruptes, moralisch verkommenes System und dessen Vertreter aufbegehrt, findet im Musikvideo »Contraband« (2014) eine visuelle Umsetzung (vgl. Fard & *Snaga* 2014a). Es zeigt einen wütenden Mob, dessen Anhänger:innen mit Baseballschlägern, Macheten, Äxten, Handfeuerwaffen, Kalaschnikow-Gewehren und Panzerfäusten bewaffnet sind. Die Waffen sind zum Teil in Nahaufnahme zu sehen, einige der Milizionäre zielen auf die Kamera bzw. den:die Betrachter:in. Einige Personen sind mit einer *Kufiya* verummmt, andere tragen Armeekleidung. Die Gesichter der Frauen und Männer sind mit Tarnfarbe beschmiert. Die äußerst aggressive, gewaltbereite Menge hat sich vor einem demolierten Auto formiert, auf dessen Dach Fard & *Snaga* stehen und den Mob durch ihre Rap-Performance aufwiegeln. Hinter ihnen blitzen immer wieder Flammen auf. Am Ende zerren zwei Vermummte einen älteren Mann durch die Menge. Er ist mit Handschellen gefesselt und erscheint ängstlich. Zudem trägt er einen grauen Anzug sowie ein weißes Hemd mit Krawatte und unterscheidet sich sowohl durch sein Alter als auch durch seine Kleidung vom Rest der Gruppe. Ein bewaffneter Mann tritt hervor, richtet sein Gewehr auf den Mann im Anzug und drückt ab. Mit dem Schuss endet das Musikvideo.

Im Lied wie im Musikvideo inszenieren sich Fard & *Snaga* als Anführer eines gewaltbereiten Mobs, der gegen eine mächtige Herrschaftselite zu Felde zieht. Darin bilden sich verschiedene Dimensionen des Autoritarismus wie auch des Antisemitismus ab (siehe Kapitel 5.5). Stereotype Freund-Feind-Schemata sowie die Projektion negativer Erscheinungsformen des Kapitalismus auf Personen oder Personengruppen sowie die Personalisierung von abstrakten Herrschaftsstrukturen legitimieren ein autoritäres Strafbedürfnis gegenüber den (vermeintlichen) Vertretern eines korrupten und ausbeuterischen Machtzirkels. Zum einen richtet sich der Vernichtungswunsch gegen den Mann im Anzug, der als Repräsentant der zu bekämpfenden Machtinstitutionen Staat, Politik,

Parlament und/oder Bankenwesen fungiert. Zum anderen erscheint Israel auf unterschiedliche Weise als Projektionsfläche für globale Ungerechtigkeiten. Die Wut und der Vernichtungswille richtet sich allen voran gegen Tel Aviv, das als Machtzentrum einer westlichen Politikelite hervorgehoben wird. Die für den Autoritarismus charakteristische Idealisierung von Stärke und Gewaltbereitschaft sowie das Gefühl einer göttlichen Auserwähltheit (»so lange Gott über uns wacht«) drückt sich in einer Idealisierung der aggressiven und destruktiven Ideologie des Islamismus (»pro Mudschahedin«) aus.

10.2.2.2 Glorifizierung des dschihadistischen Terrorismus bei SadiQ

Neben erfolgreichen Frankfurter Straßen- und Gangsta-Rappern wie *Haftbefehl* oder *Celo & Abdi* trat in der ersten Hälfte der 2010er Jahre ein weiterer Protagonist aus der südhessischen Metropole in Erscheinung: Sadiqu Al-Mousslie alias *SadiQ*, der 1988 in Afghanistan geboren wurde. Wenige Monate nach seiner Geburt flohen die Eltern nach Indien, wo die Familie sechs Jahre lebte, bevor sie nach Deutschland emigrierte. Nach eigener Aussage besuchte *SadiQ* bis zur 11. Klasse ein Gymnasium in Sachsenhausen, wechselte anschließend die Schulform und erwarb das Fachabitur. Anschließend begann er ein Studium der Architektur, das er jedoch nicht abschloss (vgl. *SadiQ* zit. n. *B-Lash/MC Bogy* 2021: ab 10:00 min). Erste Aufmerksamkeit erlangte *SadiQ* mit dem Album »Narkotic«, das er 2012 mit dem Frankfurter Rapper *Dú Maroc* veröffentlichte. Größere Bekanntheit erhielt er jedoch mit seinem Debütalbum »TrafIQ« (2014), das zwei Jahre später unter Beteiligung bekannter Gast-Rapper erschien – darunter *Azad*, *Eko Fresh*, *Fard*, *Massiv*, *MoTrip* und *Olexesh*. Die Texte bedienen bekannte Gangsta-Rap-Erzählungen und handeln von der Brutalität des Ghettos, vom schnellen Geld durch den Verkauf großer Mengen an Drogen, vom eigenen Aggressions- und Gewaltpotenzial sowie von der Überlegenheit der Eigen- und der Unterlegenheit der Fremdgruppe.

Auch wenn sich ein Großteil von *SadiQs* Texten zu dieser Zeit inhaltlich kaum von denen anderer Gangsta-Rapper unterschied, machte er sich bereits frühzeitig ein Motiv zu eigen, das er im Verlauf seiner Karriere zu einem zentralen Charakteristikum entwickeln sollte: die Identifikation mit dem islamistischen Fundamentalismus. Ausgangspunkt dieser Motiventwicklung, die sich sowohl in Texten als auch Interviews abbildet, ist *SadiQs* eigene Biografie. Am Ende der 1979 begonnenen sowjetischen Intervention in Afghanistan und des darauf folgenden Stellvertreterkriegs mit afghanischen, von den USA und Saudi-Arabien unterstützten islamistischen Gruppierungen war er mit seiner Familie aus Afghanistan geflohen. Im Frankfurter Exil erlebte er als Jugendlicher den US-geführten Einmarsch der NATO in Afghanistan 2001 und deren letztlich erfolglosen Kampf gegen die Taliban-Bewegung. Die Verhältnisse in dem von

Kriegen geplagten Afghanistan thematisierte *SadiQ* bereits frühzeitig im Lied »Heimat« (2011):

»[Hook/Refrain]

Das Land wo ich herkomm', an der deutschen Bundeswehrfront
Ist mein Stolz, meine Herkunft
Und ich frag', ob es gut geht
Denn die Ferne der Heimat, das tut weh

[Part II]

Es ist der steinerne Blick, gezeichnet in Zügen
Und wenn ich kann, dann ergreif ich die Flügel
Und flieg in die Weiten
Von diesem Land, denn nur Gott wird mich leiten
Auf diesem Land sind viele Menschen gestorben
An diesem Ort werden Kämpfer geboren
Junge, ich rede kein Mist, denn ich war da
Wenn diese Bomben zersplittern im Basar
Wie bei den Brüdern in Bagdad und Gaza
Deshalb trägt jeder von uns eine AK
Es wird sich zeigen, wohin dieser Weg führt
Und dieses blutende Herz, ja es schlägt für
Für meine Heimat und Freiheit der Menschen
Doch bis dahin heißt es, weiter noch kämpfen
Denn die Freimaurer wollen uns ficken
Doch wir kämpfen in Front mit den Sippen mit Bomben, die ticken«
(*SadiQ* – »Heimat«, 2011)

Die Situation vor Ort vergleicht der Rapper mit den Gegebenheiten in der irakischen Hauptstadt Bagdad sowie in Gaza. Die Menschen in all diesen unterschiedlichen Krisengebieten beschreibt er als »Brüder«. Vereint stünden sie einem gemeinsamen Feind gegenüber, den es mit Waffengewalt (AK bzw. Kalaschnikow oder Bomben) zu bekämpfen gelte: die Freimaurer. Der eigentliche Gegner, so lässt sich die Textzeile deuten, ist demnach ein im Hintergrund agierender Geheimbund. Durch die Verwendung von Personalpronomen wie »uns« und »wir« positioniert sich *SadiQ* als Teil eines Kollektivs, das sich dem Kampf gegen die Verschwörer:innen verschrieben hat.

Das Lied »Heimat« enthielt somit schon frühzeitig ein Motiv, das *SadiQ* im Verlauf seiner Karriere immer wieder aufgreifen und weiterentwickeln sollte: die Selbstidentifikation mit islamistischer Militanz. Deutlich wird dies auch in anderen frühen Liedern wie etwa »Youtube in HD« (2012), das er nur ein Jahr später veröffentlichte und in dem es unter anderem heißt: »Bin Afghaner, kämpf in Ga-

za, leb im Nahkampf wie die Hamas [...] / Ein Fick auf Amerika, bin Talib [Taliban, Anm. d. Verf.] aus dem Brennpunkt [...] / Läufst mit mir auf deutschen Straßen, BND, sie scannen uns« (*SadiQ & Dú Maroc* – »Youtube in HD«, 2012). Im selben Jahr erschien »Kalaschnikow Flow« (2012), das zu seinem bekanntesten Lied avancierte. Zudem bildet sich darin eine für *SadiQs* Selbstinszenierungen charakteristische Verschmelzung von zwei (fiktiven) Lebenswelten ab – die eines Gangsters und die eines Dschihadisten:

»[Part I]

Jauuu, Block-Bladi-Gangsta

Du sagst mein Volk ist so radikal, bombt für die Taliban

Rap für die Brüs, für mein Block bring' ich Kapital

Guck, die Welt pumpt die Schwuchteln von Amerika

Während Akhis kämpfen in den Schluchten von Khorasan

Helikopter, sie können nicht landen

Schieß' auf den Westen, New York und Compton

Ich häng' ab in Banden und fick' den Kurs

Bis zum Schluss, schieße durch die Brust hindurch

Egal, ob Yugos oder Araber, mit Yunus oder Arafat

Hing ab auf den Straßen, jetzt auf YouTube, heute kann er was

Undercover Molotova, zerlege mit Hammer Parts

Rapper so wie Kollegah bekommen einen Nackenschlag

Denn ein Frankfurter streckt mit dem Aceton

Rap mit dem harten Flow rippt dich beim Paket hol'n

Zionisten verteilen Embargos, Afghan, Zadran Herkunft aus Kabul

[Hook/Refrain]

Block-Bladi-G, ich bin ein Taliban

Turky, Maghreb, Jugoslaviya, Afghanistan

Denn mein Rap ist der Kalaschnikow-Flow«

(*SadiQ* – »Kalaschnikow Flow«, 2012)

Im Lied inszeniert sich *SadiQ* als skrupelloser und gewalttätiger Akteur im Milieu der organisierten Kriminalität, insbesondere im Drogenhandel. Im Modus des Battles betont er seine lyrische Überlegenheit und greift explizit den Rapper *Kollegah* an. Neben jenen üblichen Charakteristika des Gangsta-Rap finden sich affirmative Bezüge zum islamistischen Terrorismus, etwa durch die Identifikation mit den Taliban, Gewaltfantasien gegenüber »dem Westen« sowie antiamerikanischen Ressentiments. Ähnlich wie in »Heimat« finden sich auch in »Kalaschnikow Flow« (2012) Verschwörungskonstruktionen, die jedoch deutlicher antisemitisch aufgeladen sind: »Zionisten verteilen Embargos, Afghan, Zadran Herkunft aus Kabul«. *SadiQ* beschreibt »Zionisten« als politisch machtvolle Gruppe, die in

der Lage ist, Wirtschaftssanktionen zu erlassen. Eine weitere Erläuterung für diese These bleibt aus, die Textzeile bildet die einzige Deutung globaler Politik- und Herrschaftsstrukturen. Eine stärkere antisemitische Konnotation erfährt die Zeile durch das im Musikvideo konstruierte Text-Bild-Verhältnis. Darin wird der Begriff »Zionisten« mit Aufnahmen des Gebäudes der Commerzbank in Frankfurt unterlegt (vgl. *SadiQ* 2012: 2:06 min). Durch die visuelle Identifikation von Juden bzw. Zionisten mit der Finanzsphäre wird der antisemitische Gehalt der Textzeile akzentuiert (siehe Kapitel 7.1).

Ähnlich wie sich *SadiQ* in Gangsta-Rap-Liedern wie diesen als Unterstützer und/oder Mitglied terroristischer Bewegungen inszenierte, offenbarte er in öffentlichen Aussagen und Initiativen zutiefst konservative islamische Glaubensvorstellungen und eine Nähe zu islamistischen Akteuren. So berichtete das Portal *rap.de* im August 2013 über ein Treffen zwischen *SadiQ* und dem islamistischen Prediger Pierre Vogel. Eine Aufzeichnung der Unterhaltung veröffentlichte Vogel – ein ehemaliger Boxer, der mit 22 Jahren zum Islam konvertierte und in den 2010er Jahren zur zentralen Figur in der salafistischen Szene avancierte (vgl. Wiedel/Becker 2014: 192) – in sozialen Medien. Einige Monate später äußerte sich *SadiQ* in einem Interview mit dem Portal *TV Strassensound*¹⁷ zu der Begegnung mit Pierre Vogel und seinem Verhältnis zum fundamentalistischen Prediger:

»Pierre Vogel... Ich kenne diese Jungs. Ich habe auch mit denen zu tun. Du weißt ja, wie die Welt so ist. Islam, Salafist, Terrorist, keine Ahnung. Ich habe auch einen Onkel in der Familie, Leute, die kämpfen auf der Seite gegen Amerika. Die werden als Taliban bezeichnet. Sind die auch. Und was soll ich da sagen, wenn ich jetzt in einem deutschen Interview im Fernsehen sitzen würde? Die sagen: Oh, sind Sie ein Terrorist oder wie? Das sind ganz normale Menschen, die kämpfen für ihr Land. Die anderen sind halt amerikanische Soldaten, die Frauen vergewaltigen, die Familienväter entehren und was weiß ich. Und die werden als Soldaten angesehen. Das ist alles Manipulation. Und Pierre Vogel, ein sehr guter Mensch... Jeder Mensch hat seine Fehler. Die Menschen, die schreiben darunter [in den Kommentarspalten, Anm. d. Verf.], auch viele Muslime, »der Heuchler« und so weiter [...] Dabei kennen sie diesen Menschen gar nicht. Ich war mit Pierre Vogel... Er weiß, dass ich rappe. Ich mache Rap-Musik und Rap-Musik ist im Islam absolut haram [Sünde, Anm. d. Verf.]. Aber er hat nicht einmal angesprochen, dass ich aufhören soll mit Musik. Er hat mich wie einen Mann behandelt, weil er weiß, dass ich alt genug bin und das selber weiß. Und er hat einfach nur gesagt: »Ey Bruder, Achi, du hast viel Einfluss auf die Jugendlichen. Können wir ein Interview machen? Vielleicht kann man dabei was bewirken.« Aber das Gegenteil wurde bewirkt. Die Leute haben mich als Salafist bezeichnet. Bin ich ein Salafist? Was ist ein Salafist? Es gibt für mich kein Salafist. Egal, was die Leute sagen. Wenn jetzt ein Jugendlicher von hier nach Syrien geht, um zu kämpfen gegen weiß nicht bla bla, warum muss es immer mit Islam verbunden werden? Verstehe ich nicht. Das ist alles Medienhetze. Pierre Vogel, auf jeden Fall ein sehr guter Mensch.« (*SadiQ* 2014)

17 Zur Bedeutung von *TV Strassensound* als Verbreitungsplattform für verschwörungsideologische Rap-Interviews siehe Kapitel 8.4.1.

Im Interview verteidigt *SadiQ* das Treffen mit Pierre Vogel, den er mehrfach als »sehr guten Menschen« bezeichnet. *SadiQ* zufolge werde der salafistische Imam zu Unrecht kritisiert. Die öffentliche Kritik an islamistischen Bewegungen wie dem Salafismus, den Taliban oder fundamentalistischen Akteursgruppen im syrischen Bürgerkrieg sei das Ergebnis einer »Manipulation« und »Medienhetze«. Zudem lobte *SadiQ* Pierre Vogel für seinen respektvollen und nachsichtigen Umgang mit ihm. Der fundamentalistische Prediger habe seine musikalischen Aktivitäten, die, so *SadiQ*, nach islamischer Lesart sündhaft seien, nicht kritisiert und ihn stattdessen »wie einen Mann behandelt«. Dass *SadiQ* zu diesem Zeitpunkt teils fundamentalistisch-islamische Ansichten vertrat, zeigt ein weiteres Interview, das der Rapper im Frühjahr 2015 der Journalistin Vanessa Schneider gab. In der vierteiligen Dokumentation »Rap und Islamismus« (2015) wurde *SadiQ* nach seinem islamischen Religionsverständnis gefragt. Kurz darauf brach der Manager des Rappers das Interview ab:

»[*SaidQ*] Ich habe das gefunden, was mich glücklich macht. Wenn du dir die Frage stellst: Wofür lebst du? Warum lebst du? Wenn du die Antwort hast, dann weißt du, was an erster Stelle das Wichtigste im Leben ist. Und für mich ist es der Glaube. Und alles andere kommt danach sozusagen. Und strebe ich eh nicht nach Dingen, sei es Geld. Das finde ich nicht wichtig.

[Schneider] Aber wie sieht es mit der Musik aus?

[*SaidQ*] Musik ist eine Schwäche, an der ich arbeiten muss. Ich muss Musik loslassen. Das fällt mir schwer und ich werde versuchen, daran zu arbeiten.

[Schneider] Das ist ein krasses Opfer oder?

[*SaidQ*] Wieso ein Opfer. Also, wenn ich glücklich damit bin. Durch Ehrlichkeit zu leben, anstatt mit Musik Menschen... also Jugendliche... Viele Menschen hören meine Musik. Und Musik ist etwas Gefährliches. Deswegen ist Musik verboten. Und Musik treibt Menschen zu Sachen... Zu schlechten Sachen... Zu Alkohol, zu Gewalt. Und jetzt ist die Frage natürlich, was für eine Art von Musik man macht. Was man sagt. Aber letztendlich bleibt Musik etwas Gefährliches. Und will ich mit so was mein Geld verdienen? Es ist mir egal. Da kann ich ja gleich Drogen verkaufen. [*SadiQ*s Manager beendet das Interview]«

(Schneider/*SadiQ* 2015)

Im Interview macht *SadiQ* deutlich, dass der Glaube an den Islam für ihn über allem steht. Zudem offenbaren sich in seinen Aussagen fundamentalistische Glaubensdogmen, die Musik als sündhaft und Ausdruck von Apostasie begreifen. *SadiQ*s Ansicht, dass Menschen durch Musik vom Glauben abfielen, ähnelt dem radikalen Islamverständnis von Pierre Vogel. Im Verlauf der 2010er Jahre veröffentlichte Vogel eine Vielzahl von Videos, in denen er Musik als »Haram [arabisch für sündhaft, Anm. d. Verf.]« bezeichnete und für einen strikten Puritanismus nach streng islamischen Vorstellungen warb. In einer seiner Predigten antwortete Vogel

auf die Frage, ob Musik gemäß islamischen Vorschriften erlaubt sei: »Der Prophet, Sall Allahu 'alayhi wa Sallam, sagte: »Wahrlich, es werden Leute aus meiner Ummah kommen, die Unzucht, Seide, Alkohol und Musikinstrumente für erlaubt erklären werden.«¹⁸ Die Musik intensiviert die Heuchelei im Herzen« (Vogel zit. n. Laurin 2015). Wie im Interview erkennbar wird, ist auch *SadiQ* der Ansicht, dass seine Musik und die darin vermittelten Gangsta-Rap-Erzählungen seine Hörer:innen zu sündhaftem Verhalten wie etwa Alkoholkonsum oder Gewalt verleiten könnten. Ihm zufolge ließe sich dieser innere Konflikt nur auflösen, indem er seine musikalischen Aktivitäten, die er als Schwäche beschreibt, einstellt.¹⁹

Obwohl *SadiQ* in öffentlichen Äußerungen aufgrund seines rigiden Religionsverständnisses über das Ende seiner Musikkarriere räsonierte, entschied er sich dazu, sein musikalisches Schaffen fortzusetzen. Anfang 2015 kündigte er in einem Beitrag auf *Twitter* an, sein zweites Album »AKpella« am 11. September 2015 – dem Jahrestag der islamistischen Terroranschläge auf das World Trade Center und das Pentagon – veröffentlichen zu wollen (vgl. *SadiQ* 2015).²⁰ Anders als von *SadiQ* proklamiert, erschien »AKpella« jedoch mit einer Verzögerung von über einem Jahr erst im Herbst 2016. Trotz seiner öffentlich geäußerten Befürchtungen, seine Musik könne zu Gewalt und Drogenhandel animieren, vollzog der Rapper in Liedern wie »EVN 2« oder »Ultimate Team« erneut die genretypische Selbstinszenierung als gewalttätiger, mit Rauschmitteln handelnder Großstadtgangsster. Daneben knüpfte *SadiQ* an ein weiteres zentrales Element seiner Rap-Persona an, das er bereits zu Beginn seiner Karriere bedient hatte und auf »AKpella« zu einem liederübergreifenden Thema weiterentwickelte: die Identifikation mit dem islamistischen Terrorismus. Besonders deutlich wird dies in Liedern wie »Wes Wes«, »Bin von 2« oder »One Minute«, in denen sich *SadiQ* als Salafist, Mudschahidin (Mitglied einer afghanisch-islamistischen Guerillagruppierung) oder Anhänger des früheren al-Qaida-Anführers und Drahtziehers der Anschläge des 11. September, Osama bin Laden, inszeniert: »Trag die Hosen über'm Knöchel wie bei den Mudschahidin« (*SadiQ* – »Wes Wes«, 2016); »Für die Cops Salafist in dem Falastin-Tuch/ Denn mein Flow ist die Kugel der Kalashnikow« (*SadiQ* – »Bin von

18 Hierbei handelt es sich um einen Hadith aus der Sammlung Sahih al-Buchari.

19 *SadiQs* rigide Glaubensansichten äußern sich zudem in seinen öffentlich propagierten Geschlechtervorstellungen. Im Juni 2015 kritisierte er in einem Beitrag auf Facebook den Rapper PA Sports, weil dieser während des muslimischen Fastenmonats Ramadan ein Musikvideo mit leicht bekleideten Frauen veröffentlicht hatte. Dazu schrieb *SadiQ*: »Rap hin, Rap her du hast immer die Rapper gedisst, weil sie ein schlechtes Vorbild für die Jugend wären und dann willst genau du so ein ehrenlosen Song mitten im Ramadan veröffentlichen? Hast du vergessen wo du herkommst? [Zit. im Orig.]« (*SadiQ* zit. n. Lindemann 2015). Im Podcast 100% *Realtalk* erklärte er, dass Frauen aufgrund von Langeweile auf Abwege gerieten und sich deshalb in Clubs aufhielten oder Zeit auf Instagram verbrachten. *SadiQ* zufolge sind »gute Frauen« entweder gläubig oder verfolgen ein Bildungsziel (vgl. *SadiQ* 2021: ab 10:00 min).

20 In dem mittlerweile gelöschten Tweet schrieb *SadiQ*: »AKpella 11.9.2015 ;-))« (vgl. *SadiQ* 2015).

2«, 2016); »Was für Bastarde, Junge, geb' an bin Laden bai'a [Treueschwur, Anm. d. Verf.]« (*SadiQ & Sami* – »One Minute«, 2016). Darüber hinaus richtet sich *SadiQs* Hass und Aggression insbesondere gegen Israel: »Es gibt Krieg, der Zadrani ballert wie Hamas in Falistin [...] Ich lade die Kalash und baller' mit Arabs/ Für Falastin, Hamas und *Dschabhat al-Khallas*²¹/ Fick' Assad, Netanjahu oder Putin« (*SadiQ* – »Khallas Akhey«, 2016).

Zudem wählte der Rapper immer wieder Paris als zentralen Schauplatz seiner Gewaltfantasien und knüpfte dabei an reale Ereignisse an. Ein Jahr vor der Veröffentlichung von *SadiQs* Album »AKpella« war es in der französischen Hauptstadt zu mehreren islamistischen Terroranschlägen gekommen. Im Januar 2015 überfielen Mitglieder der Terrororganisation Islamischer Staat (IS) die Redaktion der Satirezeitschrift *Charlie Hebdo* sowie einen koscheren Supermarkt und töteten insgesamt 16 Menschen. Ein noch größerer Anschlag ereignete sich im November desselben Jahres, als IS-Terroristen den Pariser Veranstaltungsort Bataclan stürmten, 129 Menschen erschossen und mehrere hundert Menschen teils schwer verletzten. Bereits in den Jahren zuvor war das Bataclan Ziel antiisraelischer und antisemitischer Anfeindungen geworden (vgl. Schmid 2015). Zudem galt der Club in islamistischen Milieus als jüdische Einrichtung (ebd.). Somit spielten nicht nur beim Anschlag auf den koscheren Supermarkt im Januar antisemitische Motive eine Rolle, sondern mutmaßlich auch beim Attentat auf das Bataclan. Mehrere Lieder des Albums »AKpella« enthalten Referenzen auf die beiden Terroranschläge in Paris: »Bin in Paris, es tobt/ Gebe Kickdown im schwarzen Renault [Fluchtfahrzeug der Attentäter, Anm. d. Verf.]« (*SadiQ* – »Legal«, 2016); »Komm' mit den Tunis im Pali-Tuch, blue Jeans Armani-Code/ Baller' mit der Uzi paar Touris in Paris tot« (*SadiQ* – »One Minute«, 2016); »Akhi, fuck auf die Cops/ Stürm' die Redaktion mit Kalashnikov [...] Mach ich rapport, Charlie Cartoon« (*SadiQ* – »Khallas Akhey«, 2016). Im Lied »Charlie Hebdo« lässt er seinem Hass auf die Verantwortlichen des Satiremagazins freien Lauf und begibt sich ein weiteres Mal in die Rolle der Attentäter:

»Illegal im Benz, in FFM, komm' mit der AK – al-Qaida-Slang
Schieße für Gaza, Guantanamo, Mali, ich baller' mit Arabern, Pariser renn'
für Palestine Sham, leb' im Ghetto
Der Khorasani, wir lieben den Tod
Stürme wie Pogba, Ribéry, Benzema
Doch spuck' auf den Hahn der Équipe Tricolore
Schieße, schieße, schieße, schieße, schieße die Kugel, 'ne 9 mm
Bringe die Kilos, zerbrösele Hase
Die Finger verkleben das Cannabis Paper

21 Eine Referenz auf die syrisch-islamistische Terrorgruppe *Dschabhat al-Nusra* bzw. *al-Nusra-Front*.

Baller wie Täter und land' in Guantanamo
Rappe schneller wie Eto'o stürmt für Kamerun
Fick' auf Amerika, töten für Öl
Beuten Länder aus wie die Nachkommen von Pharaos
Ikhwan auf Anabol,
Kickdown im Porsche Cayenne
Glaub mir, ich baller' zu präzise, hart, so wie Robben Arjen
Kalash, die glänzt, Choya, mich jagt der Bulle und Kommissar
Frankfurt, hier machen dir Brüder aus Ketama hunderte Tonnen klar
Mir geht es auch mega, warte mal kurz
Ziel' auf den Zeichner der Karikatur
Verbrenne die Blätter der Charlie-Cartoons
Durchlöcher' die Bullen am Pariser Turm
Scharfe Kanonen, der Wagen wird schneller Mann, Akhi Carbon
Ich fahre mit Bilal
Der Taliban hämmert auf Köpfe der Rapper
Sie machen auf hart, doch dann kommt ‚AKpella‘

[Hook/Refrain]

Cha-, Cha-, Charlie, Cha-, Cha-, Cha-, Charlie Hebdo
Cha-, Cha-, Cha-, Cha-, Charlie Hebdo
Cha-, Cha-, Cha-, Cha-, Charlie Hebdo
Cha-, Cha-, Cha-, Cha-, Charlie Hebdo«
(SadiQ – »Charlie Hebdo«, 2016)

Im Lied identifiziert sich *SadiQ* mit der Terrorgruppe al-Qaida, bezeichnet sich als Taliban und huldigt dem hochrangigen Taliban-Anführer Omar Khalid Khorasani: »Der Khorasani, wir lieben den Tod.« Der 2022 getötete Khorasani gilt als Drahtzieher der Bombenanschläge in der pakistanischen Stadt Lahore im März 2016, bei denen über 72 Menschen ums Leben kamen (vgl. *Spiegel online* 2022). »Wir lieben den Tod« ist zudem eine dschihadistische Parole, die den Tod als Märtyrer verherrlicht und in der islamistischen Propaganda Verbreitung findet (vgl. *Spiegel online* 2004). *SadiQ* begeht die von ihm beschriebenen Gewaltakte im Dienst unterschiedlicher islamischer Länder, Regionen und (Schicksals-)Gemeinschaften, darunter Palästina, Gaza, Syrien (bei *SadiQ* »[Al-]Sham«) oder Guantánamo Bay – einem US-Gefangenenlager für mutmaßliche islamistische Terroristen auf Kuba.

SadiQs Hass richtet sich gegen westliche Gesellschaften im Allgemeinen, insbesondere die amerikanische (»Fick auf Amerika«) und die französische (»Spuck auf den Hahn der Trikolore«). Wie der Titel des Liedes bereits impliziert, fungiert die Redaktion des Satiremagazins *Charlie Hebdo* als zentrales Feindbild in *SadiQs* Gewalt- und Vernichtungsfantasien: »Ziel« auf den Zeichner der Karika-

tur/ Verbrenne die Blätter der Charlie-Cartoons/ Durchlöcher« die Bullen am Pariser Turm«. Eine weitere Dimension der Verherrlichung des islamistischen Terrorismus zeigt sich im dazugehörigen Musikvideo, das *SadiQ* im März 2016 – und somit mehrere Monate vor Erscheinen des Albums »AKpella« – veröffentlichte. Zu Beginn des Videos ist ein Mann zu sehen, der auf dem Boden sitzend betet. Durch bestimmte äußerliche Merkmale – einen längeren Vollbart, weite dunkle Beinkleider, eine Gebetskette sowie eine Gebetskappe (sogenannte *Takke*) – entspricht er dem stereotypen Erscheinungsbild eines Salafisten.²² Ein anderer Mann betritt den Raum und unterrichtet den Betenden darüber, dass *SadiQ* festgenommen wurde. Die weiteren Szenen zeigen *SadiQ* zunächst als Gefangenen. Im weiteren Verlauf des Videos wird der Rapper während eines Gefangenentransportes von verummten Männern mit Turban, knöchelfreien Beinkleidern und Gebetskappe unter Waffengewalt befreit. Am Ende richtet *SadiQ* selbst eine Kalaschnikow auf einen am Boden liegenden Polizisten (vgl. *SadiQ* 2016).

Bereits kurz nach seiner Veröffentlichung sorgte das Musikvideo für öffentliche Empörung. Nie zuvor war in einem Gangsta-Rap-Lied und Musikvideo eine so umfassende, ungebrochene Glorifizierung des islamistischen Terrorismus vermittelt worden. Zudem zeugten die Anspielungen auf die Anschläge in Paris von einer Idealisierung der terroristischen Gewalt im Namen des Islam und von einer tiefen Verachtung für dessen Opfer. Während das Boulevardportal *bild.de* »Charlie Hebdo« als »Hass-Video« (*bild.de* 2016) bezeichnete und auf *SadiQs* persönliche Verbindungen in die islamistische Szene verwies (vgl. ebd.), unterstellten andere Kommentatoren *SadiQ* vor allem wirtschaftliches Kalkül (vgl. Bakunin 2016; Steinke 2016; Sand 2016). Auch einige Rap-Journalisten kritisierten *SadiQ* für die verherrlichenden Darstellungen islamistischer Gewalt (vgl. Kargoll 2016; Marquart 2016). In der Folge beantragte das Landeskriminalamt die Indizierung des Musikvideos »Charlie Hebdo« aufgrund des darin vermittelten »extremistischen Islamismus« (Ministerium des Innern und für Kommunales des Landes Brandenburg 2017). Die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) gab dem Antrag statt (vgl. ebd.), woraufhin das Musikvideo entfernt wurde. In Interviews verteidigte *SadiQ* das Video und gab den Verantwortlichen von *Charlie Hebdo* selbst die Schuld an den Anschlägen:

»Sie [die Redakteure von *Charlie Hebdo*, Anm. d. Verf.] haben 1,7 Milliarden Menschen provoziert mit ihren Karikaturen. Und sie haben mehrmals Drohungen bekommen. Aber sie haben weiter damit gespielt. Und letztendlich passieren solche Sachen auf der Welt. [...] Sagen wir mal, ich beleidige deinen Vater, dann entweder, du distanzierst dich von mir, du wirst gewalttätig oder du beleidigst zurück. Aber Charlie Hebdo hat nicht meine Eltern beleidigt, sondern meinen Propheten von meiner Religion. Nicht nur von mir, sondern von 1,7 Millionen [sic] Menschen. [...]

22 Zur Kleidung und Symbolik des Salafismus vgl. Rudolph 2015.

Ich rufe nicht zum Mord auf. Das ist Kunst. Das ist vielleicht ein bißchen übertrieben. Natürlich, mit meiner Message wollte ich ein bißchen provozieren. Aber wie Charlie Hebdo den Finger in die Wunde gelegt hat, das wollte ich andersrum machen. Damit die merken, damit die Menschen fühlen, was Charlie Hebdo, was Satire überhaupt, was sie mit uns gemacht haben, wie wir uns beleidigt gefühlt haben.« (*SadiQ* 2016)

Sowohl der Liedtext als auch das Musikvideo von »Charlie Hebdo« verdeutlichen, dass sich die Darstellung islamistischer Gewalt in *SadiQs* Musik immer wieder gegen Israel richtet. Solidaritätsbekundungen für Palästina und Gaza finden sich im Text und im Video. So ist am Anfang des Musikvideos eine Werbung für das Album »AKpella« zu sehen, dessen Cover ein Bild von *SadiQ* in Form eines Fahndungsfotos zeigt. *SadiQs* Hände sind gefesselt und er trägt einen Pullover, auf dem in großer Schrift »Free Gaza« geschrieben steht. Im Musikvideo trägt er ein ähnliches Oberteil mit gleicher Aufschrift. Jene Kleidungsstücke vertrieb *SadiQ* zu dieser Zeit und bewarb sie über seine Facebook-Seite (vgl. *SadiQ* 2016a). In entsprechender Kleidung zeigte sich der Rapper zu diesem Zeitpunkt auch bei öffentlichen Auftritten, etwa am 1. Mai 2016 in Berlin-Kreuzberg. Dort trug *SadiQ* ein T-Shirt, das eine Landkarte des Nahen Ostens ohne Israel und der Aufschrift »Palestine 1948« zeigte (vgl. *ZDFinfo* 2016). Bis heute spielen propalästinensische Kleidungsstücke und Accessoires eine zentrale Rolle in der israelfeindlichen Selbstinszenierung von *SadiQ*. Das Musikvideo »Kalaschnikow Flow II« (2021) – eine Fortsetzung des gleichnamigen Liedes aus dem Jahr 2012 und zugleich ein sogenannter Disstrack²³ gegen den Rapper *Bushido* – zeigt *SadiQ* umringt von verummumten Männern. Sein Gesicht wie auch das seiner Begleiter ist mit einem Schal verhüllt, der mit palästinensischen Nationalsymbolen sowie einem Bild des Felsendoms in Jerusalem versehen ist. In der Hand halten die Männer Handfeuerwaffen und Kalaschnikow-Gewehre. Wenngleich es nach der öffentlichen Kritik an den Inhalten von »AKpella« ruhiger um den Rapper geworden ist, zeigen aktuelle Veröffentlichungen wie diese, dass *SadiQ* weiterhin Motive der islamistischen Gewalt und Militanz über seine Musik vermittelt.

10.2.2.3 *Massiv – palästinensisches Leid und Terrorverherrlichung*

Ein weiterer prominenter Protagonist des Gangsta-Rap, der im Laufe seiner Karriere mit dem islamistischen Terrorismus kokettierte, ist der im rheinland-pfälzischen Pirmasens geborene Rapper Wasim Taha alias *Massiv*. Nach eigener Aussage emigrierten seine Eltern als palästinensische Flüchtlinge Anfang der 1980er Jahre aus dem Libanon nach Deutschland (vgl. *Massiv* 2017). Diese Famili-

²³ Dabei handelt es sich um ein Lied, das sich in der Logik des Battle-Rap gegen eine Person oder Personengruppe richtet und darauf abzielt, diese herabzuwürdigen (siehe Kapitel 5.3).

enbiografie bildete bereits zu einem frühen Zeitpunkt von *Massivs* Karriere einen zentralen Referenzpunkt und entwickelte sich seither zu einem wiederkehrenden Identitätsmotiv in seinen Liedern, Musikvideos sowie in seiner Social-Media-Präsenz.

Romantisierung des Märtyrertodes

Bekannt wurde *Massiv* zunächst vor allem durch Gangsta-Rap-Texte, die gewaltglorifizierende, misogyne und homophobe Motive und Aussagen transportierten (siehe Kapitel 4.3.1). Daneben veröffentlichte er jedoch auch Lieder, die deutlich von den üblichen Narrativen des Gangsta-Rap abwichen und stattdessen seine palästinensische Familiengeschichte und damit verbundene Gefühle von Heimatliebe und Heimatverlust in den Mittelpunkt rückten:

»[Interlude]

Libanon...

Falastin...

Libanon...

Ich bin's *Massiv*...

Ich will zurück in mein Heimatland

Inschallah, wir kämpfen weiter...

Solang unsere Hoffnung lebt...

Hör zu, hör genau hin...

[Part I: *Massiv*]

Sehr streng erzogen, in meine Haut eingebrannt

Ein Merkmal, das von meiner Mutter stammt

Falastin, mein gelobtes Heimatland

Wie auch von vielen, aber kommen nicht voran

Der Islam ist der Glaube, der uns trägt

Und zu uns sagt, dass die Hoffnung immer weiterlebt

Tausend Mütter haben ihren Sohn verloren

als Shaheed [arabisch für *Märtyrer*, Anm. des Verf.] im Himmel neugeboren

Voller Stolz geben wir nicht auf, Mann

Voller Ehre beschützen wir das Haus, Mann

Guck, mit Steinen bewerfen wir den Zaun

auf die Leute, die sich nur mit Waffen trauen

Zweimal sind wir schon geflohen

Im ganzen Nahen Osten wurden wir bedroht

Deutschland, hier bin ich Asylant

Gott sei Dank, lieb ich noch mein Heimatland

[Hook/Refrain]

Unser Stolz ist unermesslich

Unser Land ist unersetzlich
Allahu akbar, guck, ich ess' nichts.
Der Hass kommt und zerbricht mich.

[...]«

(MC Basstard & Massiv – »Heimatland«, 2006)

In den Textzeilen finden sich Motive, die fortan immer wieder in den Veröffentlichungen von *Massiv* auftauchen sollten: der Verlust des geliebten Heimatlands, ein starker Glaube an den Islam, das Motiv des Steinwerfers, die Tötung von palästinensischen Kindern durch Israel sowie eine Verklärung des Märtyrertodes im Kampf gegen den jüdischen Staat. Bei seinen Liedern über den arabisch-israelischen Konflikt nimmt *Massiv* einen eindimensionalen Blick auf das Geschehen ein und stellt das Leid der palästinensischen Zivilgesellschaft in den Mittelpunkt. Meist handelt es dabei um eine Sammlung von individuellen Leidensgeschichten, wie das Lied »Palestine« (2008) veranschaulicht:

»[Part I]

Man schickt Leute an der Grenze fort
Du träumst von Quds in deinen Träumen, doch kommst nie an diesen Pilgerort
Wo wird berichtet, was mit uns geschieht?
Wir werden lebenslang gefoltert, hier herrscht einfach pure Anarchie
Ihr entwurzelt den Olivenbaum
Wir sind die Menschen, die im Schatten sitzen und ihre Oliven kauen
Welcher Mensch flieht von seinem Heiligen Land?
Man hat uns alle vertrieben und unsere Erde verbrannt
(Guck') Das sind Menschen die mit Sorgen Leben
Ihre Narben sind verhüllt, wenn diese Menschen Richtung Mekka beten
Es ist der Ort an dem das Gummi auf dem Boden schmilzt
Die Mütter heulend schreien, und auch öfters mal 'ne Fahne brennt
Wo vom ganzen Smog die Lunge friert
Wo du von deinem alten Opa die verweste Leiche inhalierst
Du wirst umhüllt mit einem weißen Tuch
Das ist der ehrenvolle Tod, guck' wie Allah dich in den Himmel ruft
(Ya Allah) Dieser Junge starb für's Vaterland
Er konnte es einfach nicht verkraften, denn sein Vater ist seit Jahren krank
Es gibt keinen Arzt der ihn behandeln kann
Denn die Frau an seiner Seite starb vor Jahren an 'nem Wohnungsbrand

[Hook/Refrain]

Ihr vertrocknet unser Heiliges Land
Habt uns verboten zu atmen und unsere Erde verbrannt
Falastin – ich hab den Stein in der Hand
Wir sind das Volk der Unterdrückten mit Koran um den Hals

[Part II]

Der kranke Mann zieht all' die Kinder groß
 Er schmückt die Wohnung mit dem Bild (Bild, Bild)
 Es ist ehrlich eine harte Zeit
 Ich wart' auf diesen einen Tag an dem der Vater nicht mehr trauernd weint
 Es war sein Kind, das mit den Steinen schmeißt
 Gegen Leute, die gepanzert in ihrem Wagen sitzend Blei verteilen
 Selbst wenn die Eltern unter Trümmern liegen
 Sind wir zwar fassungslos enttäuscht, doch du musst lernen deinen Feind zu lieben
 Wir sind für jeden hier zu militant
 Doch wir sind ehrenvolle Menschen mit dem Koran um den Hals (um den Hals)
 Jeder Moslem ist ein Islamist?
 Jeder Moslem wird beschattet als wär' er'n krasser Terrorist!
 Streng erzogen, vom Islam geprägt
 Sind wir zwar kulturell verschieden, distanzieren uns um einen Weg
 Wir bedeuten euch als Menschen nichts
 Wir werden abgestempelt als die eine skrupellose Unterschicht
 Wir werden erniedrigt, misshandelt, gefoltert
 Der Traum es zu besitzen, ist das Einzige was Stolz macht
 Wir leben hier in einem fremden Land
 Doch meine Augen sind gerichtet auf mein gottgelobtes Heimatland«
 (Massiv – »Palestine«, 2008)

Im Lied blickt *Massiv* aus dem Exil auf sein »gottgelobtes Heimatland« Palästina, das er als Ort unermesslichen menschlichen Leids beschreibt. Dort herrsche »pure Anarchie«, Menschen würden »ein Leben lang gefoltert« oder durch Schadstoffe in der Luft vergiftet. Zudem berichtet *Massiv* von Kranken, die aufgrund fehlender ärztlicher Versorgung ums Leben kämen, sowie von toten Kindern, verwesenen Leichen und getöteten Eltern. Im Refrain klagt er die Zerstörung und Unterdrückung Palästinas an, ohne dabei einen konkreten Schuldigen zu nennen (»Ihr vertrocknet unser heiliges Land«). Auch wenn Israel im Lied nicht explizit erwähnt wird, richtet sich die Anklage offensichtlich gegen den jüdischen Staat. Die Militanz der Palästinenser wird als Kampf von Unterdrückten und Schwachen gegen die als skrupellos erscheinende israelische Militärmacht beschrieben, die »gepanzert in ihrem Wagen sitzend Blei verteil[t]«. Die textlichen Darstellungen werden im Musikvideo mit Aufnahmen unterlegt, die mutmaßlich aus dem Konfliktgebiet stammen. Sie zeigen unter anderem weinende Menschen, Verletzte in Krankenhäusern sowie in Tücher gewickelte Leichen – darunter die von Kindern. Dazwischen sieht man *Massiv*, der mal eine rote *Kufiya*, mal einen Schal mit palästinensischen Nationalsymbolen um den Hals trägt. Darüber hinaus werden im Verlauf des Videos Aufnahmen von verschiedenen Gangsta-Rappern eingeblendet, die ein Blatt Papier mit der selbst geschriebenen Parole »Free Palestine« in

die Kamera halten, darunter *Kollegah*, *Farid Bang*, *Majoe*, *Sinan-G*, *Eko Fresh*, *SadiQ*, *KC Rebell* sowie *Celo & Abdi* (vgl. *Massiv* 2014: ab 1:30 min).

Sowohl der Liedtext als auch die Bildsprache im Musikvideo vermitteln höchst emotionalisierende und teils verstörende Darstellungen von Gewalt. Wie im Liedtext bleibt auch im Video ein expliziter Verweis auf Israel als Urheber des Unheils aus – mit einer Ausnahme: eine kurze Sequenz zeigt eine mit Blut gemalte israelische Nationalflagge (vgl. ebd.: 1:58 min). Beschreibungen von Palästina als Ort, »wo du von deinem alten Opa die verweste Leiche inhalierst«, oder Aufnahmen von toten Kindern zeichnen Israel als Konfliktpartei, die sich durch ein skrupelloses und besonders grausames Vorgehen auszeichnet und deren Gewalt sich vor allem gegen die Schwächsten der Gesellschaft zu richten scheint. Eine solche Dämonisierung Israels erfolgt zudem in der Kontrastierung mit Palästina als sakralem Ort (»Heiliges Land«; »du träumst von [al] Quds [arabische Bezeichnung für Jerusalem, Anm. d. Verf.] in deinen Träumen, doch kommst nie an diesen Pilgerort«), deren Einwohner von *Massiv* als stolze, ehrenhafte und gottesfürchtige Menschen beschrieben werden. Diese seien »streng erzogen, vom Islam geprägt« und »ehrenvolle Menschen mit Koran um den Hals«. *Massiv* beschreibt die Geschehnisse als außenstehender Beobachter (»ihre Narben sind verhüllt, wenn diese Menschen Richtung Mekka beten«) wie auch als Betroffener und Teil der leidtragenden (Glaubens-)Gemeinschaft (»Wir sind das Volk der Unterdrückten mit Koran um den Hals«; »Wir werden erniedrigt, misshandelt, gefoltert«). Zwar findet sich an einer Stelle ein Plädoyer für eine – eher christlich konnotierte – Feindesliebe (»Sind wir zwar fassungslos enttäuscht, doch du musst lernen deinen Feind zu lieben«). Doch angesichts des beschriebenen Leids und der daran anknüpfenden Zeile – »Wir sind für jeden hier zu militant« – erscheinen die vorgebrachten Versöhnungsabsichten wenig überzeugend. Ihnen stehen Bilder der Militanz (»Falastin – ich hab den Stein in der Hand«) wie auch Motive des Dschihadismus – genauer: des ehrenhaften (Kinds-)Todes im heiligen Kampf für Palästina und gegen Israel – gegenüber (»Das ist der ehrenvolle Tod, guck wie Allah dich in den Himmel ruft/ (Ya Allah) Dieser Junge starb für's Vaterland«).²⁴

Kontakte in die islamistische Szene

Im Sommer 2015 veröffentlichte *Massiv* das Album »Ein Mann ein Wort 2« (2015), dessen Titel deutlich von seinen bis dahin veröffentlichten Gangsta-Rap-Liedern

²⁴ Eine ähnliche Form der Ästhetisierung palästinensischer Militanz und Märtyrertums vollzieht *Massiv* im Lied »Märtyrer« (2015): »[Refrain] Schau, er starb als Märtyrer, doch ihr nennt ihn Terrorist (Warum lässt du mich allein?) Nur, weil er Moslem ist und ihn 'ne Kugel trifft?/ Das sind Geschichten aus dem tiefsten Herzen Falastins« (*Massiv* – »Märtyrer«, 2015).

abweichen. Lieder wie »Zweite Chance«, »Die Erinnerung bleibt«, »Deine Ehre ist unbezahlbar«, »Niemand ohne dich« oder »Küss den Boden auf dem Mama läuft« handeln von Depressionen, Trauer, Schmerz und Reue, vom Verrat durch Freunde, von Stolz und Ehre, der großen Liebe und der tiefen Bindung zur Mutter. Zudem finden sich auf dem Album gesellschaftskritische Lieder, in denen *Massiv* die Diskriminierungserfahrungen junger Muslime thematisiert:

»[Part I]

Wir haben einen Gott, ein Leben, einen Raum, eine Zeit
Früher spielte ich noch Fußball mit der Nachbarschaft
Hab' nicht kapiert warum ein Flieger in die Tower kracht
Und auf einmal war ich allen nicht mehr gut genug
Ich wurd' verachtet wegen all' das was Osama tut
Ich bin hier geboren, und trage keinen Bart
Trotzdem schreit der Opa aus dem Fenster zu mir 'Taliban'
Ich bin jung und trage keine Schuld
Ich hasse keinen, bin zwar braun, aber dennoch bin ich nicht verummmt
Leute fragen sich, warum ist Mamas Kopf bedeckt
Hat sie Angst vor Baba, oder vor Gott Respekt
Ich wurde oft verletzt, ich wurd' im Stich gelassen
Das ganze Klassenzimmer fing mich grundlos an zu hassen
Selbst nach dem Beten stehen sie auf und fragen dich
Ob du 'n Sunni oder Shi'i bist“

[Hook/Refrain]

Wenn dein Herz mit Staub bedeckt vernebelt ist
Dann bring' dir all' der Glaube nichts
Menschen fragen sich, warum ihr Land nicht auf der Karte ist
Sie heben Fahnen hoch und schlagen sich
Euch ist egal, ob wir am Boden liegen oder nicht
Bruder, wisch' deine letzte Träne vom Gesicht
Behalt' dein' Stolz, deine Ehre und 'ne klare Sicht
Mir ist egal, ob du dieselbe Sprache sprichst

[Part II]

Heutzutage schlagen sie die Zeitung auf und lesen Mist
Entweder Islamist, oder 'n Extremist
Dazwischen gibt es nichts, jeder ist'n Terrorist
Ja ich bete Bruder, doch bin kein Salafist
Stell' dir vor, jeder Kirchengänger wär' verrückt
Ich würd' behaupten, jeder Jude wär'n Zionist
Dank den Medien ist meine Herkunft für euch Gift
Ich bewerb' mich 100.000 Mal doch ihr beachtet nix
Jeder nennt mich Bilal, 26, deutscher Pass

Ich hab' studiert, trotzdem sitze ich in Einzelhaft
Ich hab' mit meinen Brüdern freiwillig Koran verteilt
Dann kam 'n Nazi und beschimpfte mich und schmiss 'nen Stein
Klar, ich wehrte mich, Passanten fingen an zu schreien
Ich lag am Boden, im Würgegriff der Polizei
Sie unterstellten mir, dass ich einer der ISIS sei
(Eh – eh) Ich diene Gott, mein Herz ist rein

[Hook/Refrain]«

(*Massiv* – »Verurteilt (Ich wollte nicht nach Syrien)«, 2015)

Die erste Strophe des Liedes handelt von Ablehnungen und Diffamierungen, die *Massiv* als muslimischer Jugendlicher in Deutschland nach den Anschlägen des 11. September erfuhr. In der Rolle des Ich-Erzählers beschreibt der Rapper ein sich veränderndes gesellschaftliches Klima, in dem er zunehmend rassistische und antimuslimische Anfeindungen erlebt. Im Refrain klagt er die Diskriminierung von Muslimen an und ruft dazu auf, der gesellschaftlichen Polarisierung und den Anfeindungen zu trotzen. Angesichts der Kränkungen plädiert er dafür, sich auf traditionalistische Werte wie »Glaube«, »Ehre« und »Stolz« zu besinnen. In der zweiten Strophe kritisiert *Massiv* ein – aus seiner Sicht falsches – medial vermitteltes Bild von Muslimen (»Heutzutage schlagen sie die Zeitung auf und lesen Mist/ Entweder Islamist, oder'n Extremist«). Auf die Kritik an einer polarisierenden und diskriminierenden Berichterstattung über Muslime in Deutschland folgt eine Distanzierung vom islamistischen Fanatismus (»Ja ich bete Bruder, doch bin kein Salafist«).

Vor dem Hintergrund von *Massivs* wiederkehrender Thematisierung seiner palästinensischen Identität und des Konflikts zwischen Israelis und Palästinenser:innen kann die Liedzeile »Menschen fragen sich, warum ihr Land nicht auf der Karte ist« als Kritik an einer fehlenden Anerkennung palästinensischer Staatlichkeit gedeutet werden. Im weiteren Verlauf des Liedes beklagt *Massiv* eine mangelnde Differenzierung zwischen unterschiedlichen Strömungen innerhalb des Islams. Im öffentlichen Diskurs würden (gläubige) Muslime generalisierend als (Neo-)Salafisten – Anhänger einer ultrakonservativen, antidemokratischen und antiuniversalistischen Auslegung des Islam (vgl. Ceylan/Kiefer 2013: 82 ff.) – diskreditiert. *Massiv* argumentiert, eine solche Verallgemeinerung entspreche der Behauptung, »jeder Jude wär'n Zionist«. Dieser Argumentation folgend, verhält sich der Zionismus zum Judentum wie der Salafismus zum Islam. Entgegen der historischen wie gegenwärtigen politischen Realität erscheint der Zionismus – eine politische National- und Emanzipationsbewegung, deren Ziel die Begründung und Bewahrung des jüdischen Staates Israels ist – auf diese Weise als eine Art jüdischer Fundamentalismus, der – äquivalent zum Salafismus – regressive,

antimoderne und antidemokratische Gesellschaftsideale propagiert. Zwar existieren auch innerhalb der zionistischen Bewegung religiöse, antidemokratische und/oder radikale, teils gewaltaffirmative Strömungen. *Massivs* Vergleich ist jedoch insofern generalisierend und diffamierend, als innerhalb des recht breiten Spektrums des Zionismus immer noch diejenigen Strömungen überwiegen, die eine politische Umsetzung der zionistischen Idee an demokratische und universalistische Prinzipien binden.²⁵

Zum Ende des Liedes veranschaulicht *Massiv* die Diskriminierungserfahrungen gläubiger Muslime beispielhaft am Schicksal eines jungen Mannes.²⁶ Dafür wechselt er die Erzählerrolle, bleibt jedoch beim Stilmittel des lyrischen Ichs. Nun rappt er als »Bilal, 26, deutscher Pass«, der, weil er Korane verteilt, zu Unrecht mit dem IS in Verbindung gebracht werde. Der Journalist Jan A. Karon²⁷ erkennt in den Textpassagen frappierende Ähnlichkeiten zu Bilal Gümüs, einem langjährigen zentralen Akteur des Salafismus in der Bundesrepublik (vgl. Karon 2021). In den Verfassungsschutzberichten der Bundesländer Hessen, Nordrhein-Westfalen und Baden-Württemberg firmiert Gümüs als ein zentraler Propagandist der islamistischen Szene (vgl. Ministerium für Inneres, Digitalisierung und Migration Baden-Württemberg 2018: 49). Demnach war er im Umfeld des Predigers Pierre Vogel aktiv (Ministerium des Innern des Landes Nordrhein-Westfalen 2017: 192) und wird als »der Hauptverantwortliche und Organisator der im bundesweiten Vergleich besonders aktiven ›LIES!‹-Kampagne in Frankfurt am Main« (Hessisches Ministerium des Innern und für Sport 2017: 131) beschrieben – einer Koran-Verteilungskampagne des Islamisten Abou-Nagie, die deutschlandweit für Schlagzeilen sorgte (vgl. Diehl/Lehberger 2016). Für Karons Vermutung, es handele es sich bei dem von *Massiv* erwähnten »Bilal« um Gümüs, spricht, dass der 1989 in der Türkei geborene Gümüs zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Liedes – wie im Text beschrieben – (mutmaßlich) 26 Jahre alt war. Die von *Massiv* im Liedtext geschilderte Szene einer Festnahme von »Bilal« ähnelt zudem einem Zwischenfall, der sich laut der Bloggerin Sigrid Hermann-Marshall im September 2014 in der Frankfurter Innenstadt zugetragen haben soll – wenn auch anders als von *Massiv* dargestellt. Auf ihrem Internetblog berichtet Hermann-Marshall, dass Gümüs bei einer Koran-Verteilungsaktion gegen Auflagen

25 Zur Geschichte und Gegenwart des Zionismus vgl. Brenner 2016; Sznajder 2017.

26 Zur Attraktivität der Ideologie und politischen Praxis des Salafismus für Jugendliche und junge Erwachsene vgl. El-Mafaalani 2017: 77 ff.

27 Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Tweets war Karon als freier Journalist für u. a. *Die Zeit*, die *Berliner Zeitung* und den *Rundfunk Berlin-Brandenburg* (RBB) tätig. Im Zuge einer Debatte um einen Tweet, in dem Karon das Land Somalia als »Shithole-Country« (Karon zit. n. *Spiegel online* 2023) bezeichnet hatte, beendete der RBB die Zusammenarbeit mit dem Journalisten (vgl. *Spiegel online* 2023). Seit Juli 2023 ist Karon als Redakteur für das rechtspopulistische Medienportal *Nius* tätig (vgl. Herkel 2023).

verstoßen habe und daher festgenommen worden sei (vgl. Hermann-Marshall 2015). Zudem verwies sie auf Kontakte zwischen Gümüs und dem damaligen Manager von *Massiv*, Ashraf Rammo, und belegte dies mit einem gemeinsamen Foto, das Gümüs am 1. Februar 2015 – also wenige Monate vor Erscheinen des Liedes »Verurteilt« – in sozialen Medien veröffentlichte (ebd.). Es zeigt beide Männer in vertraulicher Pose mit erhobenem Zeigefinger – eine unter Islamisten beliebte Geste, die auch als »Tauhid-Finger« bezeichnet wird.²⁸ Karon verweist zudem auf ein gemeinsames Foto von *Massiv* und Gümüs, dass Letzterer im November 2017 über seinen Instagram-Kanal verbreitete (vgl. Karon 2021). Wenige Monate später wurde er beim Versuch einer Ausreise in der Türkei verhaftet und im Dezember 2018 wegen Vorbereitung einer schweren staatsgefährdenden Gewalttat zu dreieinhalb Jahren Haft verurteilt. Das Landgericht sah es als erwiesen an, dass Gümüs im Jahr 2013 die Ausreise eines 16-jährigen Schülers nach Syrien organisiert hatte. Der Jugendliche starb noch im selben Jahr als islamistischer Kämpfer im syrischen Bürgerkrieg (vgl. Gräber 2018; Voigts 2018).

Doch nicht nur der Kontakt zu Bilal Gümüs lässt *Massivs* Distanzierung von der salafistischen Szene – wie in »Verurteilt (Ich wollte nie nach Syrien)« – unglaublich erscheinen. Auch Veröffentlichungen des Rappers in sozialen Netzwerken offenbaren eine Nähe zu Vertretern islamistischer Gruppierungen in Deutschland. So warb *Massiv* im Januar 2018 in einem Facebook-Beitrag für ein Angebot des Unternehmens IME-Reisen. Unter dem Titel »UMRA PREMIUM. Im April 2018 in den Osterferien 2018 mit Marcel Krass« wirbt das Unternehmen für eine Reise nach Mekka und Medina, die begleitende »Vorträge und Seminare mit Marcel Krass« beinhalte. Bei Krass handelt es sich um einen salafistischen Prediger, der vom bayerischen Verfassungsschutz 2015 als führender Kopf des salafistischen Missionsprojekt »Jesus im Islam« genannt wurde (vgl. Bayerisches Staatsministerium des Innern, für Bau und Verkehr 2016: 30). Wenige Jahre zuvor war der ehemalige Lehrer, der als Weggefährte des salafistischen Predigers Pierre Vogel gilt, vom Land Nordrhein-Westfalen aufgrund seiner Aktivitäten in der salafistischen Szene aus dem Schuldienst entlassen worden (vgl. Siefert 2014). *Massiv* warb für die Reise mit dem salafistischen Prediger mit den Worten: »Wer nach Mekka und Medina gehen will [Sonnen-Emoji] kann euch diese Seite empfehlen <https://www.IME-Reisen.de>« (*Massiv* 2018).

28 Beim »Tauhid-Finger« handelt es sich um eine Supplikationsgeste, die eine Hinwendung zu Gott impliziert. Sie wurde in den vergangenen zehn Jahren maßgeblich über dschihadistische Milieus – allen voran durch den IS – popularisiert. Je nach Kontext kann es sich auch um eine religiöse Geste handeln, die sich nicht auf den Dschihadismus bezieht. Zur Bedeutung des sogenannten »Tauhid-Finger« im politischen Islam vgl. Bundesamt für Verfassungsschutz 2023.

Verherrlichung islamistischer Gewalt in Gangsta-Rap-Texten

Neben der Märtyrerverherrlichung in diversen Liedern und dem Kontakt zu Mitgliedern der salafistischen Szene veröffentlichte *Massiv* bereits zu Beginn seiner Karriere Lieder, in die er Motive des islamistischen Terrorismus einfließen ließ. Darin erweiterte er die hypermaskulinen Herrschafts- und Gewaltfantasien des Gangsta-Rap um Bilder islamistischer Gewalt:

[Part I]

Mein Satz ist Sprengstoff, meine Hand am Sprengknopf
 Dropkick auf dein Kopf, dein Blut kein Stop
 Ihr macht alle Popshit, die Kugel kommt mit Absicht
 Bleiben wir mal sachlich, Geld her und lach nicht
 Zu heißes Klima, Herkunft Palästina
 Arbeitslos gemeldet, trotzdem kauf ich mir ein' 7'er
 Keine Rotation, als wär ich Al-Qaida
 Immer auf Bewährung, Konsument und ein Dealer
 [...]
 Es fehlten euch Skandale, richtige Randalen
Massiv macht einfach Pscht und wirft 'ne Granate

[Hook/Refrain]

Wer will Krieg, komm, Blut gegen Blut, komm
 Messer aus der Tasche, Schlägereien bis das Blut kommt!
 (*Massiv* – »Blut gegen Blut«, 2006)

Dass sich diese Form der Glorifizierung des dschihadistischen Terrorismus dabei teils offen gegen Israel richtet, zeigen gleich mehrere Lieder, die *Massiv* im weiteren Verlauf seiner Karriere veröffentlichte. So heißt es im Lied »Weg zum Erfolg« (2008): »Ihr müsst einsehen, dass ich Hits mache/ Hits mache, mit diesem Release wie ein Blitz krache/ Ich bekämpfe ganz Tel Aviv/ Ich befrei Libanon, Falastin yeah« (*Massiv* – »Weg zum Erfolg«, 2008). Wenige Jahre später erschien »Massaka Kokain 2« (2011) (mit *Kollegah* und *Farid Bang*). Darin rappt *Massiv*: »Drive mit 'nem Quad durch die Hood, Undercover Molotova/ Hurentöchter lutschen meinen Schwanz Anakonda/ Drive-by auf 'ne Bullenmarke mit 'ner Sniper/ Der Araber in Handschellen tickt das Koka von 'nem Mofa/ Schmuggel' Automatik-Weapons in den Gaza/ Block-Che-Guevara, Arafat Intifada« (*Massiv feat. Kollegah & Farid Bang* – »Massaka Kokain 2«, 2011). Ein Jahr später folgte das Lied »Berlin Crime« (2012), in dem es heißt: »Wie im Pentagon, planen wir ein Attentat/ Top-Secret, hier hast du dein' schwarzen Tag/ Das ist der schwarze Markt, immer im 3-Tage-Bart/ Ich komm aus Falastin, weil ich hier am tiefsten Grab/ Das ist nicht

euer Tag, das ist'n Bombenteppich/ Aggressiver Style, halt deine Fresse endlich« (*Massiv* – »Berlin Crime«, 2012).

Noch weitaus explizitere Gewaltfantasien gegen Israel enthält das Lied »Hausverbot in Tel Aviv« (2015), das *Massiv* 2015 gemeinsam mit *Sinan-G* veröffentlichte. Im Lied bedienen sich die beiden Rapper der Battle-Rap-Stilmittel des *Bragging* und *Boasting* (siehe Kapitel 5.3), ihr Omnipotenzgebaren und ihre Abwertungsvorstellungen artikulieren sie als sadistische Gewaltfantasien gegenüber imaginären Konkurrenten in der Rap-Szene, insbesondere aber gegenüber Frauen.²⁹ Im Refrain des Liedes wandelt sich das Feindbild: »Der Irani und der Arabi haben Hausverbot in Tel Aviv/ Bombengürtel zelame [arabisch für Mann, Anm. d. Verf.]/ Gefälschte Pässe in der Hotel Suite/ Lak ich kidnappe eine Boeing und schieß auf deine Family« (*Sinan-G feat. Massiv* – »Hausverbot in Tel Aviv«, 2015). Anders als in den Strophen richtet sich die Aggression im Refrain gegen Israel. *Sinan-G* und *Massiv* inszenieren sich als potenzielle Selbstmordattentäter, die mittels eines Bombengürtels und eines gekidnappten Flugzeugs einen terroristischen Anschlag in der israelischen Metropole Tel Aviv begehen, um insbesondere Zivilisten zu ermorden (»und schieß auf deine Family«). Somit kulminiert die Gewaltglorifizierung in antiisraelischen Vernichtungsfantasien. Der Märtyrertod im Kampf gegen den jüdischen Staat zielt dabei nicht auf eine religiöse Erfüllung ab, sondern dient vielmehr dem Ausagieren von Hassaffekten. *Sinan-G* und *Massiv* scheinen sich geradezu damit zu brüsten, »Hausverbot in Tel Aviv« zu haben – eine Art erstrebenswerte Auszeichnung, die das dissoziale und destruktive Verhalten bestätigt.

(Antisemitische) Fakenews über Israel

Massivs Hass auf den jüdischen Staat zeigt sich auch abseits seiner Musik in diversen Beiträgen, die er über seine Social-Media-Kanäle verbreitete. Im Juli 2015 veröffentlichte der Rapper über *Facebook* und *Twitter* eine Grafik des islamistischen Propagandaportals »Islam-Fakten«. Bei dem Bild handelt es sich um die Cartoonzeichnung eines Flugzeugs, das auf zwei Hochhäuser zusteuert. Darüber steht: »Am 11. September sind 4000 Israelis im World Trade Center nicht zur Arbeit erschienen.« *Massiv* kommentierte dies mit den Worten: »Komisch oder?« (*Massiv* 2015a). Durch die zustimmende Verbreitung der Darstellung insinuiert *Massiv*,

29 So heißt es unter anderem: [*Massiv*] Ich, therapiere deine Mutter/ Navigiere meinen Schwanz/ H-H-Hashtag Gebärmutter«; »[*Massiv*] Kugel deine Sis, in your brain Pisser sie liked meine Pics und sitzt danach auf mein Drücker«; »[*Sinan-G*] Heute sind die Huren krasser/ Sie sind durch blasen aufgestiegen – Sprudelwasser«; »[*Sinan-G*] Ich gib dir gern ne Schelle, dein Mutter bläst mein Schwanz bis zum Anschlag – Terrorzelle«.

dass Israel von den terroristischen Anschlägen auf das World Center zumindest gewusst habe, möglicherweise sogar in sie involviert war. Dieser weit verbreitete Verschwörungsglaube, wonach es sich bei den Terroranschlägen des 11. September um einen Komplott unter jüdischer, zionistischer oder israelischer Mitwisserschaft oder gar Beteiligung gehandelt haben soll,³⁰ verkehrt die Tatsachen ins Gegenteil. Schließlich waren es islamistische Terroristen, angetrieben von einem zutiefst antisemitischen Weltbild, die den Anschlag auf die Twin Towers planten und durchführten (vgl. Salzborn 2018: 26).

In den folgenden Jahren trat *Massiv* immer wieder mit der Verbreitung von Desinformation über Israel in Erscheinung. Dabei handelte es sich beispielsweise um Social-Media-Beiträge israelfeindlicher Onlineportale, deren Falschnachrichten er unkritisch übernahm. So teilte er im August 2015 einen Beitrag des Facebook-Portals »Stop Terrorism in Gaza« (vgl. *Massiv* 2015). Der Beitrag thematisiert den Brandanschlag auf eine palästinensische Familie im Dorf Duma im Westjordanland, bei dem ein 18 Monate altes Kind und dessen Eltern ums Leben kamen. Zwei weitere Geschwister wurden schwer verletzt. Die Tat löste in Israel und weltweit Empörung aus (vgl. Halbfinger/Rasgon 2020). Der ehemalige Leiter des israelischen Inlandsgeheimdienstes Shin Bet, Yoram Cohen, bezeichnete die Tat öffentlich als »Jewish Terrorism« (Cohen zit. n. Bob 2019) und forderte härtere strafrechtliche Maßnahmen (vgl. ebd.). Auch in anderen israelischen Medien wurde die Tat als Akt »jüdischen Terrorismus« (Bachner 2020) beschrieben. Erstmals ordnete die israelische Staatsanwaltschaft »besondere Verhörmethoden« gegen einen jüdischen Tatverdächtigen an – Ermittlungsmethoden, die bis dahin ausschließlich gegen palästinensische Terrorist:innen zur Anwendung gekommen waren (vgl. Stahnke 2020). Nachdem die israelischen Behörden über mehrere Monate ermittelt hatten, wurde Anfang Januar 2016 Anklage gegen den zum Tatzeitpunkt 21-jährigen Israeli Amiram Ben-Uliel erhoben. Im Laufe der Untersuchungen gestand Ben-Uliel den Brandanschlag auf die palästinensische Familie. Nach einem mehrjährigen Gerichtsverfahren wurde er 2020 von einem israelischen Gericht wegen dreifachen Mordes schuldig gesprochen und zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt (ebd.).

In dem von *Massiv* verbreiteten Beitrag des Portals »Stop Terrorism in Gaza« wird der strafrechtliche Umgang mit Ben-Uliel gänzlich anders dargestellt und bildet den Ausgangspunkt zur Verbreitung von Falschinformationen über das israelische Justizsystem. So wird im Beitrag, der bereits wenige Tage nach dem Anschlag am 9. August 2015 abgesetzt wurde, ein vermeintlich niedriges Strafmaß gegen Ben-Uliel skandalisiert: »6 Monate hat dieser Mörder für seinen Brandan-

30 Zur Bedeutung des Antisemitismus in den Verschwörungsnarrativen über den 11. September siehe außerdem Kapitel 8.3.

schlag auf die Familie Dawabshe bekommen. [...] Israel nennt sich Rechtsstaat und gibt einen [sic] Terroristen 6 Monate für einen Brandanschlag mit Toten und Verletzten als Folge. Ein palästinensischer Jugendlicher kann nach einem Steinwurf bis zur 20 Jahre in Haft bekommen. Soviel zur Gleichberechtigung! TEILEN + LIKEN DAMIT das jeder sieht! [Zit. im Orig.]« (*Stop Terrorism in Gaza* 2015). Zudem ist der Beitrag mit einem Foto des Tatverdächtigen Ben-Uliel versehen – lächelnd und umringt von Fotografen, mutmaßlich in einem israelischen Gerichtsgebäude (vgl. ebd.). Die Behauptung, dass Ben-Uriel zu einer Freiheitsstrafe von nur wenigen Monaten verurteilt worden sei, ließ sich allein deshalb als Falschdarstellung erkennen, da die Behörden zu diesem frühen Zeitpunkt noch ermittelten und die Staatsanwaltschaft des Zentralkreises Lod erst ein halbes Jahr nach der Tat (im Januar 2016) Anklage gegen Ben-Uriel und einen Mittäter erhob (vgl. Botschaft des Staates Israel in Berlin 2016). *Massiv* teilte den Beitrag mit den Worten: »Das ist einfach zu krank Ungerechtigkeit pur !!! [Zit. im Orig.]« (*Massiv* 2015). Ob der Rapper wusste, dass es sich um eine Falschmeldung handelte, ist unklar.

Auch in aktuellen Debatten über Israel meldet sich *Massiv* immer wieder öffentlich zu Wort. Als sich im Mai 2021 der Konflikt zwischen Israel und palästinensischen Gruppen im Gazastreifen zuspitzte und es auch innerhalb Israels zu gewaltsamen Ausschreitungen zwischen jüdischen und arabischen Israelis kam, veröffentlichte *Massiv* eine Vielzahl von Videostatements, in denen er eine angebliche mediale Falschdarstellung der Konfliktsituation zugunsten Israels anprangerte. Als der bayerische Ministerpräsident Markus Söder im Zuge der massiven Raketenangriffe militanter Gruppierungen aus Gaza auf israelisches Staatsgebiet ein »Zeichen der Solidarität mit Israel« (Söder 2021) setzen wollte und die israelische Flagge vor der bayerischen Staatskanzlei hissen ließ, veröffentlichte *Massiv* über seinen Instagram-Account eine Videobotschaft. Darin sagte er:

»Medien: Lügen, Heuchler. TV: Lügen, Heuchler. Drehen alles um. Ihr macht einfach, was ihr wollt gerade. Ihr wendet das komplette Blatt. Also, wir sind fassungslos. Sehr viele Menschen sind einfach fassungslos, wie die gerade mit diesem Thema umgehen und das Thema so ausschlagen und einfach Lügen verbreiten. Es ist alles andersrum. Alles, was ihr den Leuten erzählt, ist andersrum [sic]. Dann hisst mal die palästinensische Fahne jetzt vor dem Bundestag. Oder vor dem Brandenburger Tor. Ich bitte euch. Soll ich euch ein paar Bilder zuschicken? Gib mir eine E-Mail, Merkel oder Söder oder wie sie alle heißen. Ich schicke euch ein paar Links und dann könnt ihr euch mal selber ein Bild machen. Aber ihr wisst Bescheid. Ihr wisst Bescheid, aber die Lobby ist zu stark. Diese Lobby dürft ihr nicht fallenlassen. Die Wahrheit tut weh.« (*Massiv* 2021a)

Die Behauptung, eine Lobby nehme zugunsten Israels Einfluss auf die mediale Berichterstattung und bestimme das Handeln deutscher Politiker:innen, ist eine zentrale Trope des israelbezogenen Antisemitismus (vgl. Schwarz-Friesel 2019: 124). In ihr drückt sich die antisemitische Vorstellung einer unheimlichen Macht

von Jüdinnen und Juden in Politik und Medien aus, die in unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus Zustimmung erfährt (vgl. Jikeli 2019: 310 ff.). Jenes Motiv bediente etwa auch der Publizist Jakob Augstein, als er 2012 in seiner Kolumne »Im Zweifel links« (*Spiegel online*) behauptete: »Wenn Jerusalem anruft, beugt sich Berlin« (Augstein 2012).³¹ Bei einer Konferenz mit dem Titel »New Horizon« in Teheran – bei der Holocaust-Leugner auftraten – referierte der einstige Redakteur des rechtsextremen Magazins *Compact*, Manuel Ochsenreiter, über den angeblichen Einfluss der »Israel-Lobby« (Ochsenreiter zit. n. Majic 2018). Zudem erklärte der ehemalige Referent des AfD-Bundestagsabgeordneten Markus Frohnmeier in einem Interview mit einer iranischen Nachrichtenagentur, die »Schuld oder deutsche Schuld ist die wertvollste Währung dieser Lobby« (ebd.). Darüber hinaus stößt die antisemitisch konnotierte Vorstellung einer in Deutschland einflussreichen Israel-Lobby auch in (bildungs)bürgerlichen Milieus auf Zustimmung (vgl. Becker 2015: 127; Schwarz-Friesel 2015: 19). Verbreitung findet die Imagination einer (pro)israelischen Lobby, die Amerika und somit die westliche Welt unter ihrer Kontrolle halte, ebenfalls in der Propaganda islamistischer Ideologen wie Sayyid Qutb oder Yusuf al-Qaradawi (vgl. Jikeli 2015: 204).

Im Zuge der gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Israelis und Palästinenser:innen im Mai 2021 postete *Massiv* eine Vielzahl von Stellungnahmen, in denen er sich mit teils drastischen Darstellungen des Konflikts³² an seine Follower:innen wandte. Immer wieder prangerte er dabei die israelische Gewalt gegen Palästinenser:innen sowie eine fehlende öffentliche Empörung darüber an. In der Folge initiierte er gemeinsam mit dem Portal *Rap Check* eine Solidaritätsaktion. Über den YouTube-Kanal von *Rap Check* – der bis dahin im Stil des Boulevards vor allem über Gerüchte, Skandale oder Streitigkeiten aus der Rap-Szene berichtet hatte – veröffentlichte *Massiv* ein Video mit dem Titel »Emotional: MASSIV über die Israelis & Palästinenser«. *Rap Check* begründete die Aktion wie folgt:

»MASSIV & Ich haben uns zusammen getan und haben für euch dieses Video gemacht. Wir sind nicht gegen die Juden im gegenteil, sie leiden genau so unter den attacks. Wir haben sie gewürdigt in diesem Video und haben für sie ein andenken gemacht. Allerdings haben wir euch

31 Zum Antisemitismus im Mediendiskurs am Beispiel von Jakob Augstein vgl. Betzler/Glittenberg 2015: 205 ff.

32 Dabei sagte *Massiv* unter anderem: »Während palästinensische Kinder Fußball spielen, unter diesen Umständen, haben die israelischen Soldaten, und ich betone, die israelischen Soldaten nichts Besseres zu tun als sich einen Spaß daraus zu machen einen Schädel wegzuknallen. Einen Kopf wegzuknallen. Und die Menschen währenddessen zu beleidigen. Die Aufnahmen gibt's. Man hört es auch deutlich. Es ist jetzt auch nicht durchgesickert als Kriegsverbrechen oder so. Es ist die offizielle israelische Armee, der Apparat von deren Staat, also keine Gruppierung. Es ist keine Bande, keine organisierte Terrorzelle. Es ist die offizielle israelische Armee. Pure Schikane. Mord. Mord. Mord« (*Massiv* 2021b).

auch kurz die andere Seite gezeigt, die in den Medien nicht thematisiert wird. [Zit. im Orig.]« (*Rap Check/Massiv* 2021)

Im Video erscheint das Logo von *Rap Check* in Form einer Palästina-Flagge. Anschließend ist *Massiv* zu sehen, wie er – unterlegt mit trauriger Musik – nacheinander mehrere Kerzen entzündet und dazu jeweils einen Namen nennt: Er beginnt mit Khalil Awad und dessen Tochter Nadine aus dem arabisch-israelischen Dorf Dahmash, die bei einem Raketenangriff der Hamas im Grenzgebiet zum Gazastreifen ums Leben kamen (vgl. Gross 2021). Als nächstes erwähnt *Massiv* »Omar Tabib«, meint damit aber vermutlich Omer Tabib – einen 21-jährigen Soldaten der israelischen Streitkräfte, der bei einem Beschuss durch die Hamas getötet wurde (vgl. *Times of Israel* 2021). Daraufhin folgt der Name Leah Yom-Tov, eine 63-jährige Bewohnerin der Stadt Rishon LeZion, die durch eine aus Gaza abgefeuerte Rakete getötet wurde. Nach den Namen sagt *Massiv* jeweils: »Viel Kraft und Geduld an eure ganzen Familien«. Bei jeder angezündeten Kerze erscheinen nicht nur die Namen, sondern jeweils auch ein Davidstern. Offenbar soll auf diese Weise zum Ausdruck gebracht werden, dass es sich dabei um jüdische Opfer handele. Dies gilt zwar für Omer Tabib und Leah Yom-Tov, nicht aber für Khalil Awad und Nadine Awad: Beide sind arabische Staatsbürger Israels. Weitere Todesopfer der Raketenangriffe durch die Hamas, darunter der fünfjährige Ido Avigal aus Sderot, die indische Pflegekraft Soumya Santosh sowie Neal Gurvitch aus Ashkelon (vgl. Winer/Staff 2021), erwähnt *Massiv* nicht. Stattdessen richtet er seinen Blick in Richtung Kamera und sagt: »Das war's eigentlich. Ich will jetzt nicht eure Zeit stehlen oder so. Aber noch ein paar kleine Randnotizen.« Die Musik läuft weiter. Es folgen Aufnahmen eines weinenden (mutmaßlich) arabischen Jungen auf einer Beerdigung. Dazu sagt *Massiv*: »Aktueller Stand: über 90 tote Palästinenser«. Die im Video eingeblendeten Zahlen sind jeweils höher. Neben einer weinenden Kinderstimme sind die Videoaufnahmen von palästinensischen Trauernden mit Gewehrschüssen unterlegt. Während Fotoaufnahmen von israelischen Soldaten zu sehen sind, die palästinensische Kinder und Jugendliche festnehmen, sagt *Massiv*: »Knapp zwei Millionen Palästinenser inhaftiert im größten Gefängnis der Welt. In Gaza. Unter Bedingungen, die unnormal sind. Jeder weiß Bescheid. Zwei Drittel der Bevölkerung wurde entweder das Land oder dessen [sic] Häuser beschlagnahmt. Israelische Siedlungspolitik nennt man sowas. Und trotz alledem: nicht anti-Israel, sondern für ein friedliches Zusammenleben. Die Frage ist nur, wie« (*Rap Check/Massiv* 2021).

Das Video reiht sich in ein Narrativ des arabisch-israelischen Konflikts ein, mit dem *Massiv* über die Jahre wiederholt mittels einseitiger Darstellung und/oder Desinformation eine verzerrte und zuvorderst antiisraelische Deutung des Konflikts vorgenommen hat. Im Mittelpunkt seiner emotionalisierenden

Beschreibungen, Bilder und Videos steht das Leid der palästinensischen Zivilbevölkerung, die einem barbarischen und mörderischen israelischen Aggressor ausgeliefert zu sein scheint. Dass der jüdische Staat seit seiner Gründung durch Vernichtungsbestrebungen arabischer Anrainerstaaten sowie des iranischen Regimes in seiner Existenz bedroht wird, findet ebenso wenig Erwähnung wie die Geschichte und Gegenwart des antisemitisch motivierten Terrorismus gegen die jüdische Zivilbevölkerung durch islamistische Gruppierungen wie die Hamas, den Islamischen Dschihad oder die Hisbollah. Wie im Video explizit zum Ausdruck gebracht wird, ist *Massiv* das Leid der israelischen Bevölkerung lediglich eine Randbemerkung wert. Im Video nennt er einige israelische Opfer, aber nur, um diesen sogleich eine höhere Zahl palästinensischer Opfer gegenüberzustellen. *Massivs* zynische Aufrechnung der Opfer des Konflikts ebenso wie sein verächtlicher Kommentar nach der namentlichen Erwähnung israelischer Opfer (»Das war's eigentlich«) zeigen, dass es ihm nur vordergründig um das Gedenken an die Opfer auf beiden Seiten des Konfliktes geht. Auf diese Weise wird der Tod von Israelis instrumentalisiert, um den Fokus auf die eigentliche Opfergruppe – die Palästinenser:innen – zu lenken und Israel als grausamen Aggressor und allein schuldige Konfliktpartei zu dämonisieren. Diese Form der Dämonisierung Israels setzte *Massiv* mit Beiträgen in sozialen Netzwerken fort. Nur wenige Tage nach Erscheinen des Videos veröffentlichte er auf seinem Instagram-Account einen Beitrag, in dem er behauptete, Gaza gleiche dem Warschauer Ghetto (*Massiv* 2021).³³ Die Parallelisierung Israels mit dem NS-Staat ist ein zentrales Motiv des israelbezogenen Antisemitismus (vgl. Salzborn 2014: 109; Bernstein 2021: 47 ff.).

Kulturbotschafter, Werbefigur und Menschenrechtspreisträger

Sein politisches Engagement abseits der Musik führte *Massiv* bereits frühzeitig ins palästinensische Westjordanland. Im November 2008 trat er auf Einladung des Goethe-Instituts Ramallah gemeinsam mit anderen europäischen Rappern palästinensischer Herkunft in Dschenin, Nablus, Ramallah und Bethlehem auf. Zuvor hatten Verantwortliche des Vertretungsbüros der Bundesrepublik Deutschland in den Palästinensischen Gebieten explizit für eine Teilnahme *Massivs* an der »European-Palestinian Hip Hop Concert Tour« geworben, wie ein Schreiben der Behörde an Ronny Boldt – zu jener Zeit Musikmanager bei Sony Music und Berater von *Massiv* – belegt (vgl. Kemper 2008). Boldt hatte eine erste Anfrage zunächst abgelehnt, da er Bedenken hinsichtlich möglicher

³³ In seinem Post schrieb *Massiv*: »Gaza/ es gibt keine unterschiedene zum Warschauer Ghetto !!! Der einzige große Unterschied ist damals wusste die Welt nix davon heute weis es jeder und ihr schaut weg weil ihr euch selbst gefallen wollt !!! [Zit. im Orig.]«.

antiisraelischer Äußerungen während der Konzerte hegte und eine daraus resultierende negative Berichterstattung über *Massiv* befürchtete. In einem Fax versuchten die deutschen Behörden, Boldt zu beschwichtigen: »Wir stehen dem Vorhaben grundsätzlich positiv gegenüber« (Deutsche Vertretung in Ramallah zit. n. Kemper 2008), erklärten sie in dem Schreiben an Boldt und fügten an: »Bedenken bzgl. möglicher politischer Verwicklungen« (ebd.) seien überflüssig, schließlich sei »kein Fall bekannt, in dem den Künstlern daraus ein Imageschaden entstanden ist« (ebd.). Obwohl *Massiv* zu diesem Zeitpunkt bereits Lieder wie »Blut gegen Blut« (2006) oder »Heimatland« (2006) veröffentlicht hatte, die explizite Gewaltdarstellungen enthalten, das Motiv des palästinensischen Steinwerfers romantisieren und islamistischen Terrorismus gegen Israel ebenso wie den Märtyrertod im Kampf gegen Israel als heldenhaft verherrlichen, erschien der Rapper den Vertretern der beiden deutschen Institutionen offenbar als geeigneter Kulturbotschafter Deutschlands. Kurze Zeit nach der Konzertreise wurde jedoch Kritik an der Einladung laut. In einem Brief an den Präsidenten des Goethe-Instituts, Klaus-Dieter Lehmann, schrieb der damalige Vorsitzende der Berliner FDP-Fraktion, Markus Löning, durch einen Auftritt von *Massiv* vor palästinensischen Jugendlichen werde »weder Kultur noch Friedensprozess gefördert, sondern Hass und Gewalt gesät« (Löning zit. n. Löwenstein 2008). In der Folge äußerte sich der damalige Leiter des Goethe-Instituts in Ramallah, Fareed Majari, und verteidigte die Einladung von *Massiv* in einem Interview mit dem Musikportal *laut.de*:

»Wir sind uns darüber bewusst, dass *Massiv* grenzwertig ist, gar keine Frage. Der Hintergrund unserer Entscheidung ist: wenn wir wirklich palästinensische Jugendliche erreichen wollen – und das ist die Mehrheit der Gesellschaft hier, die Mehrheit der Gesellschaft ist unter 16 Jahren – dann muss man ihr etwas bieten, was an ihrer Welt, an ihrer Erlebniswelt doch anknüpft. [...] Natürlich, *Massiv* hat ein Lied gesungen, »Ich hab den Stein in der Hand«, aber das knüpft an die Erlebniswelt junger Menschen an. Das war in Dschenin, bei einem Konzert, und die Leute, die jungen Männer kamen aus dem Flüchtlingslager von Dschenin, das 2002 völlig platt gemacht wurde von der israelischen Armee. Die sind alle mit Straßenkampf und Gewalt großgeworden, haben alle Familienangehörige verloren, haben alle schon an gewalttätigen Auseinandersetzungen mit den Israelis teilgenommen. Und wenn man da »Steine gegen Panzer« besingt und auch positiv besingt, ist das erstmal eine Beschreibung der Wirklichkeit der jungen Menschen. Nur so kommt man mit ihnen ins Gespräch. Und ich persönlich muss auch sagen: Die Steine in der Hand junger Palästinenser ist wie David gegen Goliath und die Steine sind hier die Waffen derjenigen, die keine Waffen zur Verfügung haben. [...] Wir haben sehr aufgepasst, dass das deutsch-israelische Verhältnis dadurch nicht gefährdet wird und wir sind nach wie vor der Meinung, dass uns das durchaus gelungen ist. Auf der anderen Seite muss man ja auch mal fragen... Also wir können ja nicht *Blümchen* oder *Annette Louisan* – »ich will doch nur spielen« oder wie das heißt – hier anbringen. Das würde wirklich mit der Lebenswelt der jungen Leute nichts zu tun haben. Sie würden auch textlich gar nichts verstehen, weil das auf Deutsch ist, und auch nicht die Lebenswirklichkeit beschreibt, die hier politisch und kulturell völlig fremd ist.« (Majari 2008)

In seinen Ausführungen verteidigte Majari die Einladung von *Massiv* und begründete dies mit der lebensweltlichen Nähe des Rappers und seiner Texte zu den palästinensischen Jugendlichen. Gerade die jungen palästinensischen Männer (»Shababs«) würde man durch Musik weiblicher Popsängerinnen wie *Blümchen* oder *Annett Louisan* nicht erreichen. Dass *Massiv* in seinen Texten das gewaltsame Aufbegehren palästinensischer Kinder und Jugendlicher gegen israelische Soldaten scheinbar befürwortet, hält Majari für vertretbar. Ein »positives Besingen« des Steinwerfens gegen Panzer – bei denen sich Kinder und Jugendliche selbst in äußerste Gefahr bringen – bezeichnet der Leiter der deutschen Kultur-einrichtung als eine »Beschreibung der Wirklichkeit der jungen Menschen« in den palästinensischen Gebieten. Dabei stellt sich jedoch die Frage, ob es für die Situation der Jugendlichen vor Ort tatsächlich förderlich ist, wenn ein deutschsprachiger Rapper wie *Massiv* ihre Gefühle der Frustration und Gewaltaspiration bestärkt, anstatt sie für alternative politische Handlungsoptionen zu sensibilisieren. Majaris Wahrnehmung, dass sich *Massiv* – anders als auf »früheren Alben«³⁴ – »sehr viel stärker in Richtung Verständigung geäußert hat und nicht mehr so provozierend und sich für Gewalt einsetzt«, ließ sich in Anbetracht weiterer Veröffentlichungen des Rappers schon damals kaum belegen und sollte – wie die hier untersuchten Texte zeigen – in den folgenden Jahren endgültig widerlegt werden. Die öffentliche Kritik an der Einladung von *Massiv* veranlasste den damaligen Präsidenten des Goethe-Instituts, Klaus-Dieter Lehmann, schließlich dazu, sich von der Konzertreihe des Rappers in den palästinensischen Gebieten zu distanzieren:

»Einige seiner Texte sind nicht frei von Gewalt. Das Goethe-Institut richtet aber seine Arbeit gegen Gewalt und Gewaltbereitschaft, es steht für Zusammenarbeit und Dialogbereitschaft. Nicht die Provokation, sondern die Partnerschaft sind seine Grundlage. Das Goethe-Institut ist gut beraten, künftig noch kritischer in der Auswahl solcher Auftritte zu sein.« (Lehmann zit. n. Löwenstein 2008)

Im Laufe der 2010er Jahre entwickelte sich *Massiv* zu einer festen Größe im deutschsprachigen Gangsta-Rap. Engagements von prestigeträchtigen Einrichtungen wie dem Goethe-Institut blieben fortan zwar aus, es ergaben sich jedoch erfolgreiche Nebenprojekte wie etwa ein Engagement als Schauspieler in der erfolgreichen Serie »4 Blocks« oder als Werbefigur für die Drogeriemarktkette Rossmann im Jahr 2020. In einem Beitrag für die *Jüdische Allgemeine* kritisierte Benjamin Fischer, ehemaliger Präsident der European Union of Jewish Students, dass Rossmann *Massiv* trotz dessen judenfeindlicher Äußerungen als

34 Das von Majari erwähnte Album »Blut gegen Blut« war zu diesem Zeitpunkt erst zwei Jahre alt und stand somit in einer zeitlichen Nähe zur Einladung von *Massiv*.

Markenbotschafter nutze. Darüber hinaus mutmaßte Fischer, dass sowohl das Unternehmen als auch der Rapper die öffentliche Kritik an der Beteiligung *Mas-sivs* im Vorfeld zwar antizipiert, letztlich aber in Kauf genommen hatten: »Beide Seiten waren wohl vorbereitet auf die Kritik: Die Schnelligkeit und die Art und Weise, wie auf Twitter geantwortet wurde, deuten darauf hin. Und so wurde eine mögliche Kontroverse schon im Ansatz unterbunden« (Fischer 2020).

10.2.3 Antisemitische Verschwörungsmythen in der Darstellung des arabisch-israelischen Konflikts: *Kollegahs* Endkampf in Ostjerusalem

Wie im Verlauf der bisherigen Untersuchung bereits deutlich wurde, enthalten Liedtexte, Musikvideos und öffentliche Äußerungen von *Kollegah* zahlreiche konspirationistische Erzählungen und Bezugnahmen auf religiöse Motive und Überzeugungen. Dies wirft Fragen nach der weltanschaulichen Sozialisation des Rappers auf. Eigenen Aussagen zufolge kam Felix Blume alias *Kollegah* durch seinen algerischen Stiefvater erstmals als Jugendlicher mit dem Islam in Kontakt, konvertierte im Alter von 15 Jahren und inszeniert sich als praktizierender Muslim (vgl. Tajalli 2014). Nach Aussage des islamistischen Autors Harun Yahya alias Adnan Oktar übersetzte Blume dessen Buch *Tod – Auferstehung – Hölle* aus dem Englischen ins Deutsche (vgl. Yahya 2013). Unter anderem wegen seines teils offen propagierten Antisemitismus berichtete der Verfassungsschutz des Landes Baden-Württemberg im Jahr 2003 über Yahya.³⁵ Darüber hinaus charakterisierte der Verfassungsschutzbericht dessen politisch-religiöse Programmatik als kreationistisch, verschwörungsideologisch, antiaufklärerisch und antisäkular (vgl. Verfassungsschutzbericht Baden-Württemberg 2003: 76). Insbesondere die von Yahya verbreiteten Verschwörungserzählungen über mächtige Geheimgesellschaften (vgl. *Kollegah* 2013), die Kritik an der Auflösung gesellschaftlicher Moralvorstellungen durch den Materialismus (vgl. *TV Strassensound* 2014), die dogmatische Auslegung des Koran (vgl. *Kollegah* 2014a) und der Glaube an kreationistische Vorstellungen (vgl. *Kollegah* 2014b) finden sich in öffentlichen Äußerungen *Kollegahs* wieder.

Schon frühzeitig bezog sich der Rapper in seinen verschwörungsideologischen Aussagen auch auf den Staat Israel. Deutlich wurde dies in einer öffentli-

35 In seinem Text »Die Holocaust-Lüge« (Jahr der Veröffentlichung unklar, laut Verfassungsschutzbericht Baden-Württemberg bis Oktober 2000 online verfügbar) leugnete Yahya die Ermordung von Jüdinnen und Juden während der Zeit des Nationalsozialismus und bezeichnete die Shoah als erfundenen zionistischen Komplott zur jüdischen Besiedlung Palästinas (vgl. Verfassungsschutzbericht Baden-Württemberg 2003: 76 f.).

chen Auseinandersetzung, die *Kollegah* im Frühjahr 2014 mit dem Musikjournalisten und politischen Aktivistin Marcus Staiger führte. Anlass war Staigers Kritik am Musikvideo »Contraband« (2014) der beiden Rapper *Fard & Snaga*. Als *Kollegah* in einem Interview auf die Kritik Staigers angesprochen wurde, beklagte er ein vermeintliches Sprechtabu in Sachen Juden und Israel: »Du kannst heute noch nicht mal das Wort ›Jude‹ verwenden, ohne als Antisemit dargestellt zu werden. Noch nicht mal das Wort ›Israel‹. Du darfst nichts gegen die Politik eines Landes sagen, ohne dass die Nazikeule geschwungen wird« (*Kollegah* zit. n. *Hiphop.de* 2014). Nur wenige Tage später legte der Rapper nach und veröffentlichte einen offenen Brief mit dem Titel »ANTWORT AUF STAIGER's [sic] BRIEF« auf seiner Facebook-Seite. Darin warf der Rapper »der Allgemeinheit der Massenmedien« (*Kollegah* 2014) vor, Personen, die sich kritisch gegenüber Israel äußerten, mittels einer »Nazikeule« (ebd.) zu Antisemiten zu erklären. In den »manipulativen Massenmedien« werde der arabisch-israelische Konflikt »ignoriert«, »heruntergespielt« und zu Ungunsten der Palästinenser:innen »parteiergreifend« und »falsch dargestellt« (ebd.). Staigers Einwand, *Fard & Snaga* würden eine verschwörungsideologische und personalisierende Kapitalismuskritik üben, wies *Kollegah* wie folgt zurück:

»Die Weltbanken sind keine staatlichen Institutionen, sondern Private. Das heisst im Klartext vereinfacht gesagt: da sitzt eine verhältnismäßig kleine, elitäre Gruppe von Menschen, die quasi jede beliebige Zahl in den Rechner eintippen kann, die unendlich viel Geld verleihen kann und somit ganze Staaten in ihre Schuld stellen kann. Die automatische Folge davon ist, dass diese Minderheit zugleich die höchste Macht in der Welt hat. Das ist keine Verschwörungstheorie, sondern einfachste Mathematik und Logik und anhand unzähliger Beispiele auch historisch belegbar. (Beispiel: Geschichte der Rothschild-Dynastie)« (*Kollegah* 2014).

Kollegah bekräftigt in dem Facebook-Post seine zustimmende Haltung zu den in »Contraband« propagierten Aussagen. Zudem führt er aus, dass eine im Hintergrund agierende Wirtschaftselite das Bankenwesen kontrolliere und somit Einfluss auf die Politik einzelner Staaten nehme. Als historischen Beleg dafür, dass eine »verhältnismäßig kleine, elitäre Gruppe von Menschen« (ebd.) von lenkbaren Marktmechanismen als politischem Machtinstrument profitiere, stellt *Kollegah* beispielhaft die jüdische Familiendynastie der Rothschilds heraus – ein antisemitischer Topos, der bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts als Projektionsfläche für einen angeblich globalen wirtschaftspolitischen Einfluss einer jüdischen Finanzelite dient und über den Gangsta-Rap Verbreitung findet (siehe dazu ausführlich Kapitel 7).

In den Folgejahren rückte der jüdische Staat Israel mal implizit, mal explizit in den Mittelpunkt von *Kollegahs* Texten und öffentlichen Äußerungen. Dabei stechen zwei Veröffentlichungen besonders heraus: das Musikvideo »Apokalypse« (2016) und der Film »Kollegah in Palästina« (2016). Beide stehen nicht zuletzt auf-

grund der zeitlichen Nähe ihres Erscheinens in einem engen Verhältnis zueinander. In ihnen bündeln sich zudem verschiedene Ideologeme der Judenfeindschaft: von antijudaistischen Motiven über klassisch antisemitische Narrative bis hin zu Argumentationen des israelbezogenen Antisemitismus.

10.2.3.1 Ideologeme des Antisemitismus im Musikvideo »Apokalypse« (2016)³⁶

Das Musikvideo »Apokalypse« (2016) erschien am 9. November 2016 auf dem offiziellen YouTube-Kanal von *Kollegah* und verschwand von dort nur wenige Wochen nach der ECHO-Verleihung und der öffentlichen Diskussion um *Kollegahs* Antisemitismus. Im Stil eines Actioncomics erzählt »Apokalypse« die Geschichte der Menschheit als stetigen Kampf zwischen Gut und Böse und knüpft damit dramaturgisch an stereotype Erzählstrukturen apokalyptischer Schriften an (vgl. Ostow 1988: 9 f.): *Kollegah*, der sich in einer zerstörten Welt wiederfindet (Akt I *Postapokalypse*), wird die destruktive Kraft der »schwarzen Magie« (vgl. *Kollegah* 2016a) offenbart (Akt II *Die alten Mysterien*). Dazu auserwählt, die Menschheit zu retten, zieht er als Anführer einer Armee des Guten gegen eine Teufelsarmee in die finale Schlacht (Akt III *Showdown*): Nur so kann der schwarzen Magie Einhalt geboten und – durch einen Sieg gegen das Böse – Friede auf Erden hergestellt werden (Akt IV *Eden*). In *Kollegahs* heilsgeschichtlicher Erzählung offenbart sich nicht nur eine Fülle theologischer und okkulten Bezugnahmen, sondern auch der projektive Charakter antisemitischer Mythen.

Die Macht des Bösen seit dem Niedergang Babylons – zur antijudaistischen Mythologie

Im zweiten Akt von *Kollegahs* »Apokalypse« wird die schwarze Magie, nachdem sie durch den Niedergang Babylons ihre destruktive Kraft offenbart hat, von König Salomon unter dem Tempel in Jerusalem vergraben³⁷, später von den Kreuzrittern jedoch wieder entnommen, nach Europa gebracht und dort von den Illuminaten³⁸ wieder genutzt sowie zur gewaltsamen Machterweiterung eingesetzt. Der im weiteren Verlauf der okkulten Erzählung als Schalter und Walter des Bösen fungierende Zyklop, dessen Aufgabe es ist, bis zur Ankunft des Bösen »die Bevölkerung der Erde zu reduzieren« (*Kollegah* 2016a: 07:14 min) und »die Mensch-

36 Bei Kapitel 10.2.3.1 handelt es sich um eine überarbeitete Version des Artikels »Judenfeindschaft in *Kollegahs* Apokalypse (2016)« (vgl. Baier 2020: 190 ff.).

37 Zur Mythologisierung der ursprünglich jüdischen Figur Salomon in islamischen Quellen vgl. Nünlist 2015: 405.

38 Laut Perry und Schweitzer steht das konspirative Phantasma einer Geheimgesellschaft der Illuminaten in enger Verbindung mit antisemitisch-antikapitalistischen Verschwörungsideologien des frühen 20. Jahrhunderts (vgl. Perry/Schweitzer 2008: 147 f.); siehe dazu auch Kapitel 7.

heit mit aller Härte [zu] kontrollieren« (ebd.), wird durch das Tragen eines Davidsternrings eindeutig als jüdisch markiert.³⁹ In der visuellen Darstellung bildet der Davidsternring – wenn auch nur kurz zu sehen – das einzige bildliche Detail. Mit einem der gesamten Menschheit feindlich gesinnten Auftrag erscheint das Jüdische in absoluter Negation zu einer freien und friedlichen Welt und dient auch im weiteren Verlauf des Videos – wenn auch weniger eindeutig – als negativer Referenzpunkt.

Über die jüdische Kollaboration hinaus werden in »Apokalypse« Bezüge zur islamischen *Ginn*-Mythologie hergestellt, die »aufgrund der Manifestation im Koran Bestandteil der orthodoxen [islamischen] Glaubenslehre« (Wieland 1994: 18) und als Glaubensvorstellung in modernen islamischen Gesellschaften weit verbreitet ist (vgl. ebd.; vgl. Nünlist 2015: 2). Eine weitere Verwendung alt- und neutestamentarischer sowie islamischer Theologiemotive erfolgt durch die Bezugnahme auf *Gog und Magog*,⁴⁰ die sich in »Apokalypse« als Anführer der Dämonenvölker im Besitz der dunklen Magie befinden und vom Geheimbund entsendet werden. Zur Zeit des Kalten Krieges fungierten die biblischen Figuren *Gog und Magog* insbesondere in evangelikalen Milieus der USA als antisemitisch-antizionistische Chiffre.⁴¹ In »Apokalypse« erfolgt somit eine eklektische Bezugnahme auf theologische Bilder, die in unterschiedlichem Maße antisemitisch konnotiert sind und in eine kreislaufartige Erzählstruktur eingebettet werden.

Der zirkuläre Geschichtsverlauf, an dessen Ende immer das Böse siegt und in dem das Jüdische durch seine bössartige Komplizenschaft zum Ausdruck weltlichen Unheils stilisiert wird, führt unweigerlich zu einer finalen Schlacht. Eine Überwindung des von *Kollegah* dargestellten historischen Kreislaufparadig-

39 In einem späteren Interview bezeichnete Kollegah das Hexagramm am Ring lediglich als okkultes Symbol, das er losgelöst von seiner jüdischen Bedeutung betrachte (vgl. Kollegah 2018b). Grundsätzlich ist in der Analyse des Kommunikationsmaterials bzw. der Bildsprache nicht entscheidend, welche Aussagen von dem/der jeweiligen Künstler:in bewusst intendiert sind, sondern welche Assoziation die entsprechende Bildsprache nahelegt. Das Hexagramm wird heute eindeutig mit dem Judentum assoziiert. Aufgrund der Verwendung der jüdischen Symbolik in der Bildsprache sowie durch den dazugehörigen Liedtext, der den gesellschaftlichen Zersetzungsauftrag des als jüdisch markierten Teufelsdieners beschreibt, handelt es sich bei dieser Szene um eine eindeutig antisemitische Darstellung.

40 In der alttestamentarischen Darstellung stehen Gog und Magog symbolisch für die in Feindschaft zu Gott und seinen Anhängern stehenden bössartigen Mächte (vgl. Donzel/Schmidt 2010: 3 f., 51 f., 55). Die neutestamentarische Bezugnahme erfolgt in der Johannes-Apokalypse, in der an die Vorstellung von Gog und Magog als satanische Kräfte angeknüpft wird (vgl. ebd.: 12), sowie u. a. in christlich-theologischen Schriften des späten Mittelalters (vgl. Heil 2006: 457).

41 Mit Rekurs auf Gracheva (1992) konstatiert Yablokov (2020): »[...] in the Bible, Gog and Magog had no nationality, were cosmopolitans and also had no faith in God, but the people trusted them as they perceived them to represent the oldest of the nations on the planet [...]. Behind this description can be seen a clear antisemitic stereotype of the Jews, while Israel is depicted as the locus of power that controls the U.S.A., which is Russia's main adversary« (Yablokov 2020: 589).

mas kann erst durch einen Sieg im apokalyptischen Endkampf erfolgen, der die Menschheit in die (vermeintliche) Erlösung führt. Obgleich *Kollegah* ganz zu Beginn den jüdischen Talmud neben dem Koran und der Bibel als eine heilige Schrift der drei abrahamitischen Religionen erwähnt, herrscht nach dem Sieg in Ostjerusalem im letzten Akt des Musikvideos Weltfrieden zwischen Buddhisten, Muslimen und Christen. Die Existenz des Judentums – und damit der ältesten mit Jerusalem assoziierten abrahamitischen Religion – wird als solche nicht mehr benannt, wodurch eine Reinigung der Welt vom Jüdischen als eschatologische Interpretation explizit zugelassen wird.

Gemeinschaftsideologische Reinigungsfantasien: Weltfrieden ohne Juden

Die antijudaistisch aufgeladene Geschichtsmythologie wird in Akt III und IV um regressive Gemeinschaftsideologien erweitert. So wird mit der Repräsentation des Jüdischen als Komplize und Stellvertreter des dämonenhaften Bösen auf Erden ein Narrativ jüdischer Feindseligkeit bedient, welches in einen Endkampf zwischen der Höllenarmee und einer sich wehrenden »letzten Bastion der Menschheit« (*Kollegah* 2016a: 09:38 min) mündet. Im manichäischen Kampf zwischen Gut und Böse erscheint das mit dem Jüdischen assoziierte Böse als historischer Feind, der sich in fundamentaler Opposition zu der von *Kollegah* angeführten Gemeinschaft der Rechtgläubigen befindet. Die weltanschauliche Grundannahme von homogenen, identitären und harmonischen Kollektiven, denen als Gegenkraft die prekäre, krisenhafte und dynamische (kapitalistische) Moderne gegenübergestellt wird, ist eine metaideologische Konstante des modernen Antisemitismus (vgl. Rensmann 2004: 73). In *Kollegahs* »Apokalypse« wird dem (dämonischen) Zersetzungsattribut idealisierend das Gemeinschaftsprinzip und damit ein gemeinsamer apokalyptischer Kampf zum Wohle der Allgemeinheit gegenübergestellt. Erst nachdem der finale Kampf gewonnen ist, findet die Gemeinschaft wieder zu einem friedlichen Miteinander und das Zusammenleben erscheint in vollkommener Harmonie: »Jedes Dorf, jeder Ort, jeder Bezirk wird restauriert./ Seit Jahren wurde kein einziger Mord mehr registriert« (*Kollegah* 2016a: 11:56 min).

Das modern-antisemitische Narrativ in »Apokalypse« bietet darüber hinaus ideologische Anknüpfungspunkte zur Gemeinschaftsideologie des Islamismus, dem ebenfalls eine Dichotomie von Gemeinschaft und Gesellschaft zugrunde liegt und der als projektiver Abwehrmechanismus gegenüber der Moderne funktioniert (vgl. Marz 2014: 187; Grunberger/Dessuant 2000: 300). Die Gemeinschaft wird dabei als natürlich, traditionell und verbindend, die moderne Gesellschaft hingegen als abstrakt und zersetzend wahrgenommen. Wie in »Apokalypse« werden gesellschaftliche Zersetzungsprozesse der Moderne mit dem Jüdischen

in Verbindung gebracht, auch, indem eine Territorialisierung des Kampfes zwischen Gut und Böse auf den Jerusalemer Tempelberg, die heiligste Stätte des Judentums und drittheiligste Stätte des Islams, vollzogen wird. Das zuvor mit der Kontrolle, Unterdrückung und Dezimierung der Weltbevölkerung beauftragte Jüdische – also die gemeinschaftszersetzende Kraft – wird im letzten Akt *Eden* in logischer Konsequenz nicht mehr als Teil des friedlichen gemeinschaftlichen Zusammenlebens erwähnt (vgl. *Kollegah* 2016a: ab 11:40 min). Durch eine Bücherverbrennung am Ende von »Apokalypse«, in der die Bücher der schwarzen Magie vernichtet werden sollen, wird das kulturelle Reinigungsbestreben symbolisch illustriert. Da das Böse zuvor als jüdisch markiert wurde, drängt sich eine bewusste Parallelisierung mit der vom NS-Regime orchestrierten öffentlichen Bücherverbrennung im Mai 1933 auf.

In seiner metaphorischen Deutung des Kampfes zwischen Gut und Böse beschreibt *Kollegah* den urbanen Raum als böses, feindseliges sowie von Dämonen beherrschtes Terrain⁴² und setzt diesem im letzten Akt *Eden* traditionelle, dörfliche Strukturen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens idealisierend gegenüber. Die naturromantische Gegenüberstellung der industriell verkommenen und – durch die Dämonen in Person des teuflischen Bankers – vom Bösen beherrschten Großstadt auf der einen und der friedlichen Dorfgemeinschaft auf der anderen Seite erfolgt visuell in der Kontrastierung von dunklen, hauptsächlich in schwarz-weiß gehaltenen Großstadtbildern in Akt I *Postapokalypse* sowie Akt III *Showdown* und bunten, farbenfrohen Landschaftsaufnahmen im letzten Akt *Eden*. Darin wird die naturromantische Bildsprache in Akt IV *Eden*, die lediglich Landschaftsaufnahmen und keine urbanen Räume mehr zeigt, textlich unterstützt: »Jede Gegend hier erblüht, es gibt Fische auf den Weltmeer'n, Früchte auf den Feldern, der Planet wird wieder grün!« (ebd.: 12:03 min). In der idealisierenden Betonung des natürlichen Lebens in Dorfstrukturen wird die Überlegenheit und Prädestination der eigenen Gemeinschaft illustriert. Im manichäischen Kampf mit dem mit dem Jüdischen assoziierten Bösen (vgl. Pohl 2010: 54), in der Entgegensetzung von Gesellschaft und Gemeinschaft als Ordnungskonzept (vgl. Salzborn 2010: 339 f.) sowie im Antiurbanismus bzw. in der agrarromantischen Betonung des natürlichen, dörflichen und friedfertigen Gemeinschaftslebens (vgl. Puschner 2010: 338 ff.) wird *Apokalypse* in Akt III *Showdown* und insbesondere in Akt IV *Eden* über das antijudaistisch-antisemitische Narrativ in Akt II *Die alten Mysterien* hinaus um gemeinschaftsideologische Reinigungsfantasien erweitert.

42 So wird der urbane Raum in Akt III *Showdown* wie folgt beschrieben: »Schon seh ich die Stadt rauchverhangen vor mir/ Seh, wie dunkle Wesen die Hausfassaden umspielen/ während dumpfe Schläge wie Hauptschlagadern pulsieren./ Mystische Szenen, eine verwüstete Gegend/ voll mit übelst düsteren Schemen und wütenden Schlägen eines stürmischen Bebens« (*Kollegah* 2016a: 08:00 min).

Von der City of London nach Ostjerusalem – Juden, Geld und Israel

Die dunkle Magie wird von Beginn an von grausamen Machthabern oder Machteliten, deren Ziel die Ausbeutung einer schwachen Mehrheit ist, als Herrschaftsinstrument missbraucht. Somit äußert sich die destruktive Wirkung der dunklen Kraft dadurch, dass sie als Mittel zur Ausbeutung und Machterweiterung fungiert, die im weiteren Verlauf in ein Elitenbündnis mündet. In der kreislaufparadigmatischen Geschichtsschreibung reproduzieren sich die Machteliten über Jahrhunderte hinweg, um die globale Wirtschaftsmacht untereinander aufzuteilen. Nachdem die Schaltstelle des Bösen, die vom Zyklopen als Stellvertreter der Dämonen verwaltet wird, zunächst noch abstrakt dargestellt wird und nicht zu verorten ist, erfolgt im letzten Akt des Videos eine konkrete geografische Zuordnung der vom Bösen kontrollierten Machtzentren: Ostjerusalem und der Londoner Finanzdistrikt, die sogenannte *City*. Dabei wird eine semantische Verbindung hergestellt zwischen einem Befreiungskampf in Ostjerusalem,⁴³ das als heiliger Ort für Jüd:innen, Christ:innen und Muslim:innen und mit seinem umstrittenen Status im arabisch-israelischen Konflikt eine in zweifacher Hinsicht bedeutsame Symbolik birgt, und einer – wenn auch gesichtslosen, also abstrakten – personifizierten Wirtschaftsmacht, die ebendiese »Übermacht auf dem Tempelberg« (*Kollegah* 2016a: 09:37 min) von einem zentralen Knotenpunkt im globalen Finanzhandel aus (City of London) anführt.

Ein Banker, der als »Kopf der Dämonen« (ebd.: 10:34 min) ausgewiesen wird, »beschwört die strömende Höllenarmee« (ebd.: 10:00 min) im finalen Kampf zwischen Gut und Böse. Als Herrscher über das Finanzwesen, über Ostjerusalem und damit über die gesamte Menschheit muss der dämonisierte, gesichtslose Banker – der Teufel im Anzug – als Personifikation der Macht des Bösen in letzter Konsequenz beseitigt werden, um eine Vergemeinschaftung in Weltfrieden wieder zu ermöglichen. In der semantischen Verknüpfung einer sakralen Schlacht um Ostjerusalem mit dem Kampf gegen die dunkle Macht im Finanzwesen offenbaren sich ideologische Parallelen zu islamistischen Weltdeutungen, deren zentraler Bestandteil der Antisemitismus ist (vgl. Salzborn 2018: 116 ff.). Durch einen regressiven Antimodernismus sowie eine verschwörungsideologische Widerspruchsverarbeitung abstrakter gesellschaftlicher Prozesse inkorporiert der Islamismus grundlegende Kernelemente eines antisemitischen Welterklärungsmodells (vgl. Marz 2014: 87 f.). Islamistische Denker und Gruppierungen beziehen sich in ihrer Agitation häufig auf antisemitische Verschwörungserzählungen (vgl. Holz 2005: 27), in denen Jüd:innen »die Macht des Geldes und die

43 Die visuelle Darstellung bezieht sich auf das moderne Jerusalem.

Kräfte der Auflösung und Entwurzelung, der Entmoralisierung und Individualisierung« (ebd.) verkörpern.

In *Kollegahs* »Apokalypse« werden die weltweiten Ausbeutungsverhältnisse durch die gesichtslosen und somit abstrakten Figuren des Bankers sowie des (jüdischen) Teufels personalisiert, denen das weltumspannende Wirtschaftssystem als Unterdrückungsinstrument dient. So korreliert die sowohl antijudaistische als auch modern-antisemitisch umrahmte Erlösungserzählung in »Apokalypse« mit einer spezifischen Darstellung globalökonomischer Machtverhältnisse, die in erster Linie einer personalen Herrschaft unterliegen. *Kollegah* knüpft damit an bereits zuvor getätigte Aussagen an, in denen er einer kleinen, elitären Gruppe die Kontrolle über das weltweite Finanzwesen zuweist (vgl. *Kollegah* 2014). In »Apokalypse« rekurriert er nun ein weiteres Mal auf den antisemitischen Mythos der Rothschild-Dynastie.⁴⁴

Eine antisemitische Erlösungserzählung im Gangsta-Rap-Gewand

In »Apokalypse« beschreibt *Kollegah* einen metaphysischen Dualismus zwischen Gut und Böse. In der deterministischen Geschichtsschreibung wird das Jüdische auf unterschiedliche Weise mit dem Bösen in Verbindung gebracht. Erst die Vernichtung des jüdischen Bösen, das im Verlauf der Geschichte als »metaphysisches Prinzip« (Sartre 2017: 27) erscheint, kann die gesamte Menschheit erlösen. In der Zusammenführung unterschiedlicher Verschwörungsmymen zu einer konspirationistischen Großerzählung fungiert der Antisemitismus, genauer die Behauptung einer jüdischen Weltverschwörung, als zentraler Referenzpunkt. Neben seinen eklektischen Bezugnahmen auf islamische und christliche Erzählungen schöpft *Kollegah* aus einem jüdenfeindlichen Mythenhaushalt (Verweis auf den Rothschild-Mythos, der Jude als Teufelsdiener). Darüber hinaus greift er in seiner Darstellung globaler Herrschaftsverhältnisse auf Ideologiefragmente des modernen Antisemitismus zurück (regressive Gemeinschaftskonstruktionen und Reinigungsfantasien, semantische Verknüpfung Ostjerusalems mit dem internationalen Finanzhandel). Mit einer manichäischen Weltdeutung, einer Personalisierung des Bösen durch den Juden sowie mit der Betonung homogener, identitärer Kollektive bedient »Apokalypse« die zentralen Strukturprinzipien des modernen Antisemitismus (vgl. Beyer 2015: 576).

Somit handelt es sich bei »Apokalypse« um ein Beispiel für die popkulturelle Aufarbeitung von historisch tradierten Verschwörungserzählungen und -my-

⁴⁴ Die Rothschild-Dynastie wird in »Apokalypse« als eine von 13 Familien genannt, die die Welt kaufmännisch lenken (vgl. *Kollegah* 2016a). Zur Bedeutung des antisemitischen Rothschild-Mythos im deutschsprachigen Gangsta-Rap siehe Kapitel 7.2.

then im deutschsprachigen Rap. Damit knüpft Kollegah an eine kulturhistorische Tradition apokalyptischer Erzählungen im Rap an (vgl. Werner 2007: 249 ff.), erweitert die heilsgeschichtlichen Endzeitfantasien jedoch um judenfeindliche Mythen und antisemitische Deutungspotenziale. Zwar weicht *Kollegah* in »Apokalypse« von einigen genretypischen Erzählungen des Gangsta-Rap ab, aber dennoch finden sich darin genretypische Narrative, darunter die hypermaskuline Selbstinszenierung (siehe Kapitel 5.4) oder die dichotome Einteilung der sozialen Umwelt in oben und unten (siehe Kapitel 5.1). Aufgrund der mystisch und religiös aufgeladenen, irreversiblen Entgegensetzung von Gut und Böse handelt es sich bei »Apokalypse« um eine Überzeichnung bzw. Transformation eines solchen Gesellschaftsbildes in eine manichäische Weltdeutung, die – wenn auch weniger stark überzeichnet – einer Vielzahl von sozialkritischen Liedern des Gangsta-Rap zugrunde liegt (siehe Kapitel 8.3).

10.2.3.2 Ein Rapper auf Mission: »Kollegah in Palästina«

»Ich sehe das Leben manchmal wie so ein Videospiel. Ich versuche mich aus der Third-Person-Perspektive zu sehen. Wie so ein Held in einem Spiel. Und ich versuche mich zu steuern, wie ich es gerne hätte von einem Held. Auch in einem Film oder so. Dass er die richtigen Entscheidungen trifft. Dass er seinen Prinzipien treu bleibt, egal was kommt.«
(*Kollegah* im Interview mit Leon Lovelock 2018: ab 15:00 min)

Nur zwei Wochen nach Erscheinen des Musikvideos »Apokalypse«, in dem *Kollegah* Ostjerusalem zur überzeitlichen Konfliktzone zwischen Gut und Böse erklärte, veröffentlichte der Rapper auf seinem YouTube-Kanal den Film »Kollegah in Palästina« (2016). Während er in »Apokalypse« einen fiktionalen Heldenmythos konstruiert, inszeniert sich der Rapper in »Kollegah in Palästina« ein weiteres Mal als heroischer Kämpfer für die gute Sache im Nahen Osten. Der Film begleitet ihn auf einer Reise in die palästinensische Stadt Ramallah mit dem Ziel, sich »vor Ort ein Bild von der Situation zu machen« (*Kollegah* 2016: 1:00:28 h). »Kollegah in Palästina« ist als Dokumentarfilm inszeniert und gibt vor, einen Tatsachenbericht über die Situation der Palästinenser:innen im Konfliktgeschehen zu liefern. Im Verlauf des Films richtet sich *Kollegah* immer wieder an die Zuschauer:innen, tritt als Experte auf und nimmt Einordnungen des Gezeigten vor. Schnell wird erkennbar, dass der Rapper eine sehr eigene Sicht auf die politische Wirklichkeit vor Ort hat. Zu Beginn beschreibt er die Grundzüge des Konfliktes wie folgt: »Die jüdische Bevölkerung fühlt sich natürlich auch bedroht, lebt unter Paranoia. Weil die Palästinenser natürlich nichts zu verlieren haben. Hier [in Israel, Anm. d. Verf.]

ist alles voll auf Paranoia und Angst. Deswegen gibt es hier auch überall Kontrollen, diese Wachtürme. Soldaten an jeder Ecke« (*Kollegah* 2016: 3:00 min).

Dass diese israelischen Sicherheitsmaßnahmen im Zuge eines jahrzehntelangen Konflikts mit palästinensischen Gruppierungen etabliert und teils in Reaktion auf Terrorwellen – allen voran der Zweiten Intifada (siehe Kapitel 10.1.3) – implementiert wurden, erwähnt der Rapper nicht. Stattdessen verbreitet *Kollegah* Falschinformationen über sicherheitspolitische Maßnahmen. Deutlich wird dies an seiner Beschreibung der Sperranlage, die die israelische Regierung unter dem damaligen Ministerpräsidenten Ariel Scharon 2003 in Reaktion auf die anhaltende terroristische Gewalt durch palästinensische Gruppierungen errichten ließ (vgl. Schäuble/Flug 2008: 123 ff.). Unter dem Eindruck zahlloser Selbstmordattentate während der Zweiten Intifada sollte die Sperranlage die Westbank vom israelischen Kernland abtrennen und so die Einreise von palästinensischen Terrorist:innen erschweren (ebd.).⁴⁵ Bis zur gemeinsamen Grenze Israels mit Jordanien nördlich und südlich der Westbank besteht die insgesamt knapp 760 Kilometer lange Anlage hauptsächlich aus einem Sicherheitsstreifen und einem mit Stacheldraht gesicherten Grenzzaun (ebd.). Auf einem 30 Kilometer langen Teilstück in einem dicht besiedelten Gebiet östlich von Jerusalem bildet sie eine etwa acht Meter hohe Mauer. Ohne jeglichen Hinweis auf den Entstehungskontext und die sicherheitspolitische Bedeutung der Sperranlage für den jüdischen Staat behauptet *Kollegah*: »Diese Mauer ist übrigens nicht gradläufig, sondern die kesselt quasi das palästinensische Autonomiegebiet ein, wie so ein Kreis. Also ist eigentlich quasi wie eine Gefängnismauer« (*Kollegah* 2016: ab 4:00 min).

Inmitten der äußerst komplexen Konfliktsituation im Nahen Osten verzichtet *Kollegah* auf eine kritische Einordnung des Gezeigten. Stattdessen wird der Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern in einer undifferenzierten und tendenziösen Freund-Feind-Konstruktion präsentiert. Besonders deutlich wird die Kontrastierung der absoluten Unschuld von Schwachen mit der dargestellten hochtechnologisierten israelischen Grausamkeit (vgl. *Kollegah* 2016: 0:29:13 h) in einer Szene, in der *Kollegah* vor einem Checkpoint auf einen minderjährigen Jugendlichen trifft, der ihm Raketenballons verkauft (ab 0:47:05 h), beim Gespräch mit einem Beduinenjungen (ab 0:30:07 h), beim Besuch einer Behinderteneinrichtung (ab 0:35:05 h) oder beim Interview mit einem blinden palästinensischen Mann (vgl. *Kollegah* 2016: 0:59:30 h). *Kollegah* zeigt fast ausschließlich Männer und vor allem die Schwachen der palästinensischen Zivilbevölkerung (Kinder, Menschen mit Behinderung, Alte), die sich der permanenten israelisch-militärischen Aggression gegenübersehen. Unterlegt werden die Darstellungen mit düsteren Hip-Hop-Beats und Schussgeräuschen.

45 Zur öffentlichen Kritik an dem Verlauf der Sperranlage vgl. Schiffer 2022.

Der Rapper nimmt dabei die Rolle des Beobachters und Helfers zugleich ein. Auffällig ist zudem, dass der Film einen besonderen Fokus auf palästinensische Kinder als zentrale Leidtragende des Konflikts richtet. In seinen begleitenden Aussagen hebt Kollegah dies zusätzlich hervor wie etwa in einer Ansprache, die er an das Publikum eines palästinensischen Fernsehsenders richtet:

»I would like to say to the Palestinian crowd: You don't have to lose the moral. You have to stand together. Never give up. Never lose faith. Because, they can take houses. They can take children from you. They can take everything from you. But it if you don't lose the faith in your heart, they can't take it. So don't let them destroy you! Don't let them destroy the kids! That's what I want to say.« (Kollegah 2016: ab 47:50 min)

Am Ende sinniert *Kollegah* in einem etwa achtminütigen Monolog über die Intention seines Filmes. Anlass für das Filmprojekt seien die deutschen »Mainstreammedien«, die *Kollegah* zufolge keine realitätsbezogene Berichterstattung über den arabisch-israelischen Konflikt betrieben: »Ihr wisst selber, wie es ist: Klar ist Palästina nicht das einzige Krisengebiet auf der Welt, aber die Mainstreammedien in Deutschland betreiben relativ wenig Real Talk darüber. Man hat nicht so wirklich ein Bild darüber was geht wo ab, wenn man sich nicht intensiv im Internet schlau macht« (Kollegah 2016: ab 1:11:30 h). *Kollegah* bedient sich dabei einer tradierten Formel des Hip-Hops, die als Chiffre für das authentische Sprechen fungiert: *Real Talk* (siehe Kapitel 5.2.1). Damit verknüpft *Kollegah* das antiisraelische Phantasma eines angeblichen Kritikverbots gegenüber Israel mit einem über die amerikanische Hip-Hop-Kultur verbreiteten Medienbild.

Den Vorwurf, sein Film habe vor allem der Werbung für sein wenige Tage später erschienenes Album »Imperator« (Dezember 2016) gedient, wies *Kollegah* mit der Begründung zurück, dass er mit der Thematisierung des Leids der Palästinenser:innen gegen einen Common Sense der deutschen »Mainstreammedien« agiere:

»Und auch an die *Hater* jetzt: Klar, die *Hater* gibt es immer, die sagen »Der macht das für *Promo!*« usw. Ist auch ok, könnt ihr schreiben. Im Endeffekt passiert ja trotzdem was und die Leute haben ein Lächeln im Gesicht. Das ist im Endeffekt die Hauptsache. Trotzdem, nur damit ihr euch am Ende nicht schämt, vielleicht nochmal als Gedankenanstoß und auch mal zum Verständnis, ja: Also mit so einer Nummer hier mache ich mir in Deutschland mehr Feinde als Freunde. Wer so ein bißchen weiß, wie die deutsche Medienmainstreamlandschaft [sic] funktioniert, der weiß, dass ich mich gerade mit einer Palästina-Israel-Nummer relativ unbeliebt mache. Das ist also ein Karriereschaden, ein potentieller, den ich in Kauf nehme.« (Kollegah 2016: ab 1:14:05 h)

Indem *Kollegah* darauf verweist, dass er seinen Erfolg als Künstler durch eine klare Positionierung gegen die angeblich voreingenommenen Mainstreammedien gleichsam freiwillig gefährde, lässt er sein Engagement für die Sache der Palästinenser:innen als besonders mutig und ehrbar erscheinen. Das bereits im Inter-

view mit dem Portal *TV StrassenSound* behauptete Tabu jeglicher Kritik an Israel (siehe Kapitel 8.4.1) bricht *Kollegah* mit seiner Palästina-Dokumentation publikumswirksam und spricht sich an deren Ende selbst vom Antisemitismusvorwurf frei:

»Und wer mich jetzt hier irgendwie als Antisemit bezeichnen will – und das ist immer relativ schnell passiert in Deutschland – ich sag euch ganz ehrlich: ich hab hier Juden gesehen, orthodoxe Juden, die haben genauso gegen das zionistische System protestiert und demonstriert und sind genauso abgefickt wie die Palästinenser. Deshalb lasst diesen Vorwurf bitte.« (*Kollegah* 2016: ab 1:15:00 h)

Dabei hat der Film »*Kollegah in Palästina*« eine zentrale Bedeutung für die antisemitische Selbstinszenierung des Rappers, steht er doch in einem engen zeitlichen und inhaltlichen Zusammenhang mit dem antisemitischen Musikvideo »*Apokalypse*«, das nur wenige Wochen zuvor erschienen war und in dem sich *Kollegah* als Held gegen das (jüdische) Böse im Nahen Osten inszeniert hatte. Neben »*Apokalypse*« wird der Film »*Kollegah in Palästina*« durch ein weiteres Musikvideo gerahmt: Zehn Tage nach Erscheinen des Filmes veröffentlichte *Kollegah* das Musikvideo »*Fokus*« (2016), das mehrere Szenen aus »*Kollegah in Palästina*« enthält (vgl. *Kollegah* 2016b). Dazu rappt er:

»[Part I]

Noch immer fokussiert, ich werd' morgens schon um 4
Im Tourbus zu 'ner Show kutschiert und hochdotiert honoriert
Ihr könnt weder Flow kopier'n noch habt ihr meinen Fokus
Bitch, das ist kein nine-to-five-jobben bis Büroschluss
Sondern twentyfour-seven, seit Jahren keinen Urlaubstag
Pure Entschlossenheit in den Adern meiner Blutlaufbahn
Von der Booth zum Tourauftakt – ich bin nie im Geld geschwomm'n
Hab niemals irgendwas von der Welt bekomme'n, ich hab's mir selbst genommen
Yeah, und ich kam weit bis heute Stand auf unzähligen Bühnen und am Grab eines Freundes
Zeit ist vergänglich und das kostbarste Gut
Doch der Teufel will zerstören, was Gott alles schuf
Lang bevor die Hallen voll war'n und das Rappen sich lohnte
War ich im Underground on fire, so wie Höllendämonen
Doch langsam nahm der Plan Gestalt an wie der Erzengel Gabriel
Kriegerherz unter dem Nerzmantelkragenfell!

[Hook/Refrain]

Setz mich aus, irgendwo auf dem Globus
Ich bin der, der aus dem Nichts ein Imperium hochpusht
Fokus! Fokus!
Stehe morgens auf, direkt Übernahmemodus
Setz mich aus, irgendwo auf dem Globus

Ich bin der, der aus dem Nichts ein Imperium hochpusht
Fokus! Fokus!
Stehe morgens auf, direkt Übernahmemodus

[Part II]

Alles erreicht, doch ich scheiß' drauf, dass ich raptechnisch der König bin
Raperfolge sind für mich nur Treppenstufen zu was Größerem
Denn um was zu verändern, braucht man Reichweite und Geld
Wenn jeder sagt: 'Wir können nichts tun!', dann scheitert diese Welt
Eiskalte Menschen, hart wie steinerne Wände
Herrschen über diesen Erdball mit eisernen Händen
Sie kenn'n keinerlei Grenzen
Und vernichten all die, die jemals bereit war'n, zu kämpfen
Es wird Zeit, sie zu bremsen!
Ah, und komm mir nicht mit ›Verschwörungstheorien!‹
Auf dieser Welt sieht man so viel Zerstörung wie noch nie
Hör auf mich und sieh, wie sie Urwälder verbrennen
Naturvölker verdrängen und in Flutwellen ertränken
Und weil kaum einer Geld oder Finanzen versteht
Versklaven sie die Welt durch das moderne Bankensystem
CFR und Bilderberger schmieden radikale Pläne
Für die maximale Höhe ihrer Kapitalerträge
Krieg nach Hegel'scher Dialektik um paar Zentimeter Erde
Als ob nicht genug Platz für jede Menschenseele wäre
New-World-Order, doch ich kämpf' für diese sterbende, kranke Welt
Kriegerherz unter dem Nerzmantelkragenfell!«
(*Kollegah* – »Fokus«, 2016)

Während *Kollegah* in der ersten Strophe den eigenen Aufstieg als Rapper und Unternehmer beschreibt, richtet er seinen Blick im zweiten Teil des Liedes auf die Missstände dieser Welt. Verursacher der Krisen, Umweltzerstörungen und Kriege seien »eiskalte Menschen«, die über alle Grenzen hinweg mit brutalen Mitteln und mithilfe des Finanzsystems die Welt kontrollieren: »Herrschen über diesen Erdball mit eisernen Händen/ Sie kenn'n keinerlei Grenzen/ Und vernichten all die, die jemals bereit war'n, zu kämpfen/ Es wird Zeit, sie zu bremsen! [...] Und weil kaum einer Geld oder Finanzen versteht/ Versklaven sie die Welt durch das moderne Bankensystem«. Nachdem *Kollegah* die verschwörerische Machtelite zunächst vage mit »sie« umschreibt, greift er zum Ende des Liedes auf die verschwörungsideologischen Codes »CFR«, »Bilderberger« und »New World Order« zurück (siehe Kapitel 8.2).⁴⁶ Eine deutliche antisemitische Aufladung erfährt das

⁴⁶ Zur Bedeutung von *CFR*, *Bilderbergern* und *New World Order* in modernen Verschwörungsideologien vgl. Kuzmick 2003: 123 f.

Musikvideo insbesondere durch das Text-Bild-Verhältnis. Indem der Rapper die verschwörungsideologischen Liedzeilen mit Aufnahmen aus seinem Film »Kollegah in Palästina« kontrastiert, eröffnet er antisemitische Rezeptionsangebote. So sind bei den Textzeilen »Eiskalte Menschen, hart wie steinerne Wände« und »Und komm mir nicht mit ›Verschwörungstheorien!‹/ Auf dieser Welt sieht man so viel Zerstörung wie noch nie« jeweils Aufnahmen der israelische Sperranlage zu sehen. Während der Zeilen »Sie kenn'n keinerlei Grenzen/ Und vernichten all die, die jemals bereit war'n, zu kämpfen/ es wird Zeit, sie zu bremsen!« wird eine Filmszene gezeigt, in der ein palästinensischer Mann von Schussverletzungen berichtet, die er sich in einer Auseinandersetzung mit israelischen Soldaten zugezogen habe. Zudem werden Aufnahmen von *Kollegah* mit palästinensischen Kindern sowie bei der Betrachtung der israelischen Sperranlage mit folgender Textzeile verbunden: »Und weil kaum einer Geld oder Finanzen versteht/ Versklaven sie die Welt durch das moderne Bankensystem/ CFR und Bilderberger schmieden radikale Pläne/ Für die maximale Höhe ihrer Kapitalerträge« (vgl. *Kollegah* 2016b: ab 1:30 min). Durch die Verknüpfung der verschwörungsideologischen Welterklärungen im Liedtext mit einzelnen Filmsequenzen aus »Kollegah in Palästina« wird der Eindruck erweckt, dass Israel mit der weltbeherrschenden, grausam agierenden Machtelite kollaboriert. Während die angeblichen Verursacher des beschriebenen Übels im Liedtext abstrakt beschrieben werden, konkretisiert sich das Feindbild durch das Text-Bild-Verhältnis und manifestiert sich im jüdischen Staat.

10.2.3.3 Ein antisemitischer Legitimationsdiskurs

»Die Tatsache, dass in meinen bislang 13 Jahren Musikkarriere nie der Vorwurf des Antisemitismus auch nur im Raum stand und dies erstmalig ausgerechnet jetzt, kurz nach meiner Wohltätigkeitsreise in Palästina geschieht, mutet sonderbar an, jedoch will ich hier keinen Zusammenhang unterstellen« (*Kollegah* 2017). Diese Zeilen schrieb *Kollegah* in einem offenen Brief an Daniel Neumann, den Geschäftsführer des Landesverbandes der Jüdischen Gemeinden in Hessen, und schlug ihm vor, die Vorwürfe der Gemeinden in einer gemeinsamen Veranstaltung zu diskutieren.⁴⁷ *Kollegah* wertete die Kritik am antisemitischen Gehalt seiner Musikvideos und seiner Aussagen als haltlosen Vorwurf und illegitime Re-

47 Der Brief war an den Oberbürgermeister und die Stadtverordnetenversammlung von Offenbach adressiert und führte in seiner Kritik an *Kollegah* fünf Zitate an. Eines der dafür herangezogenen Zitate (»Ich leih dir das Geld, doch nie ohne 'nen jüdischen Zinssatz mit Zündsatz«) stammt vom Rapper *Favorite* aus dem gemeinsamen Lied »Sanduhr« (2014) (vgl. Zentralrat der Juden et al. 2017). Zum Antisemitismus bei *Favorite* siehe Kapitel 6.3.

aktion auf sein Engagement in Palästina und seine antizionistischen Positionen. Außerdem habe er Neumann vorgeschlagen, »eine gemeinsame wohltätige Aktion speziell für hilfsbedürftige Juden zu starten, um zusammen auch gerade für unsere Jugend ein echtes Zeichen gegen Antisemitismus zu setzen« (ebd.). Auch habe er den Repräsentanten der jüdischen Gemeinde »zu einer Diskussionsrunde über das Thema im Sinne eines interkulturellen Austauschs« eingeladen (ebd.). Jenes Angebot, gemeinsam ein »echtes Zeichen gegen Antisemitismus« zu setzen, ist eine im Legitimationsdiskurs häufig auftretende semantische Figur. Die vorgeblich gute Absicht, selbst gegen den Antisemitismus vorgehen zu wollen, dient der Selbstlegitimierung und Betonung der eigenen Integrität im Diskurs (vgl. Betzler/Glittenberg 2015: 80) – eine Strategie, die auch von rechtsextremen Akteuren verfolgt wird (vgl. Grimm/Kahmann 2017: 51 ff.).

Nach der Veröffentlichung von »Kollegah in Palästina« begrüßten Vertreter des deutschsprachigen Gangsta-Rap *Kollegahs* Engagement (vgl. *Peter Backspin* 2016).⁴⁸ Außerhalb der Rap-Szene stieß der Film sowohl auf Zustimmung als auch auf Kritik. Während das Boulevardmagazin *Gala* die Reise des Rappers als »starke Aktion« (*Gala* 2016) lobte und dessen (Selbst-)Darstellungen unkritisch übernahm,⁴⁹ kommentierte Sibylle Berg in ihrer Kolumne auf *Spiegel online* kritisch: »Kollegah bekommt Street Credibility, und die jungen Fans werden mit Vorurteilen gegen Israel bis zur Hutschnur gefüttert« (Berg 2016). Die öffentliche Kritik schien *Kollegah* in der Annahme zu bestätigen, die deutschen Medien wollten ihn wegen seines humanitären Einsatzes für die Menschen in Palästina zum Schweigen bringen. Die von jüdischen Organisationen geforderte Absage seines Konzerts auf dem Hessentag 2017 betrachtete der Rapper als Teil einer Kampagne gegen ihn (vgl. Nehls 2017).

10.3 Zwischenfazit

Seit der Entstehung und Etablierung des Gangsta-Rap Anfang der Nullerjahre thematisieren dessen Akteure auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlicher Intensität den Konflikt zwischen Israelis und Palästinenser:innen. Bezugnahmen dieser Art umfassen sowohl Formen der Identifikation und Solidarisie-

48 Eine Ausnahme bildete der Rap-Journalist und politische Aktivist Marcus Staiger, der in seiner Filmkritik zum Teil selbst israeldämonisierende Äußerungen vermittelt, etwa in seiner Beschreibung der israelischen Checkpoints als »eine der ekelhaftesten Erfindungen der Menschheitsgeschichte« (Staiger 2016).

49 Weiter schrieb *Gala*: »Er [*Kollegah*, Anm. d. Verf.] packt auch selbst mit an, hilft beim Aufbau einer Schule oder besucht ein Flüchtlingsheim, spricht dort mit Verantwortlichen und Bewohnern. In vielen Szenen ist er sichtlich bestürzt über die vorherrschenden Verhältnisse« (*Gala* 2016).

rung mit den Anliegen der Palästinenser:innen als auch Feindseligkeiten gegenüber Israel. In der zweiten Hälfte der Nullerjahre war es vor allem *Massiv*, der seine palästinensische Familienbiografie in Texten thematisierte und die muslimisch-palästinensische Identität in seiner Selbstinszenierung ostentativ herausstellte. Seit den 2010er Jahre griffen auch andere Rapper den arabisch-israelischen Konflikt vermehrt auf, wobei sich eine Verlagerung von der Text- auf die Bildebene beobachten lässt. In den meisten Fällen fungieren die Musikvideos als Bebilderung der Liedtexte, die das Leid der palästinensischen Zivilbevölkerung in den Mittelpunkt rücken. In einigen Ausnahmen wie dem Musikvideo »Parallelen« (2012) von *Celo & Abdi feat. Haftbefehl* oder »Fokus« (2016) von *Kollegah* verstärkt die Bildsprache des Musikvideos die antisemitische Konnotation der Texte. Während bei *Celo & Abdi feat. Haftbefehl* bereits auf der Textebene manichäische Weltdeutungen vermittelt und bei *Kollegah* verschwörungsideologische Narrative artikuliert werden, erhalten beide Lieder über das Text-Bild-Verhältnis der Musikvideos eine zusätzliche israelfeindliche und antisemitische Rahmung.

Die Auseinandersetzung mit dem Konflikt zwischen Israelis und Palästinenser:innen changiert zwischen schlagwortartigen Bezugnahmen in einzelnen Textzeilen und einer ausführlicheren Thematisierung in ganzen Liedern, bei denen der arabisch-israelische Konflikt als Projektionsfläche für globale Missstände fungiert. Die wiederkehrende Parole »Free Palestine« mitsamt ihren Abwandlungen ebenso wie die positiven Bezugnahmen auf die Intifada – und dem damit untrennbar verbundenen antisemitischen Terrorismus gegen israelische Zivilist:innen – sind Ausdruck einer Normalisierung israelfeindlicher Positionierungen. Die im Laufe der Nullerjahre etablierte antiisraelische Grundhaltung – vermittelt durch bekannte Genre-Vertreter – entwickelte sich in der ersten Hälfte der 2010er Jahre zu einer ausgeprägten Israelfeindschaft weiter. Seit Mitte der 2010er Jahre hat sie sich weiter radikalisiert.

Ausdruck fand diese Radikalisierung in einer Vielzahl an Motiven des israelbezogenen Antisemitismus, die zwischen 2013 und 2017 die Darstellungen des jüdischen Staates im deutschsprachigen Gangsta-Rap dominierten. In dieser Zeit nahm nicht nur die Zahl der Veröffentlichungen zu, die Bezüge zum arabisch-israelischen Konflikt aufweisen – die Texte wurden zugleich auch aggressiver und deutlich israelfeindlicher. Neben einer Dämonisierung und Delegitimierung des jüdischen Staates finden sich vermehrt Lieder, in denen prominente Genre-Vertreter wie *Haftbefehl*, *Celo & Abdi*, *Sinan-G*, *Bushido* oder *Massiv* Gewalt- und Vernichtungsfantasien gegenüber Israel sowohl implizit als auch explizit äußern. Dies manifestiert sich beispielsweise in der Selbstidentifikation mit antisemitischen Terrorgruppen oder mittels einer antiisraelisch-antisemitischen Bildsprache in Musikvideos. Besonders deutlich wird dies bei *Fard & Snaga*, die zum bewaffneten Kampf gegen Israel aufrufen und dies mit autoritären

Gemeinschaftsvorstellungen verknüpfen. Mit Blick auf die Verherrlichung des islamistischen Terrorismus sticht der Frankfurter Rapper *SadiQ* deutlich heraus. Zentrales Element seiner Selbstinszenierung ist eine Glorifizierung des islamistischen Terrorismus, die explizit eine Idealisierung der antisemitischen Anschläge in Paris 2015 und eine Verhöhnung der Terroropfer umfasst.

Auch bei *Massiv* finden sich affirmative Bezüge zum islamistischen Terrorismus, die sich vor allem in einer Verherrlichung islamistischer Gewalt ausdrücken. Daneben finden sich zahlreiche Lieder, die den arabisch-israelische Konflikt – ausgehend von *Massivs* familienbiografischer und identitär aufgeladener Verbindung zum Konflikt – thematisieren. Anders als andere Rapper richtet *Massiv* seine Palästinasolidarität indes nicht immer explizit gegen Israel. Immer wieder stellt er das Leid der palästinensischen Zivilbevölkerung in den Mittelpunkt seiner Lieder, Musikvideos und öffentlichen Äußerungen. Dabei kommt es nicht selten zu einer Übernahme von Motiven des islamistischen Terrorismus wie etwa einer Romantisierung und Verherrlichung des Märtyrertodes im Kampf gegen Israel. Darüber hinaus verbreitete *Massiv* in den vergangenen Jahren sowohl Falschinformationen als auch antisemitische Verschwörungserzählungen über Israel.

In wesentlich ausgeprägterer Form finden sich Motive des israelbezogenen Antisemitismus bei *Kollegah*. Besonders deutlich wird dies im Musikvideo »Apokalypse«, das unterschiedliche Manifestationen der Judenfeindschaft inkorporiert – allen voran Elemente der antijudaistischen Mythologie, gemeinschafts-ideologische Reinigungsvorstellungen sowie konspirationistische Narrative über einen angeblich jüdischen Einfluss im internationalen Finanzhandel. Zudem setzt er die antijudaistischen und antisemitischen Ideologiefragmente in »Apokalypse« in einen geografischen Kontext zum arabisch-israelischen Konflikt, in dem er Ostjerusalem als Schauplatz der finalen Schlacht gegen das Böse inszeniert. Das antisemitische Musikvideo »Apokalypse« lässt sich kaum losgelöst von *Kollegahs* propalästinensischem und antiisraelischem Aktivismus betrachten, der den Film »Kollegah in Palästina« kennzeichnet. Durch Verknüpfung von Filmszenen mit Verschwörungsnarrativen im Musikvideo »Fokus« erfährt *Kollegahs* antiisraelische Selbstinszenierung eine weitere antisemitische Aufladung.

In der Untersuchung der genrespezifischen Darstellungen des arabisch-israelischen Konflikts fällt auf, dass darin immer wieder Kinder als die Hauptleidtragenden fungieren. Diese Fokussierung auf das Kindesleid knüpft an manichäische Weltdeutungen an, die zwar die Existenz des absolut Bösen in den Mittelpunkt rücken, gleichzeitig jedoch stets einen Glauben an das absolut Gute implizieren. Gemäß dieser Wahrnehmung erscheint das Kind als der unschuldige Keim einer Gemeinschaft, der noch nicht von der Gesellschaft korrumpiert wurde und somit frei von Frevel ist. Besonders in neonazistischen Milieus dient das Motiv des Kinderschänders oder gar Kindermörders als gemeinschaftskonstitu-

ierendes Feindbild, das »lediglich der Anrufung einer ›gesunden‹ Volksgemeinschaft und somit der Konstruktion eines intakten und widerspruchsfreien Selbst gegenüber dem ›kranken‹, ›minderwertigen‹, ›gestörten‹ Anderen« dient (Wielowiejski/Rahn 2015: 204 f.) Darstellungen von Gewalt gegen Kinder emotionalisieren und stimulieren Affekte, die im äußersten Fall Formen der Gegengewalt als moralisch legitim erscheinen lassen. Die Spezifika der Straftat Mord – die im juristischen Sinne niedere Beweggründe, Heimtücke sowie die Arglosigkeit des Opfers umfassen – verstärken die Emotionalisierungsprozesse. Im antiisraelischen Aktivismus ist der Vorwurf des Kindermordes eine wiederkehrende Diskursfigur. Die auf antiisraelischen Demonstrationen geläufige Parole »Kindermörder Israel!« zielt zum einen auf eine größtmögliche Dämonisierung des jüdischen Staates (vgl. Bernstein/Diddens 2023: 19 f.) und verweist zum anderen auf eine historische Kontinuität judenfeindlicher Bilder, die bis in die Gegenwart reicht. Die antiisraelische Rhetorik und Bildsprache des Gangsta-Rap birgt das Potenzial einer Reaktivierung und Aktualisierung des jahrhundertealten antijudaistischen Motivs vom *jüdischen Kindermörder*.

Insgesamt bildet sich im deutschsprachigen Gangsta-Rap ein antiisraelischer Grundtenor ab, der – im Sinne eines (sub)kulturellen Codes – ein ganzes Bündel an Haltungen inkorporiert. Wer gegen Israel ist, so vermitteln es zentrale Protagonisten des Gangsta-Rap, ist gegen Unterdrückung, gegen korrupte, dekadente und konspirativ agierende politische und wirtschaftliche Eliten, gegen eine vermeintliche Medienmanipulation, gegen Ausgrenzung und Rassismus – und für den Islam. Verstärkt wird dies durch einen genrespezifischen Antielitismus (siehe Kapitel 8.1) und einen genreimmanenten Hang zu konspirationistischen Deutungen von Krisen und Konflikten (siehe Kapitel 8.2). Auffällig ist außerdem eine Offenheit einiger bekannter Gangsta-Rapper gegenüber islamistischen Akteuren und ihren Weltbildern. Dabei handelt es sich keineswegs um ein spezifisches Phänomen des zeitgenössischen deutschsprachigen Gangsta-Rap. Schon bei den antisemitischen Äußerungen von *Public-Enemy*-Mitglied Prof. Griff Ende der 1980er Jahre zeigte sich ein solches Zusammenwirken von Konspirationismus, Sympathien für islamistische Akteure – in diesem Fall: Louis Farrakhan – sowie einer israelfeindlichen Rhetorik (siehe Kapitel 4.1.2). Im deutschsprachigen Gangsta-Rap setzt sich dieser subkulturelle Traditionsstrang fort, differenziert sich jedoch weiter aus – nicht zuletzt durch die hohe, sich teils radikalisierende Thematisierung des arabisch-israelischen Konflikts und durch die Einbindung israelfeindlicher Positionierungen in identitäts- und migrationspolitische (Krisen-)Diskurse.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob neben ideologischen Motiven auch ökonomische Erwägungen für die Thematisierung des arabisch-israelischen Konflikts und die damit verbundene Dämonisierung Israels eine Rolle spielen. Schließlich bilden Lieder, Musikvideos und Social-Media-Aktivi-

täten zentrale Segmente der Selbstvermarktung von Gangsta-Rappern, deren Erfolg sich zunehmend an einer möglichst hohen Zahl von Onlineinteraktionen misst (allen voran *Streams*, *Likes*, *Sharing*, Kommentare etc.). Auch Veröffentlichungen, die den arabisch-israelischen Konflikt behandeln, unterliegen einer solchen Marktlogik. Dabei lässt sich beobachten, dass die antiisraelischen oder gar israelfeindlichen und antisemitischen Inhalte durchaus Teil einer unternehmerischen Praxis sind: *Kollegahs* antisemitisch konnotierte Musikvideos und Filme »Apokalypse«, »TelVision«, »Hardcore« und »Kollegah in Palästina« erschienen Ende 2016 im Abstand von wenigen Wochen – kurz vor Veröffentlichung seines Albums »Imperator«. Aber auch andere Rapper nutzen die Reichweite, die ihnen antiisraelische und antisemitische Musikvideos bieten, um Werbung für unterschiedliche Produkte zu machen. In der Bildunterschrift des Musikvideos »Palestine« (2014) wirbt *Massiv* für sein Fitnessprogramm »Prototyp«: »Komme auch ins Prototyp Team [...] Wir haben zusammen das [sic] Prototyp entwickelt Männer, um in 16 Wochen Masse aufzubauen und Fett zu verbrennen! Probiere es selbst aus und hol dir Muskeln und einen Sixpack in der kurzstmöglichen Zeit hier [...]. Auf das alle Konflikte auf unserer Erde enden! Danke für die Unterstützung« (*Massiv* 2014). Andere Rapper wie *SadiQ* oder *Fard & Snaga* werben am Ende ihrer Videos für den Verkauf von Pullovers mit palästinensischen Nationalsymbolen, *Ali Bumaye* bewirbt seine Fanbox sowie eine Konzerttournee. Dies ist Ausdruck einer Kommodifizierung der Israelfeindschaft, die im äußersten Fall auch antisemitische Positionierungen zur Ware werden lässt.

Zwar markieren die Jahre 2013 bis 2017 einen Höhepunkt in der Auseinandersetzung mit dem arabisch-israelischen Konflikt und den damit verbundenen antisemitischen Ausdeutungen. Explizite Gewaltfantasien gegen Israel finden sich jedoch auch in aktuellen Liedern. Ein Beispiel dafür ist das Lied »Havera« (2023) von *Rrezik & Shazo*, in dem es heißt: »Ich entleere das Magazin/ und sag ›Fuck Israel!‹, Bruder, ›Free Palastin!‹« (*Rrezik & Shazo* – »Havera«, 2023). Äußerungen wie diese sind Ausdruck einer im Gangsta-Rap verbreiteten israelfeindlichen Grundhaltung, die weiter fortbesteht. Mit Blick auf die Konfliktstrukturen im Nahen Osten, die Menschen immer wieder als Gelegenheitsstruktur für das Ausagieren antisemitischer Affekte dienen, ist anzunehmen, dass auch über den deutschsprachigen Gangsta-Rap weiterhin antisemitische Positionierungen, Motive und Ideologeme Verbreitung finden werden, die sich nur vordergründig gegen den Staat Israel, in letzter Konsequenz aber gegen die Existenz jüdischen Lebens als solches richten.

11. Schlussbetrachtung

Ziel dieser Arbeit war es, die Bedeutung des Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap zu analysieren und ein genrespezifisches Grundmuster antisemitischer Inhalte in den Texten offenzulegen. Gezeigt werden konnte dabei, dass über Jahrhunderte tradierte antisemitische Motive und Erzählungen auch Eingang in den deutschsprachigen Gangsta-Rap gefunden haben und von zentralen Akteuren des Genres reproduziert werden. Belegt wurde dieser Befund durch eine Vielzahl von Liedtexten und Musikvideos, Äußerungen in Interviews und in sozialen Medien sowie von politischen Initiativen prominenter Vertreter des Gangsta-Rap. Mit dem Eingang des Antisemitismus in den deutschsprachigen Gangsta-Rap setzt sich ein Traditionsstrang fort, dessen Wurzeln bis zu den Anfängen der Hip-Hop-Bewegung in den USA zurückreichen. Dass sich der Antisemitismus gerade im deutschsprachigen Gangsta-Rap zu einem Massenphänomen entwickeln konnte, lässt sich jedoch nicht im Sinne einer subkulturellen Pfadabhängigkeit als reine Fortentwicklung seines US-amerikanischen Vorläufers erklären: Zu komplex sind die Aneignungsprozesse mit Blick auf Narrationen, Stilmittel und Inszenierungspraktiken des Gangsta-Rap, die in den USA unter bestimmten sozialen, kulturellen und ökonomischen Bedingungen entstanden und nachfolgend in Deutschland von Jugendlichen und jungen Erwachsenen aus verschiedenen sozialen Milieus aufgegriffen und übernommen, dabei aber auch vielfach neu kontextualisiert und weiterentwickelt wurden.

Die Schlussbetrachtung setzt vier Schwerpunkte. Ausgehend von den historischen Entwicklungen der Motive und die sich darin abzeichnenden kulturhistorischen (Dis-)Kontinuitäten, bilden die Dimensionen des Antisemitismus im Gangsta-Rap sowie die subkulturellen Eigendynamiken im Feld den Fokus der resümierenden Gesamtbetrachtung. Daran schließt die ausblickende Frage an, inwiefern es sich beim Antisemitismus im Gangsta-Rap um ein spezifisch *deutsches* Phänomen handelt.

11.1 Kulturhistorische (Dis-)Kontinuitäten und der Mythos der Ursprungserzählung

Seit seiner Entstehung Anfang der Nullerjahre hat sich der Gangsta-Rap mitsamt der durch ihn vermittelten antisemitischen Feindbilder ausdifferenziert. Die zunehmende Professionalisierung der Produktions- und Distributionsbedingungen und neue Formen der Onlinekommunikation haben den Erfolgsweg des Gangsta-Rap geebnet sowie die mit ihm verbundenen Feindbilder tradiert und weiter verfestigt. Waren zunächst vor allem misogynie, homophobe und – wenn auch in selteneren Fällen – rassistische Motive stilprägend für das Genre, haben sich seit den 2010er Jahren zunehmend auch antisemitische Ressentiments in ihm etabliert. Obschon antisemitische Motive bereits in einzelnen Liedzeilen des frühen amerikanischen Gangsta-Rap auftauchten, war der Gangsta-Rap in seinen Ursprüngen kein genuin antisemitisches Projekt. Neben dem Conscious Rap blieb jedoch auch der Gangsta-Rap im weiteren Verlauf seiner Entwicklung offen für antisemitische Inhalte.

Der deutschsprachige Gangsta-Rap der nuller und 2010er Jahre lässt sich ohne seinen amerikanischen Vorläufer – einschließlich der Conscious-Rap-Linie – nicht erklären. Der US-Rap der 1980er Jahre beinhaltete Kritik an Rassismus und sozialer Ungleichheit, war aber auch geprägt von Aufstiegserzählungen, dem kompetitiven Battle-Gedanken und den damit verbundenen Bildern hegemonialer Männlichkeit. In Deutschland trafen diese Erzählfiguren auf den Diskursraum einer Einwanderungsgesellschaft, die sich zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs als solche verstand. Im kommerziell erfolgreichen deutschsprachigen Rap der 1990er Jahre dominierten zunächst Unterhaltungsmomente. Ausnahmen bildeten Formationen von jungen Erwachsenen mit Migrationsbiografien wie *Advanced Chemistry*, die in der Tradition des amerikanischen Conscious Rap standen, oder das *Rödelheim Hartreim Projekt*, in dessen Liedern sich die Transgressionstendenzen des amerikanischen Battle- und Gangsta-Rap bereits abbildeten.

Mit dem deutschsprachigen Gangsta-Rap etablierte sich seit den Nullerjahren ein Subgenre, das stärker als seine subkulturellen Vorläufer migrantisch geprägt war und zentrale Erzählfiguren des amerikanischen Gangsta-Rap aufgriff. Die darin bereits angelegte Herrschafts- und Repressionskritik wurde im deutschsprachigen Gangsta-Rap neu kontextualisiert und zunehmend verschwörungsideologisch grundiert und aufgeladen. Mit der deutlichen Hinwendung zu Verschwörungsnarrativen setzte sich ein subkultureller Traditionsstrang fort, der aus dem amerikanischen Rap übernommen wurde, im ökonomisch erfolgreichen deutschsprachigen Rap der 1990er Jahre zunächst in den Hintergrund rückte und sich dann in der Hochkonjunktur des Gangsta-Rap wieder

stärker ausbildete. Im Laufe der 2010er Jahre griffen zentrale Protagonisten des deutschsprachigen Gangsta-Rap die konspirationistische Symbolsprache ihrer amerikanischen Vorbilder auf, verbanden sie verstärkt mit judenfeindlichen und antiisraelischen Imaginationen und übersetzten diese schließlich in antisemitische Ressentiments.

Eine kritische Reflexion über die Weiterentwicklung bereits bestehender verschwörungsideologischer und/oder antisemitischer Motive des amerikanischen Rap bleibt im deutschen Szenediskurs bis heute aus. Wenn überhaupt, findet die Pfadabhängigkeit des deutschsprachigen Gangsta-Rap von seinen amerikanischen Vorläufern nur dann Erwähnung, wenn dies der Immunisierung gegen Kritik an den antisemitischen Inhalten dient. Mit der Ursprungserzählung des Rap als Medium marginalisierter und ausgegrenzter schwarzer Jugendlicher ist ein sozialemanzipatorischer Impetus verbunden, der das Image von Hip-Hop als inklusive Jugendkultur bis heute prägt. Zwar wirkt die Repressionskritik, die im politisierten Rap der 1980er Jahre ihren Ursprung findet, bis heute nach – schließlich dient Rap nach wie vor dazu, die Lebenswelten prekarisierter und diskriminierter Menschen in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten sichtbar zu machen. Der Mythos der Ursprungserzählung hat jedoch auch das Potenzial, autoritäre und regressive Weltbilder zu camouflieren, die über die Texte vermittelt werden. Während der ECHO-Debatte 2018 ließ sich vereinzelt eine bewusste oder unbewusste Instrumentalisierung des Ursprungsmythos beobachten, um Kritik am Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap abzuwehren oder zu relativieren. Auf dem Höhepunkt der Debatte warf *Kollegah* seinen Kritiker:innen etwa vor, das »Antisemitismusproblem reinzudrücken in unsere schöne multikulti Hip-Hop-Kultur« (*Kollegah* 2018). Zur selben Zeit erklärte *D-Bo* – Mitbegründer des *Bushido*-Labels *ersguterjunge* und langjähriger Musikmanager –, die Rap-Community biete einen Schutzraum für Jüdinnen und Juden, wenn diese tatsächlich in Gefahr seien (*D-Bo* zit. n. *rap.de* 2018: ab 19:00 min). Eine selbstkritische Auseinandersetzung mit der Geschichte und Gegenwart des Antisemitismus im Rap fand auch nach der ECHO-Debatte nicht statt.

11.2 Dimensionen des Antisemitismus im Gangsta-Rap

Die zentralen Erzählfiguren des amerikanischen Gangsta-Rap, in denen sich soziale Randständigkeit, Aufstiegsaspirationen und Authentizitätsansprüche ebenso wie autoritäre Gesellschaftsbilder und hypermaskuline Männlichkeitsvorstellungen spiegeln, bilden das Fundament für die antisemitischen Inhalte des deutschsprachigen Pendants. Die für den Gangsta-Rap typische Battle-

Rap-Semantik beruht auf einer expliziten Selbsttheroisierung und der damit verbundenen Abwertung des Gegenübers, normalisiert Semantiken der Herabwürdigung und bietet damit einen Raum, in dem Ressentiments offen ausagiert werden können. Zugleich idealisieren die sozioökonomischen Aufstiegserzählungen eine grundlegende Antihaltung zur sozialen Umwelt, die sich in einer rebellischen, einzelkämpferischen und aggressiven Attitüde manifestiert. Zudem glorifiziert der deutschsprachige Gangsta-Rap eine körperbetonte, omnipotente und letztlich hypermaskuline Geschlechtsidentität, die männliche Schwäche, Weiblichkeit und Homosexualität gleichermaßen ablehnt und verachtet. Hierin verbinden sich Battle-Rap-Attitüden mit Dispositiven des Autoritarismus, denen zugleich Denkfiguren des populistischen Konspirationismus eingeschrieben sind: Die soziale Umgebung wird stets in Freund-Feind-Dichotomien kategorisiert und bewertet. Dies wiederum äußert sich auch in einer Gangsta-Rap-spezifischen Repressionskritik, die gesellschaftliche Widersprüche durch manichäische Freund-Feind-Schemata zu erklären und aufzulösen versucht und dabei häufig in verschwörungsideologische Welterschließungsmuster mündet. Globale Krisen und soziale Missstände werden durch Personalisierung und Projektion scheinerklärt und dabei immer wieder mit antisemitischen Motiven verknüpft. Und dieses Muster findet sich keineswegs nur in vereinzelten Textzeilen der hier untersuchten Rapper: Seit den 2010er Jahren wird vielmehr erkennbar, dass sich deren antisemitisches Weltbild in einer Vielzahl von Äußerungen nicht nur in Liedtexten, sondern auch in den dazugehörigen Musikvideos und nicht zuletzt in ihren Social-Media-Beiträgen und anderen öffentlichen Stellungnahmen niederschlägt. Zwar gibt es nur wenige Lieder und Musikvideos, die in Gänze als antisemitisch zu klassifizieren sind, jedoch werden antisemitische Bilder, Codes und Narrative in Battle-Formate, Männlichkeitsinszenierungen, sozialkritische Äußerungen und allen voran in antiisraelische Positionierungen eingebettet und auf diese Weise normalisiert.

11.2.1 Projektion des Abstrakten und neidvolles Begehren

In den Texten des Gangsta-Rap leben teils jahrhundertealte antisemitische Motive und Erzählungen fort. Durch antisemitische Feindbildkonstruktionen werden abstrakte gesellschaftliche Phänomene personalisiert und auf diese Weise scheinerklärt. *Der Jude* wird in unterschiedlichen antisemitischen Figuren zum Vertreter der abstrakten Sphären moderner Gesellschaften: Geld, Geist und Recht. Er fungiert als Repräsentant der Finanzindustrie und erscheint in Fragen der Wirtschaft und des Rechts intellektuell überlegen. Kurzum: In ihm personifiziert sich die als Zumutung und Gefahr empfundene Abstraktheit von Ökonomie

und Politik. Besonders deutlich wird dies in der häufigen Thematisierung des Rothschild-Mythos. Durch wiederkehrende Bezugnahmen auf die antisemitische Legende um die vermeintliche Allmacht der jüdischen Bankiersdynastie erfährt der Typus des raffgierigen jüdischen Bankers erneute Aktualisierung. Ebenso wie die Rothschilds ist die Figur des *Yahudi* mit antisemitischen Imaginationen besetzt. Während die Rothschilds den Mythos einer jüdischen Weltverschwörung bedienen, wird der *Yahudi* vor allem mit Attributen wie Geiz und Reichtum assoziiert. Daneben ist die Figur des *jüdischen Anwalts* – als dessen Personifizierung häufig der Publizist und studierte Jurist Michel Friedman fungiert – vor allem durch einen vermeintlichen Hang zur Hinterlist charakterisiert.

Obschon die über den Gangsta-Rap vermittelten antisemitische Phantasmen in teils recht unterschiedlichen Bildern des Jüdischen Ausdruck finden, eint sie eine Aura des Machtvollen und Unheimlichen. Dabei stellt sich die Frage, ob es sich bei der Darstellung von Jüdinnen und Juden im Gangsta-Rap möglicherweise auch um Projektionen von Wünschen und Sehnsüchten der Genre-Protagonisten handelt. Schließlich werden die jüdischen Figuren allesamt mit Eigenschaften versehen, die sich Gangsta-Rapper gemäß der etablierten Genre-Erzählungen entweder selbst zuschreiben oder nach denen sie zumindest vordergründig streben: Die Rothschilds erscheinen als skrupellos, grausam und machtvoll, der *jüdische Banker* wie auch der *Yahudi* als reich und stets an Geld interessiert, die *jüdischen Anwälte* fordern die Justiz heraus und pflegen dabei selbst einen hedonistischen und teils gesetzesbrechenden Lebensstil. All diese Attribute werden in den Narrativen des Gangsta-Rap als erstrebenswert idealisiert, im Fall der jüdischen Akteure jedoch verachtet und verurteilt. Die Übertragung des eigenen Begehrens auf jüdische Figuren korreliert mit dem psychoanalytischen Mechanismus der »pathischen Projektion« (Adorno/Horkheimer 2017 [1944]: 209). Anstatt sich diese eigenen, teils verdrängten Begehrlichkeiten selbstreflexiv bewusst zu machen, projizieren die Rapper sie auf Jüdinnen und Juden und verurteilen sie an ihnen: »Gleichgültig wie die Juden an sich selber beschaffen sein mögen, ihr Bild, als das des Überwundenen, trägt Züge, denen die totalitär gewordene Herrschaft todesfeind sein muss: des Glückes ohne Macht, des Lohnes ohne Arbeit, der Heimat ohne Grenzstein, der Religion ohne Mythos. Verpönt sind diese Züge von der Herrschaft, weil die Beherrschten sie insgeheim ersehnen« (ebd.: 208 f.).

11.2.2 Von antisemitischen *Schiefheilungen* zum *Erlösungsantisemitismus*

Die aus dem amerikanischen Rap übernommenen und im deutschsprachigen Gangsta-Rap weiterentwickelten Inszenierungsnarrative orientieren sich an einer idealtypischen Figur des Gangsta-Rappers: ein egoistischer Nutzen-

maximierer, der sich seinen sozioökonomischen Aufstieg durch kriminelle Handlungen, Durchsetzungskraft und ein hohes Gewaltvermögen erkämpft und die Früchte seines Erfolgs – Luxusgüter sowie ein promiskuitives Sexualleben – auskostet. Er idealisiert männlich-körperliche Kraft und verachtet (selbstbestimmte) Frauen, Homosexuelle und schwächere Männer, die er als verweiblicht betrachtet und abwertet. Selbst auf dem Zenit seines kriminellen und/oder musikalischen Erfolges agiert er gegen einen gesellschaftlichen Mainstream und fühlt sich trotz seines Austrittes aus der Ghettoexistenz stets den moralischen Werten seines Herkunftsmilieus verbunden. In ihren Texten, Musikvideos und Selbstdarstellungen in sozialen Medien ahmen Gangsta-Rapper diesen Idealtypus nach und reichern das Grundnarrativ mit individuellen Stilmitteln und Facetten des eigenen biografischen Werdegangs an.

Dabei offenbaren sich jedoch immer wieder grundlegende Widersprüche. Während Frauen in der misogynen Geschlechterordnung des Gangsta-Rap sexualisiert werden und vorwiegend als Objekte der Unterwerfung fungieren, propagieren einzelne Lieder oder Textzeilen eine Überhöhung der Mutter oder – in selteneren Fällen – der anonymen Partnerin. Ebenso widersprüchlich sind die gesellschaftskritischen Positionen, anhand derer sich – trotz antidemokratischer Ressentiments – ein Bedürfnis nach politischer Mitsprache beobachten lässt. Ein Beispiel für die Paradoxie der Gangsta-Rap-spezifischen Gesellschaftskritik ist die genreimmanente Gewaltglorifizierung und die Idealisierung von Individualismus und Egoismus, die simultan zur Kritik an sozialer Ungerechtigkeit und gesellschaftlichem Elend geäußert wird. Ähnlich ambivalent erscheint die Inszenierung des erfolgreichen biografischen Projekts. Während Gangsta-Rapper in ihren Texten und Musikvideos einen ausschweifenden und konsumorientierten Lebensstil zur Schau stellen, bekräftigen sie an anderer Stelle ihre vermeintlich antikapitalistische und antimaterialistische Grundhaltung. Einige von ihnen wagen trotz ihrer offensichtlichen Faszination für westlich-liberale Lebensweisen sogar einen »Flirt« mit dem Islamismus.

Gangsta-Rap lebt geradezu von der Inkohärenz seiner Erzählungen. Besonders deutlich wird dies in der Ablehnung von kapitalistischen Konsumwerten auf der einen Seite und den ökonomischen Aufstiegserzählungen, der Überbetonung wirtschaftlicher Schaffenskraft und einer konsum- und luxusorientierten Lebensweise auf der anderen. Immer wieder wird zudem erkennbar, dass diese genreimmanenten Erzählfiguren im Widerspruch zu den religiösen Überzeugungen vieler Protagonisten des Genres stehen. Nicht wenige von ihnen stammen der eigenen Erzählung nach aus einem Milieu, das von äußerst konservativen, teils archaischen Moralvorstellungen geprägt ist. Nicht wenige Gangsta-Rapper fordern in Liedern oder in sozialen Medien sogar zu einem sittsamen, religiösen Leben nach islamischen Traditionen und Tugenden auf. Immer wieder

offenbaren sich dabei gleichsam unauflösbare Widersprüche: Die vorgetragenen islamisch-religiösen Überzeugungen, die Bescheidenheit und Askese einfordern, stehen in einem unüberbrückbaren Gegensatz zu dem im Gangsta-Rap ebenfalls propagierten Herrschafts- und Dominanzstreben sowie der Idealisierung von Devianz und Dekadenz. Während nicht wenige Gangsta-Rapper angeben, einer muslimisch geprägten Glaubenswelt anzuhängen, die den Kapitalismus ablehnt, affirmieren sie in ihrer genrespezifischen Selbstinszenierung einen hedonistischen, materialistischen und vor allem kriminellen Lebensstil.

Jenes Changieren zwischen einer ausschweifenden Lebensführung und orthodoxen Glaubens- und Moralvorstellungen – oder genauer: zwischen (hyper)modern-liberalen und religiös-traditionalistischen Lebenswelten – findet sich in einer Vielzahl von Liedern des deutschen Gangsta-Rap. Immer wieder sind dabei ein innerer Konflikt und – mit ihm verbunden – ein Identitätsdruck erkennbar, die nach Auflösung verlangen. Gesellschaftskritische Äußerungen, in denen innere (identitätsgebundene) und äußere (gesellschaftliche) Widersprüche durch Projektion und Personalisierung aufgelöst werden, bieten dabei offenbar Entlastungsmomente: Während Gangsta-Rapper einen hedonistischen, materialistischen und konsumistischen Lebensstil inszenieren, artikulieren sie eine Sozialkritik, in der die negativen Begleiterscheinungen des Kapitalismus – Vereinzelung, Zwang zu Konkurrenz und Kapitalakkumulation, Ausbeutungsstrukturen, wirtschaftliche Krisen – auf die Gier Einzelner zurückgeführt werden. Nicht selten werden die aus der Selbstinszenierung resultierenden kognitiven Dissonanzen durch konspirationistische und antisemitische Projektionen aufgelöst. Dabei scheint es, als würden Gangsta-Rapper negative Selbstanteile – wie etwa das Unbehagen am eigenen Konsumismus und das Scheitern an den eigenen Moralvorstellungen – auf machtvolle Eliten im Allgemeinen und Juden im Besonderen projizieren und an ihnen verurteilen. Die Ambivalenzkonflikte, die jenes Zusammenspiel von Erzählfiguren und Sozialkritik hervorbringt, erfahren durch antisemitische Denkschablonen eine »Schiefheilung« (Freud 1999 [1921]: 159): Die antisemitischen Projektionen versprechen sowohl eine moralische Entlastung als auch eine widerspruchsfreie Identität.

Mit dem antisemitischen Weltbild verbindet sich zudem die Fiktion natürlicher Harmonie innerhalb einer Gemeinschaft. Besonders in sozialkritischen Texten des Gangsta-Rap werden die Sehnsüchte nach gesellschaftlichen Idealzuständen mit manichäischen Weltdeutungen verknüpft. In einer solchen kategorialen Aufteilung in Gut und Böse ohne Schattierungen stehen sich radikale, voneinander abgrenzbare Gemeinschaften gegenüber. Der Manichäismus erscheint vordergründig beruhigend, da er das Gute als etwas von Natur aus Vorhandenes begreift, das vom Bösen überlagert und bedroht wird. Der Kampf gegen das Böse ist somit immer ein Kampf um das verlorene Paradies: Erst mit der Vernichtung

des Bösen stellt sich die heilige Ordnung – genauer: die harmonische, konfliktfreie Gemeinschaft – wieder her. Indem das antisemitische Weltbild *den Juden* zur Personifikation des Bösen erklärt, tendiert es zu dessen Vernichtung (Adorno/Horkheimer 2017 [1947]: 177). Besonders deutlich wird das destruktive Potenzial eines solchen antisemitischen Manichäismus in *Kollegahs* Musikvideo »Apokalypse« (2016), das unterschiedliche antijüdische Feindbildkonstruktionen vereint und zu einer antisemitischen Großerzählung bündelt. Darin erweitert *Kollegah* die für den Gangsta-Rap typische autoritär-rebellische Weltsicht zu einer Revolte des unterdrückten Natürlichen gegen dessen Beherrschung und Zerstörung durch eine vermeintliche jüdische Herrschaft. Der von *Kollegah* geschilderte Kampf autochthoner Völker gegen ihre jüdischen Besatzer, die jüdische Finanzsphäre, den jüdischen Teufel – kurzum: gegen die jüdische Weltverschwörung – mündet in eine antisemitische Reinigungsfantasie: Mit der Vernichtung des Jüdischen stellt sich der harmonische und konfliktfreie Naturzustand von selbst wieder her. Während einer der bekanntesten und lange Zeit erfolgreichsten Gangsta-Rapper Deutschlands eine antisemitische Weltformel präsentiert und darin letztlich nichts anderes als einen »Erlösungsantisemitismus« (Friedländer 2008: 87) propagiert, verweilen andere Genre-Protagonisten (bislang) auf der Vorstufe eines populistischen Konspirationismus, der antisemitische Motive und Phantasmagorien mal implizit, mal explizit vermittelt.

11.2.3 Verschwörungsideologische Weltbilder und populistische Parolen

Die konflikthafter Strukturen der globalisierten Welt sind ein zentraler Gegenstand des sozialkritischen deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap, der insbesondere im Laufe der 2010er Jahre erheblich an Aufmerksamkeit und Popularität gewann. Der Erfahrungsraum der *Straße*, so die dominante Erzählung, lasse eine unverschleierte Perspektive auf gesellschaftliche Krisen und Konflikte zu. Die Widrigkeiten des Lebens im *Ghetto*, im *Block* oder *auf der Straße*, die allgegenwärtigen Bewährungsproben sowie die Auseinandersetzung mit konkretem Elend im eigenen Milieu schärfen den Blick auf die Gesellschaft als Ganzes. Angesichts der komplexen, unüberschaubaren und krisenhaften Welt bricht sich in den weltanschaulichen Perspektiven der hier untersuchten Protagonisten immer wieder ein Gefühl der Orientierungslosigkeit Bahn. Widersprüchliche und unverstandene Prozesse moderner Gesellschaften werden auch hier durch manichäische Welterschließungsmuster scheinbar erklärt. So wird etwa die ungleiche ökonomische und kulturelle Ressourcenverteilung stets als Resultat einer dichotomen Wirtschaftsordnung – bestehend aus *schaffendem* und *raffendem* Kapital – gedeutet.

Der Blick der Rapper auf das Weltgeschehen ist durch ein tiefes Misstrauen gegenüber demokratischen Strukturen, politischen Entscheidungsträgern und gesellschaftlichen Eliten bestimmt. In Liedern, Musikvideos und Interviews inszenieren sie sich als Stimmen aus der Unterschicht, die gegen eine weltumspannende Unterdrückungsherrschaft aufbegehren. Fehlende soziale Teilhabemöglichkeiten und ein politisches Ohnmachtsempfinden evozieren antidemokratische Neigungen. Diese werden zu einer umfassenden Verdrossenheit gegenüber dem politischen System stilisiert, das keinen Ausweg aus der eigenen gesellschaftlichen Randständigkeit zu bieten scheint. Die hier untersuchten Rapper zeichnen durchweg disruptive Zukunftsbilder, die sich kaum voneinander unterscheiden. Sozioökonomische Ungleichheiten, globale Krisen, kriegерische Konflikte in Geschichte und Gegenwart sowie Umweltzerstörungen bilden wiederkehrende Themen. Ebenso redundant und gleichförmig erscheinen die daran anknüpfenden Welterklärungsangebote: Verantwortlich für das Elend ist ein konspirativer Machtzirkel, deren Mitglieder sich zum Nachteil der Menschheit bereichern und deren Handeln stets auf Ausbeutung und Vernichtung abzielt. Die wenigen Herrschenden, so die übergeordnete Gesellschaftsdystopie, agieren stets zum Nachteil der Beherrschten. Die modernen Gesellschaften, so scheint es, befinden sich deshalb in einem Verwesungsprozess. Durch ihre Genußsucht, Dekadenz und nicht zuletzt durch ihren Egoismus kontaminieren die mächtigen Machtzirkel jede Form von Gemeinschaft und zerstören die Gesellschaftsstrukturen von innen – eine Vorstellung, die mit antisemitischen Imaginationen eines durch die Immoralität und Lasterhaftigkeit einer vermeintlich jüdischen Elite verursachten gesellschaftlichen Niedergangs korrespondiert.

Die gefühlte Machtlosigkeit der Rapper gegenüber einem anonymen Herrschaftsapparat legt ihre Apathie und Antipathie gegenüber demokratischen Systemen offen. Negative Phänomene der modernen Gesellschaft wie ökonomische Krisen und/oder politische Konflikte werden nicht als Ergebnis politischer Entscheidungen betrachtet, die innerhalb eines demokratischen Prozesses revidierbar sind und behoben werden können. Vielmehr erscheinen sie als irreversibel, weil sie von den dunklen Mächten gezielt herbeigeführt worden sind. Eine solche deterministische Sozialkritik liefert keinerlei Anleitung für die Etablierung einer besseren Gesellschaft. Sie lässt keinen Raum für das Ausloten individueller und kollektiver Handlungsoptionen zur Transformation des politischen Systems wie beispielsweise durch die Neubegründung des Prinzips gesellschaftlicher Solidarität. Stattdessen lässt diese Sozialkritik den Niedergang der Menschheit – als Konsequenz der Machenschaften sinisterer Mächte – als unausweichlich erscheinen. Häufig schlägt jener Zukunftsfatalismus sowie die Verabsolutierung der eigenen politischen Positionen in Gewaltaufrufe gegen die vermeintlichen Drahtzieher der Verschwörung um. Schon in Titeln wie »Hang the bankers« (*Haftbefehl*),

»Fick die Welt« (*Nate57*) oder »Talion« (*Fard & Snaga*) drückt sich ein autoritäres Strafbedürfnis aus, wonach all jene – notfalls unter Anwendung von Gewalt – zur Rechenschaft gezogen werden müssen, die man für das Elend der Welt und den Untergang der Zivilisation verantwortlich macht. Hier transportieren sozialkritische Texte des Straßen- und Gangsta-Rap populistische Parolen, mithin eine »ganz bestimmte Politikvorstellung, laut derer einem moralischen reinen, homogenen Volk stets moralisch korrupte und parasitäre Eliten gegenüberstehen – wobei diese Art von Eliten eigentlich gar nicht zum Volk gehört« (Müller 2016: 187).

Das tiefe Misstrauen gegenüber der Demokratie sowie ein populistischer Antielitismus liefern die Grundlage für verschwörungsideologische Welterschließungsmuster. Immer wieder werden globale Missstände als Folge von Mächtigkeiten einer im Verborgenen agierenden Elite gedeutet. Die Weltgemeinschaft, so die dominante Erzählung, werde von einer mächtigen Minderheit korumpiert und beherrscht. »Sie« – wie die Mitglieder der im Hintergrund agierenden Elite häufig abstrakt beschrieben werden – sichern ihre Macht durch eine gezielte Manipulation der Medien und durch die Einflussnahme auf Vertreter:innen des politischen Systems. Politiker:innen erscheinen dabei als willfähige Kompliz:innen, »Handpuppen« oder »Marionetten« jener diffusen Machtzirkel, die als die eigentlichen Entscheidungsträger im Hintergrund ausgewiesen werden. Zudem treten immer wieder Elemente eines aggressiven, gewaltaffirmativen Antikapitalismus sowie Anleihen an einen insbesondere gegen die USA gerichteten Antiimperialismus zum Vorschein. »Die Ostküste«, Hollywood, Washington, D. C., oder das Oval Office erscheinen als Dreh- und Angelpunkte innerhalb eines globalen Netzwerkes mächtiger Eliten, US-Präsidenten als Handlanger verschwörerischer Kreise. Dabei verschmelzen Ideologiefragmente des Konspirationismus, der Demokratiefeindlichkeit, des Antielitismus sowie des Antiamerikanismus mal implizit (*Nate57*), mal explizit (*Haftbefehl*, *Kollegah*, *Fard & Snaga* oder *B-Lash*) mit antisemitischen Verschwörungsmythen über die vermeintliche globale Übermacht von »Männern mit Bart« (*Kianush*), parasitären »Wallstreetleuten« (*B-Lash*) oder jüdischen Familiendynastien (z. B. Rothschild oder Warburg). Dabei wird deutlich: Je konkreter das Feindbild beschrieben wird, desto eher greifen antisemitische Projektionsmechanismen.

Sozialkritische Straßen- und Gangsta-Rapper inszenieren sich als Gegenspieler dieser konspirativen Zirkel. Sie begreifen sich als (Gegen-)Stimmen aus der Unterschicht, als Sprecher der Geprellten und Unterdrückten, die zum Kampf gegen die sinistre Machtelite aufrufen und dem Publikum die schonungslose Wahrheit vor Augen führen. Immer wieder offenbaren sich dabei Elemente einer narzisstischen Gangsta-Rap-Inszenierung: ein tiefes Bedürfnis nach Bedeutsamkeit sowie der Hass gegenüber all jenen, die den eigenen Herrschaftsanspruch in Frage stellen. Angesichts des für den Gangsta-Rap

typischen Omnipotenzgebarens und des in den Texten beschriebenen Ohnmachtsempfindens gegenüber den gesellschaftlichen Verhältnissen mündet die verschwörungsideologische Weltdeutung im Gangsta-Rap unweigerlich in eine narzisstische Kränkung: Schließlich konterkariert die Vorstellung, Opfer einer Verschwörung mächtiger Eliten zu sein, das hypermaskuline und Schwäche verachtende Gangsta-Rap-Imago des omnipotenten Alleinherrschers. Nicht zufällig betonen *Kollegah*, *PA Sports*, *Kianush*, *Leon Lovelock* und allen voran *B-Lash* daher, sich von den Mächtigen *nicht ficken lassen* zu wollen.

Die ostentative Auseinandersetzung mit Verschwörungserzählungen und die teils hohe Motivation, immer neues heterodoxes, konspirationistisches Wissen anzuhäufen, erscheint im sozialkritischen Gangsta-Rap nicht selten als Intellektualisierungsstreben derer, die an bürgerlichen Bildungsprivilegien nicht teilhaben können oder wollen. Verschwörungsideologische Inhalte, die über soziale Medien Verbreitung finden, erscheinen nicht wenigen Genre-Protagonisten als alternative Bildungsgüter, anhand derer sie sich als kultiviert ausweisen und als *Fachmänner* darstellen können. Jedoch handelt es sich dabei vielmehr um Erscheinungsformen einer »Halbbildung« (Adorno 1959: 169), in der sich politische Uninformiertheit mit Ressentiments verbindet. Adorno begreift Halbbildung als Resultat einer kulturindustriellen Vermittlung von Bildungsgütern, bei der eine kritische Reflexion gesellschaftlicher Bedingungen einer oberflächlichen, schablonenhaften Betrachtung weicht (vgl. Adorno 1959: 181 ff.). Kennzeichnend für die Halbbildung ist »das allseitige Bescheidwissen« (ebd.: 187) ihrer Subjekte, das »immer zugleich ein Besserwissen-Wollen« (ebd.) ist. Nicht zuletzt durch einen Hang zum Irrationalismus sowie eine »Tendenz zur Personalisierung« (ebd.: 188) bildet die Halbbildung eine »Sphäre des Ressentiments« (ebd.: 187): »Kritisches Bewusstsein ist verkrüppelt zum trüben Hang, hinter die Kulissen zu sehen« (ebd.: 188). Dieses Muster lässt sich vor allem in verschwörungsideologischen Hip-Hop-Interviews beobachten: In ihnen zeigt sich häufig, dass die Genre-Protagonisten zwar nach einem besseren Verständnis von komplexen Weltverhältnissen streben, dieses Streben jedoch von einem starken Bedürfnis nach subjektiver Gewissheit, Widerspruchsfreiheit und Eindeutigkeit überlagert wird.

Konspirationistische Weltdeutungen, Verschwörungsmythen sowie verschwörungsideologische Codes und Metaphern zeigen sich somit nicht nur in den Liedtexten der hier untersuchten Rapper. Vielmehr finden sich neben den eher fragmentarischen Bezugnahmen auf Verschwörungsnarrative in Liedern und Musikvideos weitaus explizitere und umfassendere konspirationistische Äußerungen in Interviews mit bekannten Genre-Vertretern. Was in Liedtexten und Musikvideos oft nur schlagwortartig, andeutungsweise und codiert vermittelt wird, erfährt in sozialen Medien eine ausführlichere Beschreibung

und Vertiefung. Interviews, Podcasts und Social-Media-Beiträge fungieren mithin als rahmende Begleittexte zur verschwörungsideologischen Selbstinszenierung der Künstler, die in Liedern ihren Ausgangspunkt nimmt und in diversen Onlineformaten eine Ausdifferenzierung erfährt. In der freien Rede treten verschwörungsideologische Argumentationsmuster und Ressentiments zum Vorschein, die in den Liedtexten oft nur implizit und andeutungsweise vermittelt werden. Obgleich die Rapper ihre verschwörungsideologische Perspektive auf globale Herrschaftsverhältnisse nicht offen antisemitisch begründen, entspricht das von ihnen gezeichnete (Feind-)Bild konspirativer Eliten häufig dem antisemitischer Mythen: ein supranational vernetzter Machtzirkel, der – mittels ökonomischer Ressourcen – bereits seit Jahrtausenden Einfluss auf das Denken der Menschen nimmt, die Politik und Wirtschaft lenkt und die Medien zur Gedankenmanipulation nutzt.

Als ein für die eigene Politisierung der Rapper prägendes Ereignis wird immer wieder der 11. September 2001 angeführt. Die Anschläge auf das World Trade Center und das Pentagon durch islamistische Terroristen werden von bekannten Szenepersonen wie *Kianush*, *PA Sports*, *Leon Lovelock* und allen voran *B-Lash* als eine Art Erweckungserlebnis beschrieben. Für sie bot die Auseinandersetzung mit den Terroranschlägen den Einstieg in die Welt der Verschwörungsideologien. Dabei dienten konspirationistische Pseudodokumentationen auf YouTube als primäre Bezugsquellen. In Podcasts und Interviews werden Filme wie »Zeitgeist«, »Loose Change« oder »Out of the Shadows« immer wieder als primäre Informationsquellen genannt, aus denen die Rapper ihr (vermeintliches) Wissen über die Funktionsweisen globaler Herrschaftsstrukturen gewinnen konnten. Der Konsum der konspirationistischen Propagandafilme und Scheindokumentationen wird teilweise als Erweckungsmoment oder Augenöffner beschrieben sowie als bedeutsame und seriöse Wissensressource beworben. Diverse Musikvideos sind in ihrer Machart von konspirationistischen Pseudodokumentationen inspiriert oder ihnen nachempfunden.¹ Sie zeigen kurze Bild- oder Videosequenzen, die sich zwar auf unterschiedliche Ereignisse beziehen – meist Naturkatastrophen, militärische Konflikte, westliche Politiker, Bankentürme usw. –, durch ihre Aneinanderreihung und das Text-Bild-Verhältnis jedoch einen inneren Zusammenhang suggerieren: *Nichts ist, wie es scheint, alles hängt miteinander zusammen und alles verläuft nach einem Plan.*²

1 2011 beschrieb *Nate57* in einem Interview, dass das Musikvideo »Fick die Welt« (2011) Bilder aus entsprechenden Internetdokumentationen enthält (vgl. *Nate57* 2011).

2 Hierbei handelt es sich nach Butter (2018) um das semantische Grundmuster von Verschwörungsideologien (vgl. Butter 2018: 22).

11.2.4 Israelfeindschaft als verbindendes Element

Neben tradierten Motiven und Narrativen des klassischen Antisemitismus und des antisemitischen Verschwörungsglaubens bildet die Israelfeindschaft eine weitere Facette des Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap. Bereits vor der Gründung des Staates Israel im Jahr 1948 fungierte die zionistische Idee eines jüdischen Staates als antisemitische Projektionsfläche. In antisemitischen Diskursen der Gegenwart – und allen voran im Kunst- und Kultursektor – bildet Israel ein zentrales Feindbild. Insofern knüpft der Gangsta-Rap an eine antizionistische Rhetorik und Bildsprache an, die bereits in unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus und Diskursräumen etabliert ist. Im Gangsta-Rap wird der arabisch-israelische Konflikt in unterschiedlicher Häufigkeit und Intensität thematisiert. Die Bezugnahmen erfolgen meist schlagwortartig in einzelnen Textzeilen, umfassen zum Teil aber ganze Lieder, Musikvideos oder öffentliche Stellungnahmen in sozialen Medien. Den propalästinensischen Positionierungen und Solidaritätsbekundungen liegt meist eine komplexitätsreduzierende und manichäische Deutung der Konfliktsituation im Nahen Osten zugrunde. Insbesondere seit den 2010er Jahren hat sich ein Grundnarrativ verfestigt, das Israel als illegitimes Staatesgebilde und gewalttätigen Aggressor zeichnet, dem ein ohnmächtiges, geschundenes Palästina gegenübersteht. Mit solch simplifizierenden Darstellungen des arabisch-israelischen Konflikts ist ein breites Spektrum emotionalisierender Bilder verknüpft, das zwischen einer authentischen Wut (z. B. von Rappern mit palästinensischer Familienbiografie wie *Massiv* oder *Ali Bumaye*) und einer teils affektiert und instrumentell erscheinenden Empörung (z. B. *Kollegah*, *Haftbefehl*, *Sinan-G*, *PA Sports* oder *SadiQ*) changiert. Eine Kritik an den Verhältnissen im Nahen Osten, die die Entstehungsbedingungen Israels und seine Bedeutung als staatlicher Schutzraum für Jüdinnen und Juden vor antisemitischer Gewalt und Verfolgung berücksichtigen, findet sich nicht. Stattdessen dominieren schablonenhafte Argumentationsfiguren, die sehr häufig explizite antisemitische Vernichtungsfantasien gegenüber dem jüdischen Staat beinhalten oder diese zumindest affirmieren. Daneben steht eine sehr geringe Zahl an vergleichsweise moderaten Liedern, die Israel zwar nicht explizit als Feind porträtieren, aber durch ihre emotionalisierende Text- und Bildsprache dennoch das Potenzial besitzen, antiisraelisch-antisemitische Ressentiments zu stimulieren.

In Darstellungen des arabisch-israelischen Konflikts im deutschsprachigen Gangsta-Rap paart sich eine genrespezifische, kulturhistorisch begründete Identifikation mit den Entrechteten mit antisemitisch-verschwörungsideologischen Projektionen. Israel erscheint darin als Symbol für eine Welt, die im Grunde gut ist, jedoch falsch regiert wird. Hinter der *ungeheuren* Macht Israels, so die

dominante Erzählung des Gangsta-Rap, steckt eine weltweites Netz von (westlichen) Politiker:innen, Lobbys, Medienhäusern und wirtschaftlichen Koalitionen. Darüber hinaus monieren Rapper wie *Kollegah*, *Bushido* oder allen voran *Masiv* einen vermeintlichen proisraelischen Mainstream innerhalb der deutschen Öffentlichkeit. Dabei zeigen Umfrageerhebungen, dass es sich hierbei um eine Wahrnehmung fernab der gesellschaftlichen und medialen Realität handelt und dass – ganz im Gegenteil – sogar ein beträchtlicher Teil der deutschen Bevölkerung Argumentationen des israelbezogenen Antisemitismus anhängt oder diese zumindest nicht ablehnt (vgl. Zick/Küpper/Berghan 2019: 70 f.). Die Vorstellung eines gesellschaftlich verbreiteten Proisraelismus bietet jedoch nicht nur Anknüpfungspunkte für den antisemitischen Verschwörungsmythos einer vermeintlichen Macht von Jüdinnen und Juden in Politik und Medien, sie dient auch der genrespezifischen Selbstdarstellung von Gangsta-Rappern als risikobereite, hypermaskuline Einzelkämpfer gegen den gesellschaftlichen »Mainstream«.

Eine Zuspitzung erfährt diese Art der Männlichkeitsinszenierung des Gangsta-Rap in der Identifikation seiner Interpreten mit der Ideologie und Gewaltpraxis des Islamismus, die das genrespezifische, aus der Logik des *Battle* resultierende Dominanzstreben idealisiert und mit antisemitischen Allmachtsfantasien verknüpft. Der Islamismus richtet sich sowohl theoretisch als auch praktisch gegen Jüdinnen und Juden weltweit, besonders aber gegen ihren zentralen Zufluchtsort: Israel. Insofern mag es kaum überraschen, dass gerade diejenigen Rapper, die in ihren Liedern, Musikvideos und Social-Media-Äußerungen mit islamistischem Gedankengut kokettieren, besonders offen gegen Israel agitieren. Nicht wenige von ihnen verfügten im Laufe ihrer Biografie bzw. Karriere zumindest punktuell über persönliche Verbindungen ins islamistische Milieu, was sich etwa in veröffentlichten Gesprächen mit islamistischen Predigern oder in der Werbung für islamistische Portale manifestiert. Unklar ist, ob und, falls ja, auf welche Weise islamistische Akteure dabei ideologisierend wirkten.

In der migrantisch geprägten Subkultur des Gangsta-Rap lässt sich insgesamt eine Überthematisierung des Konflikts zwischen Israelis und Palästinenser:innen beobachten. In einigen Liedern, die den arabisch-israelischen Konflikt behandeln, werden migrationsspezifische Motive und Alltagserfahrungen eingewoben wie etwa das Gefühl der Entwurzelung und des Nichtankommens sowie Diskriminierungs- und Rassismuserfahrungen. Israel fungiert dabei als Projektionsfläche für gesellschaftliche Ungerechtigkeiten sowie als äußerer Feind, über den sich eine (islamische) Solidargemeinschaft (schein)konstituiert. Über die kollektive Ablehnung des jüdischen Staates – die sich im Gangsta-Rap in der Regel als Israelfeindschaft artikuliert – werden *islamische Allianzen* geschmiedet, die unterschiedliche, teils in Konflikt zueinander stehende islamische Milieus (z. B.

Sunniten, Schiiten, Kurden usw.) oder verfeindete Rapper³ verbinden und einander annähern. Solidaritätsbekundungen, Verbrüderungsgesten und Plädoyers für eine islamische Vergemeinschaftung äußern sich stets in Abgrenzung zum jüdischen Staat. Zudem wird auf diese Weise suggeriert, es handle sich beim Israel-Palästina-Konflikt letztlich um einen globalen Konflikt, dessen Lösung jene Gemeinschaftsimaginationen Realität werden lassen würde. Krisen und Konflikte in anderen muslimisch-arabischen Regionen, in muslimisch geprägten Ländern Afrikas oder in der Islamischen Republik Iran werden – abgesehen von wenigen Ausnahmen – kaum thematisiert.

11.3 Subkulturelle Eigendynamiken: zur internen Logik des Feldes

Die Etablierung des Antisemitismus als zentrales Element des deutschsprachigen Gangsta-Rap folgte keinem linearen Kausalmechanismus, der vom amerikanischen Vorbild über die Hochphase des Aggro-Rap bis zur ECHO-Debatte geführt hat. Der deutsche Gangsta-Rap unterliegt spezifischen kulturellen Eigendynamiken, in denen zwar tradierte Motive des amerikanischen Rap fortwirken, deren Weiterentwicklung aber innerhalb einer internen Logik der subkulturellen Räume erfolgt ist und spezifische Inszenierungsnarrative hervorgebracht hat. Dies zeigt sich etwa am Beispiel von Ausdrücken bzw. Slangwörtern, Codes und Bildästhetiken, auf die sich deutschsprachige Gangsta-Rapper beziehen, die sie umdeuten oder weiterentwickeln und die sie auf je eigene Weise in ihre individuelle Selbstinszenierung einflechten. Dies betrifft auch antisemitische Motive und Bildprogramme. Sie stehen in einer kulturhistorischen Kontinuität verschwörungsideologischer Narrative des amerikanischen Rap, unterliegen im deutschsprachigen Gangsta-Rap aber spezifischen subkulturellen Einflussfaktoren und Dynamiken.

³ Nach einem langjährigen *Beef*, der über beleidigende Liedtexte und Beiträge in sozialen Medien ausgetragen wurde, galten *Kollegah* und *Fler* als Erzfeinde. Umso überraschender war die erstmalige Annäherung der beiden Rapper im November 2016. Anlass war ein Beitrag von *Fler* auf der Social-Media-Plattform Twitter, in dem er *Kollegah* für seinen antiisraelischen Film »Kollegah in Palästina« lobte (vgl. *Spit-TV* 2016). Wenig später veröffentlichten beide gemeinsam Lieder.

11.3.1 Transgressionsstreben, Zynismus und Hypermaskulinität als verstärkende Faktoren

Die Kulturpraxis des Battle zählt zu den grundlegenden Elementen der Hip-Hop-Kultur im Allgemeinen und auch des deutschsprachigen Gangsta-Rap im Speziellen. In seinen Anfängen knüpfte der Gangsta-Rap in Deutschland stilistisch an den Untergrund-Battle-Rap der späten 1990er und frühen Nullerjahre an, der sich zu dieser Zeit als eine Gegenbewegung zum kommerziell erfolgreichen Rap der sogenannten Neuen Schule entwickelt hatte. Berlin galt als subkulturelles Zentrum des Untergrund-Battle-Rap, deren Vertreter:innen musikästhetischen Konventionen trotzten und den Tabubruch zum zentralen Stilmittel erhoben. Ihre Lieder enthielten äußerst aggressive, zynische und häufig menschenverachtende Textzeilen. Zugleich speiste sich aus der rebellischen Attitüde und dem Bruch mit musikästhetischen Gepflogenheiten ein kreatives und mitunter innovatives Potenzial. Aus der Berliner Battle-Rap-Szene gingen u. a. Rapper wie *Bushido*, *Sido* oder *Fler* hervor, die ab 2003 über das Berliner Rap-Label *Aggro Berlin* deutschlandweit Bekanntheit erlangten und noch heute zu den bekanntesten Genre-Protagonisten zählen.

Typisch für den Battle-Rap Berliner Provenienz war ein ausgeprägter Zynismus, der sich in einzelnen Liedern auch gegen Jüdinnen und Juden richtete. Um sich im Battle als übermächtig und besonders skrupellos zu inszenieren und den:die reale:n oder imaginierte:n Kontrahent:in als besonders schwach und verachtenswert abzuwerten, setzten sich Battle-Rapper:innen nicht selten metaphorisch in die Rolle von Nationalsozialisten. Ab Ende der Nullerjahre tauchten auch im Gangsta-Rap jene besonders zynischen rhetorischen Figuren wieder auf. Die Selbstbezeichnung als »Führer« oder die Identifikation mit Vertretern des NS-Machtapparats diente der Inszenierung von Omnipotenz, Skrupellosigkeit und Gewaltvermögen, die Bezeichnung des Battle-Gegners als Shoah-Opfer wiederum als dessen größtmögliche Erniedrigung. Auf diese Weise wurde auch im Battle-Rap ein Bild von Jüdinnen und Juden gezeichnet, das diese als Opfer antisemitischer Gewalt, Verfolgung und Vernichtung verspottet. 2018 bildete die Textzeile »Mein Körper definierter als Auschwitzinsassen« aus dem Lied »08/15« (2017) von *Kollegah & Farid Bang* den Ausgangspunkt der ECHO-Debatte, die das – zu dieser Zeit längst manifeste – Phänomen Antisemitismus im Rap erstmals in den Fokus einer breiten Öffentlichkeit rückte. Diese Studie konnte zeigen, dass bereits in den Jahren zuvor – nicht zuletzt von *Kollegah* – zahlreiche Textzeilen veröffentlicht worden waren, die *Farid Bangs* Auschwitz-Zeile in ihrem Zynismus und ihrer Verachtung gegenüber Opfern der Shoah weit in den Schatten stellten, jedoch kaum für Aufmerksamkeit, geschweige denn für Empörung gesorgt hatten.

Wie die vorliegende Studie zeigen konnte, verbindet sich das im Battle-Rap angelegte Streben nach Provokation und Grenzüberschreitung mit einer grundlegend rebellischen Haltung zur Welt. Dabei vermitteln Gangsta-Rapper eine spezifische, häufig verzerrte Wahrnehmung der Gesellschaft sowie der eigenen Position in ihr, die zwischen der Selbstinszenierung als *Bad Boy* und Asket changiert. Ein Bemühen um Integration in die Mehrheitsgesellschaft erscheint aussichtslos. Gangsta-Rapper reagieren auf die von ihnen beschriebenen Ausgrenzungserfahrungen mit Distinktionsgesten, bei denen nicht selten nationale und religiöse Unterschiede betont werden. Wie die Desintegration wird auch die Parallelgesellschaft idealisiert. Bilder der Parallelgesellschaft sind nicht zuletzt durch Mediendebatten emotional aufgeladen und Ausdruck gesellschaftlicher Dysfunktionalität. Mit Parallelgesellschaften sind Ängste vor gesellschaftlichen Räumen verknüpft, die mit sozialem Abstieg, Kriminalität und Gewalt assoziiert werden und anderen Normen, Werten und sozialen Strukturen unterliegen. Indem Gangsta-Rapper sich als Produkt von Parallelgesellschaften inszenieren, eignen sie sich die mit ihnen verbundenen Assoziationen an und bringen sie gegen die Mehrheitsgesellschaft in Stellung. Mit Blick auf den Antisemitismus im Gangsta-Rap lassen sich zwei Dimensionen der Rebellion beobachten: Antisemitische Äußerungen sind Ausdruck einer oppositionellen Attitüde, die sich einerseits gegen ein antiantisemitisches Selbstverständnis der demokratischen Mehrheitsgesellschaft richtet. Zum anderen werden im antisemitischen Weltbild Jüdinnen und Juden als weiß, privilegiert und machtvoll imaginiert. Im Gangsta-Rap – und auch anderswo – wird der Antisemitismus fast immer als Repressionskritik formuliert: als Rebellion einer Gemeinschaft gegen ihre jüdischen Widersacher, die in Hinterzimmern, Medienhäusern, Bankentürmen und/oder in Israel weilen und von dort aus die Geschicke der Welt lenken.

Die im Gangsta-Rap artikulierte, vor allem körperlich betonte Männlichkeit koppelt Begriffe wie Ehre und Anerkennung an die Geschlechtsidentität. Insofern handelt es sich um ein Musikgenre, dessen Inhalte traditionalistischen, patriarchalen und teils religiös begründeten Mustern folgen. Dies zeigt sich etwa in der Idealisierung der sittsamen, tugendhaften und/oder religiösen Frau oder der treuen, vergebenden Mutter, die jedoch weder als gleich- noch als widerspruchsberechtigt erscheinen – und in der Abwertung der selbstbestimmten, emanzipierten Frau als »Hure«. Die Gangsta-Rap-Erzählungen über den von Widrigkeiten und Hindernissen gesäumten Weg des sozioökonomischen Aufstiegs, die *Real-Talk*-Posen ebenso wie die Selbstinszenierung als autoritäre Herrscherfiguren sind eng mit hypermaskulinen Männlichkeitsidealen verwoben. In den Bildwelten des Gangsta-Rap werden Kampfeslust, Aggressivität und Gewaltbereitschaft als Männlichkeitsattribute idealisiert, stetig aktualisiert und darüber hinaus radikalisiert.

Dabei lässt sich beobachten, dass jene Männlichkeitsideale auch in verschwörungsideologischen und/oder israelfeindlichen Positionierungen ausagiert werden. Viele Gangsta-Rapper – und insbesondere die Vertreter des sozialkritischen Straßen-Rap – wännen sich im Kampf gegen *die da oben* bzw. die Strippenzieher, Hintermänner, Politikeliten, Medien sowie gegen den Staat Israel, der als Projektionsfläche für die ungerechten (Welt-)Herrschaftsverhältnisse fungiert. In den hypermaskulinen Bildwelten und Identitätskonstruktionen des Gangsta-Rap kommt Verschwörungserzählungen somit eine zentrale Funktion zu. In der Inszenierung als Einzelkämpfer wird die demonstrative Überbetonung von männlicher physischer Stärke, Macht und Durchsetzungsfähigkeit um die Fähigkeit erweitert, eine komplexe und unübersichtliche Welt zu durchblicken und hinter die Fassade schauen zu können. Zur Männlichkeitsinszenierung gehört daneben auch das Selbstbild eines besonderen Mutes zur offenen Kommunikation all dessen, was sonst im Verborgenen bleiben würde bzw. eigentlich verborgen bleiben soll. Durch das Aussprechen unbequemer und vermeintlich verdeckter Wahrheiten geben die Protagonisten des Gangsta-Rap vor, gegen Konventionen und bestehende Verhältnisse zu agieren, um über das inszenierte Risikohandeln besondere männliche Stärke auszudrücken.

11.3.2 Repräsentanz, Konjunkturen und einflussreiche Akteure im Feld

Der Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap wird von einer Vielzahl von Genre-Protagonisten getragen. Die Untersuchung hat jedoch gezeigt, dass das Intensitätslevel antisemitischer Kommunikation unter Rappern variiert und dass sich Unterschiede hinsichtlich der Qualität und der Quantität beobachten lassen. Die hier untersuchten Vertreter des Genres bedienen antisemitische Motive sowohl explizit als auch implizit, in Form von Andeutungen und Codes ebenso wie in offenen Feindseligkeiten gegenüber Jüdinnen und Juden. Mit Blick auf den Gangsta-Rap der vergangenen zwei Jahrzehnte fällt auf, dass vor allem die besonders prominenten und erfolgreichen Akteure des deutschsprachigen Gangsta-Rap mit antisemitischen Äußerungen in Erscheinung getreten sind. Immer deutlicher wurde dies ab Anfang der 2010er Jahre, nicht zuletzt durch Rapper wie *Massiv*, *Celo & Abdi* und wenig später *Haftbefehl*, die für das Genre sowohl musikalisch als auch thematisch stilprägend waren. Andere Rapper wie *PA Sports*, *Sinan-G*, *Kianush* oder *Sinan-G* zogen nach und griffen verschwörungsideologische und/oder antisemitische Motive in ihrer Musik und in Social-Media-Äußerungen auf. Flankiert wurde dies in der ersten Hälfte der 2010er Jahre von sozialkritischen Straßen-Rappern wie *Fard & Snaga* oder *Nate57*, die verschwörungsideologische Welterklärungsangebote wesentlich stärker mit ei-

ner rapspezifischen Herrschafts- und Repressionskritik verwoben. Spätestens Mitte der 2010er Jahre waren Verschwörungsnarrative im ökonomisch erfolgreichen Gangsta-Rap etabliert, wurden immer expliziter ausformuliert und deutlicher antisemitisch aufgeladen. Vermehrt bildeten sich zentrale und immer wiederkehrende antisemitische Topoi und Projektionsflächen heraus, darunter *der jüdische Bänker, die Rothschilds* sowie der Staat Israel.

An den Konjunkturen antisemitischer Text- und Bildproduktionen können bestimmte Dynamiken abgelesen werden: Die Texte des Gangsta-Rap lassen sich auch als subkulturelle Reaktionen auf eine zunehmend krisenhafte und komplexer werdende Welt verstehen. Die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des deutschsprachigen Gangsta-Rap korrelierte mit den globalpolitischen Veränderungen in der Folge des 11. September 2001. Wie schon weiter oben ausgeführt, beschreiben viele der verschwörungsideologischen Genre-Protagonisten die Anschläge auf das World Trade Center und das Pentagon rückblickend als einschneidendes (Erweckungs-)Erlebnis und als äußerst prägend für ihren Sozialisations- und Politisierungsprozess. Einen deutlichen Kommerzialisierungsschub erfuhr der Gangsta-Rap in den 2010er Jahren, die – angesichts der Finanzkrise von 2008/09 – von einer tiefgreifenden gesellschaftlichen Verunsicherung geprägt waren. Zur selben Zeit spitzte sich der Konflikt zwischen Israel und der islamistischen Terrorgruppe Hamas zu, die 2007 die Macht in dem von Israel geräumten Gazastreifen übernommen hatte. In den Jahren 2009, 2012 und 2014 kam es zu militärischen Auseinandersetzungen zwischen Israel und militanten palästinensischen Gruppen im Gazastreifen. Die Bilder dieser Konflikte gingen – nicht zuletzt durch die wachsende Bedeutung der sozialen Medien – um die Welt.

Gangsta-Rapper reagieren auf eine zunehmend konflikt- und krisenhafte und unübersichtliche Welt. Wie diese Studie zeigen konnte, ziehen nicht wenige von ihnen dabei verschwörungsideologische und antisemitische Welterklärungsangebote heran. Einige Genre-Akteure ragen hier besonders heraus, allen voran *Kollegah*, in dessen Liedern, Musikvideos und öffentlichen Äußerungen unterschiedliche jüdenfeindliche Ideologeme vermittelt werden – vom Antijudaismus über den völkisch-rassistischen Antisemitismus bis hin zum israelbezogenen und verschwörungsideologischen Antisemitismus. In *Kollegahs* Selbstinszenierung bildet der Antisemitismus eine metaideologische Konstante, die sich bereits zu Beginn seiner Karriere abzeichnete und spätestens ab Mitte der 2010er Jahre – und somit noch einige Jahre vor dem Eklat um die ECHO-Verleihung 2018 – äußerst explizite Ausdrucksformen fand. *Kollegah* war lange Zeit einer der erfolgreichsten Protagonisten des Gangsta-Rap und trat im Laufe der 2010er Jahre besonders häufig und offen mit antisemitischen und/oder verschwörungsideologischen Positionierungen in Erscheinung. Dafür nutzte er nicht nur die Musik. Insbeson-

dere seine Interviews, öffentlichen Äußerungen in sozialen Medien und die damit verbundenen Ansprachen an seine Fans ebenso wie seine offenen Briefe und politischen Pseudodokumentationen zeugen von einem geradezu leidenschaftlichen Engagement für die vermeintlich gerechte Sache, in dem sich – ob intendiert oder nicht – immer wieder antisemitische Ideologiefragmente bündeln. *Kollegah* scheint von einem geradezu narzisstischen Bedürfnis nach Bedeutsamkeit und Heldentum angetrieben zu sein, das sich in seiner verschwörungsideologischen Selbstinszenierung zeigt.

Ein solch missionarischer Impetus lässt sich auch bei *B-Lash* beobachten, der zwar seit Mitte der Nullerjahre bereits als Rapper aktiv ist, jedoch erst seit Ende der 2010er durch die Podcastreihe *100 % Realtalk* (mit *MC Bogy*) größere Bekanntheit erlangte. Seit Anfang der 2020er tritt *B-Lash* vermehrt als politischer Aktivist in Erscheinung und bewegt sich außerhalb des Rap-Szene in konspiratorischen Milieus. Die aggressive, chauvinistische Straßen-Rap-Attitüde kennzeichnet nicht nur *B-Lashs* Musik, sondern auch seine politischen Äußerungen in sozialen Medien. Darin agitiert er gegen angebliche satanistische Geheimgesellschaften, pädophile Machteliten, Black Lives Matter oder Joe Biden und wittert hinter diversen gesellschaftlichen Entwicklungen und politischen Prozessen den Einfluss von Bill Gates oder dem jüdischen Unternehmer George Soros. *B-Lash* scheint stark vom verschwörungsideologischen Diskurs in den USA beeinflusst zu sein und inszeniert sich in Deutschland als Vermittler zwischen konspiratorischen Akteur:innen und einem konspirationismusoffenen Teil der Rap-Hörrerschaft. In seinen verschwörungsideologischen Äußerungen zeigen sich sowohl antisemitisch konnotierte Narrative als auch homophobe und misogyne Feindbildkonstruktionen. Darüber hinaus offenbart sich in *B-Lashs* teils aggressiven Ausführungen die stark affektive Dimension verschwörungsideologischer Weltdeutungen, in denen eine tiefe Abneigung – und mitunter auch Hass – gegenüber Homosexuellen, Frauen sowie Jüdinnen und Juden zum Ausdruck kommt.

11.4 Antisemitismus im Gangsta-Rap – ein spezifisch *deutsches* Phänomen?

Personen, denen antisemitische Positionierungen vorgeworfen werden, reagieren häufig mit Abwehr, meist in Form von Zurückweisung und fast immer mit Unverständnis (vgl. Hötteman 2022: 85 ff.). Dies gilt auch für die Protagonisten des Gangsta-Rap, die in den seltensten Fällen einen selbstreflexiven Umgang mit Kritik an ihrer Selbstinszenierung pflegen. Dies wurde auch in der ECHO-Debatte erkennbar, als die Vertreter des Genres entweder schwiegen oder *Kol-*

legah und *Farid Bang* öffentlich in Schutz nahmen.⁴ Einige von ihnen verwiesen zu Recht auf die Vereinnahmung der Debatte durch rechte Akteure, die – wie etwa die AfD-Politikerin Alice Weidel – ihre Kritik an Rappern wie *Farid Bang* rassistisch aufluden (vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2018). Seit einigen Jahren ist zu beobachten, dass Vertreter:innen der extremen Rechten Antisemitismus als ein rein »migrantisches« Phänomen bagatellisieren, während sie ihm selbst durch Verschwörungsideologien und geschichtsrevisionistischen Positionen Vorschub leisten. *Farid Bang* war es auch, der sich – im Unterschied zu *Kollegah* – während der ECHO-Verleihung auf offener Bühne für die Textzeile »Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen« entschuldigte (vgl. Hellmich 2018). Jedoch war dies in der Fernsehübertragung nicht zu sehen – die Verantwortlichen des Fernsehsenders VOX hatten sich offensichtlich dazu entschieden, diese Szene nicht auszustrahlen.

Eine kritische wissenschaftliche Analyse von Inhalten des Gangsta-Rap und deren Eingang in den öffentlichen Diskurs erfordert zwangsläufig eine Distanz des Forschers zum untersuchten Feld. Als (außenstehender) Wissenschaftler, der die antisemitischen Inhalte im Gangsta-Rap auch öffentlich kritisiert, ist das subkulturelle Milieu für Forschungsansätze, die eine unmittelbare Begegnung mit dessen Vertreter:innen erfordern, nur schwer zugänglich. Wer in die Rolle des:der Wissenschaftler:in tritt und ausgehend von seinen:ihren Forschungsergebnissen Kritik an den Protagonisten des Gangsta-Rap übt, wird von nicht wenigen Szeneakteuren zumindest kritisch beäugt und in den subkulturellen Räumen des Gangsta-Rap daher wohl kaum als teilnehmende:r Beobachter:in akzeptiert. Es bleibt daher ein Forschungsdesiderat, das durch die Wissenschaft nur schwerlich zu füllen sein wird, aber dennoch dringlich erscheint: die Frage nach den Ursachen, Beweggründen und Konsequenzen antisemitischer Einstellungsmuster bei Gangsta-Rappern. Anbieten würden sich hier sowohl quantitative Methoden der Einstellungsforschung als auch qualitative Zugänge wie etwa biografisch-narrative Interviews.

Daran anknüpfend, ließe sich das Verhältnis von antisemitischen Weltansichten und individuellen biografischen, sozialisatorischen, medialen und milieuspezifischen Einflussfaktoren untersuchen. Im Rahmen der hier unternommenen Analyse verschwörungsideologischer Hip-Hop-Interviews wurde etwa die enorme Bedeutung der Anschläge des 11. September 2001 für einige der Genre-Protagonisten ersichtlich. Hier stellt sich die Frage, welche Rolle individuelle und kollektive Krisenerfahrungen in der Sozialisation und Politisierung von Genre-Akteuren gespielt haben, in welchem Zusammenhang diese zu mögli-

4 Zu ihnen gehörten unter anderen *Fler* (vgl. Neff/Felix 2018), *Summer Cem* (vgl. *Spit-TV* 2018), *Sun Diego* (vgl. Barfuss 2018) oder *Sido* (vgl. Bröcker 2018).

chen antisemitischen Einstellungsmustern stehen und ob sie gegebenenfalls die Entwicklung verschwörungsideologischer Welterschließungsmuster begünstigten. Davon ausgehend, ist zu fragen, inwiefern andere politische Kriegs- und Krisenereignisse weitere Einflussfaktoren bildeten. Viele der hier untersuchten Gangsta-Rapper sind entweder aufgrund von Kriegen, politischer Verfolgung oder humanitären Krisen im Kindes- oder gar Kleinkindalter aus ihren Herkunftsländern nach Deutschland geflohen (z. B. *Azad*, *Xatar*, *SadiQ*, *B-Lash*, *Fard* oder *Kianush*). Andere sind Nachkommen der ersten Generation von Geflüchteten (z. B. *Massiv*, *Ali Bumaye*, *Haftbefehl*, *Animus* oder *Celo*).

Nicht immer lassen sich krisenhafte Erfahrungen im Leben von Gangsta-Rappern (unmittelbar) auf deren Migrationsbiografie zurückführen. Zu untersuchen wäre also, inwiefern sich individuelle Krisenerfahrungen und Erlebnisse des Scheiterns (z. B. Schulabbrüche oder Haftstrafen) von Protagonisten des Gangsta-Rap auf die Wahrnehmung von Gesellschafts- und Weltverhältnissen ausgewirkt haben. Hinzu kommen Kontrasterfahrungen, die insbesondere von Frankfurter Gangsta-Rappern beschrieben werden: Im Frankfurter Bahnhofsviertel sind sie mit der Parallelität von Reichtum und Elend konfrontiert. In qualitativen Interviews ließe sich untersuchen, auf welche Weise Gangsta-Rapper eine solche soziale Umwelt deuten und welche Rolle dabei manichäische Interpretationsangebote spielen. Daran knüpfen Fragen nach den sozialen Milieus der Genre-Akteure an, die nicht selten als Verbreitungssphären antisemitischer Wissensbestände fungieren. In einer Fernsehreportage über Antisemitismus im Rap deutete *Haftbefehl* dies an. Auf die Frage nach den Gründen für Antisemitismus unter Jugendlichen antwortete der Offenbacher Rapper: »Das sind nicht die Jugendlichen, das ist nicht ihre eigene Meinung. Das ist ihr Umfeld. Wenn in ihrem Umfeld alle sagen: ›Scheiß Juden! Scheiß Juden!‹ [...] Dann ist ja klar, dass er in der Mitte auch irgendwann mal die gleiche Meinung hat. Weil man ein Produkt der Umgebung ist« (*Haftbefehl* 2011).

Mit Blick auf mögliche kulturelle und sozialisatorische Einflussfaktoren auf die Akteure des deutschsprachigen Gangsta-Rap stellt sich die Frage, ob sich in anderen (Migrations-)Gesellschaften gleiche oder zumindest strukturäquivalente Phänomene zeigen. Diverse Medienberichte deuten darauf hin, dass die Verbreitung antisemitischer Denk- und Welterklärungsmuster im Rap kein genuin amerikanisches oder genuin deutsches Phänomen ist (vgl. Ensel 2010: 3 ff.; Dahms 2015; JTA 2014; Orrenius 2015; JTA/Liphshiz 2019; Rosman/Sisario/Méheut 2023). Das musikalische Erbe des Conscious-Rap und später des Gangsta-Rap aus den USA schwappte nach Europa über und wurde bevorzugt von jugendkulturellen Milieus aufgegriffen, die sich selbst als Teil einer Minderheit empfanden. Es ist zu vermuten, dass sich bei ersten Formen der Aneignung und Neukontextualisierung des amerikanischen Rap und der länderspezifischen

Ausgestaltung zunächst simultane Pfade bildeten, die sich im weiteren Verlauf dann stärker ausdifferenzierten.

In weiteren, vertiefenden Untersuchungen gilt es daher zu prüfen, ob, weshalb und in welcher Hinsicht es sich beim Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap um ein spezifisch deutsches Phänomen handelt oder eben nicht. In Ländervergleichen könnten die Ähnlichkeiten und Unterschiede des Imports, der Aneignung und der Weiterentwicklung amerikanischer Vorläufer und Vorbilder in die jeweilige nationale Ausprägung von Rap und insbesondere von Gangsta-Rap untersucht werden. Dabei wäre insbesondere zu fragen, inwiefern sich subkulturelle Wechselwirkungen ergaben. In ersten wissenschaftlichen Analysen und Fachdiskussionen wurden bereits semantische, strukturelle und funktionale Ähnlichkeiten der antisemitischen Motive im Rap in unterschiedlichen nationalen und gesellschaftlichen Kontexten thematisiert (vgl. Cwejman 2023; Berrous 2023). Die öffentliche Berichterstattung über jugendkulturellen Antisemitismus in Frankreich – der sich nicht nur im französischen Rap (vgl. Rosman/Sisario/Méheut 2023), sondern auch am Erfolg des antisemitischen und insbesondere bei Jugendlichen mit Migrationsbiografien äußert beliebten Comedians Dieudonné M'bala M'bala beobachten lässt (vgl. Taylor 2015) – deutet darauf hin, dass es sich bei Frankreich um einen besonders erkenntnisversprechenden Vergleichsfall handeln würde. Vor dem Hintergrund der dort seit Jahrzehnten etablierten Hip-Hop-Kultur, der stark migrantischen Prägung der dortigen Gesellschaft und des französischen Rap, der in Teilen eher mit den USA vergleichbaren sozialen Lage in den Vorstädten etc. bietet sich hier eine vielversprechende komparative Perspektive.

Diese Forschungsarbeit hat diejenigen Genre-Akteure in den Mittelpunkt der Untersuchung gerückt, die maßgeblich zur Verbreitung von Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap beigetragen und dessen Entwicklung begünstigt haben. Insofern handelt es hierbei um eine »täterorientierte« Analyse, an die notwendigerweise die Frage nach der Perspektive der von Antisemitismus Betroffenen anschließen muss. Wie steht es also um jüdische Rapper:innen, die sich im Gangsta-Rap oder in den daran anknüpfenden subkulturellen Räumen bewegen? Wie reagieren sie auf den Antisemitismus in der Szene? Bei erster Betrachtung offenbaren sich sehr unterschiedliche Umgangsweisen und Inszenierungspraktiken von Genre-Akteur:innen, die jüdisch sind oder eine jüdische Familienbiografie haben. Jonathan Kalmanovich alias *Ben Salomo* ist zweifellos der prominenteste jüdische Rapper in Deutschland. Er wurde in Israel geboren und emigrierte als Kind mit seiner Familie nach Berlin. Als Mitbegründer und Moderator der Battle-Rap-Veranstaltungsreihe »Rap am Mittwoch«, die einer Vielzahl der heute bekannten Rapper eine erste Plattform bot, erlangte er zu größerer Bekanntheit. 2018 wandte er sich von der Rap-Szene ab und veröffentlichte ein Buch, in dem

er über seine Diskriminierungserfahrungen als jüdischer Rapper berichtete (vgl. *Ben Salomo* 2019).

Neben *Ben Salomo* berichteten – obschon weniger öffentlichkeitswirksam – auch andere jüdische Szeneprotagonist:innen wie etwa die Promoterin Marina Buzunashvili öffentlich über ihre Antisemitismuserfahrungen (vgl. Büchler 2018). Mit Blick auf den Gangsta-Rap ragt ein jüdischer Rapper heraus: Dmitrij Aleksandrovic Chpakov alias *Sun Diego*. Unter dem Alias *SpongeBozz* veröffentlichte der Rapper Lieder wie »Yellow Bar Mitzvah« (2017) oder »Eloah« (2018), in denen er seine jüdische Identität und Familienbiografie thematisierte und auf ironische Weise in die Erzählfiguren des Gangsta-Rap einwob. Mit dem Antisemitismus im Gangsta-Rap befasst er sich in seiner ersten Erfolgsphase hingegen kaum: Während der ECHO-Debatte nahm er *Kollegah* sogar öffentlich in Schutz (vgl. Barfuss 2018). Nach einem langjährigen Beef mit *Kollegah* – in dessen Zuge dieser das Lied »Hs.Hc. [steht für Hurensohn-Holocaust]« (2017) veröffentlichte (siehe Kapitel 4.4.1) – näherten sich beide Rapper 2018 an (vgl. Herzog 2018) und veröffentlichten seither gemeinsam Musik. Dabei handelt es sich keineswegs um den einzigen Rapper mit jüdischer Familienbiografie, der sich im Umfeld von *Kollegah* bewegt. Neben *Sun Diego* zählt auch Amir Israil Aschenberg alias *Aschkobar* bzw. *Asche* zu *Kollegahs* Wegbegleitern.

Es scheint, als träte die Vehemenz der Feldlogiken zurück, wenn es um kapitalistische Interessen geht. Darüber hinaus lebt der Antisemitismus vom abstrakten Bild des Juden, nicht von seiner konkreten Erscheinung. Hieran könnte eine genauere Untersuchung der Rolle von jüdischen Gangsta-Rappern anknüpfen und Aufschluss darüber geben, weshalb sich ausgerechnet *Kollegah* – in dessen Selbstinszenierung der Antisemitismus besonders offen zutage tritt – mit jüdischen Rappern umgibt. Anders als *Sun Diego*, der seine jüdische Familienbiografie explizit thematisierte, tat *Asche* dies keineswegs freiwillig. Wenige Monate nach Erscheinen des gemeinsamen Albums »Natural Born Killas« (2021) von *Kollegah* und *Asche* veröffentlichte der YouTuber *Mois* ein Video, in dem er *Asche* vorwarf, seine jüdische Familienbiografie zu verschleiern (vgl. Hesterbrink 2021). Zu Recht kritisierte *Asche* die antisemitischen Untertöne des Zwangsoutings und der Verunglimpfung seiner jüdischen Familiengeschichte durch den YouTuber. Darüber hinaus berichtete der Rapper über antisemitische Aussagen, die *Mois* ihm gegenüber getätigt haben soll (ebd.).

Daneben gibt es auch Gangsta-Rapper:innen wie *Schwesta Ewa*⁵ oder *Sentino*,⁶ die ihre jüdische Familienbiografie lediglich andeuten und nicht explizit thematisieren. Erste wissenschaftliche Publikationen nehmen bereits die Texte und die Selbstinszenierungen jüdischer Rapper wie *Ben Salomo* und *Sun Diego* in den Blick (vgl. Tretter 2021; Köhn 2021). Weitere Forschungsinitiativen könnten darüber hinaus auch die »stillen« jüdischen Protagonisten mit in die Analyse einbeziehen. Zu ihnen zählen auch unbekannte jüdische Rapper einer jüngeren Generation wie etwa *50 Schekel* oder *Yahoodi* sowie die Teilnehmenden des jährlich stattfindenden Musikwettbewerbs *Jewrovision*, die zwar keinen Gangsta-Rap betreiben, die ihn aber mitunter selbst konsumieren und die öffentlichen Diskussionen über Antisemitismus im Rap aus einer jüdischen Perspektive wahrnehmen. Zu fragen bleibt hier, wie sie in ihrer Musik auf den Antisemitismus in der Kultur reagieren und welche Potentiale der Widerständigkeit von einer selbstbewussten jungen jüdischen Generation in Zukunft ausgehen.

Diese Untersuchung hat gezeigt, dass Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap ein vielschichtiges Phänomen darstellt, das sowohl genrespezifische als auch gesamtgesellschaftliche Dimensionen aufweist. Die identifizierten Forschungsdesiderate – von der Notwendigkeit biografisch-narrativer Zugänge über ländervergleichende Perspektiven bis hin zur Analyse jüdischer Akteur:innen im Genre – verdeutlichen die Komplexität des Gegenstands und seiner wissenschaftlichen Erschließung. Besonders aufschlussreich erscheint dabei das Spannungsfeld der subkulturellen Feldlogiken, wie es sich etwa in der ambivalenten Position jüdischer Rapper:innen zeigt. Die Herausforderung zukünftiger Forschung wird darin bestehen, diese verschiedenen Ebenen zusammenzuführen und dabei sowohl die spezifisch deutschen Kontexte als auch transnationale Dynamiken der Hip-Hop-Kultur zu berücksichtigen – nicht zuletzt, um Ansatzpunkte für die Prävention und Bekämpfung von Antisemitismus in populärkulturellen Räumen zu identifizieren.

5 2014 antwortete *Schwesta Ewa* in einem Interview auf die Frage nach ihrer Konfession: »Ich bin eigentlich ein Atheist. Also unsere Vorfahren sind Juden. Wir haben aber auch Moslems in der Familie und Katholiken – eigentlich alles.« (*Schwesta Ewa* 2014)

6 In einem seiner frühen Lieder, »Blues des Lebens« (2006), berichtet *Sentino* von antisemitischen Beleidigungen, denen er als Jugendlicher ausgesetzt war. Auch in einem späteren Lied, »Vorbei der Traum« (2012), deutet *Sentino* seine jüdische Familiengeschichte nur an: »Mutter hoffte und glaubte an ihren Jungen so sehr/ Jüdischer Herkunft, musste nicht zur Bundeswehr« (*Sentino* – »Vorbei der Traum«, 2012).

Nachwort

Wenige Tage vor Einreichen meiner Dissertation durchbrachen Kämpfer der islamistischen Terrorgruppe Hamas sowie weitere palästinensische Gruppierungen und einige Zivilisten den Grenzzaun zwischen Israel und dem Gazastreifen, ermordeten 1200 Menschen – vorwiegend Zivilist:innen –, verletzten Tausende und verschleppten 239 Israelis, von denen bis heute viele ums Leben gekommen sind. Während ich diese Zeilen schreibe, befinden sich noch immer etwa 120 Geiseln in der Gefangenschaft der Hamas – wie viele von ihnen noch am Leben sind, ist unklar. Der brutale Angriff des 7. Oktober 2023 hat die israelische Gesellschaft wie kein anderes Ereignis seit der Gründung ihres Staates im Mai 1948 erschüttert. Der größte Massenmord an Jüdinnen und Juden seit der Shoah markiert eine tiefe Zäsur – nicht nur für die Menschen in Israel, sondern auch für die jüdische Diaspora. Das von langer Hand geplante Massaker ging nicht nur in der Zahl der Opfer, sondern auch in seiner Grausamkeit, seinem Zynismus und Sadismus weit über zahllose andere antisemitische Gewaltakte und Terroranschläge der vergangenen Jahrzehnte hinaus. Nicht zufällig wählte die Hamas den Tag nach dem 50. Jahrestag des Beginns des Jom-Kippur-Kriegs von 1973 für ihren Anschlag aus. Gezielt sollte der Terrorangriff in der Wahl des Datums wie auch in seiner Brutalität die zentralen historischen Traumata der jüdischen Israelis wachrufen und ihnen zugleich vor Augen führen, dass das über Jahrzehnte als unverletzlich geltende Schutzversprechen des jüdischen Staates durchbrochen werden konnte.

Zeitgleich riefen die Führer der Hamas ihre Anhänger dazu auf, sich dem Kampf gegen den »Weltzionismus« anzuschließen und weltweit Jüdinnen und Juden zu ermorden. Nicht nur in Israel, sondern auch in der jüdischen Diaspora sollten das Massaker und die Gewaltaufrufe der Hamas Erinnerungen an die Shoa wecken – mit Erfolg: Unmittelbar nach dem 7. Oktober 2023 brannten in diversen Ländern Synagogen, in europäischen Großstädten wurden jüdische Einrichtungen angegriffen, in London, Paris und Berlin bejubelten Menschen das Massaker öffentlich, am Flughafen von Dagestan machte ein wütender Mob

Jagd auf Passagiere aus Tel Aviv, in Paris soll eine jüdische Frau aus »Rache für Palästina« vergewaltigt worden sein, und in den sozialen Medien relativierten bekannte Influencer die Gräueltaten, andere leugneten oder glorifizierten sie sogar. Die Liste ließe sich lange fortführen.

Seit dem 7. Oktober 2023 und dem Beginn des Krieges zwischen Israel und der Hamas ist weltweit eine merkbare Normalisierung, Popularisierung und Radikalisierung des israelbezogenen Antisemitismus zu beobachten. Antizionismus ist zum popkulturellen Code avanciert. Parolen wie »Free Palestine« oder »From the river to the sea, Palestine will be free«, Symbole wie das Wassermelonen-Emoji oder propalästinensische Share-Pics in sozialen Medien fungieren als Erkennungszeichen eines in großen Teilen jungen und sich als links, progressiv, antirassistisch und antikolonial verstehenden Milieus und sind zu Insignien der (sub)kulturellen Zugehörigkeit geworden. Diverse antiisraelische Initiativen und Kampagnen von Künstler:innen und Kulturschaffenden ebenso wie die Studierendenproteste an Universitäten in zahlreichen Ländern – auch in Deutschland – zeichnen sich mindestens in Teilen durch israelfeindliche und antisemitische Äußerungen aus. In zahlreichen Parolen und Pamphleten dieses Aktivismus treten Motive zutage, die in den Jahren zuvor bereits in verschiedenen Segmenten der Popkultur zu beobachten gewesen sind – nicht zuletzt in dem in dieser Arbeit untersuchten deutschen Gangsta-Rap: ein antisemitischer Verschwörungsglaube, ein islamisierter Antiimperialismus, eine Relativierung oder gar Glorifizierung des islamistischen Terrorismus gegen Israel sowie ein Zynismus gegenüber Opfern von antisemitischer Agitation und Gewalt.

Auch wenn der Gangsta-Rap im weiten Feld der Pop- und Jugendkultur nur eines von vielen Milieus repräsentiert, in denen Israelfeindschaft und Antisemitismus in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung und Einfluss gewonnen haben, nimmt das Genre hier doch eine Vorreiterrolle ein. Der enorme kommerzielle Erfolg des Gangsta-Rap hat seit den 2010er Jahren zu einer deutlichen Normalisierung und Popularisierung des israelbezogenen Antisemitismus beigetragen, der spätestens seit dem 7. Oktober 2023 auch Eingang in andere Bereiche des jugend- und popkulturellen Mainstreams gefunden hat. Die Entgrenzung des Antisemitismus über Social Media, die Relativierung oder gar Glorifizierung des islamistischen Terrorismus gegen Israel und nicht zuletzt der massive Anstieg antisemitischer Vorfälle – bis hin zu physischer Gewalt – zeigen: Der Antisemitismus in der Populärkultur stellt weltweit eine erhebliche Gefahr für jüdisches Leben dar – und er bedroht die liberale Demokratie als Ganzes.

Berlin, den 15. Juli 2024

Dank

Die vorliegende Dissertation wäre ohne die vielfältige Unterstützung zahlreicher Personen nicht möglich gewesen, denen ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aussprechen möchte.

Meinem wissenschaftlichen Betreuer, Prof. Dr. Ullrich Bauer, möchte ich ganz besonders danken: Er hat mich während des Promotionsvorhabens nicht nur mit außerordentlichem Engagement, großer fachlicher Expertise und viel Empathie begleitet, sondern mir auch den nötigen Freiraum für meine eigene wissenschaftliche Entwicklung gegeben. Seine Fähigkeit, kritische Fragen zu stellen und gleichzeitig viel Vertrauen in meine Herangehensweise zu zeigen, hat mich immer wieder motiviert und herausgefordert. Die vielen intensiven Gespräche mit ihm haben mein wissenschaftliches Denken geprägt und mir neue Perspektiven eröffnet. Für diese Form der Betreuung, die weit über das übliche Maß hinausging, bin ich ihm zu großem Dank verpflichtet.

Ebenso danke ich meiner Zweitbetreuerin Prof. Dr. Julia Bernstein für die konstruktiven Diskussionen sowie für ihre hilfreichen Anmerkungen in der Endphase der Arbeit. Prof. Dr. Samuel Salzborn danke ich für seine wissenschaftliche Betreuung in der ersten Promotionsphase von 2017 bis 2019 und die vielen fachkundigen Hinweise im anfänglichen Entstehungsprozess der Dissertation.

Mein tiefster und herzlichster Dank gilt Dr. Kristina Meyer, die diese Arbeit von der ersten Idee bis zur letzten Zeile mit unermüdlichem Engagement begleitet hat. Ihre scharfsinnigen Kommentare, ihre sorgfältigen Korrekturen und vor allem ihre bedingungslose Unterstützung waren für mich von unschätzbarem Wert. In zahllosen Stunden hat sie nicht nur jeden einzelnen Satz dieser Arbeit gelesen und ggf. kommentiert, sondern mir auch in herausfordernden Momenten Mut zugesprochen. Für ihre fortwährende Unterstützung, ihre klugen Anmerkungen und ihre tiefe Freundschaft bin ich unendlich dankbar.

Besonders danke ich außerdem Dr. Lukas Staden für seine wertvolle Unterstützung während meiner ersten Tätigkeiten im universitären Umfeld. Sein Er-

fahrungsschatz hat mir dabei geholfen, meinen Weg im akademischen Umfeld zu finden, und war für meine weitere wissenschaftliche Entwicklung außerordentlich wertvoll. Aus der kollegialen Zusammenarbeit ist schnell eine Freundschaft entstanden, für die ich sehr dankbar bin.

Dr. Marc Grimm danke ich mich für die intensive inhaltliche Zusammenarbeit, die vielen anregenden Diskussionen und den freundschaftlichen Austausch. Auch dem weiteren kollegialen Umfeld am Zentrum für Prävention und Intervention im Kindes- und Jugendalter (ZPI) der Universität Bielefeld bin ich zu Dank verpflichtet. Dr. Barış Ertugrul danke ich für die vielen Anregungen und seine profunde fachliche Expertise, von der ich in vielen Gesprächen profitieren durfte. Ebenso gilt mein Dank Dr. Saskia Müller und Anne Rethmann sowie den anderen aktuellen und ehemaligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des ZPI für die anregende und unterstützende Arbeitsatmosphäre.

Den Vertreterinnen und Vertretern der Hip-Hop-Universität Berlin – Dr. Heidi Süß, PD Dr. Marc Dietrich und PD Dr. Martin Seeliger – danke ich für viele wertvolle Gespräche und unseren intensiven Austausch über Rap. Die Verbindung von wissenschaftlicher Analyse und geteilter Begeisterung für die Materie hat nicht nur den Entstehungsprozess dieser Arbeit bereichert, sondern mir auch zu vielen fachlichen Erkenntnissen verholfen.

Bereits während meiner Schulzeit haben Anna-Maria Zimmer und Gerd Strauß als engagierte LehrerInnen mein Interesse für gesellschaftspolitische Fragen geweckt und geschärft. Sie haben mir nicht nur Wissen vermittelt, sondern durch ihr außerordentliches Engagement auch vorgelebt, wie wichtig aktive Teilhabe und kritisches Denken für eine demokratische Gesellschaft sind. Ihr Vorbild wirkt bis heute nach, und für ihre frühe Unterstützung bin ich ihnen besonders dankbar.

Mein großer Dank gilt auch den vielen Freundinnen und Freunden, die mich durch Höhen und Tiefen der Promotionszeit begleitet haben – sei es durch aufmunternde Worte, gemeinsames Lachen oder einfach durch ihre verlässliche Präsenz in meinem Leben: Alexander Huhn, Anna Wieditz, Beatrix Flagner, Bela Flagner, Carlos Platz, Charlotte Marabito, Christoph Schösser, Davide Siegwart, Dr. Dustin Schäfer, Eitan Nir, Fana Issak, Franz Rost, Hannah Christ, Jan Morgenstern, Dr. Jan Wassmann, Johannes Geck, Katja Sigutina, Laura Cazés, Laura Unger, Lucas Hunter, Marwan El Eid, Melanie Hermann, Mia Sommerfeld, Mustafa Gündar, Philipp Siefken, Sebastian Jurchen, Sabena Donath, Stella Leder, Stella Voge, Sükrü Yücel, Dr. Tim Horak, Tomma Hinrichsen, Yannik Rohloff, Zachi Razel und Zelda Biller. Sicher habe ich hier einige Menschen vergessen, die mir in dieser Zeit auf ihre je eigene Weise zur Seite gestanden haben – auch ihnen danke ich sehr herzlich.

Der größte Dank gilt meinen Eltern, Dana Neuding-Baier und Arnold Baier. Ohne ihre bedingungslose Unterstützung, ihr Verständnis und ihre Geduld, daneben auch die umfassende Korrekturarbeit meines Vaters, hätte ich diese Dissertation niemals schreiben können. Dass sie mir stets den Freiraum gaben, meinen eigenen Weg zu gehen, und mich nie drängten, mir endlich einen »richtigen« Job zu suchen, war ein besonderes Geschenk. Die vielen inspirierenden Gespräche mit ihnen haben nicht nur diese Arbeit bereichert, sondern auch meine persönliche Entwicklung geprägt. Der besten Schwester der Welt, Johanna Witt, danke ich für ihre unerschütterlichen Beistand, ihre bemerkenswerten Fähigkeiten in der Krisenintervention, und ihre Art, auch in schwierigen Momenten die richtigen Worte zu finden.

Der Hans-Böckler-Stiftung danke ich für die großzügige finanzielle und ideelle Förderung, die diese Arbeit erst ermöglicht hat. Besonders hervorheben möchte ich Dr. Jens Becker, der mich mit viel Engagement betreut und mir wertvolle Impulse gegeben hat. Mein herzlicher Dank gilt auch Dr. Gudrun Loehrer für ihre stets kompetente und zuverlässige Unterstützung sowie Iris Henkel für ihre hilfsbereite Begleitung. Die Publikation dieser Arbeit wurde durch die Hans-Böckler-Stiftung gefördert. Die Open-Access-Version wird mit Unterstützung der Universität Bielefeld ermöglicht.

Literatur

- Abrahams, Roger D. (1962): *Playing the Dozens*. In: *The Journal of American Folklore*. H. 297, 75, *Symposium on Obscenity in Folklore*. University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society. 209–220.
- Adorno, Theodor W. (1951): *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1971): *Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute*. In Theodor W. Adorno (Hrsg.): *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 105–133.
- Adorno, Theodor W. (1975): *Schuld und Abwehr: Eine qualitative Analyse zum »Gruppenexperiment«*. In Theodor W. Adorno: *Soziologische Schriften II: Gesammelte Schriften*. Bd. 9.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 121–324.
- Adorno, Theodor W./Frenkel-Brunswik, Else/Lexington, Daniel J./Sanford, R. Nevitt (2017 [1950]): *Studien zum autoritären Charakter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (2017 [1946]): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Ağabeyoğlu, Nazlı Yener (2014): *Deutsch-türkische Rapmusik in Berlin. Soziokulturelle Faktoren bei der Selektion von Rap-Texten und auditiven Produktionsmethoden unter türkischstämmigen Jugendlichen in Deutschland*. Berlin: Lit Verlag.
- Ahlers, Michael (2019): *„Kollegah the Boss: A Case Study of Persona, Types of Capital, and Virtuosity in German Gangsta Rap*. In: *Popular Music*. Jg. 38, Nr. 03. Cambridge: Cambridge University Press. 457–480.
- Alim, H. Samy (2006): *Roc the Mic Right. The Language of Hip Hop Culture*. New York: Routledge.
- Alt-Hessenbruch, Max (2021): *Ein Disstrack gegen oder für Deutschland? Neurechter Rap von Chris Ares*. In Nicolai Busch u. Heidi Süß (Hrsg.): *Rap. Politisch. Rechts. Ästhetische Konservatismen im Deutschrap*. Weinheim: Beltz Juventa. 220–235.
- Androutsopoulos, Jannis (2003): *Einleitung*. In Jannis Androutsopoulos (Hrsg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript Verlag. 9–23.
- Androutsopoulos, Jannis (2016): *Lyrics und Lesarten: Eine Drei-Sphären-Analyse anlässlich einer Anklage*. In Marc Dietrich (Hrsg.): *Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel*. Bielefeld: transcript Verlag. 171–199.
- Androutsopoulos, Jannis (2020): *Sprachgrenzen überschreiten und unterwandern. Eine translinguale Lektüre von Haftbefehls Chabos wissen wer der Babo ist (2012)*. In Dagobert Höllein, Nils Lehnert u. Felix Woitkowski (Hrsg.): *Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000*. 20 Einzel-textanalysen. 20–34.

- Aupers, Stef (2020): *Decoding Mass Media/Encoding Conspiracy Theory*. In Michael Butter u. Peter Knight (Hrsg.): *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge. 469–482.
- Aupers, Stef/Crăciun, Dana/Önnerford, Andreas (2020): *Media and Transmission. Introduction..* In Michael Butter und Peter Knight (Hrsg.): *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge. 387–390.
- Babenhäuserheide, Melanie (2022): *Kobolde in der Harry Potter-Heptalogie und Fan-Erzählungen – zur Anschlussfähigkeit antisemitischer Stereotype*. In Jakob Baier u. Grimm, Marc (Hrsg.): *Antisemitismus in Jugendkulturen. Erscheinungsformen und Gegenstrategien*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag. 89–117.
- Backhaus, Fritz (2013): *Mythos Rothschild*. In Liliane Weissberg, Raphael Gross u. Fritz Backhaus (Hrsg.): *Juden. Geld. Eine Vorstellung*. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 108–118.
- Baier, Angelika (2007): »Mach mich ganz«?! – Der Einfluss des Diskurses der Liebe auf die Subjekt- und Identitätskonstitution von Frauen im deutschsprachigen Rap. In Reinhard Sieder, Franz X. Eder und Daniela Hammer-Tugendhat (Hrsg.): *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*. Band 18, Nr. 3. 97–121.
- Baier, Angelika (2012): »Ich muss meinen Namen in den Himmel schreiben«. *Narration und Selbstkonstitution im deutschsprachigen Rap*. Tübingen: A. Francke Verlag.
- Baier, Jakob (2019): *Die Echo-Debatte: Antisemitismus im Rap*. In Samuel Salzborn (Hrsg.): *Antisemitismus seit 9/11. Ereignisse, Debatten, Kontroversen*. Baden-Baden: Nomos. 108–131.
- Baier, Jakob (2020): »Die Welt ist noch nicht gerettet ... Aber der Widerstand erstartet!« *Antisemitische Verschwörungsmymen in der Populärkultur am Beispiel des Musikvideos »Apokalypse« (2016) des Rappers Kollegah*. In Johannes Kuber, Michael Butter, Ute Caumanns, Bernd-Stefan Grewe und Johannes Großmann (Hrsg.): *Von Hinterzimmern und geheimen Machenschaften. Verschwörungstheorien in Geschichte und Gegenwart. Im Dialog – Beiträge aus der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*. Nr. 3. Rottenburg-Stuttgart: Im Dialog – Beiträge aus der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart. 171–188.
- Baier, Jakob (2020): *Judenfeindschaft in Kollegahs »Apokalypse«*. In Dagobert Höllein, Nils Lehnert u. Felix Woitkowski (Hrsg.): *Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen*. Bielefeld: transkript. 187–201.
- Baier, Jakob (2022): *Antisemitismus im deutschsprachigen Gangsta-Rap. Zur Geschichte und Gegenwart eines (sub)kulturellen Phänomens*. In Marc Grimm u. Jakob Baier (Hrsg.): *Antisemitismus in Jugendkulturen. Erscheinungsformen und Gegenstrategien*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag. 17–33.
- Baier, Jakob/Grimm, Marc (2022): *Antisemitismus in Jugendkulturen. Zur Einführung*. In Jakob Baier u. Marc Grimm (Hrsg.): *Antisemitismus in Jugendkulturen. Erscheinungsformen und Gegenstrategien*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag. 7–13.
- Baier, Jakob/Grimm, Marc (2022a): *Die Affinität zu antisemitischen Stereotypen im deutschsprachigen Gangsta-Rap – Befunde einer qualitativen Befragung von Gangsta-Rap-Hörer*innen*. In Maria Kanitz u. Lukas Geck (Hrsg.): *»Klaviatur des Hasses«*. *Antisemitismus in der Musik*. Baden-Baden: Nomos. 229–250.
- Baier, Jakob/Hermann, Melanie (2022): »... der Schmock ist'n Fuchs« – Verschwörungsglaube, Autoritarismus und Antisemitismus bei Xavier Naidoo. In Maria Kanitz und Lukas Geck (Hrsg.): *Klaviatur des Hasses. Antisemitismus in der Musik*. Baden-Baden: Nomos Verlag. 145–172.

- Baier, Jakob (2023): *Kitsch, Pop und Tod – Nazistische Ästhetik in populärer Musik*. In Mario Dunkel u. Tonio Oeftering (Hrsg.): *Politische Musik als Handlungsfeld politischer und musikalischer Bildung*. Münster: Waxmann Verlag (in Erscheinung).
- Ballstaedt, Steffen-Peter (1982): *Dokumentenanalyse*. In Günther L. Huber u. Heinz Mandel (Hrsg.): *Verbale Daten. Eine Einführung in die Grundlagen und Methoden der Erhebung und Auswertung*. Weinheim: Beltz. 165–176.
- Balzer, Jens (2020): *Pop und Populismus: Über Verantwortung in der Musik*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Bandow, Ninja (2023): *Von Kritik bis Ironie: Wie junge Erwachsene politische Themen anhand von Gangsta-Rap diskutieren*. In Marc Dietrich u. Martin Seeliger (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap III: Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen*. Bielefeld: transcript Verlag. 225–245.
- Barkun, Michael (2013): *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Second Edition. Berkeley: University of California Press.
- Bauer, Yehuda (1992): *Vom christlichen Judenhass zum modernen Antisemitismus: ein Erklärungsversuch*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*. Berlin: Metropol. 77–90.
- Baum, Markus (2023): *Verschwörungsnarrative im Kontext von Krisenerfahrungen und Kontrollverlusten. Versuch einer politiktheoretischen Annäherung an (sozial-)psychologische, gesellschaftstheoretische und psychoanalytische Debatten*. In Stephan Grigat (Hrsg.): *Kritik des Antisemitismus in der Gegenwart. Erscheinungsformen – Theorien – Bekämpfung*. Baden-Baden: Nomos Verlag. 197–221.
- Becker, Matthias J. (2015): *Entlastungsantisemitismus linksliberaler Couleur. Israel-Hass in den Kommentarspalten von The Guardian und Die Zeit*. In Monika Schwarz-Friesel (Hrsg.): *Gebildeter Antisemitismus Eine Herausforderung für Politik und Zivilgesellschaft*. Baden-Baden: Nomos. 117–134.
- Becker, Ulrike (2020): *Islamischer Antisemitismus*. In Institut für Demokratie und Zivilgesellschaft (Hrsg.): *Wissen schafft Demokratie. Schwerpunkt Antisemitismus*. Band 8. Jena. 74–85.
- Beckers, Björn/Sanders, Olaf (2008): *HipHop in Köln und Bildung im Rapnetz*. In Dirk Matejovski, Marcus S. Kleiner u. Enno Stahl (Hrsg.): *Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region*. Essen: Klartext.
- Beer, Florian/Grimm, Marc/Viso, Shahar (2022): *Erfahrungen von jungen Juden mit Antisemitismus im Vereinsfußball*. In Jakob Baier u. Marc Grimm (Hrsg.): *Antisemitismus in Jugendkulturen. Erscheinungsformen und Gegenstrategien*. Frankfurt a. M.: Wochenschau Verlag. 209–225.
- Begrich, David/Raabe, Jan (2010): *Antisemitismus in extrem rechten Jugendkulturen*. In Wolfram Stender et al. (Hrsg.): *Konstellationen des Antisemitismus – Antisemitismusforschung und sozialpädagogische Praxis*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 225–242.
- Begrich, David/Raabe, Jan (2018): *Tanz(t) die Reconquista? Kultur und Musik in der Identitären Bewegung*. In Andreas Speit (Hrsg.): *Das Netzwerk der Identitären. Ideologie und Aktionen der Neuen Rechten*. Berlin: Ch. Links Verlag. 173–188.
- Behnen, Michael (1976): *Probleme des Frühantisemitismus in Deutschland (1815–1848)*. In: *Blätter für deutsche Landesgeschichte*. Potsdam: Gesamtverein, 1937. 112. 244–279.
- Behrens, Roger (2017): *Konterrevolution und Revolte. Notizen zu Gangsta-Rap (»deutsch«), Diskurs und Vermittlung*. In Marc Dietrich u. Martin Seeliger (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap II Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript Verlag. 287–318.
- Ben Salomo (2019): *Ben Salomo bedeutet Sohn des Friedens*. München: Europa Verlag.

- Bendel, Alexander/Röper, Nils (2017): *Das neoliberale Paradoxon des deutschen Gangsta-Raps. Von gesellschaftlicher Entfremdung und der Suche nach Anerkennung*. In Martin Seeliger u. Marc Dietrich (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript Verlag. 105–132.
- Bennett, Andy (2003): *HipHop am Main: Die Lokalisierung von Rap-Musik und HipHop-Kultur*. In Janis Androutsopoulos (Hrsg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript Verlag. 26–42.
- Bente, Nadja (2014): *Diskriminierung im HipHop. Sexismus in der Jugendkultur*. Hamburg: Diploma-Verlag.
- Benz, Angelika (2010): *Illuminaten*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 5: *Organisationen, Institutionen, Bewegungen*. Berlin: Walter de Gruyter. 322–323.
- Benz, Wolfgang (2001): *Bilder von Juden. Studien zum alltäglichen Antisemitismus*. München: Verlag C. H. Beck.
- Benz, Wolfgang (2007): *Die Protokolle der Weisen von Zion. Die Legende von der jüdischen Weltverschwörung*. München: C. H. Beck.
- Benz, Wolfgang (2010): »Der ewige Jude« (Propaganda-Ausstellung). In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 4. *Ereignisse, Dekrete, Kontroversen*. Oldenburg: De Gruyter. 114–118.
- Benz, Wolfgang (2010a): *Holocaust*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 3. *Begriffe, Theorien, Ideologien*. Oldenburg: De Gruyter. 119–124.
- Benz, Wolfgang (2015): *Antisemitismus. Präsenz und Tradition eines Ressentiments*. Schwalbach: Wochenschau Verlag.
- Benz, Wolfgang (2015a): *Antisemitische Propaganda im NS-Film*. In Wolfgang Benz, Peter Eckel u. Andreas Nachama (Hrsg.): *Kunst im NS-Staat: Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*. Berlin: Metropol-Verlag. 265–276.
- Bergmann, Werner (2010): *Sekundärer Antisemitismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 3: *Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: Walter de Gruyter. 300–302.
- Bergmann, Werner (2012): *Antisemitische Bewegung*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in ihrer Geschichte und Gegenwart*. Band 5. *Organisationen, Institutionen, Bewegungen*. Berlin: De Gruyter. 34–39.
- Bergmann, Werner (2012a): *Deutschnationale Volkspartei*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in ihrer Geschichte und Gegenwart*. Band 5. *Organisationen, Institutionen, Bewegungen*. Berlin: De Gruyter. 191–197.
- Bergmann, Werner/Erb, Rainer (1986): *Kommunikationslatenz, Moral und öffentliche Meinung. Theoretische Überlegungen zum Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. Nr. 38. 223–246.
- Bergmann, Werner/Erb, Rainer (1989): *Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860*. Berlin: Metropol.
- Bergmann, Werner/Erb, Rainer (1991): *Antisemitismus in der Bundesrepublik Deutschland. Ergebnisse der empirischen Forschung von 1946–1989*. Opladen: Leske Budrich.
- Bernstein, Julia (2020): *Antisemitismus an Schulen in Deutschland. Befunde – Analysen – Handlungsoptionen*. Weinheim: Beltz Juventa.

- Bernstein, Julia (2021): *Israelbezogener Antisemitismus: Erkennen – Handeln – Vorbeugen*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Bernstein, Julia (2023): *Zerspiegelte Welten. Antisemitismus und Sprache aus jüdischer Perspektive*. Unter Mitarbeit von Florian Diddens. Weinheim: Beltz-Juventa.
- Bernstein, Julia/Diddens, Florian (2022): »Man muss schon ganz schön auf Durchzug schalten, um nichts mitzubekommen«. *Antisemitismus an Schulen aus den Perspektiven der Betroffenen*. In Julia Bernstein u. Marc Grimm (Hrsg.): *Schule als Spiegel der Gesellschaft. Antisemitismen erkennen und handeln*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag. 70–88.
- Bernstein, Julia/Diddens, Florian (2023): *Antisemitische Kontinuitäten in Bildern*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag.
- Bernstein, Julia/Küpper, Beate (2022): *Antisemitismus – Rassismus: Gemeinsamkeiten und Unterschiede*. In Julia Bernstein u. Marc Grimm (Hrsg.): *Schule als Spiegel der Gesellschaft. Antisemitismen erkennen und handeln*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag. 265–287.
- Betzler, Lukas/Glittenberg, Manuel (2015): *Antisemitismus im deutschen Mediendiskurs: Eine Analyse des Falls Jakob Augstein*. Baden-Baden: Nomos.
- Beyer, Heiko (2015): *Theorien des Antisemitismus: Eine Systematisierung*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. Ausgabe 67. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 573–589.
- Biebricher, Thomas (2016): *Ökonomie in der Krise? Das neoliberale Modell der USA unter Druck*. In Christian Lammert et al. (Hrsg.): *Handbuch Politik USA*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 637–657.
- Bloching, Sven/Landschoff, Jürgen (2018): *Diffamierungen, Humor und Männlichkeitskonstruktion. Eine linguistische Perspektive auf Farid Bangs und Kollegahs Album JBG3*. In: *Sprachreport*. Jg. 34, Nr. 4. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache. 14–27.
- Bloom, Mia/Moskalenko, Sophia (2021): *Pastels and Pedophiles Inside the Mind of QAnon*. Stanford: Stanford University Press.
- Blum, Rebekka (2022): *Das Verhältnis von Antifeminismus und Verschwörungsdenken. Antimoderne Krisenbearbeitung in der Coronapandemie*. In Florian Hessel, Pradeep Chakkarath u. Misha Luy (Hrsg.): *Verschwörungsdenken. Zwischen Populärkultur und politischer Mobilisierung*. Gießen: Psychosozial-Verlag. 193–214.
- Bock, Katharina/Dollinger, Bernd/Rieger, Julia (2023): »Ich bretter durch die Stadt mit «n Lambo Gallardo«. *Eine Analyse narrativer Aneignung von Gangsta-Rap durch jugendliche Fans*. In Fabian Kessel (Hrsg.): *Sozial Passagen. Journal für Empirie und Theorie Sozialer Arbeit*. Ausgabe 15. 77–92.
- Bodek, Janusz (1991): *Die Fassbinder-Kontroversen: Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes – Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung*. Frankfurt am Main: Lang.
- Bogdal, Klaus-Michael (2007): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Perspektiven der Forschung*. In Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz u. Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Heidelberg: J. B. Metzler Verlag. 1–12.
- Böhm, Felix (2021): »die GANze welt brennt lichterlOh;« *Die multimodale Inszenierung konservativer Welt-, Familien- und Geschlechterbilder in Feuerwehrmann (2018) von MoTrip & Ali As*. In Nicolai Busch u. Heidi Süß (Hrsg.): *Rap. Politisch. Rechts. Ästhetische Konservatismen im Deutschrap*. Weinheim: Beltz Juventa. 96–114.

- Böhm, Felix/Hollein, Dagobert (2021): »ich will nicht A:Lles ich will mEhr (.) mEhr (.) MEH:R.«. *Female Empowerment und seine multimodale Inszenierung in Paranoia von Frizzo feat. Antifuchs*. In Heidi Süß (Hrsg.): *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim: Beltz. 46–66.
- Botsch, Gideon (2019): *Rechtsextremismus und »neuer Antisemitismus«*. In Olaf Glöckner u. Günther Jikeli (Hrsg.): *Das neue Unbehagen. Antisemitismus in Deutschland heute*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 21–38.
- Botsch, Gideon/Kopke, Christoph (2016): *Kontinuität des Antisemitismus: Israel im Blick der extremen Rechten*. In Olaf Glöckner u. Julius H. Schoeps (Hrsg.): *Deutschland, die Juden und der Staat Israel. Eine politische Bestandsaufnahme*. Hildesheim: Olm Verlag. 285–313.
- Bower, Kathrin (2011): *Minority Identity as German Identity in Conscious Rap and Gangsta Rap: Pushing the Margins, Redefining the Center*. In Diethelm Prowe (Hrsg.): *German Studies Review*. Jg. 34, Nr. 2. Baltimore: The Johns Hopkins University. 377–398.
- Boyd, Todd/Nuruddin, Yusuf (2012): *Intergenerational Culture Wars. Civil Rights vs. Hip-Hop*. In Murray Forman und Marc Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. 2. Auflage. New York: Routledge. 438–450.
- Bozay, Kemal (2023): *Geschichte und Aktualität des Antisemitismus der rechtsextremen Grauen Wölfe*. In Corry Guttschadt (Hrsg.): *Antisemitismus in und aus der Türkei*. Hamburg: Landeszentrale für politische Bildung. 433–451.
- Bradley, Adam/DuBois, Andrew (2010): *The Anthology of Rap*. New Haven: Yale University Press.
- Bratich, Jack Z. (2003): AIDS. In Peter Knight (Hrsg.): *Conspiracy Theories in American History. An Encyclopedia*. Vol I. Oxford: ABC Clío. 42–48.
- Braune, Holger (2010): *Expliziter und impliziter Verbal-Antisemitismus in aktuellen Leserbriefen*. In Monika Schwarz-Friesel u. Jehuda Reinharz (Hrsg.): *Aktueller Antisemitismus. Ein Phänomen der Mitte*. Berlin: De Gruyter. 93–114.
- Braune, Penelope (2022): »Wen von uns nennt ihr hier Bitch?« – Strategien der Weiblichkeitsperformance: Zur Pussytionierung postmigrantischer Rapperinnen im deutschsprachigen Rap. In Thomas Wille u. Michael Rappe (Hrsg.): *HipHop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Wiesbaden: Springer VS. 77–95.
- Brenner, Butter (2016): *Geschichte des Zionismus*. München: C. H. Beck.
- Breuer, Stefan (2005): *Von der antisemitischen zur völkischen Bewegung*. In Hans Otto Horch, Robert Jütte, Miriam Rürup, Werner Treß u. Markus Wenninger (Hrsg.): *ASCHKENAS – Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden* 15/2005, H. 2. Oldenburg: De Gruyter. 499–534.
- Bröckling, Ulrich (2020): *Postheroische Helden – Ein Zeitbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brown, Elizabeth/Barganier, George (2018): *Race and Crime. Geographies of Injustice*. Oakland: University of California Press.
- Brumlik, Micha (2012): *Kontinuitäten des Antisemitismus und Berührungsflächen zur Islamophobie*. In Gideon Botsch, Olaf Klöckner, Christoph Kopke u. Michael Spieker (Hrsg.): *Antisemitismus und Islamophobie – Ein umstrittener Vergleich*. Berlin: De Gruyter. 65–80.
- Büchner, Timo (2019): *Der Begriff »Heimat« in rechter Musik. Analysen – Hintergründe – Zusammenhänge*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag.
- Bukop, Marie-Louise/Hüpper, Dagmar (2012): *Geschlechterkonstruktionen im deutschsprachigen Porno-Rap*. In Susanne Günthner, Dagmar Hüpper u. Constanze Spieß (Hrsg.): *Genderlinguistik. Sprachliche Konstruktionen von Geschlechtsidentität*. Berlin: De Gruyter. 159–194.
- Bushido/Amend, Lars (2008): *Bushido*. München: riva.

- Butter, Michael (2020): *Conspiracy Theories in Film and Television Shows*. In Michael Butter u. Peter Knight (Hrsg.): *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. New York: Routledge. 457–468.
- Butterwegge, Christoph (2013): *Sarrazynismus, Rechtspopulismus und Rassismus Das neu-alte Sprechen über Migration und Integration*. In Hans-Joachim Roth, Henrike Terhart und Charis Anastasopoulos (Hrsg.): *Sprache und Sprechen im Kontext von Migration. Worüber man sprechen kann und worüber man (nicht) sprechen soll*. Wiesbaden: Springer VS. 85–102.
- Ceylan, Rauf/Kiefer, Michael (2013): *Salafismus. Fundamentalistische Strömungen und Radikalisierungsprävention*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Chang, Jeffrey (2005): *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-hop-Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Chemeta, David (2013): *Deutsche Identität, Kultur und Sprache im deutschen Rap*. In Peter Finke u. Lars-Christian Koch (Hrsg.): *Zeitschrift Für Ethnologie*. Bd. 138, Nr. 1. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. 37–54.
- Ciccariello-Maher, George (2007): *Public Enemy*. In Mickey Hess (Hrsg.): *Icons of Hip Hop. An Encyclopedia of the Movement, Music, And Culture*. London: Greenwood Press. 169–189.
- Claussen, Detlev (1989): *Antisemitismus und Gesellschaftstheorie*. In Erhard R. Wiehn (Hrsg.): *Judenfeindschaft*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag. 97–117.
- Cobb, William Jelani (2007): *To the Break of Dawn. A Freestyle to the Hip Hop Aesthetic*. New York: New York University.
- Connell, Raewyn (2015): *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 4., durchgesehene und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Springer VS.
- Curio, Claudia (2010): *Philosemitismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 3: *Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: Walter de Gruyter. 266–268.
- Czymmek, Quint (2022): *The Impact of Antisemitic Content and Hate Speech on Social Media on Young Jewish Social Media Users*. In Monika Hübscher u. Sabine von Mering (Hrsg.): *Antisemitism on Social Media*. London: Routledge. 181–192.
- Daszkiewicz, Anna (2014): *Zum Wertesystem und zu den Verhaltensmustern des Gangsta Rappers Bushido und deren Rezeption bei polnischen Germanistikstudierenden*. In: *Studie Germanica Gedanensia: Bild, Reflexion, Dialog. Interkulturelle Perspektiven in der Literatur und im Theater*. Danzig: Uniwersytetu Gdańskiego. Jg. 30. 183–198.
- Decker, Oliver/Kiess, Johannes/Heller, Ayline/ Schuler, Julia/ Brähler, Elmar (2022): *Die Leipziger Autoritarismus Studie 2022: Methode, Ergebnisse und Langzeitverlauf*. In Oliver Decker, Johannes Kiess, Ayline Heller u. Elmar Brähler (Hrsg.): *Autoritäre Dynamiken in unsicheren Zeiten. Neue Herausforderungen – alte Reaktionen?* Gießen: Psychosozial-Verlag. 31–90.
- Dietrich, Christian (2021): *Im Schatten August Bebel's. Sozialdemokratische Antisemitismusabwehr als Republikschutz, 1918–1932*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Dietrich, Marc (2012). *Von Miami zum Ruhrpott. Analyse von Gangsta-Rap-Performances in den USA und Deutschland*. In Marc Dietrich u. Martin Seeliger (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: Transcript Verlag. 187–230.
- Dietrich, Marc (2015): *»Ghettos und Gossen« als Chancenräume? Herkunft als subkulturelles Kapital im Gangsta-Rap*. In Aladin el Mafaalani, Sebastian Kurtenbach u. Klaus Peter Strohmeier (Hrsg.): *Auf die Adresse kommt es an. Segregierte Stadtteile als Problem- und Möglichkeitsräume begreifen*. Weinheim: Beltz Juventa. 227–253.

- Dietrich, Marc (2015a): *Rapresent what? Zur Inszenierung von Authentizität, Ethnizität und sozialer Differenz im amerikanischen Rap-Video*. Bochum: Westdeutscher Universitätsverlag.
- Dietrich, Marc (2018): *Rap als Forschungsgegenstand*. In: APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte. 68. Jahrgang, 9/2018. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 4–10.
- Dietrich, Marc (2020): *Samy Deluxe/Adriano (2018). Eine Analyse von Rassismus(kritik)konstruktionen aus Perspektive der Grounded-Theory-Methodologie*. In Dagobert Höllein, Nils Lehnert u. Felix Woitkowski (Hrsg.): *Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen*. Bielefeld: transcript Verlag. 113–125.
- Dietrich, Marc (2021): *Musikvideo, Szenemedien und Social Media als Teile einer Grounded Theory Analyse zur popkulturellen Aushandlung von Rassismus*. In Paul Eisewicht, Ronald Hitzler u. Lisa Schäfer (Hrsg.): *Der soziale Sinn der Sinne. Die Rekonstruktion sensorischer Aspekte von Wissensbeständen*. Wiesbaden: Springer VS. 169–183.
- Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (2013): *Islami(sti)scher Rap in Deutschland? Sozial- und kulturwissenschaftliche Beobachtungen zum Diskurs um Integrationsverweigerung und Fundamentalismus*. In Klaus Spenlen (Hrsg.): *Gehört der Islam zu Deutschland? Fakten und Analysen zu einem Meinungsstreit*. Berlin: De Gruyter. 251–272.
- Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (2013a): *Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur*. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik*. Jg. 37. Nr. 3. 113–135.
- Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (2015): *»rock the hard jams, treat it like a seminar« – Gangsta-Rap aus akademischer Perspektive*. In Sascha Verlan u. Hannes Loh (Hrsg.): *35 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal. 38–45.
- Dietrich Marc/Seeliger Martin (2018): *Islamistischer Pop?* In Heiner Barz u. Klaus Spenlen (Hrsg.): *Islam und Bildung*. Wiesbaden: Springer VS. 129–140.
- Dimitradis, Greg (2012): *Hip-Hop. From Live Performance to Mediated Narrative*. In Murray Forman u. Marc Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. 2. Auflage. New York: Routledge. 579–594.
- Dirke, Sabine von (2004): *Hip-Hop made in Germany. From Old School to the Kanaksta Movement*. In Agnes C. Mueller (Hrsg.): *German Pop Culture. How »American« Is it?*. The University of Michigan Press. 96–112.
- Dondera, Carla (2019): *Was gesagt werden muss: Günter Grass und der inszenierte Tabubruch*. In Samuel Salzborn (Hrsg.): *Antisemitismus seit 9/11. Ereignisse, Debatten, Kontroversen*. Baden-Baden: Nomos. 65–88.
- Donovan, Jack (2016): *Der Weg der Männer*. Schnellroda: Antaios-Verlag.
- Donzel, Emiri J. van/Schmidt, Andrea (2010): *Gog and Magog in Early Eastern Christian and Islamic Sources: Sallam's Quest for Alexander's Wall*. Leiden: Brill.
- Dornbusch, Christian/Raabe, Jan (Hrsg.) (2002): *RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategien*. Münster: unrast.
- Dunkel, Mario/Schwenck, Anna (2022): *Autoritäre Männlichkeit als (musik-)pädagogische Herausforderung: Eine qualitative Studie zur Kollegah-Rezeption*. In Thomas Wilke u. Michael Rappe (Hrsg.): *HipHop im 21. Jahrhundert: Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Berlin: Springer VS. 97–125.
- Dyson, Michael Eric (1996): *Between God and Gangsta Rap. Bearing Witness to Black Culture*. New York: Oxford University Press.

- Ebrecht-Laehrmann, Angelika (2019): *Einzelkämpfer – Wiedergänger des Autoritarismus*. In: Oliver Decker u. Christoph Türcke (Hrsg.): *Autoritarismus Kritische Theorie und Psychoanalytische Praxis*. Gießen: Psychosozial-Verlag. 29–47.
- Eckmann, Monique (2015): *Herausforderungen im Umgang mit Rassismen und Antisemitismen – Formen der Interaktion*. In Katharina Rauchenberger u. Werner Konitzer (Hrsg.): *Antisemitismus und andere Feindseligkeiten: Interaktionen von Ressentiments*. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 157–174.
- Edthofer, Julia (2017): *Vom antiimperialistischen Antizionismus zur aktuellen Boykottbewegung*. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*. Vol. 42. 407–424.
- Elliesie, Hatem/Rosin, Jacqueline/Soliman, Eslam/Reinold, Luca (2022): *Identitätsstiftende Praktiken in der Gangsta-Rap-, Türsteher:in-, Kraft- und Kampfsport- sowie Shisha-Bar-Szene. Methodische und theoretische Annäherung an die Szenenfelder*. Erlangen: Erlanger Zentrum für Islam und Recht in Europa EZIRE.
- El-Mafaalani, Aladin (2017): *Provokation und Plausibilität – Eigenlogik und soziale Rahmung des jugendkulturellen Salafismus*. In Ahmet Toprak u. Gerrit Weitzel (Hrsg.): *Salafismus in Deutschland: jugendkulturelle Aspekte, pädagogische Perspektiven*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 77–90.
- Erb, Rainer (2003): *Die Ritualmordlegende: Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*. In Susanna Buttaroni u. Stanislaw Musial (Hrsg.): *Ritualmord. Legenden in der europäischen Geschichte*. Wien: Brill Österreich. 11–20.
- Eriksen, Trond Berg/Harket, Hakon/Einhart, Lorenz (2019): *Judenhass. Die Geschichte des Antisemitismus von der Antike bis zur Gegenwart*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Escher, Clemens (2010): *Judenpresse*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3. Begriffe, Theorien, Ideologien*. Oldenburg: De Gruyter. 156 f.
- Escher, Clemens (2010a): *Wucherjude*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3. Begriffe, Theorien, Ideologien*. Oldenburg: De Gruyter. 348–349.
- Evert, Urte (2011): *Soldatenbraut und Mannesehre. Geschlechtsspezifische Symbolisierungen und Zuordnungen militärischer Waffen*. In Franka Maubach, Silke Satjukow u. Klaus Latzel (Hrsg.): *Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh. 65–94.
- Farin, Klaus (2011): *Jugendkulturen heute – Ein Essay*. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik*. Nr. 35. 9–26.
- Farrakhan, Louis (1997): *Louis Farrakhan and the Nation of Islam*. In William L. Van Deburg (Hg.): *Modern Black Nationalism. From Marcus Garvey to Louis Farrakhan*. New York City: New York University Press. 315–327.
- Forman, Murray (2012): »Hip-Hop Ya Don't Stop«. *Hip-Hop History and Histography*. In Murray Forman u. Marc Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. 2. Auflage. New York: Routledge. 9–12.
- Foroutan, Naika (2013): *Hybride Identitäten. Normalisierung, Konfliktfaktor und Ressource in postmigrantischen Gesellschaften*. In Heinz Ulrich Brinkmann u. Haci-Halil Uslucan (Hrsg.): *Dabeisein und Dazugehören. Integration in Deutschland*. Wiesbaden: Springer VS. 85–99.
- Forster, Edgar J. (2007): *Gewalt ist Männersache*. In Erich Lehrer u. Christa Schnabl (Hrsg.): *Gewalt und Männlichkeit*. Wien: Lit Verlag. 13–26.

- Freud, Sigmund [1921] (1999): *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. In Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Band XIII. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Frey, Winfried (1991): *Das Endinger Judenspiel*. In Rainer Erb (Hrsg.): *Die Legende vom Ritualmord. Zur Geschichte der Blutbeschuldigung gegen die Juden*. Berlin: Metropol. 201–221.
- Friedländer, Saul (2008): *Das Dritte Reich und die Juden*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Friedman, Michel (2022): *Fremd*. Berlin: Berlin Verlag.
- Friedrich, Sebastian (2011): *Rassismus in der Leistungsgesellschaft. Einleitung*. In ders. (Hrsg.): *Rassismus in der Leistungsgesellschaft. Analysen und kritische Perspektiven zu den rassistischen Normalisierungsprozessen der »Sarrazindebatte«*. Münster: Edition Assemblage. 8–38.
- Fromm, Erich (1987 [1936]): *Sozialpsychologischer Teil*. In: *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung*. Lüneburg: Dietrich zu Klampen Verlag. 77–135.
- Gaiter, Juarlyn L./O'Leary, Ann (2010): *Disproportional Drug Imprisonment Perpetuates the HIV/AIDS Epidemic in African American Communities*. In Donna Hubbard McCree, Kenneth Terrill Jones u. Ann O'Leary (Hrsg.): *African Americans and HIV/AIDS. Understanding and Addressing the Epidemic*. New York: Springer. 69–83.
- Geiger, Wolfgang (2008): *Vorsicht Klischee: Juden im Mittelalter*. In: *Antisemitismus in Geschichte und Gegenwart*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 9–18.
- Gensing, Patrick (2018): *Zwischen PR und Realität. Die Wahrnehmung der Identitären Bewegung durch die Medien*. In Andreas Speit (Hrsg.): *Das Netzwerk der Identitären. Ideologie und Aktionen der Neuen Rechten*. Berlin: Ch. Links Verlag. 189–201.
- George, Nelson (2012): *Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth*. In Murray Forman u. Marc Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. 2. Auflage. New York: Routledge. 44–55.
- Gesterkamp, Thomas (2012): *Für Männer, aber nicht gegen Frauen*. In Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Aus Politik und Zeitgeschichte. Mannsbilder*. 62. Jahrgang, 40/2012. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 3–10.
- Geulen, Christian (2010): *Rassentheorien*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 3: *Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: Walter de Gruyter. 278–282.
- Gfroerer, Joseph (2019): *War Stories from Drug Survey. How Culture, Politics, and Statistics Shaped the National Survey on Drug Use and Health*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Girard, Pascal (2020): *Conspiracy Theories in Europe during the Twentieth Century*. In Michael Butter u. Peter Knight (Hrsg.): *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge. 569–581.
- Globisch, Claudia (2008): *Gegenwärtige linke und rechte Semantiken: zwischen Antisemitismus, antisemitischem Antizionismus und Israelfeindschaft*. In Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.): *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 5578–5592.
- Gorris, Lothar und Oehmke, Philipp (2020): *Kommst du in meine Doku, komme ich in deine Doku*. In: DER SPIEGEL. Nr. 45, erschienen am 30.10.2020. 120–125.
- Goßmann, Malte (2012): *»Witz schlägt Gewalt«? Männlichkeit in Rap-Texten von Bushido und K.I.Z.* In Marc Dietrich u. Martin Seeliger (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: Transcript Verlag. 87–109.

- Gräfe, Thomas (2015): *Judenfeindliche Karikaturen im 19. Jahrhundert*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 7. Literatur, Film, Theater und Kunst*. Berlin: Walter de Gruyter. 218–212.
- Grigat, Stephan (2019): »Bei alten Freunden«. *Islamischer Antisemitismus, deutsche Iran-Politik und die Bedrohung Israels*. In Olaf Glöckner u. Günther Jikeli (Hrsg.): *Das neue Unbehagen. Antisemitismus in Deutschland heute*. Heidelberg: Olm Verlag. 73–92.
- Grimm, Marc (2016): »Erwünschte Vorzüge im Existenzkampf des Individuums«: Die sozialpsychologischen Elemente der Kritischen Theorie des Antisemitismus. In Uwe Bittlingmayer, Alex Demirovic, Tatjana Freytag (Hrsg.): *Handbuch Kritische Theorie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 1–33.
- Grimm, Marc/Baier, Jakob (2020): *Misogynie und Antisemitismus im deutschen Gangsta-Rap*. In: *Materialdienst. Zeitschrift für Religions- und Weltanschauungsfragen*. Jg. 83, Nr. 6. 432–436.
- Grimm, Marc/Baier, Jakob (2023): *Jugendkultureller Antisemitismus. Warum Jugendliche für antisemitische Ressentiments im Gangsta-Rap empfänglich sind*. Unter Mitarbeit von Ullrich Bauer, Vanessa Walter, Lea van Nek, Carolin Bolz, Katja Kiefer, Rouven Freudenthal, Barış Ertuğrul. Frankfurt a. M.: Wochenschau Verlag.
- Grimm, Marc/Kahmann, Bodo (2017): *AfD und Judenbild. Eine Partei im Spannungsfeld von Antisemitismus, Schuldabwehr und instrumenteller Israelsolidarität*. In Stephan Grigat (Hrsg.): *AfD & FPÖ. Antisemitismus, völkischer Nationalismus und Geschlechterbilder*. Baden-Baden: Nomos. 41–60.
- Grunberger, Béla (1982): *Vom Narzißmus zum Objekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grunberger, Béla/Dessuant, Pierre (2000): *Narzißmus, Christentum, Antisemitismus*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Güngör, Murat/Loh, Hannes (2002): *Fear of Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. Höfen: Hannibal Verlag.
- Güngör, Murat/Loh, Hannes (2003): »Wir schreien null-sechs-neun«: Ein Blick auf die Frankfurter Szene. In Jannis Androustopoulos (Hrsg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript Verlag. 43–61.
- Güngör, Murat/Loh, Hannes (2017): *Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rapper. HipHop, Migration und Empowerment*. In Marc Dietrich und Martin Seeliger (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript Verlag. 193–220.
- Gürpınar, Doğan/Nefes, Türkay Salim (2020): *Conspiracy Theories in Turkey*. In Michael Butter u. Peter Knight (Hrsg.): *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge. 610–623.
- Gutsche, Victoria Luise (2014): *Zwischen Abgrenzung und Annäherung. Konstruktionen des Jüdischen in der Literatur des 17. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter.
- Hagedorn, John M. (2008): *A World of Gangs. Armed Young Men and Gangsta Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hammel, Lara Luise (2018): »... und sie ziehen seit über hundert Jahren die Fäden auf diesem Planeten« – Antisemitische Verschwörungstheorien in gegenwärtigen Protestbewegungen: Das Beispiel der Mahnwachen für den Frieden. In Marc Grimm u. Bodo Kahmann (Hrsg.): *Antisemitismus im 21. Jahrhundert. Virulenz einer alten Feindschaft in Zeiten von Islamismus und Terror*. Oldenburg: De Gruyter. 367–379.
- Hantzsch, Nora (2008): *Schwule Rapper, es wird Zeit, dass wir Tacheles sprechen ...: Homophobie in der deutschen Rap-Szene*. In: *DiskursFeld Queer: Interdependenzen, Normierungen und (Sub)kultur*. Jg. 36. Berlin: Humboldt-Universität Berlin/ Bulletin Texte. 65–82.

- Harambam, Jaron (2020): *Conspiracy theory entrepreneurs, movements and individuals*. In Michael Butter u. Peter Knight (Hrsg.): *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. New York: Routledge. 278–291.
- Hartung, Nico (2019): *Rap-Pädagogik. Praxisbuch zur Anleitung von Rap-Workshops*. Seelze: Klett Kallmeyer.
- Hassan, Karim (2017): *Hate Speech im Rechts-Rap. Analyse eines rassistischen Phänomens*. In Karim Fereidooni u. Meral El (Hrsg.): *Rassismuskritik und Widerstandsformen*. Wiesbaden: Springer VS. 673–687.
- Haury, Thomas (2007): »Das ist Völkermord!« Das »antifaschistische Deutschland« im Kampf gegen den »imperialistischen Brückenkopf Israel« und gegen die deutsche Vergangenheit. In Matthias Brosch, Michael Elm, Norman Geißler, Brigitta Elisa Simbürger u. Oliver von Wrochem (Hrsg.): *Exklusive Solidarität. Linker Antisemitismus in Deutschland*. Berlin: Metropol-Verlag. 285–300.
- Hecken, Thomas (2012): *Kunst und Gangsta-Rap im Lichte der Rechtsprechung*. In Marc Dietrich u. Martin Seeliger (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript. 363–392.
- Heil, Johannes (2006): »Gottesfeind« – »Menschenfeinde«. *Die Vorstellung von jüdischer Weltverschwörung (13. bis 16. Jahrhundert)*. Essen: Klartext.
- Hein, Bastian (2015): *Die SS. Geschichte und Verbrechen*. München: C. H. Beck.
- Heller, Friedrich Paul (2002): *Mythologie und Okkultismus bei den deutschen Rechtsextremen*. In Thomas Grumke u. Bernd Wagner (Hrsg.): *Handbuch Rechtsradikalismus. Personen – Organisationen – Netzwerke vom Neonazismus bis in die Mitte der Gesellschaft*. Opladen: Leske und Budrich. 203–212.
- Hemming, Jan (2017): *Methoden der Erforschung populärer Musik*. Wiesbaden: Springer VS.
- Herschelmann, Michael (2006): »Als ob man dabei die ganze Zeit denkt: ›Oh, ich bin ein Gangster‹« – Was Jungen zu sexistischem deutschen Gangsta-Rap sagen. In: *Kind, Jugend, Gesellschaft*. Jg. 51, Nr. 4. 124–129.
- Herschelmann, Michael (2009): *Jungen und deutscher (Gangsta)Rap – Sinnrealisation in (stereotypen) Bedeutungen*. In Detlef Pech (Hrsg.): *Jungen und Jungenarbeit: eine Bestandsaufnahme des Forschungs- und Diskussionsstandes*. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren. 171–188.
- Herschelmann, Michael (2013): »Weil man sich selbst oft drin wiederfindet« – Jungen im popkulturellen Sozialraum (Gangsta)Rap. In: Birgit Bütow (Hrsg.): *Körper, Geschlecht, Affekt. Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen*. Wiesbaden: Springer VS. 59–82.
- Herschelmann, Michael (2015): *Deutscher Gangsta- und Porno-Rap. Gefährlich für wen?* In Gabriele Hofmann (Hrsg.): *Musik & Gewalt. Aggressive Tendenzen in musikalischen Jugendkulturen*. Augsburg: Wißner Verlag. 71–99.
- Heyder, Aribert/Iser, Julia/Schmidt, Peter (2005): *Israelkritik oder Antisemitismus? Meinungsbildung zwischen Öffentlichkeit, Medien und Tabus*. In Wilhelm Heitmeyer (Hrsg.): *Deutsche Zustände*. Vol. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 144–165.
- Hindrichs, Thorsten (2017): »Shice auf Hip-hop«. *RechtsRap als Crossing?* In Antje Dresen u. Florian Freitag (Hrsg.): *Crossing – Über Inszenierungen kultureller Identitäten und Differenzen*. Bielefeld: transcript Verlag. 159–176.
- Hödl, Klaus (2010): *Jüdische Körper*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 3: *Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: Walter de Gruyter. 166–168.

- Hoffmann, Nicole (2018): *Dokumentenanalyse in der Bildungs- und Sozialforschung. Überblick und Einführung*. Weinheim: Beltz Verlag.
- Höllein, Dagobert/Lehnert, Nils/Woitekowski, Felix (Hrsg.) (2020): *Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Holz, Klaus (2001): *Nationaler Antisemitismus. Wissenssoziologie einer Weltanschauung*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Holz, Klaus (2005): *Die Gegenwart des Antisemitismus. Islamistische, demokratische und antizionistische Judenfeindschaft*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Holz, Klaus (2007): *Die Paradoxie der Normalisierung Drei Gegensatzpaare des Antisemitismus vor und nach Auschwitz*. In Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz u. Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Heidelberg: J. B. Metzler Verlag. 37–58.
- Holz, Klaus (2010): *Theorien des Antisemitismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3. Begriffe, Theorien, Ideologien*. Oldenburg: De Gruyter. 316–328.
- Holz, Klaus/Haury, Thomas (2021): *Antisemitismus gegen Israel*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2017 [1944]): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Hörner, Fernand/Kautny, Oliver (Hrsg.) (2015): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Hößl, Stefan (2020): *Antisemitismus unter „muslimischen Jugendlichen«. Empirische Perspektiven auf Antisemitismus im Zusammenhang mit Religiösem im Denken und Wahrnehmen Jugendlicher*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Höttemann, Michael (2022): *Verdrängter Antisemitismus. Eine empirisch fundierte Entwicklung des Begriffs der Abwehr als soziale Handlung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Huber, Michael (2018): *Gangsta-Rap – Wie soll man das verstehen?* In Bundeszentrale für Kinder- und Jugendmedienschutz (Hrsg.): *BPJM-Aktuell*. Jg. 26, Nr. 3. Mönchengladbach: Forum Verl. Godesberg. 9–14.
- Huesmann, Felix (2021): *Der QAnon-Boom. Der Erfolg der Verschwörungsideologie in Deutschland*. In Heike Kleffner und Matthias Meisner (Hrsg.): *Fehlender Mindestabstand. Die Coronakrise und die Netzwerke der Demokratiefeinde*. Freiburg: Herder. 109–125.
- Hufenheuter, Gregor (2010): *Rassenantisemitismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3: Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: Walter de Gruyter. 272–273.
- Hunold, Markus/Pehnke, Niels (2022): *Let's play Auschwitz. Gamifizierter Antisemitismus in der Steam-Community*. In Jakob Baier u. Marc Grimm (Hrsg.): *Antisemitismus in Jugendkulturen. Erscheinungsformen und Gegenstrategien*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag. 118–135.
- Hüser, Dietmar (2004): *»Sex & crime & rap music«. Amerika im französischen Rap zwischen Traum und Alptraum*. In Eva Kimminich (Hrsg.): *Rap: More than Words*. Frankfurt am Main: Lang. 67–96.
- Imhoff, Maximilian Elias (2012): *Linker antiisraelischer Antisemitismus als Antijudaismus. Eine quantitative Studie*. In: *Zeitschrift für Politik*. Vol. 59, Nr. 2. Baden-Baden: Nomos. 144–167.
- Imhoff, Roland/Decker, Oliver (2013): *Die demokratische Gesellschaft und ihre Mitglieder in einer stets sich überholenden Moderne*. In Oliver Decker, Johannes Kies u. Elmar Brähler (Hrsg.): *Rechtsextremismus der Mitte. Eine sozialpsychologische Gegenwartsdiagnose*. Gießen: Psychosozial-Verlag. 145–195.

- Jacob, Günther (1994): *Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer. Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin*. Berlin: edition id-archiv.
- Jacobson, Mark (2018): *Pale Horse Rider. William Cooper, the Rise of Conspiracy, And the Fall of Trust in America*. New York: Blue Rider Press.
- Jaecker, Tobias (2004): *Antisemitische Verschwörungstheorien nach dem 11. September. Neue Varianten eines alten Deutungsmusters*. München: LIT Verlag.
- Jäger, Marie/Groß, Anna (2021): »Das Leben ist «ne Bitch, ich pack« die Schlampe an der Gurgel«. *Rap, Geschlecht und Empowerment in der Jugendarbeit*. In Heidi Süß (Hrsg.): *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Weinheim: Beltz Juventa. 176–198.
- Jäger, Marie/Groß, Anna/Méndez, Caner Ledesma (2022): *Antisemitismus und Hip-Hop in der politischen Bildungsarbeit mit Jugendlichen*. In Jakob Baier u. Marc Grimm (Hrsg.): *Antisemitismus in Jugendkulturen. Erscheinungsformen und Gegenstrategien*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag. 34–53.
- Jazo, Jelena (2017): *Post-Nazismus und Populärkultur. Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Jeffries, Michael (2008): *Thug Life. Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jikeli, Günther (2012): *Antisemitismus und Diskriminierungswahrnehmungen junger Muslime in Europa. Ergebnisse einer Studie unter jungen muslimischen Männern*. Essen: Klartext Verlag.
- Jikeli, Günther (2015): *European Muslim Antisemitism: Why Young Urban Males Say They Don't Like Jews*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jikeli, Günther (2018): *Muslimischer Antisemitismus in Europa*. In Marc Grimm u. Bodo Karmann (Hrsg.): *Antisemitismus im 21. Jahrhundert. Virulenz einer alten Feindschaft in Zeiten von Islamismus und Terror*. Berlin: De Gruyter. 113–134.
- Jikeli, Günther (2019): *Antisemitismus in der Flüchtlingsdebatte*. In Samuel Salzborn (Hrsg.): *Antisemitismus seit 9/11 Ereignisse, Debatten, Kontroversen*. Baden-Baden: Nomos. 280–305.
- Jikeli, Günther (2019a): *Antisemitismus unter Muslimen in Deutschland und Europa*. In Olaf Glöckner u. Günther Jikeli (Hrsg.): *Das neue Unbehagen. Antisemitismus in Deutschland heute*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 49–72.
- Jordan, Larry E. (1980): *Social Construction as Tradition: A Review and Reconceptualization of the Dozens*. In: *Review of Research in Education*, Nr. 10, Washington DC: American Educational Research Association. 79–101.
- Jost, Christofer/Klug, Daniel/Schmidt, Axel/Neumann-Braun, Klaus/Reautschnig, Armin (2013): *Computergestützte Analyse von audiovisuellen Medienprodukten*. Wiesbaden: Springer VS.
- Jüdt, Ingbert (2008): *Aliens im kulturellen Gedächtnis? Die projektive Rekonstruktion der Vergangenheit im Diskurs der Präastronautik*. In Michael Sketsche u. Martin Engelbrecht (Hrsg.): *Von Menschen und Außerirdischen. Transterrestriche Begegnungen im Spiegel der Kulturwissenschaft*. Bielefeld: transcript Verlag. 81–103.
- Kaiser, Susanne (2020): *Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilmachen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kajikawa, Loren (2015): »Bringin' '88 Back«: *Historicizing Rap music's Greatest Year*. In Justin A. Williams: *Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press. 301–313.

- Kampling, Rainer (2010): *Antijudaismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3: Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: Walter de Gruyter. 11–13.
- Kanitz, Maria/Geck, Lukas (Hrsg.) (2022): »Klavatur des Hasses«. *Antisemitismus in der Musik*. Baden-Baden: Nomos.
- Kaos Kanji/Rabenkind (2015): »Bei mir hängt die Fahne nicht nur zur Fußball-WM« – Deutsch-Patriotismus im Rap am Beispiel Fler. In: *Deutschrapp den Deutschen? Deutscher Nationalismus im Rap – ein Zwischenstand*. Berlin: TickTickBoom. 11–16.
- Katz, Mark (2012): *Groove Music. The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. New York: Oxford University Press.
- Kaufmann, Thomas (2013): *Luthers »Judenschriften«*. Ein Beitrag zu ihrer historischen Kontextualisierung. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Kautny, Oliver/Erwe, Hans-Joachim (2013): *Gangsta- und Porno-Rap im Spannungsfeld von Jugendkultur und Pädagogik*. In Anna Magdalena Ruile u. Daniel Mark Eberhard (Hrsg.): »Each one teach one«. *Inklusion durch kulturelle Bildung im Kontext von Jugendszenen*. Marburg: Tectum-Verlag. 189–208.
- Kaya, Ayhan (2003): »Scribo Ergo Sum«: *Islamic Force und Berlin-Türken*. In Jannis Androutsopoulos (Hrsg.): *HipHop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript Verlag. 245–272.
- Kelley, Robin D. G. (1996): *Race Rebels. Culture, Politics, and the Black Working Class*. New York: The Free Press.
- Kelley, Robin D. G. (2012): *Lookin' for the »Real« Nigga: Social Scientists Construct the Ghetto*. In Murray Forman u. Marc Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge. 134–152.
- Kergel, David (2018): *Qualitative Bildungsforschung. Ein integrativer Ansatz*. Wiesbaden: Springer VS.
- Keßler, Mario (1995): *Die SED und die Juden zwischen Repression und Toleranz. Politische Entwicklungen bis 1967*. Berlin: Akademie Verlag.
- Keßler, Mario (2008): *Sozialismus und Antisemitismus. Ein Überblick*. In Horst Helasch, Dagmar Rubisch und Reiner Zilkenat (Hrsg.): *Neues vom Antisemitismus: Zustände in Deutschland*. Berlin: Karl Dietz Verlag. 53–70.
- Keßler, Mario (2022): *Sozialisten gegen Antisemitismus. Zur Judenfeindschaft und ihrer Bekämpfung (1844–1939)*. Hamburg: VSA Verlag.
- Keyes, Cheryl L. (2002): *Rap Music and Street Consciousness*. Chicago: University of Illinois Press.
- Kiefer, Michael (2007): *Islamischer oder islamisierter Antisemitismus?* In Wolfgang Benz u. Juliane Wetzl (Hrsg.): *Antisemitismus und radikaler Islamismus*. Essen: Klartext Verlag. 71–84.
- Kiefer, Michael (2010): *Islamisierter Antisemitismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Band 3. Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: De Gruyter. 133–136.
- Kiefer, Michael (2013): *Islamismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Band 3. Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: De Gruyter. 137–138.
- Kinzig, Wolfram (2009): *Philosemitismus – was ist das? Eine kritische Begriffsanalyse*. In Irene A. Diekmann u. Elke-Vera Kotowski (Hrsg.): *Geliebter Feind – gehasster Freund: Antisemitismus und Philosemitismus in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: VBB. 25–60.
- Kirchhoff, Christine (2018): *Das Gerücht über die Juden: Zur (Psycho-)Analyse von Antisemitismus und Verschwörungstheorie*. In associazione delle talpe/Rosa Luxemburg Initiative Bremen (Hrsg.): *Maulwurfsarbeit IV*. Berlin. 85–89.

- Kirstein, Maximilian/Eisheuer, Florian (2021): *Antisemitismus im Punk und Hardcore – Problematik und Interventionsmöglichkeiten zwischen Sub- und Massenkultur*. In Jakob Baier und Marc Grimm (Hrsg.): *Antisemitismus in Jugendkulturen. Erscheinungsformen und Gegenstrategien*. Frankfurt a. M.: Wochenschau Verlag. 54–70.
- Kitwana, Bakari (2012): *The Challenge of Rap Music from Cultural Movement to Political Power*. In Murray Forman u. Marc Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. 2. Auflage. New York: Routledge. 451–461.
- Klärner, Andreas (2000): *Aufstand der Ressentiments. Einwanderungsdiskurs, völkischer Nationalismus und die Kampagne der CDU/CSU gegen die doppelte Staatsbürgerschaft*. Köln: PapyRossa-Verlag.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Klein, Peter K. (2015): *Judenspottkarten*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 7. *Literatur, Film, Theater und Kunst*. Berlin: Walter de Gruyter. 228–232.
- Kleiner, Marcus S. (2020): *Sexism Sells. Das Deutschrap-Dilemma*. In: *Krachkultur*. Bd. 21. 171–189.
- Kleiner, Marcus S./Nieland, Jörg-Uwe (2007): *Hiphop und Gewalt: Mythen, Vermarktungsstrategien und Haltungen des deutschen Gangsta-Raps am Beispiel von Shok-Muzik*. In Monika Ehlers (Hrsg.): *HipHop meets Academia*. Bielefeld: transcript Verlag. 215–244.
- Kleiner, Marcus S./Nieland, Jörg-Uwe (2007): *HipHop und Gewalt. Mythen, Vermarktungsstrategien und Haltungen des deutschen Gangster-Raps am Beispiel von Shok-Muzik*. In: Karin Bock, Stefan Meier u. Gunter Süß (Hrsg.): *HipHop meets Academia. Globale Spuren eines lokalen Kulturphänomens*. Bielefeld: transcript. 215–244.
- Kloke, Martin (2010): *Linker Antisemitismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*. Band 3. *Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: De Gruyter. 192–195.
- Kloke, Martin (2014): *Antisemitismus in der Linkspartei*. In Dana Ionescu u. Samuel Salzborn (Hrsg.): *Antisemitismus in deutschen Parteien*. Baden-Baden: Nomos. 153–193.
- Knechtel, Tilman (2012): *Die Rothschilds: Eine Familie beherrscht die Welt*. Gelnhausen-Roth: J-K-Fischer.
- Knothe, Holger (2009): *Eine andere Welt ist möglich – ohne Antisemitismus? Antisemitismus und Globalisierungskritik bei Attac*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kollegah (2018): *Das ist Alpha! Die 10 Boss-Gebote*. München: riva Verlag.
- Koschmieder, Carsten (2021): *Gegen Bilderberger, Hochfinanz und Zionisten. Antisemitismus in der politischen Linken und der radikalen linken Szene*. In Alexander Deycke, Jens Gmeiner, Julian Schenke u. Matthias Micus (Hrsg.): *Von der KPD zu den Post-Autonomen. Orientierungen im Feld der radikalen Linken*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 343–360.
- Krah, Franziska (2018): *Zur ›Ästhetik‹ des Antisemitismus. Mediale Judenbilder im 21. Jahrhundert*. In Marc Grimm u. Bodo Kahmann (Hrsg.): *Antisemitismus im 21. Jahrhundert. Virulenz einer alten Feindschaft in Zeiten von Islamismus und Terror*. Berlin: De Gruyter. 293–322.
- Krims, Adam (2003): *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge.
- Krobb, Florian (2007): *Was bedeutet literarischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert? Ein Problemaufriss*. In Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz u. Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Heidelberg: J. B. Metzler Verlag. 85–101.

- Krüger, Ruth (2007): *Die Säkularisierung des Judenhasses am Beispiel von Wilhelm Raabes »Der Hungerpastor«*. In Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz u. Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz*. Heidelberg: J. B. Metzler Verlag. 103–110.
- Kucharz, Monika (2017): *Das antisemitische Stereotyp der »jüdischen Physiognomie«: Seine Entwicklung in Kunst und Karikatur*. Wien: LIT.
- Kugelman, Cilly/Backhaus, Fritz (1996): *Einleitung*. In Cilly Kugelman u. Fritz Backhaus (Hrsg.): *Jüdische Figuren im Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer*. Frankfurt am Main: Jan Thorbecke Verlag. 7–11.
- Küntzel, Matthias (2003): *Djihad und Judenhaß. Über den neuen antijüdischen Krieg*. Freiburg: ça ira.
- Küntzel, Matthias (2019): *Nazis und der Nahe Osten. Wie der islamische Antisemitismus entstand*. Leipzig: Hentrich & Hentrich.
- Kusmierz, Zoe Antonia (2002): *Areas of Uncertainty: Observations on the German Reception of Spike Lee and HipHop Culture*. In Heike Paul u. Katja Kanzler (Hrsg.): *Amerikanische Populärkultur in Deutschland*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag. 167–180.
- Kuzmick, Marlon (2003): *Bilderbergers*. In Peter Knight (Hrsg.): *Conspiracy Theories in American History – An Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO. 123–124.
- Lamberty, Pia (2022): *Die Ursachen des Glaubens an Verschwörungserzählungen und Empfehlungen für eine gelungene Risikokommunikation im Gesundheitswesen*. In: *Bundesgesundheitsblatt. Gesundheitsforschung – Gesundheitsschutz*. Wiesbaden: Springer VS. 537–544.
- Lämmel, Niklas (2019): *Falsche Propheten 2014. Antisemitische Agitation auf den »Montagsmahnwachen für den Frieden«*. In Samuel Salzborn (Hrsg.): *Antisemitismus seit 9/11. Ereignisse, Debatten, Kontroversen*. Baden-Baden: Nomos Verlag. 217–236.
- Lee, Jooyoung (2010): *»Blowing Up« at Project Blowed. Rap Dreams and Young Black Men*. In Darnell Hunt u. Ana-Christina Ramón (Hrsg.): *Black Los Angeles. American Dreams and Racial Realities*. New York: New York University Press. 117–139.
- Lehnert, Nils (2021): *Ein Leichentuch und Drei Kreuze für Deutschland (2011). (Generalkritik an) Konservatismus und Militär in Prinz Pis Reality-Rap-Text*. In Nicolai Busch u. Heidi Süß (Hrsg.): *Rap. Politisch. Rechts. Ästhetische Konservatismen im Deutschrap*. Weinheim: Beltz Juventa. 54–76.
- Lelle, Nikolas (2022): *Arbeit, Dienst und Führung: Der Nationalsozialismus und sein Erbe*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Leone, Massimo/Madison, Mari-Liis/Ventsel, Andreas (2020): *Semiotic Approaches to Conspiracy Theories*. In Michael Butter u. Peter Knight (Hrsg.): *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge. 43–54.
- Lichtmesz, Martin (2018): *Kollegah vs. Campino: Kulturkampf oder Ablösung?* In: *eigentlich frei*. Juni 2018, 21. Jg., Nr. 183.
- Liebe, Marc (2017): *Zwischen »Chayas« und »Chabos«. Die kulturelle Praxis des Gangsta-Rap. Der Offenbacher Rapkünstler Haftbefehl*. München: GRIN Verlag.
- Light, Alan (2004): *About a salary or reality? – Raps Recurrent Conflicts*. In Murray Forman u. Marc Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge. 137–146.
- Löwenthal, Leo (2017 [1948]): *Falsche Propheten. Studien zum Autoritarismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lüdtke, Solveig (2007): *Männlichkeit im HipHop-Diskurs*. In Meike Penkwitt (Hrsg.): *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien. Männer und Geschlecht*. Ausgabe 21. Freiburg: Jos Fritz Verlag. 171–190.

- Luther, Martin (2016 [1543]): *Von den Juden und ihren Lügen: erstmals in heutigem Deutsch mit Originaltext und Begriffserläuterungen*. In Karl-Heinz Büchner, Bernd P. Kammermeier, Reinhold Schlotz, Robert Zwilling (Hrsg.): *Band 1 von Luthers judenfeindliche Schriften*. Aschaffenburg: Alibri Verlag. 238–292.
- Lütten, John/Seeliger, Martin (2017): »Rede nicht von Liebe, gib' mir Knete für die Miete!« *Prekäre Gesellschaftsbilder im deutschen Straßen- und Gangsta-Rap*. In Martin Seeliger u. Marc Dietrich (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript Verlag. 89–104.
- Machulla, Miguel (2023): »DIE [F*TZEN] SIND WIEDER DA«. SXTN – zwischen Gefangensein und Durchbrechen der homosozial-männlichen Deutsch-Rap-Szene. In: *StiMME. Das studentische Musikwissenschaftsmagazin*. Bd. 1. 37–57.
- Mager, Christoph (2007): *HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Malik, Maja (2010): *Armut in den Medien*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Armut in Deutschland*. Ausgabe 51–52, 2010. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 40–45.
- Malinowski, Stephan (1996): *Politische Skandale als Zerrspiegel der Demokratie: Die Fälle Barmat und Sklarek im Kalkül der Weimarer Rechten*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*. Band 5. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 46–65.
- Marquardt, Philipp Hannes (2015): *Raplightenment. Aufklärung und HipHop*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Marr, Wilhelm (1880): *Goldene Ratten und rothe Mäuse*. Chemnitz: Schmeitzner.
- Marz, Ulrike (2014): *Kritik des islamischen Antisemitismus. Zur gesellschaftlichen Genese und Semantik des Antisemitismus in der islamischen Republik Iran*. Berlin: LIT Verlag.
- Matussek, Carmen (2012): *Der Glaube an eine »jüdische Weltverschwörung«. Die Rezeption der »Protokolle der Weisen von Zion« in der arabischen Welt*. Berlin: LIT Verlag.
- Mayer, Katharina (2009): *»Mach mich MTV« – Die Bedeutung von Rap Musik für Jugendliche mit Migrationshintergrund*. St. Pölten: Fachhochschule St. Pölten.
- Mayring, Philipp (2002): *Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken*. 5. Auflage. Weinheim: Beltz Verlag.
- Mayring, Philipp (2012): *Qualitative Inhaltsanalyse*. In Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Heiner Keupp, Lutz von Rosenstiehl, Stephan Wolff (Hrsg.): *Handbuch Qualitative Sozialforschung: Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*. Weinheim: Beltz Verlag. 209–213.
- McCann, Bryan J. (2019): *Nation of Islam*. In Melissa Ursula Dawn Goldsmith u. Anthony J. Fonseca (Hrsg.): *Hip Hop Around the World: An Encyclopedia*. Vol II. Santa Barbara: Greenwood. 501–504.
- Meuser, Michael (2006): *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag.
- Miyakawa, Felicia M. (2005): *Five Percenter Rap. God Hop's Music, Message, and Black Muslim Mission*. Bloomington: Indiana University Press.
- Monteyne, Kimberly (2013): *Hip Hop on Film. Performance Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Morris, Benny (2008): *1948. The First Arab-Israeli War*. Yale: Yale University Press.
- Motyl, Katharina (2016): *Der War on Drugs, die Hyperinhaftierung sozial schwacher Afroamerikaner und Perspektiven der Strafrechtsreform*. In Michael Butter, Astrid Franke u. Horst Tonn (Hrsg.): *Von Selma bis Ferguson – Rasse und Rassismus in den USA*. Bielefeld: transcript Verlag. 191–213.

- Müller, Jochen/Kamil, Omar/Abd El Gawad, Walid (2008): »Antisemitismus« in der arabischen Welt: ein Streitgespräch zwischen Jochen Müller, Omar Kamil und Walid Abd El Gawad. Leipzig: Edition Hamouda.
- Müller, Michael (2019): *Antisemitismus im Kontext von Konformität. Die Umwegkommunikationsthese und antisemitische Vorurteile in Deutschland*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Müller, Saskia (2021): *Der Nationalsozialistische Lehrerbund: Verbrechen, Ideologie und Pädagogik im NS-System*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Neal, Marc Anthony (2012): *Postindustrial Soul. Black Popular Music at the Crossroads*. In Murray Forman u. Marc Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. 2. Auflage. New York: Routledge. 476–502.
- Nentwig, Teresa/Walter, Franz (2014): *Die FDP und der latente Antisemitismus der Mitte*. In Dana Ionescu u. Samuel Salzborn (Hrsg.): *Antisemitismus in deutschen Parteien*. Baden-Baden: Nomos. 195–243.
- Neumann, Friedrich (2004): *Hip-Hop. Entstehung, Gestaltungsprinzipien und Anwendung in der sozialpädagogischen Praxis*. In Theo Hartogh u. Hans Hermann Wickel (Hrsg.): *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*. Weinheim: Beltz Juventa. 183–196.
- Nirenberg, David (2015): *Antijudaismus. Eine andere Geschichte des westlichen Denkens*. München: Verlag C. H. Beck.
- Noetzel, Thomas (2018): *Textanalyse/Dokumentenanalyse*. In Samuel Salzborn (Hrsg.): *Handbuch Politische Ideengeschichte. Zugänge – Methoden – Strömungen*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag. 24–28.
- Norfleet, David M. (2006): *Hip-Hop and Rap*. In Mellonee V. Burnham u. Portia K. Maultsby (Hrsg.): *African American Music. An Introduction*. New York: Routledge. 353–391.
- Norman, Julia M. (2021): *Terrorism in Israel/Palestine*. In Richard English (Hrsg.): *The Cambridge History of Terrorism*. Cambridge: Cambridge University Press. 149–172.
- Norton, Augustus Richard (2018): *Hezbollah. A Short History. Updated and Expanded 3rd Edition*. Princeton: Princeton University Press.
- Nünlist, Tobias (2015): *Dämonenglaube im Islam. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung schriftlicher Quellen aus der vormodernen Zeit (600–1500)*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Oberhauser, Claus (2020): *Freemasons, Illuminati and Jews. Conspiracy Theories and the French Revolution*. In Michael Butter u. Peter Knight (Hrsg.): *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Routledge. 555–568.
- Odukoya, Adegoke (2015): »fill the gap«. Adegoke Odukoya über »Deutschrap«, Ausgrenzung und verpasste Chancen. In Sascha Verlan u. Hannes Loh (Hrsg.): *35 Jahre HipHop in Deutschland. Aktualisierte Ausgabe des Standardwerks über die deutsche HipHop-Szene*. Höfen: Hanibal Verlag. 367–371.
- Ogbar, Jeffrey O. G. (2007): *Hip-Hop Revolution. The Culture and Politics of Rap*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Ogbar, Jeffrey O. G. (2018). *Rapkultur und Politik. Eine US-amerikanische Geschichte*. In: APuZ. *Aus Politik und Zeitgeschichte*. 68. Jahrgang, 9/2018. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 12–20.
- Ogbar, Jeffrey O. G. (2019): *Black Power. Radical Politics and African American Identity*. John Hopkins University Press.

- Ostow, Mortimer (1986): *The Psychodynamics of Apocalyptic: Discussion of Papers on Identification and the Nazi Phenomenon*. In: *The International Journal of Psycho-Analysis*. Ausgabe 67. London: Bailière Tindall. 277–285.
- Ostow, Mortimer (1988): *Apokalyptische Archetypen in Träumen, Phantasien und religiösen Schriften*. In: *Jahrbuch der Psychoanalyse. Beiträge zur Theorie und Praxis*. Band 23. Stuttgart: frommann-holzboog Verlag. 9–25.
- Öztürk, Cemal/Pickel, Gert (2022): *Der Antisemitismus der Anderen: Für eine differenzierte Betrachtung antisemitischer Einstellungen unter Muslim:innen in Deutschland*. In: *Zeitschrift für Gesellschaft, Religion und Politik*. Nr. 6. 189–231.
- Penke, Niels (2016): *Töten für Wotan. Zur radikalisierten Mythenrezeption im »National Socialist Black Metal«*. In Niels Penke und Matthias Teichert (Hrsg.): *Zwischen Germanomanie und Antisemitismus Transformationen altnordischer Mythologie in den Metal-Subkulturen*. Baden-Baden: Nomos Verlag. 83–120.
- Penke, Niels/Teichert, Matthias (2016): *Die Geburt der Germanomanie aus dem (Un-)Geist des Antisemitismus. Eine Art Einleitung*. In Niels Penke u. Matthias Teichert (Hrsg.): *Zwischen Germanomanie und Antisemitismus Transformationen altnordischer Mythologie in den Metal-Subkulturen*. Baden-Baden: Nomos Verlag. 9–38.
- Perry, Marvin/Schweitzer, Frederick M. (2008): *Antisemitic Myths. A Historical and Contemporary Anthology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Peschke, André (2010): *HipHop in Deutschland. Analyse einer Jugendkultur aus pädagogischer Perspektive*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Pfahl-Traughber, Armin (1991): *Die neue/alte Legende vom Komplott der Juden und Freimaurer: Zur Renaissance des antisemitisch-antifreimaurerischen Verschwörungsmythos in der Sowjetunion*. In: *Ost-europa*. Bd. 41, Nr. 2. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag. 122–133.
- Pfahl-Traughber, Armin (2007): *Antisemitische und nicht-antisemitische Israel-Kritik. Eine Auseinandersetzung mit den Kriterien zur Unterscheidung*. In: *Analyse & Kritik*, Heft I. 49–58.
- Pfahl-Traughber, Armin (2019): *Rechtsextremismus in Deutschland: Eine kritische Bestandsaufnahme*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Phelps, Reginald H. (1968): *Hitlers grundlegende Rede über den Antisemitismus*. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*. 16. Jahrgang. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt. 400–420.
- Poensgen, Daniel (2021): *Zwischen Maoismus und Maskulinität: Antisemitismus in antiimperialistischen Jugendkulturen am Beispiel des Jugendwiderstandes*. In Jakob Baier u. Marc Grimm (Hrsg.): *Antisemitismus in Jugendkulturen. Erscheinungsformen und Gegenstrategien*. Frankfurt a. M.: Wochenschau Verlag. 174–191.
- Poensgen, Daniel/Steinitz, Benjamin (2020): *Alltagsprägende Erfahrungen sichtbar machen. Antisemitismus Monitoring in Deutschland und der Aufbau des Meldernetzwerkes RIAS*. In Olaf Glöckner u. Günther Jikeli (Hrsg.): *Das neue Unbehagen. Antisemitismus in Deutschland heute*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 173–198.
- Pohl, Manfred (1995): *Vom Hoffaktor zum Staatsfinanzier – Der Aufstieg der Rothschilds*. In Georg Herberger (Hrsg.): *Die Rothschilds. Beiträge zur Geschichte einer europäischen Familie*. Frankfurt am Main: Jan Thorbecke Verlag. 51–69.
- Pohl, Rolf (2010): *Der antisemitische Wahn. Aktuelle Ansätze der Psychoanalyse einer sozialen Pathologie*. In Wolfram Stender, Guido Follert u. Mihri Özdoğan (Hrsg.): *Konstellationen des Antisemitismus. Antisemitismusforschung und sozialpädagogische Praxis*. Wiesbaden: VS. 41–68.

- Pohl, Rolf (2019): *Feindbild Frau. Männliche Sexualität, Gewalt und die Abwehr des Weiblichen*. Hannover: Offizin-Verlag.
- Pöhlmann, Matthias (2021): *Tiefer Staat, Satanisten und Kinderblut. QAnon als antisemitischer Weltanschauungsextremismus*. In Philipp W. Hildmann u. Maximilian Th. L. Rückert (Hrsg.): *Agitation von Rechts. QAnon als antisemitische Querfront*. Bd. 2021, Nr. 85. München: Hans Seidel Stiftung. 68–77.
- Poliakov, Léon (1992): *Vom Antizionismus zum Antisemitismus*. Freiburg: ça ira Verlag.
- Pomplun, Jan-Philipp (2010): *Kriegs- und Krisengewinnler*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3. Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: De Gruyter. 181–182.
- Poschardt, Ulf (1995): *DJ Culture*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Potter, Nicholas (2022): *Beats, Bass und Judenhass. Antisemitismus im Techno*. In Maria Kanitz u. Lukas Geck (Hrsg.): *Klavatur des Hasses. Antisemitismus und Musik*. Baden-Baden: Nomos. 29–70.
- Price, Emmet G. (2006): *Hip Hop Culture*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- Price-Styles, Alice (2015): *MC Origins: Rap and Spoken Word Poetry*. In Justin A. Williams: *Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press. 11–21.
- Prior, Lindsay (2009): *Using Documents in Social Research*. London: Sage.
- Psutka, Christine/Grassel, Marco (2018): *Porno-Rap. Möglichkeiten sprachlich-subversiver Strategien der Umwertung verletzender Sprachhandlungen im deutschsprachigen Rap*. In: *Sprachreport*. Jg. 34, Nr. 4. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache. 28–39.
- Puschner, Manfred (2010): *Völkische Weltanschauung*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Band 3. Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: de Gruyter. 338–341.
- Puschner, Uwe (2004): *Anti-Semitism in Voelkish Ideology*. In Hubert Cancik u. Uwe Puschner (Hrsg.): *Antisemitismus, Paganismus, Völkische Religion*. München: K. G. Sauer. 55–64.
- Quinn, Eithne (2005): *Nuthin' but a 'G' Thang. The Culture and Commerce of Gangsta Rap*. New York City: Columbia University Press.
- Rahner, Judith/Riebe, Jan (2016): *Antisemitismus und Rassismus. Gemeinsamkeiten, Unterschiede und pädagogische Interventionen*. In Milena Detzner, Ansgar Drücker u. Sebastian Seng (Hrsg.): *Rassismuskritik. Versuch einer Bilanz über Fehlschläge, Weiterentwicklungen, Erfolge und Hoffnungen*. Düsseldorf: Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismusbearbeitung e. V. 128–132.
- Raphael, Freddy (1999): *Sechstes Bild: »Der Wucherer«*. In Julius Schoeps u. Joachim Schlör (Hrsg.): *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*. Augsburg: Bechtermuenz-Verlag. 103–118.
- Rees, Jonas/Lamberty Pia (2019): *Mitreisende Wahrheiten: Verschwörungsmythen als Gefahr für den gesellschaftlichen Zusammenhalt*. In Andreas Zick, Beate Küpper u. Wilhelm Berghan (Hrsg.): *Verlorene Mitte – Feindselige Zustände: Rechtsextreme Einstellungen in Deutschland 2018/19*. Bonn: Verlag J. H. W. Dietz. 203–222.
- Regener, Martin (2015): *Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen deutschsprachiger Rapper/-innen. Eine Untersuchung des Gangsta-Raps*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- Remington, Ted (2003): *Farrakhan, Louis*. In Peter Knight (Hrsg.): *Conspiracy Theories in American History. An Encyclopedia*. Vol I. Oxford: ABC Clio. 247 f.
- Rensmann, Lars (1998): *Kritische Theorie über den Antisemitismus. Studien zu Struktur, Erklärungspotential und Aktualität*. Berlin: Argument Verlag.

- Rensmann, Lars (2004): *Demokratie und Judenbild. Antisemitismus in der politischen Kultur der Bundesrepublik Deutschland*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Rensmann, Lars (2006): *Der Nahost-Konflikt in der Perzeption des Rechts- und Linksextremismus*. In Klaus Faber, Julius H. Schoeps u. Sacha Stawski (Hrsg.): *Neu-alter Judenhass. Antisemitismus, arabisch-israelischer Konflikt und europäische Politik*. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg. 33–47.
- Rensmann, Lars (2021): *Im Schatten des Trumpismus: Autoritärer Populismus in der Regierung und die Neuformierung der radikalen Rechten in den USA*. In: ZRex – Zeitschrift für Rechtsextremismusforschung, 1–2021. Leverkusen: Verlag Barbara Budrich. 6–25.
- Rensmann, Lars (2022): *Das Phantasma der Weltverschwörung: Konspirationsmythen und Antisemitismus in Zeiten von globaler Demokratie- und Coronakrise*. In Julia Bernstein, Marc Grimm u. Stefan Müller (Hrsg.): *Schule als Spiegel der Gesellschaften. Antisemitismus erkennen und handeln*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag. 105–129.
- Rensmann, Lars/Faber, Klaus (2009): *Philosemitismus und Antisemitismus: Reflexionen zu einem ungleichen Begriffspaar*. In Irene A. Diekmann u. Elke-Vera Kotowski (Hrsg.): *Geliebter Feind – gehasster Freund: Antisemitismus und Philosemitismus in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: VBB. 73–94.
- Rose, Tricia (2008): *The Hip Hop Wars. What We Talk About When We Talk About Hip Hop — and Why It Matters*. New York: Basic Civitas Books.
- Rosenfeld, Alvin H. (2018): *Was ist ›Israelkritik‹?* In Marc Grimm u. Bodo Kahmann (Hrsg.): *Antisemitismus im 21. Jahrhundert. Virulenz einer alten Feindschaft in Zeiten von Islamismus und Terror*. Berlin: De Gruyter. 51– 64.
- Roth-Burnette, Jennifer L. (2019): *Grandmaster Flash*. In Melissa Ursula Dawn Goldsmith u. Anthony J. Fonseca (Hrsg.): *Hip Hop Around the World: An Encyclopedia*. Vol II. Santa Barbara: Greenwood. 292–294.
- Rothschild, Mike (2021): *The Storm Is Upon Us: How QAnon Became a Movement, Cult, and Conspiracy Theory of Everything*. New York: Melville House Publishing.
- Rüb, Matthias (2008): *Gott regiert Amerika. Religion und Politik in den USA*. Bonn: Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung.
- Ruile, Anna Magdalena (2012): *Kulturunternehmen HipHop. Von der Szene zum Beruf*. Marburg: Tectum Verlag.
- Ruotsila, Markku (2003): *Antisemitism*. In Peter Knight (Hrsg.): *Conspiracy Theories in American History – An Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO. 79–85.
- Rürup, Reinhard (1975): *Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur »Judenfrage« der bürgerlichen Gesellschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ruth, Nicolas (2019): *Musik auf Online- und Mobilmedien*. In Holger Schramm (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*. Wiesbaden: Springer VS. 225–252.
- Sabisch, Katja (2018): *Die Banalität des Battle-Rap und Antisemitismus*. In: POP. Kultur und Kritik. Heft 13. Bielefeld: transcript Verlag. 75–79.
- Said, Behnam T. (2014): *Islamischer Staat. IS-Miliz, al-Qaida und die deutschen Brigaden*. München: C. H. Beck.
- Saied, Ayle Güler (2012): *Rap in Deutschland – Musik als Interaktionsmedium zwischen Partykultur und urbanen Anerkennungskämpfen*. Bielefeld: transcript Verlag.

- Saied, Ayla Güler (2020): *Diaspora Rap: Dynamisch kulturelle Identitätsinszenierungen*. In Yves Biz-eul u. Dennis Bastian Rudolf (Hrsg.): *Gibt es eine kulturelle Identität?* Baden-Baden: Nomos Verlag. 231–258.
- Salzborn, Samuel (2010): *Antisemitismus als negative Leitidee der Moderne*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Salzborn, Samuel (2013): *Israelkritik oder Antisemitismus? Kriterien für eine Unterscheidung*. In: *Kirche und Israel*. Neukirchener Theologische Zeitschrift, 28. Jahrgang, Heft 1/2013. 5–16.
- Salzborn, Samuel (2014): *Antisemitismus – Geschichte, Theorie, Empirie*. Baden-Baden: Nomos Verlag.
- Salzborn, Samuel (2015): *Rechtsextremismus. Erscheinungsformen und Erklärungsansätze*. Baden-Baden: Nomos.
- Salzborn, Samuel (2017): *Angriff der Antidemokraten. Die völkische Rebellion der Neuen Rechten*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Salzborn, Samuel (2018): *Globaler Antisemitismus. Eine Spurensuche in den Abgründen der Moderne*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Salzborn, Samuel (2020): *Kollektive Unschuld. Die Abwehr der Shoah im deutschen Erinnern*. Leipzig: Hentrich & Hentrich.
- Salzborn, Samuel (2020a): *Zur politischen Psychologie des Antisemitismus*. In Andreas Stahl, Benedikt Zopes, Christian Jäckel, Katrin Henkelmann u. Niklas Wünsch (Hrsg.): *Konformistische Rebellen: zur Aktualität des autoritären Charakters*. Berlin: Verbrecher Verlag: 107–123.
- Sammons, Jeffrey L. (1998): *Die Protokolle der Weisen von Zion. Die Grundlage des modernen Antisemitismus – eine Fälschung. Text und Kommentar*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Sandgruber, Roman (2018): *Rothschild. Glanz und Untergang des Wiener Welthauses*. Wien: Molden Verlag.
- Sartre, Jean-Paul (2017 [1944]): *Überlegungen zur Judenfrage*. Hamburg: Rowohlt.
- Schaerff, Marcus (2015): *Behandlung junger Straftäter in den USA. Von der Kolonialzeit bis zum 21. Jahrhundert*. Münster: Waxmann.
- Schäuble, Barbara (2012): *Anders als wir. Differenzkonstruktionen und Alltagsantisemitismus unter Jugendlichen. Anregungen für die politische Bildungsarbeit*. Berlin: Metropolis Verlag.
- Schäuble, Martin/Flug, Noah (2007): *Die Geschichte der Israelis und Palästinenser*. München: Carl Hanser Verlag.
- Scheit, Gerhard (1999): *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus*. Freiburg: Ça ira Verlag.
- Scheit, Gerhard (2006): *Vom heiligen Ernst zum organisierten Gelächter: Über Antisemitismus bei Fassbinder, Handke und Walser*. Frankfurt a. M.: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg.
- Schleusener, Jan (2010): *Erlösungsantisemitismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3: Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: Walter de Gruyter. 73–75.
- Schmieding, Leonard (2014): *»Das ist unsere Party«. HipHop in der DDR*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Schneider, Hendrik/Beusch, Hannah/Borsalino, Giulia/Gonska, Hans-Henning/Ostermiller, Johann (2020): *Kriminalität, Recht und Justiz in den Texten des deutschsprachigen Gangster-Raps. Genre mit strafrechtlichem Gefährdungspotential?* In: *Neue Kriminalpolitik*. Jg. 32, Nr. 1. Baden-Baden: Nomos Verlag. 57–74.

- Schrader, Bärbel (2008): »Jederzeit widerruflich«. *Die Reichskulturkammer und die Sondergenehmigungen in Theater und Film des NS-Staates*. Berlin: Metropolis Verlag.
- Schrage, Eva-Maria (2019): *Jüdische Religion in Deutschland*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schramm, Holger (2019): *Musik im Radio*. In Holger Schramm (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*. Wiesbaden: Springer VS. 41–64.
- Schroer, Sebastian (2012): »Ich bin doch kein Gangster!« *Implikationen und Paradoxien szeneorientierter (Selbst-)Inszenierung*. In Marc Dietrich u. Martin Seeliger (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript Verlag. 65–83.
- Schroer, Sebastian (2013): *HipHop als Jugendkultur?* Berlin: Rabenstück Verlag.
- Schu, Anke (2016): *Antisemitismus und Biographie. Fallstudien männlicher, muslimisch-migrantischer Jugendlicher in Deutschland als Basis kritischer Jugendarbeit*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Schubert, Kurt (1995): *Gottesvolk – Teufelsvolk – Gottesvolk*. In Jüdisches Museum der Stadt Wien (Hrsg.): *Die Macht der Bilder. Antisemitische Vorurteile und Mythen*. Wien: Picus Verlag. 30–52.
- Schwarz, Julia (2010): *Visueller Antisemitismus in den Titelkarikaturen des »Stürmer«*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Jahrbuch für Antisemitismusforschung*. Nr. 19. Berlin: Metropol-Verlag. 197–216.
- Schwarz, Karolin (2020): *Hasskrieger. Der neue globale Rechtsextremismus*. Freiburg: Herder.
- Schwarz, Markus (2021): »Vergiss die Baumwollplantagenmusik. Das hier ist weißer Rap«. *RechtsRap als Teil der extremen Rechten*. In Nicolai Busch u. Heidi Süß (Hrsg.): *Rap. Politisch. Rechts. Ästhetische Konservatismen im Deutschrap*. Weinheim: Beltz Juventa. 191–219.
- Schwarz-Friesel, Monika (2015): *Gebildeter Antisemitismus, seine kulturelle Verankerung und historische Kontinuität: Semper idem cum mutatione*. In Monika Schwarz-Friesel (Hrsg.): *Gebildeter Antisemitismus Eine Herausforderung für Politik und Zivilgesellschaft*. Baden-Baden: Nomos. 13–34.
- Schwarz-Friesel, Monika (2019): *Hass als kulturelle Gefühlswelt. Das emotionale Fundament des aktuellen Antisemitismus*. In Olaf Glöckner u. Günther Jikeli (Hrsg.): *Das neue Unbehagen. Antisemitismus in Deutschland heute*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. 109–133.
- Schwarz-Friesel, Monika (2019a): *Judenhass im Internet: Antisemitismus als kulturelle Konstante und kollektives Gefühl*. Berlin: Hentrich & Hentrich Verlag.
- Schwarz-Friesel, Monika (2020): *Israelbezogener Antisemitismus und der lange Atem des Anti-Judaismus – von »Brunnenvergiftern, Kindermördern, Landräubern«*. In Institut für Demokratie und Zivilgesellschaft (Hrsg.): *Wissen schafft Demokratie. Schwerpunkt Antisemitismus*. Band 8. Jena. 42–57.
- Schwarz-Friesel, Monika/Reinharz, Jehuda (2013): *Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Seeliger, Martin (2012): *Kulturelle Repräsentationen sozialer Ungleichheiten. Eine vergleichende Betrachtung von Polit- und Gangsta-Rap*. In Marc Dietrich u. Martin Seeliger (Hrsg.): *Deutscher Gangsta Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript Verlag. 165–186.
- Seeliger, Martin (2013): *Deutscher Gangsta-Rap. Zwischen Affirmation und Empowerment*. Berlin: Post Verlag.
- Seeliger, Martin (2018): *Rap und Gegenidentitäten in der Migrationsgesellschaft*. In: APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte. 68. Jahrgang, 9/2018. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 21–26.

- Seeliger, Martin (2019): *Autobiografien deutscher Gangstarapper im Vergleich*. In Martin Seeliger (Hrsg.): *Verhandelte Globalisierung: Studien zur Internationalisierung von Wirtschaft und Kultur*. Wiesbaden: Springer VS. 129–152.
- Seeliger, Martin (2020): *Zum politischen Charakter von Gangstarap*. In: *Journal für politische Bildung*. Jahrgang 10, Nr. 3. 12–15.
- Seeliger, Martin (2021): *Pop als Kulturkampf? Gangstarap und Identitätsrock als Ausdruck sozialer Konflikte im Neoliberalismus*. In Simon Jakobs (Hrsg.): *Rechte Verhältnisse in Hochschule und Gesellschaft. Rassismus, Rechtspopulismus und extreme Rechte zum Thema machen*. Leverkusen: Verlag Barbara Budrich. 111–126.
- Seeliger, Martin (2021a): *Soziologie des Gangstarap. Pop-Kultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Seeliger, Martin/Dietrich, Marc (2012): *G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung*. In Martin Seeliger u. Marc Dietrich (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript Verlag. 21–40.
- Seeliger, Martin/Dietrich, Marc (2017): *Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse*. In Martin Seeliger u. Marc Dietrich (Hrsg.): *Deutscher Gangsta Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript Verlag. 7–35.
- Seeliger, Martin/Knüttel, Katharina (2010): »Ihr habt alle reiche Eltern, also sagt nicht, ›Deutschland hat kein Ghetto!«». *Zur symbolischen Konstruktion von Anerkennung im Spannungsfeld zwischen Subkultur und Mehrheitsgesellschaft*. In: PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft. Jg. 40., Nr. 3. 395–410.
- Seeßlen, Georg (2021): *Zwischen Thrill und Paranoia. Verschwörungsfantasmien im Kino (und Anderswo)*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Verschwörungstheorien*. 35–36/2021. Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn. 26–33.
- Selig, Wolfram (2010): *Dolchstoßlegende*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3: Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: Walter de Gruyter. 60–61.
- Selig, Wolfram (2011): *Judenzählung (1916)*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 4. Ereignisse, Dekrete, Kontroversen*. Oldenburg: De Gruyter. 208–210.
- Sigwart, Hans-Jörg (2018): *Hermeneutik*. In Samuel Salzborn (Hrsg.): *Handbuch Politische Ideengeschichte. Zugänge – Methoden – Strömungen*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag. 16–23.
- Sokol, Monika (2003): *Konstitution, Tradierung und Entlehnung des Rap: Ein Modellfall für die Diskurs-traditionsforschung?* In Heidi Aschenberg u. Raymund Wilhelm (Hrsg.): *Romanische Sprachgeschichte und Diskurstaditionen*. Tübingen: Narr Francke Attempto. 203–221.
- Sokol, Monika/Duelling, Verbal (2004): *Ein universeller Sprachspieltypus und seine Metamorphosen im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap*. In Eva Kimminich (Hrsg.): *Rap: More than Words*. Frankfurt am Main: Lang.
- Spark, Alasdair (2003): *New World Order*. In Peter Knight (Hrsg.): *Conspiracy Theories in American History. An Encyclopedia*. Vol I. Oxford: ABC Clio. 536–539.
- Spelman, William (2005): *The Limited Importance of Prison Expansion*. In Alfred Blumstein u. Joel Wallmann: *The Crime Drop in America*. Cambridge: Cambridge University Press. 97–129.
- Springhall, John O. (1998): *Youth, Popular Culture and Moral Panics. Penny Gaffs to Gangsta-Rap, 1830–1996*. Basingstoke: Macmillan.

- Stahmann, Christian (2018): »Wir Juden waren Ghetto, bevor es Hip-Hop gab.« (Oliver Polak). *GangstaRap meets Auschwitz – und die Frage: Sind Felix Blume und Farid al-Abdala-wi-antisemitisch?* In: *Zeitschrift für christlich-jüdische Begegnung im Kontext*. Nr. 3. 245–252.
- Staiger, Marcus (2018): *Antisemitismus im deutschen Rap*. In: *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte*. 68. Jahrgang, 9/2018. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 40–45.
- Stanat, Petra/Artelt, Cordula/Baumert, Jürgen/Klieme, Eckhard/Schümer, Gundel (2002): *PISA 2000: Die Studie im Überblick. Grundlagen, Methoden und Ergebnisse*. Berlin: Max-Planck-Institut für Bildungsforschung Berlin.
- Steffen, Lloyd (2018): *The War on Drugs as Harm to Persons: Cultural Violence as Symbol and Justification*. In: *Gursozlu, Fuat: Peace, Culture, and Violence*. Amsterdam: Brill/ Rodopi.
- Stein, Harry/Gedenkstätte Buchenwald (1999): *Konzentrationslager Buchenwald, 1937–1945. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Stern, Frank (1988): *Entstehung, Bedeutung und Funktion des Philosemitismus in Westdeutschland nach 1945*. In: *Werner Bergmann u. Rainer Erb (Hrsg.): Antisemitismus in der politischen Kultur nach 1945*. Leverkusen: Westdeutscher Verlag. 180–196.
- Stern, Frank (1991): *Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg*. Wiesbaden: Bleicher Verlag.
- Stevanović, Vid (2022): *Memes als Kommunikationspraxis antisemitischer Jugendkulturen: Strategien gegen eine Ästhetik der Transgression*. In: *Jakob Baier u. Marc Grimm (Hrsg.): Antisemitismus in Jugendkulturen. Erscheinungsformen und Gegenstrategien*. Frankfurt am Main: Wochenschau Verlag. 136–154.
- Stögner, Karin (2014): *Antisemitismus und Sexismus. Historisch-gesellschaftliche Konstellationen*. Baden-Baden: Nomos.
- Stögner, Karin (2018): *Natur als Ideologie. Zum Verhältnis von Antisemitismus und Sexismus*. In: *Marc Grimm und Bodo Kahmann (Hrsg.): Antisemitismus im 21. Jahrhundert. Virulenz einer alten Feindschaft in Zeiten von Islamismus und Terror*. Oldenburg: De Gruyter. 65–86.
- Stögner, Karin (2019): *Sekundärer Antisemitismus – Aktualisierung eines Beitrags der Kritischen Theorie zur Nachkriegssoziologie*. In: *Andreas Kranebitter u. Christian Reinprecht (Hrsg.): Die Soziologie und der Nationalsozialismus in Österreich*. Bielefeld: transcript Verlag. 535–555.
- Strick, Simon (2005): *Rap und Tod. Vom Gangster-Rap zu den amerikanischen Rap-Megastars der 1990er*. In: *testcard 14*. 114–117.
- Summerhayes, C./Beeching, P. (2007). *Hitler's Antarctic Base: the Myth and the Reality*. In: *Polar Record*, 43 (224). Cambridge: Cambridge University Press. 1–21.
- Süß, Heidi (2018): *Sex(ismus) ohne Grund? Zum Zusammenhang von Rap und Geschlecht*. In: *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte*. 68. Jahrgang, 9/2018. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 27–33.
- Süß, Heidi (2019): *»Ich wär auch gern ein Hipster, doch mein Kreuz ist zu breit« – Die Ausdifferenzierung der HipHop-Szene und die Neuverhandlung von Männlichkeit*. In: *Tim Böder (Hrsg.): Stilbildungen und Zugehörigkeit: Materialität und Medialität in Jugendszenen*. Wiesbaden: Springer VS. 23–44.
- Süß, Heidi (2020): *Vaterschaft, Selbstzweifel, Angeln – Die »Care-Seite« des deutschsprachigen Rap*. In: *Martin Dinges (Hrsg.): Männlichkeiten und Care. Selbstsorge, Familiensorge, Gesellschaftsorge*. Weinheim: Beltz. 222–243.
- Süß, Heidi (2021): *Eine Szene im Wandel. Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation*. Frankfurt/New York: Campus.

- Süß, Heidi (2022): *Hoes Up, G-s Down? – Transformationsprozesse im Geschlechterverhältnis am Beispiel der deutschsprachigen Rap-Szene*. In Thomas Wilke u. Michael Rappe (Hrsg.): *HipHop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Wiesbaden: Springer VS. 61–76.
- Süß, Heidi/Dietrich, Marc (2023): *Rap & Rassismus. Zur Aushandlung von Rassismus in Musikvideos, (Szene-)Medien und Social Media*. Weinheim: Beltz.
- Süß, Heidi/Krefß, Beatrix (2021): *German Rap – A Changing Cultural Field From a Gender Studies Perspective*. In: Susana Gonçalves u. Suzanne Majhanovich (Hrsg.): *Art in Diverse Social Settings*. Bingley: Emerald Publishing. 143–154.
- Szillus, Stephan (2012): *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss*. In Marc Dietrich u. Martin Seeliger (Hrsg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript. 43–65.
- Sznajder, Natan (2017): *Gesellschaften in Israel. Eine Einführung in zehn Bildern*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Thoma, Sebastian (2012): *Graue Wölfe*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Band 5: Organisationen, Institutionen, Bewegungen*. Berlin: De Gruyter. 291–293.
- Tije-Dra, Andreas (2018): *Zwischen »Ghetto« und »Normalität«. Deutungskämpfe um stigmatisierte Stadtteile in Frankreich*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Torgovnik, Anna/Meiering, David (2022): *Jack Donovan: Becoming a Barbarian*. In David Meiering (Hrsg.): *Schlüsseltexte der »Neuen Rechten«. Kritische Analysen antidemokratischen Denkens*. Wiesbaden: Springer VS. 309–319.
- Tschmuck, Peter (2020): *Ökonomie der Musikwirtschaft*. Wiesbaden: Springer VS.
- Tuchscherer, Eva (2014): *Frauenbilder im Deutsch-Rap. Zwischen Subversion und Affirmation männlich geprägter Rollenzuschreibungen*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag.
- Umlauf, Kim Laura (2015): *Die Rolle der Frau im Hip Hop. Eine Analyse über geschlechterspezifisches Verhalten, Klischees und Emanzipation im Rap*. Göttingen: Optimus.
- Vanagas, Waldemar (2021): *»Gott schuf Adam und Eva und nicht Adam und Peter«. Homonegativität und -feindlichkeit im deutschsprachigen Battle- und Gangsta-Rap: Implikationen für didaktisch konzipierte Workshopmaterialien zu einer vorurteilsbewussten (außer-)schulischen Bildungsarbeit*. In Annette Vanagas (Hrsg.): *Sexualpädagogische (Re)Visionen: Sexualpädagogik als Diskriminierungsschutz für Schule und außerschulische Bildungsarbeit*. Wiesbaden: Springer. 127–189.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2006): *25 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hanibal Verlag.
- Verlan, Sascha/Loh, Hannes (2015): *35 Jahre HipHop in Deutschland. Aktualisierte Ausgabe des Standardwerks über die deutsche HipHop-Szene*. Höfen: Hanibal Verlag.
- Verlan, Stefan (2003): *french connection. HipHop-Dialoge zwischen Frankreich und Deutschland*. Höfen: Hannibal.
- Voigt, Sebastian (2014): *SPD und Antisemitismus*. In Dana Ionescu u. Samuel Salzborn (Hrsg.): *Antisemitismus in deutschen Parteien*. Baden-Baden: Nomos. 79–122.
- Volkov, Shulamit (2000): *Antisemitismus als kultureller Code*. München: C. H. Beck.
- Volpers, Simon (2020): *Neue rechte Männlichkeit. Antifeminismus, Homosexualität und Politik des Jack Donovan*. Hamburg: Martha Press.
- Wacquant, Loïc (2000): *Elend hinter Gittern*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Wacquant, Loïc (2013): *Bestrafen der Armen: Zur neoliberalen Regierung der sozialen Unsicherheit*. Berlin: Verlag Barbara Budrich.

- Wacquant, Loïc (2018): *Die Verdammten der Stadt. Eine vergleichende Soziologie fortgeschrittener Marginalität*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Walters, Margaret (1979): *Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*. Berlin: Medusa Verlag.
- Watkins, Craig S. (2012): *Black Youth and the Ironies of Capitalism*. In Murray Forman u. Marc Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. 2. Auflage. New York: Routledge. 690–713.
- Watts, Eric K. (2012): *An Exploration of Spectacular Consumption: Gangsta Rap as Cultural Commodity*. In Murray Forman u. Marc Anthony Neal (Hrsg.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. 2. Auflage. New York: Routledge. 714–731.
- Wegener, Claudia (2007): *Rap im Kontext sozialer Benachteiligung. Zur Bedeutung von Gewalt und Indizierung Teil 2*. In: *tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien*. 11. Jg., 3/2007 (Ausgabe 41). 54–59.
- Wegener, Claudia (2007a): *Rap im Kontext sozialer Benachteiligung. Alltagskultur und subjektive Deutung Teil 1*. In: *tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien*. 11. Jg., 3/2007 (Ausgabe 41). 74–79.
- Wehn, Jan/Borto, Davide (2019): *Könnt ihr uns hören? Eine Oral-History des deutschen Rap*. Berlin: Ullstein Buchverlage.
- Weigel, Bjoern (2010): *Dreyfus-Affäre*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 4. Ereignisse, Dekrete, Kontroversen*. Oldenburg: De Gruyter. 90–93.
- Weimann, Gabriel/Masri, Nathalie (2022): *New Antisemitism on TikTok*. In Monika Hübscher und Sabine von Mering (Hrsg.): *Antisemitism on Social Media*. London: Routledge. 167–180.
- Weinberg, Leonard (2018): *A History of Terrorism*. In Andrew Silke (Hrsg.): *Routledge Handbook Of Terrorism And Counterterrorism*. New York: Routledge. 34–56.
- Weiß, Volker (2017): *Die autoritäre Revolte. Die Neue Rechte und der Untergang des Abendlandes*. Stuttgart: Clett-Kotta.
- Werner, Craig (2006): *Black Music and Black Possibility: From Be-Bop to Hip-Hop*. In Roberz L. Harris Jr. u. Rosalyn Terborg-Penn (Hrsg.): *The Columbia Guide to African American History Since 1939*. New York: Routledge. 172–193.
- Werner, Florian (2005): *»Pornography on Wax«? Funktionalisierte Grenzüberschreitungen im US-amerikanischen Rap*. In Jörg Metelmann (Hrsg.): *Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 149–165.
- Werner, Florian (2007): *Rapocalypse. Der Anfang des Rap und das Ende der Welt*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Wicke, Peter (2019): *Der Tonträger als Medium der Musik*. In Holger Schramm (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*. Wiesbaden: Springer VS. 3–39.
- Wickert, Christian (2018): *»Ich hab« Polizei« – Die Darstellung der Polizei in deutschsprachigen Rapliedern*. In Anja Mensching u. Astrid Jacobsen (Hrsg.): *Empirische Polizeiforschung XXI*. Frankfurt a. M.: Verlag für Polizeiwissenschaft. 163–183.
- Widmann, Peter (2008): *Israelkritik und Antisemitismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Der Hass gegen die Juden*. Berlin: Metropol Verlag. 137–158.
- Wiedl, Nina/Becker, Carmen (2014): *Populäre Prediger im deutschen Salafismus. Hassan Dabbagh, Pierre Vogel, Sven Lau und Ibrahim Abou Nagie*. In Thorsten Gerald Schneiders (Hrsg.): *Salafis-*

- mus in Deutschland. Ursprünge und Gefahren einer islamisch-fundamentalistischen Bewegung. Bielefeld: Transcript. 187–216.
- Wiegel, Martin (2010): *Deutscher Rap – eine Kunstform als Manifestation von Gewalt?* Marburg: Tectum-Verlag.
- Wieland, Almut (1994): *Studien zur Ginn-Vorstellung im modernen Ägypten*. Würzburg: Ergon.
- Wiemeyer, Leonie/Schaub, Steffen (2018): *Dimensions of Dissatisfaction and Dissent in Contemporary German Rap: Social Marginalization, Politics, and Identity Formation*. In Andrew S. Ross u. Damian J. Rivers (Hrsg.): *The Sociolinguistics of Hip-hop as Critical Conscience. Dissatisfaction and Dissent*. Cham: Springer International Publishing. 37–67.
- Wilke, Thomas (2013): *Put the needle on the record! Zur Performativität und Medialität des Scratchens*. In Marcus S. Kleiner u. Thomas Wilke (Hrsg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*. Wiesbaden: Springer VS. 415–434.
- Wilke, Thomas/Rappe, Michael (Hrsg.) (2022): *HipHop im 21. Jahrhundert. Medialität, Tradierung, Gesellschaftskritik und Bildungsaspekte einer (Jugend-)Kultur*. Wiesbaden: Springer VS.
- Wippermann, Wolfgang (2007): *Agenten des Bösen. Verschwörungstheorien von Luther bis heute*. Berlin: be.bra Verlag.
- Wolbring, Fabian (2015): *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen: V&R unipress.
- Wolbring, Fabian (2018): »Ich bin mehr Gangster als mein Gangster-Image«. Zum Verhältnis von Gangsta-Rap und Kriminalität. In: *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte*. 68. Jahrgang, 9/2018. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. 34–39.
- Wyrwa, Ulrich (2010): *Moderner Antisemitismus*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 3: Begriffe, Theorien, Ideologien*. Berlin: Walter de Gruyter. 211–214.
- Wyrwa, Ulrich (2011): *Berliner Kongress*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 4: Ereignisse, Dekrete, Kontroversen*. Berlin: Walter de Gruyter. 46–48.
- Xatar (2015): *Xatar. Alles oder nix. Bei uns sagt man, die Welt gehört dir*. München: riva.
- Yablokov, Ilya (2020): *Conspiracy Theories in Putin's Russia the Case of the »New World Order«*. In Michael Butter u. Peter Knight (Hrsg.): *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*. London: Taylor & Francis Ltd. 582–595.
- Yehoshua, Sagit (2018): *Hamas*. In Andrew Silke (Hrsg.): *Routledge Handbook Of Terrorism And Counterterrorism*. New York: Routledge. 292–301.
- Yendell, Alexander (2021): *Der nicht ganz normale Wahnsinn Verschwörungsmentalität und Antisemitismus*. In Philipp W. Hildmann u. Maximilian Th. L. Rückert (Hrsg.): *Agitation von Rechts. QAnon als antisemitische Querfront*. Bd. 2021, Nr. 85. München: Hans Seidel Stiftung. 55–67.
- Zick, Andreas/Hövermann, Andreas/Jensen, Silke/Bernstein, Julia/Perl, Nathalie (2017): *Jüdische Perspektiven auf Antisemitismus in Deutschland. Ein Studienbericht für den Expertenrat Antisemitismus*. Bielefeld: Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung der Universität Bielefeld.
- Zick, Andreas/Küpper, Beate/Berghan, Wilhelm (2019): *Verlorene Mitte – Feindselige Zustände. Rechtsextreme Einstellungen in Deutschland 2018/19*. Hg. für die Friedrich-Ebert-Stiftung v. Franziska Schröter.
- Zick, Andreas/Küpper, Beate/Krause, Daniela (2016): *Gespaltene Mitte – Feindselige Zustände. Rechtsextreme Einstellung in Deutschland 2016*. Bonn: J. H. W. Dietz Verlag.

Zoidl, Clemens (2015): *Musikwissenschaft (Deutschland und Österreich, 19. und 20. Jahrhundert)*. In Wolfgang Benz (Hrsg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 7. Literatur, Film, Theater und Kunst*. Berlin: Walter de Gruyter. 328–331.

Quellen

- 16bars.de (2012): »Jung, brutal, gutaussehend« landet auf dem Index: Stellungnahme ... Online erschienen am 19.06.2012: <https://www.16bars.de/newsartikel/3089/jung-brutal-gutaussehend-landet-auf-dem-index-stellungnahme-der-bpjm/>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- 16bars.de (2020): *Bushido teilt erneut gegen Leon Lovelock aus*. Online erschienen am 19.03.2020: <https://www.16bars.de/newsartikel/257500/bushido-teilt-erneut-gegen-leon-lovelock-aus/>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- 8 Mile (2002). Regie: Curtis Hanson. Produktion: Carol Fenelon u. Brian Glazer. USA.
- Ali Bumaye (2014): Beitrag auf Twitter. Online erschienen am 20.07.2014: <https://twitter.com/alibumaye/status/490843984374534144>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Ali Bumaye (2020): *Ali therapiert: SIDO! (warum Sido der Grund für »Ali therapiert« & Teddy Teclebrhan ein Monster ist)*. Online erschienen am 10.05.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=gHdFSaT4i7Q>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Animus (2016): *Animus – Beast Blog Vol. 1*. Online erschienen am 04.04.2016: <https://www.youtube.com/watch?v=oUG0OzZ87u0&t=86s>. Letzter Zugriff am 01.01.2020.
- Anti-Defamation League (2014): *Farrakhan: In His Own Words*. Online: <https://www.adl.org/sites/default/files/documents/assets/pdf/anti-semitism/united-states/farrakhan-in-his-own-words-2015-03-20.pdf>. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- arte/ZDF (2015): *Durch die Nacht mit – ... Haftbefehl und Oliver Polak*. Regie: Götz Schauder. Produktion: vanti Media oHG.
- Augstein, Jakob (2012): *Die deutsche Atom-Lüge*. Online erschienen am 04.06.2012: <https://www.spiegel.de/politik/ausland/u-boote-fuer-israel-wie-deutschland-die-sicherheit-in-nahost-gefaehrdet-a-836816.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Aydemir, Fatma (2015): *Wo ich herkomme*. Online erschienen am 26.12.2015: <https://taz.de/Mixtape-Unzensiert-von-Haftbefehl!/5261912/>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Aykanat, Deniz (2015): *Anschlagserie erschüttert Jerusalem*. Online erschienen am 13.10.2015: <https://www.sueddeutsche.de/politik/nahostkonflikt-taegliche-gewalt-1.2689699>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Azkue, Irantzu Mendina (2021): *Der vergessene Konflikt in Westsahara und seine Flüchtlinge*. Online erschienen am 29.03.2021: <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/laenderprofile/329090/der-vergessene-konflikt-in-westsahara-und-seine-fluechtlinge/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.

- Bachner, Frank (2018): *Antisemitismus an Berliner Schulen. Sein Vergehen: Er ist Jude*. Online erschienen am 10.04.2018: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/sein-vergehen-er-ist-jude-4576609.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Bachner, Michael (2018): *Jewish terrorist gets 3 life terms for killing Palestinian family in 2015 arson*. Online erschienen am 14.09.2020: <https://www.timesofisrael.com/jewish-extremist-handed-3-life-sentences-over-fatal-duma-arson-in-2015/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Backes, Laura/Dahlkamp, Jürgen/Diehl, Jörg/Großekathöfer, Maik/Heise, Thomas/Jauernig, Henning/Meyer-Heuer, Claas/Ramsel, Yannick/Rapp, Tobias/Skrobala, Jurek/Späth, Sebastian/Ulrich, Andreas/Witterauf, Stefanie (2020): *Die Faszination Gangsta-Rap. Wie böse Jungs und Clan-Romantik die Kinderzimmer erobern*. In: *Der Spiegel*. Nr. 5/25.01.2010. 9–18.
- Backspin TV (2012): *Celo und Abdi (Interview) | BACKSPIN TV #333*. Online erschienen am 04.12.2012: <https://www.youtube.com/watch?v=-92dV5ov2cY>. Letzter Zugriff am 02.05.2022.
- Baier, Angelika (2006): »Für «ne Frau rappst du ganz gut« – Positionen von Frauen im deutschsprachigen Rap!? In Sonja Rauchenberger (Hrsg.): *Trans. Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften*. Nr. 16. Online erschienen am 31.08.2006: https://www.inst.at/trans/16Nr/05_8/baier16.htm. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Baier, Jakob (2020): *Von Punchlines und weißen Kaninchen. Verschwörungsideologien in der Popkultur*. Online erschienen im Oktober 2020: <https://www.bpb.de/mediathek/reihen/wem-nuetzt-das/327970/folge-3-5-von-punchlines-und-weissen-kaninchen/>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Baier, Jakob (2021): »Antisemitism in American Rap Music« – Jakob Baier. Online erschienen am 13.08.2021: https://www.youtube.com/watch?v=4Tk_Wl8Mpk8. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Baier, Jakob (2021a): *Antisemitismus in der BDS-Kampagne*. Online erschienen am 22.03.2021: <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/328693/antisemitismus-in-der-bds-kampagne/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Bakunin, Georg (2015): *Das neue Video von SadiQ zu »Charlie Hebdo« ist haram*. Online erschienen am 15.03.2015: <https://www.vice.com/de/article/69wzg5/sadiq-video-charlie-hebdo-172>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Balmer, Rudolf (2014): *Brutaler Angriff schockiert Frankreich*. Online erschienen am 04.12.2014: <https://taz.de/Ueberfall-auf-juedisches-Paar-bei-Paris/!5027030/>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Barfuss, Thorne (2018): »Ein jüdischer Rapper? Glaub mir, da kotzen viele«. Online erschienen am 09.04.2018: <https://www.welt.de/kultur/plus175276522/Sun-Diego-und-Salah-Saado-ueber-Kollegah-und-Antisemitismus-Exklusives-Interview.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Barry, Dan/McIntire, Mike/Rosenberg, Matthew (2021): »Our President Wants Us Here«: *The Mob that Stormed the Capitol*. Online erschienen am 09.01.2021: <https://www.nytimes.com/2021/01/09/us/capitol-rioters.html>. Letzter Zugriff am 01.04.2021.
- Bartsch, Matthias/Bredow, Rafaela von/Darnstädt, Thomas/Deggerich, Markus/Hinrichs, Per/Kaiser, Simone/Kleinhubbert, Guido/Knauer, Sebastian/Ludwig, Udo/Nelles, Roland/Neumann, Conny/Pfister, Rene/Rezec, Oliver/Röbel, Sven/Schrep, Bruno/Ulrich, Andreas (2008): *Exempel des Bösen*. In: *Der Spiegel* 02/2008. Erschienen am 07.01.2008. Hamburg. 20–38.

- Bassil, Ryan (2013): *The Prestige, The Five Percenters, and Why Jay Electronica Hasn't Released His Debut Album*. Online erschienen am 23.10.2013: <https://www.vice.com/da/article/8xy87v/scorer-man-bedst-som-dfer-laer-eller-enhedslisten-vaelger-jeg-testede-det-paa-tinder-broadly>. Letzter Zugriff am 10.03.2020.
- Bayerischer Rundfunk (2015): *Xatar über seine Zeit im Knast: »Der Freiheitsdrang ist 24 Stunden präsent« || Die Frage*. Online erschienen am 29.10.2015: <https://www.youtube.com/watch?v=yANHlypKVly>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Bayerisches Staatsministerium des Innern, für Bau und Verkehr (2016): *Verfassungsschutzbericht 2015*. Online erschienen im April 2016: https://www.stmi.bayern.de/assets/stmi/sus/verfassungsschutz/vsb_2015_pressefassung.pdf. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- BBC (2001): *Farrakhan calls for »responsible« rap*. In: BBC News, 14.06.2001. Online: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1387865.stm>. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- Beck, Volker (2010): *Volker Beck stellt Strafanzeige gegen Rapper Kaisa*. Online erschienen am 13.03.2010: https://web.archive.org/web/20100326115417/http://www.volkerbeck.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=1867&Itemid=1. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Becker, Matthias J./Ascone, Laura/Troschke, Hagen (2022): *Antisemitic Comments on Facebook Pages of Leading British, French, and German Media Outlets*. Online erschienen am 29.09.2022: <https://www.nature.com/articles/s41599-022-01337-8>. Letzter Zugriff am 01.07.2023.
- beni-mike (2007): *Kollegah*. Online erschienen am 26.11.2007: <https://rap.de/c37-interview/6083-kollegah/>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Berg, Sibylle (2016): *Hier steht ja ne Mauer, Alter!* Online erschienen am 10.12.2016: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/kollegah-entdeckt-den-nahen-osten-hier-steht-ja-ne-mauer-alter-kolumne-a-1124854.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Berg, Stefan/Stark, Holger (2003): *Feldmann, Vorsicht!* Online erschienen 15.06.2003: <https://www.spiegel.de/politik/friedman-vorsicht-a-935d48c9-0002-0001-0000-000027390296>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Berliner Zeitung (2017): *Youtube-Star: Der Youtuber »Mert« ist nach einem homophoben Video entlassen worden*. Online erschienen am 03.03.2017: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/youtube-star-der-youtuber-mert-ist-nach-einem-homophoben-video-entlassen-worden-li.30169>. Letzter Zugriff am 01.01.2020.
- Berrous, Jonathan (2023): *Jonathan Yoni Berrous (Yad Vashem): »Antisemitism in French Rap Music«*. Online erschienen am 28.03.2023: https://www.youtube.com/watch?v=aqwzr_JN8V8. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Besand, Anja/Borkenhagen, Peter/Lange, Peter (2013): *Politische Bildung in digitalen Umgebungen. Eine Fallstudie zum Projekt »Du hast die Macht« der Robert Bosch Stiftung*. Online erschienen 2013: <https://www.bosch-stiftung.de/de/publikation/politische-bildung-digitalen-umgebungen>. Letzter Zugriff am 25.10.2022.
- Betschka, Julius (2020): *Hunderte protestieren gegen Corona-Regeln: Polizei beendet Demonstration von Attila Hildmann vor dem Reichstag*. Online erschienen am 06.05.2020: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/polizei-beendet-demonstration-von-attila-hildmann-vor-dem-reichstag-6865714.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Biden Jr., Joseph (2022): *A Proclamation on Education and Sharing Day, USA, 2022*. Online erschienen am 11.04.2022: <https://www.whitehouse.gov/briefing-room/presidential-actions/>

- 2022/04/11/a-proclamation-on-education-and-sharing-day-usa-2022/. Letzter Zugriff am 25.10.2022.
- Biermann, Til (2013): *Deutscher Rap und das Spiel mit dem Hass auf Juden*. Online erschienen am 02.05.2013: <https://www.welt.de/kultur/pop/article115793684/Deutscher-Rap-und-das-Spiel-mit-dem-Hass-auf-Juden.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- bild.de (2016): *Islamisten-Rapper feiert das Blutbad*. Online erschienen am 18.03.2016: <https://www.bild.de/byou/2016/isis/rapper-stellt-charlie-hebdo-attentat-nach-44983692.bild.html>. Letzter Zugriff am 23.12.2022.
- bild.de (2020): *Rapper fordert bei Oliver Pocher zu Selbstjustiz auf*. Online erschienen am 30.03.2020: <https://www.bild.de/unterhaltung/leute/leute/live-bei-oliver-pocher-rapper-fordert-zu-selbstjustiz-auf-69716462.bild.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2021.
- Biskamp, Floris (2014): *Deutscher Rap: Nicht jeder Rüpel ist ein Antisemit*. Publikaive.org. Online erschienen 29.03.2014: <http://publikaive.org/2014/03/29/deutscher-rap-nicht-jeder-ruepel-ist-ein-antisemit/>. Letzter Zugriff am 23.2.2016 (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2010 [2007]): *B-Lash – The Message aggrogold.tv*. Online erschienen am 23.07.2010: <https://www.youtube.com/watch?v=4WYRPoMBQMQ>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash (2010): Albumcover »Tränen«. Online: <http://www.b-funk361.de/bilder/TraenenCover.pdf>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash (2019 [2011]): *B-LASH – The Message (Das verbotene Interview)*. Online erschienen am 07.03.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=hDdG7Rn9GvU> (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2012): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 19.12.2012: <https://www.facebook.com/B.LASH.BLN.187/posts/460804667308914/>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash (2014): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 19.07.2014: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=743229149066463&id=122441024478615. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash (2019): MEGAFON Podcast #01 | Boykott | Pizzagate | AFD Realtalk | KenFM | Capital vs. Bushido | uvm. Online erschienen am 23.01.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=pl7qqQMqHhw>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash (2019a): MEGAFON Podcast #02 | Oli Flesch & Homib | Deso Dogg | Israel | Ganser beim Realtalk | uvm. Online erschienen am 09.12.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=QaPb5GLBvNo>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash (2020): Beitrag auf Instagram. Online erschienen am 10.04.2020: <https://www.instagram.com/tv/B-zhRzEJ4pS/?igshid=xy90wujlyt4h> (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2020a): Beitrag auf Instagram. Online erschienen am 06.07.2020 (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2020b): Beitrag auf Instagram. Online erschienen am 26.08.2020: <https://www.instagram.com/p/CEW8BQPJC-n/> (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2020c): Beitrag auf Instagram (Story). Online erschienen am 17.04.2020 (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2020d): Beitrag auf Twitch. Online erschienen am 16.04.2020 (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2020e): Beitrag auf Twitch. Veröffentlichungsdatum unbekannt (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2020 f): MEGAFON Podcast #03 | Die Akte Xavier Naidoo | Hanau Verschwörung | Corona Panik | uvm. Online erschienen am 14.03.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=I9TQHcA3vAo>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash (2020 g): Telegram-Kanal B-LASH MEGAFON am 14.12.2020.
- B-Lash (2021): Beitrag auf Instagram. Online erschienen am 22.03.2021 (nicht mehr abrufbar).

- B-Lash (2021a): Beitrag auf *Instagram (Story)*. Online erschienen am 30.01.2021 (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2021b): Beitrag auf *Instagram (Story)*. Online erschienen am 01.03.2021 (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2021c): Beitrag auf *Instagram (Story)*. Online erschienen am 06.03.2021 (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash (2021d): Beitrag auf *Instagram (Story)*. Online erschienen am 31.03.2021 (nicht mehr abrufbar).
- B-Lash/MC Bogy (2019): 100 % REALTALK Podcast #3 | Sido & DJ Desue | MC Bogy & B-LASH. Online erschienen am 03.06.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=nv55wObPajs>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash/MC Bogy (2019a): 100 % REALTALK Podcast #7 | Ali Bumaye & Dudi | MC Bogy & B-LASH. Online erschienen am 20.07.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=gLMaxatgIag>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash/MC Bogy (2019b): 100 % REALTALK Podcast #19 | Schwarzer AFD Politikerer Homib Mebrahtu Vs. Marcus Staiger. Online erschienen am 26.11.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=C6y7GQjXBwI>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash/MC Bogy (2020): 100 % REALTALK Podcast #33 XXL | Attila Hildmann | Bill Gates | NWO Theorien | Impfungen |. Online erschienen am 18.05.2020: <https://www.patreon.com/posts/100-realtalk-33-37264119>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash/MC Bogy (2020a): 100 % REALTALK Podcast #44 | Nate57 | Hype verpennt? | Shok Muzik vs. Aggro | Systemkritik |. Online erschienen am 23.08.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=idD9mLXi2Xs>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash/MC Bogy (2020b): 100 % REALTALK Podcast #45 | Fard. Online erschienen am 23.11.2020: https://www.patreon.com/posts/100-realtalk-45-41016729?utm_medium=clipboard_copy&utm_source=copy_to_clipboard&utm_campaign=postshare. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash/MC Bogy (2020c): 100 % Realtalk Podcast #60 | Kianush | UFOs | JFK | Flache Erde | Chemtrails | Sphinx | PA | Jamule. Online erschienen am 27.12.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=IJ-CgmOGunw>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- B-Lash/MC Bogy (2021): 100 % Realtalk Podcast #69 | Sadiq. Online erschienen am 20.03.2021: <https://www.patreon.com/posts/100-realtalk-69-48991516>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Blue Note Records – *Beyond the Note* (2019). Regie: Sophie Huber. Produktion: Mira Film. Schweiz.
- Blume, Michael (2016): *Der antisemitische Verschwörungsglauben des Dr. Wolfgang Gedeon (AfD)*. Online erschienen am 23.06.2016: <https://www.ruhrbarone.de/antisemitische-gedeon-afd/129332/>. Letzter Zugriff am 23.12.2022.
- Bob, Yonah Jeremy (2019): *Ex-Shin Bet Chief Tells how he Altered the Rules for Combating Terrorism*. Online erschienen am 13.02.2019: <https://www.jpost.com/magazine/ex-shin-bet-chief-yoram-cohen-steps-into-the-light-580563>. Letzter Zugriff am 23.12.2022.
- Bogdon, Norbert/Niehus, Michael (2014): *Antisemitischer »Tatort«-Rap: Fall für den Fernseh-rat*. Online erschienen am 8.03.2014: <https://www.bild.de/unterhaltung/tv/tatort/antisemitischer-rap-fall-fuer-den-fernsehrat-34989886.bild.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.

- Böhmermann, Jan (2017): *Neo Magazin Royale mit Jan Böhmermann*. Online erschienen am 02.02.2017: <https://www.zdf.de/comedy/neo-magazin-mit-janboehmermann/videos/nmr-folge-sechsendsechzig-100.html>. Letzter Zugriff am 26.02.2017.
- Bortot, Davide (2019): »Die Spießigkeit der deutschen HipHop-Szene hat zu ihrem Erfolg geführt.« Online erschienen am 20.02.2019: <https://allgood.de/features/interviews/die-spiessigkeit-der-deutschen-hiphop-szene-hat-zu-ihrem-erfolg-gefuehrt/>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Bosen, Ralf (2018): *Heino verschenkte Nazi-Lieder*. Online erschienen am 23.08.2018: <https://www.dw.com/de/heino-verschenkte-nazi-lieder/a-43101648>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Botschaft des Staates Israel (2005): (4) *Neue Statistik: die meisten Selbstmordattentäter sind minderjährig und gebildet*. Online erschienen am 23.12.2005: https://web.archive.org/web/20110811125040/http://nlarchiv.israel.de/2005_html/07/Newsletter%20vom%202005-07-15a.htm. Letzter Zugriff am 23.12.2022.
- Botschaft des Staates Israel in Berlin (2016): *Anklage nach tödlichem Brandanschlag in Duma*. Online erschienen am 04.01.2016: <https://embassies.gov.il/berlin/NewsAndEvents/Pages/Anklage-nach-Brandanschlag-in-Duma.aspx>. Letzter Zugriff am 23.12.2022.
- Boudreaux, Richard (2008): *How Mumbai Attack on Jews Unfolded*. Online erschienen am 03.12.2008: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-dec-03-fg-israelis3-story.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Bröcker, Michael (2018): *Sido im Interview: »Rapper sind die neuen Boybands«*. Online erschienen am 24.08.2018: https://rp-online.de/kultur/musik/x-factor-2018-sido-sitzt-in-der-jury-und-spricht-ueber-kollegah-und-campino_aid-24310139. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Broder, Henryk M. (2010): *Die Parallelgesellschaft, sie lebe hoch!* Online erschienen am 21.10.2010: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/integrationsdebatte-die-parallelgesellschaft-sie-lebe-hoch-a-723895.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Brotherton, Rob (2016): *How the Illuminati Stole the Mind, Soul, and Body of Hip-Hop*. Online erschienen am 02.01.2016: <https://www.thedailybeast.com/how-the-illuminati-stole-the-mind-soul-and-body-of-hip-hop>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- Büchler, David (2018): *Rap und Antisemitismus. Was wir aus der WDR-Doku mitnehmen können*. Online erschienen am 31.03.2018: <https://hiphop.de/magazin/rap-und-antisemitismus-was-wir-aus-der-wdr-doku-mitnehmen-koennen-311601>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Bundesamt für Verfassungsschutz (2023): *Türkischer Rechtsextremismus in Deutschland*. Online erschienen (genaues Veröffentlichungsdatum unklar): <https://www.verfassungsschutz.de/SharedDocs/hintergruende/DE/auslandsbezogener-extremismus/tuerkischer-rechtsextremismus-in-deutschland.html>. Letzter Zugriff am 23.12.2022.
- Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) (2013): *Rap-CD »NWA« des Interpreten »Shindy« indiziert*. Online erschienen am 19.7.2013: <https://www.bzjk.de/resource/blob/176172/7b0b6fafcd0c0fb336fd100ef8e4b953/2013-03-rap-cd-nwa-data.pdf>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) (2014): *Rap-CD »Jung, Brutal, Gutaussehend 2« der Interpreten »Kollegah« & »Farid Bang« indiziert*. Online erschienen am 09.01.2014: <https://www.bzjk.de/resource/blob/132664/ff040a8634798d5e569395e88187904d/2014-01-rdp-cd-jung-brutal-gutaussehend-data.pdf>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.

- Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) (2016): *Hip-Hop-Musik in der Spruchpraxis der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) – Rechtliche Bewertung und medienpädagogischer Umgang*. Bonn: Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien.
- Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BPjM) (2018): *Limited Steelbox »Jung, brutal, gutaussehend 3« der Rapper »Kollegah« und »Farid Bang« indiziert*. Online erschienen im April 2018: <https://www.bzjk.de/resource/blob/131120/1e0e6b5830f23883a1fc5a07bffd432/201804-limited-steelbox-jpg3-data.pdf>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Bundesverband Musikindustrie (2020): *Gold-/Platin-Datenbank*. Online: <https://www.musikindustrie.de/markt-bestseller/gold-/platin-und-diamond-auszeichnung/datenbank/#topSearch>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Busta Rhymes (2020): Beitrag auf *Instagram*. Online erschienen am 04.11.2020: <https://www.instagram.com/p/CHJhcUECOdz/?hl=de>. Letzter Zugriff am 01.01.2021.
- Busta Rhymes (2020a): *A Final Call Dialogue with Busta Rhymes!* Online erschienen am 31.10.2020: <https://new.finalcall.com/2020/10/31/busta-rhymes/>. Letzter Zugriff am 01.01.2021.
- Butter, Michael (2020): *Antisemitische Verschwörungstheorien in Geschichte und Gegenwart*. Online erschienen am 26.11.2020: <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/321665/antisemitische-verschwörungstheorien-in-geschichte-und-gegenwart/>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- CeMAS (2023): *Militanter Akzelerationismus. Ursprung und Aktivität in Deutschland*. Online erschienen am 20.09.2023: https://cemas.io/publikationen/militanter-akzelerationismus/CeMAS_Militanter_Akzelerationismus_Ursprung_und_Aktivität_in_Deutschland.pdf. Letzter Zugriff am 01.07.2023.
- C. H. Beck (2019): BGH: Urteil gegen Rapperin »Schwesta Ewa« rechtskräftig. Online: <https://rsw.beck.de/aktuell/daily/meldung/detail/bgh-urteil-gegen-rapperin-schwesta-ewa-rechtskraeftig>. Letzter Zugriff am 01.01.2020.
- Christgau, Robert (1989): *The Shit Storm: Public Enemy*. In *LA Weekly*. Online: <https://www.robertchristgau.com/xg/music/pe-law.php>. Letzter Zugriff am 01.06.2019.
- Chuck D. (1994): »Rap kann nicht töten« – Der Musiker Chuck D. über schwarzen Kulturkampf, Turnschuhe und Maschinengewehre. In *DER SPIEGEL* 9/1994. Online: <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/13685219>. Letzter Zugriff am 20.06.2019. 224–228.
- Clemens, Matthias (2018): *Ihr habt gefragt. Meine Meinung zu Attila Hildmann! | Matthias Clemens*. Online erschienen am 13.08.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=SQBQXnc4Rpc>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Cole, Louis (1989): *Public Enemy: Def or Dumb?*. Rolling Stone Magazine. Online: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/public-enemy-def-or-dumb-102355/>. Letzter Zugriff am 01.06.2019.
- COMPACT Education Group (2020): *Comparative Analysis of Conspiracy Theories: Leitfaden Verschwörungstheorien*. Online erschienen im April 2020: https://conspiracytheories.eu/_wp-content/uploads/2020/11/COMPACT_Guide_German.pdf. Letzter Zugriff am 01.06.2023.
- Culina, Kevin (2022): *Zentralrat der Juden ruft Fridays for Future Deutschland zum Handeln auf*. Online erschienen am 14.11.2022: <https://www.welt.de/politik/deutschland/article242131171/Antisemitismus-Zentralrat-der-Juden-ruft-Fridays-for-Future-Deutschland-zum-Handeln-auf.html>. Letzter Zugriff am 23.12.2022.

- Curry, Andrew (2018): *Fury in Germany as Rap Duo With Anti-Jewish Lyrics Gets Award*. Online erschienen am 18.04.2018: <https://www.nytimes.com/2018/04/18/arts/music/anti-semitism-german-rap.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Cwejman, Adam (2023): *Adam Cwejman (Göteborgs-Posten): »Antisemitism in Swedish Hip-Hop: Societal Commentary Gone Awry«*. Online erschienen am 28.03.2023: <https://www.youtube.com/watch?v=fV0cTAanJYU>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Dahms, Martin (2015): *Kein Platz für den Rapper Matisyahu*. In *Frankfurter Rundschau*. Online erschienen am 17.08.2015: <https://www.fr.de/kultur/musik/kein-platz-rapper-matisyahu-11661844.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- DASDING/SWR (2015): *Kollegah*. Online erschienen am 08.01.2015: <https://www.dasding.de/artists/j-l/kollegah/artikel-kollegah-100.html>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- DASDING/SWR (2016): *Schloss, Gewehre, Gaukler: Kollegah bei DASDING über seine Traumhochzeit*. Online erschienen am 15.02.2016: <https://www.swr.de/unternehmen/kommunikation/15-schloss-gewehre-gaukler-kollegah-bei-dasding-ueber-seine-traumhochzeit/-/id=10563098/did=16959920/nid=10563098/1qwd6lq/index.html>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Das Gupta, Oliver (2013): *Bushido präsentiert Nahost-Karte ohne Israel*. Online erschienen am 11.01.2013: <http://www.sueddeutsche.de/politik/twitter-profil-von-rap-musiker-bushido-praesentiert-nahost-karte-ohne-israel-1.1570823>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Decker, Frank (2022): *Wahlergebnisse und Wählerschaft der AfD*. Online erschienen am 02.12.2022: <https://www.bpb.de/themen/parteien/parteien-in-deutschland/afd/273131/wahlergebnisse-und-waehlerschaft-der-afd/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Deininger, Roman (2010): *Zeit für das »Judenspiel«*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/portrait-oliver-polak-zeit-fuer-das-judenspiel-1.407571>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Deitelhoff, Nicole/Ackermann, Marion/Bernstein, Julia/Chernivsky, Marina/Jelavich, Peter/Möllers, Christoph/Schmelzle, Cord (2023): *Abschlussbericht. Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen*. Online erschienen am 02.02.2023: https://www.documenta.de/files/230202_Abschlussbericht.pdf. Letzter Zugriff am 04.05.2023.
- Demling, Alexander (2019): *Wie Spotify die Musik- und Festivalbranche für immer verändert*. Online erschienen am 09.04.2019: <https://www.handelsblatt.com/technik/digitale-revolution/musik-streaming-wie-spotify-die-musik-und-festivalbranche-fuer-immer-veraendert/24195572.html?ticket=ST-7306070-iV6M2pvvHaRTqSbsEQOI-ap3>. Letzter Zugriff am 01.01.2020.
- democ. (2021): *Antisemitische Parolen auf pro-palästinensischer Demonstration in Berlin*. Online erschienen am 14.05.2021: <https://democ.de/artikel/antisemitische-parolen-auf-pro-palaestiniensischer-demonstration-in-berlin/>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Deutsche Presse-Agentur (2011): *Heino gibt seinen Bambi aus Ärger über Bushido zurück*. Online erschienen am 12.11.2011: <https://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Heino-gibt-seinen-Bambi-aus-Aerger-ueber-Bushido-zurueck-id17505416.html>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Deutscher Bundestag (2021): *Auswirkungen von Musik-Streaming-Diensten auf das Musikgeschäft*. Online erschienen am 31.08.2021: <https://www.bundestag.de/resource/blob/897728/dcb4179c381372e2965e90467b6e66dd/WD-IO-037-21-pdf-data.pdf>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.

- Diehl, Hör/Lehberger, Roman (2016): *Innenminister verbietet Salafisten-Verein*. Online erschienen am 15.11.2016: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/salafisten-bundesweite-razzia-gegen-islamistischen-verein-a-1121208.html>. Letzter Zugriff am 01.04.2023.
- Dietrich, Marc (2014): *Rap, Filmtheorie und qualitative Sozialforschung. Geht das zusammen? Studienbrief zur Interdisziplinarität bei der Andrea von Braun Stiftung*. Online erschienen: http://www.avbstiftung.de/fileadmin/projekte/LP_AvB_Dietrich_Marc.pdf. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Dietrich, Marc/Seeliger, Martin (2018a): *Hip-Hop-Journalismus. Irritierte Fragen an ein Genre, von dem niemand weiß, was es genau ist*. Online erschienen am 05.08.2018: <http://www.pop-zeitschrift.de/2018/08/05/hip-hop-journalismusirritierte-fragen-an-ein-genre-von-dem-niemand-weiss-was-es-genau-istvon-marc-dietrich-und-martin-seeliger5-8-2018/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Dillmann, Laurens (2018): *Kunst und Kopfkrieg: MC Bogy über sein Leben mit Sucht und Depression*. Online erschienen am 01.08.2018: <https://www.vice.com/de/article/j5ndpp/kunst-und-kopfkrieg-mc-bogy-sein-leben-mit-sucht-und-depression>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Duggings, Alexi (2023): *Kanye West Accused of Antisemitic Abuse by Former Business Partner*. Online erschienen am 28.06.2023: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2023/jun/28/kanye-west-accused-antisemitically-abusing-former-business-partner>. Letzter Zugriff am 01.09.2023.
- Dù Maroc (2018): *Dù Maroc | GERMANIA*. Online erschienen am 14.03.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=UaKr5kLbEaU>. Letzter Zugriff am 01.04.2023.
- Ebenger, Michael (2023): *»RAP4AZADI«: Kool Savas, Peter Fox & Co. setzen sich für die Freiheit iranischer Rapper ein*. Online erschienen am 21.03.2023: <https://hiphop.de/magazin/news/rap4azadi-kool-savas-peter-fox-co-setzen-sich-fuer-freiheit-iranischer-rapper-ein>. Letzter Zugriff am 01.04.2023.
- Eder, Sebastian (2019): *Die »Rücken« der Rapper*. Online erschienen am 13.12.2019: <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/rapper-in-deutschland-familienclans-und-rocker-16530611.html?premium>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Eder, Sebastian (2023): *Es wird Zeit, dass der Abou-Chaker-Prozess endet*. Online erschienen am 11.01.2023: <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/abou-chaker-prozess-zeigt-so-laesst-sich-staat-von-clans-vorfuehren-18592474.html>. Letzter Zugriff am 01.04.2023.
- Ehlig, E./Berning, S. (2018): *»Mit dem Sprengstoffgürtel in die Menschenmenge«*. Online erschienen am 28.03.2018: <https://www.bild.de/unterhaltung/musik/farid-bang/echo-nominierung-trotz-hass-zeilen-55238930.bild.html>. Letzter Zugriff am 01.04.2023.
- Eichel, Christine/Fietz, Martina (2007): *Lieber Rilke als Wilhelm Busch. Seit eineinhalb Jahren ist er Kulturstaatsminister*. Online erschienen: <https://www.cicero.de/kultur/lieber-rilke-als-wilhelm-busch/38105>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Eikenbusch, Moritz (2022): *So macht Xatar auf Proteste im Iran aufmerksam*. Online erschienen am 13.12.2022: <https://www.musikexpress.de/so-macht-xatar-auf-proteste-im-iran-aufmerksam-2203563/>. Letzter Zugriff am 23.01.2023.
- Eisenhart Rothe, Yannick von (2020): *Fler, Sido, Kollegah und Co.: Warum ist Verschwörungsglauben im Rap so verbreitet?* Online erschienen am 12.05.2020: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/corona-virus-warum-verschwörungstheorien-im-deutschrap-so-verbreitet-sind-a-2c06d306-b25b-4523-80c0-983b48c3d941>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.

- Elsässer, Jürgen (2014): *Mahnwache Berlin 21.04.2014 u.a. mit Andreas Popp und Jürgen Elsässer*. Online erschienen am 22.04.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=B7RpbNkxQgE>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Ensel, Remco (2010): *The Sound of Anti-Semitism in Dutch Society*. NIOD Amsterdam. Online: <http://niod.nl/sites/niod.nl/files/The%20Sound%20of%20Antisemitism.pdf>. Letzter Zugriff am 22.2.2016 (nicht mehr abrufbar).
- Erdoğan, Recep Tayyip (2014): *ERDOGAN GEGEN ISRAEL & USA KRÄFTIGE AUSSAGEN*. Online erschienen am 20.07.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=FYKhKxGyKe4>. Letzter Zugriff am 01.04.2023.
- European Union Agency for Fundamental Rights (2022): *Antisemitism – Overview of Antisemitic Incidents Recorded in the European Union 2011–2021*. Online erschienen am 03.11.2022: https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/fra-2022-antisemitism-overview-2011-2021_en.pdf. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- FAIR TALK (2021): *AFTER DARK EPISODE 09 mit B-LASH*. Online erschienen am 21.10.2021: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=qaX-gkOfnRY>. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Farrakhan, Louis (2010): *The Honorable Minister Louis Farrakhan Hip Hop 1997 pt. 1*. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=fQJRPKyKpGw>. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- Farrakhan, Louis (2010a): *Who Are The Real Children Of Israel?*. Online: https://www.youtube.com/watch?v=BlONZd3Ib_Q&t=3053s. Letzter Zugriff am 10.03.2020.
- Farrakhan, Louis (2010b): *Who Are The Real Children Of Israel?*. Online erschienen am 18.06.2011: http://www.finalcall.com/artman/publish/Minister_Louis_Farrakhan_9/article_7100.shtml. Letzter Zugriff am 10.03.2020.
- Farrakhan, Louis (2015): *»A Special Message to All of My Friends in the Rap Community«. In Final Call*, 14.07.2015. Online: http://www.finalcall.com/artman/publish/Minister_Louis_Farrakhan_9/article_102481.shtml. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- Farrakhan, Louis (2019): *The Honorable Minister Louis Farrakhan Speaks July 21, 2019*. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=gxO5xeAdIfg>. Letzter Zugriff am 01.09.2019.
- Fedders, Jonas (2020): *Bizarre Todenhöfer-Show am Brandenburger Tor*. Online erschienen am 13.11.2020: <https://democ.de/artikel/bizarre-todenhoefer-show-am-brandenburger-tor/>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Fedders, Jonas (2022): *Ken bleibt auf Sendung*. Online erschienen am 06.08.2022: <https://www.zeit.de/2022/32/ken-jebesen-sendung-verschwörungstheorie/komplettansicht>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Final Call (2001): *2001 Hip Hop Summit Keynote Address – New York*. Online: <http://www.finalcall.com/media/hiphop-2001/default.htm>. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- Fischer, Benjamin (2020): *Rossmann, Massiv und die Juden*. Online erschienen am 30.04.2020: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/rossmann-massiv-und-die-juden/>. Letzter Zugriff am 23.01.2023.
- Fitz, Lisa (2017): *»Ich sehe was, was Du nicht siehst« – Lisa Fitz bei SchrangTV-Talk*. Online erschienen am 08.04.2017: https://www.youtube.com/watch?v=iv_7SnuV9zQ. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Fitz, Lisa (2018): *Lisa Fitz – Stellungnahme zum offenen Brief des LBGA*. Online erschienen im August 2018: <https://www.lisa-fitz.de/statement-1-antisemitismus-zum-offenen-brief-des-lbga/>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.

- Fitz, Lisa (2018a): *Neu: Lisa Fitz brisanter Song zensurgefährdet?* Online erschienen am 26.01.2018: <https://youtu.be/XT8rb56jn8s>. Letzter Zugriff am 05.01.2020 (nicht mehr abrufbar).
- Fler (2016): *Fler über Ghostwriting: Darum ist Bushido trotzdem real.* Online erschienen am 07.03.2016: <https://www.youtube.com/watch?v=BYOk84aXV8I>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung (2007): *Bushido kuschelt vor Alice Schwarzer.* Online erschienen am 11.04.2007: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/fernsehkritik-bushido-kuschelt-vor-alice-schwarzer-1435593.html>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung (2017): *Zentralrat gegen Rapper Kollegah beim Hessentag.* Online erschienen am 15.05.2018: <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/zentralrat-der-juden-gegen-rapper-kollegah-auf-hessentag-14808144.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung (2018): *Alice Weidel prüft rechtliche Schritte gegen Farid Bang.* Online erschienen am 15.05.2018: <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/alice-weidel-prueft-rechtliche-schritte-gegen-farid-bang-15590614.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung (2019): *Der nächste Rapper braucht die Polizei.* Online erschienen am 21.11.2019: <https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/capital-bra-hat-aerger-mit-clan-der-rapper-braucht-die-polizei-16496306.html>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Friedensdemo-Watch (2014): *Sabine Wölfe (SPD-Landtagsfraktion Baden-Württemberg) und die Frage: Was ist Antisemitismus?.* Online erschienen am 02.10.2014: <https://www.facebook.com/friedensdemowatch/photos/a.644425858945007/730869773633948/?type=1&theater>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Funk, Viola (2018): *Die dunkle Seite des deutschen Rap.* Produktion: WDR/ARD. *Die Story im Ersten.* Staffel 4, Folge 21.
- Gala (2016): *Doku über Palästina-Reise.* Online erschienen am 30.11.2016: <https://www.gala.de/stars/news/starfeed/kollegah-doku-ueber-palaestina-reise-20949204.html>. Letzter Zugriff am 23.01.2023.
- Gates Jr., Henry Louis (1992): *Black Demagogues and Pseudo-Scholars.* In *The New York Times*, 20.07.1992. Online: <https://www.nytimes.com/1992/07/20/opinion/black-demagogues-and-pseudo-scholars.html>. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- Gebauer, Dane (2017): *Jay Electronica Confronts Talib Kweli on Twitter for Comments About Farrakhan.* Online erschienen am 07.01.2017: <https://www.vladtv.com/article/223586/jay-electronica-confronts-talib-kweli-on-twitter-for-comments-about>. Letzter Zugriff am 11.11.2019.
- Gebauer, Matthias (2003): *Die Fahnder atmen auf.* Online erschienen am 8.07.2003: <https://www.spiegel.de/panorama/fall-friedman-die-fahnder-atmen-auf-a-256308.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Gebauer, Matthias/Hans, Barbara (2008): *Schüsse auf Massiv wurden Minuten später im Internet gemeldet.* Online erschienen am 15.01.2008: <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/angriff-in-berlin-schuesse-auf-massiv-wurden-minuten-spaeter-im-internet-vermeldet-a-528792.html>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- genius.com (2012): *Celo & Abdi über den Track und ihre Lieblings-Parts.* <https://genius.com/4281536/Celo-and-abdi-parallelen-united-remix-2/Celo-and-abdi-uber-den-track-und-ihre-liebings-parts>. Letzter Zugriff am 23.01.2023.
- Gensing, Patrick (2020): *Gates als globales Feindbild.* Online erschienen am 20.04.2020: <https://www.tagesschau.de/faktenfinder/feindbild-gates-101.html>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.

- Gerhardt, Daniel (2019): *Vom Bordstein zur Skyline*. Online erschienen am 28.12.2019: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2019-12/gangsterrap-jugendkultur-capital-bra-bushido-haftbefehl-charts-jahrzehnt/komplettansicht>. Letzter Zugriff am 01.01.2020.
- GERMANIA (2019): *Ali Bumaye über Beefim HipHop, seine Familie und Palästina*. Online erschienen am 20.11.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=xJCfhai9kzc>. Letzter Zugriff am 23.01.2023.
- Gesellschaft für Konsumforschung (2019): *Offizielle Deutsche Charts. Topalbum Jahrescharts 2017*. Online: <https://www.offiziellecharts.de/charts/album-jahr>. Letzter Zugriff am 15.02.2019.
- Glyzerin One/MZEE (2007): ***Favorite (Selfmade Rec.)** II*. Online erschienen am 08.06.2007: <https://www.mzee.com/forum/threads/favorite-selfmade-rec-ii.325205/page-32>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Göbel, Alexander (2013): *Das Schicksal der Berber*. Online erschienen am 19.11.2013: <https://www.deutschlandfunk.de/marokko-das-schicksal-der-berber-100.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Goldmann, Ayala (2012): *Segen oder Sekte?* Online erschienen am 14.12.2012: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/segan-oder-sekte-100.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Goodman, Walter (1990): *Critic's Notebook; Farrakhan's Soft New Voice and Same Message*. In *The New York Times*, 29.03.1990. Online: <https://www.nytimes.com/1990/03/29/arts/critic-s-notebook-farrakhan-s-soft-new-voice-and-same-message.html>. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- Goßmann, Malte/Seeliger, Martin (2013): *»Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!« Weibliches Empowerment und männliche Verunsicherung im Gangstarap*. Online: https://pure.mpg.de/rest/items/item_2171503/component/file_2171501/content. Letzter Zugriff am 01.01.2019.
- Gräber, Daniel (2018): *Salafisten-Szene: 16-Jährigen in den Tod geschickt*. Online erschienen am 06.03.2018: <https://www.fnp.de/frankfurt/salafisten-szene-16-jaehrigen-geschickt-10421358.html>. Letzter Zugriff am 23.01.2023.
- Grätzel von Grätz, Philipp (2003): *AIDS, der Mossad und Idi Amin*. Online erschienen am 13.10.2003: <https://www.heise.de/tp/features/AIDS-der-Mossad-und-Idi-Amin-3431519.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Grigat, Stephan (2020): *Flucht und Vertreibung von Juden aus den arabischen Ländern*. Online erschienen am 26.11.2020: <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/321671/flucht-und-vertreibung-von-juden-aus-den-arabischen-laendern/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Gross, Judah Ari (2021): *Principal of teen killed in rocket strike: A talented girl who wanted to change the world*. Online erschienen am 12.05.2021: https://www.timesofisrael.com/liveblog_entry/principal-of-teen-killed-in-rocket-strike-a-talented-girl-who-wanted-to-change-the-world/. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Haas, Daniel (2014): *Gib dir Kugel*. Online erschienen am 27.11.2014: <https://www.zeit.de/2014/49/haftbefehl-csu-wahlkampf-plakat>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Haftbefehl (2011): *Haftbefehl auf HR3 – Antisemitismus bei Deutsch-Türken*. Online erschienen am 29.08.2011: https://www.youtube.com/watch?v=kjZS8_JDe2w. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Haftbefehl (2014): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 12.03.2014: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=671674746226118&id=100446593348939. Letzter Zugriff am 01.01.2022.

- Haftbefehl* (2016): *HAFTBEFEHL – DIES DAS TEIL 2 (OFFICIAL HD VERSION AGGRO TV)*. Online erschienen am 07.02.2012: <https://www.youtube.com/watch?v=aKOvJSFTdD8>. Letzter Zugriff am 01.01.2017 (nicht mehr abrufbar).
- Halbfinger, David M./Rasgon, Adam (2020): *Israeli Settler Found Guilty of Murdering Palestinian Family in 2015 Arson*. Online erschienen am 18.05.2020: <https://www.nytimes.com/2020/05/18/world/middleeast/israel-amiram-ben-uliel-guilty.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Hanke, Yannick (2020): *Kontra K erboost: Menschlicher Abschaum – Missbrauch in Münster regt Deutschrapper auf*. Online erschienen am 14.11.2020: <https://www.24hamburg.de/stars/deutschrap-kontra-k-rapper-kritik-paedophilie-missbrauch-kinder-muenster-klartext-meinung-stellungnahme-social-media-90003089.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2021.
- Hanthoff, Nat (1996): *Farrakhan, Protocols and Precedents*. In *The Washington Post*, 29.06.1996. Online: <https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1996/06/29/farrakhan-protocols-and-precedents/ba1a4201-9a06-4003-8b55-0655e98d1b58/>. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- Hanybal* (2014): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 21.07.2014: <https://www.facebook.com/hanybalmusic/posts/252765591586831/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Harbaum, Lutz-Phillipp (2012): »Harte Worte – Antisemitische Tendenzen im Hip-Hop«. Online: <https://www.3sat.de/?source=/kulturzeit/themen/166703/index.html>. Letzter Zugriff am 21.02.2016 (nicht mehr abrufbar).
- Harpin, Lee (2020): *Ice Cube Fuels Antisemitism Storm with Satanic Star of David Post*. Online erschienen am 11.06.2020: <https://www.thejc.com/news/uk/ice-cube-fuels-antisemitism-storm-with-satanic-star-of-david-post-1.500550>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- Hartmann, Andreas (2013): *Gangstas Offenbach*. Online erschienen am 01.02.2013: <https://taz.de/Rapper-Haftbefehl-mit-neuem-Album/!5074147/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Hasselmann, Jörn (2007): *Anschlag auf jüdische Kita*. Online erschienen am 26.02.2007: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/anschlag-auf-judische-kita-1454671.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Heine, Matthias (2013): *Das türkische Wort, das viele Türken nicht kennen*. Online erschienen am 25.11.2013: <https://www.welt.de/kultur/article122239232/Das-tuerkische-Wort-das-viele-Tuerken-nicht-kennen.html>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Hellmich, Karo (2016): *Kollegah erhält prominenten Support für seine Modemarke*. Online erschienen am 02.07.2016: <https://hiphop.de/magazin/kollegah-erhaelt-prominenten-support-fuer-seine-modemarke-293070>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Hellmich, Karo (2018): *Ungezeigtes Videomaterial vom ECHO aufgetaucht: Farid Bang entschuldigt sich*. Online erschienen am 28.04.2018: <https://hiphop.de/magazin/news/ungezeigtes-material-vom-echo-aufgetaucht-farid-bang-entschuldigt-sich-312352>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Henry III, William A. (1994): *Louis Farrakhan: Pride and Prejudice*. In *Time*, 28.02.1994. Online: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,980233,00.html>. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- Hentschel, Joachim (2010): *Bushido erklärt Kekilli, warum er Frauen schlägt*. Online erschienen am 10.02.2010: <https://www.welt.de/kultur/article6281922/Bushido-erklaert-Kekilli-warum-er-Frauen-schlaegt.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2019.
- Herkel, Günter (2023): *Reichelts »Nius« – Eine Beobachtung*. Online erschienen am 01.09.2023: <https://mmm.verdi.de/beruf/reichelts-nius-eine-beobachtung-91259>. Letzter Zugriff am 23.09.2023.

- Hermann, Melanie (2020): *Antimoderner Abwehrkampf – Zum Zusammenhang von Antisemitismus und Antifeminismus*. Online erschienen am 03.06.2020: <https://www.idz-jena.de/pubdet/wsd7-4>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Hermann-Marhsall, Siegrid (2015): *Massive Probleme?* Online erschienen am 23.04.2015: <https://vunv1863.wordpress.com/2015/04/23/massive-probleme/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Herzog, Michael (2018): *Ist der Weg für »Bossaura 2« geebnet? Kollegah beendet Streit mit Sun Diego*. Online erschienen am 28.09.2018: <https://hiphop.de/magazin/news/ist-weg-fuer-bossaura-2-geebnet-kollegah-beendet-streit-mit-sun-diego-315657>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Herzog, Michael (2019): *Kollegah & Sun Diego zeigen sich öffentlich & befeuern »Bossaura 2«-Gerüchte*. Online erschienen am 22.08.2019: <https://hiphop.de/magazin/news/kollegah-sun-diego-bossaura-2-foto-321422>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Herzog, Michael (2020): *Jede Verschwörungstheorie zu Corona ist eine zu viel*. Online erschienen am 16.03.2020: <https://hiphop.de/magazin/meinung/leon-lovelock-juju-corona>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Hessisches Ministerium des Innern und für Sport (2017): *Verfassungsschutz in Hessen. Bericht 2016*. Online erschienen im Juni 2017: <https://starweb.hessen.de/cache/hessen/vsbericht2016.pdf>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Hesterbrink, Till (2021): *Asche wirft Mains Lügen & antisemitische Aussagen vor*. <https://hiphop.de/mois-asche-history-abrechnung-beef>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- HHRedaktion (2020): *Enttarnte Fake-Rolox entfacht Beef von Sinan-G & Bushido neu*. Online erschienen am 12.05.2020: <https://hiphop.de/magazin/news/sinan-g-bushido-fake-rolox>. Letzter Zugriff am 10.10.2020.
- Hiphop.de (2011): *MC Bogy: Mehrjährige Haftstrafe?* Online erschienen am 26.05.2011: <https://hiphop.de/magazin/news/mc-bogy-mehrjaehrige-haftstrafe-170732>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Hiphop.de (2014): *Majoe im Schach-Duell, Kollegah über Fard, Snaga & »Talion 2« – Do or Die*. Online erschienen am 05.04.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=10HvDx5qM18>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Hiphop.de (2015): *Manuellsen über Hells Angels, PA Sports & Haftbefehl, Schule uvm. (Fanfragen) – Toxik trifft*. Online erschienen am 15.06.2015: https://www.youtube.com/watch?v=Ya5RfrR_pOo. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Hiphop.de (2018): *Manuellsen im brutal ehrlichen Interview über Rassismus mit Aria Nejadi & Micel O – On Point*. Online erschienen am 18.05.2018: https://www.youtube.com/watch?v=iiB5_qj9JCs. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Hiphop.de (2020): *Kollegah & Die QAnon-Verschwörungstheorien: Klare Distanzierung bleibt aus*. Online erschienen am 15.04.2020: <https://hiphop.de/magazin/news/kollegah-qanon-bill-gates>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- Hochman, Steve (1989): *The Aftermath of Public Enemy's Collapse: Group blamed for harboring racist member*. In Los Angeles Times am 16.07.1989. Online: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-07-16-ca-5897-story.html>. Letzter Zugriff am 28.09.2019.
- Högele, Tessa (2020): *Warum Verschwörungsdenken im Deutschrapp so präsent ist*. Online erschienen am 11.06.2020: <https://www.zeit.de/zett/politik/2020-06/antisemitismus-verschwuerungsdenken-und-rap-wie-passt-das-zusammen-antisemitismus>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.

- Hoppenstedt, Max/Rosenbach, Marcel/Wiedmann-Schmidt, Wolf (2022): *QAnon in Deutschland. Influencer des Irrsinns*. Online erschienen am 25.09.2022: <https://www.spiegel.de/netzwelt/qanon-in-deutschland-wie-rechte-ideologen-mit-verschwoerungserzaehlungen-geld-machen-wollen-a-9d45b85b-5649-49df-9b64-f057555e6efe>. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Hüllen, Rudolf van (2008): *Ideologie des »modernisierten« Rechtsextremismus. Eine Handreichung zur politischen Auseinandersetzung*. Online erschienen 2008: https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=9131a679-7aa2-69d6-f35a-dc8c8883cfd0&groupId=252038. Letzter Zugriff am 06.06.2020.
- Husic, Sead (2003): *Am Abgrund der Moral*. Online erschienen am 27.06.2003: <https://www.freitag.de/autoren/sead-husic/ein-abgrund-an-moral>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Ice Cube (2012): *Farrakhan Stopped my Beef with Common. Know your History*. Online: <https://twitter.com/icecube/status/156483917090787328?lang=de>. Letzter Zugriff am 28.09.2019.
- Imhoff, Peter (2020): *Psychologische Bedürfnisse hinter Verschwörungsglauben*. Online: <https://www.bzjk.de/resource/blob/176306/59ccdd773256987429b55f83c0d4b2c1/20204-psychologische-beduerfnisse-hinter-verschwoerungsglauben-data.pdf>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Itkowitz, Colby/Stamley-Becker, Isaac/Bade, Rachael (2020): *Trump Praises Baseless QAnon Conspiracy Theory, Says He Appreciates Support of its Followers*. Online erschienen am 19.08.2020: https://www.washingtonpost.com/politics/trump-praises-baseless-qanon-conspiracy-theory-says-he-appreciates-support-of-its-followers/2020/08/19/e50f8d46-e25e-11ea-8181-606e603bb1c4_story.html. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Jacobson, Mark (2018a): *Tell Us 5 Things About Your Book: A Godfather of Conspiracy Thinking*. In *New York Times*, 02.09.2018. Online: <https://www.nytimes.com/2018/09/02/books/pale-horse-rider-william-cooper-mark-jacobson-interview.html>. Letzter Zugriff am 11.09.2019.
- Jacobson, Mark (2018b): *The Conspiracist Manual That Influenced a Generation of Rappers*. In *Vulture*, 22.08.2018. Online: <https://www.vulture.com/2018/08/how-behold-a-pale-horse-influenced-hip-hop.html>. Letzter Zugriff am 28.09.2019.
- Jane (2020): *Wann sind Frauen schützenswert?* Online erschienen am 09.11.2020: <https://lowerclassmag.com/2020/11/09/wann-sind-frauen-schuetzenswert/>. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Jones, Charisse (1989): *Farrakhan to Speak to 900 Gang Leaders to »Stop the Killing«*. In *Los Angeles Times*, 06.10.1989. Online: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-10-06-me-628-story.html>. Letzter Zugriff am 28.09.2019.
- Jones, Damian (2020): *Snoop Dogg Confirms Jay-Z Wrote Dr Dres »Still D.R.E.« in Full*. Online erschienen am 31.07.2020: <https://www.nme.com/news/music/snoop-dogg-reckons-jay-z-was-responsible-for-writing-dr-dres-still-d-r-e-in-full-2719412>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- JTA (2014): *Quand le rappeur Booba défend Mohamed Merah*. Online erschienen am 07.03.2014: <http://fr.timesofisrael.com/quand-le-rappeur-booba-defend-mohamed-merah>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- JTA/Lipshiz, Cnaan (2019): *Western Europe's Rap Scene Suffers From a Growing anti-Semitism Problem*. Online erschienen am 28.04.2019: <https://www.haaretz.com/world-news/europe/2019-04-28/ty-article/western-europes-rap-scene-suffers-from-a-growing-anti-semitism-problem/0000017f-e522-df5f-a17f-ffffe61640000>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.

- Jüdische Allgemeine (2022): *Staatsschutz ermittelt nach Angriff auf Kippa-Träger*. Online erschienen am 30.10.2022: <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/staatsschutz-ermittelt-nach-angriff-auf-kippa-traeger/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Jüdisches Forum für Demokratie und gegen Antisemitismus (2015): *Xavier Naidoo spricht vor »Reichsbürgern« auf Montagsmahnwache*. Online erschienen am 19.11.2015: <https://www.youtube.com/watch?v=LVx4tBdsu08>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Juergen drews/MZEE (2005): *hänsel macht (gekonnt) holidays*. Online erschienen am 11.10.2005: <https://www.mzee.com/forum/threads/haensel-macht-gekonnt-holidays.270528/>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Juice (2013): *Xatar: »Die haben unsere Knöchel immer wieder gegen Herdplatten gedrückt«*. Online erschienen am 25.03.2013: <https://juice.de/xatar-interview/>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Jung, Laura Sophia (2020): *Hate-Speech-Kontroverse im Deutschrapp: Unterschiedliche Ekelgrade*. Online erschienen am 05.03.2020: <https://taz.de/Hate-Speech-Kontroverse-im-Deutschrapp/!5669643/>. Letzter Zugriff am 01.06.2020.
- Kaiser, Benedikt (2020): *Reeducation, Charakterwäsche und die AfD*. Online erschienen am 28.01.2020: <https://sezession.de/61993/reeducation-charakterwaesche-und-die-afd>. Letzter Zugriff am 06.06.2020.
- Kaleem, Jaweed (2019): *San Diego Synagogue Shooting Casts Spotlight on Rapidly Growing Orthodox Jewish Chabad Movement*. Online erschienen am 28.04.2019: <https://www.latimes.com/nation/la-na-san-diego-synagogue-shooting-chabad-20190428-story.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2020.
- Kantor Center (2017): *Report on Manifestations of Antisemitism in the Czech Republic (2016/2017)*. Online: https://www.kantorcenter.tau.ac.il/sites/default/files/Czechia%20Report_2017.pdf. Letzter Zugriff am 28.09.2019.
- Kargoll, Tobias (2016): *Neues Video »Charlie Hebdo«: SadiQ missbraucht Rap für Propaganda*. Online erschienen am 14.03.2016: <https://hiphop.de/magazin/meinung/Neues-Video-Charlie-Hebdo-SadiQ-missbraucht-Rap-fuer-Propaganda>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Karon, Jan A. (2021): Beitrag auf Twitter. Online erschienen am 01.06.2021: https://twitter.com/jannibal_/status/1399714194677661697. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kemper, Anna (2008): *Palästina-Tour: Massiv: Böser Mann, ganz brav*. Online erschienen am 23.11.2008: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/pop/massiv-boser-mann-ganz-brav-4483273.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- KenFM: M-Pathie (2021): *M-PATHIE – Zu Gast heute: B-Lash »Mittendrin, statt nur dabei«*. Online erschienen am 06.06.2021: <https://shows.acast.com/kenfm-m-pathie/episodes/m-pathie-zu-gast-heute-b-lash-mittendrin-statt-nur-dabei>. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Khamis, Sammy (2018): *Fremd im eigenen Land Ein Satz wandert vom Pop nach rechts*. Online erschienen am 30.06.2019: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/fremd-im-eigenen-land-ein-satz-wandert-vom-pop-nach-rechts.media.df1f017b85eaf5adcc47a9b84302bb24.pdf>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Kianush (2020): *Das Gespräch Kianush mit Oliver Janich #talk #kianush #oliverjanich #corona*. Online erschienen am 26.04.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=Ig2RL3GhJEQ>. Letzter Zugriff am 27.04.2020 (nicht mehr abrufbar).
- Klett-Verlag (2017): *Ergänzende Erklärung zur Karikatur im Politikbuch Anstöße Politik 2*. Online erschienen am 31.01.2017: https://www.klett.de/sixcms/detail.php?id=1113877&template=pr_pm_detail. Letzter Zugriff am 05.01.2020.

- Köhn, Thomas Sebastian (2021): *Rapping the Shoah: (Counter-)Narratives and Judaism in German Hip-Hop*. Online (Veröffentlichungsdatum unklar): <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0015.204?view=text;rgn=main>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kollegah (2013): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 19.12.2013: <https://m.facebook.com/kollegah/photos/a.122137547826054/684525494920587/?type=3&p=80>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- Kollegah (2014): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 11.04.2014: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=742962802410189&id=106951949344614. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kollegah (2014a): Kollegah & Farid Bang über Islam und den Sinn des Lebens. Online erschienen am 01.05.2014: https://www.youtube.com/watch?v=6Ofz_UfSf3w. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kollegah (2014b): Ich stamme nicht vom Affen ab – Kollegah bei Letzte Runde #2 . Online erschienen am 09.05.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=aW-nHy5rOQE>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kollegah (2016): KOLLEGAH IN PALÄSTINA (Eine StreetCinema Dokumentation). Online erschienen am 29.11.2016: https://www.youtube.com/watch?v=AOqNrC_ILIM. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kollegah (2017): Beitrag auf Facebook. Online veröffentlicht am 02.02.2017: <https://www.facebook.com/kollegah/posts/1392828554090274>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kollegah (2017a): Kollegah trifft Shahak Shapira und Kat K. – Offenes Gespräch über Antisemitismus. Online erschienen am 21.03.2017: <https://www.youtube.com/watch?v=rVoIem3hG7U>. Letzter Zugriff am 22.03.2017 (nicht mehr abrufbar).
- Kollegah (2017b): *Imperator Tour – Tag 4 – Hannover*. Online erschienen am 23.03.2017: <https://youtu.be/5tEBq4pDCPE?list=LLSnoO6CoOuelklXilYie99w>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kollegah (2018a): ANSAGE AN BILD, RTL und co. – die Medien gegen Kollegah und Farid Bang. Online erschienen am 29.03.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=JThzjkByzfg>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kollegah (2018b): Kollegah im Realtalk-Interview: Sun Diego, Jigzaw, Laas, Herzstillstand, Antisemitismus & »Monument«. Online erschienen am 30.09.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=OuSPPXMAOZk>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kollegah (2018c): Kollegah das Buch – Das ist Alpha! 19.09.2018. Online erschienen am 07.09.2018: <https://www.facebook.com/watch/?v=2058149484500025>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Kollegah (2018d): KOLLEGAH – holt sein neues SIGNING für 40.000€ aus dem KNAST | Instagram Story 1.6.2018. Online erschienen am 01.06.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=G8LHNPYPZtM>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Kollegah (2019): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 03.01.2019: <https://www.facebook.com/kollegah/posts/die-bosstransformation-ist-ein-lebenslanger-invest-obwohl-du-nur-einmal-bezahlst/2163982430308212/>. Letzter Zugriff am 12.12.2019.
- Kollegah (2020): Beitrag auf Instagram. Online erschienen am 31.08.2020: <https://www.instagram.com/p/CEjNymTHa9E/?igshid=13zq6zwmw8qcys>. Letzter Zugriff am 02.09.2020.
- Kopie, Andreas (2023): Neuköllns Ex-Stadtrat zu Silvester-Krawallen: »Das Ergebnis fehlender Integration«. Online erschienen am 02.01.2023: <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/neukoellns-ex-stadtrat-zu-silvester-krawallen-das-ergebnis-fehlender-integration-li.303127>. Letzter Zugriff am 05.01.2023.

- Kowsky, Krissi (2019): *Frauen in der Menstruation: Al-Gear beleidigt mit Kalkül*. Online erschienen am 16.10.2019: <https://rap.de/meinung/173815-al-gear-menstruation-frauen/>. Letzter Zugriff am 01.01.2020.
- Kraetzer, Ulrich/Dinger, Alexander/Naber, Ibrahim/Müller, Uwe (2022): *Pläne zum gewaltsamen Umsturz der Regierung – Prinz als Rädelsführer der »Reichsbürger« verhaftet*. Online erschienen am 07.12.2022: <https://www.welt.de/politik/deutschland/article242538041/Razzia-gegen-Reichsbuerger-Plaene-zum-gewaltsamen-Umsturz-der-Regierung.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Krauss, Martin (2014): *Antisemitismus-Vorwürfe gegen Sozialdemokraten*. Online erschienen am 06.10.2014: <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/rothschild-und-die-genossen/>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Kühne, Anja (2017): *Schulbuchverlag druckte antisemitische Grafik*. Online erschienen am 31.01.2017: <https://www.tagesspiegel.de/wissen/unsaegliches-elaborat-schulbuchverlag-druckte-antisemitische-grafik/19327660.html>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Küpper, Mechthild (2008): *»Gelungene Integration sieht man nicht«*. Online erschienen am 08.04.2008: <https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/tuerken-in-berlin-gelungene-integration-sieht-man-nicht-1544454.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Ladwig, Bernd (2017): *»Israelkritik« und akademische Freiheit*. Online erschienen am 17.07.2017: <https://www.juedische-allgemeine.de/politik/israelkritik-und-akademische-freiheit/>. Letzter Zugriff am 15.10.2020.
- LanZe/MZEE (2004): *Kollegah der Boss [Infos; Interviews; Releases; Freetracks; Lyrics] I*. <https://www.mzee.com/forum/threads/kollegah-der-boss-infos-interviews-releases-freetracks-lyrics-i.285968/page-86#post-8708875>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Lau, Jörg (2009): *Unter Deutschen*. Online erschienen am 08.10.2022: <https://www.zeit.de/2009/42/01-Sarrazin-Integration>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Lau, Miriam (2023): *Im falschen Film*. Online erschienen am 04.01.2023: <https://www.zeit.de/2023/02/silvesternacht-berlin-neukoelln-migration-integration>. Letzter Zugriff am 05.01.2023.
- Lauer, Stephan (2020): *Keine Abgrenzung nach Rechtsaussen*. Online erschienen am 16.04.2020: <https://www.belltower.news/coronavirus-querfront-keine-abgrenzung-nach-rechtsaussen-98345/>. Letzter Zugriff am 15.10.2020.
- Laurin, Stefan (2015): *Die Musik der Gegenkultur*. Online erschienen am 01.03.2015: <https://www.kulturwest.de/inhalt/die-musik-der-gegenkultur/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Legaspi, Althea/Kreps, Daniel (2022): *Kanye West Blames »Jewish Zionists« for Paparazzi, Pulled Shows ... and Kardashian Sex Rumors*. Online erschienen am 16.10.2022: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/kanye-west-drink-champs-zionists-pete-davidson-kardashians-1234612003/>. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Leister, Annika (2019): *Junge Neumitglieder: Berlins Partei-Nachwuchs stellt sich vor*. In: *Berliner-Zeitung*. Online erschienen am 04.01.2019: <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/junge-neumitglieder-berlins-partei-nachwuchs-stellt-sich-vor-li.51155>. Letzter Zugriff am 15.10.2020.
- Leon Lovelock (2018): *FLER! KOMM INS CAFÉ WIR MÜSSEN REDEN #1 – Leon Lovelock*. Online erschienen am 25.03.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=PYX2tS3gB3E>. Letzter Zugriff am 06.06.2020.

- Leon Lovelock (2018a): *KOLLEGAH über Fler, Verschwörungen, Mindset, Drogenzeit & Seinen eigenen Film #KiC7 – Leon Lovelock*. Online erschienen am 06.12.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=iKESyrwsLU4>. Letzter Zugriff am 06.06.2020.
- Leon Lovelock (2019): *Kianush über Verschwörungstheorien, Knast, Politik, Darknet & das Album Safe #KIC16 – Leon Lovelock*. Online erschienen am 17.03.2019. Letzter Zugriff am 19.03.2019 (nicht mehr abrufbar).
- Leon Lovelock (2019a): *Marvin Game über »verrückte« Verschwörungstheorien HotBox, Kiffen & Kind*. Online erschienen im Juni 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=NuZAVcoznDk>. Letzter Zugriff am 19.06.2019 (nicht mehr abrufbar).
- Leon Lovelock (2019b): *Pyramiden Talk mit Kollegah | MoTrip & Ali As über Mohamed Ali | Gent über Kanun | KKS-Leon Lovelock*. Online erschienen im 16.02.2019: https://www.youtube.com/watch?v=CFh2_jQScLQ. Letzter Zugriff am 19.06.2019.
- Leon Lovelock (2020): *Die Corona-Verschwörung von Leon Lovelock*. Online erschienen im März 2020 (nicht mehr abrufbar).
- Leon Lovelock (2020a): *Nate57 & Leon Lovelock über die Corona Krise, Impfwang, Xavier Naidoo, Rassismus & Weltgeschichte*. Online erschienen am 04.05.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=y4iVtNssXn8>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Leon Lovelock (2020b): *Dr. Wolfgang Wodarg im Interview: Wie gefährlich ist CORONA wirklich, WHO, RKI uvm. – Leon Lovelock*. Online erschienen am 19.04.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=IvpOl7jbAPc>. Letzter Zugriff am 19.06.2020.
- Leon Lovelock (2022): *REALTALK über mein TREPPENHAUS VIDEO! – Leon Lovelock*. Online erschienen am 02.02.2022: <https://www.youtube.com/watch?v=awUSbh5gpgw>. Letzter Zugriff am 19.06.2022.
- Lesben- und Schwulenverband Berlin-Brandenburg (2007): *Bushido muss sich distanzieren*. Online erschienen am 03.08.2007: <https://berlin.lsvd.de/neuigkeiten/bushido-muss-sich-distanzieren/>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Lichtbau, Quentin (2019): *Pöbeln als Geschäftsmodell*. Online erschienen am 30.10.2019: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/bushido-indizierung-prozess-rap-1.4660456>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Lichtmesz, Martin (2018): *Kollegah vs. Campino: Kulturkampf oder Ablösung?* Online erschienen am 24.04.2018: <https://sezession.de/58470/kollegah-vs-campino-kulturkampf-oder-abloesung>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Lier, Axel/Schneide, Frank/Ravic, Hannes/Firyn, Marion/Wahl, Christin (2019): *»Die Clans von Berlin« – Zweiter Teil der BILD-Video-Doku über Kriminalität in der Großstadt*. Online erschienen am 24.10.2019: <https://www.bild.de/news/inland/news-inland/bild-video-doku-teil-zwei-die-clans-von-berlin-65570454.bild.html>. Letzter Zugriff am 12.12.2019.
- Lindemann, Jonas (2017): *Drei Künstler auf einmal: Weiterer Rapper bringt Shisha-Tabak auf den Markt*. Online erschienen am 27.04.2017: <https://hiphop.de/magazin/news/drei-kuenstler-auf-einmal-weiterer-rapper-bringt-shisha-tabak-auf-markt-302364>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- Lion, Jacques (2009): *Kaisa entschuldigt sich für Aussagen zum Holocaust*. Online erschienen am 03.12.2009: <https://www.mzee.com/forum/threads/kaisa-entschuldigt-sich-fuer-aussagen-zum-holocaust.341111/>. Letzter Zugriff am 15.03.2020.

- Loh, Hannes (2002): *1000 Jahre deutscher HipHop. Nazimetaphern, Rassismus und Neue Härte im deutschen Battlerap*. Online erschienen am 17.01.2002: <https://www.intro.de/popmusik/1000-jahre-deutscher-hiphop>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Löwenstein, Louisa (2008): *Goethe-Institut distanziert sich von »Massiv«*. Online erschienen am 14.11.2008: <https://www.morgenpost.de/berlin/article103190540/Goethe-Institut-distanziert-sich-von-Rapper-Massiv.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Lüdtge, Solveig (2006): *Globalisierung und Lokalisierung von Rapmusik am Beispiel amerikanischer und deutscher Raptexthe*. Online erschienen: <https://www.repo.uni-hannover.de/bitstream/handle/123456789/6795/517913186.pdf>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Luerweg, Susanne (2022): *Politikwissenschaftler Jakob Baier über Kanye West und Antisemitismus im US-Rap*. Online erschienen am 06.12.2022: <https://www.deutschlandfunk.de/politikwissenschaftler-jakob-baier-ueber-kanye-west-und-antisemitismus-im-us-rap-dlf-dd6eb251-100.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Lux, Torben (2018): *Matthias Clemens: »Unser Image ist bewusst »assig«. Und wir spielen stilistisch damit.«* Online erschienen am 18.07.2018: <https://omr.com/de/zec-plus-kollegah-farid-bang-matthias-clemens-podcast/>. Letzter Zugriff am 01.01.2020.
- Majari, Fareed (2008): *Massiv in Palästina: Statement v. Fareed Majari*. Online erschienen am 14.11.2008: <https://www.youtube.com/watch?v=EYuv35uKWao>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Majic, Danijel (2018): *Referent vom rechten Rand*. Online erschienen am 24.10.2018: <https://www.fr.de/politik/referent-rechten-rand-10969042.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Manuellsen (2019): *Welche Werte hat HipHop? Manuellsen, Prinz Pi, Aria & mehr diskutieren (New Fall Forum)*. Online erschienen am 01.11.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=pLbKYWEC9mQ>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Marquart, Oliver (2016): *SadiQ will mit seinem Video »Charlie Hebdo« unbedingt provozieren*. Online erschienen am 14.03.2016: <http://rap.de/meinung/76935-sadiq-will-mit-seinem-video-charlie-hebdo-unbedingt-provozieren/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Marquardt, Oliver (2019): *Wer ist eigentlich Charnell?* Online erschienen am 03.07.2019: <https://rap.de/meinung/170716-wer-ist-eigentlich-charnell/>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Marvin (2017): *Ali As: »Beim Ghostwriting geht es nicht um die Anerkennung, sondern um Cash«*. Online erschienen am 29.07.2017: <https://www.backspin.de/ali-as-ueber-ghostwriting/>.
- Marvin California (2020): *Talk mit KIANUSH & TRAU KEINEM PROMI über BUSHIDO, SIDO, FLER, KOLLEGAH, versteckte Symbolik u. v. m.* Online erschienen am 14.04.2020: https://www.youtube.com/watch?v=_huM-Isi4ls. Letzter Zugriff am 19.06.2022.
- Massiv (2015): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 09.08.2015: <https://www.facebook.com/Massiv65/posts/10154189269514408>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Massiv (2015a): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 22.07.2015: <http://fb.me/7E8sXYT4K>. Letzter Zugriff am 22.07.2015 (nicht mehr abrufbar).
- Massiv (2017): *Massiv I GERMANIA*. Online erschienen am 18.10.2017: <https://www.youtube.com/watch?v=ft8zDv3GkRO>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Massiv (2018): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 08.01.2018 (nicht mehr abrufbar).
- Massiv (2018a): *PROTOTYP FITNESS PROGRAMM*. Online erschienen am 26.02.2018: <https://www.facebook.com/Massiv65/videos/prototyp-fitness-programm/10157229983659408/>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.

- Massiv (2021): Beitrag auf *Instagram*. Online erschienen am 12.05.2021: <https://www.instagram.com/p/CPDJJe2sIMT/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Massiv (2021a): Beitrag auf *Instagram (Story)*. Online erschienen am 12.05.2021.
- Massiv (2021b): Beitrag auf *Instagram (Story)*. Online erschienen am 18.5.2021.
- Matthie, Carolin (2020): *YouTube-Video: Live bei »Nicht ohne uns« am 25.04.2020//Beispielloses Polizeiaufgebot?!* Online erschienen am 25.04.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=Fj31XrxqTO0>. Letzter Zugriff am 25.04.2020.
- Maucher, Lisa (2018): *Kollegah hat für 40.000 Euro einen Freund aus der U-Haft geholt*. Online erschienen am 20.06.2018: <https://www.spiegel.de/panorama/kollegah-rapper-zahlt-40000-euro-kaution-fuer-freund-in-u-haft-a-00000000-0003-0001-0000-000002461523>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Mayer, Nonna (2020): *Antisemitismus in Frankreich*. Online erschienen am 26.11.2020: <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/321715/antisemitismus-in-frankreich/>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- McAllister, Therese/MacNeill, Robert/Erbay, Omer/Sarawit, Andrew (2012): *Analysis of Structural Response of WTC 7 to Fire and Sequential Failures Leading to Collapse*. Online erschienen am 01.01.2012: <https://ascelibrary.org/doi/10.1061/%28ASCE%29ST.1943-541X.0000398>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- MC Bogy (2019): Beitrag auf *Facebook*. Online erschienen am 12.09.2019: <https://www.facebook.com/MC.Bogy46/videos/487113118809397/>. Letzter Zugriff am 12.01.2020.
- MC Bogy (2021): Beitrag auf *Instagram*. Online erschienen am 07.08.2021: <https://www.instagram.com/p/CSSNhu4K2R1/>. Letzter Zugriff am 19.06.2022.
- McFadden, Robert D. (1994): *Islamic Figure in New Tirade against Jews*. In *The New York Times*, 28.02.1994. Online: <https://www.nytimes.com/1994/02/28/nyregion/islamic-figure-in-new-tirade-against-jews.html>. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- Merlot, Julia (2020): *Die gefährlichen Falschinformationen des Wolfgang Wodarg*. Online erschienen am 20.03.2020: <https://www.spiegel.de/wissenschaft/medizin/coronavirus-die-gefaehrlichen-falschinformationen-des-wolfgang-wodarg-a-f74bc73b-aac5-469e-a4e4-2ebe7aa6c270>. Letzter Zugriff am 25.04.2020.
- Merz, Friedrich (2000): *Einwanderung und Identität*. Online erschienen am 25.10.2000: <https://www.welt.de/print-welt/article540438/Einwanderung-und-Identitaet.html>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Ministerium des Innern des Landes Nordrhein-Westfalen (2017): *Verfassungsschutzbericht des Landes Nordrhein-Westfalen über das Jahr 2016*. Online erschienen im September 2017: https://www.im.nrw/sites/default/files/media/document/file/Vs-Bericht_2016.pdf. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Ministerium des Innern und für Kommunales des Landes Brandenburg (2017): *LKA bringt zahlreiche Tonträger auf den Index*. Online erschienen am 03.01.2017: <https://polizei.brandenburg.de/pressemeldung/lka-bringt-zahlreiche-tontraeger-auf-den/499383>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Ministerium für Inneres, Digitalisierung und Migration des Landes Baden-Württemberg (2018): *Verfassungsschutzbericht 2017*. Online erschienen am 24.05.2018: https://im.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-im/intern/dateien/publikationen/20180524_Verfassungsschutzbericht_BW_2017.pdf. Letzter Zugriff am 01.01.2023.

- Modler, Joshua (2020): *Illuminati, Pyramiden, 666 – Warum Rapper (wirklich) mit okkulten Symbolen spielen*. Online erschienen am 29.04.2020: <https://www.backspin.de/kolumne-07-deutschrap-illuminati/>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- MOIS (2019): *Mois und Manuellsen reagieren auf Kollegah Valhalla*. Online erschienen im November 2019 auf YouTube (nicht mehr abrufbar).
- Mönch, Regina (2009): *Faktencheck Parallelgesellschaft*. Online erschienen am 29.10.2009: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/integration/berlin-neukoelln-faktencheck-parallelgesellschaft-1873117.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Moritz, Anne (2015): *Ausweg Rapkarriere. Die früheren Berufe deiner Lieblingsrapper*. Online erschienen am 11.08.2015: <https://hiphop.de/magazin/hintergrund/ausweg-rapkarriere-frueheren-berufe-deiner-liebblingsrapper-282781/page/1/9>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- MZEE (2022): *weiberheld*. Online: <https://www.mzee.com/forum/members/weiberheld.182112/#recent-content>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Naidoo, Xavier (1999): *Xavier Naidoo im Interview: »Ich bin ein Rassist, aber ohne Ansehen der Hautfarbe«*. Online erschienen am 28.08.2014: <https://www.musikexpress.de/xavier-naidoo-im-interview-ich-bin-ein-rassist-aber-ohne-ansehen-der-hautfarbe-2-150829/3/>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Naidoo, Xavier (2011): *Xavier Naidoo – Deutschland ist besetzt*. Online erschienen am 04.12.2011: <https://www.youtube.com/watch?v=SUzMWVP-K2s>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Naidoo, Xavier (2017): *»Deutschland ist kein souveränes Land. Wir sind nicht frei«*. Online erschienen am 04.05.2017: <https://www.stern.de/kultur/musik/xavier-naidoo-im-interview-deutschland-ist-kein-souveraenes-land-6564592.html>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Neff, Benedict/Felix, Marc (2018): *»Farid ist kein Antisemit«*. Online erschienen am 18.04.2018: <https://www.nzz.ch/feuilleton/farid-ist-kein-antisemit-ld.1378310>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Nehls, Ansgar (2017): *Rapper Kollegah im Interview: »Antisemitismus ist dämlich«*. Online erschienen am 02.03.2017: <https://www.haz.de/lokales/hannover/antisemitismus-ist-daemlich-UTJZ6BCWDZ5UWJEZNCFXHJ7KKM.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Neo Magazin Royale (2017): *Neo Magazin Royale mit Jan Böhmermann vom 2. Februar 2017*. Online erschienen am 02.02.2017: <https://www.zdf.de/comedy/neo-magazin-mit-jan-boehmermann/videos/nmr-folge-sechsendsechzig-100.html>. Letzter Zugriff am 26.02.2017.
- Neue Westfälische (2012): *»Zuhälter-Rapper« Kollegah: Jugendamt fordert Indizierung*. Online erschienen am 14.12.2011: https://www.nw.de/nachrichten/kultur/kultur/5548283_Zuhaelter-Rapper-Kollegah-Jugendamt-fordert-Indizierung.html. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- New York Times (1991): *STATE OF THE UNION; Transcript of President's State of the Union Message to Nation*. Erstveröffentlichung am 30.01.1991. Online: <https://www.nytimes.com/1991/01/30/us/state-union-transcript-president-s-state-union-message-nation.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Niewendick, Martin (2018): *Die AfD und ihr schwieriges Verhältnis zum Antisemitismus*. Online erschienen am 18.01.2018: <https://www.welt.de/politik/deutschland/article172623005/AfD-Das-schwierige-Verhaeltnis-der-Partei-zum-Antisemitismus.html>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.

- Nimo (2017): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 22.05.2017: <https://www.facebook.com/NIMO229/photos/a.534782190001295/1172714186208089/?type=3>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- Nocun, Katharina (2022): »Es geht da um Putin als Person, ähnlich wie bei Trump«. Online erschienen am 15.03.2022: <https://netzpolitik.org/2022/interview-mit-josef-holnburger-es-geht-da-um-putin-als-person-aehnlich-wie-bei-trump/>. Letzter Zugriff am 25.10.2022.
- N-TV (2015): »Stress ohne Grund« vom Index genommen. Online erschienen am 3.6.2015: <https://www.n-tv.de/leute/Stress-ohne-Grund-vom-Index-genommen-article15224816.html>. Letzter Zugriff am 1.8.2020.
- Oberhauser, Claus (2013): *Wer hat Angst vor den Illuminaten? Kritische Geschichtsschreibung heute*. In: *Innsbrucker Diskussionspapiere zu Politik, Religion und Kunst*. Nr. 47. Online erschienen September 2013: <https://diglib.uibk.ac.at/ulbtirola/download/pdf/771409?originalFilename=true>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- Oelmann, Sabine (2014): *Haftbefehl spricht über »Tatort«-Aufreger*. Online erschienen am 12.03.2014: <https://www.n-tv.de/leute/Haftbefehl-spricht-ueber-Tatort-Aufreger-article12444961.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Offizielle Deutsche Musikcharts (1992): *Die Fantastischen Vier. 4 Gewinnt*. Online: <https://www.offiziellecharts.de/album-details-1536>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Offizielle Deutsche Musikcharts (2003): *Bushido. Vom Bordstein bis zur Skyline*. Online: <https://www.offiziellecharts.de/album-details-24964>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Offizielle Deutsche Musikcharts (2004): *Sido. Maske*. Online: <https://www.offiziellecharts.de/album-details-4977>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Offizielle Deutsche Musikcharts (2005): *Fler. Neue Deutsche Welle*. Online: <https://www.offiziellecharts.de/album-details-18495>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Offizielle Deutsche Musikcharts (2006): *Sido. Ich*. Online: <https://www.offiziellecharts.de/album-details-47126>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Orr, Gabby (2022): *Trump Poses with QAnon, Pizzagate Conspiracy Theorist at Mar-a-Lago*. Online erschienen am 07.12.2022: <https://edition.cnn.com/2022/12/07/politics/trump-qanon-conspiracy-theorist-mar-a-lago/index.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Orrenius, Niklas (2015): *Svensk rappare bakom antisemitiska konspirationsteorier*. Online erschienen am 16.02.2015: <https://www.dn.se/nyheter/sverige/svensk-rappare-bakom-antisemitiska-konspirationsteorier/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Pareles, Jon (1989): *Public Enemy Rap Group Reorganizes After Anti-Semitic Comments*. In New York Times am 11.08.1989. Online: <https://www.nytimes.com/1989/08/11/arts/public-enemy-rap-group-reorganizes-after-anti-semitic-comments.html>. Letzter Zugriff am 11.09.2019.
- PA Sports (2018): *PA Sports – Illuminati Talk mit »Trau keinem Promi«*. Online erschienen am 13.05.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=jsK9hAcImU>. Letzter Zugriff am 25.10.2022.
- PA Sports (2021): *100% Realtalk Podcast #61 | PA Sports | Vegan Vs. Fleisch | Fler | Manuellsen | Polizei | Berlin*. Online erschienen am 10.01.2021: <https://www.youtube.com/watch?v=a1VObfLx6q8>. Letzter Zugriff am 12.01.2021.
- Paul, Reimar/Reinecke, Stefan (2014): *Antisemitismus auf Pro-Gaza-Demos: »Nazimörder Israel«*. Online erschienen am 20.07.2014: <https://taz.de/Antisemitismus-auf-Pro-Gaza-Demos/!5037234/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.

- Peltonen, Boris (2012): »Kokain an die Juden von der Börse«. Online erschienen am 12.04.2012: <https://www.welt.de/kultur/musik/article106182968/Kokain-an-die-Juden-von-der-Boerse.html>. Letzter Zugriff am 02.05.2022.
- Peter Backspin (2016): *Kollegah veröffentlicht Doku über Reise nach Palästina*. Online erschienen am 30.11.2016: <https://www.backspin.de/kollegah-doku-palaestina/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Postone, Moishe (1979): *Antisemitismus und Nationalsozialismus*. Online: https://www.ca-ira.net/verlag/leseproben/postone-deutschland_lp/. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Prinz Pi (2014): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 10.12.2014: <https://www.facebook.com/prinzpi23/photos/a.155164517864805.29373.105613569486567/771141332933784/>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Prinz Pi (2016): *Eine deutsche Rappgeschichte Part II | NEO MAGAZIN ROYALE mit Jan Böhmernann – ZDFneo*. Online erschienen am 15.12.2016: https://youtu.be/UE3_04HL6O. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Prof. Griff (2017): *Professor Griff (Full Interview)*. Online erschienen am 25.03.2017: <https://www.youtube.com/watch?v=IEanryEqDEc>. Letzter Zugriff am 11.09.2020.
- Prof. Griff/Nick Cannon (2020): *Cannon's Class: Nick Cannon and Professor Griff Interview (for Discussion only)*. Online erschienen am 17.07.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=dKHvnXO33BA>. Letzter Zugriff am 11.09.2020.
- PULS Musik (2016): *Kollegah über »Imperator«, Cloudrap und seine Palästina-Doku (Interview 2016)*. Online erschienen am 20.12.2016: <https://www.youtube.com/watch?v=QX2N5PBjr8w>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Quent, Matthias (2020): *Angriff auf die Lokalpolitik*. Online erschienen am 15.09.2020: <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/314998/angriff-auf-die-lokalpolitik/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Rack, Jochen (2016): *Heinz Bude: Das Gefühl der Welt. Über die Macht von Stimmungen*. Online am 22.05.2016: <https://www.swr.de/-/id=17234176/property=download/nid=658730/siej58/swr2-forum-buch-20160522.pdf>. Letzter Zugriff am 1.8.2019.
- Rahir, Kim (2006): *Foltermord erschüttert Frankreich*. Online erschienen am 22.02.2006: <https://www.spiegel.de/politik/ausland/antisemitismus-foltermord-erschuettert-frankreich-a-402457.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Ramm, Wiebke (2020): *Der Coup ihres Lebens*. Online erschienen am 20.02.2020: <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/urteil-im-goldmuenzenprozess-in-berlin-coup-des-lebens-a-5195c69e-9423-4145-8459-98f44744c6be>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Randow, Gero von (2006): *Unter Polizeischutz*. Online erschienen am 31.03.2006: <https://www.zeit.de/online/2006/14/ruetlischule>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Rap Check/Massiv (2021): *Emotional: MASSIV über die Israelis & Palästinenser*. Online erschienen am 15.05.2021: <https://www.youtube.com/watch?v=Wsu7w62jjOY>. Letzter Zugriff am 15.05.2021 (nicht mehr abrufbar).
- Rap.de (2015): *ALI BUMAYE – Kiezspaziergang Teil 2/4 | rap.de*. Online erschienen am 13.05.2015: https://www.youtube.com/watch?v=3TYjM2oST8o&feature=emb_title. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Rapupdate.de (2013): *Heftige Diskussion. Dieser Rapper pisst auf israelische Flagge*. Online erschienen am 14.05.2013: <http://www.rapupdate.de/heftige-diskussion-dieser-rapper-pisst-auf-israelische-flagge-foto/>. Letzter Zugriff am 07.06.2016 (nicht mehr abrufbar).

- Redaktion beck-aktuell (2022): *Keine Anklage trotz Volksverhetzung durch Wahlplakate*. Online erschienen am 09.02.2022: <https://rsw.beck.de/aktuell/daily/meldung/detail/olg-karlsruhe-keine-anklage-trotz-volksverhetzung-durch-wahlplakate>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Rehfeld, Nina (2022): *Was fängt Kanye West mit dem Netzwerk Parler an?* Online erschienen am 19.10.2022: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/was-will-kanye-west-mit-dem-netzwerk-parler-18398817.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Rheingold (2022). Regie: Fatih Akin. Produktion: Fatih Akin, Nurhan Sekerci-Porst u. Herman Weigel. Deutschland.
- Reimliga Battle Arena (2020): *Battleübersicht von DERKOLLEGA*. Online: <https://www.r-b-a.de/index.php?ID=4100&MEMBER=12303>. Letzter Zugriff am 06.01.2020.
- Reiter, Florian (2015): *Politischer Deutschrapp ist immer noch schwierig*. Online erschienen am 06.05.2015: <http://noisey.vice.com/de/blog/politischer-deutschrapp-ist-immer-noch-schwierig-982>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- RIAS (2022): *Antisemitische Vorfälle in Deutschland 2021*. Online erschienen am 28.06.2022: https://report-antisemitism.de/documents/Antisemitische_Vorfaelle_in_Deutschland_Jahresbericht_RIAS_Bund_2021.pdf. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Richardson, Valerie (2019): *Snoop Dogg Berates Facebook for Banning Louis Farrakhan: ›I Stand by Him‹*. In *The Washington Post*, 03.05.2019. Online: <https://www.washingtontimes.com/news/2019/may/3/snoop-dogg-berates-facebook-banning-louis-farrakha>. Letzter Zugriff am 11.09.2019.
- Riggert, Mirja (2019): *›Weiblicher Phallizismus‹ im deutschen Hip Hop: SXTNs FTZN IM CLB zwischen weiblicher Selbstermächtigung und Rekonstitution des Patriarchats*. Online: http://www.gendered-thoughts.uni-goettingen.de/fileadmin/user_upload/genderedthoughts_nr01_2019.pdf. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- RND (2020): *Antisemitische Posts: Polizei prüft Äußerungen von Attila Hildmann*. Online erschienen am 19.06.2020: <https://www.rnd.de/politik/attila-hildmann-polizei-pruft-antisemitische-posts-X3WUKIF6SFD6HMY7UU7NA4L2NU.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Roberts, Sam (1985): *Blacks and Jews in New York Condemn Farrakhan's Views*. In *The New York Times*, 04.10.1985. Online: <https://www.nytimes.com/1985/10/04/nyregion/blacks-and-jews-in-new-york-condemn-farrakhan-s-views.html>. Letzter Zugriff am 10.09.2019.
- Rohwedder, Wulf (2021): *Wie das Unaussprechbare sagbar wird*. Online erschienen am 20.11.2021: <https://www.tagesschau.de/investigativ/bhakdi-antisemitismus-103.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Rosman, Kathrin/Sisario, Ben/Méheut, Constant (2023): *How BMG Secretly Signed a Rapper Dropped for Antisemitic Lyrics*. Online erschienen am 03.02.2023: <https://www.nytimes.com/2023/02/03/arts/music/freeze-corleone-bmg-antisemitism.html>. Letzter Zugriff am 01.06.2023.
- Rubach, Michael (2020): *Manuellsen mit Statement zu Gerichtsprozess mit Animus: »Wollte mich in den Knast bringen«*. Online erschienen am 12.08.2020: <https://hiphop.de/magazin/news/manuellsen-animus-gericht-knast>. Letzter Zugriff am 14.08.2020.
- SadiQ (2014): *Rapper Sadiq spricht über Pierre Vogel & Lies!* Online erschienen am 18.11.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=aX1Omg1w4iQ>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- SadiQ (2015): Beitrag auf Twitter. Online erschienen am 11.02.2015: https://twitter.com/sadiqfree?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%7C

- 5E565588270260973569%7Ctwgr%5E%7Ctwcon%5Es1_&ref_url=. Letzter Zugriff am 11.02.2015 (nicht mehr abrufbar).
- SadiQ (2016): *SadiQ in der Kritik: Charlie Hebdo, Islamismus, Satire, Kunstfreiheit | rap.de*. Online erschienen am 16.05.2016: <https://www.youtube.com/watch?v=YkvSTd6nMF8>. Letzter Zugriff am 17.05.2016 (nicht mehr abrufbar).
- SadiQ (2016a): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 02.02.2016: <https://www.facebook.com/SadiQoffiziell/photos/die-free-gaza-hoodies-sind-endlich-da-kaufe-spende-freegazaprojekt-httpikhwan-sh/1053377634719486/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Sagan, Dominika (2014): *Unmut wegen Polizeibilanz nach Nahost-Demos in Essen*. Online erschienen am 21.07.2014: <https://www.waz.de/staedte/essen/unmut-wegen-polizeibilanz-nach-nahost-demos-in-essen-id9617052.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Sand, Dennis (2015): *Xatar, vom Knast an die Spitze der Charts*. Online veröffentlicht am 16.04.2015: <https://www.welt.de/kultur/pop/article139605174/Xatar-vom-Knast-an-die-Spitze-der-Charts.html>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Sand, Dennis (2016): *Deutschland hat jetzt wieder einen Dschihad-Rapper*. Online erschienen am 21.03.2016: <https://www.welt.de/kultur/pop/article153539253/Deutschland-hat-jetzt-wieder-einen-Dschihad-Rapper.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Sand, Dennis (2018): *Die Kollegah-Debatte muss endlich fair geführt werden!* Online erschienen am 14.04.2018: <https://www.welt.de/kultur/article175451904/Die-Debatte-um-Kollegah-und-Farid-Bang-muss-endlich-fair-gefuehrt-werden.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Sator, Markus (2016): *Gangsta-Rap: eine Studie zur Rezeption von Schülerinnen und Schülern der Sekundarstufe I: Examensarbeit Pädagogische Hochschule Karlsruhe*. Online erschienen: <https://phka.bs-z-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/81/file/Gangsta-Rap+-eine+Studie+zur+Rezeption+von+Schülerinnen+und+Schülern+der+Sekundarstufe+I.pdf>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Schäuble, Martin/Flug, Noah (2008): *Die Zweite Intifada und der Bau der Barriere*. Online erschienen am 28.03.2008: <https://www.bpb.de/themen/naher-mittlerer-osten/israel/45077/die-zweite-intifada-und-der-bau-der-barriere/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Scheiner, Andreas (2021): »Rap und Rücken«: »Wallah, wir müssen Rapper erpressen«. Online erschienen am 22.04.2021: <https://www.nzz.ch/feuilleton/rap-und-ruecken-deutschland-rap-islamismus-rechtsextremismus-ld.1788752>. Letzter Zugriff am 30.04.2023.
- Schiffer, Jakob (2022): *Schutz oder Schaden: 20 Jahre Sperranlage*. <https://www.zdf.de/nachrichten/politik/israel-palaestina-westjordanland-sperranlage-100.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Schindler, Frederik (2019): *Die Grenzen des Battle-Rap*. Online erschienen am 22.03.2019: <https://taz.de/IS-Shirt-bei-Toptier-Takeover/!5582518/>. Letzter Zugriff am 06.01.2020.
- Schmid, Ullrich (2015): *Die antisemitische Spur*. Online erschienen am 16.11.2015: <https://www.nzz.ch/international/der-juedische-aspekt-ld.1070378>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Schmitt, Stefan (2007): *Die Mär von Hitlers Festung im ewigen Eis*. Online erschienen am 05.04.2007: <https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/mythos-um-antarktische-nazi-zuflucht-die-maer-von-hitlers-festung-im-ewigen-eis-a-475772.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2021.
- Schneider, Vanessa/SadiQ (2015): *RAP & ISLAMismus #2: SadiQ – Der muslimische Rapper*. Online erschienen am 27.03.2015: <https://www.youtube.com/watch?v=ahlJtVm47Ss>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.

- Schottner, Dominik (2007): »Ihr lasst euch von Schwulen regieren«. Online erschienen am 16.07.2007: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/aggro-berlin-kuendigt-g-hot-wegen-homophobie-ihr-lasst-euch-von-schwulen-regieren-1.879120>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Schulz & Böhmernann (2016). Folge 1. Erstausstrahlung am 10.01.2016, ZDF Neo. Köln: bildund-tonfabrik – btf GmbH.
- Schulze, Ralph (2017): *Marokko: Rebellion der Berber*. Online erschienen am 05.06.2017: <https://www.tagesspiegel.de/politik/rebellion-der-berber-3838537.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Schumacher, Malte/Hummel, Tassilo/Buwert, Anja (2022): *Schattenwelten Berlin*. Folge 3: *Deutschrapp und krude Weltbilder*. Erstausstrahlung am 07.04.2022. Produktion: RBB. Erstausstrahlung am 07.04.2022.
- Schwenn, Paul/Drepper, Daniel/Voigt, Johann (2019): *Exklusiv: Undercover bei Kollegahs Alpha-Armee*. Online erschienen am 31.07.2019: <https://www.vice.com/de/article/43jkqb/alpha-mentoring-felix-blume-exklusiv-undercover-bei-kollegahs-alpha-armee>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Schwesta Ewa (2014): *Mein Vater ist ein Mörder – Schwesta Ewa bei Letzte Runde #3*. Online erschienen am 26.05.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=d6gMtGkVb98>. Letzter Zugriff am 01.06.2023.
- Seeliger, Martin/Goßmann, Malte (2013): »Ihr habt alle Angst, denn ich kann euch bloßstellen!« *Weibliches Empowerment und männliche Verunsicherung im Gangstarap*. Online erschienen am 13.05.2013: <https://pop-zeitschrift.de/2013/05/13/ihr-habt-alle-angst-denn-ich-kann-euch-blosstellenweibliches-empowerment-und-mannliche-verunsicherung-im-gangstarapvon-malte-gosmann-und-martin-seeliger13-5-2013/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Senger, Clark (2015): *Das Team hinter Haftbefehls »Unzensiert« über das Mixtape, Verschwörungstheorien & die Zukunft der Azzlackz (Interview)*. Online erschienen am 21.12.2015: <https://hiphop.de/magazin/interview/team-hinter-haftbefehls-unzensiert-ueber-mixtape-verschwörungstheorien-zukunft>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Sido (2015): *SIDO – Frag Sigg (Teil 2/3)*. Online erschienen am 02.09.2015: <https://www.youtube.com/watch?v=QdCqcnhPIVQ>. Letzter Zugriff am 06.06.2020.
- Sido (2020): *SIDO im Livestream mit TrauKeinemPromi über Illuminati Corona VERSCHWÖRUNG 23 Album mit Bushido*. Online erschienen am 10.04.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=Cwlpy-i-Aow>. Letzter Zugriff am 25.10.2022.
- Siefert, Volker (2014): *Die Salafisten-Masche mit Jesus*. Online erschienen am 21.12.2014: <https://web.archive.org/web/20141221220736/http://www.tagesschau.de/inland/jesus-im-islam-101.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Simons, Stefan (2014): *Frankreichs Juden in Angst*. Online erschienen am 4.12.2014: <https://www.spiegel.de/politik/ausland/antisemitismus-in-frankreich-juden-wandern-aus-a-1006665.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Sinan-G (2013): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 11.05.2013: <https://m.facebook.com/sinang45/photos/ab-sofort-gibt-es-das-fuck-illuminati-shirt-auf-wwwxtapede-auch-per-nachnahme-zu/10151667757608338/>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.

- Sinan-G (2014): *Antisemitische Ausschreitungen nach Linksjugend-Demo* | 18.07.2014 Essen. Online erschienen am 20.07.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=5zoukXdIovE>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Sinan-G (2020): Beitrag auf *Instagram*. Online erschienen am 15.07.2020: <https://www.instagram.com/p/CCq6JJVKk6F/?igshid=oplri6tlOpny>. Letzter Zugriff am 02.09.2020.
- Skinny (2014): *Sentino behauptet, Texte für Bushido geschrieben zu haben*. Online erschienen am 11.12.2014: <https://rap.de/allgemein/50821-sentino-behauptet-texte-fuer-bushido-geschrieben-zu-haben/>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Skrobola, Yurek (2021): »Es bringt nichts, zu sagen: »Das dürft ihr nicht hören««. Online erschienen am 06.05.2021: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/antisemitismus-und-gangsta-rap-es-bringt-nichts-zu-sagen-das-duerft-ihr-nicht-hoeren-a-3badaa0f-3cf8-4cec-b51e-bf71384450ab>. Letzter Zugriff 01.01.2023.
- Snaga (2014): *Verified annotation* zum Lied »Carpe Diem« auf *genius.com*. Online erschienen am 01.05.2014: <https://genius.com/4238285>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Söder, Markus (2021): Beitrag auf *Instagram*. Online erschienen am 12.05.2021: https://www.instagram.com/p/COx-f5NhwWL/?utm_medium=copy_link. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Sommer, Stefan (2020): *Von Fake-Waffen und gemieteten Autos*. Online erschienen am 09.06.2020: <https://www.br.de/puls/musik/aktuell/realness-im-deutschrap-fake-waffen-uhren-autos-100.html>. Letzter Zugriff am 10.10.2020.
- Somuncu, Serdar (2022): *XSTREAM #5. Gäste u. a.: Paul Ronzheimer, B-Lash*. Online erschienen am 04.05.2022: <https://massengeschmack.tv/clip/xstream5>. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Spiegel, Paul (2000): *Paul Spiegel: Was soll das Gerede um die Leitkultur?* Online erschienen am 11.11.2000: <https://www.welt.de/print-welt/article546696/Paul-Spiegel-Was-soll-das-Gerede-um-die-Leitkultur.html>. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Spiegel online (2002): »Die größte Beleidigung seit dem Holocaust«. Online erschienen am 25.05.2002: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/antisemitismus-streit-die-groesste-beleidigung-seit-dem-holocaust-a-197885.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Spiegel online (2003): *Friedman legt alle Ämter nieder*. Online erschienen am 8.07.2003: <https://www.spiegel.de/panorama/drogen-affaere-friedman-legt-alle-aemter-nieder-a-256217.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Spiegel online (2004): »Ihr liebt das Leben, wir lieben den Tod«. Online erschienen am 13.03.2004: <https://www.spiegel.de/politik/ausland/bekenner-video-ihr-liebt-das-leben-wir-lieben-den-tod-a-290529.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Spiegel online (2013): *Staatsanwaltschaft erhebt Anklage gegen Bushido*. Online erschienen am 17.9.2013: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/bushido-staatsanwaltschaft-erhebt-anklage-wegen-stress-ohne-grund-a-922857.html>. Letzter Zugriff am 1.8.2020.
- Spiegel online (2022): *Pakistanische Taliban bestätigen Tod von Anführer Khorasani*. Online erschienen am 08.08.2022: <https://www.spiegel.de/ausland/pakistan-taliban-bestaetigen-tod-von-anfuehrer-omar-khalid-khorasani-a-a33fe0b5-70a8-4824-ae7a-cf62896456ed>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Spiegel online (2023): *Nach Mitarbeiter-Wechsel zu Reichelt: RBB musste Doku-Reihe »Schattenwelten« umbesetzen*. Online erschienen am 26.05.2023: <https://www.spiegel.de/wirtschaft/nach-mitarbeiter-wechsel-zu-reichelt-rbb-musste-doku-reihe-schattenwelten-umbesetzen-a-55b1576c-aebf-4db4-afd1-13c2756dd709>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.

- Spiegel TV (2012): *Graffiti-Krieg in Leipzig und das Versagen der Polizei*. Online erschienen am 06.05.2012: <https://www.spiegel.de/video/graffiti-krieg-in-leipzig-zwischen-radicals-und-org-crew-video-1194779.html>. Letzter Zugriff am 06.05.2019.
- Spit-TV (2016): *Letzte Woche vor »Imperator«: Kritik von Staiger, Annäherung mit Fler uvm.* Online erschienen am 04.12.2016: <https://www.spit-tv.de/behind-the-scenes/staiger-kritisiert-kollegah-fuer-palaestina-dokumentation-fler-verteidigt/>. Letzter Zugriff am 01.06.2023.
- Spit-TV (2018): *Bushido, Manuellsen, Summer Cem, Retrogott, PA Sports & Shaho Casado über Echo-Skandal von Farid Bang & Kollegah*. Online erschienen am 17.04.2018: <https://www.spit-tv.de/behind-the-scenes/echo-skandal-antisemitismus-farid-bang-kollegah-statements-deutschrap/>. Letzter Zugriff am 01.06.2023.
- SSIO/John Reed Fitness (2018): *SSIO x JOHN REED FITNESS | neunkommaneun*. Online erschienen am 23.01.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=Oaew6rZqrrk>. Letzter Zugriff am 06.06.2019.
- Stahnke, Jochen (2020): *Jüdischer Extremist schuldig gesprochen*. Online erschienen am 18.05.2020: <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/anschlag-auf-palaestinenserfamilie-juedischer-extremist-schuldig-gesprochen-16775151.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Staiger, Marcus (2001): *afrob hat in einem rap.de interview den vorwurferhoben, dass ronald mac donald faschistische texte kicken würde*. Online erschienen Oktober 2001: http://www.royalbunker.de/neues/index_018.php#drei. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Staiger, Marcus (2014): *Offener Brief an die Freunde von Talion II*. Online erschienen am 11.03.2014: <http://staiger.tumblr.com/post/79252317623/offener-brief-von-mir-an-die-freunde-von-talion-ii>. Letzter Zugriff am 07.02.2017.
- Staiger, Marcus (2016): *Der Anpacker im Westjordanland – Staiger über Kollegahs Palästina-Reise*. Online erschienen am 29.11.2016: <https://www.vice.com/de/article/gqy3mj/der-anpacker-im-westjordanlandstaiger-uber-kollegahs-palastina-reise>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Staiger, Marcus (2020): *B-LASH legt offen – ein Streitgespräch über Macht & Okkultismus*. Online erschienen am 01.11.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=rpDCWK-7xYg>. Letzter Zugriff am 25.10.2022.
- Steinkamp, Volker (2009): *Die Auswärtige Kulturpolitik als Instrument der französischen Außenpolitik*. In: Forschungsinstitut für der Deutschen Gesellschaft für Auswärtige Politik e. V. (Hrsg.): *DGAPanalyse Frankreich*. Online: https://www.zukunftsdialog.eu/wp-content/uploads/2017/10/2009-05_dgapana_f_steinkamp_kultur_www.pdf. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Steinke, Ronen (2016): *Dschihad-Pop*. Online erschienen am 22.07.2016: <https://www.sueddeutsche.de/leben/sinn-und-unsinn-dschihad-pop-1.3086479>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Stern TV (2018): *Wo ist das Gold? Xatar live bei stern TV – der komplette Talk | stern TV*. Online erschienen am 23.05.2018: https://www.youtube.com/watch?v=Y_R286XO7Qk. Letzter Zugriff am 12.09.2019.
- Stop Terrorism in Gaza (2015): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 09.08.2015: <https://www.facebook.com/Massiv65/posts/10154189269514408>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- STRG_F (2019): *Wie Gangster ist Rap? Der Report. Mit Fler, Manuellsen, Sinan-G | STRG_F*. Online erschienen am 10.12.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=hyb81kH-x64>. Letzter Zugriff am 01.01.2020.

- STRG_F (2023): *Rechter Influencer: Neue Masche der Neonazis* | STRG_F. Online erschienen am 25.04.2023: <https://www.youtube.com/watch?v=dPYMInh9HkM>. Letzter Zugriff am 01.06.2023.
- Süddeutsche Zeitung (2020): *Zeugen sollen Gzuz entlasten: Wie viel verdient ein Rapper?* Online erschienen am 07.07.2020: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/kriminalitaet-hamburg-zeugen-sollen-gzuz-entlasten-wie-viel-verdient-ein-rapper-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200706-99-695561>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Szillus, Stephan (2010): »Viele Rapper kennen einfach die Grenze nicht«//Nate57 im Interview. Online erschienen am 08.11.2010: <https://juice.de/nate-57/>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Tagesspiegel (2020): *Die Villa von Rapper Bushido soll zwangsversteigert werden*. Online erschienen am 17.02.2020: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/anwesen-in-kleinmachnow-die-villa-von-rapper-bushido-soll-zwangsversteigert-werden/2554950.html>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Tagesspiegel (2021): *Parolen bei Synagoge: Zwei Verdächtige nach antisemitischer Demo in Gelsenkirchen ermittelt*. Online erschienen am 14.05.2021: <https://www.tagesspiegel.de/politik/zwei-verdaechtige-nach-antisemitischer-demo-in-gelsenkirchen-ermittelt-5107195.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Tajalli, Pegah (2014): *Kollegah, Farid Bang und Automatik beten gemeinsam vor Auftritt*. Online erschienen am 24.05.2014: <https://hiphop.de/magazin/news/kollegah-farid-bang-und-automatik-beten-gemeinsam-vor-auftritt-267491>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Talasz, Alex (2018): *Hier kauft Kollegah seinen Schützling frei*. Online erschienen am 01.06.2018: <https://www.bild.de/regional/ruhrgebiet/kollegah/holt-rapper-kollegen-aus-knast-55873146.bild.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Talib Kweli (2017): Beitrag auf Twitter. Online erschienen am 04.01.2017: <https://twitter.com/talibkweli/status/816712407661871115?lang=de>. Letzter Zugriff am 11.09.2019.
- Talib Kweli (2019): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 04.06.2019: <https://www.facebook.com/talibkweli/photos/a.346060340605/10157846810515606/?type=1&theater>. Letzter Zugriff am 11.09.2019.
- Taylor, Adam (2015): *Controversial French Comedian Investigated for Facebook Post: »I feel like Charlie Coulibaly«*. Online erschienen am 12.01.2015: <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/01/12/controversial-french-comedian-investigated-for-facebook-post-i-feel-like-charlie-coulibaly/>. Letzter Zugriff am 01.06.2023.
- Thamer, Hans-Ullrich (1998): *Geschichte und Propaganda. Kulturhistorische Ausstellungen in der NS-Zeit*. In: *Geschichte und Gesellschaft. Geschichtsbilder und Geschichtspolitik*. 24. Jg., Nr. 3. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 349–389.
- Theil, Ralf (2019): *Life After Death: Die besten 2Pac-Verschörungstheorien*. Online erschienen am 13.09.2019: <https://juice.de/life-after-death-die-besten-2pac-verschwoerungstheorien-feature/>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- The Ottawa Citizen (2006): *VIPs Arrivals Marked by a Discrete »B«*. Online erschienen am 09.06.2006: <https://www.newspapers.com/newspage/466789143/>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Thobaben, Henning (2022): *Braunschweig: Ben Salomo stellt Gangster-Rap-Szene an den Pranger*. Online erschienen am 17.06.2022: <https://www.braunschweiger-zeitung.de/braunschweig/article235639333/Braunschweig-Ben-Salomo-stellt-Gangster-Rap-Szene-an-den-Pranger.html>. Letzter Zugriff am 01.06.2023.

- Thomas, Chris (2014): *Minister Louis Farrakhan Unveils Essay Praising Jay Electronica*. Online erschienen am 22.07.2014: <https://hiphopwired.com/394740/minister-louis-farrakhan-unveils-essay-praising-jay-electronica/>. Letzter Zugriff am 11.09.2019.
- Thompson, Stuart A. (2022): *Kanye West's Posts Land Him in Trouble on Social Media*. Online erschienen am 09.10.2022: <https://www.nytimes.com/2022/10/09/business/media/kanye-west-antisemitic-racist-twitter-instagram.html>. Letzter Zugriff am 11.09.2023.
- Times of Israel* (2015): *Ice Cube melts down, ›beats up rabbi‹*. Online erschienen am 29.05.2015: <https://www.timesofisrael.com/rapper-ice-cube-melts-down-allegedly-beats-up-rabbi/>. Letzter Zugriff am 11.09.2019.
- Times of Israel* (2018): *Trump Meets with Chabad Rabbis in Oval Office*. Online erschienen am 29.03.2018: <https://www.timesofisrael.com/trump-meets-with-chabad-rabbis-in-oval-office/>. Letzter Zugriff am 06.06.2020.
- Times of Israel* (2021): *Hundreds Attend Funeral of Omer Tabib, IDF Soldier Killed by Anti-Tank Missile*. https://www.timesofisrael.com/liveblog_entry/hundreds-attend-funeral-of-omer-tabib-idf-soldier-killed-by-anti-tank-missile/. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Todenhöfer, Jürgen (2016): Beitrag auf Facebook. Online erschienen am 12.03.2016: <https://www.facebook.com/JuergenTodenhoefer/photos/a.10150173554135838/10153559628435838/?type=3>. Letzter Zugriff am 06.06.2020.
- toxik (2014). *Kay One: »Bushido konnt« noch nie schreiben«*. Online erschienen am 29.11.2014: <https://hiphop.de/magazin/news/kay-one-veroeffentlicht-bushido-disstrack-tag-juengsten-gerichts-274885>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- Tretter, Max (2021): *Jewish Symbols in German Gangsta Rap: A Subtle Form of Protest*. Online (Veröffentlichungsdatum unklar): <https://www.associationforjewishstudies.org/publications-research/ajs-perspectives/the-protest-issue/jewish-symbols-in-german-gangsta-rap-a-subtle-form-of-protest>. Letzter Zugriff am 01.06.2023.
- TV StrassenSound (2014): *FARD & SNAGA INTERVIEW: TALION2, SOCENT, KOLLEGAH, STRESS STAIGER, KAY ONE, POLITIK, MASSIV, TOUR*. Online erschienen am 22.05.2014: https://www.youtube.com/watch?v=YIPV4yNG_eQ. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- TV StrassenSound (2014a): *KOLLEGAH STATEMENT: Illuminati in der Musik, Verschwörungstheorien, Jugend verdirbt, Michael Jackson*. Online erschienen am 12.05.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=IodkrPWt7p8>. Letzter Zugriff am 06.06.2020.
- TV StrassenSound (2017): *MASSIV Interview: BGB X, 4 Blocks, MC Bogy Beef, Berlin, Fitness, Latif, Veyssel, Schauspieler, Zec+*. Online erschienen am 27.07.2017: <https://www.youtube.com/watch?v=WhO6OxIHjuM>. Letzter Zugriff am 06.06.2020.
- TV StrassenSound (2019): *MC BOGY's Latenight Show | Berlin | JALIL, B-LASH, GhazyO30, Desi, Special Guests | TV StrassenSound*. Online erschienen am 29.11.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=wRLY8ecTzqs>. Letzter Zugriff am 06.06.2020.
- TV StrassenSound (2020): *SENTINO INTERVIEW | Ghostwriting, Deutschrap, Farid Bang, Fler, Kollegah, Bushido | TV StrassenSound*. Online erschienen am 02.02.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=P8d43fGBXVc>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- TV Total (2011): *Folge 1657. Staffel 13*. Online erschienen am 28.09.2011: <https://www.myspass.de/shows/tvshows/tv-total/TV-total-Sendung-vom-28092011-/6101/>. Letzter Zugriff am 01.08.2020.
- TV Total (2013): *Kollegah und Farid Bang. Aus Sendung #1864 vom 26.02.2013*. Online: <http://tvtotal.prosieben.de/videos/Kollegah-und-Farid-Bang-/11822/>. Letzter Zugriff am 12.03.2020.

- Unabhängiger Expertenkreis Antisemitismus (2017): *Antisemitismus in Deutschland – aktuelle Entwicklungen*. Bundesministerium des Innern. Online erschienen am 08.06.2017: http://www.bmi.bund.de/SharedDocs/downloads/DE/publikationen/themen/heimat-integration/expertenkreis-antisemitismus/expertenbericht-antisemitismus-in-deutschland.pdf?__blob=publicationFile&v=7. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- Unbekannter Urheber (2013): *Die Macht der Rothschilds*. Online erschienen am 24.04.2013: <https://www.youtube.com/watch?v=uNr4hQIFHMo>. Letzter Zugriff am 05.01.2020 (nicht mehr abrufbar).
- Universität Innsbruck (2023): *Die Bibel in der Einheitsübersetzung. Die Psalmen, Kapitel 113*. Online: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/ps113.html>. Letzter Zugriff am 04.01.2023.
- Unrau, Erich (2014): *Kampfsport: Rapper lassen die Fäuste fliegen*. Online erschienen am 20.07.2014: <https://hiphop.de/magazin/wtf/kampfsport-rapper-lassen-ihrer-freizeit-die-f%C3%A4uste-fliegen-270053>. Letzter Zugriff am 06.06.2019.
- Uslar, Moritz von (2016): »Dichter der Neuzeit«. Online erschienen am 25.08.2016: <https://www.zeit.de/2016/34/haftbefehl-xatar-gangsta-rap>. Letzter Zugriff am 01.05.2020.
- Vice (2019): *Manuellsen schlägt ehemaligen Schützling k. o. – und verliert trotzdem den Beef*. Online erschienen am 03.05.2019: <https://www.vice.com/de/article/vb9vda/manuellsen-schlaegt-animus-k-o-und-verliert-beef-trotzdem-fan-reaktion>. Letzter Zugriff am 01.01.2020.
- Vice Staff (2013): *Mit Xatar im Knast – Noisey Meets*. Online erschienen am 28.08.2013: <https://www.vice.com/de/article/ex7bd7/noisey-meets-mit-xatar-im-knast>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Voigt, Johann (2019): *Marvin Game sagt, Schulbücher verbreiten Lügen über den II. Weltkrieg – und das ist ein Problem*. Online erschienen am 18.06.2019: <https://www.vice.com/de/article/9kx875/marvin-game-bei-leon-lovelock-geschichtsrevisionismus-ueber-zweiten-weltkrieg>. Letzter Zugriff am 19.06.2019.
- Voigts, Hanning (2018): *Salafist Bilal G. sitzt seit Montag in Weiterstadt in Haft*. Online erschienen am 04.02.2020: <https://www.fr.de/rhein-main/islamismus-salafist-bila-sitzt-seit-montag-weiterstadt-haft-13521554.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Waak, Anne (2012): *No homo? Nie wieder!*. Online erschienen am 07.07.2012: https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article108013907/No-homo-Nie-wieder.html. Letzter Zugriff am 06.06.2019.
- Wagenknecht, Sahra (2017): *Livestream: »Frag selbst« mit Sahra Wagenknecht (Die Linke)*. Online erschienen am 14.07.2017: https://youtu.be/DjEh-z_7VGo. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Wehn, Jan (2014): »Ich habe mir Astronomie im autodidaktischen Verfahren beigebracht.«. Online erschienen am 29.04.2014: <https://allgood.de/features/interviews/ich-habe-mir-astronomie-im-autodidaktischen-verfahren-beigebracht/>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- weiberheld/MZEE (2007): *hänsel macht (gekonnt) holidays*. Online erschienen am 01.01.2007: <https://www.mzee.com/forum/threads/haensel-macht-gekonnt-holidays.270528/page-2#post-8304508>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Weiner, Jonah (2009): *Does This Purple Mink Make Me Look Gay? The Rise of no Homo and the Changing Face of Hip-Hop Homophobia*. Online erschienen am 06.08.2009: <https://slate.com/culture/2009/08/the-rise-of-no-homo-and-the-changing-face-of-hip-hop-homophobia.html>. Letzter Zugriff am 06.06.2019.

- Weinthal, Benjamin (2014): *SPD-Politikerin wegen antisemitischen Videos kritisiert*. Online erschienen am 07.10.2014: <https://www.fr.de/politik/spd-politikerin-wegen-antisemitischen-videos-kritisiert-11171370.html>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Weisbrod, Lars (2017): »Du Nutte«. Online erschienen am 19.04.2017: <https://www.zeit.de/2017/16/pop-musik-maenner-macho-sprueche>. Letzter Zugriff am 06.06.2019.
- Welt am Sonntag (2005): »Alle Mütter sind geschändet«. Online erschienen am 25.09.2005: <https://www.welt.de/print-wams/article132584/Alle-Muetter-sind-geschaendet.html>. Letzter Zugriff am 02.05.2022.
- Welt.de (2008): *Schwere Rassismus-Vorwürfe gegen Roland Koch*. Online erschienen am 10.01.2008: <https://www.welt.de/politik/article1537088/Schwere-Rassismus-Vorwurfe-gegen-Roland-Koch.html>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Wetten, dass..? (1984): *ZDF – Wetten Dass – 1984 – Breakdance*. Online erschienen am 15.04.2013: <https://www.youtube.com/watch?v=ImzMFWNmTzA>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Winder, Stuart/Staff, Toi (2021): *Grandmother, Child, Teen Girl, Caregiver: Victims in Israel of Gaza Rockets*. <https://www.timesofisrael.com/grandmother-teen-girl-caregiver-the-israeli-victims-of-gaza-rockets/>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Witzack, Elena (2021): *Sie sind Teil des Systems, ändern Sie was*. Online erschienen am 10.07.2021: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/pop/deutschrap-metoo-und-die-trennung-von-kuenster-und-werk-17430798.html>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Wohlan, Margarete (2015): *Polen unter deutscher Besatzung. Sexarbeit für den Eroberer*. Online erschienen am 08.08.2015: https://www.deutschlandfunkkultur.de/polen-unter-deutscher-besatzung-sexarbeit-fuer-den-eroberer.1270.de.html?dram:article_id=327706. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- Xatar/Eno (2019): *Xatar & Eno im Gym [...]*. Online erschienen am 15.05.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=zX8ODDJuLNA>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Yad Vashem (2023): *July 1941, a Member of the Waffen-SS Shoots a Jew at a Mass Grave in Vinnitsa, Ukraine*. Online erschienen: <https://www.yadvashem.org/holocaust/this-month/july/1941-3.html>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- ZDF (1984): *ZDF Breakdance mit Eisi Gulp (1984)*. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=ImzMFWNmTzA>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.
- ZDFinfo (2016): *Auf die Fresse – Straßenrap in Deutschland*. Dokumentation. 45 min. Drehbuch und Regie: Frank Zintner.
- Zec+Nutrions (2018): *Matthias Clemens zu Besuch auf der JBG 3 Tour*. Online erschienen am 22.01.2018: <https://www.youtube.com/watch?v=ELYksVXPr38>. Letzter Zugriff am 01.06.2023.
- Zentralrat der Juden et al. (2017): *Offener Brief zu Hessentag 2017: Keine Bühne für Antisemitismus, Homophobie und Sexismus*. Online erschienen am 31.01.2017: www.amcha.de/offener-brief-zu-hessentag-2017-keine-buehne-fuer-antisemitismus-homophobie-und-sexismus/. Letzter Zugriff am 07.02.2017.
- Zino (2016): *Don't Let The Label Label You: »Du musst dich genauso behaupten, wie wenn du auf der Straße stehen würdest«*. Online erschienen am 07.05.2016: <https://www.backspin.de/dont-let-the-label-label-you-du-musst-dich-genauso-behaupten-wie-wenn-du-auf-der-strasse-stehen-wuerdest/>. Letzter Zugriff am 06.05.2019.

- Zirm, Jordan (2018): *9 Rappers Accused of Being In The Illuminati*. Online erschienen am 24.09.2018: <https://www.complex.com/music/2018/09/rappers-accused-of-being-in-the-illuminati/tupac>. Letzter Zugriff am 10.01.2021.
- Zulu Nation (2019): *Books for the Mind*. In *Universal Zulu Nation*. Online: <http://www.zulunation.com/books-for-the-mind/>. Letzter Zugriff am 11.09.2019.
- Zylka, Jenni (2007): *Alice und der Orgasmuskönig*. Online erschienen am 11.04.2007: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/schwarzer-bei-maischberger-alice-und-der-orgasmuskoenig-a-476524.html>. Letzter Zugriff am 05.01.2020.

Lieder

18 Karat – »Fick die Polizei«, 2017
18 Karat – »Ready to Die«, 2017
21 Savage – »ASMR«, 2018
23 feat. Ajani – »Crossroads«, 2011
2Pac – »Untouchable«, 2006
2Pac & Outlaws – »Killuminati«, 1999
4 4 Da Mess – »Mein Leben«, 1997
Absolute Beginner – »Das ist nicht Amerika«, 1993
Advanced Chemistry – »Fremd im eigenen Land«, 1995
AG feat. Ghetto Dwellas – »God made Dirt«, 2003
AK Außerkontrolle feat. B-Lash, Mosh36 & DramaKing – »Boss«, 2012
Ali As – »Unser Deutschland«, 2007
Ali As feat. Kollegah – »Euphoria«, 2016
Ali Bumaye – »Free Palestine«, 2016
Ali Bumaye feat. Kurdo – »Gossenslang«, 2016
Alpa Gun feat. Sido – »Sor Bi Bana«, 2010
Anarchist Academy – »Solingen ... Willkommen im Jahr IV nach der Wiedervereinigung«, 1994
Animus – »Iran Azadi«, 2010
Animus – »Anvisieren attackieren«, 2016
Animus – »Kamikaze«, 2016
Animus – »Malcolm X«, 2018
Animus – »Hast du Bars!? #fresstyle6«, 2021
Animus feat. Gosby – »Ehre oder Ruhm«, 2017
Asche – Boyka, 2015
AZ – »We can't win«, 1995
Azad – »Freiheit«, 2001
Azad – »Komm ran«, 2010
Azad feat. Kool Savas – »Kings of Rap/Wir sind back«, 2009
Azad feat. Real Jay, LunaFrow, Ebony Prince, PBC, Iz Avila & Sezai – »Unaufhaltbar«, 2001
Azad feat. Snaga – »Welt des Scheins«, 2010
Azad feat. Xavier Naidoo – »Liebe & Hass«, 2016
Azad in Wahrheit – »Hochhausrap«, 2007
Azet – »Für die Familie«, 2016

- Azphalt* – »Freiheit«, 2009
Azzi Memo feat. Diar – »Nachtschicht«, 2017
B.o.B. – »Missing«, 2013
Beatfabrik – »das koph«, 2001
Beatfabrik – »Keine Liebe«, 1998
Beatfabrik – »Herren der Welt«, 2001
Beatfabrik – »Mond«, 2001
Beatfabrik – *Kreis*, 2003
Beatfabrik feat. Illuminaten – »23 (Rap ist meine Schwester)«, 2002
B-Lash – »Bust (Tanz den T-Walk)«, 2005
B-Lash – »Mörderer«, 2005
B-Lash – »Endzeit«, 2008
B-Lash – »Wargames« (Blutige Töne)«, 2010
B-Lash – »Aus der Dunkelheit steigen wir auf«, 2017
Blokkmonsta feat. Vokalmatađor, Uzi (HT), Prinz Pi, Herzog, Dapharao, Capkekz, Smoky, Schlafwandler, Ali As, Vero One, Baba Saad, Sicc, B-Lash, DCVDNS, Toni der Assi, Isar, Automatikk, Crystal F, Vapeilas, SpaceGhostPurrp, Jasha, Skinny Al, Kontra K, O.G.P., MC Bogy, Manny Marc, Serk, Sinan-G, Tamas, Schmalter Schatten, Basstard, Liquit Walker, Rako, B-Tight, Schwartz, Jayson, Perverz (MC) & Greckoe – »Blockhaus Allstars«, 2014
Body Count – »Cop Killer«, 1992
Brudi O3O feat. Gringo – »Ultraviolett«, 2017
Brudi O3O & Jigzaw & GENT – »Mailbox«, 2018
Brudi O3O & YA – »Register«, 2020
B-Tight – »Bums mich«, 2003
B-Tight feat. Kaisa – »IIIIHHH!!!«, 2007
Bushido – »Berlin«, 2003
Bushido – »Cocaine Cowboys«, 2017
Bushido – »Electro Ghetto«, 2004
Bushido – »Fallout«, 2017
Bushido – »Fotzen«, 2014
Bushido – »Freier Fall nach oben«, 2016
Bushido – »Ihr habt mich gemacht«, 2012
Bushido – »Jeder meiner Freunde«, 2014
Bushido – »Nur für dich (Mama)«, 2010
Bushido – »Osama Flow«, 2014
Bushido – »POV«, 2015
Bushido – »Schluss mit dem Gerede«, 2015
Bushido – »Und sie dachten«, 2008
Bushido – »Wenn dein Kiefer bricht«, 2015
Bushido – »Wenn ein Gangster weint«, 2006
Bushido feat. Booba – »Die Art wie wir leben«, 2011
Bushido & Shindy – »Brot brechen«, 2015
Bushido & Shindy – »Brot brechen«, 2015
Busta Rhymes – »Feel my pain«, 2009
Busta Rhymes – »Harsh«, 2011

- Capital Bra* – »G Wagon«, 2022
Capital Bra – »In der Stellung von Balotelli«, 2017
Capital Bra feat. Olexesh – »Das Leben ist so«, 2017
Capital Bra & NGEE – »Unter Verdacht«, 2021
Capo feat. Haftbefehl – »Champagner für alle«, 2013
Celo & Abdi – »Amo aller Amos«, 2015
Celo & Abdi – »Auf Jetzt!«, 2011
Celo & Abdi – »Besuchstag«, 2012
Celo & Abdi – »Das ist erst der Anfang«, 2014
Celo & Abdi – »Haze Busters«, 2011
Celo & Abdi – »Hektiks«, 2012
Celo & Abdi – »Intro«, 2012
Celo & Abdi – »Kanaken«, 2021
Celo & Abdi – »Kein Rückwärtsgang«, 2017
Celo & Abdi – »La Revolution«, 2011
Celo & Abdi – »Para mit Amnezia«, 2011
Celo & Abdi – »Underground Chiefs«, 2014
Celo & Abdi – »Unserer Stadt«, 2012
Celo & Abdi feat. B-Lash – »Siedlungspolitik«, 2014
Celo & Abdi feat. B-Lash, Crackaveli, Milonair, Mosh36, Toni der Assi, Veysel, Sentino, Automatikk, Bosca, Timeless, Joka, Animus, Massiv, Liquit Walker, MoTrip, Favorite, Summer Cem & CAPO – »Parallelen United Remix 2«, 2012
Celo & Abdi feat. Doezi, Olexesh, JURI, Elijahu, 60/60, Vlacho, Ray Rah, Anoush, Behrang, Credibil, Azro 215, Ben Salomo, Malik (CA) & Tatwaffe – »Parallelen United Remix 1«, 2012
Celo & Abdi feat. Haftbefehl – »Innenstadt Unzensiert«, 2011
Celo & Abdi feat. Haftbefehl – »Parallelen«, 2012
Celo & Abdi feat. Veysel – »Interkontinental«, 2012
Celo & Abdi feat. Veysel & Xatar – »Besuchstag«, 2012
Celo & Abdi feat. Yasmina Yazzkarma – »Gegen die Zeit«, 2011
Chakuza & Nyze – »No Homo«, 2006
Creutzfeld & Jakob feat. Kool Savas – »Fehdehandschuh«, 2000
Dardan – »Ey Bra«, 2016
Dead Prez – »These Are the Times«, 1998
Diar – »Jeder macht auf Dealer«, 2017
Diar – »Lebenslauf«, 2017
Diar – »Plata o Plomo«, 2017
Die Firma – »Im Nebel der Geschichte«, 1999
Die Firma – »Kein Ende in Sicht«, 2003
Doppelkopf – »Balance«, 1999
Dr. Dre – »Still D.R.E.«, 1999
Dù Maroc – »Könnt Ich Malen«, 2014
Dú Maroc – »Ich bin Loco«, 2018
Edgar Wasser feat. Marz Bnp, Fatoni, LUX, Phil Harmony & Johnny Rakete – »Die Cypher«, 2014
Eko Fresh – »No Homo«, 2010
Eko Fresh – »Bars über Nacht«, 2015

- Eko Fresh feat. Sentino* – »Der Ghostwriter«, 2010
Eno – »Bonität Chronologie«, 2020
Eno feat. Dardan – »Grün Gelb Lila«, 2017
Fantastische Vier – »Die Da!«, 1992
Fard – »Boom Boom«, 2006
Fard – »Talion 45«, 2011
Fard – »Madar«, 2013
Fard – »Satellit«, 2016
Fard – »Viagra«, 2017
Fard – »Lucifer«, 2018
Fard, PA Sports & Asche – »3«, 2022
Fard & Snaga – »Biatch«, 2009
Fard & Snaga – »Good Morning, Vietnam«, 2009
Fard & Snaga – »Hand aufs Herz«, 2009
Fard & Snaga – »Ich vergesse nicht«, 2009
Fard & Snaga – »Illegalk«, 2009
Fard & Snaga – »Sehnsucht nach mehr«, 2009
Fard & Snaga – »Talion, Talion«, 2009
Fard & Snaga – »Amnestie«, 2014
Fard & Snaga – »Carpe Diem«, 2014
Fard & Snaga – »Contraband (Intro)«, 2014
Fard & Snaga – »Made in Germany«, 2014
Fard & Snaga – »Was soll das heißen???«, 2014
Fard & Snaga – »Contraband«, 2015
Farid Bang – »Der Araber« 2008
Farid Bang – »Der Härteste im Land«, 2008
Farid Bang – »Intro«, 2008
Farid Bang – »Ich bin Jean Claude van Damme«, 2010
Farid Bang – »Intro (Banger leben kürzer)«, 2011
Farid Bang – »Ich will Beef«, 2012
Farid Bang – »Samurai«, 2012
Farid Bang – »Real Madrid«, 2016
Farid Bang & Majoe – »Real Madrid«, 2016
Farid Bang feat. Al Gear & Jasko – »Nach Oben«, 2016
Farid Bang in Kollegah & Farid Bang – »O815«, 2017
Farid Bang & Kollegah feat. Fler – »Public Enemies«, 2020
Favorite – »Index«, 2007
Favorite – »Königtum und Kaste«, 2015
Favorite feat. 257ers – »Ne Pille«, 2011
Fler – »Hollywoodtürke«, 2004
Fler – »Ich bleib, wie ich bin«, 2006
Fler – »Bis zum Hals in der Scheiße«, 2010
Fler – »Schwer erziehbar«, 2010
Fler – »Rap wieder hart«, 2015
Fler – »Schwanzlutscher«, 2015

- Fler* – »Fame«, 2019
Fler feat. Sentino – »Lila Scheine«, 2014
Fresh Familee – »Fuck the Skins«, 1993
Freundeskreis – »Leg dein Ohr auf die Schiene der Geschichte«, 1997
Freundeskreis – »Wenn der Vorhang fällt«, 1997
Freundeskreis feat. Donato Wharton – »Cross The Tracks«, 1997
Fumanshu, Contra, Fuat, Kool Savas & SMC – »BStadt«, 1998
Funkfüxe – »Superrasse«, 2000
Genetikk – »Germany's Next Topgangster«, 2010
Gent & Kollegah – »Paramilitär«, 2019
Goodie Mobb – »Cell Therapy«, 1995
GZUZ – »CL500«, 2015
GZUZ – »Schau mich um«, 2015
GZUZ – »Was hast du gedacht?«, 2018
GZUZ feat. Nate57 – »Das Volk, das sind wir«, 2015
Haftbefehl – »069«, 2015
Haftbefehl – »An Alle Bloxx«, 2012
Haftbefehl – »Azzlacks sterben jung«, 2010
Haftbefehl – »CopKKiller«, 2015
Haftbefehl – »Ein Brudi namens Fuffi«, 2015
Haftbefehl – »Hurensöhne«, 2014
Haftbefehl – »Ich nehm' dir alles weg«, 2010
Haftbefehl – »On Tour«, 2010
Haftbefehl – »Psst! (Meine Stadt Frankfurt)«, 2010
Haftbefehl – »Russisch Roulette«, 2014
Haftbefehl – »Saudi Arabi Money Rich«, 2014
Haftbefehl – »Seit 2.2«, 2015
Haftbefehl – »Skit 2.1«, 2015
Haftbefehl – »Skit 2.2«, 2015
Haftbefehl feat. 60/60, Al-Gear, Celo & Abdi, Crackaveli, Doe, Habesha, Milonair, Mosh36, Olexesh & Veyssel
– »Chabos wissen wer der Babo ist (Remix)«, 2012
Haftbefehl feat. Celo & Abdi – »Ich rolle auf Chrom«, 2015
Haftbefehl feat. Chaker – »Free Palestine«, 2010
Haftbefehl feat. Chaker – »Cho«, 2010
Haftbefehl feat. Hanybal, Milonair – »Wo ich herkomm«, 2015
Haftbefehl feat. Kaaris – »Haram Para«, 2014
Haftbefehl feat. Olexesh – »Hang the Bankers«, 2015
Haftbefehl feat. Shack – »Traurig aber wahr«, 2013
Haftbefehl feat. UFO361 – »Trapking«, 2020
Hanybal – »Fick die Welt«, 2016
Hanybal – »Köpfe sind gefickt«, 2019
Hanybal – »Kranke Welt«, 2016
Hanybal – »Überall Drama«, 2015
Ice Cube – »No Vaseline«, 1991
Jack Orsen & Ronald Mack Donald – »Mic gegen Mic«, 2001

- Jalil – »Bundestag«, 2015
Jalil feat. Fler – »Der amerikanische Traum«, 2015
Jalil feat. Summer Cem & Fler – »Alles lit«, 2018
Jay Electronica – »Fruits of the Spirit«, 2020
Jay Electronica – »The Overwhelming Event«, 2020
Jay Electronica feat. Jay-Z – »Ghost of Soulja Slim«, 2020
Jigzaw – »Hypnotize«, 2019
Jigzaw – »Real Talk«, 2020
Jigzaw – »Rolls«, 2021
Just Ju – »Lovesongs«, 2018
Kaisa – »Böser Onkel«, 2007
Kaisa – »Endlich Klartext«, 2010
Kaisa – »Flaschenpost«, 2008
Kalim & Ufo361 – »SKRR«, 2020
Kanye West – »Saint Pablo«, 2017
Karate Andi – »Lösch meine Nummer«, 2014
Kaveh feat. Pyranja, B-Lash, Holger Burner, Chefket & DJ Werd – »Iran (Update)«, 2012
Kay One feat. Melissa Mendes – »Das Öl wurde zu Blut«, 2016
Kay One feat. Micel O. – »Vom Tellerwäscher zum Millionär«, 2014
Kay One feat. Micel O., M.I.M.S. – »Dollar, Dollar«, 2015
KC Rebell – »Rap Rebellion«, 2014
KC Rebell – »Rebell Army« (2014)
KC Rebell feat. Kianush & Kollegah – »TelVision«, 2016
KC Rebell feat. Majoe – »Money Boy« (2014)
KC Rebell feat. PA Sports, Kee-Rush & Manuellsen – »Vor-Bye (Pottweiler Remix)«
Kianush – »7 Jahre«, 2017
Kianush – »Habitus«, 2016
Kianush – »Straight«, 2020
Kianush – »Szenario«, 2016
Kianush – »Zeitgeisel«, 2019
King Khalil feat. Capital Bra – »Kino«, 2015
Kollegah – »As if it was nothing«, 2017
Kollegah – »Bossmode«, 2022
Kollegah – »Cohibas, blauer Dunst«, 2014
Kollegah – »Cold Blooded«, 2016
Kollegah – »Der Boss hängt voll Gold«, 2007
Kollegah – »Endlösung«, 2009
Kollegah – »Ein guter Tag zum Sterben«, 2007
Kollegah – »Einzelkämpfer«, 2007
Kollegah – »Fanpost«, 2009
Kollegah – »Fanpost 2«, 2016
Kollegah – »Fokus«, 2016
Kollegah – »Gangsterarroganz«, 2008
Kollegah – »Genozid«, 2015
Kollegah – »Guck auf die Goldkette«, 2007

Kollegah – »Herbst«, 2008
Kollegah – »Jetlag«, 2011
Kollegah – »Lauf«, 2019
Kollegah – »Löwe«, 2018
Kollegah – »Millennium«, 2009
Kollegah – »Monument Outro« (2018)
Kollegah – »Nacht«, 2006
Kollegah – »NWO«, 2013
Kollegah – »Outro«, 2008
Kollegah – »Runde 03«, 2004
Kollegah & Farid Bang – »08/15«, 2017
Kollegah & Farid Bang – »Adrenalin«, 2013
Kollegah & Farid Bang – »Banger und Boss«, 2009
Kollegah & Farid Bang – »Bossmodus«, 2013
Kollegah & Farid Bang – »Flaschen auf den Türsteher«, 2009
Kollegah & Farid Bang – »Stiernackenkommmando«, 2013
Kollegah & Farid Bang – »Titan«, 2013
Kollegah & Farid Bang – »Wenn der Gegner am Boden liegt«, 2017
Kollegah feat. Favorite – »Pyramide«, 2011
Kollegah feat. Favorite – »Sanduhr«, 2014
Kollegah & Favorite feat. Farid Bang – »Westdeutschland Kings«, 2009
Kollegah feat. Jano – »Allein«, 2021
Kollegah feat. Sahin – »24/7«, 2007
Konkret Finn – »Ich diss dich«, 1994
Kontra K – »Augen zu«, 2015
Kontra K – »Der nette alte Mann«, 2010
Kontra K – »Ich hab es satt«, 2010
Kontra K – »Immer noch nicht satt«, 2012
Kontra K – »Kinderschreck«, 2008
Kontra K – »Rebellion«, 2007
Kontra K – »Wieder ein Tag«, 2010
Kontra K – »Wieso? Weshalb? Warum?«, 2012
Kontra K feat. Veysel – »Blei«, 2019
Kool Savas – »Essahdamus«, 2016
Kool Savas – »LMS«, 1999
Kool Savas – »pimplegioneah«, 2001
Kool Savas – »Schwule Rapper«, 2000
Kool Savas feat. Fumanschu – »Wieso?«, 2000
Kool Savas feat. Olli Banjo, Motrip & Alex Prince – »30 Sekunden«, 2010
Kool Savas feat. Taktlo\$\$ – »BabyZiehDichAus«, 1998
Kurdo – »Einfache Jungs«, 2019
Kurdo – »Es tut mir nicht leid«, 2019
Kurdo – »Lydia«, 2014
Kurdo – »Rapterrorist«, 2014
Kurdo & Majoe – Charlie Sheen, 2017

- Lil Yachty* – »Poland«, 2023
Lisa Fitz – »Ich sehe was, was du nicht siehst«, 2018
LIZ feat. Schwesta Ewa – »Skyline Stories«, 2022
LL Cool J feat. Keith Murray, Prodigy, Fat Joe & Fat Joe – »I Shot Ya (Remix)«, 1995
Luciano – »Kapuze tief«, 2016
Luciano feat. Xatar – »Dunklen Geschichten«, 2018
Magnis feat. Ali Bumaye – »Komm nicht klar auf dich«, 2017
Main Concept – »Münchenz Diktatur«, 1992
Majoe – »Nur der Tod kann mich stoppen«, 2014
Majoe – »Utopischer Körperbau«, 2015
Majoe feat. Jasko – »Airmax«, 2013
Manuellsen – »2 Meter«, 2020
Manuellsen – »Guntongue«, 2006
Manuellsen – »Ich hol Gold«, 2014
Manuellsen – »Santorini Reflektion«, 2017
Manuellsen – »Tunnelblick«, 2015
Manuellsen feat. Haftbefehl & Twin – »Da Real«, 2019
Massiv – »Araber«, 2017
Massiv – »Ashraf Ramo«, 2011
Massiv – »Berlin Crime«, 2012
Massiv – Blut gegen Blut, 2006
Massiv – »Deine Ehre ist unbezahlbar«, 2015
Massiv – »Dynamit«, 2018
Massiv – »Ein Mann – Ein Wort«, 2008
Massiv – »Freedom«, 2009
Massiv – »Fuck all you Hoes«, 2014
Massiv – »Ghettolied«, 2006
Massiv – »Heimatland«, 2008
Massiv – »Ich küsse den Boden auf dem Mama läuft«, 2015
Massiv – »Kragen runter, Ketten rein«, 2011
Massiv – »Mama«, 2008
Massiv – »Märtyrer«, 2015
Massiv – »Mein Leben, mein Stolz«, 2006
Massiv – »Musik mit Herz«, 2014
Massiv – »Opferfest 2«, 2013
Massiv – »Palestine«, 2014
Massiv – »Weg zum Erfolg«, 2008
Massiv – »Wenn der Mond in mein Ghetto kracht«, 2007
Massiv – »Wir sind alle gleich«, 2008
Massiv – »Verurteilt (Ich wollte nicht nach Syrien)«, 2015
Massiv – »Tyson & Ali«, 2016
Massiv feat. Celo & Abdi – »Ghettolied Intifada«, 2013
Massiv feat. Farid Bang – »Massaka Kokain 3«, 2013
Massiv feat. Kollegah & Farid Bang – »Massaka Kokain 2«, 2011
Massiv feat. Manuellsen – »Ohne Jonny oder Henny«, 2021

- Massiv feat. Ramo* – »Hunger und Frust«, 2019
Massive Töne – »Chartbreaker«, 1999
Massive Töne – »Nichtsnutz«, 1996
MC Basstard & Massiv – »Heimatland«, 2006
MC Basstard & Massiv feat. Fler – »Ihr wollt sein wie wir«, 2006
MC Basstard & Massiv feat. MC Bogy – »Mein Augenlicht«, 2006
MC Basstard & Massiv feat. Megaloh – »Nichts«, 2006
MC Bogy – »Abschaumcity Blues«, 2007
MC Bogy – »Interlude«, 2008
MC Bogy feat. Jonesman – »Ein Engel wie du«, 2008
MC Bogy feat. Massiv – »Schon bald«, 2005
MC Bogy feat. Sido – »Mach dir keinen Kopf«, 2005
MC Rene – »Untergrundmusik«, 1995
Meek Mill – »Gasoline«, 2011
Mellowbag & Freundeskreis feat. Gentleman – »Tabula Rasa«, 1999
Mert – »Nagelneu«, 2019
Mert, Shindy, Ali Bumaye & Magnis – »Komm nicht klar auf dich«, 2017
Miami Yacine – »Europol«, 2020
Miami Yacine & Azet – »Hayabusa«, 2019
Milonair – »Gruppensieg«, 2016
Milonair feat. Fard – »Hör gut zu«, 2014
Mine & Edgar Wasser – »Aliens«, 2015
Mobb Deep – »Survival of the Fittest«, 1994
Mois, Maestro, Sarhad, Azzi Memo, Mert, Sinan-G, Massiv, RAMO, Manuellsen, Fard, Z King Khalil, Kay Ay & Pietro Lombardi – »Blut«, 2021
Mortel feat. Nimo & Azad – »PGS«, 2017
Mosh36, PA Sports & Kianush – »Aphrodisiakum«, 2018
Mosh36 feat. AchtVier, Bonez MC & Sa4 – »OneEightSeven«, 2012
Motrip feat. Haftbefehl – »Mama«, 2015
Mudi – »Heb die Faust«, 2014
Nas – »Foul Blessing«, 2008
Nate57 – »Auf der Jagd«, 2011
Nate57 – »Blaulicht«, 2009
Nate57 – »Fick die Welt«, 2011
Nate57 – »Immigranten«, 2013
Nate57 – »Steine gegen Panzer (Fick die Welt 2)«, 2020
Nate57 feat. Abdel – »Die alte Zeit«, 2013
Nazar – »Limit«, 2018
NGEE & Capital Bra – »Vergib mir«, 2021
Nimo – »Leck Sibbi«, 2016
N.W.A. – »Fuck Tha Police«, 1988
Olexesh – »Drei Wünsche«, 2012
Olexesh – »Treppenhaus Authentic«, 2014
Olexesh feat. Aslan – »Block 13«, 2012
Olexesh feat. Azro – »Vorstadt Süd«, 2012

- Olson Rough* – »Es wird Zeit«, 2009
Omar – »Intro«, 2020
PA Sports – »Popshop«, 2011
PA Sports – »100 Bars Legacy«, 2016
PA Sports – Angst, 2016
PA Sports feat. Alpa Gun – »Amin«, 2014
PA Sports feat. Einfach Sinan – »Makellos«, 2016
PA Sports feat. KC Rebell & Moe Phoenix – »Falken«, 2011
PA Sports feat. Kianush – »Enemies«, 2018
PA Sports feat. Kollegah – »Hs.Hc«, 2017
Play69 – »Rockefella«, 2017
Play69 feat. 18 Karat – »I'm A Criminal«, 2020
Play69 feat. Musiye – »Rausgehen«, 2018
Poor Righteous Teachers – »Who Shot the President (Intro)«, 1996
Princess Nokia – »Bart Simpson«, 2017
Prinz Pi – »Die fabelhafte Welt der Anarchie«, 2009
Prinz Pi – »Illuminati«, 2009
Prinz Pi – »Illuminati Reflux«, 2010
Prinz Pi – »Schläferstündchen«, 2008
Prinz Pi – »Schwarzes Haus«, 2011
Prinz Pi – »So viele Fragen«, 2006
Prinz Pi – »Weisheitszene«, 2015
Prinz Pi – »Zeichen der Weisen«, 2007
Prodigy – »Illuminati«, 2008
Prodigy – »Skull and Bones«, 2012
Public Enemy – »Bring the Noise«, 1988
Public Enemy – »Don't believe the Hype«, 1988
Public Enemy – »Whole Lotta Love Goin On In the Middle Of Hell Public Enemy«, 1994
RAF Camora – »Nicht mit uns«, 2012
RAF Camora – »Walhalla«, 2014
Ramo – »Sag mir wie«, 2019
Reda Rwena feat. Azzi Memo – »Intro (Der Tijarist)«, 2018
Rick Ross feat. Jay-Z – »Free Mason«, 2010
Rödelheim Hartreim Projekt – »Krieg«, 1994
Rödelheim Hartreim Projekt – »Mamaplazda«, 1994
Rödelheim Hartreim Projekt – »Wenn es nicht hart ist«, 1994
Rrezik & Shazo – »Havera«, 2023
SadiQ – »Charlie Hebdo«, 2016
SadiQ – »Heimat«, 2011
SadiQ – »Kalaschnikow Flow«, 2012
SadiQ – »Khallas Akhey«, 2016
SadiQ – »Legal«, 2016
SadiQ – »One Minute«, 2016
SadiQ & Dú Maroc – »Kamikaze«, 2012
SadiQ & Dú Maroc – »Youtube in HD«, 2012

SadiQ & Dù Maroc feat. Baba Saad – »Sound aus dem Block«, 2012
SadiQ feat. Dù Maroc & Ali Bumaye – »Fick den Richter 2«, 2017
SadiQ feat. Fard – »Schmerzen in der Brust«, 2014
Samy Deluxe – »Weck mich auf«, 2001
Schwesta Ewa feat. Samy – », 24/7 Parra«, 2018
Schwesta Ewa feat. Materia – »Ramba Zamba!«, 2015
Sekozaza – »Treff mich im Hotel«, 2020
Sentino – »Alles O.K.«, 2005
Sentino – »Dann Kommt Her«, 2005
Sentino – »Die Farbe Lila«, 2017
Sentino – »European Gigolo«, 2007
Sentino – »Love 2 Hate«, 2020
Sentino – »No Homo«, 2005
Sentino – »Oro«, 2019
Sentino – »Party wie ein Rock Star«, 2007
Sentino – »ZL Regime«, 2018
Sentino – »Zum Adel Verpflichtet«, 2006
Seyed – »Prince of Persia«, 2017
Shindy – »Me, Myself and I«, 2016
Shindy feat. Bushido – »Nikotin und Alkohol«, 2014
Shindy feat. Bushido – »Stress ohne Grund«, 2013
Shindy feat. Bushido & Haftbefehl – »Stress ohne Grund«, 2013
Sido – »Arschficksong«, 2004
Sido – »Du bist scheiße«, 2008
Sido – »Mein Block«, 2004
Sido feat. Alpa Gun – »Straßenjunge«, 2006
Sido feat. Haftbefehl – »2010«, 2010
Silla – »Silluminati«, 2014
Silla – »100 Killa Bars«, 2015
Sinan-G – »Essen City«, 2013
Sinan-G – »Lamborghini Huracan«, 2019
Sinan-G feat. Fard – »Links Rechts Combo«, 2015
Sinan-G feat. Massiv – »Hausverbot in Tel Aviv«, 2015
Sonny Black & Frank White – »Yo, Peace Man!«, 2002
Soufian feat. Enemy & Diar – »Generation Azzlack«, 2016
SpongeBOZZ – »Eloah«, 2018
SpongeBOZZ – »Yellow Bar Mitzvah«, 2017
SSIO & FGUN \$HAKI – »Kabul Drive By«, 2021
SSIO feat. Haftbefehl – »Pibissstrahlen auf 808 Bässe«, 2016
Stieber Twins – »Fenster zum Hof«, 1995
Summer Cem – »Aisha«, 2012
Summer Cem – »Rheydt City Bitch«, 2012
Summer Cem feat. Farid Bang – »Feierabend«, 2010
Sun Diego – »Ehrenmann«, 2021
Sun Diego, Kollegah & Farid Bang – »Schwarz, Rot, Gold«, 2022

- Taktloss feat. Derill & Kool Savas* – »Kilu...«, 1998
Talib Kweli – »The Wormhole«, 2013
Tatverdacht – »Deutschrap«, 2012
Thawra & Kaveh – »Antideutsche/Taya Falastin«, 2015
Too Strong – »Rabenschwarze Nacht«, 1993
Ufo361 – »Hotline«, 2018
Ufo361 – »Neue Sphäre«, 2021
Ufo361 – »Scheiß auf eure Party«, 2016
Veysel – »Die besten sterben jung«, 2014
Veysel – »Duft der Straße«, 2014
Veysel – »Im Ghetto geboren«, 2013
Veysel feat. 60/60, Milonair, Abdi, Celo & Haftbefehl – »Azzlackz Bumaye«, 2013
Veysel feat. Xatar – »Zwei Jungs im Benz«
Warheit – »Hochhausrap«, 2007
Warheit – »Hölle auf Erden (Remix)«, 2009
Warheit feat. Hanybal – »Intifada«, 2008
Westberlin Maskulin – »Bass«, 1997
Westberlin Maskulin – »Chillin' Killin'«, 2000
Westberlin Maskulin – »Hoes, Flows, Moneytoes«, 1997
Westberlin Maskulin – »Killateam«, 1997
Wu-Tang Clan – »Triumph«, 1997
Wu-Tang Clan feat. Tekitha – »Impossible«, 1997
Wu-Tang Clan – »Gravel Pit«, 2000
Xatar – »Platz ins Geschäft«, 2008
Xatar – »Für immer Yok«, 2012
Xatar & Haftbefehl (als Coup) – »Ich zahle gar nichts«, 2016
Xatar feat. Bonez MC, Gzuz & Almany – »Die Straße lebt«, 2021
Xavier Naidoo – »Raus aus dem Reichstag«, 2009

Alben/EPs/Sampler

2Pac – »The Don Killuminati: The 7 Day Theory«, 1996
50 Cent – »Get Rich or die tryin«, 2003
Beatfabrik – »Blackbooktape 3«, 2003
Beatfabrik Presents: Prinz Porno 23 – »Radiumreaktion«, 2001
B-Lash – »Regen«, 2005
B-Lash – »Tränen«, 2010
Busta Rhymes – »Extinction Level Event: The Final World Front«, 1998
B-Tight – »Der Neger in mir«, 2002
Celo & Abdi – »Hinterhofjargon«, 2012
Die Fantastischen Vier – »Jetzt geht's ab«, 1991
Die Fantastischen Vier – »Vier gewinnt«, 1992
Fard & Snaga – »Talion«, 2009
Fard & Snaga – »Talion II«, 2014
Fler – »Neue Deutsche Welle«, 2005
Haftbefehl – »Unzensiert«, 2015
Jay Electronica – »A Written Testimony«, 2020
Kollegah – »Boss der Bosse«, 2006
Kollegah – »Alphagene«, 2007
Kollegah – »Imperator«, 2016
Kollegah – »King«, 2014
Kollegah – »Kollegah«, 2008
Kollegah – »Monument«, 2018
Kollegah – »Zuhältertape«, 2005
Kollegah & Farid Bang – »Jung, brutal, gutaussehend«, 2012
Kollegah & Farid Bang – »Jung, brutal, gutaussehend 2«, 2013
Massiv – »Ein Mann ein Wort 2«, 2015
MC Basstard – »Räp Dämon«, 2000
MC Bogy – »Willkommen in Abschaumcity«, 2007
MC Bogy & B-Lash – »Ghetto Poeten«, 2008
MC Rene – »Der letzte Marokkaner«, 2005
SadiQ – »TrafiQ«, 2014
SadiQ – »AKpella«, 2015
SadiQ & Dù Maroc – »Narkotic«, 2012

Sido – »Maske«, 2004

Sido – »Ich«, 2006

Silla – »Vom Alk zum Hulk« (2015)

Tupac – »The Don Killuminati: The 7 Day Theory«, 1996

Various – »Berlin No. 1 (CC)«, 1998

Various – »Frankfurt Tracks Vol IV«, 1993

Various – »Krauts with Attitudes«, 1991

Weep Not Child – »From Hoyerswerda to Rostock«, 1992

Westberlin Maskulin – »Hoes, Flows, Moneytoes«, 2017

Musikvideos

- Bushido & Sido* (als 23) (2011): *23 – Bushido & Sido – So mach ich es*. Online erschienen am 04.10.2011: <https://www.youtube.com/watch?v=s-CcD9cr6Mg>. Letzter Zugriff am 01.09.2023.
- Ali Bumaye* (2016): *Ali Bumaye – Palestine*. Online erschienen am 07.06.2016: <https://www.youtube.com/watch?v=OTdK7htQESO>. Letzter Zugriff am 23.03.2022.
- Ali Bumaye feat. Shindy* (2015): *Ali Bumaye feat. Shindy – Bitch*. Online erschienen am 07.05.2015: <https://www.youtube.com/watch?v=yQcoezeZz2k>. Letzter Zugriff am 01.09.2023.
- Alpa Gun* (2007): *Alpa Gun – Ausländer (OFFIZIELLES VIDEO)*. Online erschienen am 12.09.2010: <https://www.youtube.com/watch?v=f6Qa4vz3mhh>. Letzter Zugriff am 01.09.2023.
- Animus* (2020): *ANIMUS | Hast du Bars ?! | #freestyle1*. Online erschienen am 07.07.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=9Xzld2CfbOw>. Letzter Zugriff am 01.09.2023.
- Apache 207* (2018): *Apache 207 – KLEINE HURE // Prod. von Kostas Karagiozidis (Official 4K Video)*. Online erschienen am 01.06.2018: https://www.youtube.com/watch?v=OIdckg_KW8s. Letzter Zugriff am 01.09.2023.
- B-Lash* (2010a): *B Lash – Thug Life – Meine Stadt »Berlin« (PART 34) HQ*. Online erschienen am 07.09.2010: <https://www.youtube.com/watch?v=FeW1NVaO6Xw>. Letzter Zugriff am 01.09.2023.
- B-Lash* (2014a): *B-LASH – COLD (OFFICIAL HD VERSION AGGROTV)*. Online erschienen am 07.10.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=1fT-ofBTzcg>. Letzter Zugriff am 01.09.2023.
- B-Lash* (2017e): *B-LASH – Aus der Dunkelheit steigen wir auf UNCUT*. Online erschienen am 04.01.2017: <https://www.youtube.com/watch?v=WLVCMRuiXPk>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- B-Lash* (2021): *B-LASH | AM SEIDENEN FADEN – DER FILM | VIDEO SNIPPET | ALBUM OUT NOW*. Online erschienen am 18.12.2021: <https://www.youtube.com/watch?v=RMRAOP17SOo>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Celo & Abdi feat. Hanybal* (2017): *Celo & Abdi – MONDSICHEL feat. Hanybal (prod. von Jimmy Torrio) [Official 4K Video]*. Online erschienen am 13.10.2017: <https://www.youtube.com/watch?v=5Dby8vciKPs>. Letzter Zugriff am 06.06.2023.
- Fard & Snaga* (2014): *FARD & SNAGA – AMNESTIE // TALION 2: LA RABIA (Exklusiv) prod by Dennis Kör*. Online erschienen am 03.06.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=rIvTyHR4x4k>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.

- Fard & Snaga* (2014): *Fard & Snaga – Carpe Diem __ (Talion 2_ La Rabia) prod.by Jumpa*. Online erschienen am 26.04.2018: <https://www.dailymotion.com/video/x1sjkfr>. Letzter Zugriff am 06.06.2022.
- Fard & Snaga* (2014a): *Fard&Snaga – Contraband*. Online erschienen am 14.03.2014: <https://youtu.be/93wvKNiliMs>. Letzter Zugriff am 23.06.2016 (nicht mehr abrufbar).
- Farid Bang feat. Kollegah & Fler* (2020): *FARID BANG feat. KOLLEGAH & FLER v »PUBLIC ENEMIES« [official Video]*. Online erschienen am 07.02.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=XSP1rn21euc>. Letzter Zugriff am 06.06.2021.
- Felix Kummer* (2019): *KUMMER – Nicht die Musik (official video)*. Online erschienen am 23.08.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=aJp9rVqXsbo>. Letzter Zugriff am 06.06.2023.
- Haftbefehl* (2014a): *Haftbefehl – Ihr Hurensöhne / Saudi Arabi Money Rich*. Online erschienen am 9.10.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=MDJi8Qo2nck>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- Haftbefehl* (2020): *HAFTBEFEHL – RADW (prod. von Bazzazian) [Official Video]*. Online erschienen am 27.03.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=Nm4vhWs8HTc>. Letzter Zugriff am 06.06.2023.
- Kaveh feat. Pyranja, B-Lash, Holger Burner, Chefket & DJ Werd* (2012): *Iran (Update)*. Online erschienen am 22.08.2012: <https://www.youtube.com/watch?v=RxQvU8ZYiek> (nicht mehr abrufbar).
- KC Rebell feat. PA Sports, Kianush & Kollegah* (2016): *KC Rebell feat. PA Sports; Kianush & Kollegah ✕ TELEVISION ✕ [official Video] prod. by Juh-Dee*. Online erschienen am 10.11.2016: <https://www.youtube.com/watch?v=OROd42ry9VU>. Letzter Zugriff am 06.06.2023.
- Kollegah* (2011): *Kollegah – Flex, Sluts, Rock'n Roll (Official HD Video)*. Online erschienen am 18.08.2011: <https://www.youtube.com/watch?v=HEXmtj9fCPw>. Letzter Zugriff am 06.06.2023.
- Kollegah* (2013a): *Kollegah – NWO*. Online am 22.12.2013: <https://www.youtube.com/watch?v=ehnyfAjmEwo>. Letzter Zugriff am 06.06.2023.
- Kollegah* (2016a): *KOLLEGAH – APOKALYPSE*. Online erschienen am 09.11.2016: https://www.youtube.com/watch?v=QZXCqTe5__A. Letzter Zugriff am 04.04.2017 (nicht mehr abrufbar).
- Kollegah* (2016b): *KOLLEGAH – Fokus*. Online erschienen am 01.12.2016: <https://www.youtube.com/watch?v=kLHAxNDA2ck>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Kollegah* (2016c): *KOLLEGAH – Hardcore*. Online am 17.11.2016: <https://www.youtube.com/watch?v=VLmjv4ElNRE>. Letzter Zugriff am 06.06.2023.
- Kollegah* (2019): *Kollegah – Valhalla*. Online erschienen am 29.11.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=qUMBfltUMPY>. Letzter Zugriff am 06.06.2023.
- Manuellsen feat. Haftbefehl* (2010): *MANUELLENSEN FEAT. HAFTBEFEHL – GENERATION KANAK (OFFICIAL HD VERSION AGGROTV)*. Online erschienen am 07.09.2010: <https://www.youtube.com/watch?v=aZPoH6Kz-NY>. Letzter Zugriff am 06.12.2024.
- Massiv* (2014): *MASSIV – PALESTINE (prod. DJ Desue) (OFFICIAL HD VERSION)*. Online erschienen am 22.07.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=qVsaOUvYnFM>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Massiv feat. Celo & Abdi* (2013): *MASSIV FEAT. CELO & ABDI – YouTube*. Online erschienen am 21.06.2013: <https://www.youtube.com/watch?v=wVJl9qi46Bw>. Letzter Zugriff am 01.01.2020 (nicht mehr abrufbar).

- Mortel feat. Azad & Nimo* (2017): *Mortel feat. Azad & Nimo – PGS [prod. by BrokeBoys]* (Official Video). Online erschienen am 18.08.2017: <https://www.youtube.com/watch?v=1NMJ2Ex4-os>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Olexesh/HellYes* (2021): *Olexesh x HellYes – LILA/ GELD [Episode 1]*. Online erschienen am 18.06.2021: <https://www.youtube.com/watch?v=KwrkXiofPw4>. Letzter Zugriff am 04.01.2022.
- PA Sports* (2019): *PA Sports – Cashflow (prod. by Miksu & Sizzy)*. Online erschienen am 26.07.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=8UdEWlo5N1Q>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Rödelheim Hartreim Projekt* (1994): *Rödelheim Hartreim Projekt – Reime (Official 3pTV)*. Online erschienen am 30.08.2012: <https://www.youtube.com/watch?v=OaGezyuRO8g>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- SadiQ* (2016): *SADIQ – CHARLIE HEBDO – OFFICIAL VIDEO*. Online erschienen am 18.3.2016: <http://youtu.be/NE4dcACqHxA>. Letzter Zugriff am 19.03.2016 (nicht mehr abrufbar).
- SadiQ* (2012): *SadiQ – Kalaschnikow Flow [Official Video]*. Online erschienen am 14.11.2012: <https://www.youtube.com/watch?v=mu4FTPizFJI>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Schwesta Ewa* (2011): *SCHWESTA EWA – Schwätza (Official Video)*. Online erschienen am 26.12.2011: <https://www.youtube.com/watch?v=-4Cot9ZpH3s>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.
- Shindy feat. Metrickz* (2020): *Shindy feat. Metrickz – Deine Bitch & Ich (prod. Magestick) (Remix by Light-eye Beatz) (EP OUT NOW)*. Online erschienen am 28.03.2020: <https://www.youtube.com/watch?v=LobqHJmk-GI>. Letzter Zugriff am 01.01.2023.