

Deutscher Gangsta-Rap III: Soziale Konflikte und kulturelle Repräsentationen

Bestandsaufnahme und Einleitung

Marc Dietrich und Martin Seeliger

Ein dritter Band zu Gangsta-Rap? Nachdem sich die Autor*innen in den beiden Vorgängerbänden (Dietrich/Seeliger 2012a, Seeliger/Dietrich 2017a) mit den kulturhistorischen Vorläufern und Grundelementen des Gangsta-Rap, Fragen zu seinem Widerstandspotenzial sowie weiteren gesellschaftspolitischen Implikationen der genrekonstitutiven Text- und Bildwelten befasst haben und dies einen bereits umfänglichen Erschließungsversuch darstellen mag, stellt sich tatsächlich die Frage, ob ein weiterer Band über Gangsta-Rap eigentlich nötig ist. Bevor wir diesbezüglich argumentieren und eine Reihe soziologisch interessanter Entwicklungen und Phänomene der letzten Jahre benennen, möchten wir zunächst auf eine »gefühlte« Dringlichkeit verweisen: Zumindest was die Anzahl der Einreichungen betrifft, die wir auf unseren Call for Papers zu Beginn des Jahres 2021 erhalten haben, erscheint der Begründungsbedarf für ein weiteres Buch gering. Ohne an dieser Stelle in die Details des editorischen Prozesses gehen zu wollen, können wir sagen, dass die Resonanz auf unser drittes (oder auch viertes, s. Seeliger 2013) Publikationsprojekt in der Reihe »Deutscher Gangsta-Rap« in einem Maße ausfiel, das uns zwang, mehr als der Hälfte der ambitionierten Autor*innen mit ihren vielfältigen (und fast ausschließlich spannenden) Beitragsangeboten eine Absage zu erteilen (was für unsere Verhältnisse recht viel ist). In dieses Bild passt, dass bei unseren befreundeten Kolleg*innen und uns die Nachfrage nach Betreuungen von Haus- und Qualifikationsarbeiten mit Gangsta-Rap-Themen ungebrochen hoch ist. Auch der Output an wissenschaftlichen Publikationen zu Gangsta-Rap oder solchen, die diesen mitverhandeln – zum Beispiel in den Sammelbänden »Rap-Politisch. Rechts« (Busch/Süß 2021) oder »Rap & Ge-

schlecht« (Süß 2021) sowie »Rap-Text-Analyse« (Höllein/Lehnert/Woitkowski 2020) – bleibt hoch.

Weniger intensiv scheinen hingegen die Ambitionen, den Gegenstand zu definieren, d.h. festzulegen, was Gangsta-Rap denn nun ganz genau ausmacht. Letzteres haben auch wir bislang nur gelegentlich und unsystematisch geleistet (s. Dietrich/Seeliger 2012b; Szillus 2012) und dabei v.a. mit Verweisen auf angloamerikanische Publikationen hantiert. Im Grunde haben also auch wir eher offengehalten, wie Gangsta-Rap zu definieren ist. Ob dies mit einer pragmatistischen Forschungslogik, der notwendigen Unbestimmtheit des Gegenstandes oder Unbekümmertheit zweier ehemaliger Doktoranden, die »auch mal ein Buch herausgeben« wollten, zu tun hat (oder all dies eine Gemengelage bildet), hängt davon ab, wann und wo Sie uns danach fragen. Tatsache ist, dass wir mit der losen Definition insofern gut gefahren sind, als dass wir – und so beurteilen wir auch die Entwicklung des Forschungsfeldes im Laufe des letzten Jahrzehnts – eine vielfältig genutzte Fachöffentlichkeit mitgestalten durften, die sich den kulturellen und gesellschaftlichen Voraussetzungen, Implikationen und Folgen deutschsprachigen Gangsta-Raps aus den verschiedensten Blickwinkeln gewidmet hat (s. hierzu auch die Beiträge in Süß 2021a, 2021b; Busch und Süß 2021). Dass wir seit Beginn unserer Auseinandersetzung auf eine klare Definition des Begriffes verzichtet und stattdessen auf soziologische Konzeptualisierungen gesetzt (Seeliger 2021) oder lediglich Stilspezifika benannt haben, die den (deutschsprachigen) Gangsta-Rap unseres Erachtens auszeichnen, ermöglicht(e) uns eine kontinuierliche Beschäftigung mit einem im Wandel befindlichen Genre. Vor diesem Hintergrund ziehen wir auch die Frage nach theoretisch gehaltvollen Konzeptualisierungen – und damit Fragen eines soziologisch »Gangbarmachens« von Gangsta-Rap – einer genauen Definition vor.

Gangsta-Rap als Grenz- und Aushandlungsobjekt

Auch im Jahr 2022 ist HipHop die am weitesten verbreitete und auch die bedeutendste Jugendkultur¹ der Welt – entsprechend haben sich viele Perspek-

¹ Mitgedacht ist hier stets der modernisierte Jugendbegriff im Sinne einer De-Standardisierung der Jugendphase und einer verlängerten Jugend (vgl. Ferchhoff/Dewe 2016), wie er immerzu auch in der Szenekonzeption sowie mittlerweile auch dem Subkulturansatz mitgeführt wird (vgl. Buckingham et al. 2015).

tiven auf HipHop und insbesondere gangsta- und straßenaffinen Rap über die Jahre herausgebildet. Während der Forschungsstand v.a. in der deutschen Debatte geprägt ist von Beiträgen, die entweder die politisch empowernden Aspekte (vgl. Seeliger 2018) betonen, die diskriminierenden, teilweise gesellschaftlichen Elemente hervorheben (Süß 2021) oder neuerdings einen Androzentrismus in der HipHop-Geschichtsschreibung kritisieren (Braune 2021), haben wir uns um die Etablierung einer Perspektive bemüht, aus der das Phänomen deutschsprachigen Gangsta-Raps unter drei Aspekten erscheint (vgl. Dietrich/Seeliger 2012b, 2017b), die die genannten teilweise impliziert:

Erstens stellt Gangsta-Rap (und ein dazugehöriger Krisendiskurs) einen Ort der symbolischen Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen dar (Scharenberg 2001; Dietrich 2015). *Zweitens* fungieren die Bildwelten des Gangsta-Rap als kultureller Pool von Identifikationsangeboten, dem vorwiegend für Jugendliche eine sinn- und identitätsstiftende Bedeutung zukommt (Thiermann 2009). *Drittens* lassen sich über die Analyse von Gangsta-Rap-Images schließlich auch Rückschlüsse auf allgemeine zeitgenössische Kultur ableiten (z.B. hinsichtlich von Mustern hegemonialer Männlichkeit siehe Knüttel/Seeliger 2010 oder Fragen nach Rassismus und ethnischer Identität Dietrich/Süß/Mey 2023).

(Teilweise) analog zu den drei Perspektiven hat – diesen Hinweis auf unsere eigenen Arbeiten gestatten wir uns in unserem finalen Band einmal – etwa Seeliger (2021) die Bildwelten des deutschsprachigen Gangsta-Raps als Ausdruck von Anerkennungskonflikten in der Postmigrations-Gesellschaft (1), als Strategie zur Bewältigung neoliberal-kapitalistischer Herrschaft am Arbeitsmarkt (2), als Restrukturierung der Geschlechterverhältnisse in Form eines Kampfes um die legitime Vertreterschaft hegemonialer Männlichkeit sowie das Empowerment neuer weiblicher Sprecherinnen (3) sowie als Grenzbjekt pluralisierter Gesellschaften (4) interpretiert. Dietrich wiederum hat verschiedentlich den Forschungsstand im deutschen und amerikanischen Raum kartiert (2016, 2018), um Rap anschließend eher als eine »Arena« in den Blick zu nehmen (2020), innerhalb derer verschiedene internetbasierte »Welten« (vgl. Strauss 1978; Clarke et al. 2018) Teile eines komplexen Aushandlungsprozesses bilden. Hierbei ist die *Produktebene* (Tracks, Videos) genauso wichtig wie die *Rezeptionsebene* (z.B. Youtube-Kommentare) oder die *szenemediale Ebene*, wobei im Grunde erst die Zusammenschau dieser Arenen ein komplexes Bild bietet (s. dazu Dietrich/Süß/Mey 2023). Im Anschluss an eine solche Perspektive wird HipHop generell und insbesondere Gangsta-Rap dann

zunehmend zu einer postdigitalen Kultur, innerhalb derer die digitalen und analogen Praktiken miteinander verschränkt sind.²

Vielversprechende Chancen sehen wir ungeachtet der unterschiedlichen Zugänge und Akzente aber darin, die Theorien und Methoden der Popkultur-analyse als Gesellschaftsforschung zu erweitern. Gerade in der Entwicklung des sogenannten »Grenzobjekt«-Konzeptes scheint u.E. bislang ungenutztes Potenzial auf: Ausgehend von der Annahme, dass spätmoderne Gesellschaften funktional differenziert, kulturell heterogen, strukturell ungleich und asymmetrisch sowie in ihrer Öffentlichkeit fragmentiert sind (vgl. Seeliger/Sevignani 2021), bietet das Konzept des Grenzobjektes die Möglichkeit, gesellschaftliche Selbstverständigungsprozesse auf dem Feld der Popkultur mit Blick auf ihre integrative Bedeutung zu untersuchen. Der Begriff des Grenzobjektes (engl. »Boundary Object«) stammt originär aus den symbolisch-interaktionistisch inspirierten »Science and Technology«-Studies. Am Beispiel des Museum of Vertebrate Zoology arbeiteten Susan Leigh Star und James Griesemer heraus, wie Akteur*innen unter Bezugnahme auf bestimmte Objekte interagieren. Diese waren einerseits so vage definiert, dass alle Parteien in ihnen etwas Unterschiedliches sehen konnten, während sie nichtsdestotrotz gleichzeitig einen gemeinsamen Bezugsrahmen für ihre Perspektiven in dem Objekt fanden. Um die Pluralität spätmoderner Gesellschaften zu überbrücken, kommt (deutschsprachigem) Gangsta-Rap – so entsprechend unsere These – ein solcher Grenzobjekt-Status zu. Der Erfolg von HipHop realisiert sich aus unserer Sicht v.a. darin, dass es bislang keiner anderen popkulturellen Sparte besser gelungen ist, soziale und kulturelle Gegensätze – etwa zwischen ›Arm‹ und ›Reich‹, ›Schwarz‹ und ›Weiß‹ oder auch einem sozialrebellischen Gestus und einem konsumistischen Konformismus – mit einem ähnlichen ›Mass Appeal‹ zu inszenieren und zu vermarkten. Gleichzeitig bieten die Bildwelten des Genres – und hier distanzieren wir uns von prinzipiell optimistischen Perspektiven, die HipHop und Gangsta-Rap gewissermaßen als Ausdruck von Völkerverständigung und Aufklärung verstehen wollen (siehe z.B. Marquardt 2015) – aber auch eine Infrastruktur

2 Letzteres kann als genereller Entwicklungstrend von Gesellschaften unter mediatisierten und digitalisierten Bedingungen betrachtet werden, womit ein solches Forschungsprogramm auch qualitative Kulturanalysen postdigitaler Praktiken und Diskurse anvisiert.

zur Verbreitung von Ressentiments und Menschenfeindlichkeit (Baier 2019; 2020).³

Einer der interessantesten Aspekte an HipHop im Allgemeinen und Gangsta-Rap im Besonderen ist für uns in diesem Zusammenhang dann auch seine Ambivalenz: Gangsta-Rapper sind widerständig, sie empowern sich (vgl. Dietrich/Seeliger 2012a; Seeliger/Dietrich 2017a) genauso wie sie regredieren. Um es mal etwas zu überpointieren: Gangsta-Rapper gering-schätzen »Bitches«, aber verehren ihre Mutter. Sie lieben ihre »Brüder« (ob nun bluts- oder wahlverwandt), aber »nicht wie ein Schwuler einen anderen Mann« (Kool Savas). Sie sind gegen (>weiße<) Bonzen und kommen aber, wie es der Rapper Silla beschreibt, gern »in einem Porsche Jeep, in den Farben von Mon Cherie« angefahren. Politisch treten Gangsta-Rapper nach oben und nach unten, sie richten sich gegen (deutschstämmige) Rechte, aber auch gegen die Grünen. Gangsta-Rapper, so lässt sich verallgemeinern, vereinen in ihrer Erscheinung die Ambivalenzen der Moderne, insofern sie Spannungen zwischen Hoch- und Popkultur, Migrationsgesellschaft und Nationalitäten, wirtschaftlichen Erfolgen und künstlerischem Anspruch, strafrechtlich ver-folgten Beleidigungen und gesellschaftlicher Diskursfähigkeit inszenieren.

Um den skizzierten ambivalenten und zugleich kommunikativ verbindenden Charakter von Gangsta-Rap zu illustrieren und aufzuzeigen, hat Seeliger an anderer Stelle (s. hierzu das Schlusskapitel in Seeliger 2021) das Beispielszenario eines Bahnsteigs irgendwo im deutschsprachigen Raum bemüht. Auf diesem Bahnsteig, so die Annahme, ließe sich nun mit dem größten Teil der gegenwärtigen Personen ohne große Vorbereitungen ein Gespräch über den Rapper Bushido beginnen. Während wir einerseits davon ausgehen, dass

3 Wahrscheinlich ist Gangsta-Rap sogar stärker denn je (und zu Recht) Anlass zur öffentlichen Kritik: So wird der deutsche HipHop zwar generell als Szene mit problematischen Strukturen kritisiert, die gerade frauenfeindliche Übergriffe befördert (so etwa im Falle von #deutschrapmetoo <https://www.instagram.com/deutschrapmetoo/?hl=de>). Es sind aber insbesondere Protagonisten des Gangsta-Rap, die immer wieder genannt werden, wie dies in der auf Frauenfeindlichkeit und Misogynie zielenden Unhate-Women-Kampagne erfolgt ist (<https://www.unhate-women.com/de/>). Dennoch bleibt Gangsta-Rap aus unserer Sicht ein zwischen »Affirmation und Empowerment« (Seeliger 2013, 2021) lavierendes Phänomen, das (wie bereits angedeutet) einerseits marginalisierten Gruppen und Akteur*innen Repräsentation und ökonomische Zugewinne ermöglicht, andererseits Andere gezielt davon ausschließt und verschiedenste Anachronismen aufweist.

die meisten der Anwesenden eine ausgeprägte Meinung über den Rapper vertreten, nehmen wir weiter an, dass sich diese Meinungen hinsichtlich ihrer ästhetischen, kulturellen und politischen Implikationen stark unterscheiden. Sehen die einen Bushido als ›Deutschen‹ – im Sinne der staatsbürgerlichen und kulturellen Zugehörigkeit –, werden andere in ihm einen ›Fremden‹ erkennen. Und während die einen in dieser Fremdheit eine Bereicherung der deutschen Popkultur sehen, erkennen andere in ihm einen Vorboten für den Untergang des Abendlandes. Es ist diese Perspektivenvielfalt, die die Figur Bushido (als zentrale Figur des Gangsta-Rap) in den vergangenen Jahren wie kein Zweiter bedienen konnte. Identifizieren wir innerhalb der spätmodernen Gesellschaft also, wie weiter oben, eine Sozialordnung, die sich durch funktionale Differenzierung, soziale Ungleichheit und kulturelle Heterogenität auszeichnet, so lässt sich schlussfolgern, dass ihre Selbstverständigung signifikante Symbole erfordert, die über ihre zahlreichen Segmente hinweg wenigstens eine ungefähre Gültigkeit besitzen. Die Figur des Gangsta-Rappers ist ein solches Symbol, sie ist fest genug definiert, dass jeder und jede versteht, worum es geht, und gleichzeitig auch lose genug, sodass jede*r zu einem anderen Schluss (Scheitern der multikulturellen Gesellschaft vs. postmigrantisches Empowerment; Sexismus vs. gute Unterhaltung etc.) gelangen kann.

Anhaltende Relevanz des Gangsta-Raps

Gangsta-Rap erfüllt vor dem skizzierten Hintergrund also die Funktion, ein enorm anschlussfähiger Aushandlungsgegenstand zu sein, der auf übergeordnete soziale Diskurse verweist – auch hierin mag die lange Karriere des oft für tot befundenen Genres fundiert sein. An der Inklusionskraft und Anschlussfähigkeit von Gangsta-Rap kann jedenfalls auch in den letzten Jahren kaum gezweifelt werden: Die Popularität des Genres ist nahezu ungebrochen. Dies fällt spätestens auf, wenn man den (auf kommerzielle Relevanz orientierten) Blick von den anhaltend hohen Klickzahlen einschlägiger Genrevertreter wie Capital Bra oder der 187 Strassenbande sowie großen Teilen der durch Gangsta-Rap geprägten Künstler*innen in der zugkräftigen Modus-Mio-Playlist (wie Luciano, Nimo, Zuna, Dardan, oder Ufo361) abwendet und die enorme *mediale Resonanz* von Gangsta-Rap-Protagonist*innen zur Kenntnis nimmt. So generieren der Gerichtsprozess zwischen Bushido und Arafat Abou Chaker sowie die Amazon-Prime-Dokumentation »Unzensiert –

Bushido's Wahrheit« (2021) eine enorme mediale Anschlusskommunikation, die sich nicht nur über die Klatsch-, sondern auch Qualitätsformate (Feuilletonkommentare z.B.) erstreckt und damit den gesellschaftlichen Mainstream erreicht. Hierbei werden – wir erinnern nochmals an die Fruchtbarkeit des Grenzobjektkonzepts – dann auch nicht selten gesellschaftlich übergeordnete Fragen zu Authentizität (von Rappern), Migration (allgemein und in Bezug auf türkisch- und arabischstämmige Menschen im Speziellen) und Männlichkeit (an der Schnittstelle zu Ethnizität) verhandelt. Ohnehin scheint mit dem konstanten Erfolg der Musik und der mit ihr verbundenen Mode, Slangs und »Konsum-Stil-Pakete« (Hitzler/Niederbacher 2010, S. 17) die kulturindustrielle Erschließung gerade im Bereich audiovisueller Unterhaltungsprodukte angestiegen zu sein: Wenn in den USA schon länger Ikonen des straßenorientierten Genres durch ihnen gewidmete Serien oder Dokumentationen eine (pop-)kulturelle Aufmerksamkeitssteigerung erfahren (man denke z.B. an die HULU-Serie über den Wu-Tang-Clan sowie die vierteilige Doku »Wu-Tang Clan: Of Mics and Men« von Sascha Jenkins), dann scheint sich diese Tendenz angesichts von 40 Jahren Rap in Deutschland (s. dazu auch den Beitrag von Süß/Dietrich in diesem Band) auch hierzulande zu realisieren. Während die mit Gangsta-Rap-Referenzen und Auftritten von Gangsta-Rapper*innen gespickten Serien »4 Blocks« (vgl. Seeliger 2020), »Dogs of Berlin« und »Sky-lines« bereits erfolgreich gelaufen sind, ist ein Spielfilm über Fler bereits angekündigt und der Kinostart von Fatih Akins »Rheingold« über Xatar (und seinen Goldraub) für den Herbst 2022 terminiert.

Zieht man alle angedeuteten Faktoren – d.h. eine kommerzielle/ökonomische, wissenschafts-, medien- und kulturbezogene Expansion – ins Kalkül, dann kann evtl. sogar von einer Einflusssteigerung des Gangsta-Rap in den letzten Jahren gesprochen werden. Sollte sich die umfassende Etablierung von Rap und speziell Gangsta-Rap in der Pop(ulär)kultur weiterhin so durchsetzen, wie dies in den USA der Fall ist – als Kultur, die neben Frankreich und England den größten Einfluss auf Rap-Deutschland auch im Rahmen von Globalisierungsprozessen (vgl. Dietrich 2015) hat –, dann bleibt im Grunde nur noch die Frage zu stellen, wann die Protagonist*innen selbst stärker in die Produktion und Vermarktung der Kultur wechseln, wie dies wiederum bereits in den USA erfolgt ist. Dort sind Gangsta- und Straßen-Rap-Ikonen wie Jay-Z⁴ und 50 Cent längst zu enorm erfolgreichen (Medien-)Unternehmern ge-

4 So wird das Vermögen von Jay-Z (einem einstigen Crack-Dealer aus den Marcy-Projects in Brooklyn) von »Forbes« mittlerweile auf 1,3 Milliarden USD geschätzt, wobei die-

worden, die die Kulturindustrie entscheidend mitgestalten bzw. das HipHop-Feld transzendieren. Gangsta-Rap ist in den USA mittlerweile offenbar so weit gesellschaftlich akzeptiert, dass G-Funk-Begründer Dr. Dre mit seinen künstlerischen Langzeitgefährten die Super-Bowl-Pause »bespielen« darf und auch Underground-Rapper wie Westside Gunn mittlerweile beim Modemacher Virgil Abloh in der ersten Reihe der Pariser »Fashion Week« sitzen dürfen (s. dazu Dietrich 2022). Dass derartige kulturelle Konsolidierungs- bzw. Expansionserscheinungen auch in Deutschland möglich werden könnten, zeigen die Ambitionen des Genre-Protagonisten Xatar, der mit seinem Goldmann-Projekt in Köln bereits ähnliche ökonomische Ambitionen zu hegen scheint.⁵

Kontinuitäten und Wandlungsprozesse

Deutscher Gangsta- und Straßenrap markiert aber nicht nur eine Erfolgsgeschichte, sondern – zumindest wenn man einschlägigen Wissenschaftler*innen, Journalist*innen und weiteren affinen Gesprächspartner*innen glauben darf – auch eine mehr oder weniger abgeschlossene Entwicklung, wobei allerdings kleinere, aber markante Transformationen erkennbar werden: Letztere lassen sich im musikalischen bzw. ästhetischen Bereich entdecken, ebenso aber mit Blick auf repräsentierte Akteur*innen und ihre Semantiken sowie im Bereich einer (post-)digitalen Kultur.

In *musikalischer* Hinsicht bleibt der elementare Stil, als etwas, das traditionell stets durch Härte und Reduktion auf wenige aber effektvolle Versatzstücke geprägt war (etwa bei Bushido und Kurdo), bestehen – zumindest bei einer Vielzahl der alten Protagonist*innen und solchen, die sich orthodox am Trap-Sound orientieren. Waren jedoch einst und vor allem bei Azad und vielen Rapper*innen aus dem Frankfurter Umfeld geigen- und klavierlastige Samples oder Synthieflächen, die eine Gefährlichkeit oder Schwere suggerierende Musikalität kultivierten, dominant, so waren es später (mit

ses v.a. durch den Verkauf des Streamingdienstes Tidal, die Betreuung von Profisportler*innen im Rahmen seiner Agentur Roc Nation Sports und den Handel mit Kunst (u.a. Basquiat) zustande gekommen sein dürfte.

- 5 Der Rapper und Inhaber des auf Gangsta-Rap spezialisierten Labels »Alles oder Nix« hat im sogenannten »Goldmann Tower« in der Kölner Innenstadt inzwischen ein kommerziell wie aufmerksamkeitsökonomisch erfolgreiches Label gegründet, das auf den internationalen Markt zielt: <https://beta.musikwoche.de/details/456890>.

Haftbefehls »Russisch Roulette« und SSIOs »BB.U.M.SS.N.« etwa) gelegentlich (Neo-)Boom-Bap-Elemente, die das Genre stilistisch etwas »auflockerten« und prägten. Dieses Repertoire wird seit ein paar Jahren jedoch zusätzlich und durchaus stark erweitert: Einzug hielten v.a. (bzw. wieder mal) Ästhetiken aus dem amerikanischen Rapbereich. Dazu zählen v.a. die atlanta-stämmige Straßenrapvariante »Trap« (insbes. Gucci Mane, Jeezy, Migos) sowie die ursprünglich in Chicago basierte Drill-Bewegung (u.a. Chief Keef), die jedoch vorwiegend über den globalen Ableger des UK-Drill in deutsche Rap-ästhetiken Eingang fand. Zur Folge hat dies nicht nur musikalische Modifikationen, sondern auch, dass sich die vokale Performance wandelt: Double-Time-Patterns, die in Deutschland früher wesentlich von Kollegah eingeführt wurden, sind in Genreteilen mittlerweile zu einem Standard geworden, den viele Rapper*innen immer mal wieder integrieren (z.B. Luciano). Gleichzeitig haben sich soulige Elemente, wie sie v.a. durch Manuellsen und manche Produktionen im Umfeld Xatars dominant waren, eher nicht halten können. Der Integration musikalischer Härte durch Trap und Drill steht allerdings eine mindestens so starke Melodisierung des Genres gegenüber. Verantwortlich hierfür zeichnet Afro-Trap, der über Frankreich nach Deutschland geschwappt ist und insbesondere durch die KMN-Gang platziert wurde. Ebenso – und dies betrifft fast alle Subgenres jenseits des klassischen Boom-Baps – findet sich seit Jahren eine Durchsetzung von mit Autotune unterlegten Raps und Hooks (insbesondere bei Ufo 361), deren Ursprünge sich nicht zwingend über eine Bezugnahme auf ein oder zwei Subgenres klären lassen. Mit dem Siegeszug des Trap jedenfalls erfolgte auch eine gestiegene Präferenz für Elemente, die vorher eher randständig genutzt wurden. Dazu zählen etwa Adlibs (vokale Elemente, die den eigentlichen Rap-Part begleiten wie »Uhugh«, »Skurr« usw.) oder Producer-Tags (ebenfalls vokale Elemente, die gerade zu Beginn eines Beats die Producer*innen als solche exponieren). Hierbei handelt es sich um künstler- und produzent*innenseitig genutzte sprachbasierte Gimmicks mit hohem Wiedererkennungswert. Producer-Tags wie »K-K-K-K-Kitschkrieg« sind gewissermaßen Teil eines Brandings, das für eine Verschiebung der ästhetischen Parameter sorgt und insgesamt Soundbilder prägt, die die Künstler*innen »dahinter« sicht- bzw. hörbarer werden lassen.

Setzt man die Sondierung von Kontinuitäten, denen Wandlungsprozesse eingeschrieben sind, fort, und konzentriert sich auf die *Szenezusammensetzung* bzw. *repräsentierte Gruppen*, dann fällt zudem auf, dass (auch aufgrund ihrer gestiegenen kommerziellen Relevanz) immer mehr Rapper*innen, die

sich weiblich oder queer verstehen, die einstige Männerdomäne besetzen.⁶ Daraus entstehen sodann auch thematische Konstellationen, die für das straßenorientierte Genre in Deutschland eher neu sind. So etwa, wenn die Neuköllnerin AddeN zumindest implizit Juju und Loredana disst oder sich badmómzjay (ebenfalls eher implizit) gegenüber Influencer-Rapper*innen in Position rückt. Auf der anderen Seite findet sich dann aber auch ein weiblicher Kollabo-Track, bei dem es um Empowerment und weibliche Solidarisierung geht.⁷ Ebenso zeichnen sich geschlechts- und sexualitätsbezogene Auseinandersetzungen mit Konfliktpotenzial ab, wenn Nura die negative Verwendung des Wortes »schwul« in Haiytis Musik kritisiert. Letzteres mag auf positive Weise andeuten, dass auch Gangsta-Rap und dadurch beeinflusste Subgenres – als Teile des HipHop, die besonders durch Homophobie und »Ismen« geprägt waren und sind – dem Einfluss soziokultureller Diskurse (etwa zur Inklusion, Gleichstellung von Frauen, LGBTQs) ausgesetzt sind. Ebenso kann durch die gesteigerte Präsenz von BIPOC und Menschen mit verschiedenen Migrations- und Fluchthintergründen (s. dazu auch den Beitrag von Süß/Dietrich in diesem Band) vorsichtig darauf geschlossen werden, dass sich die »postmigrantische Gesellschaft« (Fourtan 2021) mit ihren Nachverhandlungen und Repräsentationsdynamiken besonders markant im Gangsta-Rap materialisiert und damit eine zwar traditionell männlich dominierte, aber doch stets divers geprägte Kultur noch zusätzlich an Diversität zu gewinnen scheint.

Weiterhin lässt sich konstatieren, dass sich die *Medien der Repräsentation* aber auch des *Szenejournalismus* weiter ausdifferenziert haben: Neben einer ganzen Reihe wöchentlich erscheinender Podcasts, die (Gangsta-)Rap besprechen (»Schacht & Wasabi«, »Die wundersame Rapwoche« usw.), finden ehemals über Youtube präsente Journalist*innen (wie Rooz) mittlerweile auch stark in wenig erforschten Plattformen wie Twitch statt. Ebenso lagert sich an die Formate, in denen Gangsta-Rapper*innen präsent sind oder sich selbst inszenieren, eine Vielzahl von Akteur*innen an, die vormals höchstens auf der »Hinterbühne« im Goffman'schen Sinne (1959/2014) vertreten war: Gerade bei Youtube haben sich Formate etabliert, die eine Vorderbühne für Repräsentant*innen bieten, die umgangssprachlich der »Halb- und Unterwelt«

6 Diese Schlaglichter haben wir einem (Kneipen-)Gespräch mit Heidi Süß im Sommer 2021 entnommen.

7 Die Rede ist von Nessi, Alicia Awa, Bounty & Cocoa, Celo Minati & Charisma und dem Track »WENN ICH WILL« (<https://www.youtube.com/watch?v=ieYUpv4TIUg>).

zugeordnet sind: Dazu zählen der Bordellbetreiber Werner Frankfurt aber auch Kampfsportler mit HipHop- und Hood-Wurzeln wie Max Cameo. Ohnehin scheinen im um Authentizität und Schockmomente stets bemühten Gangsta-Rap bisweilen die prekären und gewaltvollen Lebenswelten, von denen früher v.a. auf der Textebene die Rede war, zunehmend ins Zentrum gerade der bewegten und digitalen Bilder zu rücken: So finden sich Rapper*innen, deren Inszenierung des kriminellen Lifestyles fast zentraler ist als ihre Musik wie im Falle von Kolja Goldstein, der sich als Teil eines Amsterdamer Drogen-Kartells präsentiert. In eine ähnliche Richtung weisen die social-media-basierten (und ebenfalls einen gewissen Kosmopolitismus anzeigenden) Performances der 187 Strassenbande, die ihre internationalen Beziehungen zu kriminellen Milieus in Kolumbien oder Marseille vorzugsweise via Instagram ausstellen und damit einer im Grunde ermüdeten, weil aufmerksamkeitsoökonomisch dauerüberreizten, Gangsta-Rap-Fan-Gemeinde einen neuen Impuls zu geben versuchen. In ähnlicher Weise lässt sich im Frühjahr 2022 die wiedererblühende Popularität von Kampfsportevents unter Rapperbeteiligung einordnen. Nachdem bereits knapp zehn Jahre vorher der Düsseldorfer Toonie und der Kölner OJ Kingpin (sein Partner Bero Bass hatte kurz vorher verletzt abgesagt) im Rheinischen Niemandsland zwischen Köln und Düsseldorf irgendwo am Rande von Neuss in einer Mehrzweckhalle aufeinandergetroffen waren, veranstaltet die Hamburger Box-Promotion-Agentur »Universal Boxing« im Mai 2022 einen Kampf zwischen dem Stuttgarter Rapper Bözemann und dem Essener Rapper Sinan G.⁸

Eine starke Ausdifferenzierung verschiedenster journalistischer und künstlerseitig genutzter Formate und Medien hat also – dies sollte deutlich geworden sein – dafür gesorgt, dass Gangsta-Rap seit ein paar Jahren eben auch eine zutiefst netzbasierte Kultur geworden ist, bei der sich die Konflikte immer häufiger in Form von Twitter-Beefs oder Videoansagen (bei Instagram, Twitch und Co.) vollziehen, weswegen eine entsprechende Dauerberichterstattung über diese Themen seitens der Szenemedien oft ihren Ausgangspunkt bei Gossip und Entfaltungen bei Social Media nimmt. Dass diese Praktiken Teil einer *postdigitalen Kultur* sind (und eine digitale Kultur eben mit Alltagspraktiken assoziiert ist), zeigt sich jedoch spätestens

8 Eventisiert wurde in diesem Zusammenhang auch die öffentliche Auseinandersetzung um einen (vermeintlichen) Pädophilie-Skandal um Sinan G im Rahmen der digitalen HipHop-Community.

dann, wenn die mediale Kommunikation zwischen Künstler*innen zu realweltlichen Konsequenzen führt und beispielsweise »Studioangriffe« verübt werden (s. dazu den Beitrag von Schultz in diesem Band).

Wie sich Gangsta-Rap also musikalisch, ästhetisch und strukturell verändert hat, das haben wir an dieser Stelle bereits zu skizzieren versucht. Umfangliche Forschung dazu bleibt über weite Strecken aber weiterhin ein Desiderat. Die in diesem Band vertretenen Beiträge nehmen sich der cursorisch aufgezeigten Entwicklungen und Wandlungsprozesse nunmehr detaillierter an, wobei themen- und gegenstandsbezogen teilweise von Pionierarbeit gesprochen werden kann und das theoretische und methodische Besteck mitunter tentativ erschlossen werden muss.

Vorstellung der Beiträge

Womit beschäftigen sich die Autor*innen aber nun konkret? Im Rahmen thematischer, empirischer oder theoretischer Analysen befassen sich die Texte (1) damit, welche Phänomene oder Ereignisse wie in der Szene und Gesellschaft resonieren (»Gangsta-Rap als szenen- und gesellschaftsbezogener Skandal«):

So fokussieren *Friederike Schmidt*, *Bernd Dollinger* und *Katharina Bock* mit »Gangsta-Rap und die Verhandlung von Ordnungen des Populären. Eine Analyse am Beispiel der ECHO-Preisverleihung 2018« auf den wohl spektakulärsten Skandal des Genres bislang. Die drei Autor*innen, die das DFG-Projekt »Inszenierungen von Kriminalität: Gangsta-Rap in interaktiven Identitätspraktiken Jugendlicher«⁹ umsetzen, kommen hierbei zu einer Einsicht, die hinsichtlich der sozial- und kulturwissenschaftlichen Perspektivierung von Gangsta-Rap-Skandal-Diskursen durchaus aufschlussreich ist:

»Analysen von Gangsta-Rap beschreiben damit nicht nur das Musikgenre, sondern auch, wie Jugendliche wahrgenommen werden und welcher Verhaltensspielraum (jungen) Menschen im Bereich des Populären zugestanden wird (oder nicht). So dokumentiert sich in der von uns rekonstruierten Debatte, welche Weltanschauungen und Interessen sich mit der Darstellung von Gangsta-Rap verbinden. Demgegenüber bleibt Gangsta-Rap an sich mitunter sekundär bzw. es werden ihm Eigenschaften zugeschrieben, die zu-

9 <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/456305850>.

nächst etwas über die Zu-Schreibenden, ihre Einstellungen und Interessen offenbaren, und erst sekundär über das Musikgenre.«

David Schultz wiederum befasst sich mit »Gangsta-Rap und die umstrittene Bedeutung von Gewalt. Eine qualitative Untersuchung des ›Studioangriffs‹«. Letzterer ist als Begegnung zweier verfeindeter Gangsta-Rapper beschreibbar, wobei der Mülheimer Rapper Manuellsen seinen Widersacher Animus im Rahmen der Konfrontation zunächst lautstark bedrohte, ihm anschließend ins Studio folgte und schlussendlich einen Schlag gegen den Kopf versetzte. Ein diesbezüglicher Mitschnitt des Übergriffs wurde anschließend zum Gegenstand mannigfaltiger Anschlusskommunikation und Deutung, die Schultz auch mitauswertet. Es zeigt sich dann »ein empiriebasiertes Bild als Pendant zu aktuellen zeitdiagnostischen Stimmen, die sich allgemeiner zum Verhältnis von Männlichkeit und Gewalt äußern. Jene Stimmen konstatieren eine zunehmende gesellschaftliche Abwertung von vermeintlich ›traditionellen‹ Männlichkeitsattributen wie physischer Durchsetzungsfähigkeit, Härte und Gewalttätigkeit (vgl. z.B. Reckwitz 2020), während der vorliegende Beitrag für das Feld des Gangsta-Rap ein weniger lineares Bild zeichnet, das das gleichzeitige feldinterne Wirken hypermaskuliner Ideale einerseits und einer kritischen bis aversiven Haltung gegenüber (angreifender) Gewalt andererseits hervorhebt.«

Antonia Maria Bruneder knüpft mit ihrem Text »Keiner kann mich ficken«. Die Justiz als performatives Element einer Gesamtinszenierung?« an eine gewisse Tradition in den Gangsta-Rap-Bänden an. Aus juristischer Perspektive beschäftigt sie sich wie schon Hecken (2012, 2017) mit Gangsta-Rap im Kontext der Justiz – genau genommen einem Prozess gegen 187-Rapper Gzuz, wobei Fragen zur Kunst(freiheit) und Authentizität behandelt werden, es aber zusätzlich darum geht, wie juristische Prozesse instrumentalisiert, d.h. in die Selbstinszenierung der Rapper*innen integriert werden. Das Fazit fällt auch hier ambivalent aus:

»Durch die Qualifikation des Verhaltens als Kunst könnte zwar rechtswidriges Verhalten im Gangsta-Rap unter bestimmten Voraussetzungen sogar legitimiert werden, zumeist wird strafrechtliches Verhalten aber nicht gänzlich zur Rechtskonformität führen. Jedenfalls entzaubert die Berücksichtigung des fiktiven, künstlerischen Charakters den Authentizitätsanspruch des real gangstas. Durch Negierung des künstlerischen Charakters des Verhaltens von Gzuz wird die Justiz jedenfalls dem Grundrecht auf Kunstfreiheit nicht gerecht und unterstützt die Konstruktion von Authentizität

und den damit verbundenen Erfolg des deutschsprachigen Gangsta-Raps. Neben rechtsdogmatisch stringenter Bearbeitung des Kunstbegriffs würde die bewusste Separation von Privatperson und Persona außerdem zu einer Irritation der Selbstdarstellung des Gangsta-Rappers führen, wenn der fiktionale künstlerische Charakter auch im Gerichtsverfahren betont wird.«

Eine weitere Reihe von Beiträgen fokussiert (2) die Modi der Selbst-Darstellung und des Dargestelltwerdens von Gangsta-Rapper*innen (»Inszenierungen und mediale Repräsentationen des Gangsta-Rap«):

Martin Seeliger und Markus Baum analysieren in ihrem Artikel »Gangstarap im Kontext der (west-)deutschen Einwanderungsgeschichte. Schlaglichter aus dem Feuilleton« die Auseinandersetzung mit Gangsta-Rap im Kontext der deutschsprachigen Feuilletondebatte. Indem sie unterschiedliche Typen der Berichterstattung herausarbeiten, gelingt es ihnen zu zeigen, wie gesellschaftliche Selbstvergewisserung unter Bezugnahme auf das skandalträchtige Genre entlang intersektionaler Linien funktioniert. Die Autoren erkennen schlussendlich Folgendes:

»Die Konstruktion der Gangstarap-Images erfordert hier einerseits den Bezug auf stereotype Krisendiskurse, derer sich sowohl die Gangstarapper, als auch die betreffenden Feuilletonmedien bedienen. Gleichzeitig, dies zeigt zumindest der Typus der Subversion, bietet die Berichterstattung aber – zumindest in Ansätzen – auch die Möglichkeit zur Etablierung »epistemischer Gegenmacht«. Inwiefern diese in der Zukunft weiter ausgebaut werden können, liegt nicht nur an den Rapper*innen – zuletzt waren im Genre immer mehr nicht-männliche Stimmen zu vernehmen –, sondern vor allem auch an der Art und ihrer gesellschaftlichen Thematisierung im Spiegel der Medien.«

Robin Meyer wiederum konzentriert sich auf »Rassistische Ereignisse, Gangsta-Rap und journalistische Rezeption. Ein Vergleich der medialen Rezeption der populärkulturellen Reaktionen auf die rassistischen Ereignisse in Chemnitz und Hanau«. Er verfolgt hierbei eine qualitative Inhaltsanalyse von Medienbeiträgen, die anlässlich von (internetbasierten) Aktionen aus dem (G-)Rap-Umfeld in Reaktion auf rechtsradikale Hetzjagden in Chemnitz 2018 und rassistisch motivierte Morde in Hanau 2020 entstanden sind. Dabei fällt seine Bilanz zu Umfang und Qualität der medialen Berichterstattung zum Aktivismus gegen Rechts im G-Rap tendenziell negativ aus:

»Die Reaktionen von Gangsta-Rapper*innen spielen im journalistischen Mainstream trotz der großen Reichweite und Relevanz, die ihnen im Le-

ben junger Menschen zukommt, eine erschreckend geringe Rolle. Gerade durch die Thematisierung der Sichtweisen von Gangsta-Rapper*innen, die eine Migrationsgeschichte aufweisen, könnten qualitativ hochwertige journalistische Medienbeiträge wie die der drei analysierten Medienhäuser solche Sichtweisen und Meinungen in den öffentlichen Diskurs integrieren, die sonst nur einem kleinen Teil der Bevölkerung bekannt sind – nämlich denjenigen, die sich mit diesem Musikgenre befassen. Hier wird somit die Chance vertan, einen Beitrag zu leisten nicht nur zu einer diverseren Berichterstattung, sondern bestenfalls auch zu einer dezidiert integrativen Gesellschaft, in der alle Stimmen und Meinungen Gehör finden.«

Daniel Schumacher widmet sich in seinem Beitrag (wie schon Bruneder) einer Facette der Gangsta-Rap-Kultur, die in der Zukunft immer wichtiger werden wird: nämlich Gangsta-Rap als Teil einer postdigitalen Kultur. In »Immer wenn ich rede... episch« – Transmedialität zwischen Social Media und Musik beim Berliner Gangsta-Rapper Fler« untersucht Schumacher Mechanismen des Image-Buildings anhand dreier viral gewordener Videos des Berliners. Er zeigt hierbei eindrucklich, dass Rapper wie Fler etablierte mediale Inszenierungsstrategien erweitern bzw. überschreiten, wenn sie systematisch und auf verschiedenen medialen Ebenen an ihrer Popularisierung und Authentifizierung mittels Schlagworten und Narrationsfragmenten arbeiten:

»Insgesamt handelte es sich um drei Videos mit einer hohen Viralität und einem memetischen Potenzial, was von verschiedenen Akteur*innen genutzt und somit verstärkt worden ist. [...] Bei der ›Selbstrezeption‹ wurden zitatähnliche, detaillierte und auf Schlagworte verkürzte Bezugnahmen in Songs und mittels Twitter-Hashtags erkannt, deren volles Verständnis die Kenntnis der entsprechenden Videos bedingte (auch wenn sie nicht vollkommen bedeutungs offen waren). Es erscheint grundsätzlich lohnend, die medialen Äußerungen von HipHop-Artists als ›Imagebuilding‹ in ihrer Intertextualität und Transmedialität zu beleuchten und Interviews, Social Media und Videos nicht auf bloße Paratexte der Songlyrics zu reduzieren. Als parallele Erscheinungsform könnte zudem das crossmediale Marketing für Merchandise-Artikel einbezogen werden, die eigentlich die Künstler*innen und deren Musik bewerben, wobei die Artists umgekehrt via Rap und Social Media ihre meist unter eigenen Labels vertriebenen Produkte zur Schau stellen.«

In einer stärker empirisch-qualitativ ausgerichteten Zugangsweise (3) be-
fassen sich drei *weitere Beiträge* mit den Sinn- und Identifikationsangeboten
des G-Rap (»Produkt- und rezeptionsanalytische Studien zu Gangsta-Rap«).
Hierbei werden nicht nur neue oder unkonventionelle (narrative und äs-
thetische) Charakteristika herausgearbeitet, sondern auch – was angesichts
eines anhaltenden Desiderats zu betonen ist – Einblicke in die Rezeption von
Gangsta-Rap bei Jugendlichen genommen:

Nicholas Beckmann steuert mit »Ich denke an blaues Licht auf schwarzer
Haut« – Immersives Storytelling im Spannungsfeld zwischen Polizeigewalt,
racial profiling, Rassismus, Depression und (OG-)Realness« einen Beitrag bei,
der sich aus stärker literaturwissenschaftlicher bzw. narratologischer Per-
spektive mit einem Rapper befasst, der seit ein paar Jahren subgenreübergrei-
fenden Zuspruch erfährt. Bei OG Keemo aus Mannheim entdeckt Beckmann
»ein zusammenhängendes Kunstwerk«, das eine »soghafte Immersion« ent-
faltet. Sieht er darin bereits eine im Gangsta-Rap selten erlangte Qualität (die
sich eben auch der besonderen Narratologie verdankt), so kommt er darüber-
hinausgehend zu dem Schluss, »dass Gangsta-Rap auch Conscious kann.«

Simon Barth und Johannes Barth kümmern sich in ihrem Beitrag um eine
Gruppe, die im HipHop-Journalismus oft als Teil der (Berliner) »New Wa-
ve« firmiert. In »Wir hungern auf Straße, aber wir sind keine Gangster«. Die
singularistischen Straßen-Lifestyles von BHZ und Pashanim« greifen die Au-
toren zur Charakterisierung der Akteure und ihrer text- und bewegtbildba-
sierten Performance auf die von Reckwitz (2017) prominent lancierte Theorie
einer Gesellschaft der Singularisierung zurück. Sie schließen prägnant mit
folgender Einsicht: »Während Motive des Gangsta-Rap also als authentifizie-
rende 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 sin-
gularistischen Lebensstilen der neuen Mittelklasse.«

Ninja Bandows Text verschiebt die Aufmerksamkeit von den Produkten
der Künstler*innen zu der Art, wie diese diskutiert und verhandelt werden.
»Von Kritik bis Ironie: Wie junge Erwachsene politische Themen anhand von
Gangsta-Rap diskutieren« deutet bereits titelbasiert an, dass die Rezeptionen
von Gangsta-Rap sehr divergent ausfallen können. Deutlich wird aber, »dass
Musik von jungen Erwachsenen als Folie genutzt wird, eigene gesellschaftli-
che Entwürfe zu formen, bestehende Verhältnisse zu kritisieren und sich von
diesen abzugrenzen.«

Ebenso erkennt Bandow bei den politischen Zugriffsweisen aufs Gangsta-Rap Potenziale, die identitätsbildende Effekte haben können: »Auch wurde anhand des empirischen Materials deutlich, dass musikästhetische Phänomene nicht nur in informellen Räumen des Lebens der Forschungspartner*innen relevant werden, sondern Orientierungen u. a. auch in den Bereich Arbeit hineinragen können. Dies ist insofern bedeutsam, als dass der musikalische Habitus somit auf den allgemeinen Habitus übergreifende handlungsleitende Praktiken impliziert.«

Ein *letzter thematischer Block* (4) in diesem Sammelband geht Entwicklungen des Gangsta-Rap nach, die neu oder modifiziert zu sein scheinen. Im Rahmen dessen eint die Beiträge ein Fokus auf transformative Potenziale, indem sie danach fragen, welchen soziokulturellen Beitrag neue Repräsentationen, Themen oder auch Genreausdifferenzierungen zur Struktur sowie zum narrativen und symbolischen Kosmos des Gangsta-Rap leisten (»Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Gangsta-Rap: Neue Phänomene und Transformationen«):

Heidi Süß und Marc Dietrich konzentrieren sich auf »40 Jahre Rap in Deutschland. Grundzüge einer Szeneanalyse unter intersektionalen und intergenerationalen Vorzeichen«. Der Beitrag beleuchtet die Ko-Präsenz verschiedener Generationen im HipHop. Gezeigt wird, dass der Status von Rap-Akteur*innen und ihre normativen Perspektiven zu scene- und gesellschaftsbezogenen Themen, aber auch die normativen Perspektiven, die die Rap-Akteur*innen bewerten, durch generationale Relationen bestimmt sind und hierbei immerzu Intersektionen von Kategorien wie Alter und Geschlecht wirksam werden. Der Intergenerationalität und Intersektionalität zusammendenkende Beitrag reagiert dadurch auf ein Desiderat in den HipHop-Studies und der Jugendkulturforschung. Die Autor*innen kommen zu dem Schluss, dass »Alter, aber auch Generationenzugehörigkeit als zentrale Kategorien für die Analyse der Rap-Szene zu betrachten [seien]. Gerade in ihrer Wechselwirkung mit Körper und Geschlecht können die machtvollen Aushandlungspraxen und Exklusionsprozesse im Rap des 21. Jahrhunderts so noch differenzierter erfasst und umfänglicher nachvollzogen werden.«

Martin Seeliger und Aaron Sahr werten die Befunde einer breit angelegten Textanalyse in ihrem Artikel über »Pokerspiele in der Ghettoökonomie. Zur symbolischen Repräsentation von Ungleichheit durch monetäre Topoi im deutschen Gangstarap« aus. Die Bedeutung von Geld, so zeigen sie, geht hier über eine schlichte Funktion als Zahlungsmittel hinaus – sie verbleibt jedoch im Modus des Ambivalenten:

»Insbesondere aber die Intersektionalität der beschriebenen Motive, vor allem der Zusammenhang von Männlichkeitsnormen und monetären Strukturbeschreibungen sollte weiter – und unter Vermeidung vorschneller Identifikation von monetären Topoi mit ›Propagierung eines neoliberalen Wertesystems‹ (Süß 2019: 32) – untersucht und reflektiert werden. Die Inszenierung der Akquise von Zahlungsfähigkeit birgt hierbei insofern ein zumindest subversives Potenzial, als dass die Milieuwirtschaft hauptsächlich in Schwarzmärkten floriert. Fälle wie der Nachweis von Kokainspuren auf den Spülkästen der Bundestagstoiletten oder der illegale Waffenerwerb des Innenministers von Mecklenburg-Vorpommern markieren die Spitze eines Eisbergs irregulärer Transaktionen, dessen Masse und Volumen politische Herrschaft im neoliberalen Kapitalismus eher stabilisieren als dass sie sie gefährden. Politische Konsequenzen der analysierten Texte im politischen Agenda-Setting ließen sich wohl vor allem in der subjektiven Rezeption sowie in der Übertragung in gesamtgesellschaftliche Diskurse untersuchen.«

Mareike Sielaff analysiert in »Glücksspiel ist natürlich Alpha« die Inszenierungen von und mit Glücksspiel im deutschsprachigen Straßen- und Gangsta-Rap und stellt damit einen Bezug zur Inszenierung materieller Realität in den Bildwelten des Genres her. Sielaff rekonstruiert, dass Inszenierungen bezüglich des Spielens mit Geld »zwischen der Funktion eines Authentizitätsbeweises, der Konstruktion sozial bedeutsamer Kategorien, dem Bezug auf den Krisendiskurs um migrantische Männlichkeit sowie der Rekursion auf den kommerziellen Impetus des Genres« ansiedeln. Auf der anderen Seite »kann vermutet werden, dass sich die verhandelten Bedeutungshorizonte rund um die Teilnahme am Glücksspiel im Gangsta-Rap im Wesentlichen auch bei denjenigen wiederfinden, die selbst am Automatenpiel und an Sportwetten teilnehmen und sich in einer ähnlichen Position wie die Gangsta-Rapper verorten. Inwieweit von einer tatsächlichen Deckungsgleichheit in der Bedeutungszuschreibung zu den (unterschiedlichen) Glücksspielen ausgegangen werden kann, verbleibt indes Gegenstand zukünftiger Untersuchungen.«

Das Verhältnis aufrichtiger und ironischer Referenzen im Cloud-Rap untersucht *Nelson Dörre* in seinem Text »Das Phänomen Cloud-Rap. Zum Wandel selbstinszenatorischer und ästhetischer Konventionen im HipHop«. Das seit Mitte der 2010er Jahre kontrovers im Deutschrap verhandelte Genre kreist der Autor pointiert ein:

»Cloud-Rap wurde hier als ein dem Gangsta-Rap verwandtes Subgenre von Rap definiert, welches sich durch seine zumeist mittelständischen Protagonisten auszeichnet, die sich an Codes und Stilmitteln amerikanischer Gangsta-Rapper orientieren. Anhand der Beispiele Money Boy, LGoony und Yung Hurn wurde gezeigt, wie deutschsprachige Cloud-Rapper mit den gängigen Konzepten von Authentizität im Rap brechen, sich den ästhetischen Konventionen der HipHop-Kultur entziehen und deren allgegenwärtigen Wettkampfcharakter relativieren, indem sie Gefühl über Kunstfertigkeit und Unterhaltung über Inhalt stellen. Die aufgeworfene Frage nach der Faszination von Cloud-Rap, die auf der Annahme fußt, populäre Musik müsse vom Rezipienten als authentisch geglaubt werden, wurde dahingehend beantwortet, dass Cloud-Rapper Authentizität nicht über lebensweltliche oder autobiografische Zusammenhänge herstellen, aber nichtsdestotrotz Formen emotionaler oder persönlicher Authentizität bedienen können.«

Den finalen Beitrag in diesem Band bildet der Text »Straßenrapper als popkulturelle Märtyrer. Affektive Gemeinschaftskonstitution in der Reproduktion von Verschwörungstheorien« von *Julius Wolf*. Mit den meisten Beiträgen in diesem Band teilt er den Fokus auf der genrespezifischen Verarbeitung gesellschaftlicher Themen (in diesem Fall: Verschwörungstheorien). Er zeigt zudem aber anhand empirisch kaum untersuchter, hoch relevanter Materialien (u.a. Youtube-Kommentare und Telegram-Gruppen), »wie Affektansprache in verschwörungstheoretischen Narrationen Identität und Differenz konstruiert und zur Gemeinschaftskonstitution mobilisiert.« Mithilfe einer Inhaltsanalyse wird gezeigt, dass die relevanten verschwörungstheoretischen Sprecherpositionen im Gangsta-Rap sich v.a. durch eine Synthese aus Männlichkeitsidealen und Märtyrerinszenierung manifestieren. Damit wird schlussendlich deutlich, dass Rapper wie Kollegah, B-Lash und Fler in ihren verschiedenen Artikulationen mitunter Affektansprachen nutzen, die verschwörungstheoretische Erzählungen popularisieren.

Literatur

- Baier, Jakob (2019): Die Echo-Debatte: Antisemitismus im Rap. In: Salzborn, Samuel (Hg.): Antisemitismus seit 9/11. Ereignisse, Debatten, Kontroversen, Baden-Baden: Nomos. S. 109-132.

- Baier, Jakob (2020): Judenfeindschaft in Kollegahs Apokalypse. In: Höllein, Dagobert et al. (Hg.): Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen. Bielefeld: transcript. S. 187-203.
- Buckingham, David; Bragg, Sarah; Kehily, Marry Jane (2015). Rethinking Youth Cultures in the Age of Global Media: A Perspective from British Youth Studies. DISKURS. Zeitschrift für Kindheits- und Jugendforschung, 10(3). S. 265-277.
- Busch, Nicolai; Süß, Heidi (Hg.) (2021): Rap. Politisch. Rechts? Ästhetische Konservatismen im Deutschrapp. Weinheim: Beltz.
- Clarke, Adele, E.; Friese, Carrie; Washburn, Rachel (2018): Situational Analysis. Grounded Theory after the Interpretative Turn. Thousand Oaks: Sage.
- Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (Hg.) (2012a): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript.
- Dietrich, Marc; Seeliger, Martin (2012b): G-Rap auf Deutsch. Eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen. Bielefeld: transcript. S. 21-40.
- Dietrich, Marc (2015): Rapresent what? Zur Inszenierung von Authentizität, Ethnizität und sozialer Differenz im amerikanischen Rap-Video. Bochum: Westdeutscher Universitätsverlag.
- Dietrich, Marc (2020): 'Samy Deluxe' Adriano (2018). Eine Analyse von Rassismus(kritik)konstruktionen aus Perspektive der Grounded-Theory-Methodologie. In: Höllein, Dagobert, Woitkowski, Felix; Lehnert, Nils (Hg.): Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen. Bielefeld: transcript. S. 113-125.
- Dietrich, Marc (2022/im Druck): Habitus, Field & Capital – Achievements of and Challenges for Bourdieu's Cultural Sociology in the Hip-Hop Studies. In: Diaz-Bone, Rainer; Lehmann-Wermser, Andreas (Hg.): Perspectives on Music after Bourdieu – Interdisciplinary Research on Music With and Beyond Bourdieu's Concept and Methods.
- Dietrich, Marc; Süß, Heidi; Mey, Günter (2023): Musikvideos, Szenemedien und Social Media – zur Aushandlung von Rassismus im deutschsprachigen HipHop. Weinheim: Beltz/Juventa.
- Ferchhoff, Wilfried; Dewe, Bernd (2016): Entstrukturierung und Entgrenzung der Jugendphase. In: Becker, Ulrike et al. (Hg.): Ent-Grenztes Heranwachsen. Wiesbaden: Springer VS. S. 31-50.
- Foroutan, Naika (2021): Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie. Bielefeld: transcript.

- Goffman, Erving (2014 [1959]): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- Hecken, Thomas (2012): *Kunst und Gangsta-Rap im Lichte der Rechtsprechung*. In: Marc Dietrich; Martin Seeliger (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*. Bielefeld: transcript. S. 363-392.
- Hecken, Thomas (2017): *Die Kunstfreiheit im Falle Bushidos und Haftbefehls. Zu jüngsten Indizierungen der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien*. In: Martin Seeliger; Marc Dietrich (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript. S. 155-172.
- Hitzler, Ronald; Niederbacher, Arne (2010): *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute* (3. Aufl.). Wiesbaden: Springer VS.
- Höllein, Dagobert; Lehnert, Nils; Woitkowski, Felix (Hg.) (2020): *Rap – Text – Analyse. Deutschsprachiger Rap seit 2000. 20 Einzeltextanalysen*. Bielefeld: transcript.
- Knüttel, Katharina; Seeliger, Martin (2010): »Ihr habt alle reiche Eltern, also sagt nicht, ›Deutschland hat kein Ghetto!« Zur symbolischen Konstruktion von Anerkennung im Spannungsfeld zwischen Subkultur und Mehrheitsgesellschaft. In: *Prokla* 160 (3). S. 395-410.
- Lütten, John; Seeliger, Martin (2017): »Rede nicht von Liebe, gib' mir Knete für die Miete!« *Prekäre Gesellschaftsbilder im deutschen Straßen- und Gangstarap*. In: Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (Hg.) (2017): *Deutscher Gangstarap II. Popkultur als Kampf um Integration und soziale Ungleichheit*. Bielefeld: transcript. S. 89-104.
- Marquart, Philipp Hanes (2015): *Raplightenment Aufklärung und HipHop im Dialog*. Bielefeld: transcript.
- Reckwitz, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Scharenberg, Albert (2001): *Der diskursive Aufstand der schwarzen ›Unterklassen‹. HipHop als Protest gegen materielle und symbolische Gewalt*. In: Weiß, Anja et al. (Hg.): *Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 243-269.
- Seeliger, Martin (2013): *Deutscher Gangstarap. Zwischen Affirmation und Empowerment*. Berlin: Posth.
- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2017a): *Deutscher Gangsta-Rap II. Popkultur als Kampf um Anerkennung und Integration*. Bielefeld: transcript.

- Seeliger, Martin; Dietrich, Marc (2017b): Zur Einleitung: Stigmatisierungsdiskurs, soziale Ungleichheit und Anerkennung oder: Gangsta-Rap-Analyse als Gesellschaftsanalyse. In: Dies. (Hg.): *Deutscher Gangstarap II. Popkultur als Kampf um Integration und soziale Ungleichheit*. Bielefeld: transcript. S. 17-36.
- Seeliger, Martin; Seignani, Sebastian (2021): Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Demokratie. Ein neuer Strukturwandel? In: Dies. (Hg.): *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Leviathan Sonderheft. Baden-Baden. Nomos. S. 9-42.
- Seeliger, Martin (2021): *Soziologie des Gangstarap. Popkultur als Ausdruck sozialer Konflikte*. Basel/Weinheim: Beltz.
- Star, Susan; Griesemer, James (1989): Institutional Ecology, »Translations« and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. In: *Social Studies of Science* 19 (4). S. 387-420.
- Strauss, Anselm (1978): *Negotiations. Varieties, Contexts, Processes, and Social Order*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Süß, Heidi (2021a): *Eine Szene im Wandel. Rap-Männlichkeiten zwischen Tradition und Transformation*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Süß, Heidi (2021b): *Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Basel/Weinheim: Beltz.
- Szillus, Stephan (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. 41-64.
- Thiermann, Sven (2009): *Produktive Identität. Mediale Aneignungstechniken zwischen Innovation und Nachahmung*. In: Mikos, Lothar et al. (Hg.): *Mediennutzung, Identität und Identifikationen: Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen*. München/Weinheim: Juventa. S. 39-50.