

»Wir hungern auf Straße, aber wir sind keine Gangster«

Die singularistischen Straßen-Lifestyles von *BHZ* und *Pashanim*

Simon Barth und Johannes Barth

Zuletzt konnten mit der Gruppe *BHZ* aus Berlin-Schöneberg und dem Rapper *Pashanim* aus Kreuzberg junge Künstler ihren Durchbruch feiern. Die Rapper stehen zusammen mit anderen Künstler*innen, wie es in musikjournalistischen Beiträgen heißt, für besonders gegenwärtigen Deutschrap – eine *New Wave* (Schacht/Wasabi 2021). Ihr Erfolg drückt sich in hohen Streamingzahlen, aber auch im guten Abschneiden in Jury- und Publikumsvotings aus: Bei den HipHop.de-Awards 2020 belegten *Pashanim* und *BHZ* in der Kategorie »Beste Song National« die ersten zwei Plätze (HipHop.de 2021).

Laut dem Soziologen Andreas Reckwitz (2017, 16) ist Erfolg in der Kulturökonomie davon abhängig »als einzigartig anerkannt zu werden«, also singular zu sein, denn Singularität als »sozialkulturell fabrizierte Einzigartigkeit« (ebd., 51) wurde in der Spätmoderne zum imperativen Ideal. Kultursoziologisch ist an den genannten Künstlern spannend, dass sie sich der rohen Untergrundästhetik sowie der Text- und Bilderwelten deutschen Gangsta- und Straßenraps bedienen, ihre Singularität dabei aber von der originellen Verknüpfung dieser mit einem Lebensstil abzuhängen scheint, der sich von dem der Gangsta-Rapper*innen unterscheidet und seine Heimat in der neuen Mittelklasse hat. Dieser Beitrag untersucht, wie die Singularität *BHZs* und *Pashanim*s sozial hervorgebracht wird, welche Rolle dabei Motive des Gangsta-Rap spielen, wie sich die Zugriffsweisen auf diese vom Gangsta-Rap unterscheiden und wie die Singularisierungspraktiken gesellschaftlich eingebettet sind.

Den theoretischen Rahmen, um uns mit einer Drei-Sphären-Analyse nach Jannis Androustopoulos der Beantwortung der aufgeworfenen Fragen zu widmen, soll Reckwitz' *Gesellschaft der Singularitäten* bieten. Sein Begriffsapparat

eignet sich, um die soziale Produktion singularer Kulturgüter in der Spätmoderne theoretisch zu erfassen, sie in Androutsopoulos' Sphären des popkulturellen Produktes, der Rezeption durch Medien und durch Konsument*innen zu betrachten sowie die sich in der *New Wave* ausdrückenden Lebensstile soziologisch einzuordnen. Die Darlegung des Forschungsstandes zu Beginn, der eine Eingrenzung des Gangsta-Rap vornimmt, soll nicht nur die Strategie der Fallauswahl nachvollziehbar machen, sondern geschieht auch, um ihn in die Diskussion der Analyseergebnisse einzubeziehen.

Deutscher Gangsta-Rap: Singularistische Gegenstrategie der Unterklasse

Wie Szillus (2012, 43) schreibt, ist Gangsta-Rap ein unscharf definiertes Genre, das sich zwar über Sprache, Stilmittel und Themen bestimmt, dessen Kategorisierung letztlich aber von sozialisationsdependenten Bewertungen abhängt. Die weiteste Klammer des Begriffes umschließt die Beschreibung der Lebenswelt des Gangsters – vom Straßendealer bis zum Mafiaboss (ebd.). Schlüssel motive des Genres – so Seeliger (2021, 12f.) – sind eine häufig mit Homophobie und Misogynie einhergehende hegemoniale Männlichkeit, Kämpfe migrantisierter Subjekte um Anerkennung sowie die Bewältigung von Prekarität und deren Überwindung durch sozialen Aufstieg bei Affirmation neoliberaler Leistungsimperative (Seeliger 2013, 124ff.). Der Gangsta-Rapper erscheint als »harter Mann, der für seine und die Ehre seiner Gangbrüder einsteht« (Kage 2002, 79) und sich nicht benachteiligen lässt. Die Musik umfasst prahlerische »*boasting-Raps*«, aber mit »*toasting-Raps*« (Menrath 2001, 60) auch stärker narrative Elemente. Der Alltag des Gangsta-Rappers im »sozialen Brennpunkt« (Szillus 2012, 41f.) ist von Drogen, Gewalt, gefühllosem Sex und Kriminalität geprägt, und seine Darstellung geht unter positiver Aufnahme von bürgerlichen Ressentiments gegenüber prekären Lebensstilen und -räumen mit deren Idealisierung einher (Janitzki 2012, 304). Solche Bezüge sind laut Seeliger (2021, 27) als Rekurse auf »die Straße« als Ursprungsmythos des HipHop zu verstehen. Die Straße wird im Gangsta-Rap aber nicht nur romantisch verklärt, sondern angesichts ihrer Härte transportiert die Musik auch Melancholie (ebd.). Solche Widersprüche verweisen auf die »ambivalente Subjektkultur« (Dietrich/Seeliger 2013) des Gangsta-Rap, der sich im Spannungsfeld zwischen »Empowerment marginalisierter Gruppen und Affirmation gesellschaftlicher Dominanzverhältnisse« (Seeliger 2021, 207) befindet.

»Berlin-Rap«, der als regionale Erscheinungsform des deutschen Straßen- und Gangsta-Raps¹ zur Jahrtausendwende aufkam, war mit einer harten Straßenmentalität, rebellischer Unangepasstheit und »Asozialität« verbunden (Szillus 2012, 50ff.). Wichtige Figuren waren Künstler*innen des Labels *Aggro Berlin*, die mit frauenverachtenden, homophoben und gewaltverherrlichenden Texten provozierten, mit der Ablehnung von Arbeit kokettierten und humoristisch affizierten (ebd., 52ff.).

Die oben genannten Eigenschaften deutschen Gangsta-Raps – etwa der Maskulinismus oder die selbstbewusst verkörperte Authentizität der Straße – können mit Reckwitz (2017, 362f.) als »[s]ingularistische Gegenstrategien der Unterklasse« (ebd., 359) verstanden werden. Mittels einer »Authentizität der Straße, in der das Bemitleidenswerte sich ins Selbstbewusste umkehrt« (ebd., 363) singularisieren sich Vertreter*innen der Unterklasse in einer statusorientierten Weise selbst, die dem »muddling through« als dem »[D]urchbeißen[...] von Tag zu Tag« (ebd., 351) – sprich: dem mit Aufstiegshoffnungen verbundenen *Hustle* – verpflichtet ist.

Wie Singularität sozial produziert wird, wird im Folgenden beleuchtet, um im Anschluss die Singularitätsproduktion der Künstler analysieren zu können.

Der singularistische Imperativ der Spätmoderne

Die Singularität einer sozialen Einheit speist sich laut Reckwitz aus ihrer Eigenkomplexität. Diese beschreibt den Verflechtungszusammenhang von »Elementen oder Knotenpunkten, zwischen denen Relationen, Verknüpfungen und Wechselwirkungen existieren« (Reckwitz 2017, 52) und dessen Beschaffenheit als innere Dichte benannt wird, die der Indikator für Singularität ist. Soziale Entitäten, in denen sich Singularisierung ausdrückt, sind Objekte, Subjekte, Räume, Zeiten und Kollektive. In der Spätmoderne ist die Singularität zum Anspruch an Subjekte geworden, die sich häufig durch singuläre Objekte, Räume, Zeitlichkeiten und Kollektive singularisieren. Singuläre Objekte verfügen über ihre Funktionalität hinaus über eine affizierende Kulturbedeutung. Auch singuläre Räume entsenden Bedeutungen und schaffen Atmosphäre. Mit der Singularisierung der Zeit rückt das Erleben

1 Die Begriffe Straßen- und Gangstarap werden hier weitgehend synonym genutzt. Sie sind laut Szillus (2012, 41) nicht klar voneinander abgrenzbar.

des Moments in den Fokus und singuläre Kollektive weisen für Subjekte abseits eines Zwecks Eigenwert auf (ebd., 57–64).

Singularitäten existieren weder *a priori* noch endgültig, denn sie werden in sozialen Prozessen zu- oder abgesprochen (ebd., 66f.). Die Praktiken des *doing singularity* sind das Hervorbringen, Beobachten, Aneignen und Bewerten. Das Hervorbringen umfasst das Erschaffen, Arrangieren und Reframing, bei dem die Einheiten etwa mit narrativen oder ästhetischen Elementen verknüpft werden. Singularität muss im Zuge der Beobachtung aber auch als solche erkannt werden, was eine sozialisierte Sensibilität für Eigenkomplexität voraussetzt. Bei der Aneignung von Singularität handelt es sich um deren affektives Erleben. Die Valorisierung, sprich Bewertung, verleiht schließlich Singularitäten ihre soziale Realität (ebd., 64–71). Während Laien Valorisierungen v.a. auf Grundlage affektiven Erlebens vornehmen, zeichnen sich Expert*innenmeinungen durch Analysen der Eigenkomplexität aus. In der Spätmoderne diffundiert mit der Digitalisierung die Bewertungskompetenz, und so ist nicht nur Expert*innen vorbehalten Valorisierungsprozesse mitzugestalten (ebd., 165–169).

Auch wenn die Besonderung zum universellen Anspruch der *Gesellschaft der Singularitäten* geworden ist, hat der singularistische Lebensstil die neue Mittelklasse zur Heimat und ist vor allem in den *creative industries* überaus hegemonial. Hier geschieht in der Kulturalisierung des Selbst mittels ostentativer Selbstverwirklichung, Ästhetisierung des Alltags und der Kuration des Lebens eine Statusinvestition in das Prestige, mit der auch eine Kulturalisierung sozialer Ungleichheit stattfindet, in deren Zuge sich die Distinktion der neuen Mittelklasse von der Unterklasse und ihrer »Alltagslogik des *muddling through*« (ebd., 283) vollzieht (ebd., 273–308).

Methode

Untersucht wird die Singularität *BHZs* und *Pashanims* mit einer Dreisphären-Analyse nach Jannis Androutsopoulos, die mit dem theoretischen Rahmen harmoniert, da sich in den Sphären je unterschiedliche Singularisierungspraktiken abzeichnen. Die drei Sphären erfassen die »wesentlichen Subjektpositionen im popkulturellen Diskurs« (Androutsopoulos 2016, 175) – die künstlerische, journalistische und alltagsweltliche Perspektive – und sind nicht klar voneinander zu scheiden. Somit passt die Methode nicht nur zum Gegenstand der HipHop-Kultur, wo Grenzen zwischen Produzent*innen und

Rezipient*innen zunehmend verwischen (ebd., 174f.), sondern entspricht auch Reckwitz' Annahme dieser Diffusion in der Spätmoderne (Reckwitz 2017, 191).

In der primären Sphäre steht die *Hervorbringung* der Singularität des popkulturellen Produkts im Fokus. Obwohl diese ein weites Spektrum von Performanzen umfasst, entschieden wir den Fokus auf Songs und deren Videos, also die Kernprodukte der Künstler, zu legen. Da uns auf der Ebene der Hervorbringung Bezüge zu Topoi des Gangsta-Rap interessieren, wählten wir ein inspektives Vorgehen (Reinders 2016, 119). So wurde die Songauswahl aus am Forschungsstand informiertem Vorwissen, das uns half in den Songtexten relevante Bezüge zu erkennen, deduziert. Um Bewertungen der Songs als singulär in unsere Auswahl einzubeziehen, wählten wir mit *Hoodparadies* (BHZ) und *Shababs Botten* (Pashanim) je einen Song aus, der am Beginn der Hypes der Künstler auf deren erfolgreiche Singularisierung verwies sowie mit *Flasche Luft* (BHZ) und *Airwaves* (Pashanim) die meistgestreamten Songs, um auch kommerziellen Erfolg als Singularitätsindikator zu berücksichtigen². Die Texte wurden von der Songtextdatenbank GENIUS erhoben und zur besseren Lesbarkeit von Adlibs bereinigt (GENIUS o.J. a, b, c, d). Die Videos wurden auf Youtube eingesehen (BHZ 2016 & 2020; Pashanim 2019 & 2020).

In den übrigen Sphären werden die Singularisierungspraktiken des *Beobachtens*, *Aneignens* und *Bewertens* betrachtet. In der sekundären werden ausgehend von der medialen Diskussion relevante Bedeutungen herausgearbeitet. Hier werden vorrangig Beiträge der *Puls Musikanalyse*, einem Onlineformat des Bayerischen Rundfunks, analysiert, in dem der Musikjournalist Fridl Achten (2019) von ihm als solche valorisierte »Themen und Trends der Youtube-Musik-Bubble« bespricht. Zur Bearbeitung der Fragestellung eignet sich das Format, weil es sowohl Besprechungen *Pashanims* als auch *BHZs* bietet und Achten in diesem die Knotenpunkte darlegt, die seinen Beobachtungen nach die singularitätsbegründende Eigenkomplexität der Künstler*innen konstituieren, ohne die affektive Dimension zu unterschlagen. Um auch Material zu berücksichtigen, das sich *Pashanim* und *BHZ* dezidiert als Künstlern der *New Wave* widmet, ist in der sekundären Sphäre zudem eine Folge des Podcasts von Falk Schacht und Jule Wasabi, zweier Vertreter*innen des »klassischen« Deutschrapp-Journalismus, Analysegegenstand. Um Bewertungen des Feuilletons zu berücksichtigen, wird ein WELT-Artikel von Dennis Sand über

2 *Flasche Luft* hat ca. 39,9 Mio. Spotify-Streams und *Airwaves* ca. 118,4 Mio. (Stand 23.12.2021).

Pashanim analysiert. Eine äquivalente Analyse der feuilletonistischen Besprechung *BHZs* konnte, da unsere Recherchen keinen entsprechenden Text ermitteln konnten, nicht stattfinden.

Die tertiäre Sphäre fokussiert auf Bewertungen privater Rezipient*innen. Unserer Analyse liegen die 100 ersten »Top-Kommentare« unter den Videos zugrunde, die wir am 23.08.2021 als Screenshots erhoben. Das Sampling verfügt wegen des algorithmischen Rankings unweigerlich über einen *digital bias* zugunsten von durch Youtube privilegierten Kommentaren (Marres 2015, 655). Kommentare, welche die Songs auf unspezifische Weise valorisieren, indem sie lediglich deren affizierende Wirkung feststellen oder als ludische Anschlusspraktiken dienen, mit denen sich User*innen etwa durch Memes selbst singularisieren, wurden nicht berücksichtigt. Die Fallauswahl und Analyse hat aus unseren spezifischen Situierungen heraus stattgefunden und ging mit *Beobachtungen*, *Aneignungen* und *Bewertungen* der Fälle einher. Das produzierte Wissen ist somit nicht nur situiert (Haraway 1988), sondern unweigerlich auch mit Singularisierungsprozessen verwoben.

»Wir lungern auf Straße, aber wir sind keine Gangster«

Die Gruppe *BHZ* besteht aus den Rappern *Longus Mongus*, *Ion Miles*, *Dead Dawg*, *Monk* und *Big Pat* sowie den Producern *MotB* und *Samy*. Einer der ersten Songs, der 2016 Aufmerksamkeit generierte, ist *Hoodparadies*, in dem *BHZ* thematisieren, »wie wir leben«. Die beschriebene »Straße« Schönebergs ist für *BHZ* in die Herstellung einer lokalen Identität verwoben: »BHZ, hier hat die Scheiße begon'n«. Sie verweisen darauf, dass die Gegend sie verbinde, ihre Musik »über Zeiten geformt« habe und dass sie sich nicht vorstellen könnten, ihr »Hoodparadies« zu verlassen. Das Video und der Text referenzieren singuläre Orte wie die »Church«, deren Treppen als wichtiger Treffpunkt dargestellt werden. Auch Gastronomiebetriebe, Kioske, Parks und Spielplätze werden in die Singularisierung des hedonistischen Lebensstils verwoben, der das alltägliche Chillen »mit den Homies« – dem Video nach scheinen zur Entourage dabei nicht nur Männer zu gehören –, den gemeinsamen Konsum von berauschenden Substanzen oder die spontane Musikproduktion umfasst und in dem sich *BHZ* unbeschwert treiben lassen:

ich lasse Augustiner Helle in mein'm Magen verschwinden/Kauf' mir Wodka, Mische, Kippen und vernicht' sie am Winni/Finde viele Leute, die ich gar

nicht suche, doch immer wieder die gleiche Leier/Denn die Gegend verbindet/Geh' zu Max hoch, nehm' ein'n Part auf/Da raus, ich muss pissen, gelbe Strahlen gegen Nahkauf/Verprasse meinen Einsatz bei Kaisers, der Lifestyle ist Highlife/Späti, Turn-up und dann bye-bye

Die Narrationen vermitteln eine DIY-Attitüde, Spontaneität und Genügsamkeit, die mit dem Anspruch der »Realness« des dargestellten Lebensstils verwoben sind und aus denen sich ein Anspruch der Überlegenheit BHZs ableitet.

Die Farbdramaturgie des Videos transportiert ein behagliches Gefühl und unterstreicht wie der Boom-Bap-Beat die textlich erzeugte Atmosphäre. Einzelne Textstellen vermitteln Nostalgie, wenn der Wandel Schönebergs erwähnt wird. Kontrastiert wird das »Highlife«, dessen Kulisse zwar die »Straße« ist, deren Beschreibung aber weitgehend ohne Bezüge zu kriminellen Handlungen in der Gegenwart auskommt, mit einer negativ besetzten Vergangenheit. In dieser sei Geld »von A nach B« geschoben und die Zeit mit Taschendieben und Prügeleien verbracht worden. Solche distanzierten Kriminalitätsbezüge fließen ebenso wie Verweise auf Prekarität im Viertel als distinguierende Straßenhärte in BHZs Singularität ein: »Jeder macht hier Cash, wenn er mit Haze dealt/Du kommst aus Mitte, ich sag' dir, ich scheiß drauf/Denn Schöneberg reicht vom Pallas bis zum Altbau«³.

Während *Hoodparadies* Einblicke in BHZs Alltag bietet, geht es in *Flasche Luft* um durchzechte Nächte. Namensgebend ist der Pfefferminzlikör eines Berliner Spirituosenherstellers, der als singularisiertes Objekt mit einer hedonistischen Narration aufgeladen wird: dem »Lungern auf Straße« und dem »Steilgang mit den Brüdern und den Schwestern«. Wieder sind Straßenzüge, Kioske, Parkbänke oder Kneipen Knotenpunkte des Lifestyles, in den auch Alkohol und andere Substanzen textlich eingefügt werden. Das Video zeigt, wie die Gruppe in der Bahn raucht und mit Bier spritzt, was statt Bedrohlichkeit eine alberne Unbeschwertheit vermittelt. So deutet sich eine Abgrenzung vom Gangster bei gleichzeitiger Beanspruchung einer authentischen Straßenidentität an, die in der Hook explizit wird: »Wir lungern auf Straße, aber wir sind keine Gangster«. Die Straße wird als vertrautes Terrain angesprochen (»Alle woll'n Taş, Berlin, das ist meine Stadt«⁴), in welchem sich BHZ aber anders bewegen als die Figur des Gangsters: Während ihr Bezug zur Straße vor allem

3 Pallasseum (ugs. *Pallas*): Sozialbausiedlung in Schöneberg

4 Taş: ugs. Crack/Kokain.

darin besteht, dass sie die Eckkneipe mit dem Kiosk verbindet und Hinterhöfe nicht dem Drogenverkauf, sondern deren Konsum dienen, machen sich BHZ über die lokale Verbundenheit mit dem Hustler gemein: »Alles so gut in der Hood, ja, hier bleib' ich/Jeder macht sein Geld, niemand wird hier geizig«.

Die Hoffnung, »dass sich nichts verändert«, ist in *Flasche Luft* ein wiederkehrendes Mantra und tritt auf melancholische Weise in Spannung mit der erklärten Positivität. An jene schließen sowohl Nostalgie als auch ein humoristisch vorgetragenes Unbehagen mit dem Erwachsenwerden und damit verbundenen Versuchen, Exzesse zu begrenzen, sowie eine zwanghafte Sorge etwas zu verpassen an:

Jeder kriegt, was er verdient, habe jeden Tag 'n Kater/Früher hatt' ich kein'n, weil ich eh gar kein'n Schlaf hatt'/Freitag ging es steil und bis Sonntag auf 'ner After/Heute geht es anders, bin erwachsen, nein, ich weiß, ich bin schon lange noch nicht dreißig/Chill' mit meinen Brüdern, essen Pilze, kriegen Lachkicks/Bruder quitted Kiffen, raucht nur Haschisch/Nie wieder was verpassen wegen Nachtschicht

Das im Text mitschwingende, aber überspielte Unbehagen wird von dem melancholischen Beat gestützt, und auch psychedelische Effekte im Video tragen dazu bei, die Zerrissenheit zu verdeutlichen. »Die Straße« bleibt indes vor allem Bezugspunkt des hedonistischen Lebensstils, in dessen Authentifizierung in der Vergangenheit liegende Kleinkriminalität und die Präsenz von Prekarität im Viertel verwoben werden, ohne dass BHZ von sich behaupten, Gangster zu sein.

»Einfach mal nicht Straßenrap nach Schema F«

Die *Puls Musikanalyse* widmet sich BHZ mit zwei Videos. Im ersten konstatiert Achten 2019 ihren Hype und valorisiert die Gruppe in der Argumentation dafür, dass »Deutschrapp sie gerade dringend braucht«. Neben den Livequalitäten, dem »Gang-Spirit« und der Verbundenheit zu »ihre[r] Hood«, hebt Achten BHZs Gentrifizierungskritik in *Hoodparadies* hervor. Auch die Diversität der Beats stellt er als Aspekt ihrer Eigenkomplexität heraus und betont, dass BHZ auch »richtig assi« sein könnten. Schließlich finden BHZs DIY-Attitüde und ihr komplexes Verhältnis zum Zeitgeist Erwähnung: »Sie sind gleichzeitig super aus der Zeit gefallen und super aktuell«, etwa wenn sie in Zeiten des Musikstreamings im Verteilen von Tapes ihr Bewusstsein für HipHop-

Tradition bewiesen. Von dem »Retro-Rucksack-Realkeeper« würden sich *BHZ* dabei durch die Lockerheit abheben, mit der sie verschiedene Bezüge auf authentische Weise zu etwas Eigenem verwebten. Ihre innere Dichte wird durch Achten explizit valorisiert: »Viele verschiedene Einflüsse« machten »eigentlich alles möglich« und würden dazu beitragen, dass *BHZ* nie voll greifbar seien: »Einfach mal nicht Strassenrap nach Schema F«.

Der verstetigte Erfolg *BHZs* und ihr neues Album sind Achten 2021 ein zweites Video wert, in dem u.a. mit den Livequalitäten und der stilistischen Vielfalt Zuschreibungen aus dem ersten Video aufgegriffen werden. Zudem hätten *BHZ* »immer noch Durscht«, was nicht nur als Verweis auf ihren ostentativen Hedonismus, sondern auch als eine Valorisierung des ungebrochenen Schaffensdranges als Teil von *BHZs* DIY-Ethik verstanden werden kann. Diese ist mit einer von Achten suggerierten Bodenständigkeit verwoben, in der »niemand sich die Taschen voll« mache, sondern *BHZ* ihre Einnahmen in ihre Professionalisierung investierten, aber indes nie Erfolg, sondern stets die Musik im Vordergrund stehe. Auch Solo-Releases einzelner *BHZ*-Mitglieder wirkten für Achten nicht so, als wolle sich jemand in den Vordergrund rappen, weswegen er »Nur mit der Crew« als Motto ausruft und abermals den »Gang-Spirit« als Erfolgsfundament singularisiert. Achten attestiert *BHZ* auch, den »neuen Rap-Zeitgeist« zu verkörpern: »Rumhängen am Späti, Bierchen und Rotkäppchen trinken, Buffen, Insta-Stories machen«. *BHZ* fingen auch in den Veröffentlichungen nach *Flasche Luft* den »Corona-Sommer-Vibe« ein und vermittelten eine »Aufbruchstimmung«, während sie bei aller Verherrlichung des Exzesses dessen Sinnlosigkeit nicht verhehlten.

Diese Nachdenklichkeit thematisieren auch Schacht und Wasabi als gemeinsame Eigenschaft der *New Wave*. Schacht führt diese auf die vermeintliche sozialstrukturelle Positionierung der Künstler*innen zurück:

mehrheitlich hat man schon den Eindruck, dass es Mittelschicht, wenn nicht sogar teilweise ein bisschen besser situiert ist [...], dass es diesen Lifestyle prägt zwischen: »Was mache ich in meinem Leben? Was mache ich hier [...]?« (Schacht/Wasabi 2021)

Auch die von Wasabi herausgestellte offene Freundlichkeit der *New Wave* geht für Schacht auf den sozialen Hintergrund zurück, so wie sich die Aggressivität des Gangsta- und Straßenrap aus prekären Lebensbedingungen ableite. Den Lokalpatriotismus, der im Gegensatz zum früheren Berlin-Rap inklusiv sei, versteht Wasabi dementsprechend als »stilistisches Element«. Der Lebensstil der *New Wave*, den Schacht im Anschluss an Julius Krämer (2021)

mit »Crewlife, Spätis und Wake&Bake« bezeichnet, wohne zwar auch dem Straßen- und Gangsta-Rap inne, wird von Schacht hinsichtlich der *New Wave* aber als »Zeitvertreib« der Mittelschichtsjugend und »romantisierte Wohlstandsverwahrlosung« entvalorisiert (Schacht/Wasabi 2021).

Während Achten *BHZ* als interessanten Straßenrap bezeichnet, grenzt Schacht die gesamte *New Wave* von diesem ab. Diese Spannung mag selbst einen Beitrag zur singularitätsbegründenden Eigenkomplexität leisten. Sie setzt sich darüber hinaus aber vor allem aus der beobachteten Varietät und der daraus sich ableitenden Ungreifbarkeit *BHZs*, die das affektive Potenzial zu überraschen enthält, sowie auch identifikativen Knotenpunkten zusammen, die mittels des singularisierten Gang- und DIY-Spirits und einer wegen des vermittelten Lebensstils beobachteten Zeitgeistigkeit affektiv angeeignet wird.

»Lieber n realer Grinsemann, als n fakeass G.«

In den Kommentaren zu *Hoodparadies* wird vor allem auf die Authentizität, Realness und den Charme *BHZs* Bezug genommen. Dabei wird der Song vor allem über seine vermeintliche Differenz zum Gangsta-Rap valorisiert: »Lieber n realer Grinsemann, als n fakeass G.«. Auf den Text, in dem *BHZ* den Konsum von Cannabis auf dem Spielplatz von der Abwesenheit von Kindern abhängig machen, wird humoristisch, aber auch respektvoll Bezug genommen: »Sehr verantwortungsvolle Jungs, rauchen ihren Blunt in Abwesenheit von Kindern«. In einer Bezeichnung *BHZs* als »Die Pfefferkörner des Raps« wird jene implizite Abgrenzung vom Gangster noch deutlicher, denn die referenzierten Nachwuchsdetektiv*innen handeln auch in der Grenzüberschreitung stets verantwortungsbewusst. Durch den Vergleich werden zudem Gruppenzusammenhalt, jugendliche Unbeschwertheit und Leidenschaft valorisiert. Anerkennend zitierte Punchlines in den Kommentaren valorisieren darüber hinaus die textliche Raffinesse und *BHZs* Humor sowie eine harmonische Diversität, die sich aus den verschiedenen Stimmen, Flows, individuellen Texten und in den Videos zu sehenden Persönlichkeiten der Crew speist.

In den Kommentaren zu *Flasche Luft* zeichnen sich weitere Knotenpunkte der Eigenkomplexität ab. Viele User*innen affiziert die Kombination aus guter Produktion und Video: »Selten so ein Brett gehört und die Kameraführung, diese Einschnitte, einfach Bombe«. Auch die »Baba Stimmung« von *Flasche Luft* wird hervorgehoben. Der Song eigne sich nicht nur zur Rausch-

untermalung, sondern wecke dazu nostalgische Gefühle: »So als würde ich nen guten Freund nach langer Zeit wiedersehen, jedes mal wenn ich diesen Banger höre«. Auch Sehnsüchte nach dem Ende der Pandemie finden sich in den Kommentaren zu dem Video, das 2020 während des ersten Lockdowns erschien und einen Abend vor Corona zeigt: »Bruder, Quarantäne vorbei, mit den Jungs treffen, ein fetten Bubatz zu diesem Lied smoken. Mein Lebensziel im Moment.«

Die Aneignung *BHZs* in der tertiären Sphäre findet vor dem Hintergrund des affizierenden Potenzials ihrer Eigenkomplexität statt. Diese setzt sich aus als authentisch bewerteten, ohne gekünstelte Selbstinszenierungen als Gangster auskommenden Verkörperungen der Straße, der Diversität, dem charmanten Humor und der sympathischen Nahbarkeit der Mitglieder sowie qualitativ hochwertigen und professionellen Produktionen, bei gleichzeitiger Hypostasierung juveniler Leidenschaft und eines unbeschwerten Lebensstils zusammen. Aus diesem komplexen Geflecht gehen nicht zuletzt Stimmungen hervor, die im Zusammenspiel mit Sehnsüchten der Hörer*innen die Gegenwärtigkeit der Musik und Valorisierungen *BHZs* als Hoffnungsträger begründen.

»Original Berliner Boys, nein, wir sind nicht wie du«

Pashanim ist Teil des Kollektivs *Playboys Mafia* und hatte mit *Shababs botten*⁵ im Sommer 2019 seinen ersten Hit. In dem Song, dessen Trap-Beat düster und reduziert ist, präsentiert *Pashanim* sich und seine *Shababs* als Hustler und beschreibt den Alltag der migrantisierten Jugendlichen in Kreuzberg als von Kriminalität, dem Umgang mit Drogen und Stress mit der Polizei geprägt: »Shababs botten, grüne Augen, braune Locken/Tn's rocken, halbe Kiste, wenn wir shoppen«. Statt klassischem Storytelling findet eine Aneinanderreihung von Marken, Gedanken und Situationen statt: »Müşteri schreiben mir, 'Komm vorbei/Und alle paar Monate flieg' ich Türkei/Ich ess' ein'n Adana oder auch zwei/RB hat Katana an seinem Bein«⁶. Schlagwortartig stellt er Assoziationen zum Drogenverkauf, seiner Verbundenheit zur Türkei und ihrer Kulinarik her und bietet einen Einblick in den Alltag seiner Crew.

5 Shabab (arab.: Jugend); botten: wegrennen.

6 Müşteri (türk.: Kunde); RB 030: Mitglied der *Playboys Mafia*; Katana: japan. Schwert.

Pashanim produziert seine lokale Authentizität als Kreuzberger durch bildliche und textliche Verweise, etwa auf die Endung der ehemaligen Postleitzahl »61«. In *Shababs botten* homogenisiert er die Menschen im Viertel als Drogenkonsument*innen und potenzielle Kundschaft: »Halbe Kiste im Toyota gebunkert/61, keiner sober, nur Kundschaft/Neue Ringe, neue Ice/61 grade heiß«⁷. *Pashanim* *boastet* mit Schmuck und kokettiert zudem damit, sich am angeblichen Drogenkonsum von Sarrazins Sohn zu bereichern: »An Sarrazin will ich verdien'n, bin in Berlin/Sein Sohn holt jede Woche Tilidin«. Er greift damit das Label des »kriminellen« Migranten auf, welches Sarrazin insbesondere als türkeistämmig Migrantisierten anheftete.

Seine Lifestyle-Inszenierung ist durch die Kuration von Marken bestimmt, die er durch Namedropping in seine Alltagsbeschreibungen einfügt. Neben *Prada* werden insbesondere *Nike TNs* und das türkische *Saka-Wasser* als Objekte des Alltags singularisiert. *TNs* etwa werden narrativ zu Fluchtwerkzeugen kulturalisiert und so Teil der kompositorischen Singularisierung *Pashanims* (Reckwitz 2017, 294). Andere Zeilen deuten auf Affären hin und inszenieren *Pashanim* als Playboy. Im textnahen Video erinnert vieles an Inszenierungen des Gangsta-Rap: An Straßenschildern werden Klimmzüge trainiert, eine Gruppe überwiegend junger Männer präsentiert sich mit Berlin-Flagge an einer Straßenecke, aus der Froschperspektive werden Stinkefinger sowie mit Händen angedeutete Schüsse eingefangen, und es werden Geldscheine, das Verschütten von Getränken sowie der Transport und Konsum von Cannabis gezeigt.

Airwaves unterscheidet sich wegen des House-Beats in der Stimmung von *Shababs botten*. Auch hier werden aber Alltagsfragmente geteilt. *Pashanim* nutzt Objekte, wie die titelgebenden Kaugummis oder einen pinken *Kymco-Roller* zur kurativen Singularisierung. Neben den stets wiederkehrenden *Tns* und dem *Saka-Wasser* wird auch seine Frisur zu seinem Markenzeichen: »Fasson tief und hinten lang, Canım, das trägt man einfach so«⁸. Ferner handelt der Song vom »Packs abpacken«, und Bezüge zur Kriminalität werden teils mit popkulturellen Referenzen humoristisch inszeniert: »Hallo, ich bin's«, am Handy red' ich wie bei Sims«⁹. Solche Zeilen reihen sich in Narrationen unbeschwerten Zeitvertreibs ein: »Ball hochhalten mit Shabab

7 Ice: Diamantschmuck.

8 Canım (türk.: Liebling).

9 *Pashanim* deutet an, wegen polizeilicher Telefonüberwachung eine Fantasiesprache zu sprechen, wie die Charaktere im Videospiel *Sims*.

und Leute grüßen nebenbei«. Aufgrund dieses ungezwungenen Alltags besteht für *Pashanim* auch kein Anlass, früh aufzustehen: »Jugendstil-Fassaden, hohe Decken, Treppenhäuser schön/Schlaf' zehn Stunden Minimum, daran könnt ich mich gewöhnen«. Anders als bei Vertreter*innen des Gangsta-Rap (wie *B-Tight*, Szillus 2012, 54f.) ist nicht die Sozialbausiedlung, sondern der ästhetisierte Altbau die Kulisse des hier selbstgewählten Müßiggangs.

Auch die »Gefährlichkeit« Kreuzbergs und daraus resultierende Erfahrungen rassistischer Polizeikontrollen werden wieder in *Pashanims* Singularisierungsstrategie aufgenommen. Er gibt sich polizeibekannt, und um die Härte seines Kiezes zu verdeutlichen, bedient er sich des Vergleiches mit der singulären *Bronx* (»Tahos wissen, kenn'n die Songs, 61, Berlin-Bronx«¹⁰), die als Ursprung des HipHop (Seeliger 2021, 16) und besonders »gefährlich« gilt. Er verdichtet die Gefahr mit Verweisen auf seine Gang: »Du denkst, du wirst überfall'n, wenn du ein'n von uns siehst«. Die mit diesem Straßen-Lifestyle verwobene Identifizierung als authentischer Berliner, die ihn als Mitglied eines singulären Kollektivs ausweist, führt in der Hook ferner zur Abgrenzung: »Original Berliner Boys, nein, wir sind nicht wie du«.

Im Video wird vor allem der unbeschwerte Alltag bildlich hervorgehoben: Junge Männer und Frauen verbringen ihre Zeit als Crew, tanzen ausgelassen, halten Bälle hoch und fahren Roller. Die singularisierten Objekte sowie Jugendstilfassaden werden gezeigt, und anders als entsprechende Textzeilen vermittelt das Video keine Gefährlichkeit, sondern es produziert im Zusammenspiel mit dem House-Beat den Eindruck jugendlicher Unbeschwertheit.

Die in der primären Sphäre produzierte Eigenkomplexität *Pashanims* besteht in ihrer Basis also aus genretypischen Referenzen auf Symbole postmigrantischer Urbanität, kriminelle Praktiken und auf die Singularität des eigenen Kiezes als gefährlicher Sozialraum. Sie verdichtet sich durch ungewöhnliche, teils schlagwortartig vorgetragene popkulturelle Referenzen, Ästhetisierungen des unbeschwerten Alltags sowie durch damit einhergehende selbstbewusste Singularisierungen von Objekten. Nicht zuletzt wird die Eigenkomplexität auch durch die Varietät der Beats verdichtet, die im emergenten Zusammenspiel mit anderen Faktoren affizieren.

10 Tahos: Polizei.

Die Verbindung von »Straßenrap und Arthouse«

In der sekundären Sphäre wird *Pashanim* als »Deutschrapp-Nachwuchshoffnung« (Sand 2021) valorisiert. Ein Moment der dafür nötigen Spannung erhält er durch die Identifikation eines »Prinzip[s] der Verknappung« (ebd.). Er biete nur wenig private Einblicke, die aber genug Projektionsflächen für Feuilleton, Fans und die Deutschrapp-Szene bieten würden und stark ästhetisiert seien (ebd.). Ferner wird *Pashanim* für seine Vielseitigkeit singularisiert. So werden seine Tätigkeiten als Regisseur mit stimmigen DIY-Videos, sein Interesse am Kino und seine Mitarbeiten an Videos bekannter Künstler*innen valorisiert (Achten 2020). Seinen Songs wird zudem eine Vielzahl unterschiedlicher Stimmungen zugeschrieben: Er könne Eindrücke eines »schönen Alltags« (Achten et al. 2021), aber auch melancholische Atmosphäre schaffen (Achten 2020).

Der Fokus der Beiträge liegt auf *Pashanims* Lifestyle und der Stimmung der Produktionen: »Er konstruiert mit jedem Song, mit jedem Video, mit jeder Instagram-Story [...] eine ganz eigene, eine in sich geschlossene, aber hochgradig ästhetisierte Welt, in der alles, ja, wirklich alles, ineinandergreift« (Sand 2021). Während sich Jugendliche repräsentiert fühlen, stelle die Ästhetik für die Urbanität und Juvenilität idealisierenden Subjekte der neuen Mittelklasse (Reckwitz 2017, 337) eine Projektionsfläche für deren Nostalgie dar:

Eigene Crew. Eigener Slang. Eigener Style. Eigene Codes. Eigene Neologismen. Down with the Shababs. Das sind die stylischen Kids, von denen jeder hängen geliebene »Vice«-Freelancer einmal träumte Teil zu sein. (Sand 2021)

Die *Pashanim* zugeschriebene Harmonisierung von »Straßenrap und Arthouse« führt zu seiner Valorisierung als »eigenständig und deshalb voll interessant« (Achten 2020). So konstatiert Achten: »Ohne Gangster-BlaBla [!] erzählt er authentisch vom Packs drücken, weiß aber auch was das Centre Pompidou ist« (ebd.). Diese Singularisierung über die authentische Verknüpfung von Kunst und Straße geschieht auch *ex negativo*. Im Kontrast zu Yung Hurn, Haiyti und UFO361 »wirkt seine Performance nicht wie ein kunstakademisches Abschlussprojekt, sondern behält den Anschein der Streetkredibilität« (Sand 2021).

Die Valorisierung seiner Straßenkredibilität findet in den Rezensionen auch aufgrund der Diskussionen von Gerüchten über die Erpressung *Pashanims* von »Mitgliedern einer Großfamilie« (ebd.) statt. Sand erkennt auch im

Umgang mit diesen seine Verknappungsstrategie zur Herstellung von Projektionsflächen und »Gossip-Potenzial«.

Pashanims Straßenkreditabilität ist dabei umstritten. Schachts Abgrenzung der *New Wave* vom Straßenrap (s.o.) betreffen in ihrer Allgemeinheit auch *Pashanim* und zielen in der Thematisierung des Boastings mit mittelständischen Insignien wie Altbauwohnungen konkret auf ihn ab (Schacht/Wasabi 2021). Als interessantheitskonstituierende Spannung taugt aber auch die Diskussion über die Authentizität seiner Straßenkreditabilität. In der Verknappungsstrategie als *Hervorbringung* von Leerstellen wird die projektive Verdichtung der Eigenkomplexität *Pashanims* durch Rezipient*innen begünstigt. Wo seine Verkörperung der Straße als authentisch angeeignet wird, bildet die Verknüpfung mit Identifikationen *Pashanims* als künstlerisch und multitalentiert das Grundmuster seiner Eigenkomplexität, das durch die *Beobachtung* und *Aneignung* als singulär bewerteter Kollektive, Räume, Praktiken und Sprechweisen verdichtet wird und in dem sich sein Potenzial zu affizieren entwickelt.

»[O]hne Rolex und Benz«

In der tertiären Sphäre zeigt sich, dass viele Youtube-Kommentare zu *Shababs botten* auf Türkisch verfasst wurden. In den für uns auswertbaren deutschsprachigen Kommentaren wird *Pashanim* v.a. hinsichtlich des »individuellen Vibe[s]« singularisiert und angeeignet: »Pasha und seine Jungs sind ein neues Lebensgefühl ich will mit meinen Freunden die nicht existieren vor Blocks chillen« (*Airwaves*). Es findet dabei kein ernsthaftes Aufgreifen der dargestellten Kriminalität, sondern lediglich eine humoristische Thematisierung des Cannabispäckchens im *Shababs botten*-Video statt: »Warum nehmen die ihr grünes Kopfkissen überall mit?«. Ein viel gelikter Kommentar beschreibt die Akteur*innen des Videos konträr zum Gangsterimage: »Die sehen alle einfach aus wie die Kinder in französischen Schulbüchern aus der 7. Klasse« (*Airwaves*). Auch wird *Pashanim* valorisiert, weil er keine für Gangsta-Rap typischen Prahlereien betreibe (»ganz ohne Fäkalsprache, ohne Rolex und Benz«) und sich stattdessen auf originelle Weise singularisiere: »Ganz Deutschrap: ich trag ne ROLEX mit ICE/CANO: Rappt über Kaugummi«¹¹ (*Airwaves*).

Die Aussagen geben, wie das aus ihnen hervortretende Potenzial von *Pashanims* Performanzen, zu Memes verarbeitet zu werden, Aufschluss über die

11 Cano: *Pashanims* bürgerlicher Vorname ist Can.

Knotenpunkte seiner affizierenden Eigenkomplexität. Diese münden in seine Singularisierung als »Hoffnung für Deutschap«.

Der singularistische Straßenlifestyle der *New Wave*

Die Valorisierung *BHZs* und *Pashanims* als originell und neuartig, die schon in der Zuordnung zur *New Wave* stattfindet, spitzt sich in deren Bezeichnung als »Hoffnung« für Deutschap zu. Gemeinsame Knotenpunkte der inneren Dichte in der sekundären und tertiären Sphäre sind mit Valorisierungen der Authentizität, der Vielseitigkeit, des DIY-Ethos und der von ihrem kulturalisierten Alltag ausgestrahlten »Vibes« auch Ideale des singularistischen Lebensstils. Während die Vielseitigkeitsvalorisierung *BHZs* vor allem auf die Diversität der Mitglieder des singulären Kollektivs und musikalische Varietät abzielt, fallen bei *Pashanim* insbesondere die Vielzahl popkultureller und alltagsweltlicher Referenzen sowie sein Vermögen, mannigfaltige »Vibes« zu kreieren, ins Gewicht. Und ist es bei *BHZ* der trotz Professionalisierung ungebrochene kreative Schaffensdrang, der valorisiert wird, ist es bei *Pashanim* vor allem die Charakterisierung als künstlerisches Multitalent – eine Eigenschaft des konvertiblen Stars, der sich laut Reckwitz (2014, 239ff.) kontinuierlich transformiert, um stets auf neue Weise zu affizieren. Die »Vibes«, verstanden als Affizierung, welche die Rezipient*innen der tertiären Sphäre erfahren, ergeben sich dabei auch aus den differenziellen Autosingularisierungen der Künstler, welche anhand der Verknüpfung von Objekten, Orten, Kollektiven, Temporalitäten und Räumen in der Kuratierung eines Lebensstils vorgenommen werden (Reckwitz 2017, 37–41 & 295). Die Frage nach den Knotenpunkten der Eigenkomplexitäten berührt dabei das Verhältnis der *New Wave* zum früheren deutschen Gangsta-Rap.

Mit *Hoodparadies* schließen *BHZ* an Traditionen des *Toasting-Raps* an, die wie *Sidos Song Steig ein* Stadtteilbeschreibungen leisten (Janitzki 2012, 300). Sowohl Kriminalität als auch Prekarität im Viertel werden textlich verarbeitet und daraus eine »lokale Macht« (Janitzki 2012, 305) abgeleitet, mit der *BHZ* sich bei ostentativer Distinktion von anderen Vierteln identifizieren. Anders als z.B. bei der Darstellung von *B-Tights* Alltag im Märkischen Viertel, in dem das Kiffen und »Rumhängen« auf der Straße mit Straftaten und ernsthaften Geldproblemen einhergeht (ebd., 302), werden Bezüge zur Kriminalität und die spärlichen Referenzen auf Prekarität retrospektiv oder aus einer Beobachterperspektive hergestellt. Die Straße Schönebergs ist für *BHZ* in

erster Linie singulärer Ort des ästhetisierten Alltages und des zwar nicht sorglosen, aber weniger prekären »Rumhängens« mit der singularisierten Crew. So ist nicht verwunderlich, dass sich das Motiv des Gangsta-Rap, die Hood verlassen zu wollen und den sozialen Aufstieg zu realisieren, bei BHZ nicht findet. Anders als etwa *G-Hot*, dessen Proklamation, »nie wieder U- oder S-Bahn« (Sido/G-Hot 2014) zu fahren, symbolisch für die Ambitionen von Gangsta-Rapper*innen steht, prekären Verhältnissen zu entinnen, romantisieren BHZ berauschte S-Bahnfahrten und beteuern, in ihrer Hood bleiben zu wollen. Die Straßenbezüge erscheinen so als Stilmittel zur Authentifizierung der Szenezugehörigkeit und eignen sich zur Distinktion von zugezogenen studentischen und kreativen Milieus, deren hedonistische Lebensführung eine ähnliche Freizeitgestaltung nahelegt.

Obwohl BHZ Drogen, Kriminalität und Prekarität thematisieren, werden sie in der tertiären Sphäre gerade dafür valorisiert, keine »fakeass G[s]«, sondern authentisch nonchalant zu sein. BHZ sprechen in *Flasche Luft* auch offen aus, keine Gangster zu sein. Dabei handelt es sich aber nicht um eine im Straßenrap bekannte Abgrenzung von der Figur des Gangsters »als Kritik an mangelnder Authentizität und Kunstfertigkeit zur Stabilisierung der Szenelosung vom ›Keepin it real‹«, wie Leibnitz und Dietrich (2012, 343) sie herausarbeiten, oder eine durch Szillus (2012, 56) in *Sidos Straßenjunge* identifizierte Proklamation, nur der Unterschicht die Stimme leihen zu wollen. Vielmehr zeigt sich, dass BHZ den Straßenmythos aufgreifen, aktualisieren und vor dem Hintergrund eines neuen, authentisch vertretenen Rapzeitgeistes – »Rumhängen am Späti« (Achten 2021) – neu kontextualisieren (Klein/Friedrich 2003, 197) und ihren Straßen-Lifestyle in Abgrenzung von der Figur des Gangsters singularisieren.

Auch bei *Pashanim* ist, wie im Gangsta-Rap, die »Stadt oder präziser das Viertel [...] eine maßgebliche Referenz zur Legitimation der Sprecherposition« (Dietrich 2012, 226) und als singulärer Raum in seine Singularisierung verwoben. Er zeichnet ein bedrohliches Bild Kreuzbergs, und statt sich wie BHZ von dieser abzugrenzen, reframt er die Figur des Gangsters als »24-Stunden-Hustler, bei dem zwischen Arbeit und Freizeit nicht mehr getrennt werden kann« (ebd., 225), denn der *Hustle* scheint bei ihm nicht primär hart. Im Gegenteil erhält er durch das Aufgehen im lockeren Lifestyle eine leichte Beiläufigkeit, obwohl Drogendeals und Polizeimaßnahmen zentrale Aspekte der Text- und Bilderwelten darstellen.

Eine Parallele zum Gangsta-Rap ist bei *Pashanim* eine empowernde Identitätspolitik, die durch Thematisierung der sozialen Position migrationsgesell-

schaftliche Repräsentationsregime anführt (vgl. Böder/Karabulut 2017, 280f.). Diese findet in der Erzählung des angeblichen Drogenverkaufs an Sarrazins Sohn ihren Höhepunkt. *Pashanim* erscheint hier wie der Gangsta-Rapper als »Subjekt, das sich bemüht, sich alle Stereotype vom kriminellen und asozialen ›Ausländer‹ anzueignen« (Dietrich 2012, 231). Diese Auseinandersetzung wird in der sekundären Sphäre nicht explizit valorisiert. Keine Erwähnung findet zudem, dass seine Texte viele türkische und arabische Begriffe enthalten. Zwar wird der »eigene Slang« von Sand (2021) als Teil des Lifestyles valorisiert, allerdings nicht weiter aufgeschlüsselt, was darauf hinweisen könnte, dass Rapper*innen wie *Haftbefehl* einer solchen Sprache bereits zu Sichtbarkeit verholfen haben (Böder/Karabulut 2017, 279). Dass die Kommentarspalte von *Shababs botten* als Raum angeeignet wird, in welchem Türkisch gesprochen werden kann, verweist in der tertiären Sphäre auf das Potenzial *Pashanim*s zur Identifikationsfigur für türkischsprachige Rezipient*innen.

Pashanim wird zwar für seine Straßenkredibilität valorisiert, zugleich werden aber Differenzierungen zu Gangsta-Rapper*innen vorgenommen: »[O]hne Gangster-BlaBla [!] erzählt er authentisch vom Packs drücken« (Achten 2020). Die Paradoxie solcher Aussagen legt nahe, dass sie unter Abstraktion vom Inhalt und bei Privilegierung der Stimmungen sowie im (vermeintlichen) Kontrast zu bestimmten Charakteristika des Gangsta-Rap gemacht wurden. So tritt Sexismus bei *Pashanim*, aber auch bei *BHZ*, weniger offen zutage. Anders als im Gangsta-Rap, in dem Frauen meist als (Sex-)Objekte auftauchen, sind sie, wenn auch in der Unterzahl, Teil der jeweils in den Videos gezeigten Crew. Während sich also Entwicklungen zu breiterer geschlechtlicher Repräsentation in den Videos und eine Anpassung an diskriminierungssensible Sprachregime andeuten, hat die mit hegemonialer Männlichkeit in Beziehung stehende Orientierung des Gangsta-Rap an Idealen der Leistung und Härte (Seeliger 2013, 124ff.) keine grundsätzliche Erschütterung erfahren. Durch die Zurschaustellung von körperbetonter Härte durch Klimmzüge, Selbstdarstellungen als Playboy oder *Boastings* mit Insignien des Reichtums, die neben sozialem Aufstieg auch Durchsetzungsstärke symbolisieren (Schröer 2012, 70), schließt *Pashanim* an Männlichkeitsbilder des Gangsta-Rap an, auch wenn die Prahlerei teils mit ungewöhnlichen, im Zuge der *Hervorbringung* erst singularisierten Objekten – etwa mit einem pinken Roller statt einem Benz – und somit nicht nach konventionellen Maßstäben geschieht. Auch *BHZ* mögen der Protzerei und Leistungsidealisierung im Vergleich zu den des stumpfen Materialismus bezichtigten Gangsta-Rapper*innen (Seeliger 2021, 202) unverdächtig

erscheinen und werden dafür explizit valorisiert. Allerdings proklamieren sie eine Überlegenheit, die sich aus dem kumpeligen Gangspirit sowie dem Vermögen, sich auf besonders lockere Art selbst zu verwirklichen, speist. Dieses »gute Leben« verhilft laut Reckwitz (2017, 283) der neuen Mittelklasse zu Prestige, was Ansätze zur Erklärung bietet, warum BHZ im Zuge der nach dem ostentativen Lustprinzip ausgerichteten Selbstoptimierung bei dem Anspruch, »alles easy« anzugehen, durchaus eine Härte an den Tag legen, die sich zwar nicht nach außen, aber z.B. als von Leistungsimperativen getriebener Drogen- und Alkoholkonsum – »um nichts zu verpassen« – gegen sie selbst richtet.

Boasting als Eigenschaft des Gangsta-Rap spielt für die Valorisierung *Pashanims* und BHZs durch Rezipient*innen nur als Negativfolie eine Rolle, sodass sie trotz textlicher Überschneidungen, die sich insbesondere bei *Pashanim* finden, mit Gangsta-Rap kontrastiert werden. Dass Motive des Genres, die zwar in die Produktion spezifischer »Vibes« verwoben sind, für explizite Valorisierungen unter den Tisch fallen, legt ein Primat der Stimmung gegenüber dem Text nahe, wobei Erstere nicht streng vom Letzteren geschieden werden kann. Die »Vibes«, Lebensgefühle und Lifestyles stehen bei BHZ und *Pashanim* im Zentrum der Valorisierungspraktiken. Diese Priorisierung von Stimmungen erklärt Reckwitz (2017, 89) über die Privilegierung ästhetischer affektmobilisierender Wahrnehmungen gegenüber emotionsarmen Informationen in der Logik des Besonderen.

Pashanims Hervorbringung einer »geschlossene[n], aber hochgradig ästhetisierte[n] Welt, in der alles, ja, wirklich alles, ineinandergreift«, wie Sand (2021) schreibt, ist ein Sinnbild der Kuration im singularistischen Lebensstil: »der klugen Auswahl und Aneignung, der kreativen Transformation und Einbettung, die aus dem Disparaten ein stimmiges Ganzes machen, das trotzdem seine Heterogenität bewahrt« (Reckwitz 2017, 295). Dieses stimmige Ganze ist die Harmonisierung von Arthouse und Straßenkredibilität als ein Lifestyle mit Wiedererkennungswert, dessen »Vibe« die Rezipient*innen affiziert. Bei BHZ besteht der affizierende Lifestyle neben Straßenbezügen aus mit Leichtigkeit vollzogenem kreativen Schaffen, dem Leben im Moment und unbeschwertem Hedonismus im Kreise der Freund*innen im Kiez, woran die Sehnsüchte des Youtube-Publikums nach dem Ende der Pandemie oder der Juvenilitätskult (ebd., 337f.) der sekundären Sphäre anschließen. Dabei ist die Positivität, die in Abgrenzung zum »ernsten« Gangsta-Rap singularisiert wird, nicht ungebrochen, sondern mit nostalgischen Gefühlen und Ängsten, etwas zu verpassen oder erwachsen zu werden, verwoben. Wie

Reckwitz (ebd., 290) schreibt, will das sich selbstverwirklichende Subjekt »im jeweiligen Moment ›sein‹« und singuläre Erfahrungen machen, wobei der Anspruch lustvoller Selbstverwirklichung die Gefahr des Scheiterns enthält: »die Enttäuschungserfahrung, die sich einstellt, wenn man meint, nicht ›mithalten‹ zu können oder etwas unwiederbringlich ›verpasst‹ zu haben« (ebd., 346). Solche Gefühlslagen sind wie der singularistische Lebensstil in der neuen Mittelklasse verortet (ebd., 342–349), und so unterscheidet sich die Melancholie *BHZs* von der des Gangsters, die sich vor allem aus seiner Perspektivlosigkeit (Janitzki 2012, 303) oder der Reflektion seines Lebensstils *als* Gangster (Dietrich 2012, 221) ergibt.

Während Gangsta-Rap mit Reckwitz als singularistische Gegenstrategie der Unterklasse verstanden werden kann, lebt in der *New Wave* der singularistische Lebensstil auf. In seine kompositorische Zusammensetzung sind zwar Elemente des Gangsta- und Straßenraps verwoben, diese erfahren aber meist keine explizite Valorisierung. Ihre Referenzierungen bilden als Authentifizierungen der Szenezugehörigkeit vielmehr das basale Muster, von dem aus sich die Rapper als singuläre Verkörperungen der Straße produzieren: indem sie, wie *BHZ*, den Mythos der Straße von seiner Verhaftung an den Gangsta-Rap lösen und mit einem urbanen Lifestyle der kreativen Selbstverwirklichung verknüpfen oder wie *Pashanim* die Straße auf eine als künstlerisch-originell wertgeschätzte Weise zu reframe wissen.

Fazit

Unser Beitrag konnte zeigen, dass Topoi des Gangsta-Rap für Artists der *New Wave* wichtige rekompositorische Bezugspunkte bilden. Die sozial produzierte Interessantheit der untersuchten Künstler lässt sich einerseits aus der Harmonisierung tradierter Widersprüche zwischen Arthouse und Gangstertum (*Pashanim*) und andererseits aus der authentischen, jugendlich unbeschwerten Repräsentation der Straße unter Aufweichung des Nexus zwischen Gangsterimages und Straßenrap (*BHZ*) ableiten. Straßenbezüge bilden somit das Fundament der Eigenkomplexität der Künstler. Diese speist sich bei *BHZ* zudem aus deren »Lebensgefühl«, das auf spontaner Kreativität, gemeinschaftlichem Chillen und Positivität fußt, in dem aber auch Raum für Melancholie ist. Eine Valorisierung dieses »Vibes« durch Fans wurde von deren Sehnsüchten nach Exzess und Sozialität in der Pandemie katalysiert. Der »Vibe«, dessen substanzielle Rolle auch Anlass für stärker affekttheoretisch

informierte Untersuchungen böte, konnte auch im Fall *Pashanims* als bedeutsam herausgestellt werden, wenn er durch die kompositorische Verdichtung singularer Objekte, Alltagsszenen, Diskurse und Orte als »Original Berliner Boy« affiziert. Während Motive des Gangsta-Rap also als authentifizierende Knotenpunkte je das Fundament der Eigenkomplexität der Künstler bilden, ähneln die verkörperten Lebensstile nicht dem »muddling through« des Gangsta-Rap und entsprechen in der Alltagskulturalisierung eher den singularistischen Lebensstilen der neuen Mittelklasse. Da die Betrachtungen in diesem Beitrag auf das Werk der Künstler fokussiert sind, dieses laut Reckwitz (2014, 56f.) aber an Bedeutung einbüßt, und Rapper*innen zur Singularisierung vermehrt auf Social Media zurückgreifen, bieten sich zukünftig Analysen ihrer Praktiken auf Plattformen wie *Instagram* an.

Literatur

- Androustopoulos, Jannis (2016): Lyrics und Lesarten: Eine Drei-Sphären-Analyse anlässlich einer Anklage, in: Marc Dietrich (Hg.): Rap im 21. Jahrhundert. Eine (Sub-)Kultur im Wandel. Bielefeld: transcript. S. 171–199.
- Böder, Tim; Karabulut, Aylin (2017): »Haftbefehl hat konkret irgendwie einiges für uns geändert«. Gangsta-Rap als Intervention in Repräsentationsverhältnisse. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration. Bielefeld: transcript. S. 267–285.
- Dietrich, Marc (2012): Von Miami zum Ruhrpott: Analyse von Gangsta-Rap-Performances in den USA und Deutschland. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript. S. 191–233.
- Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (2013): Gangsta-Rap als ambivalente Subjektkultur. In: Psychologie und Gesellschaftskritik, 37 (3/4). S. 113–135.
- Haraway, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: Feminist Studies, 14 (3). S. 575–599.
- Janitzki, Lena (2012): Sozialraumkonzeptionen im Berliner Gangsta-Rap. Eine stadtsoziologische Perspektive. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript. S. 285–308.

- Kage, Jan (2002): *American Rap. Explicit Lyrics. Us HipHop und Identität.* Mainz: Ventil.
- Klein, Gabriele; Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Leibnitz, Kimiko; Dietrich, Mark (2012): »The world is yours«: Schlaglichter auf das Gangstermotiv in der amerikanischen Populärkultur. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen.* Bielefeld: transcript. S. 313–348.
- Marres, Noortje (2015): *Why Map Issues? On Controversy Analysis as a Digital Method.* In: *Science, Technology, & Human Values*, 40 (5). S. 655–686.
- Menrath, Stefanie (2001): *represent what...Performativität von Identitäten im HipHop.* Hamburg: Argument.
- Reckwitz, Andreas (2014): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung.* Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten.* Berlin: Suhrkamp.
- Reinders, Heinz (2016): *Qualitative Interviews mit Jugendlichen führen. Ein Leitfaden.* Berlin: De Gruyter.
- Schröer, Sebastian (2012): »Ich bin doch kein Gangster!«. Implikationen und Paradoxien szeneorientierter (Selbst-)Inszenierung. In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen.* Bielefeld: transcript. S. 67–85.
- Seeliger, Martin (2013): *Deutscher Gangsta Rap. Zwischen Affirmation und Empowerment.* Berlin: Posth.
- Seeliger, Martin (2021): *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte.* Weinheim: Beltz Juventa.
- Szillus, Stefan (2012): *UNSER LEBEN – Gangsta-Rap in Deutschland. Ein popkulturell-historischer Abriss.* In: Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen.* Bielefeld: transcript. S. 41–63.

Quellen

- Achten, Fridl (2019): BHZ: Warum Deutschrap diese Crew dringend braucht || PULS Musik Analyse, 17.01.19, t1p.de/xavn (Stand 22.12.21).
- Achten, Fridl (2020): Pashanim: Wie er Straßenrap und Arthouse verbindet II PULS Musik Analyse, 16.01.20, t1p.de/2ap67 (Stand 22.12.21).
- Achten, Fridl (2021): BHZ-Update: Was gibt's Neues aus Schöneberg? || PULS Musikanalyse, 17.06.21, t1p.de/l8zo (Stand 22.12.21).
- Achten, Fridl/Güçlü, Tamara/Sommer, Stefan (2021): Sommer, Sonne, Sonnenschein: Wie funktionieren Sommerhits?, PULS Musikanalyse – der Podcast, 02.08.21, t1p.de/tlvn (Stand 22.12.21).
- BHZ (2016): MotB – Hoodparadies feat. Dead Dawg, Big Pat, Zeki Aram, Monk, Longus Mongus & Ion Miles, 31.12.2016, t1p.de/vk48 (Stand 22.12.21).
- BHZ (2020): BHZ – FLASCHE LUFT (prod. by Shirama), 03.04.20, t1p.de/ypd (Stand 22.12.21).
- GENIUS (o.J. a): BHZ – Flasche Luft, t1p.de/z795 (Stand 22.12.21).
- GENIUS (o.J. b): BHZ – Hoodparadies, t1p.de/diixj (Stand 22.12.21).
- GENIUS (o.J. c): Pashanim – Airwaves, t1p.de/spi5h (Stand 22.12.21).
- GENIUS (o.J. d): Pashanim – Shababs botten, t1p.de/yowfh (Stand 22.12.21).
- HipHop.de (2021): HipHop.de Awards 2020: Alle Gewinner*innen auf einen Blick, 30.01.21, t1p.de/1iu2 (Stand 22.12.21).
- Krämer, Julius (2021): Berlin Calling: Wie die New Wave Deutschraps wichtigstes Movement wurde, HipHop.de, 10.04.21, t1p.de/mydx (Stand 22.12.21).
- Pashanim (2019): Pashanim – Shababs botten, 01.07.19, t1p.de/shxpn (Stand 22.12.21).
- Pashanim (2020): Pashanim – Airwaves, 14.05.20, t1p.de/655zj (Stand 22.12.21).
- Sand, Dennis (2021): Das Erfolgsgeheimnis der größten Deutschrap-Nachwuchshoffnung, Die Welt, 05.01.21, t1p.de/ayxid (Stand 22.12.21).
- Schacht, Falk/Wasabi, Jule (2021): Schacht & Wasabi über BHZ, 102 Boys, Pashanim, Kasimir1441, Nura, Fatoni, Edgar Wasser (Folge 219), 22.04.21, t1p.de/17o8 (Stand 22.12.21).
- Sido/G-Hot (2014): SIDO FEAT G-HOT – NIE WIEDER AGGROTV LYRICS KARAOKE (OFFICIAL VERSION), AGGRO.TV, 25.12.14, t1p.de/pbig (Stand 22.12.21).

